

A.X. Trigulova

MUSIQA NAZARIYASI

(Musiqə asarlari tahlili)



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

Trigulova Adelya Xusainovna

MUSIQA NAZARIYASI

(Musiqqa asarlari tahlili)

*Oliy ta‘lim muassasalari uchun
o‘quv qo‘llanma*

Toshkent 2022

UO'K: 81.374

BBK: 92.0

Taqrizchilar:

D.A Karimova – Nizomiy nomidagi TDPU "Musiq nazariyasi va metodikasi" kafedrası mudiri, dotsenti

Davydova D. Y. - Davlat konservatoriyasining "Musiq nazariyasi" kafedrası mudiri, dotsent, s. f. n.

Mas'ul muharrir - S.M. Maxmudova– O'zDK "Musiq nazariyasi" kafedrası katta o'qituvchisi

ANNOTATSIYA

Ushbu o'quv qo'llanma pedagogika Oliy o'quv yurtlarining "Musiqiy ta'lim" yo'nalishi uchun musiq nazariyasi dasturi asosida O'zbekiston Respublikasi davlat ta'lim standarti talablariga muvofiq tashkil etilgan. Unda "Musiqiy asarlar tahlili" fani asoslari haqida ma'lumotlar shuningdek musiqiy asarlarda shakllanish va rivojlanishning asosiy qonunlarini o'z ichiga oladi.

O'quv qo'llanmani yaratishda I.V.Sposobin, Yu.N.Tyulin, M.I.Roytershtein, A.P.Parsegova va boshqa mualliflarning nazariy musiqashunoslik sohasidagi ilmiy ishlaridan foydalanildi.

O'quv qo'llanma o'zbek tilida yozilgan va pedagogika Oliy o'quv yurtlarining "Musiqiy ta'lim" yo'nalishi bakalavrlari uchun mo'ljallangan. Bundan tashqari, u boshqa musiqiy ta'lim muassasalarida ham qo'llanilishi mumkin.

АННОТАЦИЯ

Настоящее учебное пособие создано в соответствии с требованиями государственного образовательного стандарта Республики Узбекистан на основе программы по теории музыки - направления «Музыкальное образование» педагогических ВУЗов. В нём представлены базовые сведения по дисциплине «Анализ музыкальных произведений» - науке об основных закономерностях формообразования и развития в музыкальных произведениях.

При создании учебного пособия были использованы научные работы в сфере теоретического музыкознания И.В.Способина, Ю.Н.Тюлина, М.И.Ройтерштейна, А.П.Парсеговой, и других авторов.

Учебное пособие написано на узбекском языке и предназначено для бакалавров направления «Музыкальное образование» педагогических ВУЗов. Также, оно может быть использовано и в других музыкальных учебных заведениях.

ANNOTATION

This teaching was created in accordance with the requirements of the state educational standard of the Republic of Uzbekistan on the basis of the program on music theory - the direction "Music education" of pedagogical universities. It provides basic information on the discipline "Analysis of musical works" - the science of the basic laws of formation and development in musical works.

When creating the textbook, scientific works in the field of theoretical musicology were used by I. V. Mododin, Yu. N. Tyulin, M. I. Roiterstein, A. P. Parsegova, and other authors.

The textbook is written in Uzbek and is intended for bachelors of the direction "Music Education" of pedagogical universities. It can also be used in other music educational institution

ISBN 978-9943-8478-2-8

© Trigulova Adelya Xusainovna, 2022-yil.

© «LESSON PRESS» nashriyoti, 2022-yil.

MUSIQA ASARLARI TAHLILI

1-mavzu. MUSIQIY SHAKL VA UNING UMUMIY ASOSLARI

I. Musiqiy shakl tushunchasi.

Musika asarining tuzilishi **musiqiy shakl** deb yuritiladi. Makonga (fazoga) oid san'at turlaridan farqli o'laroq musiqiy yaxlitlik butun asarni eshitib bo'lgach, uni idrok etish jarayonida yuzaga keladi. Har bir musiqiy asar mazmuni shaklni belgilaydi. Musiqiy shakl ma'lum belgilar – sezuralar bilan bir-biridan ajratilgan **tuzilmalardan** iborat. Sezuraning asosiy belgilari: pauza (sukut), uzun notalarda to'xtash, kuy-ritmik figuralarning takrorlanishi, jumladan, sekventsiyali takrorlanish, sur'at, registr almashinishi, yangi mavzuning paydo bo'lishi, avval bayon qilingan mavzuning takrorlanishi sanaladi.

Musiqiy shaklni hosil qilish uchun **musiqiy ifoda vositalari**: kuy, garmoniya va ritm katta ahamiyat kasb etadi.

Musiqiy asarda **kuy** yetakchi rol o'ynaydi. Kuyda u yoki bu musiqiy fikrning xarakterli qirralari hammasidan ko'ra yorqinroq namoyon bo'ladi.

Musiqiy asarning asosi yoki uning qismi bo'lib xizmat qiladigan **musiqiy tuzilma mavzu** deb yuritiladi.

Har qaysi kuy to'liq deb ataladigan, yuqorilab yoki pasayib boradigan harakatlar ketma-ketligidan iborat. Yuqorilab boradigan harakat ko'pincha keskinlikning ortishini ifoda etadi va *crescendo* bilan keladi. Pasayib boradigan harakat keskinlikning pasayib borishini ifoda etib, *diminuendo* bilan kechadi.

Ko'tarilishlar bilan erishiladigan eng yuqorigi nuqtalar **kulminatsiya** (avj) yoki cho'qqilar deb yuritiladi. Kulminatsiyaga erishish yo'llari turlicha:

1. Kulminatsiya tomon asta-sekin harakatlanish.
2. Keng sakrashlar bilan kulminatsiyaga erishish.
3. Asta-sekin harakatlar bilan sakrashlar birligidan kulminatsiya hosil qilish.

Asosiy kulminatsiya tuzilishning «oltin kesishuv nuqtasi» deb ataladigan uchinchi choragida hosil qilinadi.

Kulminatsiya uchun nafaqat kuy registrining balandligi, balki ovoz kuchining kattaligi, garmonik fakturaning quyugligi ham xarakterlidir.

Garmoniya (uyg'unlik) - kuy bilan bir qatorda musiqiy ifodaviylikning yana bir muhim vositasi sanaladi. Qadimgi grek tilidan tarjima qilganda garmoniya *kelishish, uyg'unlashish* degan ma'nolarni anglatadi. Garmoniya harakati funksionallik va kolorit nuqtai nazaridan olib qaraladi.

Garmoniyaning funksional jihati tonika va boshqa ohangdoshliklarning qarshi qo'yilishida namoyon bo'ladi. Bu turg'unlik va noturg'unlikning o'zaro nisbatidir. Asosiy tonallik tonika rolini bajaradi, u turg'un va markazlashtiruvchi, bo'ysundiruvchi asos (ibtido) vazifasini o'taydi. Musiqiy asardagi boshqa har qanday tonallik noturg'un bo'ladi u bo'ysunuvchi tonallik deb yuritiladi.

Bo'ysunuvchi tonallikning kiritilishi keyingi rivojlanishni rag'batlaydi. Bunda T—S—D—T formula asosiy tonallikning tiklanishi bilan hal qilinadigan funksional ziddiyat hosil qiladigan tonalliklar tartibini belgilaydi. Ayniqsa, tonikani mustahkamlashda subdominant tonalliklarning ahamiyatini e'tiborga olish kerak bo'ladi. Tonalliklar almashinishida variantlilik bo'lishi mumkin:

1. Yangi tonallik lad yoki tonal sakrash yo'li bilan kiritiladi.
2. Yangi tonallik birdaniga modulyatsiyalash yo'li bilan kiritiladi.
3. Yangi tonallik ravon tarzda kiritiladi.

Tonalliklarning tez-tez almashinishi keskinlikning to'planishiga ko'maklashadi.

Garmoniyaning ifodaviy, koloristik tomoni musiqaga alohida yorug'-soya koloritini baxsh etadigan va hissiy (emotsional) ifodaviylikni kuchaytiradigan major va minor lادلarning kontrastli taqqoslashda namoyon bo'ladi. Yorqin noohangdosh akkordlar, g'ayriodatiy modulyatsiyalar, to'liqsiz yechilishlar alohida go'zallikka egadir.

Musiqada **ritmga** eng muhim rollardan biri ajratiladi. Bu atama *tartiblashtirilgan harakat* ma'nosini anglatadi.

Ritm turli tovush va akkordlarni guruhlarga biriktirib mustahkamlaydiki, ular har qanday musiqiy asarning asosini tashkil etadigan tugallangan fikr – **mavzularni** hosil qiladi. Ritm tovushlarni ularning chozimiga ko'ra vaqtda tashkil qilishdir. Birmaromlik, davriylik metr tushunchasi bilan bog'liq.

Metr – ritmni tashkil qilishning kuchli va kuchsiz hissalarini almashinib kelish tartibiga asoslangan tizim. Raqs janrlari bilan bog'liq qat'iy, aksentli metrika hamda epik xarakterdagi xalq kuyi uchun xos bo'lgan erkin metrika tushunchalari mavjud.

II. Qismlarning shakldagi vazifalari.

Musiqiy asardagi har bir qism ma'lum vazifa bajaradi. Bu kabi vazifalar oltita:

1. Mavzuni bayon qilish, ya'ni uni birinchi marta o'tkazish.
2. Turli mavzular bayoni o'rtasida yoki umuman shaklning asosiy qismlarini bog'lash (qisqasi, bog'lanma) vazifasi.
3. O'rtaliq (yoki o'rta qism) – ikkita, ko'pincha mavzu materialiga o'xshash qism o'rtasida joylashgan tuzilma. O'rtaliqning muhim ko'rinishi (turi) ishlanma (rivojlov) sanaladi.
4. Repriza – yangi mavzu kiritilgandan keyin, avval bayon qilingan mavzuni takrorlaydigan tuzilma. Reprizalilik – musiqiy shaklning eng muhim shakl hosil qiluvchi tamoyillaridan biri bo'lib, asarning umumiy tuzilishiga mutanosiblik va arxitektonik simmetriya baxsh etadi.
5. Muqaddima– asosiy shakl yoki uning qismiga kirish, u mavzuning keyingi bayoni bilan mavzu jihatidan bog'langan yoki bog'lanmagan bo'lishi mumkin.
6. Xotima (yoki qo'shimcha) – asosiy shakl yoki uning qismiga yakun yasash (yoki qo'shimcha qilish). Ko'pincha muqaddima va xotima bitta mavzu materiali asosida tuzilib, o'ziga xos ramka hosil qiladi.

III. Bayon turlari. Qismning har bir vazifasiga bayonning ma'lum turi, ya'ni rivojlovning xarakterli davra va usullari mos keladi. Bayon qilish turi uchta:

1. **Bayonning ekspozitsiyaviy turi** tonal turg'unlik, mavzuviy va strukturaviy birlik bilan ajralib turadi. Bayonning bu turi mavzu ekspozitsiyasiga mos keladi.

2. **Bayonning o'rtaliq turi** tonal va mavzuviy noturg'unlik, parchalash strukturasi, motivli ishlash, og'ishmalar va modulyatsiyalar bilan farq qiladi. Bayonning bu turi o'rtaliqlar, bog'lamlar, rivojlovlar uchun xos.

3. **Bayonning yakuniy turi** asosiy yoki bo'ysunuvchi tonallikda erishilgan tonikaning mustahkamlanishini hosil qiladi. Yakuniy turning belgilari quyidagilar sanalishi mumkin:

- a) kadansli qo'shimchalar, tonikani tutib turish yoki takrorlash;
- b) tonika organ punqti;
- v) subdominanta tomonga og'ishmalar;
- g) oldingi qismga o'sha tonallikdagi qo'shimcha tuzilmalarni qo'shish;
- d) fakturani yengillashtirish, ovozlarni qisqartirish.

IV. Musiqa shaklida rivojlantirish tamoyillari.

Musiqiy shakl vaqt davomida yozilib ayon bo'ladi va jarayon, ya'ni rivojlanishdan iborat bo'ladi. Musiqiy shaklning yozilishida rivojlantirishning beshta tamoyil katta o'rin tutadi.

Birinchi tamoyil – takrorlash. O'sha kadensiyali yakun bilan aynan takrorlash. Cholg'u musiqasida ko'proq bir martagina qo'llanadi (Bethoven Sonata op 31, №3, I q).

Ikkinchi tamoyil – o'zgartirilgan takrorlash, ko'pincha variantlash deb ataladi. Bu takrorlash tuzilma uzunligi va kadensiyasi saqlangan holda oddiy takrorlashning o'rnini bosishi mumkin. Variantlangan repriza istalgan o'zgarishlari bilan hamisha alohida qism deb hisoblanadi: $a+b+a_1$.

Uchinchi tamoyil – rivojlov. Bunda mavzu qismlarining o'sha balandlikda, oddiy yoki o'zgartirilgan, yangi garmoniyada, yangi tonallikda, turli ovozlarda takrori ro'y beradi. Oldin alohida-alohida yanragan elementlar ketma-ket yoki bir vaqtda birlashtirilishi mumkin.

To'rtinchi tamoyil – yasama kontrast. U dastlabki mavzuni yangisiga aylantirishni ko'zda tutadi.

Beshinchi tamoyil – chog'ishtirma kontrast – avval bayon qilingan mavzuga qarshi qo'yiladigan va ba'zan xatto juda sezilarli tafovutga qaramay, u bilan badiiy bir butunlik hosil qiladigan yangi mavzuni kiritish bilan hosil qilinadi.

Qarama-qarshilik sakrashlar bilan ta'kidlangan yoki izchil o'tish bilan yumshatilgan bo'lishi mumkin. Bu kontrast, qarshi qo'yilgan mavzular o'rtasida katta tafovutlar bo'lmasa, bir planli bo'lishi mumkin. Sur'at o'zgarishi bilan kechadigan sezilarli kontrastni turli rejali kontrast deb yuritiladi.

Nazorat savollari:

1. Musiqiy shakl deb nimaga aytiladi?
2. Sezura nima?
3. Musiqiy ifoda vositalaridan qaysilarini bilasiz?
4. Kuy nima?
5. Kulminatsiya nima va u musiqiy asarning qaysi qismiga to'g'ri keladi?
6. Garmoniyaning shakl hosil qiluvchi ahamiyati haqida nimalar bilasiz?
7. Shakl hosil qilishda ritmning roli nimadan iborat?
8. Musiqiy shaklda qismlarning asosiy vazifalari nimalardan iborat?
9. Bayon qilishning qanday turlarini bilasiz?
10. Musiqiy shaklda rivojlovning qaysi tamoyillarini bilasiz?

2-mavzu. DAVRIYA VA UNING TURLARI

I. Umumiy tavsif.

Ma'lum darajada yakunlangan musiqiy fikrni ifodalovchi shakl **davriya** deb yuritiladi. Davriya uchun mavzuni namoish etish (ekspozitsion) vazifasi xos. Lekin ayrim hollarda davriyaning rivojlanish va yakuniylik darajalari uni nafaqat tarkibiy qism, balki mustaqil asar shakli sifatida ham namoyon bo'lishini ta'minlaydi. Mazkur shakl fortepiano miniatyurasi janriga xos bo'lib, romantizm yo'nalishi kompozitorlari (Friderik Shopen, Robert Shuman) ijodida keng rivojlangan.

Jumlalar davriya shaklining tarkibiy qismidir. Davriyaning kadensiya bilan yakunlanadigan nisbatan yirik qismi jumla deb ataladi. Davriya asosan ikki jumladan tarkib topadi. Jumlar, o'z navbatida, ikki: ochiq va yopiq turga bo'linadi. Davriyaning birinchi jumlasida ochiq, ikkinchi jumlasida esa yopiq bo'ladi. Ochiq jumla yopiq turdagisiga bog'liq bo'ladi. Har bir jumla ikki yoki undan ortiq iboralardan tarkib topadi. Kadans yakuniyligi, ritmik sezura (pauza yoki tovush yangrashining davomiyligi) kabi omillar jumla mustaqilligini ta'minlaydi.

Sezuraning belgilari:

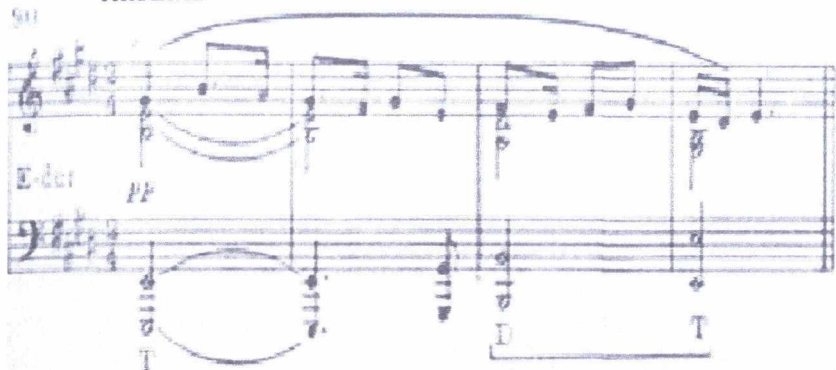
- a) musiqiy fikrning dastlabki yoki yangi tonallikda yakunlanishi;
- b) yangi musiqiy fikrning paydo bo'lishi;
- c) avval berilgan mavzuning o'zgarishsiz yoki biroz o'zgargan holda takrorlanishi.

Jumlalar kadensiya deb nomlanadigan garmonik davra bilan yakunlanadi. To'liq va to'liqsiz kadensiyalar farqlanadi. To'liq kadensiyalar: S-D-T. To'liqsiz kadensiyalar: S-T, D-T.

D-T – avtentik kadensiya deyiladi.

Andante

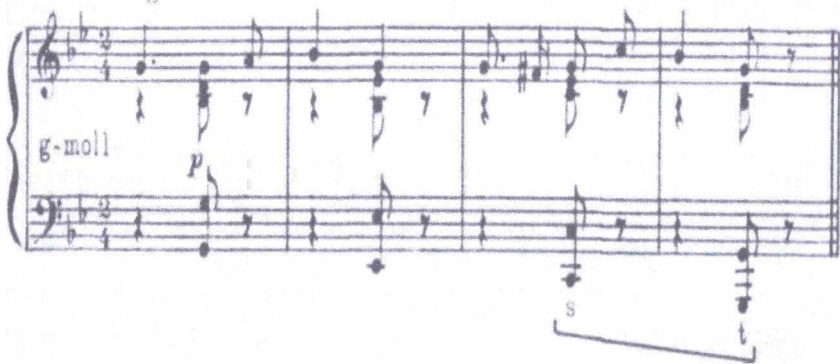
М. Глинка. «Руслан и Людмила», III д.



S-T – plagal kadensiya deyiladi.

91 Adagio

А. Даргомыжский. «Ночевала тучка»



Kadensiya davriya shakli ichida joylashishiga ko'ra o'rtaliq va yakunlovchi turga ajratiladi. O'rtaliq kadensiya dominantada (ba'zan subdominantada ham) yakunlanadigan birinchi jumla oxirida kelib yakunlanadi. Yakunlovchi kadensiyalar davriyaning oxirida keladi. Ular quyidagi turlarga bo'linadi: agar tonika primasi kuy holatida kelsa, bu turdagi kadensiya mukammal, kuy holatida tonikaning tertsiya yoki kvinta tovushi joylashtirilsa, bu kadensiya nomukammal kadensiya sanaladi.



II. Davriyalar ichki tuzilishiga ko'ra turlicha bo'ladi. Davriyalarning turlari va o'ziga xos bo'lgan qirralarini ko'ra bilish, ajrata bilish ko'nikmalarini hosil qilish uchun tahlil qilishning ma'lum tizimiga tayanish tavsiya etiladi. Shu sababli tahlil uchun, birinchi navbatda, klassik uslubdagi davriyalarni tanlash kerak. Bunday davriyalar ko'proq mavzuni ekspozitsion bayonida namoish etish uchun qo'llaniladi, ayniqsa, agar davriya ikki yoki uch qismli shakllarning tarkibiy qismi sifatida kelgan bo'lsa.

Ekspozitsion davriya quyidagi xususiyatlarga ega.

Tuzilishi – 8 takt (kichik davriya).



Davriya ikki jumlagi ajratiladi. Ular, o'z navbatida, ikki va undan ortiq iboradan tashkil topadi. Davriyaga birlashgan jumlar tobe jumlar deb yuritiladi. Birinchi jumla – boshlovchi, ikkinchi jumla – javob beruvchi deb ataladi. Davriya tonikada tugallanadigan kadensiya bilan yakunlanadi. Jumlar dominantada yakunlanadigan (D yoki K^6_4 -D) o'rtaliq kadensiyalar bilan ham

ajratiladi, ham birlashtiriladi. Ayrim hollarda ikkinchi jumlaning boshida asosiy tonallikka qaytish uchun dominantaga modulyatsion og'ishma hosil qilinadi.

Demak, o'rtaliq kadensiya davriyani jumlalarga ajratib bersa, yakunlovchi kadensiya butun davriyani birlashtiradi. Shu tarzda kadanslar mutanosibligi hosil qilinib, bunda noturg'un, savol beruvchi kadansga ikkinchi – tasdiqlovchi kadans javob beradi. Bunday savol-javob munosabatidagi jumlar klassik uslubdagi davriyalarga xosdir.

Davriyalar **bir tonallik** – asosiy tonallikda yakun topadigan



va **modulyatsiyalovchi** – yangi tonallikda (asosan dominantada, minorda – parallel tonallikda) yakun topadigan turlarga bo'linadi.

б) Moderato Шуберт, „Песнь Миньоны“

Ты знаешь край, ли-мо-ны там цве-гут, пло-

-ды в листве го-рят и вет-ка гнут.

Agar bir tonallik davriyada yaqqol seziladigan og'ishmalar hosil qilinsa, bunday davriya ham modulyatsion davriya deyiladi (modulyatsiyalovchi davriyadan farqli ravishda). Yangi tonallikda yakunlanadigan davriyalar ham modulyatsion davriya deyiladi, agar davriyaning o'rtalarida o'ziga xos modulyatsiyalar yorqin namoyish etiladi. Modulyatsiyalash ko'proq ikkinchi jumlagacha to'g'ri keladi. Dominanta yo'nalishidagi (V yoki III pog'ona tonalliklariga) modulyatsiyalash odatiy holdir.



Ko'pgina davriyalarda ekspozitsionlik qirralari tuzilmalarning kvadratliligida ya'ni qismlarning to'rt taktililigida namoyon bo'ladi. Bunday davriyalar sakkiz, o'n olti, o'ttiz ikki taktdan iborat bo'ladi.

III. Mavzu rivojlanishiga ko'ra davriyalar takroriy va takrorsiz tuzilmadagi davriyalarga ajratiladi.

Takroriy tuzilmadagi davriya ikkinchi jumla materiali va uning rivojlanishi, birinchi jumla materiali o'zaro o'xshashligi bilan xarakterlanadi. O'xshashlik qirralari turli darajada bo'ladi: ba'zan faqat umumiy tarzda yoki alohida bo'laklarda ko'rinadi. Aksariyat hollarda jumlalarning boshlang'ich bo'laklari o'xshash bo'lib, jumlalarning yakunida ayrim o'zgarishlar sodir bo'ladi (L.Betxoven. №5 sonata, II qism).

Adagio molto

1-е предложение

кульминация

мел. связка

2-е предложение

кульминация

Takrorsiz tuzilmadagi davriyalarda ikkinchi jumlaning materiali birinchi jumla materialidan sezilarli darajada farqlanadi. Bunday davriyalarda ikki jumlani birlashtiradigan omil sifatida ohang o'xshashligi saqlanadi. Mavzu rivojlanishiga ko'ra murakkab davriyalar nisbatan kam uchraydi (R.Vagner. "Tangeyzer" operasiga uvertyura).

Р. Вагнер. „Тангейзер“, Увертюра

Andante maestoso

19

Kontrast tamoyiliga asoslangan uchta jumlati davriyalar ham uchraydi
(E.Grig. Norvegiya raqsi op. №35, №2).

Григ, Норвежский танец op. 35, №2
54 *Allegretto tranquillo e grazioso*

p

dolce

poco rit

p sempre

Jumlalarga ajratilmaydigan davriya qoʻshilib ketgan tuzilmali yoki yaxlit tuzilmali davriya deyiladi. Bunday davriyalar yorqin avj nuqtasiga olib keladigan kuy va garmoniya yagona rivojlanishi bilan ajralib turadi.



Katta hajmli, 16 takтли davriyalar ham normal toifaga kiritiladi. Ular 8 taktda boʻlinadigan ikki jumlagacha ajratiladi va ularning kadanslari ham oddiy.

Oʻziga xos xususiyatli va normativ boʻlmagan davriyalar

Musiqiy nutqni toʻliq va har tomonlama oʻrganish uchun yuqorida keltirilgan maʼlumotlar bilan cheklanish mumkin emas. Shu sababli boshqa turdagi davriyalar bilan tanishib chiqish maqsadga muvofiq.

Davriyalarning ayrim turlari tez-tez, ayrimlari esa nisbatan kam uchraydi; ayrimlari ekspozitsion bayon toridagi yaratiladi, ayrimlari esa davomiy rivojlanish xususiyatiga ega. Aksariyat davriyalarda umumiy qonun-qoidalaridan tashqariga deyarli chiqilmaydi; lekin shunday davriyalar ham borki, ularda chekinishlar yaqqol koʻzga tashlanadi. Davriyaning umumiy qonun-qoidalaridan chekinishlar davriyaga normativ boʻlmagan xarakter bagʻishlaydi.

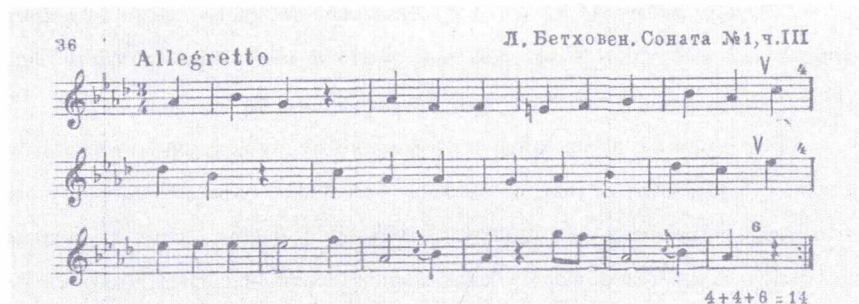
Baʼzi davriyalarda mavzuning rivojlanishi oʻziga xos koʻrinishga ega va uni “davriya” tushunchasi qolipi doirasiga kiritib boʻlmaydi. Bunday davriyalarni erkin tuzilmalar qatoriga kiritish mumkin. Klassik davriya va erkin tuzilmali davriyalarni farqlash uchun normal toifadagi davriyani asos qilib olish va unga nisbatan solishtirma tahlil qilish mumkin. Bu yoʻnalishda, birinchi navbatda, bajariladigan ish klassik uslubdagi davriyalarda uchraydigan oʻziga xos, ammo umumiy belgilangan chegaralardan chiqmaydigan qirralarni topishdan iborat.

1. Tonikada yakunlanadigan (dominanta oʻrniga) oʻrtaliq nomukammal kadensiyali davriyalar koʻp uchraydi. Tonika tersiyasi kuy holatida joylashadi. Nisbatan kam

hollarda kuy holatida kvinta ham uchraydi, u sekstakkord koʻrinishida boʻlishi mumkin yoki taktning kuchsiz xissasiga toʻgʻri keladi.



2. Davriyaning ikkinchi jumlası ayrim hollarda bevosita parallel majorda boshlanadi (L. Betxoven, Sonata №1, III qism).



Baʼzan ikkinchi jumla bevosita subdominanta tonalligida kiritiladi (L. Betxoven, Kvartet, op. 18 №4, III qism;



A. Skryabin. Preludiya, op. 11 №10).



3. Juda kam hollarda davriya kichikroq hajmdagi kirish qismdan boshlanadi. Ushbu kirish qismi davriyaning asosiy strukturasi kiritilmaydi, ammo umumiy holda uni kengaytiradi (L.Betxoven. Sonata №6, I qism).



4. Ichki qo'shimcha rivojlovchi, kengaytirilgan, yakunlovchi xarakterga ega bo'lgan (ibora yoki uchinchi jumla) davriyalar ko'p uchraydi. Bunday kengaytirish holati nomukammal yoki uzilgan kadensiyalardan so'ng kuzatiladi. Buning natijasida, davriya shakli nisbatan kengayadi (L.Betxoven. Sonata №8, III qism).





5. To'rtinchi punktga keltirilgan davriya turi bilan navbatdaxisini adashtirmaslik lozim. Chunki davriyaning shunday turi ham uchraydiki, bunda davriyaga qo'shimcha tarzida mustaqil bitta (yoki bir necha) jumla kiritiladi. Mazkur qo'shimcha jumla yakunlovchi xarakterga ega bo'ladi. Bunday ko'rinishdagi yakunlovchi jumla davriya to'liq tonika kadansi bilan tamomlangandan so'ng qo'shiladi va nisbatan murakkab davriya hosil bo'lgunicha rivojlantirilishi mumkin (L. Betxoven. Sonata №3, I qism).

37 Allegro con brio (Л. Бетховен. Соната №3, ч. I)

Davriya shakli ichidagi qo'shimcha ham, davriyadan so'ng kiritilgan yakunlovchi qo'shicha ham, o'zidan avval kelgan mavzuiy rivojni ta'kidlaydi. Klassik uslubda kadans bir necha bor ta'kidlanadi, romantik kompozitorlar ijodida esa kulminatsiyaga olib boradigan sekventsiyali rivojlov ahamiyatlidir.

IV. Davriya shaklining o'ziga xos qirralari turli-tuman bo'lib, ular quyidagi toifalar bo'yicha o'rganiladi:

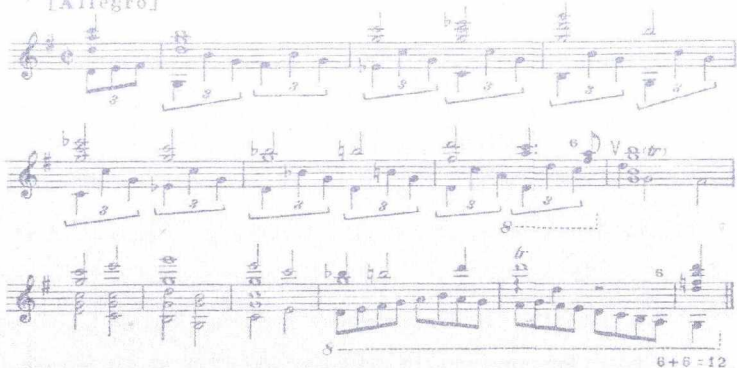
- 1) hajmiga ko'ra (taktlar soni);
- 2) davriya ichida taktlarnig metrik birlashuviga ko'ra;
- 3) kadans tuzilishiga ko'ra;
- 4) modulyatsiyali rivojiga ko'ra.

Shunday holatni ham nazarda tutish kerakki, yuqorida keltirilgan toifalar o'zaro bog'liq. Masalan, davriyaning hajmi taktlarning metrik birlashuvi bilan, modulyatsiyali rivojlov kadans tuzilmalari bilan bog'liq va h.k. Yuqoridagi tizimlashtirish ma'lum musiqiy voqeliklarni ma'lum nuqtai nazardan ko'rib chiqish uchun asos bo'ladi va nisbiy nazariy xarakterga ega.

Hajm bilan bog'liq o'ziga xosliklar. Normal holatdagi 8-16 taktli davriyalardan tashqari turli hajmdagi davriyalar, 8 taktdan kam bo'lgan hajmdagi mustaqil tuzilmalar ham uchraydi (V.A.Motsart. Kvartet №10, I qism).



Hajmi 8 taktdan kattaroq bo'lgan davriyalar uchinchi jumlaning qo'shilishi yoki ikki jumlaning bittasi kengaytirilishi natijasida yuzaga keladi. Eng ko'p uchraydigan variant sifatida 12 taktli davriyalarni ko'rib chiqish mumkin (4+4+4), 6 taktli ikki jumladan tarkib topgan davriya ham o'ziga xos qirralarga ega bo'lgan davriyalar qatoridan o'rin oladi (L.Betxoven. Sonata №29, I qism).



Juft sonli davriyalar nisbatan tabiiy xarakterga ega, toq sonli davriyalar umumiy normativlardan tashqariga chiqadi, chunki musiqani idrok qilish qonuniyatlari taktlarning juftliklarga birlashuviga asoslanadi (kvadrat).

Taktlarnig metrik qoidalarga asosan birlashuvidagi o'ziga xosliklar. Bunday o'ziga xosliklar ichki tuzilish bilan bog'liq va ularni taktlarning metrik birlashuvi nuqtai nazaridan ko'rib chiqish maqsadga muvofiq.

Hajmiga ko'ra normal 8 taktli davriya hajman nomutanosib bo'lgan 3+5 yoki 5+3 taktlardan iborat jummalarga bo'linadi. Ayniqsa, katta hajmli davriyalarda normativ bo'lmagan tuzilmalar turlicha bo'lishi mumkin. Demak, bunday katta hajmli davriyalarda normativlarga to'g'ri kelmaydigan variantlarning soni ham ko'p bo'lishi mumkin.

Tahlil jarayonida kuyidagilarga e'tibor qaratish lozim: 1) davriyaga qo'shimcha sifatida kiritiladigan ibora yoki jummalarning taktlari va asosiy jumlar taktlarining juft metrik birlashuvi, masalan:

$4+4+2$ (qo'shimcha) = 10 (L.Betxoven. Sonata №3, II qism).



Kadanslarning o'ziga xosliklari.

1) Davriyalar o'ziga xos qirralarga ega bo'lgan o'rtaliq kadensiyali ham bo'lishi mumkin:

a) mukammal tonikada yakunlanadigan o'rtaliq kadensiya (taktning kuchli hissasi va asosiy tonning kuy chizig'ida joylashishi), bu kabi kadensiya birinchi jumlagi nisbatan yopiq xarakter baxsh etadi.



b) subdominant bilan yakunlanadigan yarimtalik kadansiya.



2)normal, yopiq xarakterli davriyalardan tashqari, ochiq davriyalar ham mavjud bo'lib, ular dominantalarga ega (L.Betxoven. Sonata №18, III qism).



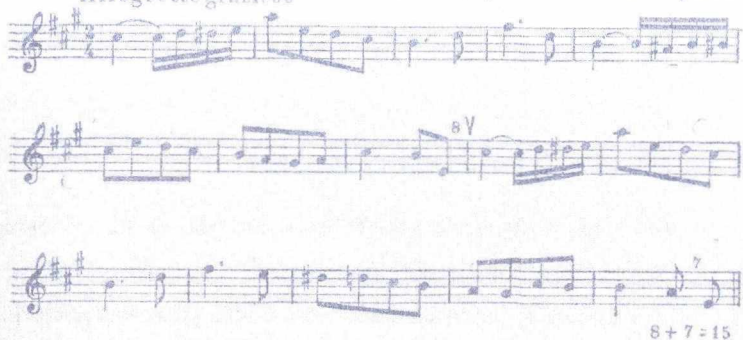
Davriyalarning tuzilishidagi o'ziga xosliklar.

1.Davriya tuzilishining o'ziga xos qirralari jumlarar, taktlarining hajmi va metrik jihatdan bog'lanishida namoyon bo'ladi. Tuzilmaning kattalashishi asosan aynan ikkinchi jumlaning kengaytirilishi hisobiga amalga oshiriladi (I.Gaydn. Kvartet №1, III qism).



Ikkinchi jumlası qisqartirilgan davriyalar nisbatan kam uchraydi (F.Mendelson. "So'zsiz qo'shiq", №30).

Allegretto grazioso Ф. Мендельсон. „Песня без слов“, №80



3. Baʼzan uch jumladan tarkib topgan davriyalar ham uchraydi, bunda uchinchi jumla oʻzidan oldin keladigan jumla uchun yakunlovchi vazifasini bajarmaydi (E.Grig. Norvegiya raqsi. №2).



4. Toʻrt jumladan iborat boʻlgan davriyalar ham mavjud (F.Shopen. cis-moll prelyudiyasi).

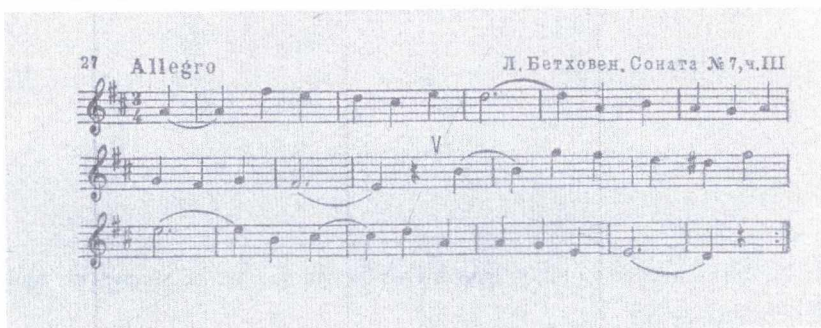
Jumlalarga ajratilmaydigan davriyalar ham mavjud boʻlib, ular yalpi rivojlovli davriyalar deyiladi.



4. Bunday davriyalar ayrim hollarda jumlarlar hosil qilmaydigan aniq iboralardan tarkib topadi (L.Betxoven. Trio, op.9. №1, IV qism).

4. Yana shunday davriyalar ham borki, ularda ayrim iboralar jumlarlar hosil qilmaydi, ayrim iboralar esa davriyaning ikkinchi yarmida jumla hosil qilishi mumkin.

Modulyatsion rivojiga ko‘ra o‘ziga xosliklar. Umuman olganda, modulyatsiyalash davriyaning ikkinchi jumlasida amalga oshiriladi. Ikkinchi jumla bevosita yangi tonallikda ham (solishtirma sifatida) boshlanishi mumkin. Modulyatsiya parallel, II bosqich (L.Betxoven. Sonata №7, III qism),

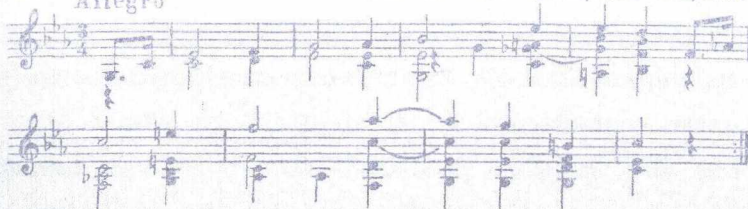


subdominanta (L.Betxoven. Kvartet, or 18. №4, III qism) tonalliklarda boshlanishi mumkin. Birinchi jumlaning parallel major va dominanta tonalliklaridan tashqari boshqa tonalliklarga modulyatsiyalanishini (albatta tegishli o‘rtaliq kadensiyalari bilan) ham o‘ziga xos qirralar qatoriga qo‘shish mumkin.

29

Allegro

Л. Бетховен. Квартет, op. 18 № 4, ч. III



Uzoq tonallikka modulyatsiyalash noyob hodisa sifatida qabul qilinadi
(L. Betxoven. Simfoniya №8, I qism).

31

[Allegro vivace e con brio]

Л. Бетховен. Симфония №8, ч. I



Bir davriyada turli darajadagi bir qator o'ziga xosliklar ham uchrashi
mumkin. Aksariyat hollarda ular o'zaro bog'liqlikda bo'lishi kuzatiladi.

V. Bir qismli shakl.

Bir qismli shakl yaqqol seziladigan mustaqil bo'limlarga ajralmaydi va
nusiqiy materialning uzluksiz rivojga asoslanishi bilan tavsiflanadi. Pauza va
o'ziga ko'rinishdagi sezuralar uning yaxlitligini buzmaydi.

Bir qismli shakllar o'zining hajmi, murakkabligi, rivojlanish xarakteri va ichki tuzilishiga ko'ra turli-tumandir: bir necha taktdan iborat bo'lgan eng sodda bir qismli tuzilmalardan, to keng rivojlantirilgan turlarigacha.

Bir qismli shakl musiqiy asarlarda ham mustaqil ko'rinishda, ham biror kattaroq shaklning tarkibiy qismi sifatida turli xil janrlarda qo'llanadi.

Eng oddiy bir qismli shakl turi sifatida biz mavzuviy materialning dastlabki rivojlovsiz bayonini nazarda tutamiz. Bu oddiy davriya yoki jumla bo'lishi mumkin. Bunday tuzilmaning odatiy hajmi 8 taktni tashkil qiladi va rivojlanishi davomida murakkablashmaydi (F.Shopen. Preludiya №7).

Prelude

Op. 28, No. 7

Frederic Chopin



Bunday shakl (oddiy ikki qismli va uch qismli shakllar qatorida) tobe bo'lim sifatida nisbatan yirik shakllar tarkibiga kiritilishi mumkin. Bunday holat, birinchi navbatda, variatsiyalar mavzulariga tegishlidir. Qadimgi variatsiyalarda, passakaliyalarda va chakonalarda mavzular doimiy ravishda bir qismli shaklda bayon etilgan. Keyinchalik, gomofon-klassik uslub hukmronligi davrida variatsiyalar mavzulari asosan oddiy ikki qismli bo'lib, uch qismli shakl nisbatan kam qo'llangan.

Eng oddiy bir qismli shakl yirik hajmli asarlarning kirish qismi sifatida qo'llanishi mumkin.

Bir qismli shakl mustaqil shakl sifatida ko'proq vokal musiqasida – obraz rivojining asosi sifatida xizmat qiladigan, turli matn bilan takrorlanadigan band (kuplet) sifatida (ba'zan uncha katta bo'lmagan o'zgarishlar bilan) uchraydi. Bu shakl asosan band (kuplet) shakli deyiladi. Kamer-vokal musiqasi va operalarda bu shaklga misollar ko'p. Variatsiyalanadigan akkompanement bilan birgalikda band (kuplet)-variatsiya shakli xosil bo'ladi.

Cholg'u musiqasida mustaqil ko'rinishdagi oddiy bir qismli shakl ko'proq musiqa sohasiga dastlabki qadamlarini qo'ygan o'quvchilar uchun mo'ljallangan engil pyesalarda uchraydi. Fortepiano uchun miniatyuralarni (prelyudiya va boshqa asarlarni) ham oddiy bir qismli asarlar qatoriga kiritish mumkin.

Rivojlantirilgan bir qismli shakl deganda hajmi oddiy bir qismli shaklga nisbatan kattaroq bo'lgan shakl tushuniladi. Bunday shaklga shunday tuzilmalar kiritiladiki, ular hajman oddiy davriya shaklidan tashqariga chiqadi, ularda material nisbatan erkin rivojlantiriladi.

Variatsiyalar mavzusi uchun rivojlantirilgan bir qismli shakl xos emas.

Yirik shakldagi asarlarning kirish qismlarida rivojlantirilgan bir qismli shakl oddiy bir qismli shaklga nisbatan ko'proq uchraydi. Bu tabiiy, chunki muqaddima qismlar uchun yalpi erkin rivojlov xosdir.

Mustaqil ko'rinishda esa mazkur shakl shunday asarlarda qo'llaniladiki, ular naqshinkor-garmonik yoki melodik-naqshinkor xarakterlarga asoslangan bo'ladi.

Bunday shakl I.S.Bax prelyudiyalariga xosdir. Bunda davriyaga xos bo'lgan takrorlanadigan tuzilish kuzatilmasa-da, hajman katta bo'lmagan prelyudiyalarda keyingi rivojlantirish elementlari uchraydi.

Nazorat uchun savollar:

- 1.Davriya nima?
- 2.Davriya uchun qanday vazifa xos?
- 3.Davriya mustaqil shakl sifatida namoyon bo'lgan qaysi asarlarni bilasiz?
- 4.Normal ekspozitsiyali davriya shaklini qaysi xususiyatlar belgilab beradi?
- 5.Og'ishmalar mavjud bo'lgan davriya qanday nomlanadi?

6. Mavzuviy rivojiga ko'ra davriyalar qanday ajratiladi?
7. Takroriy tuzilmali davriya deb nimaga aytiladi?
8. Takroriy bo'lmagan tuzilmali davriya deb nimaga aytiladi?
9. Klassik uslubdagi davriyalarning qanday o'ziga xosliklarini bilasiz?
10. Davriyalarning o'ziga xosliklari nimalarga ko'ra farqlanadi?
11. Bir qismli shaklning qanday turlarini bilasiz?
12. Oddiy bir qismli shakl nima?
13. Rivojlantirilgan bir qismli shakl nima bilan tavsiflanadi?

TAHLIL UCHUN MATERIAL:

- L. Betxoven, Sonata №1, III qism; №3, I qism, II qism; №6, I qism; №7, III qism; №8, III qism; №18, III qism; №29, I qism;
- L. Betxoven. Simfoniya №8, I qism
- M.I. Glinka. "Ivan Susanin", Vanyaning qo'shig'i
- E. Grig. Norvegiya raqsi op. №35, №2
- F. Mendelson. "So'zsiz qo'shiq", №30
- G. Mushel. «Pushti sonatina»
- G. Mushel. «Maktub».
- K. Kenjaev. "Andantino".
- X. Raximov. «Kuvlamachoq».
- F. Shopen. cis-moll prelyudiyasi
- F. Shopen. Prelyudiya №7

3 –mavzu. IKKI QISMLI SHAKL VA UNING TURLARI.

I. Umumiy tavsif. Oddiy ikki qismlı shakl deb, har ikkisi ham tuzilishiga ko'ra oddiy bo'lgan ikki qismdan tashkil topgan shaklga aytiladi.

Musiqaning asosiy fikr mavzusi bayon etiladigan birinchi qism ma'lum bir davriyaiyani taqazo etadi. Ikkinchi qism davriyadan murakkab bo'lmagan tuzilishni taqazo etadi. Unda musiqiy fikrning keyingi rivoji va uning yakunlanish jarayoni yuz beradi.

Ikki qismlı shaklning har bir qismi takrorlanishi mumkin. Raqsboq pyesalarda takrorlanadigan qism band (koleno) deb ataladi.

Oddiy ikki qismlı shakl uning tarkibiy qismlari yoki qo'shib ketgan, yoki ajralib turgan holdagi tuzilishga ega bo'ladi. Shaklning qo'shib yozilgan yoxud bo'linganlik darajasi birinchi va ikkinchi qismlar orasidagi metrik chegaraning yaqqolliğı, ular orasidagi sezuraning aniqligi, birinchi davriyani yakunlovchi kadensiyaning xarakteriga bog'liq.

Shaklning bo'linganliğı, ayniqsa, har bir qismning takrorlanishi bilan ta'kidlanadi.

Bo'linganlik raqs xarakteriga ega musiqada ayniqsa, ko'proq uchraydi. Qismlari qo'shib yozilgan shakl sekin harakatli lirik pyesalar uchun xosdir; u odatda qismlar orasidagi kuy yoki fakturaviy o'tishlar, ikkinchi qismdan oldingi dominantali kadensiya orqali amalga oshiriladi.

Ikki qismlı shaklda birinchi davriya yorqinlik baxsh etib, esda qolarli mavzu va ekspozitsion xususiyatga ega. U bir tonalli yohud parallel yoki dominantali tonallikka modulyatsia qilgan davriya bo'lishi mumkin. Bu davriya kvadrat yoki nokvadrat tuzilishga ega.

Ikkinchi davriya albatta asosiy tonallikda tugaydi. Tonallik jihatidan yopiqlik oddiy ikki qismlı shaklning tugallanganliğı va mustaqilligini aniqlab beruvchi asosiy belgi bo'lib hisoblanadi.

Oddiy ikki qismli shaklda yozilgan vokal pyesalarda muqaddima (kirish) va hotima (yakun) qismlari mavjud, ular u qadar katta emas va takrorlanish xususiyatiga ega.

II. Oddiy ikki qismli shaklning ko'rinishlari

Oddiy ikki qismli shaklga nisbatan ko'proq xos bo'lgan tuzilishi $A + A_1$ harfiy formulasi orqali ifodalanishi mumkin. Bu formula ikkinchi qismidagi musiqiy fikrning rivojlanishi birinchi qismning mavzuviy elementlaridan foydalangan holda amalga oshirilishini nazarda tutadi (birinchi qismni ikkinchi jumlasining notama-nota yoki o'zgartirib takrorlanishi).

Bunday shakl **repriza bilan kelgan oddiy ikki qismli shakl** deb ataladi.

Uning sxemasi quyidagicha:

Qadimgi frantsuz qo'shig'i



I

II

$a + a_1$

$b + a_1$

Oddiy ikki qismli shaklning boshqa turi **reprizasiz oddiy ikki qismli shaklidir**.

Unda ikkinchi qism yangi mavzu materiali asosida tuziladi va kontrast kiritadigan yoki yaqqol ajralib turadigan xususiyatga ega. Uning sxemasi quyidagi ko'rinishda:

P. I. Chaykovskiy
«ORGAN-GRINDER'S SINGING» (Щарманщик

поэт)

Тихо (Andante)

The musical score is written for piano and organ. It begins with the tempo marking 'Тихо (Andante)'. The piano part starts with a melody in the right hand, accompanied by chords in the left hand. The organ part enters with a similar harmonic structure. The score includes various musical notations such as notes, rests, ornaments, and dynamic markings (p, mf, p, pp). The organ part is marked with 'mf' and 'p' dynamics. The piano part is marked with 'p' and 'pp' dynamics. The score is written in 2/4 time and the key of D major.



I

a + a₁

II

b + b₁

Reprizasiz oddiy ikki qismli shakl asosan vokal asarlarida uchraydi va naqarotli qo‘shiqlarda namoyon bo‘ladi. Eng so‘nggilari orasida shunday misollar uchraydiki, bunda ikkinchi qism musiqasining xususiyati jihatidan birinchisiga shu qadar farq qiladiki, A va B qismlari orasidagi farq kontrast (ziddlik) darajasiga yetadi.

Oddiy ikki qismli shaklning yaratilishi va qo‘llanilishi. Oddiy ikki qismli shaklning yaratilishi va rivojlanishi birinchi navbatda maishiy raqslar va albatta turli qo‘shiq janrlarining tarixlariga bog‘liq.

17 asrning ko‘pgina raqslari (allemanda, kuranta, menuet, gavot) A + A oddiy ikki qismli shakl ko‘rinishini aks ettiruvchi qadimiy ikki qismli shaklda yaratilgan, bunda ikkinchi qism birinchisiga nisbatan ikki yoki uch marta uzoqroq davom etadi (I.S.Bax syuitalarining raqsi).

18 asrda oddiy 2 qismli shakl lendlerlar raqsiga xos edi. 19 asrda esa davriya valsar sikliga xos xususiyat kasb etdi.

Shubert, Shuman, Glinka, Dargomijskiy, Varelas, Mushel, Yudakovlarning qo'shiq va romanslarida mustaqil pyesalar ko'rinishidagi oddiy ikki qismli shakllarga turli tuman misollar mavjud.

Oddiy ikki qismli shakl nisbatan murakkab musiqiy shakllarning tarkibiy qismi sifatida Motsart va Betxoven sonatlarining o'rta qismlari shuningdek, Shubert, Shumen, Glinka, Chaykovskiylarning instrumental pyesa va romanslarida uchraydi.

Variatsiya shaklining mavzusi oddiy ikki qismli shaklida bayon etilishi ayniqsa odatiy holdir.

III. Rivojlantirilgan ikki qismli shakl.

Rivojlantirilgan ikki qismli shakl deb biz ko'lami va rivojlanishining murakkabligi bilan oddiy ikki qismli shakldan oshib ketgan shaklga aytamiz. Rivojlantirilgan ikki qismli shaklning eng farqli xususiyati shundaki, uning har bir qismi oddiy tuzilma emas, (davriya va jumla), balki yanaham kengroq murakkablikka ega. Ayrim holatlarda murakkab ikki qismli shaklga yaqqol davriy tuzilishiga ega bo'lgan, ammo yetarli darajada murakkab va murakkab asarlar kiritilishi mumkin. Ba'zida birinchi qismning oddiyligi saqlanishi bilan, ikki qismdagi keng rivojlanishi tufayli butun shakl rivojlantirilgan ikki qismli shakl xarakterini yuzaga oladi.

Shunday qilib, oddiy va murakkab ikki qismli shakllar o'rtasidagi farq deyarli bir xil, ammo o'zining nihoyalarida yetarli darajada aniq, negaki, oddiy ikki qismli shakl nihoyatda lo'nda bo'ladi, rivojlantirilgan ikki qismli shakl esa ba'zan keng ko'lamga erishadi.

Qismlar rivojlanishida strukturaviy (tuzilish nuqtayi jihatdan) rivojlanish ham mavjuddir. Shunda har bir asosiy bo'lim o'z ichida aniq ifodalangan davriya va ikki yoki uch qismli tuzilmalarni tashkil etadi. Bunday shaklni **murakkab yoki aniqrog'i, tarkibiy** shakl deyish mumkin. Biroq qismlarning rivojlanishida **nostrukturaviy, nodavriy, nisbatan** rivojlanish ham kuzatiladi (bu qadimiy rivojlantirilgan ikki qismli shakllar uchun, ayniqsa, Bax prelyudiyalari uchun

xosdir). Shunday qilib, rivojlantirilgan ikki qismli shaklning ikkita xilini, ya'ni **strukturaviy va nostrukturaviy (erkin) rivojlanishdagi shakllarni ajrata bilish kerak.**

Asosiy qismlarni chegaralash ayniqsa, birinchi qismning takrorlash belgilari bilan takrorlanishida ta'kidlanadi. Shu bilan birga ko'pincha ikkinchi qism ham takrorlanadi. Birinchi qism takrorlanmagan holatlarda, uning nihoyasi vaqtga bog'liq rivojlanish yakuni bilan aniqlanadi. Buning belgilari aniq ifodalangan kadensiyalash, sezura yoki harakatning to'liq to'xtatilishidir.

Qismlarning chegaralari aniq bo'lmagan muttasilroq rivojlanishi ham uchraydi. Biroq ikki qismli shakl haqida faqatgina rivojlanishdagi birinchi bosqichning yakuni aniq namoyon bo'ladi va yangi ikkinchi bosqich boshlanganda gapirish mumkin.

Rivojlantirilgan ikki qismli shaklning turlari uning ikkinchi qismning mazmuni orqali aniqlanadi. Odatda unda birinchi qism mavzusi materialining keyingi rivojlanishi amalga oshiriladi — $A+A_1$. Ba'zida ikkinchi qismdagi rivojlov birinchi qism rivojiga nihoyatda o'xshash bo'ladi. Xuddi u fakturaviy, modulyatsion jihatdan ayrim o'zgarishlarga ega bo'lgan birinchi qismning takroridir. Lekin, ko'p hollarda ikkinchi qism rivojiga sezilarli o'zgartirishlar kiritiladi.

Ayniqsa toklassik uslubdagi musiqaga xos bo'lgan **reprizasiz ikki qismli shakl** ikkinchi qismi yangi mavzudan, ba'zida oldingi materialning sezilarli darajada o'zgartirilgan rivojidan boshlanib, shaklning oxirida esa boshlang'ich rivojiga o'xshaganligi bilan xarakterlanadi.

Reprizali ikki qismli shakl — ikkinchi qism birinchi qismning (kulminatsiyada damba-dam o'zgarishi) takrorlanishi (repriz) bilan boshlanishi orqali tavsiflanadi va keyin biroz boshqacha usulda murakkablashadi. Buni Baxning ijodida, shuningdek, yangi, o'ziga xos jihatlar aks etgan romantiklar asarlarida ko'rish mumkin.

Kamdan-kam holatda, istisno tariqasida, rivojlantirilgan ikki qismli shaklning boshqa turi — **ikkinchi qismda**, baʼzida keskin kontrast yaratuvchi, **yangi mavzuviy materialni bayon etadigan** shakl uchraydi — A + B.

Shunday qilib, rivojlantirilgan ikki qismli shaklning ikkita asosiy turini farqlay bilish lozim: 1) A + A, (reprizasiz yoki reprizali), 2) A + B (kontrastli).

IV.Qadimiy rivojlantirilgan ikki qismli shakl.

Cholgʻu musiqada rivojlantirilgan ikki qismli shakl oddiy ikki va bir qismli shakllar bilan bir **qatorda toklassik uslubgacha boʻlgan yoʻnalishlarda keng qoʻllaniladigan boʻldi**.

Bax va uning zamondoshlari siklli asarlari (syuita, partita, sonata) ning ayrim qismlari, shuningdek, fugalardan oldin ijro etiladigan prelyudiyalar odatda murakkab bir qismli yoki ikki qismli shakllarda yaratilgan.

Masalan, "Yaxshi temperatsiyalangan klavir"da prelyudiyalarning bir qatori tipik reprizasiz ikki qismli shaklda yozilgan (birinchi jildda №24, ikkinchi jildda № 2 qismlar cheg, 8, 9, 10, 15, 20, 21). Ularning ayrimlarida arasi takrorlanish bilan ifodalangan.

XXIV Preludium

a) Andante (♩ = 76)

The musical score for XXIV Preludium, Andante (♩ = 76), is presented in two systems. The first system begins with a treble staff and a bass staff, both in 3/4 time. The treble staff starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bass staff starts with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system includes a dynamic marking of *p* (piano) and the instruction *come organo*. The second system continues the piece with similar notation. The score is numbered 1 through 16, indicating measures.

9 *poco cresc.* *p*

13 *poco cresc.* *mf* *tr*

18 *p*

23 *mf*

27 *p*



Klassik sonata shaklidagi mavzuvii rivojlanishning modulyatsion rejasiga asos solgan qadimiy ikki qismli shaklning modulyatsion rejasi katta ahamiyat kasb etdi.

Birinchi qismning oxiri yoki oʻrtasida modulyatsion rivoji yaqin tonalliklardan biriga — dominanta tonalligi yoxud parallel majorga tomon harakatlanadi. Tonal muvozanat ikkinchi qismning oʻrtasida asosiy tonallikka sekin-astalik bilan qaytib kelishi orqali qayta tiklanadi va uning oxirida mustahkamlashadi.

Asosiy tonallikka bunday qaytish reprizani hosil qilmaydi va ikki qismli shaklni uch qismli shaklga aylantirmaydi, sababi, repriza degani, eng avvalo,

dastlabki mavzuviiy materialning ekspozitsion bayoni holatiga qaytishni nazarda tutadi.

V. Qadimiy sonata shakli.

Rivojlantirilgan ikki qismli shakl D.Skarlattti ijodida keng va turlicha qo'llanilgan. Uning shu shaklda yozilgan "sonatalari" ularda ba'zan chinakam "sonatlilik" jihatlari yetarli darajada aniq namoyon bo'lishi bilan alohida qiziqish uyg'otadi.



Eng avvalo, birinchi qismda ikkinchi tonallik (dominanta yoki parallel major)ning doirasi nafaqat kengaytiriladi, balki, mustahkamlanadi ham (qism yakunida), bu esa butun ekspozitsiyaga tonal beqarorlikni bag'ishlaydi.

Sonatlilik yangi tonallikka asoslangan ekspozitsiyaning ikkinchi bo'limida mustaqil mazmun-mohiyatni kasb etgan va shakllagandagina vujudga keladi. Bu yerda endi bosh partiyaga tonal jihatdan qarama-qarshi qo'yilgan yordamchi partiyani ko'rish mumkin.

Ikki qismning ustunligi ostidagi ikki qismli shaklning bunday tuzilishi butun ekspozitsiyaga alohida jo'shqinlik baxsh etadi, bu esa asosiy tonallikda bayon etiladigan yordamchi partiyaning mavzusiga qaytish yo'li orqali buzilgan muvozanatni tiklash lozimligini talab etadi. Xuddi shu narsa shaklning ikkinchi qismida yuz beradi. Yordamchi partiyaning reprizasi ekspozitsiyaning birinchi mavzu materiali o'zgartirilgan, qayta ishlangan holda (asosiy tonallikda emas, rivojlov qism elementlari bilan) bayon etilganidan so'ng ijro etiladi.

Ikkinchi qismda bosh partiya qayta ishlangani bilan almashtirilgan, yordamchi partiya esa asosiy tonallikda takrorlanadigan ikki qismli shakl **qadimiy sonata shakli** deb ataladi.

Birinci qism hali tobe bo'limlarga (partiyalarga) bo'linmagan qadimiy reprizasiz ikki qismli shakldan bunday shaklning yaratilishini Skarlattining ijodida kuzatish mumkin.

Uning umumiy tonal rejasi ilgari holatida qoladi: birinci qismda T dan D ga tomon bo'lgan harakat ikkinchi qismda sekin-asta D dan T ga qayta boshlaydi. Yordamchi partiyaning mavzuviy materiali bosh partiyadan yaqqol farq qilsagina bunday tuzilish aniqroq namoyon bo'ladi.

Nazorat savollari

1. Oddiy ikki qismli shakl nima?
2. Oddiy ikki qismli shaklning tuzilishi qanday?
3. Bolinish va qoshilish qayerda uchrayadi?
4. Oddiy ikki qismli shaklning qanday turlarini bilasiz?
5. $A + B$ formulasi haqida nimani bilasiz?
6. Reprizali ikki qismli shakl nima degani?
7. Oddiy ikki qismli shaklning yaratilishi va qollanilishi haqida nimani bilasiz?
8. Murakkab ikki qismli shakl haqida sizga nimalar ma'lum?
9. Qadimiy ikki qismli shakl haqida nimani bilasiz?
10. Qadimiy sonata shakli haqida nimani bilasiz?

TAHLIL UCHUN MATERIAL:

I.S.Bax. «Y.T.K» 1-jild prelyudiyalar №1,21 № 24; 2-jild prelyudiyalar № 2,3, 4,9, 10, 12, 15, 18, 20, 21.

S.Varelas. «Vanka –vstanka»

F.Mendelson «So'zsiz qo'shiqlar» №12,16,37

A.Skarlatti. Sonatalar. № 1, 5,6,9,11.

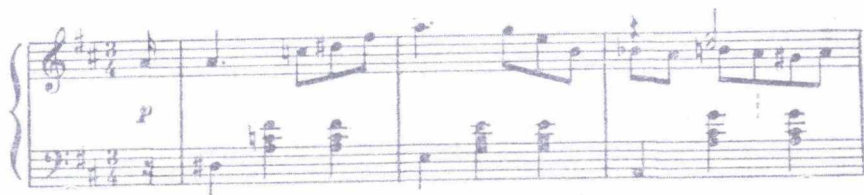
A.Skarlatti. Sonatalar № 2, 4, 8

Z. Tuxchieva «Eslaysanmi?»

F.Shopen. Preljudyalar: № 8, 11, 16,19 ;

A.Skryabin. Preljudyalar, asarlar. op11:№ 3,16, 21

Shubert «Ländler»



4-mavzu. ODDIY VA MURAKKAB UCH QISMLI SHAKL

I. Oddiy uch qismli shakl. Umumiy tavsif.

Oddiy uch qismli shakl deganda, albatta, birinchi qism, oʻrtaliq va reprizadan iborat simmetrik shakl tushuniladi.

Birinchi qism ikki jumladan iborat bir tonallik yoki modulyatsiyalovchi davriyadir. Uchta jumladan iborat davriyalar ham uchraydi (Betzoven. Sonata op 2 №1, Menuet).

Shaklning oʻrta qismi (oʻrtaliq) cheka qismlariga qarama-qarshi qoʻyiladi. Bu oʻrtaliq – davriya shakliga ega boʻladi yoki rivojlov xarakteridagi tuzilmalar qatorini hosil qiladi.

Uchinchi qism – repriza, birinchi qismning aynan yoki oʻzgartirilgan takroridan iborat.

Oddiy uch qismli shakl qismlarga ajratilgan yoki qismlari qoʻshilib ketgan boʻlishi mumkin.

(Qismlarga ajratilgan) shaklda, odatda, birinchi qism, keyin esa oʻrtaliq va repriza birgalikda takrorlanadi. Qismlar aniq takrorlanganda repriza belgisi qoʻyiladi. Aniq takroni harfiy ifodalashquyidagicha: $||:A:|| + ||:B + A:||$

II.Oʻrtaliq qism.

Oddiy uch qismli shakl oʻrtaligʻining quyidagi turlarini farqlay bilish lozim.

1. Rivojlantiruvchi toifadagi oʻrtaliq qismi. Mazkur qism beqaror xarakterga ega boʻlib, birinchi qism mavzusini rivojlantiradi. Rivojlantiruvchi oʻrtaliqli uch qismli shakl bir mavzuli deb. yuritiladi.

Shaklning bu koʻrinishi harfiy ifodasi quyidagicha: $A + A_1 + A.$

2. Oʻrtaliq qismda birinchi qismning mavzusiga ajratilgan boʻlaklarni rivojlantirish, garmonik rivojlov, parchalash kabi usullar yordamida ishlov beriladi. (P.Chaykovskiy. «Yil fasllari», «Troykada» Allegro moderato). Harfiy ifodasi quyidagicha: $A + R + A.$

3. Kontrastlovchi toifadagi oʻrtaliq, yangi musiqiy materialga tuzilgan (L.Betzoven. Sonata №7 III q.). Harfiy ifodasi quyidagicha: $A + B + A.$

Kontrastlovchi oʻrtaliqli uch qismli shakl ikki mavzuli deb yuritiladi.

4. Oʻrtaliq aniq ifodalanmagan mavzuli oʻtishdan iborat boʻlishi mumkin (L.Betxoven.Sonata №18, III q.). Harfiy ifodasi quyidagicha: $A + oʻtish + A$.

III. Oʻrtaliq qismidagi garmonik rivojlanish xususida.

Oddiy uch qismli shakl oʻrtasida garmoniya rivojlanishi oddiy va murakkab boʻlishi mumkin. Oʻrtaliqdagi garmonik rivojlanish turi, eng avvalo, uning mavzu xarakteri bilan bogʻliq.

Oʻrtaliq qismdayangi mavzuning mavjudligi ($A + B + A$) uzoq tonallikka (birinchi qismning asosiy tonalligiga nisbatan) ketish uchun koʻproq asos beradi.

Oddiy uch qismli shakl qismlari oʻrtasidagi tonallik nisbatlarning uchta turini farqlash kerak:

1) oʻrtaliq qismda yangi tonallikka oʻtilmaydi va uning davomida asosiy tonallik tonikasidan chetlashiladi;

2) oʻrtaliq qismda parallel yoki boshqa yaqin tonallikka qisqa muddatli ogʻishma hosil qilinadi. Bunday holat, odatda, oʻrtaliq qismida birinchi davriyaning mavzuviy unsurlaridan foydalanilganda yuzaga keladi;

3) oʻrtaliqning avval boshidan yangi, baʼzan asosiysiga nisbatan uzoq tonallik paydo boʻladi. Asosiy tonallikka qaytish yo reprizani bevosita tayyorlaydigan taktlarda, yoki butun oʻrtaliq qism davomida asta-sekin modulyatsion harakat bilan amalga oshiriladi.

Xajman katta boʻlmagan oʻrtaliqlarda tonalliklar qiyosi beriladi (Shopenning № 24 mazurkasi. C-dur). Anchagina davomli oʻrtaliqda, odatda, qator oraliq tonalliklar orqali reprizaga asta-sekin oʻtiladi.

Xajmdan qatʼi nazar, ayrim namunlarda oʻrtaliq qism reprizaning aniq his qilinadigan tayyorgarligi bilan yakunlanadi.

Reprizani tayyorlash uchun qullnadigan keng tarqalgan usul – oʻrtaliqni asosiy tonallik dominantasida organ punkti bilan yakunlash. Oʻrtaliqdan reprizaga oʻtishda baʼzan mavzuviy va tonal reprizalar mos kelmasligi kuzatiladi.

Masalan, Mendelson № 6 «Soʻzsiz qoʻshiq» da tonal repriza tematik reprizagacha 8 takt oldin keladi.

IV. Repriza.

Oddiy uch qismli shaklning reprizasi uch xil boʻladi:

1. Birinchi qismni aniq takrorlaydigan repriza.

2. Variatsiyalangan repriza oʻzgartirilgan takrordan iborat. Yangi rivojlantirish elementlarining mavjudligi shaklning kengayishi yoki qisqarishiga olib keladi. Oʻzgarishlar naqshinkor(ornamental), fakturali, tonal-garmonik, registrli boʻlishi mumkin.

3. Dinamik repriza birinchi qism mavzusini takrorlashda katta oʻzgarishlarni koʻzda tutadi.

Dinamik reprizali uch qismli shaklda umumiy kulminatsiya koʻpincha uchinchi qismga toʻgʻri keladi. Dinamizatsiya usullari: lad-tonal oʻzgaruvchanlik (minor major bilan yo aksincha almashtiriladi), asosiy kuyga yangi kuyning qarama-qarshi qoʻyilishi, yangi garmonik ogʻishmaning kiritilishi, harakat tezligini oʻtirishi, ritmik oʻzgarishlar, fakturada bayonning zichligi kuchayishi sanaladi

Repriza ichida koʻpincha yangi akkordlar va subdominanta tomonga ogʻishmalar kiritiladi. Ular shaklni kengaytiradi va subdominanta garmoniyasi yordamida asosiy tonallik tonikasini mustahkamlaydi.

Ayrim hollarda reprizada birinchi va oʻrtaliq qismlar mavzu elementlarining birlashuvi roʻy beradi. Bunday birlashuv, odatda, reprizaning asosiy tuzilmasiga qoʻshimchani hosil qiladi.

V. Kelib chiqishi va qoʻllanishi xususida.

Oddiy uch qismli shakl nihoyatda moslashuvchan boʻlib, turli mavzu-mazmunlarni gavdalantirishga munosib. Uning qoʻllanish sohasi nihoyatda keng. Bu shaklda kichik pyesalar, prelyudiyalar, ariyalar, romanslar, raqslar yoziladi.

Oddiy uch qismli shakl murakkab uch qismli shaklning tarkibiy qismi sifatida ham kelishi mumkin.

Oddiy uch qismli shaklda yashirin imkoniyatlarning rang-barangligi tufayli u xorij kompozitorlari uchun sevimli bo'lib, ular mustaqil vokal va cholg'u pyesalar yaratish kabi, uni nisbatan murakkab shakllar tarkibiga kiritish uchun mazkur shaklga ko'p bora murojaat qilishgan. Oddiy uch qismli shakldan R. Abdullaev, M. Burxonov, B. Zeydman, M. Leviev, G. Mushel, K. Kenjaev kabi o'zbek kompozitorlari ham o'z ijodida keng va rang-barang tarzda foydalanishgan.

Asosiy tushunchalar:

Oddiy uch qismli shakl deganda, albatta, birinchi qism, o'rtaliq va reprizadan iborat simmetrik shakl tushuniladi.

Nazorat savollari:

1. Oddiy uch qismli shakl nima?
2. Birinchi qism nimadan iborat?
3. Oddiy uch qismli shaklning qanday ko'rinishlari bor?
4. Bo'laklarga ajratilgan shakl nima?
5. O'rtaliqning qanday turlarini bilasiz?
6. O'rtaliq ichida garmonik rivojlantirishning qanday usullari mavjud?
7. Uch qismli shakl reprizalari qanday bo'ladi?
8. Oddiy uch qismli shakl qaerlarda qo'llanadi?

Tahlil uchun badiiy namunalar:

1. L. Betxoven. Sonata № 3, skerso, № 6, II q., № 7, III q., № 18, III q. op 2 № 1, Menuet).

2. M. Burxonov. «Go'zal qizga».

3. M. Glinka. «Tungi zefir».

4. E. Grig. Syuita «Per Gyunt», «Anitra raqsi».

5. G. Mushel. «Musiqiy kundalik».

5. F. Shopen. Mazurka. № 24.

6. P. Chaykovskiy. «Yil fasllari», «Troykada». Allegro moderato.

P. I. Chaykovskiy "qadimgi frantsuz qo'shig'i"

Дуже помірно
Весьма умеренно

The musical score is written for piano and right-hand parts. It features a variety of musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings. The tempo is marked as 'Дуже помірно' (Moderato) and 'Весьма умеренно' (Moderato). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'mf'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Bethoven. Sonata № 7, III q

Menuetto Allegro

The musical score is written for piano and consists of six systems. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The piece begins with a 'p dolce' dynamic and a '(ben tenuto)' instruction. The first system includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a 'p' dynamic. The second system features a 'f' dynamic and a 'tr' (trill) marking. The third system includes a 'p (l.h.)' marking and a 'tr' marking. The fourth system features a 'p' dynamic, a 'cresc.' (crescendo) marking, and a 'ff' dynamic. The fifth system includes a 'pp' (pianissimo) dynamic and a 'tr' marking. The sixth system ends with a 'pp' dynamic and a 'Fine' marking.

Ноябрь.
НА ТРОЙКѢ.

СОЧИНЕНИЕ

П. Чайковского.

№ 11.

Novembre.

TROIKA.

PAR

P. Tchaikowsky.

Не гляди-же съ тоской на дорогу
И за тройкой не сидѣй не снѣжи
И тоскы ную въ сердцѣ тревогу
Поскорѣе навсегда затуши.

Некрасовъ.

OUV. ÉDITION.

Allegro moderato.

IANO.

mf

espress.



MURAKKAB UCH QISMLI SHAKL

I. Murakkab uch qismli shakl. Umumiy tavsifi

Birinchi qismi oddiy ikki yoki uch qismli shakl, oʻrtaliq chekka qismlar bilan yorqin kontrastlaydigan, repriza birinchi qismning aynan yoki oʻzgarishli takroridan iborat shaklga murakkab uch qismli shakl deyiladi.

Murakkab uch qismli shakl sxemasi oddiy uch qismli shakl sxemasini takrorlaydi, biroq har bir qismning qurilishi va ularning kontrast nisbatlanishi bilan farq qiladi:

A	C	A1
a+b	a+b	a+b
a+b+a	a+b+a	a+b+a

Murakkab uch qismli shakl asosini repriza – birinchi qism mavzusining qaytarilishi bilan muvozanatlangan dastlabki ikki qismning kontrast nisbatlanishi tashkil etadi. Qismlar kontrastiga chastey faktura, registr, surʼat, melodik-ritmik vositalarni almashtirish hisobiga erishiladi.

Murakkab uch qismli shaklning ikki turini farqlash lozim:

1. **Tarkibli uch qismli shakl**, unda cheka qismlar (baʼzan oʻrtaliq) sodda shakllarga aniq boʻlaklanadi. Bu shakl raqs janri asarlari: marsh, mazurka, vals, polonez va nisbatan kichik miqyosdagi pyesalar uchun xarakterli.

Klassiklar uchun chekka qismlarni oddiy – ikki qismli va uch qismli shakllarda qurish tobora tipik sanaladi.

Shunday, chekka qismlar oddiy uch qismli shaklda, oʻrtaliq esa oddiy ikki qismli shaklda yozilishi mumkin (Betxoven Sonata № 11, III q.).

A	C	A
a + b + a	a+b	a + b-+a

Hamma qismlar oddiy uch qismli shaklda yozilgan boʻlishi mumkin (Betxoven. Sonata № 1, III q. - menuet.)

A	C	A
a-b-a	a-b-a	a-b-a

Kamdan kam hamma qismlar ikki qismli shaklda yoziladi (Shopen. Mazurka № 7).

A	C	A
a + b	a+b	a + b

2. Tarkibsiz shakl nodavriy tuzilishi bilan ajralib turadi. U qadimiy da capo ariya, kompozitor romantiklar va ayniqsa P.I.Chaykovskiyning keng rivojlantirilgan simfoniyalashtirilgan shakllari uchun xos.

Tarkibli uch qismli shaklning tuzilishi.

I. Birinchi qism. Klassik uslubda tarkibli uch qismli shaklning birinchi qismi tuzilishida oddiy ikki va uch qismli shakllar koʻzga tashlanadi.

Oddiy uch qismli shaklning birinchi boʻlimi (a) asosiy mavzuni oʻz ichiga oladi va davriya shaklida yoziladi. Bu toʻliq kandentsiyali yopiq tuzilmadir.

Ikkinchi boʻlim (b) koʻpincha mustaqil mavzuga quriladi. Koʻpincha bunda asosiy mavzuni rivojlantirish kuzatiladi.

Birinchi qism ichidagi mahallik repriza deb ataladigan repriza birinchi qismga nisbatan intensivroq rivojlantirish hisobiga kengaytirilgan boʻladi. Koʻpincha repriza butun qism kulminatsiyasini oʻz ichiga oladi, unga faol rivojlantirish (modulyatsiyali sekvensiya, boʻlaklash, parchalash) bilan erishiladi. Keskin garmonik va tematik rivojlantirishdan keyin reprizada koʻpincha qoʻshimcha beriladi, uning roli asosiy tonallik tonikasini mustahkamlashdan iborat.

Betxovendan keyingi davr asarlarida birinchi qism oddiy shakllar doirasidan chiqib ketdi. U sonata shaklida yozilishi mumkin (Betxoven. Simfoniya № 9, II q.).

Kam hollarda tarkibli uch qismli shaklning birinchi qismi variatsiyali mavzudan iborat boʻladi (Betxoven. Simfoniya № 7, II q. - Allegretto).

II. Oʻrta qism. Murakkab uch qismli shakl uchun oʻrta va chekka qismlar oʻrtasidagi kontrastning mavjudligi tipik sanaladi.

Murakkab uch qismli shaklda kontrast darajasi va chuqurligi u yoki bu asarning uslubi, janri va g'oyasi bilan bog'liq ravishda turlicha bo'lishi mumkin.

Murakkab uch qismli shaklda kontrast qator ifodali vositalar yordamida hosil qilinadi. Tematik kontrastdan tashqari, faktura kontrasti, orkestr asarlarida esa registr va tembrlar kontrasti xarakterlidir. Tonal kontrast ham shu jumlagi kiritiladi.

Murakkab uch qismli shakl o'rtalig'ining ikki turi uchraydi:

a) **trio** – tarkibli uch qismli shaklning aniq strukturaviy rivojlanishli o'rtaliq qismi. «Trio» atamasi shaklning ikkinchi qismi uch ovozgga yozilgan paytdan mustahkamlanib qolgan.

Trio, birinchi qism kabi, oddiyo ikki, uch qismli shaklda tuziladi (istisno tarzida bitta davriya ko'rinishidagi trio ham uchraydi: (Bethoven. Sonata № 7, III q.).

Trio kontrast kiritadi. U tematizmning keskin almashinishi, yangi tonallikning paydo bo'lishi yoki lad maylining o'zgarishi, bayon qilish xarakterining o'zgarishida o'z ifodasini topadi. Trio ba'zan takrorlanadi.

Trio ko'pincha birdaniga, tayyorgarliksiz keladigan yangi tonallikda o'tkaziladi. Klassiklar asarlarida trio va cheka qismlar o'rtasidagi tonal munosabatlar, odatda, tonal turdoshlikning birinchi darajasi doirasidan chiqmaydi.

Major asarlarda trioda subdominanta ($S-F$), shu nomdagi ($C-c$) yoki parallel minor ($C-a$) tonalliklaridan foydalanish tipik sanaladi.

Trio tonal yopiq, zero odatda, to'liq kadans bilan tugaydi.

b) **epizod** – o'rtaliq aniq mustaqil shaklga ega emas, ketma-ket keladigan qator tuzilmalardan iborat bo'ladi.

Epizodning yana bir farqli xususiyati uning tonal beqarorligidir. Epizod uchun: modulyatsiyalash, oquvchanlik tipik sanaladi, ba'zan repriza oldidan dominantaning organ punkti paydo bo'lishi kuzatiladi.

Epizodni triodan farqlab turadigan qator xususiyatlar (strukturaviy shakllanmaganlik, ishlanmalilik, tonal beqarorlik) bilan birga ular o'rtasida

umumiy jihatlar ham mavjud: har ikkisi yangi, kontrastlovchi materialga quriladi, har ikkisi, odatda, (asosiy emas) epizodik tonallikda bayon etiladi.

Triodan farqli o'laroq, epizod takrorlanmaydi.

Epizod uchun o'ziga xos jihatlar: oquvchanlik, erkin rivojlanish, variatsiyalilik esa uni sonata sikllar yoki lirik pyesalarning ohista qismlari uchun yaroqli qilib qo'yadi.

Epizod bilan murakkab uch qismli shakl klassiklarning turkumli asarlarni vazmin sur'atdagi qismlarida uchraydi (Betxoven. № 4 va 16 sonata).

Murakkab uch qismli shaklning **uchinchi qismi – repriza**, birinchi qism materialining asosiy tonallikda takrorlanishi bilan tavsiflanadi. Birinchi qism bilan o'xshashlik tamoyiliga ko'ra farqlanadigan reprizalarning uchta turi mavjud.

III. Birinchi qism materiali o'zgarishsiz takrorlansa, aniq repriza deb ataladi. Matnda u yozilmaydi va Da Capo tarzida ifodalanadi, bu «boshidan» degan ma'no anglatadi.

Ammo ko'pincha reprizaga u yoki bu darajada sezilarli o'zgartirishlar kiritiladi. Bunday reprizada nafaqat uning miqyosi, balki tematik materialning rivojlanish xarakteri ham o'zgarishi mumkin.

Qisqartirilgan reprizalarda, odatda, sodda uch qismli shaklning faqat birinchi bo'limi (a) mavjud bo'ladi. Ikkinchi (b) hamda uchinchi (a1) bo'limlar mavjud emas.

Uning sxemasi quyidagicha ko'rinishga ega:

$$\begin{array}{ccc} A & C & A \\ a + b + a & c & a \end{array}$$

Mavzu materialning o'zgarish darajasi va xarakteriga ko'ra, o'zgartirilgan reprizalar: variatsiyalangan va dinamik bo'lishi mumkin.

Variatsiyalangan reprizalarda material bayoni ayrim, asosiy mavzu xarakterini o'zgartirmaydigan, faktura o'zgarishlari bilan beriladi.

Variatsiyalash kuyni akkordsiz ovozlari yordamida ornamentlashda (naqshlashda), ritm o'zgarishlari va sh.k. larda ifodasini topishi mumkin.

Bu usullar mavzuning melodik to'yinganligini kuchaytiradi, uni boyitadi va detallashtiradi. Ular murakkab uch qismli shaklda yozilgan turkumli asarlarning ohista qismlaridagi reprizalar uchun tipik sanaladi (Bextoven. Sonata № 16, II q. Andante grazioso).

Aniq ifodalangan tavsiriy ibtidoli dasturiy asarlarda variatsiyalangan reprizalar alohida shtrixlar bilan bo'yoqdorlikni kuchaytirishi, asarning ma'lum qismlarini yanada ta'kidlashi mumkin (masalan: List. «Vallenshtadt ko'li yonida»).

Romantiklarning murakkab uch qismli shakllarida dinamik deb yuritiladigan reprizalarning alohida turi uchraydi. Ular emotsional to'yinganlikning yuqoriligi va dramatik keskinlikning yuqori darajasi bilan xarakterlanadi.

Dinamik reprizalarning o'ziga xos xususiyati ularning kulminatsion xarakteri sanaladi. Ular hamma vaqt uzoq rivojlanish natijasi sifatida, butun shaklning o'tuvchan rivojlanishi sifatida sifat jihatidan yangi qirralarning to'planishi natijasida yuzaga keladi.

Reprizani dinamiklashtirishning eng muhim omillari faktura, orkestrrovka va dinamika sanaladi.

Dinamik repriza fakturasi ko'pincha o'rtaliq fakturasi bilan bog'liq. Shopenning № 13 c-moll noktyurnida dinamizatsiyaning bunday vositasi o'rta qismdan (o'rtaliqdan) triol harakatlanish sanaladi. Natijada, birinchi qismning motam- lirik mavzusi reprizada mutlaqo o'zgacha xarakter kasb etadiki, uni patetik ibora bilan o'xshatishadi.

IV. Tarkibsiz shakl. Uch qismli tarkibsiz shakl uchun nostrukturaviy (erkin) rivojlanish xarakterli. Bu shakl tarixan cholg'u musiqasida murakkab uch qismli shaklning o'tmishdoshi bo'lgan da capo ariyada shakllangan. Ariyalarning bu turi uch qismli shaklda yozilgan. Birinchi qism tugal bo'lib, tonikada tugagan. Ikkinchi qism birinchisidan kayfiyat (major va minorning almashinishi), faktura, sur'at bilan farq qiladi. Uchinchi qism, odatda, kompozitor tomonidan yozilmagan;

uni muallif shunchaki ikkinchi qism oxirida «da capo» ko'rsatmasini joylashtirganki, u italyanchadan «boshidan» deb tarjima qilinadi. ya'ni uchinchi qism melodik jihatdan birinchisini to'liq takrorlagan.

Nodavriy tuzilish, keng, yaxlit rivojlanish tarkibsiz shaklni tarkiblisidan ajratib turadi.

I.S.Bax kantataridagi da capo ariyalari tarkibsiz shaklda yozilgan. Tarkibsiz uch qismli shakllarga kompozitor – romantikoarning keng, erkin simfonik rivojlanishga ega bo'lgan ayrim yirik shakllari kiradi (Chaykovskiy. «Franchesko do Rimini», «Manfred»).

Murakkab uch qismli shakl ba'zan kirish bilan ochilib, koda bilan tugaydi.

Kirish (muqaddima) material hammasi vaqt ham asosiy mavzu bilan bog'liq emas. Ba'zida kirish mavzuni tayyorlaydigan dominantadagi organ punkt bo'lishi mumkin (Shopen. Mazurka. №20).

Koda uchun katta garmonik barqarorlik, asosiy tonallikning mustahkamlanishi, subdominanta tomon og'ish, tez-tez kadanslash, tonikada organ punktini qo'llash xos.

Asosiy tushunchalar:

Birinchi qismi oddiy ikki yoki uch qismli shakl, o'rtaliq chekka qismlar bilan yorqin kontrastlaydigan, repriza birinchi qismning aynan yoki o'zgarishli takroridan iborat shaklga murakkab uch qismli shakl deyiladi.

Nazorat savollari:

1. Murakkab uch qismli shakl nima?
2. Murakkab uch qismli shaklning birinchi qismlari qaysi shaklda yoziladi?
3. Birinchi qism ichidagi repriza qaysi shaklda yoziladi?
4. Murakkab uch qismli shaklda o'rtaliqning qanday turlarini bilasiz?
5. Murakkab uch qismli shaklda trio nimadan iborat?
6. Epizod qaysi materialga quriladi?
7. Betxovenning qaysi sonatasida trio davriya shaklida yozilgan?
8. Trio bilan epizodrtasidagi umumiylik nimada?

9. Repriza nima?

10. Dinamik repriza nima?

TAHLILUCHUN MATERIAL:

M. Ashrafiy. «Soʻzsiz qoʻshiq»

L.Betxoven. Sonata № 1, III q. - menuet., № 7. II,III q., № 11, III q, № 16, II Andante grazioso

L.Betxoven. Simfoniya № 9, II q., № 7, II q. – Allegretto

G. Mushel. «Vokaliz»

F.Shopen. Mazurka № 7, 20, noktyurn № 13 c-moll

L. Beethoven. Sonata № 1, III q. - menuet.

Menuetto
Allegretto

The musical score is written for piano and consists of four systems. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*ff*), with some passages marked *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *f* (forte). The score includes various articulations such as slurs, trills (*tr*), and accents. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The piece concludes with a 'Fine' marking.

rio

Men. D. C.

Ноябрь.
НА ТРОЙКУЪ.

СЪЧИНЕНИЕ

П. Чайковского.

№ 11.

Novembre.

TROIKA.

PAR

P. Tchaikowsky.

Не гляди-же съ тоской на дорогу
И за тройкой не сиди не спяши
И тоскыиу изъ сердца твояго
Поскорѣя навсегда забуди.

Нескоро.

NOUV. ÉDITION.

Allegro moderato.

PIANO.

The musical score is written for piano and consists of four systems. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The first system is marked 'Allegro moderato.' and 'PIANO.' with a 'mf' dynamic. The second system continues the melody. The third system is marked 'espress.' and features a triplet in the right hand. The fourth system concludes the piece. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.





sempre staccato



This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Treble staff has triplet markings (3) over groups of eighth notes. Bass staff has a dynamic marking *p* (piano).
- System 2:** Treble staff has the instruction *sempre staccato* (always staccato) above the first measure. Bass staff has a dynamic marking *p* (piano).
- System 3:** Continuation of the staccato eighth-note pattern in the treble staff.
- System 4:** Continuation of the staccato eighth-note pattern in the treble staff.
- System 5:** Treble staff has a dynamic marking *dim.* (diminuendo) above the first measure. Bass staff has a dynamic marking *pp* (pianissimo).
- System 6:** Continuation of the musical piece, ending with a long note in the bass staff.

Bethoven. Sonata № 7, III q

Menuetto Allegro

p dolce
(ben tenuto)

f (I.H.)

p *cresc.* *pp*

pp *Fine*

[illegible]

5-mavzu. VARIATION SHAKL

I. Umumiy tavsifi.

Variatsiya (lotincha *variatio*) – mavzu bayoni va uning o'zgartirilgan bir necha takroridan iborat shakl. Variatsion shakl sxemasi quyidagicha:

$$A+A_1+A_2+A_3+\dots$$

Variatsiyalash rivojlovning keng tarqalgan shakllaridan biri sanaladi, zero istalgan variatsiyalangan bo'lishi mumkin. Bunda, odatda, mavzuning asosiy strukturalari saqlanib qoladi. So'f ko'rinishdagi variatsion rivojlov mavzu materialini boyitish, uning yangi tomonlarini jiddiy o'zgartirishlarsiz ochib berish vositasi sanaladi.

Rivojlantirish tamoyili – variatsionlikni va shakl – variatsiyani farqlash kerak.

Variatsionlik rivojlantirish tamoyili sifatida istalgan janr va shaklda uchraydi. Masalan, davriyada ikkinchi jumla birinchi jumlaning variatsion qayta bayoni bo'lishi mumkin. Rondo shaklida takrorlarda refren variatsiyalanishi mumkin. Sonata shaklining o'rtaligi – rivojlov qismida variatsionlik ko'pincha jiddiy rol o'ynaydi.

Variatsiyalar asar shakli sifatida ma'lum **tuzilishdan iborat**: tugal mavzu bayoni uning o'zgargan takrorlari – shu mavzuga variatsiyalar bilan beriladi.

Variatsiya termini nafaqat shakl, balki janrni ham ifodalaydi. Bu holat uni boshqa shakllardan ajratib turadi. Variatsiyalar mustaqil asar (Brams. Paganini mavzusiga variatsiyalar.), shuningdek, nisbatan yirik asarning qismi (Betzoven. Sonatalar № 10, 23, 30, 32 (ohista qismlar); Shuman. Sonata *f-moll*, III q) bo'lishi ham mumkin.

Variatsiyalar mavzusi oddiy tugal shaklda bayon qilinadi. Xuddi shunday tugal shakl variatsiyalarning har birida saqlanib qoladi. Juda ko'p hollarda variatsiya mavzusi sifatida qaysidir ommaviy asardan parcha, xalq qo'shig'i yoki raqsi xizmat qiladi.

Mavzu uchun soddalik, oson esda qolish, kuyning, garmoniy til va fakturaning soddaligi xarakterli. Bu sifatlar keyinchalik mavzuni muorakkablashtirish va detallashtirish yoʻli bilan rivojlantirish imkonini beradi.

Mavzuni **variatsion oʻzgartirish** rang-barang boʻlishi mumkin. Kuyning oʻzi yoki uning joʻrligi, yo har ikkalasi variatsiyaga uchrashi mumkin. Mavzu tonalligi va xatto strukturasi, faktura, ritm, metr, garmonik ketma-ketliklar (izchilliklar), lad oʻzgarishi mumkin.

Variatsiyalar sikli alohida mustaqil tuzilma sifatida yoki oxirgi variatsiyaning kengaytirilgan xotimasi sifatida koda bilan tugallanishi mumkin.

II.Variatsiya turlari.

Variatsiyalar mavzuning oʻzgarish xakteriaga koʻra farqlanadi.

Mavzuning asosiy elementlari jiddiy oʻzgarishsiz qolgan variatsiyalar **qatʼiy variatsiyalar** deb ataladi.

Erkin variatsiyalarda mavzuning istalgan elementi, xatto mavzuning alohida elementlaridangina foydalanishgacha, ahamiyatli oʻzgarishi mumkin.

Mavzuni rivojlantirishning qatʼiy va erkin usullari aynan bita asarda ham qoʻllana oladi. Juda koʻp hollarda rivojlantirilgan variatsion siklda turli-xil erkin variatsiyalardan oldin bir necha qatʼiy variatsiya keladi yoki oxirgilari erkin variatsiyalar oʻrtasiga kiritiladi.

Variatsiyalarning alohida turi – ostinato (lot. obstinatus - qaysar, qatʼiy) variatsiyalari mavjud boʻlib, oʻzgarmas kuy-mavzuning variatsiyalangan joʻrluk bilan doimiy takrorlanishi bilan xarakterlanadi. Ularning asosiy turi bas ovozidagi (basso ostinato) kuyga polifonik variatsiyalar sanaladi

Shunday variatsiyalar ham uchraydiki, ularda soprano ostinato deb ataladigan yuqori ovozidagi kuy doimiy oʻzgarmas boʻlib qoladi.

III.Basso ostinato variatsiyalar.

Basso ostinatoga polifonik variatsiyalar eng dastlabki variatsion shakllardan biri hisoblanadi. Ularning kelib chiqishini XVI asr bilan belgilashadi, XVII va XVIII asrlarda esa ular keng tarqalgan va oʻz choʻoʻqisiga etgan.

Basso ostinato atamasi aynan bitta kuy davrasini past ovozda uzluksiz takrorlarini ifodalaydi.

Variatsiyalarda mavzu vazifasini keyinchalik tonikaga qaytish bilan tonikadan dominantaga pasayib boradigan bas ovozdagi kuy davrasi o'taydi. Mavzuga jo'r ovozlar ko'proq **polifonik** tarzda ishlanadi; biroq ko'p hollarda jor ovozlardagi garmonik rivojlantirish ham muhim ahamiyat kasb etadi.

Hamma variatsiyalarda o'zgarmas bo'lib qoladigan pasayib boradigan bas harakati, v sur'at, minor lad,— hammasi motam-ulug'vorlik xarakteridagi obrazni hosil qiladi. Variatsiyalar polivonik fakturani tobora ortib boradigan murakblashtirish tamoyili bo'yicha joylashtiriladi. Hamma variatsiyalarda shakl, tonallik va garmoniya saqlanib qoladi. Tutib turilgan basga variatsiyalar soni bir necha o'ntaga yetadi. Variatsion sikl markazida bir yoki bir necha mavzu bir nomdagi ladda yoziladi. Bu esa butun siklga uch qismli shakl baxsh etadi.

Kulminatsiyalar taqsimoti shakl hosil qiluvchi katta ahamiyatga ega. Yirik shaklda ular, odatda, bir nechta bo'ladi. Bu kulminatsiyalar shaklni birlashtiradi, zero har bir keyingisi oldingisidan kuchliroq bo'lib chiqadi va ularning hammasi asar oxirida joylashtiriladigan bitta eng yuqori kulminatsiya atrofida guruhlanadi.

IV.Qat'iy variatsiyalar. XVIII asrda gomofon uslub rivojlanishi bilan qat'iy (klassik) variatsiyalar tarqaldi, ularni ba'zida naqshinkor variatsiya deb ham atashadi. Y.Gaydn, V.Motsart, L.Betxoven ulardan o'z ijodida keng foydalangan.

Qat'iy variatsiyalar shunichsi bilan xarakterlanadiki, ularda mavzuning qator shakllantiruvchi elementlari variatsiyalarning butun sikli davomida albatta saqlanadi. Mavzuning o'zgarmas elementlariga quyidagilar kiradi: kuy-mavzuning umumiy tashqi ko'rinishi, mavzuning tuzilishi, asosiy garmonik reja, asosiy garmonik izchilliklar, asosiy kadans davrakar, tonallik (faqat lad nomdoshiga o'zgarishi mumkin).

Shu elementlarning saqlanishi tufayli mavzu qiyofasi u qadar o'zgarmaydi.

Qat'iy variatsiyalar mavzusi sodda, oson esda qoladi, garmonik tili murakkab emas, shakli tugal va aniq. Ularning fakturasi ko'pincha gomofon yoki akkordli.

Mavzu shakli, odatda, ikki qismli, ba'zan bir qismli. Ba'zida reprizasi qisqartirilgan uch qismli shakl ham uchraydi.

Ko'p hollarda mavzular aniq ifodalangan qo'shiq yo raqs xarakterida bo'ladi.

Qat'iy variatsiyalarda mavzuni variatsiyalash imkoniyati o'stinat variatsiyalarga nisbatan anchagina keng. O'stinat variatsiyalarda faqat jor ovozlari variatsiyalansa, qat'iyalarida ham jo'rlik, ham kuyning o'zi variatsiyalanadi, qolaversa, variatsiyalash usullari ham rang-barang.

Asosiy variatsiyalash usuli mavzuni naqshinkor (ornamental) ishlash sanaladi. Ornamentatsiya (naqshlash) kuyning asosiy tonlarini turli yordamchi tonlar bilan o'rash, keng intervallarni pog'onama-pog'ona harakat bilan to'ldirish yo'li bilan amalga oshiriladi, shu tufayli kuyning asosiy tonlari atrofida go'yo naqsh hosil bo'ladi (naqshinkor degan nom ham shundan). Naqsh uchun mayda cho'zimlardan: forshlag, gruppetto, tez gammasimon passajlardan foydalanish xarakterli (V.A.Motsart. Sonata A-dur).

Alohida motivlarni bir registrdan boshqasiga o'tkazishga yo'l qo'yiladi (L. Betxoven. Sonata № 12, I q).

Variatsiyalarda mavzuning garmonik asosi va shakli o'zgarishsiz qoladi, variatsiyalash asosan fakturani rivojlantirish yo'li bilan amalga oshiriladi.

Ko'pincha murakab figuralash polifonik usullarni kiritish bilan kechadiki, bu fakturani yanada murakablashtiradi. Bunday variatsiyalarda garmoniya va faktura ko'pincha kuyning oddiy jo'rligi bo'lmasdan, ifodalilikning asosiy omillaridan biri sifatida ahamiyat kasb etadi.

Variatsiyalarni joylashtirishda ma'lum yo'nalish kuzatiladi:

1. Variatsiyalar shunday joylashtiriladiki, har bir navbatdagisi (keyingisi) oldingisidan murakkabroq bo'ladi.

2. Yirik variatsion turkumlarda mavzuni bir xilda variatsiyalash belgilariga ko'ra guruhlari joylashtirish xarakterli. Yonma-yon joylashgan variatsiyalarning har bir guruhi o'xshash fakturada bayon qilinadi, shu tufayli butun asar yirik bo'limlar tarzida idrok etiladi.

3. Variatsiyalarni birlashtirishda kulminatsiyalarni joylashtirish katta ahamiyat kasb etadi.

4. Kontrast tamoyili katta rol o'ynaydi. Bunga ko'p jihatdan ayrim variatsiyalar uchun nomdosh tonallikdan foydalanish, u major va minorni taqqoslash kontrastini berib, ko'maklashadi. Variatsiyalar o'rtasida kontrastga yonma-yon joylashgan variatsiyalarda turlicha, masalan, akkordli va polifonik fakturadan foydalanish yo'li bilan ham erishiladi.

Variatsion sikl kompozitsiyasi uchun oxirgi ikki variatsiya tuzilishi va xususiyatlari ahamiyat kasb etadi.

Oxiridan oldingi variatsiya, asarning tematik boshlanishini esga solib, mavzuning dastlabki yoki unga yaqin bayonga qaytadi (Betroven. «32 variatsiya»).

Oxirgi variatsiya esa turkumni tugallaydi vash u sababli tugallovchi va umumlashtiruvchi ahamiyat kasb etadi. Odatda, oxirgi variatsiyada yangi, yanada murakab fakturadan foydalaniladi. Oldingi variatsiyalar bilan solishtirganda u kodaning qo'shilishi bilan kattalashadi (Motsart. Sonata A-dur, I q.; Betroven. Sonata № 12, I q.).

V. Juft variatsiyalar. Ikki mavzuga variatsiya juft variatsiya deb ataladi. Odatda, bu bir-biri bilan kontrastlanadigan va bir-birini to'ldiradigan obrazlardir.

Juft variatsiyalar Vena klassiklari ijodida uchraydi va mavzularni navbat bilan bayon qilish hamda izchil variatsiyalash ($a+b+a_1+b_1+a_2+b_2$) tamoyili asosida tuziladi.

Gaydnning Es-dur (Paukenwirbel) simfoniyasidan variatsiyalar juft juft variatsiyalarga tipik misol bo'la oladi. Bu holda avval boshida ikki mavzu (c-

moll va C-dur), keyin mavuzalarning har biriga ikkitadan variatsiya bayon qilinadi.

Ikkilik variatsiyalar tamoyili boshqa kompozitsion tamoyillar bilan birlashtirib qo'llana oladi. Masalan, Betxovenning №5 simfoniyasidan Andanteda avval boshida izchillik bilan o'tkazilgan ikkilik variatsiya tamoyili oxirida erkin rivojlantirish bilan birlashtiriladi. Bu qismda ikkita: lirik-faylasuflik xarakterdagi va qahramonlik-marsh xarakteridagi $(A + B + A_1 + B_1 + A_2 + A_3)$ rivojlantirish bilan $+ CV_2A_4 + o'tish + A_5 + Koda)$ mavzu taqqoslanadi.

VI. Erkin variatsiyalar XIX asr o'rtasida kompozitor – romantiklar ijodida yuzaga keldi.

Erkin variatsiyalarda mavzu strukturasi (shakli), garmoniya, tonallik o'zgarishi mumkin. Ayrim variatsiyalarda mavzudan yaxlit foydalanilmaydi, balki uning alohida oborotlaridan foydalaniladi, ular birinchi planga chiqadi va maxsus rivojlantirish ob'ektiga aylanadi.

Variatsiyalar birinchi marta xatto mavzusida emas, balki oldingi variatsiyalardan birida paydo bo'lgan qandaydir melodik oborotni ishlashga qurilishi mumkin – bular «variatsiyaga variatsiya» deb nom olgan.

Mavzu faqat ko'pchiligi u bilan u qadar bog'liq bo'lmagan turli xarakterdagi miniatyuralar zanjirini yaratish uchun sabab bo'la oladi. Variatsiyalar bunda shu qadar individual xususiyatlarga ega bo'ladiki, ularni turli janrlarda: vals, mazurka, marsh ko'rinishida yozish mumkin bo'lib qoladi. Erkin variatsiyalarning alohida turi – janr variatsiyalari yuzaga keladi. Erkin variatsiyalarni bir butunlikka jamlashda kontrastlilik tamoyilishi katta rol o'ynay boshlaydi, turli janrlilik va ayrim variatsiyalarning individuallashtirilgani bilan birikib, bu holat butun sikl xarakterini syuitaga yaqinlashtiradi.

Erkin variatsiyalar mavzusi xarakteriga ko'ra qat'iy variatsiyalarnikidan ko'p ham farq qilmaydi. U yarim kadansda tugalma bilan yoyilgan bo'lishi mumkin; shu tufayli ayrim variatsiya shakllari yoyilgan bo'la oladi (SHuman. «Simfonik etyudlar»).

Erkin variatsiyalarda mavzuni rivojlantirish usullari:

1. Erkin variatsiyalarning tobora tipik qirrası – ularda mavzuning yaxlit emas, balki fragmaent (parcha) ko'inishida qo'llanishi; variatsiya asosini mavzuning alohida elementlari tashkil qila oladi. Motiv-mavzuviy rivojlantirish yo'li bilan o'z tonal rejasiga, o'zining mavzudan mutlaqo farq qiladigan garmoniya va shakliga ega bulgan mustaqil pyesa-miniatyura yaratiladi.

Bunday variatsiyalarda mavzu elementlarini ritmik o'zgartirish katta rol o'ynaydi, u tufayli qo'shiq intonatsiyalari raqs, skerso intonatsiyasi kabi jaranglashi mumkin (yoki aksincha), bu janr variatsiyalarida muhim ahamiyatga ega.

2. Variatsiya asosini mavzu emas, balki mavzuni oldingi variatsiyalar birida qayta ishlashning natijasida olingan yangi mavziviyl parchalardan biror element tashkil etadi («variatsiyaga variatsiya») (P. Shuman. Sonata f-moll, III q.).

3. Variatsiyalash asosan mavzu shaklini (strukturasi) uni kengaytirish yoki qisqartirish tomon o'zgartirish yo'li bilan amalga oshiriladi.

Masalan, Chaykovskiyning «Buyuk artist xotirasiga» triosi ikkinchi qismida ikki qismli shakl mavzu shaklining qo'shilishi bilan uchinchi qismda uch qismli aylantirilgan. Chaykovskiyning № 3 syuitasi finalida mavzuning uch qismli shakli oltinchi va ettinchi variatsiyalarda bir qismli o'tadi.

Variatsiyalarning turkumda joylashishi asosan kontrast tamoyiliga bo'ysundiriladi. Yonma-yon joylashgan variatsiyalar, odatda, bir-biri bilan xarakteri, sur'ati, janr variatsiyalarda esa janriga ko'ra ham kontrast hosil qiladi. Qat'iy variatsiyalarda kuzatilmaydigan tonal kontrastning qo'llanishini ta'kidlash juda muhim. Erkin variatsion siklda variatsiyalar turli tonalliklarda, ba'zan mavzu tonalligidan juda uzoq tonalliklarda ham yoziladi.

Turkum tuzilishida variatsiyalardagi mavzuning o'zgarish darajasi ham rol o'ynaydi. Erkin variatsiyalar uchun oxiridan oldingi variatsiyada, odatda, vazmin sur'atdagi variatsiyada, mavzuni shunday eslatish juda tipik sanaladi, unday keyin mavzuga u qadar yaqin bo'lmagan final paydo bo'ladi.

Final ko'pincha mustaqil pyesa bo'lib, murakkab, to rondogacha (masalan, S.Human. «Simfonik etyudlar», final) va xatto sonata (masalan, Chaykovskiy. Trio «Buyuk artist xotirasiga», variatsiyalar finali) shakldla yoziladi, turkimni tugallaydi va asosiy tonallikka yoki bir nomdagi mavzuga qaytaradi.

VII.Soprano ostinato variatsiyalar. Xuddi qo'shiqning asosiy kuyi har bir bandda deyarli o'zgartirilmadan takrorlangani singari, shu turdagi variatsiyalarda ham mavzuning kuyi butunlay yoki deyarli o'zgartirilmaydi. Bu variatsiya turi M.I.Glinka tomonidan kiritilgan va boshqa rus kompozitorlari asarlarida uchraydi. Kompozitorlar qator variatsion turkumlar yaratishdiki, ularda kuy mavzusi mutlaqo aniq takrorlanadi, garmoniya, tembr va orkestr jo'rliqi variatsiyalanadi.

Soprano ostinato variatsiyalari erkin (garmoniyani variatsiyalash) va qat'iy (jo'rlik fakturasini qayta ishlash) usullarining o'ziga xos birikmasi sanaladi.

Soprano ostinato variatsiyalarning asosiy farqli xususiyati mavzu qiyofasini belgilaydigan kuyning asosiy omil sifatidagi bosh rolidir. Boshqa barcha vositalar esa uni boyitadi xolos.

Bu variatsiyalar opera (jumladan, rus operasi) va, umuman, vokal ijodda keng tarqalgan. Ular aynan vokal musiqa uchun tobora xarakterli bo'lib, variatsiyalangan bayt turlaridan biridir (Glinka. «Ruslan va Lyudmila», «Fors xori»; Musorgskiy. «Xovanshchina», Marfa qo'shig'i «Isxodila mladeshenska»).

Biroq bu kabi misoldan foydalanish cholg'u musiqasida ham uchraydi (Glinka. «Ruslan va Lyudmila», «Turk raqsi»).

Asosiy tushunchalar:

Variatsiya (lot variatio) – mavzu bayoni va uning o'zgartirilgan bir necha takroridan iborat shakl.

Rivojlantirish tamoyili – variatsionlikni va shakl – variatsiyani farqlash kerak.

Ikki mavzuga variatsiyalar juft variatsiyalar deb ataladi. Odatda, bu bir-biri bilan kontrastlovchi va bir-birini to'ldiruvchi obrazlardir.

Nazorat savollari:

1. Variatsiya deb nimaga aytiladi?
2. Variatsion rivojlanish nima?
3. Rivojlantirish tamoyili sifatida variatsionlik qaeatlarda uchraydi?
4. Shakl sifatida variatsiyaning konstruktiv tamoyili nimadan iborat?
5. Variatsiyalar mavzusi qanday bayon etiladi?
6. Variatsiyalarning qanday turlarini bilasiz?
7. Qat'iy variatsiya nima?
8. Erkin variatsiya nima?
9. Tobora keng tarqalgan qanday ostinat variatsiyalarni bilasiz?
10. Basso ostinato atamasi nimani anglatadi?
11. Qat'iy variatsiyalarda mavzular qanday shaklda yoziladi?
12. Qat'iy variatsiyalarda kuy qanday yo'llar bilan rivojlantiriladi?

Tahlil uchun material:

L.Betxoven. Sonata № 10, II q.; sonata № 12, I q.; sonata № 23, II q.; sonata № 30, final; sonata № 32, final; Simfoniya № 5, II q.

B.Gienko. Variatsiyalar.

M.Glinka. Ruslan va Lyudmila: «Fors xori», «Bosh qo'shig'i», «Turk raqsi».

B.Zeydman. O'zbek xalq qo'shig'i mavzusiga variatsiya.

V.Motsart. Sonata № 11, 2 q.

M.Musorgskiy. Boris Godunov, Varlaam qo'shig'i «Kak vo gorode bylo», «Xovanshchina», Marfa qo'shig'i «Isxodila mladeshenka».

A. Xashimov. Passakaliya.

R.Shuman. ABEGG mavzusiga variatsiyalar, op. 1; Simfonik etyudlar; sonata f-moll, op. 14, III q.

F.M.Yanov-Yanovskiy. Koncherto grosso № 1, III q.

SONATE

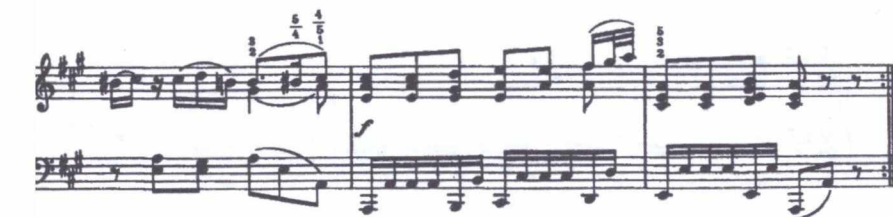
W. A. Mozart
Köchel Nr. 331

Andante grazioso

11

The image displays a musical score for the first system of a sonata, measures 11 through 15. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo and mood are indicated as 'Andante grazioso'. Measure 11 begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melody of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. A repeat sign appears at the start of measure 12. Measure 13 includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking. Measure 14 contains a piano (*p*) dynamic marking. Measure 15 concludes the system with a repeat sign. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, dynamics, and articulation marks.

Var. I



Var. II

The musical score for Variation II is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a trill (*tr*) and a five-fingered scale (*5*). The second system features a trill (*tr*) and a first-fingered scale (*1*). The third system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a second-fingered scale (*2*) and a fourth-fingered scale (*4*). The fourth system continues with a second-fingered scale (*2*) and a fifth-fingered scale (*5*). The fifth system includes a trill (*tr*) and a piano (*p*) dynamic. The sixth system features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic, ending with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as trills, slurs, and fingerings.

p *tr* *5* *tr* *(simile)*

tr *1* *tr* *4* *3*

f *2* *4* *4*

2 *5* *4* *5* *3* *5* *4*

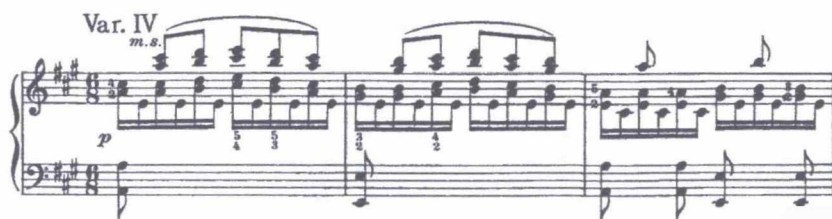
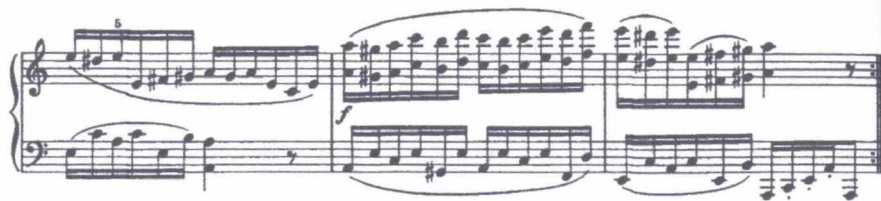
p *tr* *(simile)*

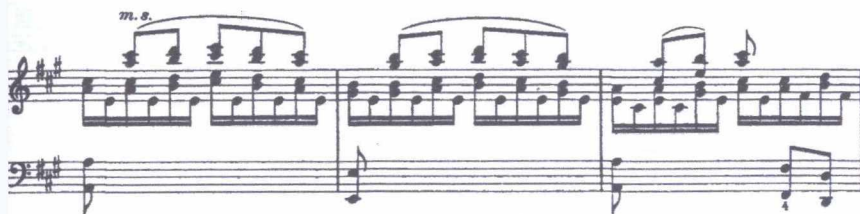
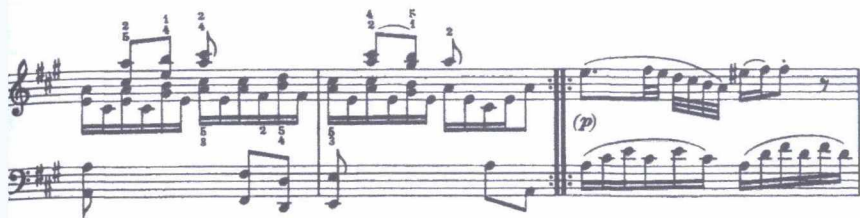
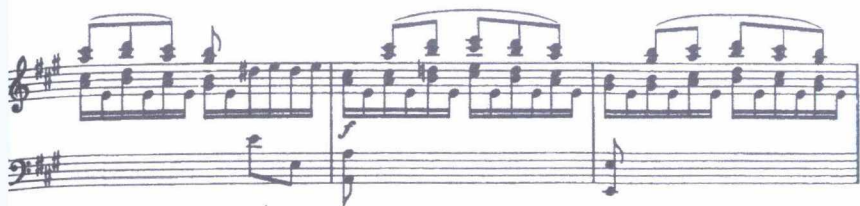
cresc. *f* *p*

This section of the musical score consists of three systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand with trills (tr) and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melody with trills and includes fingering numbers 3, 2, 5, 4, and 1. The third system (measures 9-12) begins with a forte (*f*) dynamic and features a more active melody with slurs and ties, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Var. III

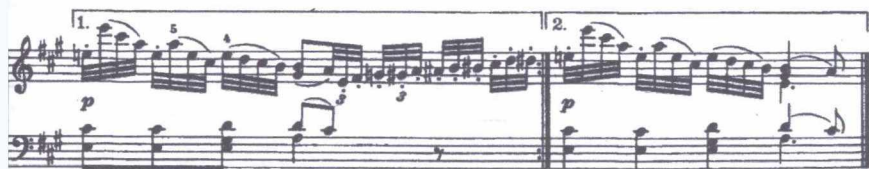
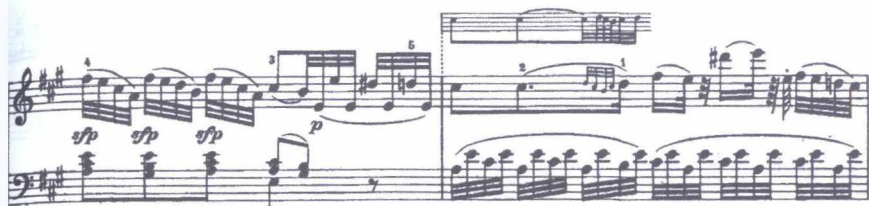
This section, titled "Var. III", consists of three systems of two staves each. It begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 13-16) shows a melody in the right hand with slurs and ties, and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system (measures 17-20) continues the melody with slurs and ties, and includes fingering numbers 5, 4, 4, 3, and 2. The third system (measures 21-24) features a forte (*f*) dynamic and a more complex melody with slurs and ties, while the left hand continues with eighth-note accompaniment.





Var. V
Adagio

The musical score for Var. V, Adagio, is written for piano and consists of five systems of music. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a dense, rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic development in the treble and the accompaniment in the bass. The third system introduces a forte (*f*) dynamic in the treble, while the bass remains piano (*p*). The fourth system features a first ending bracketed section. The fifth system features a second ending bracketed section, marked with a piano (*p*) dynamic, leading to a final forte (*f*) chord. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte).



Var. VI
Allegro

Handwritten musical score for Var. VI, Allegro, in D major, 2/4 time. The score is written for piano and bass. The piano part features various melodic lines with fingerings and articulations, while the bass part provides a steady accompaniment of eighth notes. Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and piano (*p*). The key signature has two sharps (F# and C#).

System 1: Piano part begins with a melodic line starting on G4, marked *p*. Bass part plays a steady eighth-note accompaniment.

System 2: Piano part continues with a melodic line, marked *f*. Bass part continues the eighth-note accompaniment.

System 3: Piano part continues with a melodic line, marked *f*. Bass part continues the eighth-note accompaniment.

System 4: Piano part continues with a melodic line, marked *p*. Bass part continues the eighth-note accompaniment.

System 5: Piano part continues with a melodic line, marked *p*. Bass part continues the eighth-note accompaniment.

System 6: Piano part continues with a melodic line, marked *f*. Bass part continues the eighth-note accompaniment.



6- mavzu. RONDO SHAKLI

I. Umumiy tavsifi

Rondo – refren deb yuritiladigan asosiy mavzu bilan lavhalar deb yuritiladigan boshqa mavzularning almashinishiga tuzilgan shakl. Rondoning asosiy sharti refrenning kamida uch marta o'tkazilishi sanaladi.

Rondo sxemasi quyidagicha ko'rinishga ega:

A+B+A+C+A+D+A...

Refren asarning umumiy xarakterini belgilaydi va ko'pincha qo'shiq-raqs xarakteriga ega bo'ladi. Refren butun asar tonalligini ham belgilab beradigan aynan bitta tonallikda o'tkaziladi. Garmonik jihatdan refren yopiq tuzilma bo'lib, asosiy tonallikdagi to'liq kadensiya bilan tugaydi. Refren strukturasi – ikki jumladan iborat davriya.

Lavhalar o'zining refren tonalligidan farq qiladigan tonalligiga ega. Odatda, epizodlar bir ozgina tematik kontrast kiritadi. Lavhalar strukturasi rang-barang bo'lishi mumkin.

II.Rondo shaklining kelib chiqishi. Rondo – eng qadimiy shakllardan biri. Uning ildizlari xorovod (davra) qo'shiqlari, naqoratli raqslarga borib taqaladi.

«Rondo» italyanchadan tarjima qilganda, “davra” degan ma'no anglatadi. Rondo shakli nomining kelib chiqishi bilan bog'liq ikkita taxmin (faraz) mavjud. Ayrim tadqiqotchilarning fikricha, rondo nomi aynan davra qo'shiqlaridan (xorovod, davra) kelib chiqqan. Boshqa bir guruh tadqiqotchilar esa, rondo aynan bitta mavzu tinimsiz takrorlanadigan, go'yo yopiq doira hosil qiladigan shakl xususiyatlarini aks ettiradi, degan fikr bildiradi.

Professional musiqada rondo shakli XVII asrda paydo bo'ldi.

Tarixan rivojlanib, bu shakl turli uslublarda strukturaning ayniqsa katta rang-barangligiga ega bo'ldi. Shu sababli rondoni boshqa shakllarga qaraganda aynan ma'lum davr uchun xarakterli bo'lgan xususiyatlari va qirralarini hisobga olgan holda o'rganish kerak bo'ladi.

III.Qadimiy rondo.

XVII asr va XVIII asrning birinchi yarmida ijod qilgan kompozitorlarda rondo shakli asosan qo'shiq-raqs xarakteridagi musiqada yoki bevosita raqs janrida: gavot, menuet, jigalarda foydalanilgan.

Ronda shakli ayniqsa fransuz klavesinchilari F.Kuperen, J.B.Lyulli, L.K.Daken, J.F.Dandrie, J.F.Ramo ijodida keng tarqalgan. Kompozitor-klavesinchilar cholg'u miniatyurasi janrini, juda ko'p hollarda dasturli qo'llagan. Bu miniatyuralarning katta qismi rondo shaklida yozilgan.

Bu turdagi rondolar uchun qator qirralar xos:

- a) dasturlilik – har bir asar o'z nomiga ega;
- b) qo'shiq-raqs obrazli tuzilma;
- v) ko'p qismli shakl;
- g) lavhalar refrenga yaqin tonalliklarda yoziladi (birinchi lavhalarda *f*ominanta, oxirgilarida *s*ubdominanta sohasidagi tonalliklarni qo'llash endensiyasi ko'zga tashlanadi);
- d) mavzu jihatdan lavhalar refren bilan u darajada kontrast hosil qilmaydi. Lavhalarining ko'pi u bilan intonatsion turdosh bo'ladi;
- e) refren va lavhalarining yopiqligi, ularning bir-biridan uzoqligi (refren, odatda, davriya shaklida yoziladi, epizodlar esa yo davriya, yo yanada erkin tuzilma, biroq albatta yopiq kadansli bo'ladi).
- j) gomofon bilan qatorda polifonik qurilishdan keng foydalanish.

IV.Klassitsizm davrida rondo.

Klassik uslubda ronda yangi qirralarni kasb etdi. Oddiy rondolar nisbatan murakkablariga – bog'lamali, ko'pincha ishlanmalilariga o'z o'rnini bo'shatib berdi. Yangi o'z strukturasida belgilangan, cholg'u, shuningdek vokal musiqaning turli janrlarida tarqalgan shakllar yuzaga keldi.

Asosiy tip besh qismli rondo sanalib, ikki asosiy turga bo'linadi:

1. Ikkita turlicha lavhali – ABACA.
2. Birinchi lavha, ammo o'zga tonallikda takrorlangan –ABAB₁A.

Bular bilan bir qatorda boshqa alohida shakllar ham uchraydi:

1. Ikkinchi lavhada ishlanma bilan – ABARA (Betzoven. Sonata № 2, II . Largo).

2. Birinchi yoki ikkinchi lavha refren tematik materialida tuzilgan - AA₁ACA yoki ABAA₁A (Motsart. Sonata № 8, final; sonata № 15, final).

3. kamdan-kam hollarda ko'p qismli «qadimiy» (ABACADA tipdagi), ammo o'z rivojlanishida anchagina murakkablashtirilgan shakllardan ham foydalaniladi.

Klassik uslubda ABACA ronda juda keng tarqalgan. ABAB₁A rondo sezilarli darajada kam uchraydi (u birinchi marta Motsart tomonidan kiritilgan).

Bu shakl ohista sur'atlardagi asarlarda ham qo'llana boshladi (Motsart. Sonata № 14, Adagio; Betzoven. Sonata № 8, II q.).

Vena klassiklari ko'pincha rondo shaklida raqs ohanglari orqali ulkan insoniy quvonch, tantana, ko'tarinkilik tuyg'ularini umumlashma ifoda etadi (masalan, Betzoven. Sonata № 21, final). Rondo sonata- simfonik siklning final qismi bo'lib qoladi.

Klassik rondo bo'limlari soni qisqarganda bo'limlarning o'zi ortadi, yanada kengaytiriladi. Refren va lavhalar tuzilmasi ko'pincha davriya emas, endi oddiy ikki-uch qismli shakldan iborat bo'ladi.

Refren bilan lavhalar orasida mavzu jihatdan kontrast kuchaytiriladi. Ikki lavhali rondolarda ayniqsa ikkinchi lavha kontrastlanadi (Betzoven. Rondo C-dur, op. 51).

Betxoven. Rondo C-dur, op. 51 №1

Moderato e grazioso Op. 51 №1

2. *p dolce*

4

8

Rondo shaklining alohida bo'limlari orasida kontrastning ortishi klassik kompozitorlar ijodida keng o'tuvchan rivojlanish va shakl qismlari tarqoqligini bartaraf etishga intilish bilan birlashib ketadi. Bunga rondo bo'limlari orasidagi bog'lama-o'tishlar ko'maklashadi. Besh qismli rondo uchun refrendan birinchi lavhaga, undan refrenni oxirgi marta o'tkazishga bog'lamalar tobora xarakterli (L. Betxoven. Rondo, op. 51 №1). Birinchi lavha dominantning kalitida ko'rsatilgan:



Ikkinchi lavha bir xil nomdagi minorada ko'rsatilgan:



Kontrast kuchaytirilgani va nisbatan murakkab rivojlovning paydo bo'lishi tufayli katta umumlashma, shaklning qo'shimcha tugallanishiga zarurat yuzaga keladi. Shundan klassik rondoda kodaning ahamiyati ortadi.

Koda rondo shaklida mazmun xarakteri, shaklda kontrast va rivojlov darajasiga bog'liq tarzda rang-barang: katta bo'lmagan tuzilmadan (Betxoven. Sonata № 20, final) ishlanma qirralariga ega kengaytirilgan tuzilmalargacha (Betxoven. Rondo C-dur, op. 51) bo'la oladi.

Koda malohida, rondoning asosiy qismidan ajratilgan bo'lim bo'lishi mumkin, ba'zida xatto yangi mavzu materialidan foydalaniladi.

Shunday qilib, etuk klassitsizm davrida rondo shaklining asosiy farqli xususiyatlari kontrastning kuchaytirilgani, o'tuvchan rivojlantirishning paydo bo'lgani sanaladi, ular dinamizmning ortishi, shaklning yaxlitligi va birligi ortishiga ko'maklashadi.

V. Klassik rondoda shakl hosil qilishning turli tamoyillari birga qo'llanishi ham kuzatiladi. Bu, eng avvalo, turli strukturalar: rondallik va uch qismlilikning birikishida ko'zga tashlanadi.

Shunday, uch qisimli ekspozitsiya va murakkab uch qisimli shakldagi qisqartirilgan reprizada ikkilamchi (bo'ysundirilgan) struktura – rondo yuzaga keladi (Betxovenning № 10 sonatasidan skerso-final).

Bundan tashqari, besh qisimli rondoda umumiy strukturaning yashirin uch qismliligi hamma vaqt o'rin tutadi, bunda ikkinchi lavha birinchisidan ahamiyatliroq (kattaroq). Bu klassik uslub uchun xos bo'lgan shaklning bosiqqligi (mutanosibligi) ni yuzaga keltiradi.

Shakl hosil qilish tamoyillarini birlashtirish rondo shakliga variatsion rivojlantirish tamoyilining kirib kelishida ham namoyon bo'ladi. Bu jihatdan refrenni takrorlashda uni variatsiyalash tobora tipik sanaladi (Betxoven. Andante *F-dur*).

VI. XIX—XX asrlarda rondo shaklining rivojlantirilishi

Romantizm davri ham rondo shakliga yangi o'zgarishlar kiritdi. Rondo oliy shakllarining soddalariga nisbatan ustuvorligi kuzatiladi. Bunda murakkablashtirish va Betxovendan keyingi davru chun xos bo'lgan shakl hosil qilishning turli tamoyillari bir-biriga o'zaro kirib borishi o'z ifodasini topdi. Rondoning oddiy besh qisimli shakli unga ishlanmalilikning kirib kelishi bilan yanada rivoj topdi.

Qadimiy musiqada kuzatilgan ko'p qismlilik tomon tendensiya paydo bo'ldi.

Bu jihatdan Shuman ijodi tobora tipik sanaladi. «Vena karnavali»ning birinchi qismi o'n bir qismdan iborat: ABACADAE(o'tish)FAK. Bu ko'p qismlilik bo'limlarning har biri alohida yanada rivojlantirilgani va miqyosi ortgani holda bir-biriga nisbatan yorqin kontrastlangan mavzu va tonalliklarning biriktirilishiga asoslangan.

Rondo bo'limlari ikki yoki uch qisimli shaklda yoziladi (Shuman ijod). Tonal plan kasb etib, unga nafaqat yaqin, balki uzoq tonalluklar ham kiritiladi.

Refren bilan lavhalar, shuningdek, alohida lavhalarining o'zaro kontrasti shu bilan kuchaytiriladiki, ularning ayrimlari ma'lum janr uslubida yoziladi; qator lavhalar marsh, romans, bolero xarakterini kasb etadi (Shuman. «Vena karnavali» da B lavha romans xarakterida, E lavha esa Grosfater qadimiy nemis raqsidan iborat).

Erkin talqin qilingan rondo shakli rus opera musiqasida keng qo'llanadi. Rondalik tamoyili Glinkaning «Ruslan va Lyudmila» operasiga Introduksiya tuzilmasini qurish asosini tashkil etadi. Bayan mavzusi «Dela davno minuvshix dney» (B-dur) refren vazifasini bajaradi, Bayanning ikki qo'shig'i (g-moll - D-dur) asosiy mavzu oriliqlarida lavhalar rolini bajaradi.

VII. Rondo shaklining qo'llanishi.

Rondo alohida (cholg'u, vokal) asar shakli sifatida ham, siklik asarning (sonata, simfoniya) qismi sifatida ham, opera yoki balet sahnasi shakli sifatida ham, nihoyat yirik shakl bo'limi sifatida ham uchraydi.

Ko'pincha simfoniya finalida rondo shakli ommaviy xalq bayrami manzarasini yaratish vositasi sifatida foydalaniladi (Glazunov. Simfoniya № 6, IV q.).

Rondo shakli siklik asarlarda – ohista qismlarida keng qo'llanadi (Motsart. Sonata № 14, II q., Betxoven. Sonata № 8, II q.), kamroq skersoda qo'llanadi. Rondo shakli ayniqsa finallar uchun tipik sanaladi (Betxoven. Sonatalar № 19 va 24, M.Tadjiev. Simfoniya «Navo», 4 q.).

Final siklning, odatda, birinchi qismlarda jamlangan harakat va rivojlanish emas, balki yakunlash, erishilganini ta'kidlash ustuvorlik qiladigan shakli sanaladi. Aynan shunday ta'kidlashning takror orqali imkonini aynan rondo shakli beradi.

Rondo shakli o'zbek kompozitorlari ijodida ham keng rivojlangan. U alhida fortepiano pesalarda ham (G.Kodirov «Rondo»), vokal asarlarda ham (G.Mushelning Zulfiya she'riga romansi «O'rik gullaganda») uchraydi. Rondo shakliga o'zbek kompozitorlari kamer-cholg'u asarlarida ham murojaat qilgan. F. Yanov-Yanovskiyning goboy va kamer orkestr uchun ikki qismli konserti finalida o'zgaradigan "xona" tuzilmasi va o'zgarmas "bozgo'y" tuzilmasi almashinishiga asoslangan "maqom" rondallik keltirilgan. Bu kabi dramaturgik echim Evropa an'analari va o'zbek musiqalash shakllari talablariga mos keladi. Rondallik tamoyili F. Yanov-Yanovskiyning orkestr uchun besh qismli konserti 1-qismida ham shakl hosil qilishning eng muhim omiliga aylangan.

Asosiy tushunchalar:

Rondo — refren deb yuritiladigan asosiy mavzu bilan lavhalar deb yuritiladigan boshqa mavzularning almashinishiga qurilgan shakl. Rondoning asosiy sharti refrenning kamida uch marta o'tkazilishi sanaladi.

Nazorat savollari:

1. Rondo shakli nima?
2. Rondoning birinchi, takrorlanadigan bo'limi qanday ataladi?
3. Oraliq bo'limlar qanday nomlanadi?
4. Refren qaysi tonallikda o'tkaziladi?
5. Epizodlar qaysi tonallikda o'tkaziladi?
6. Rondoda qismlarning eng kam soni nechtaga teng?
7. Sodda rondo uchun nimalar tipik sanaladi?
8. Murakkab rondo uchun nimalar tipik sanaladi?
9. Rondoning proobrazi nima?
10. XVII-XVIII asrlarda qaysi asarlarda rondo shaklidan foydalanilgan?

11. Rondo shakli qaysi kompozitorlar ijodlida keng tarqalgan?
12. Refren qaysi shaklda yoziladi?
13. Epizodlar nimadan iborat?
14. Klassik uslubda rondo qaysi qirralarga ega bo'ldi?
15. Yetuk klassitsizm davrida rondo qanday farqli xususiyatlarga ega bo'ldi?
16. Shumanning «Karnaval»ida rondo necha qismdan iborat?

Tahlil uchun material:

L.Betxoven. Sonatalarning finali: op. 10. №3; op. 14. №2; op. 49, №2; op. 53; op. 79. Rondo C-dur, op. 51. №1

I.Gaydn. *D-dur* sonatasi, Final.

M.Glinka. «Ruslan va Lyudmila» operasidan Farlaf Rondosi; «Ivan Susanin» operasidan Antonida kavatinasi va rondosi;

L.Daken. “Kakku”.

A.Dargomijskiy. “To'y”, “Tungi zefir”, “Baliqcha qo'shig'i”.

G.Kodirov. Rondo

T. Kurbanov. Gaboy va fortepiano uchun rondo.

F.Kuperen. Mahbubam (La Favorite); Xushbo'y suv (La Bandoline);

V.Motsart. Sonata №8. Final, №10. Rondeau en Polonaise; №15. Final; Sonata №18. Adagio; №14. II q

J.Ramo. Venetsiyalik ayol (Venitienne); Jiga, Nozik shikoyatlar (Les tendres plaintes).

M. Tadjiev. Simfoniya «Navo», 4 q.

F.Shopen. Preljudiya, op. 28 №17; Noktyurn, op. 37 №2; Mazurka, op. 56, №1.

F. Yanov-Yanovskiy. Orkestr uchun konsert (1973).

Le Cousou

Рондо

Л. К. ДАКЭНЪ.
(1694-1772.)

Vivace.

p non legato

marcato

cresc.

p

cresc.

pp marc.





a tempo
p
marcato

poco rit.
A
a tempo
p

cresc.

pp

rall.
tr
pp
2a

7-mavzu. SONATA SHAKLI

I. Umumiy tavsif.

Sonata shakli deb shunday shaklga aytiladiki, uning birinchi bo'limida (ekspozitsiya) ikki mavzu tonallik va mavzu jihatidan qarshi qo'yiladi; o'rta bo'limda (rivojlov) ekspozitsiya mavzularidan biri rivojlantiriladi yoki yangi mavzu beriladi; uchinchi bo'limda (repriza) ikkala mavzu tonal jihatdan yaqinlashtiriladi.

«Sonata» nomi yagona turkum bo'lgan mustaqil qismlarning birlashtirilishi bilan xarakterlanadigan asar janriga taalluqli.

Sonata shakli tuzilish tomonida namoyon bo'ladigan alohida murakkabligi bilan ajralib turadi. Boshqa barcha shakllar orasida u mazmuniga ko'ra ancha chuqur qahramonlik va epik, otashin lirika, psixologik drama, fojiali to'qnashuvlarni ifoda etish uchun eng ko'p imkoniyat taqdim etadi.

Sonata shakli cholg'u musiqasi uchun xos bo'lib, vokal musiqasida istisno sifatida uchraydi. Bu shaklda sonata-simfonik turkumlar: sonata, simfoniya, trio, kvartet, kvintet, konsertlarning birinchi qismlari (ba'zan finallari ham), shuningdek, opera uvertyuralari yoziladi.

II. Sonata shaklining tuzilishi. O'zining to'liq ko'rinishida sonata shakli uchta asosiy bo'lim: ekspozitsiya, o'rtaliq (rivojlov) va reprizadan iborat. Ba'zida undan oldin kirish (muqaddima) kelishi, koda bilan tugashi mumkin.

Klassik sonata shakli ekspozitsiyasi, odatda, takrorlanadi.

Bundan tashqari, ba'zida rivojlov repriza bilan birga takrorlanadi (Gaydn va Motsart asarlarida).

Betxoven asarlarida ekspozitsiya hamma vaqt ham takrorlanmaydi, rivojlovning repriza bilan birga takrori esa istisno tariqasidagina uchraydi (№ 6, 23 sonatalar).

Ekspozitsiyaning tarkibiy qismlari: bosh partiya (asosiy mavzu), bog'lovchi partiya, yordamchi partiya (ikkinchi mavzu), yakunlovchi partiya.

Ekspozitsiyada bu mavzular o'zining dastlabki ko'rinishida bayon qilinadi: bosh partiyada asosiy tonallikda, yordamchi partiyada albatta boshqa tonallikda (majorda - dominanta tonalligida, minorda parallel tonallikda).

O'rtaliqda (rivojlovda) ekspozitsiyaning mavzu materiali, odatda, yanada, ba'zan murakkab rivojlantiriladi. Reprizada yana bu barcha mavzular asosiy tonallikda o'tkaziladi.

Reprizada mavzu materiali rivojlanishi, ekspozitsiya bilan qiyoslaganda, hamma vaqt u yoki bu darajada o'zgaradi, umuman shaklning tiklanishida yangi bosqich hosil qiladi.

III. Sonata shakli turlari. Sonata shakli to'liq va to'liqsiz bo'lishi mumkin.

O'rtaliq nimadan iborat ekaniga ko'ra to'liq sonata shaklining uchta xili farqlanadi:

- 1) o'rtaliqda rivojlov bilan (R);
- 2) o'rtaliqda yangi material bilan (C) (Betxoven. Sonata № 1, final; sonata № 7, Largo e mesto; sonata № 9, I q.).
- 3) o'rtaliqda bosh yoki yordamchi partiya materialidagi reprizaga o'tish bilan (Betxoven. Sonata № 5, final; sonata № 30, II q.).

To'liqsiz sonata shaklida o'rtaliq qismi mavjud emas, demak, u faqat ikkita asosiy bo'lim: ekspozitsiya va reprizadan iborat.

To'liqsiz sonata shaklining strukturasiga ko'ra o'xshash, ammo kompozitsion tamoyillariga ko'ra jiddiy farq qiladigan ikki ko'rinishi:

- 1) eski sonata shakli;
- 2) qisqartirilgan sonata shakli.

Eski sonata shakli hali mustahkamlanib ulgurmagan sonata shakli qirralariga ega. Uning tonallik nisbatlari ikkinchi qism asosiy tonallikda boshlanmasligi bilan xarakterlanadi:

T — D || D — T

Qisqartirilgan sonata shakli eskisidan to'liq sonata shakliga o'xshashligi bilan ajralib turadi: unda xuddi to'liq sonatadagi kabi xuddi o'sha tipik tonallik nisbatlaridagi ekspozitsiya va repriza mavjud:

$$T - D \parallel T - T$$

Ekspozitsiya oxirida ko'pincha reprizaga katta bo'lmagan o'tish hosil bo'ladi (Betzoven. Sonata № 17, q. II). Boshqa hollarda V drugix esa o'tish birgina modullovchi akkord bilan amalga oshirilishi mumkin (Betzoven. Sonata № 5, II q.).

Tamomila mustahkamlanib ulgurgan sonata shaklining qisqargan varianti (rivojlovsiz) ilk marta Motsart tomonidan qo'llangan.

U ko'proq sonata-simfonik tsikllarning ohista qismida qullanadi, shuningdek, tez sur'atli bir qismli asarlarda, jumladan, opera uvertyuralarda uchraydi (Motsart. «Figaroning uylanishi», Uvertyura).

IV. Ekspozitsiyada tonallik munosabatlari. Bosh va yordamchi partiyalarning tonalligi tipik nisbati quyidagilar sanaladi: majorda $T - D$, minorda $t-III$. Biroq Betzoven asarlaridayoq tonallikning boshqacha nisbatlarini ko'rish mumkin: majorda uzoq tertsal ($C - E$, № 21 sonatada); minorda — pastki medianta nisbati ($c - As$, № 32 sonatada), minor, kamroq major, dominant ($d - a$, № 17 v sonatada; $a - E$, «Kreytser sonata»da). Kompozitor asarlarida sekundali nisbat ham o'rin tutadi ($d - C$, № 9-simfoniya skertsosi).

Bosh partiya. Bosh partiya g'ayratli-ta'sirchan, dramatik xarakteri bilan ajralib turadi. Uning uchun ichki beqarorlik, keskinlik, keyingi rivojlantirish uchun katta salohiyat xarakterlidir. Shakldagi o'z roliga ko'ra, u asosiy fikr bo'lib, keyingi rivojlantirish natijasida keng va ko'p tomonlama ochib beriladi.

Bosh partiya bir turli yoki kontrastli bo'ladi. Shakliga ko'ra, u davriya, oddiy ikki yo uch qismli shakldan iborat. Ayrim hollarda u asosiy tonallikdagi to'liq kadentsiya bilan tugaydi, buning natijasida u yopiq sanaladi.

Boshqa hollarda asosiy qism yarim avtentik yoki bostirib kiradigan kadentsiya bilan tugaydi, natijasida ochiq bo'ladi. Betzoven davridan boshlab,

ikkinchi turi ko'p tarqalgan. Kompozitorov-romantiklar va rus klassiklari, ayniqsa Chaykovskiy asarlarida ekspozitsiyada mavzuning keng rivojlanishi tufayli bosh partiya ko'pincha uch qismli shaklda bo'lib, ba'zan juda kengaytirilgandir.

Beethoven op10 №1 Sonata asosiy partiyasi mavzusi – c - moll:

Molto Allegro e con brio L. van Beethoven, Op.10 №1

Bog'lovchi partiya. Bog'lovchi qism yordamchi partiyaga o'tishni ta'minlaydi, uning paydo bo'lishini tayyorlaydi. Shu rolga muvofiq, u beqaror, yopiq tuzilmalarga ega emas, harakat xarakteriga ko'ra, esa yordamchi partiya tomon yo'naltiriladi.

Bog'lovchi qismlar turlicha: bir necha taktdan katta tuzilmalargacha bo'ladi.

Yordamchi partiyaga o'tish dominanta tonallikgiga modulyatsiya bilan amalga oshiriladi.

Bog'lovchi partiya bosh partiya mavzusi rivojining yanada keskin bosqichi bo'lishi mumkin (Betxoven. Sonata №9).

Bog'lovchi qism yangi mavzu materialiga tuzilishi mumkin, bu, odatda, bosh partiyaning asosiy qismi yopiq bo'lganda kuzatiladi (Betxoven. Sonatalar № 5 va 15). Shunday bo'ladiki, bog'lovchi qismlar, mavzusiga ko'ra ikki bosqichdan iborat: birinchisi bosh mavzuning asosiy qismi materialiga tuziladi; ikkinchisi yangi mavzu materialiga tuzilgan. Yo aksincha, birinchisi yangi mavzuga tuzilgan, ikkinchisi bosh partiyaning asosiy mavzusiga tuzilgan (masalan, Betxoven. Sonatalar № 2, 8, 21).

Uch qismli bosh partiyada reprizaning o'zi modulyatsiyalar natijasida yordamchi partiyaga olib keladigan, bu bilan bog'lovchi partiya rolini bajaradigan holatlar tipik sanaladi (Shubert. Sonata *B-dur*; Chaykovskiy. Simfoniya № 2, 3, 5).

Betxoven op10 №1 Sonata-dan birlashtiruvchi partiyaning mavzusi



Yordamchi partiya. Yordamchi partiya bosh partiya bilan kontrast hosil o'ladigan yangi obrazli sohani tashkil etadi. Odatda, u lirik qo'shiq yoki raqs xarakterida bo'ladi. Bosh partiyadan farqli o'laroq, u tonal jihatdan barqaror, rivojlanishida nisbatan tugal va, odatda, miqyosiga ko'ra kattaroq. Eng oddiy hollarda yordamchi partiya davriyadan iborat (Motsart. Sonata B-dur. Andante cantabile). Ayrim hollarda yordamchi partiya ikki yo uch qismli shaklda yoziladi (Chaykovskning oltinchi simfoniya birinchi qismi – o'rtaliq bilan kontrastlovchi oddiy uch qismli shakl).

Betxoven op 10 № 1 sonatasining yordamchi partiya parallel kalitda yozilgan – Es - dur:



Yakuniy partiya. Yakuniy partiya – ekspozitsiyaning oxirgi, yordamchi partiya tonalligini ta'kidlaydigan mavzusi.

U yangi, ko'pincha bosh partiya mavzusi bilan almashinadigan, mavzuga (Betxoven. Sonata № 8, simfoniya № 5), yoki yordamchi partiya mavzusiga tuzilishi mumkin (Chaykovskiy. Simfoniya № 6).

Yakuniy partiya bog'lovchi partiya materialiga tuzilishi mumkin (Betxoven. Sonata op. 2 №2, I q.). ba'zida yakuniy qism ekspozitsiya mavzulari guruhidan tashkil topadi (Betxovenning № 4 va 7 sonatalarida).

Yakuniy qism ekspozitsiya rivojini yakunlaydi va ko'p hollarda umuman shaklning birinchi kulminatsiyasi sanaladi (Betxoven. Sonatalar № 3, 8, Chaykovskiy. Simfoniylar № 4, 5). Yakunlovchi qism uchun takror kadanslash, aktning kuchli ulushida tonikani ta'kidlash, tonikada organ punkti xarakterlidir.

Betxoven Sonata op 10 №1 yakuniy partiyasi mavzusi:



V. Rivojlov. Rivojlov — sonata shaklining eng beqaror bo'limi. U o'tuvchan rivojlanish, mavzularni taqqoslash, ularni kontrapunkt jihatidan qo'shish, motivli ish bilan ajralib turadi. Rivojlov uchun tonal beqarorlik (modulyatsionlik) xarakterli.

Rivojlov ko'pincha kirish qismdan boshlanadi, unda mavzuning asosiy rivoji tayyorlanadi (L.Betxoven. Sonata № 17, I q.).

Ishlanma rivojlantirish jarayoni tuzilmalarning ochiqligi, mavzuning davriy strukturasi buzilishi, alohida motivlarning ajratilishi bilan tavsiflanadi. Rivojlovda polifonik rivojlantirish usullari: imitatsiya, kanon, fugato, mavzularni bir vaqtda yangratib o'tkazish ham keng qo'llanadi (Betzoven. Sonata, op. 22, 1 q.)

Ba'zan ishlanmada mavzularning oddiy o'zgaarishiga, ularni tonal va tembr koloritlashga olib keladigan variatsion rivojlantirish ustunlik qiladi.

Rivojlov, odatda, tobora ta'sirli, rivojlanishga ichki salogiyati katta sanalgan bosh partiya mavzusiga tuziladi. Yordamchi partiya unda kamroq ishtirok etadi, zero unga xos bo'lgan qirralar: lirik, qo'shiq xarakteri, tugallanganlik va strukturaviy aniqlik ishlanmada qayta yaratish, o'zgartirish imkoniyatini cheklaydi.

Shunday holatlar bo'ladiki, ishlanmalda yangi mavzu – lavha paydo bo'ladi (masalan, Betxoven. Simfoniya № 3). Ba'zida lavha katta mustaqil bo'limni tashkil etadi va yaxlit shaklda alohida dramaturgik rol o'ynaydi (SHostakovichning № 7 simfoniya-sida «Bosqin mavzusi»).

Rivojlovning oxirgi bosqichi reprizaga o'tishni hosil qiladi, unda, odatda, asosiy tonallik dominantasini u yoki bu darajada uzoq ishlash ro'y beradi, bu yangi bo'limni keskinlik bilan kutishni yaratadi. Klassik uslub uchun uzoq davom etgan dominanta organ punktida yondashuvlar ancha xarakterli sanaladi.

Rivojlovda tonallikdar tanlovi va tartibi erkin bo'lib, kompozitorning ijodiy fantaziyasiga havola qilinadi. Yagona shart shundan iboratki, unda bosh va yordamchi partiya tonalligi barqaror ko'rinishidan qochiladi.

Klassik uslubda rivojlovning boshlanishi uchun ekspozitsiya tugallangan tonallik (ko'pincha ladning almashinishi bilan); asosiy tonallikka subdominant; asosiy tonallika parallel: major asarlarda; asosiy tonallik bilan bir nomdagi tonallik: minor asarlarda xos ba'zida rivojlov asosiy tonallikdan ham boshlanadi (Betzoven. Sonata № 16;)

Rivojlov uchun subdominanta sohasiga modulyatsion chuqurlashish xos (Betxoven. Sonata № 21.) bo'lib, ekspozitsiyada unga tegilmaydi. Bunda ko'pincha yuqoriga kvartalar bo'yicha modulyatsiyalovchi sekvensiyalar katta ahamiyat kasb etadi. Bu kabi qator kvartali siljishlardan keyin tonallik harakati reprizaga olib keladigan asosiy tonallik dominantasi tomon keskin burilish hosil qiladi.

Ba'zida rivojlov oxirida **soxta repriza** deb nom olgan repriza uchraydi. Bunday repriza unda bosh partiya mavzusi o'tkazilgani bois haqiqiydek idrok etiladi, ammo mavzu asosiy tonallikda o'tkazilmaydi. Keyinroq rivojlov, shaklning o'rta bo'limiga xos qirralarini saqlagani holda, yana ishlanmali bo'ladi (Betxoven № 10 sonatasi ishlanmasi).

VI. Repriza. Repriza sonata shaklida ekspozitsiya takrori bo'lib, birgina farqi hamma partiyalar asosiy tonallikda bayon qilinadi.

Ko'p hollarda unda qator o'zgarishlar mavjud bo'ladi, asosan ular bosh partiyaga taalluqlidir. Ular quyidagilardan iborat:

1. Bosh partiya bir muncha qisqartiriladi. Ekspozitsiya kengaytirilgan uch qismli shakl bo'sa, bu hamma vaqt ro'y beradi. Bu holda faqat uchinchi, repriza, tobor dinamik qism takrorlanadi (P.Chaykovskiy. Kontsert № 1).

2. Bosh partiya bir muncha kengaytiriladi (Betxoven. Sonata № 21).

3. Bosh partiya asosiy bo'lmagan tonallikda o'tkaziladi. Klassik uslubda kam uchraydigan bu kabi «normadan og'ish» (Motsart. Sonata № 15, C-dur o'rniga F-dur) XIX asr kompozitorlari asarlarida keng tarqalgan (masalan, List. Sonata h-moll, h-moll o'rniga b-moll).

4. Reprizada bosh partiya tushirib qoldirilgan holatlar ham uchraydi (Shopen. Sonata b-moll).

Betxoven davridan boshlab, yanada murakkab dramaturgiya tufayli **dinamik repriza** deb nom olgan repriza uchraydi. U asosiy kulminatsiya vaziyatida kelishi, oldingi butun ishlanmali rivojlov olib kelgan cho'qqi sanalishi bilan tavsiflanadi (Betxoven. Simfoniya № 9).

Yordamchi partiyada reprizadagi asosiy o'zgarish uning bosh partiyaga tonal bo'ysundirilishi sanaladi. Ayrim hollarda yordamchi partiya dastlab boshqa, keyin asosiy tonallikda bayon qilinadi (Betxoven. Sonata № 8).

Reprizaning alohida turlari ham utschraydi.

1. Ko'zguli repriza, unda bosh va yordamchi partiya o'rin almashadi (Motsart. Sonata № 9; Shopen. Ballada *g-moll*).

2. To'liqsiz repriza, unda bosh partiya tushirib qoldiriladi (Shopen. Sonatalar *b-moll* va *h-moll*).

Koda. Koda deb repriza tugallanganidan keyin kiritiladigan qismga aytiladi.

Gaydna va Motsart sonatalarida koda mavjud emas. Betxoven tomonidan ilk marta tizimli ishlab chiqilgan yangilik sonata shakliga rivojlantirilgan kodalarning kiritilishi bo'ldi.

Ko'pincha koda ishlanma rivojlovdan bioshlanadi, bu unga mustaqil ishlanma bo'lish xarakterini baxsh etadi. Bu hollarda koda **ishlanmali deb** ataladi (Betxoven. Sonatalar № 21, 23).

Ko'pincha koda bosh partiya mavzusiga tuziladi. Ba'zida unda sonata shaklining ikkala asosiy mavzusi qatnashadi, ular vaqtga ko'ra yaqinlashadi (Betxoven. Sonata №21). Bunday koda **sintetik** deb yuritiladi.

Koda muqaddima mavzusiga asoslanishi mumkin (Shubert. Simfoniya *h-moll*). Unda ba'zida avval rivojlovda paydo bo'lgan lavha ikkinchi marta o'tkaziladi (Betxoven. Simfoniya № 3). Kam hollarda koda yangi mavzu materialiga tuziladi (Betxovenning «Egmont» uvertyurasida koda).

Kodaning yakunlovchi roli tufayli uning uchun tonikani keyingi ta'kidlash bilan asosiy tonallikning subdominanta sohasiga og'ishmalar xos.

Muqaddima (kirish). Mustaqil muqaddima bilan ochiladigan sonata shakli asarlari uchrab turadi. Sonata shaklining, odatda, tez, kuchli sur'atiga nisbatan (sonata allegro), muqaddima sur'ati sekin, bosiq bo'ladi.

Muqaddima, odatda, asosiy tonallikdan boshlanadi. Ayrim hollarda u butun muqaddima davomida saqlanib qoladi, boshqa hollarda esa, ekspozitsiya oldidan asosiy tonallikka qaytish bilan, xatto uzoq tonalliklarga ham modulyatsiya ro'y beradi (Betxoven. Sonata № 8).

Ko'pincha muqaddima boshlanishidan dominant funktsiya yoki dominant organ punktida o'tkaziladi (Betxoven. Leonora № 3).

Muqaddima oxirida sonata shakli boshlanishiga olib keladigan dominant garmoniya yoki dominantada organ punkt beriladi.

Muqaddima o'lchamlari (miqyosi) turlicha: bir necha taktdan (SHopen. Sonata *b-moll*) o'lchamlariga ko'ra ancha katta tuzilmagacha (Betxoven. Sonata № 8) bo'ladi.

Muqaddimaning ahamiyati, uning keyingi sonata shakli bilan aloqasi turlicha bo'lishi mumkin. Betxoven ijodida muqaddima mavzusi, sonata shakli rivojining eng muhim bo'g'inli momentlarida paydo bo'lib, jiddiy dramaturgik rol o'ynaydi. Shunday, № 8 sonataga muqaddima mavzusi rivojlov va koda boshida paydo bo'ladi, rivojlovning o'zida ishtirok etadi.

VII. Sonata shakli dramaturgiyasi. Sonata shakli dramaturgiyasi yirik dramatik adabiy janrlardagiga (drama, roman) o'xshab ketadi. U, ayniqsa patetik xarakterdagi, tez sur'atli asarlarda (sonatali allegro) yorqin namoyon bo'ladi.

Sonata shaklining mohiyati rivojlantirish jarayoni (shakl hosil qilish)dan iborat. Bu jarayon butun va qismlar strukturasi, mavzu material ketma-ketligini, modulyatsion aloqalar va tonallik nisbatlarini belgilab beradi.

Sonata shakl hosil qilish tamoyili keyingi bo'lim va mavzularning intensiv tayyorlashda ifodalanadigan dinamik keskinlik bilan tavsiflanadi.

VIII. Sonata shaklining tarixan rivojlanishi. Sonata shaklining kelib chiqishini XVII asr XVIII asr boshlari bilan bog'lashadi. Uning qirralari D.Skarlattning fortepiano asarlarida tobora yaqqol namoyon bo'ldi. O'zining yanada to'liq ifodasiga ular F.E.Bax ijodida ega bo'ldi. Sonata shakli klassik uslubda – Gaydn va Motsart asarlarida tamomila shakllandi.

Bu uslub cho'qqisi o'z asarlarida chuqur, umuminsoniy g'oyalarni namoyon eta bilgan Betxoven ijodi bo'ldi. Kompozitorning sonata shaklidagshi asarlari miqyosining kattaligi, kompozitsion murakkabligi, yaxlit shakl rivojlanish dinamikasi bilan ajralib turadi.

Keyinchalik sonata shakli romantiklar: Shubert, Shuman, Shopen, List, Brahms, shuningdek, Bruckner, Mahler ijodida keng rivojlantirildi. Rus kompozitori D.I.Chaykovskiy ijodida sonata yangi, yuqori darajasiga ko'tarildi, uning uchun yorqin emotsionallik va katta ta'sir kuchi xos edi.

Sonata shakli rivojiga shuningdek Borodin, Taneev, Skryabin, Glazunov, Raxmaninov katta hissa qo'shdi.

O'zbek kompozitorlari ham sonata shakliga murojaat qilgan. S.Varelas, P.Xalikov, V.Saparov sonatinalari, G.Mushelning «Pushti sonatina»si yaxshi ma'lum. N.Zakirovning sonatalari fortepiano sonatalarining yorqin namunalari bo'ldi. Muallif uchun sonata shakliga erkin munosabat xarakterli. N.Zakirov asarlarida ma'lum sonata qonuniyatlari saqlanib qoladi: mavzu kontrasti (ham vertikal, ham gorizontallik bo'yicha), ko'pincha hosila. Kompozitor asarlari uchun ko'p intonatsiyalilik va varianlilik-intonatsiyalilik tamoyillari xos, bu esa simfonizm, ayniq zamonaviy simfonizm kabi an'anaviy milliy musiqa xususiyati sanaladi.

Tahlil uchun material:

L.Betxoven. Sonatalar № 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 16, 17, 21, 23, 30, 32; Simfoniya № 3. Uvertyura «Egmont».

S. Varelas. Sonatina.

F.List. Sonata h-moll.

V.Motsart. «Figaroning to'yi». Uvertyura; Sonata B-dur Andahte cantabile; Sonata № 15.

G. Mushel. «Pushti sonatina».

V. Saparov. Sonatina.

P.Xalikov. Sonatina.

P.Chaykovskiy. Simfoniya № 6.

F.Shopen. Ballada *g-moll*, Sonatalar *b-moll* va *h-moll*.

F.Shubert. Simfoniya *h-moll*.

Dem Fürsten Carl von Lichnowsky gewidmet

L. van Beethoven, Op. 1
(Pathétique)

8

This page of musical notation is for a piano piece, likely a transcription of a work by Liszt as indicated by the title at the bottom. The score is written for piano and includes several systems of staves. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo/mood is marked 'Grave' at the top. The notation is highly complex, featuring many chords, arpeggios, and rapid passages. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include *fp* (fortissimo piano), *sf* (sforzando), *p* (piano), *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), and *sfz* (sforzissimo). The piece concludes with a final chord marked *sf*.

Attacca subito il Allegro

Allegro di molto e con brio

Andantino con moto e con fine

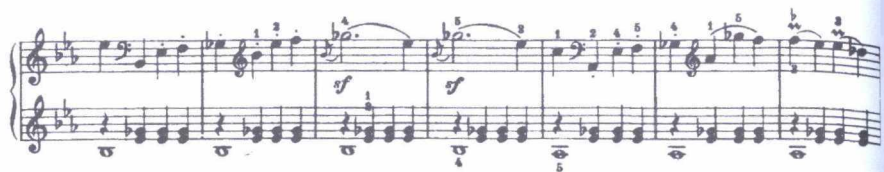
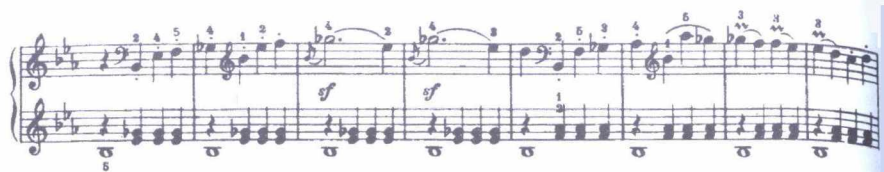
21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039 1040 1041 1042 1043 1044 1045

A musical score for a piano piece. The title 'The Rose Tree' is written in a decorative font at the top. The score is in 3/4 time, indicated by a '3' over a '4'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music is written for piano, with a 'p' dynamic marking. The melody is in the right hand, and the accompaniment is in the left hand. The piece ends with a 'cresc.' marking and a final chord.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score consists of two systems. The first system has four measures, and the second system has four measures. The piano part features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The voice part is a single melodic line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) indicating dynamics.

The first system of the musical score for 'The Song of the Lark'. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The melody starts with a half note G4, followed by a quarter rest, then a half note A4, and continues with eighth and sixteenth notes. The bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. It features a series of chords, mostly triads and dyads, in the left hand. The word 'cresc.' is written below the bass staff in the fourth measure. The system ends with a double bar line.

[illegible][illegible]



This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand has a few notes and rests.
- System 2:** Features a crescendo (*cresc.*) marking. Both hands play continuous eighth-note patterns.
- System 3:** Includes a forte (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The right hand has more complex figures with some triplets, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- System 4:** Contains another crescendo (*cresc.*) marking. The right hand continues with intricate patterns, and the left hand provides harmonic support with chords and moving lines.
- System 5:** Shows a variety of dynamics including forte (*f*), piano (*p*), and fortissimo (*ff*). The right hand features some sixteenth-note passages and rests, while the left hand plays a consistent eighth-note line.
- System 6:** Begins with a "Tempo I" marking. It includes fortissimo (*ff*), piano (*p*), decrescendo (*decresc.*), and pianissimo (*pp*) dynamics. The right hand has a more active role with sixteenth-note runs, while the left hand plays a simpler accompaniment. The system concludes with an "attacca subito" instruction.

Allegro molto e con brio

The musical score consists of seven systems of staves. The first system begins with a treble staff containing a melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1) and a bass staff with a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*. The second system continues the melodic and rhythmic development, with dynamics *f*, *p*, and *cresc.*. The third system features a more active bass line with dynamics *f* and *cresc.*. The fourth system shows a transition in the bass line with dynamics *f* and *cresc.*. The fifth system continues the melodic line in the treble with dynamics *f* and *cresc.*. The sixth system features a *pp* (pianissimo) section in the bass, followed by a *cresc.* section. The seventh system concludes the page with a *pp* section in the bass and a *cresc.* section in the treble. The notation includes various fingerings, slurs, and articulations throughout.



This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes.

The first system shows a melody in the treble staff with dynamic markings *sf* and *sf*. The bass staff provides a harmonic accompaniment.

The second system continues the melody and accompaniment.

The third system continues the melody and accompaniment.

The fourth system features a *decresc.* (decrescendo) marking in the treble staff and a *pp* (pianissimo) marking in the bass staff.

The fifth system features a *cresc.* (crescendo) marking in the bass staff.

The sixth system continues the melody and accompaniment.

This page contains six systems of musical notation for a piano piece, likely in a minor key as indicated by the three flats in the key signature.

- System 1:** Features a continuous melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.
- System 2:** Includes fingerings (e.g., 3 4 1, 2, 4, 2 3, 5, 3, 2 1 3 2, 1 3, 2, 1) and a piano (*p*) dynamic marking.
- System 3:** Features a crescendo (*cresc.*) and a forte (*f*) dynamic marking.
- System 4:** Includes a fortissimo (*ff*) dynamic marking and a repeat sign at the end.
- System 5:** Marked "Grave", it features a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*sf*) section, and a decrescendo (*decresc.*) leading to a pianissimo (*pp*) section. Fingerings are provided for the right hand.
- System 6:** Marked "Allegro molto e con brio", it features a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) leading to a fortissimo (*ff*) section.

8-mavzu. RONDO - SONATA

1. Umumiy tavsif.

Klassik uslubdagi cholgʻu musiqasida turkumli sonata janrining rivojlanishi bilan rondoning yangi, nisbatan kengaytirilgan va murakkab shakllari yuzaga keldi va keyinchalik keng qoʻllanadigan boʻldi. Bular sirasiga rondo-sonata shakli ham kiradi.

Rondo-sonata deb rondoning asosiy belgisi mavjud boʻlgan – bosh partiya kamida uch marta oʻtkazilgan shaklga aytiladi. Uning oʻtkazmalari orasida joylashgan lavhalar orasida birinchi va uchinchi mavzu jihatidan bir xil, ustiga ustak, birinchi lavha tobe, uchinschi lavha esa asosiy tonallikda keltiriladi.

Rondodan farqli oʻlaroq, rondo-sonata uch qisimli kompozitsiya koʻrinishiga ega: ekspozitsiya + oʻrtaliq + repriza. Bu simmetriklik va reprizalilikda uning murakkab uch qisimli va sonata shakllari bilan oʻxshashligi namoyon boʻladi.

Rondo-sonata shakli sonata shaklidan shunisi bilan farq qiladiki, ekspozitsiya va repriza ikki asosiy boʻlimdan (bosh va qoʻshimcha partiyalardan) emas, balki uch boʻlimdan tashkil topib, uch qisimli simmetrik shakl sanaladi.

Murakkab uch qisimli shakldan esa u avval qoʻshimcha tonallikda bayon etiladigan birinchi lavha (B) takrorlanganda reprizada asosiy tonallikda (B) oʻtkazilishi bilan farqlanadi.

Ekspozitsiya va repriza uch qisimli tuzilmaga ega boʻlganda rondo-sonata etti qismdan iborat boʻladi:

Ekspozitsiya			Oʻrtaliq	Repriza		Koda
			Lavha			
A bogʻ.p.	B bogʻ.p.	A	C	A bogʻ.p.	B ₁ bogʻ.p.	A
Bosh p.	Yo. p	Bosh p.		Bosh p.	Yo. p	Bosh p.
(1-lavha)			(2-lavha)	(3-lavha)		

O'rtaliqning markaziy lavhaida yo yangi material (C), yo ekspozitsiya materiali ishlanmasi (R) bo'lishi mumkin. Shu tufayli yetti qismli rondoning ikki asosiy turi farqlanadi:

$$A + B + A + C + A + B_1 + A \quad \text{va}$$

$$A + B + A + R + A + B_1 + A$$

Rondo, odatda, ko'p hollarda boshlanishida ishlanma bo'lgan kengaytirilgan xotimadan iborat koda bilan tugaydi. Ba'zida koda oldingi qismlardan material kiritilgan tamomila mustaqil bo'lim sifatida ajratiladi; yangi materialga tuzilgan koda ham uchraydi.

II. Tonallik nisbatlari. Klassik oliy rondoda, refren xuddi oddiy rondodagi kabi barcha takrorlarda asosiy tonallikda bayon qilinadi. Ekspozitsiyadagi birinchi lavha, odatda, dominant tonallikda, rondoning asosiy tonalligi minor bo'lganda esa parallel majorda bayon qilinadi.

Minor rondo juda kam uchraydi.

O'rta lavha (C) ko'proq Subdominanta tonallikda yoki parallel minor tonallikda bayon etiladi.

III. Rondoda sonatalilik. Rondo-sonata uchun xarakterli bo'lgan ekspozitsiyada, reprizada birinchi lavhani asosiy tonallikka qaytarish bilan, avtentik va parallel-major tonallik nisbatlari klassik sonata shakli ta'sirida shakllangan. Biroq o'z-o'zicha ular «sonatalilik»ning zaruriy, jiddiy belgisi sanalmaydi.

«Sonatalilik» rivojlantirish jarayonining o'zida namoyon bo'ladi va shunda ifodalanadiki, ekspozitsiyada qo'shimcha partiya oraliq bo'g'in sifatida ishtirok etmay, balki asosiysiga qarma-qarshi qo'yiladi va undan ustuvorlik qiladi, muvozanatning u yoki bu darajada keskin buzilishini keltirib chiqaradi.

Bunda birinchi lavhaning (B) miqyosi (hajmi) ortishi, uning partiya o'lchamlarigacha kattalashishi asosiy rol o'ynaydi. Bunga, shuningdek, bog'lovchi qism vositasida lavhani tayyorlash ham xizmat qiladi.

Shunday qilib, rondo-sonata shaklini rondal strukturaning rivojlanishning o'ziga xos sonata tamoyili bilan birikishi sifatida tushunish to'g'ri bo'ladi.

IV. Refren tuzilishi. Butun shaklning birinchi asosiy qismi **ekspozitsiya** deb ataladi. Butun asar xarakterini belgilaydigan asosiy partiya rondo mavzulariga xos bo'lgan qirralarni saqlab qoladi. U turli shakllarda, ba'zida bir qismli, davriya ko'rinishida bayon qilinadi (Betxovenning № 7, 8, 9, 11, 15 sonatalari finalida).

Ikki qismli shakldagi mavzu uchrab turadi (Betxovenning № 12, 13 sonatalari finalida). Mavzu refrenning asosiy bo'limiga sonata shakli uchun xos bo'lmagan alohida bosiqlik baxsh etadigan uch qismli shaklga ham ega bo'la oladi (a + o'tish + a; Betxovena № 2, 4 sonatalari finalida), biroq ba'zida yanada mustaqil va kengaytirilgan shaklda bo'ladi Betxovenning (№ 27 sonatasi finalida).

Rondo-sonata uchun bog'lovchi partiya bilan birinchi lavhani tayyorlash xarakterli sanaladi. Uning (bog'lovchi partiyaning) vazifasi – yangi mavzuga modulyatsion o'tishni yaratish. Ba'zida bog'lovchi partiya juda qisqa bog'lovchi-o'tish tarzida beriladi (Betxovenning № 12 sonatasi finalida). Ko'pincha bog'lovchi partiya mavjud bo'lmaydi va ikkinchi lavha refraenning asosiy qismi bilan bevosita nisbatlanadi (Betxovenning № 11 sonatasi finalida).

V. Birinchi lavha – yordamchi partiya. Birinchi lavha (B) o'z xarakteri va miqyosiga ko'ra ancha rang-barang. Ayrim hollarda u faqatgina qisqa oraliq, shakl bosiqligini buzmaydigan, lavha sanaladi (masalan, Betxovenning № 7, 9 sonatalari finalida). Boshqa hollarda u bir muncha yirik va refrenga qaytishgacha ma'lum rivojlanishni o'z ichiga oladi (Betxovenning № 4, 11, 15 sonatalari finalida). Ba'zida esa u refrenga qarma-qarshi qo'yiladigan mustaqil yordamchi partiya darajasigacha yetadi (Betxovenning № 2, 3, 8 sonatalari finalida). Yordamchi partiya hamma vaqt bir mavzuli va ko'p hollarda ikki jumladan iborat davriya ko'rinishida bo'ladi.

Biroq bunda birinchi lavha - yordamchi partiya ko'proq sonata shaklidagi kabi yakunlovchi partiya bilan emas, balki refrenni takrorlashga o'tish bilan tagallanadi (Betxovenning № 2, 4 sonatalari finalida).

Refrenning ekspozitsiyani tugallaydigan takrori ko'pincha qisqartirishlar bilan, ba'zan xatto juda katta o'zgarishlar bilan o'tkaziladiki, bu ekspozitsiyaga, uning simmetrik uch qismli tuzilishiga qaramay, beqarorlik baxsh etadi. Bosh partiyaning ekspozitsiya oxiridagi takrori o'zida mavzuvii va tonal reprizani birlashtiradi, shu tufayli ekspozitsiya asosiy tonallikda tugallanadi.

VI. Markaziy lavha. O'rtaliq lavha (C) kontrastlovchi qism sifatida ekspozitsiyaga eragashadi. U umumiy kompozitsiyada joylashish o'rniga ko'ra markaziy sanaladi va hamma vaqt bo'ysundirilgan tonallikda keladi. Lavha (C) juda ko'p hollarda yirik miqyosi bilan ajralib turadi (Betxovenning № 2, 3, 4, 9 sonatalari finali). Biroq kichik hajmli lavhalar ham bo'ladi (Betxovenning № 8, 12, 15 sonatalari finali).

Rondo-sonatada o'rta lavha (C) ko'pincha ikki qismli yo uning ichki qismlari takrorlanadigan, bo'laklangan uch qismli shaklda yoziladi (Betxovenning № 2, 3, 4, 12 sonatalari finali).

Lavha (C) o'z rivojlanishiga ko'ra nisbatan erkin bo'ladi (Betxovenning № 7, 9, 15 sonatalari finali).

Ba'zida o'rtaliq lavha ishlanma rivojlov yangi materialni o'tkazish bilan birlashtiriladi (Betxovenning № 1 sonatasi finali). Bu hollarda lavhani RS yoki SR tarzida harfiy ifodalash mumkin.

Markaziy lavha (C yoki R), odatda, reprizani uzoq davom etadigan dinamik (ya'ni keskin kutishni keltirib chiqaradigan) tayyorlov bilan tugaydi.

VII. Repriza va koda. Reprizada refren va lavha (B) takroriy rivoji ekspozitsiyaga nisbatan olganda katta o'zgarishlarga duch keladi. Bu o'zgarishlar nafaqat birinchi lavha (B₁) tonalligi o'zgarishi, balki badiiy shakl talablari: uning qat'iyligi, rang-barangligi, dinamikligi bilan bog'liq.

Refrenning ko'p marta takrorlanishi tufayli rondo shakli uchun mavzu materialini variatsion-naqshinkor rivojlantirish ayniqsa xosdir.

Ba'zida refren va lavhada (B₁) qo'shimcha ishlanma rivojlov kiritiladi. Refren oxirgi marta o'tkazishda ko'pincha shu darajada o'zgartiriladiki, u kodaga aylanib qoladi (Betxovenning № 3, 12 sonatalari finali). Ba'zida u, mustaqil koda bilan almashtirilib, umuman tushirib qoldiriladi (masalan, Betxovenning № 13 sonatalari finalida).

Rondo-sonata shaklida final **koda** nafaqat shu qism, balki umuman tsiklning yakuni sifatida muhim ahamiyat kasb etadi. Xuddi sonata shaklidagi kabi kodalar juda rang-barang bo'ladi. Ko'pincha ular qo'shimcha rivojlantiruvchi ishlanmani o'z ichiga oladi (Betxovenning № 2, 3, 16 sonatalari finali). Ba'zan kodaga markaziy lavhadan material kiritiladi (Betxovenning № 2 sonatasi finalida). Anchagina yangilangan, hattoki yangi materialga tuzilgan kodalar ham bo'ladi (Betxovenning № 4, 13 sonatalari finali)

VIII. Rivojlanish tarixi va qo'llanish sohasi.

Rondo-sonata shakli XVIII asr Vena klassiklari musiqasida yuzaga keldi va keng rivoj topdi. Bu shaklning texnik kashf etilishi shaxsan Gaydnaga tegishli. Kompozitor ijodining so'ngi bosqichi cholg'u asarlarining ko'pchiligi finali (№ 97 do major simfoniya finali) rondo-sonataning ajoyib namunalari sanaladi. Bu usul bilan sonata shaklining ikki tezkor: birinchi va yakunlovchi qismini aniq formal farqlashga erishildi.

Motsart bu shakldan juda keng va har xilcha foydalangan. Uning rondosi ko'pincha Betxovennikidan murakkabroq va tahlil uchun ancha qiyin.

Motsartning yigirmata sonatasida o'n beshta rondo mavjud. Betxovenning o'ttiz ikki sonatasida, ayniqsa final qismida, rondo-sonata juda ko'p uchraydi. Yorqin ifodalangan sonata konflikt dramaturgiyadan xoli «final» rondosi siklning birinchi, sonata qismiga o'zining og'irligi va rivojlanish miqyosining kattaligi bilan qarshi qo'yiladi.

O'zining sikldagi ishtirokidan tashqari rondo-sonata shakli mustaqil pyesalar sifatida ham keng qo'llaniladi.

Rondo-sonata Shubert va XIX asrning boshqa kompozitorlari ijodida keyingi rivojini topgan.

Rondo-sonata shaklidan O'zbekiston kompozitorlari ijodida ham keng foydalaniladi. Masalan, M.Tadjievning 3-simfoniya finalida erkin talqin qilingan rondo-sonata shakli qonuniyatlari ko'zga tashlanadi.

Asosiy tushunchalar:

Rondo-sonata deb rondoning asosiy belgisi mavjud bo'lgan – bosh partiya kamida uch marta o'tkazilgan shaklga aytiladi. Uning o'tkazmalari orasida joylashgan lavhalar orasida birinchi va uchinchi mavzu jihatidan bir xil, ustiga ustak, birinchi lavha bo'ysundirilgan, uchinschi lavha esa asosiy tonallikda keltiriladi.

Rondo-sonata sonata shaklidan ekspozitsiya va repriza ikki asosiy bo'limdan (bosh va qo'shimcha partiyalardan) emas, balki uch qismli simmetrik shakl sanalib, uch bo'limdan tashkil topishi bilan farq qiladi.

Tahlil uchun material

L.Betxoven. Fortepiano uchun sonatalarning finallari: op. 2 № 2; op. 2 № 3. op. 7 № 13; op. 14 № 1; op. 22; op. 26; op. 27 № 1; op. 28; op. 31 № 1; op. 90.

A.Glazunov. Fortepiano uchun b-moll sonataning finali.

A.Skryabin. Fortepiano uchun sonata op. 24 va fortepiano uchun kontsertning op. 20 finallari.

V.Motsart. Fortepiano uchun sonatalarning finallari: №№ 3, 4, 7, 13 va 17.

S.Prokofev. Fortepiano uchun to'rtinchi sonataning finali, op. 29.

M.Tadjiev. III simfoniyaning finali.

P.Chaykovskiy. Fortepiano uchun sonata, op. 37; fortepiano uchun kontsert, op. 23; uchinchi simfoniyaning finali.

F.Shubert. Fortepiano uchun sonatalarning finali: op. 42, A-dur (opussiz), B-dur (opussiz).

L. Betxoven. op 26 Fortepiano uchun sonatalarning final

Allegro.

200.

70

B. 135.

(201) 13

Musical score for B. 135, featuring three systems of piano accompaniment in B-flat major. The first system has a *cresc.* marking. The second system has *f* markings. The third system has *p* and *cresc.* markings.

B. 135.

14 (202)

Musical score for 14 (202), featuring four systems of piano accompaniment in B-flat major. The fourth system has a *cresc.* marking.



B. 135.

(203) 15



Musical score for B. 135, measures 1-12. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns. The melody is played in the right hand of the piano, with some measures featuring a single note in the left hand. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *f*.

B. 135.

16 (204)

Musical score for 16 (204), measures 1-16. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with various rhythmic patterns. The melody is played in the right hand of the piano, with some measures featuring a single note in the left hand. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *p*.

p cresc. *f* *p*

cresc. *p*

decresc. *mp*

B. 135. Op. 9. No. 10.

pp 1/2 1/2

Allegro.

Allegro.

p

cresc.

fp

5

10

15

20

2) Short appoggiatura.

25

dolce

30

cresc.

p

f

35

cresc.

f

40

45

p

cresc.

50

p

This page contains six systems of musical notation for a piano piece, likely in a minor key (three flats). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Measures 55-57. Includes a *cresc.* marking.
- System 2:** Measures 58-60. Includes a *ff* marking and a *p* marking.
- System 3:** Measures 61-65. Includes a *ff* marking.
- System 4:** Measures 66-70. Includes a *cresc.* marking.
- System 5:** Measures 71-75. Includes a *f* marking and a *p* marking.

Musical score for piano, measures 80 through 115. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and 4/4 time. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical markings such as dynamics (*p*, *f*, *sf*), articulation (accents), and performance instructions (*cresc.*). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The music is written in a flowing, lyrical style with many slurs and ties.

Measures 80-84: Treble clef, *p* dynamic. Bass clef accompaniment. Measure 80 is circled with the number 80. Measure 85 is circled with the number 85.

Measures 85-89: Treble clef, *p* dynamic. Bass clef accompaniment. Measure 90 is circled with the number 90. Measure 95 is circled with the number 95.

Measures 90-94: Treble clef, *p* dynamic. Bass clef accompaniment. Measure 100 is circled with the number 100. *cresc.* marking appears in measure 100.

Measures 95-99: Treble clef, *p* dynamic. Bass clef accompaniment. Measure 105 is circled with the number 105. *cresc.* marking appears in measure 105.

Measures 100-104: Treble clef, *p* dynamic. Bass clef accompaniment. Measure 110 is circled with the number 110.

Measures 105-109: Treble clef, *p* dynamic. Bass clef accompaniment. Measure 115 is circled with the number 115.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for piano and voice. The piano part is in the left hand, and the voice part is in the right hand. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score consists of two systems. The first system has a treble clef and a bass clef. The second system has a treble clef and a bass clef. The piano part features a melody with various ornaments and fingerings. The voice part features a melody with various ornaments and fingerings. The score is numbered 125 in the top right corner.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. The first measure is a quarter rest, followed by a quarter note G4. The second measure is a quarter note A4. The third measure is a quarter note B4. The fourth measure is a quarter note C5. The fifth measure is a quarter note B4. The sixth measure is a quarter note A4. The seventh measure is a quarter note G4. The eighth measure is a quarter note F#4. The ninth measure is a quarter note E4. The tenth measure is a quarter note D4. The eleventh measure is a quarter note C4. The twelfth measure is a quarter note B3. The thirteenth measure is a quarter note A3. The fourteenth measure is a quarter note G3. The fifteenth measure is a quarter note F#3. The sixteenth measure is a quarter note E3. The seventeenth measure is a quarter note D3. The eighteenth measure is a quarter note C3. The nineteenth measure is a quarter note B2. The twentieth measure is a quarter note A2. The twenty-first measure is a quarter note G2. The twenty-second measure is a quarter note F#2. The twenty-third measure is a quarter note E2. The twenty-fourth measure is a quarter note D2. The twenty-fifth measure is a quarter note C2. The twenty-sixth measure is a quarter note B1. The twenty-seventh measure is a quarter note A1. The twenty-eighth measure is a quarter note G1. The twenty-ninth measure is a quarter note F#1. The thirtieth measure is a quarter note E1. The thirty-first measure is a quarter note D1. The thirty-second measure is a quarter note C1. The thirty-third measure is a quarter note B0. The thirty-fourth measure is a quarter note A0. The thirty-fifth measure is a quarter note G0. The thirty-sixth measure is a quarter note F#0. The thirty-seventh measure is a quarter note E0. The thirty-eighth measure is a quarter note D0. The thirty-ninth measure is a quarter note C0. The fortieth measure is a quarter note B-1. The forty-first measure is a quarter note A-1. The forty-second measure is a quarter note G-1. The forty-third measure is a quarter note F#-1. The forty-fourth measure is a quarter note E-1. The forty-fifth measure is a quarter note D-1. The forty-sixth measure is a quarter note C-1. The forty-seventh measure is a quarter note B-2. The forty-eighth measure is a quarter note A-2. The forty-ninth measure is a quarter note G-2. The fiftieth measure is a quarter note F#-2. The fifty-first measure is a quarter note E-2. The fifty-second measure is a quarter note D-2. The fifty-third measure is a quarter note C-2. The fifty-fourth measure is a quarter note B-3. The fifty-fifth measure is a quarter note A-3. The fifty-sixth measure is a quarter note G-3. The fifty-seventh measure is a quarter note F#-3. The fifty-eighth measure is a quarter note E-3. The fifty-ninth measure is a quarter note D-3. The sixtieth measure is a quarter note C-3. The sixty-first measure is a quarter note B-3. The sixty-second measure is a quarter note A-3. The sixty-third measure is a quarter note G-3. The sixty-fourth measure is a quarter note F#-3. The sixty-fifth measure is a quarter note E-3. The sixty-sixth measure is a quarter note D-3. The sixty-seventh measure is a quarter note C-3. The sixty-eighth measure is a quarter note B-3. The sixty-ninth measure is a quarter note A-3. The seventieth measure is a quarter note G-3. The seventy-first measure is a quarter note F#-3. The seventy-second measure is a quarter note E-3. The seventy-third measure is a quarter note D-3. The seventy-fourth measure is a quarter note C-3. The seventy-fifth measure is a quarter note B-3. The seventy-sixth measure is a quarter note A-3. The seventy-seventh measure is a quarter note G-3. The seventy-eighth measure is a quarter note F#-3. The seventy-ninth measure is a quarter note E-3. The eightieth measure is a quarter note D-3. The eighty-first measure is a quarter note C-3. The eighty-second measure is a quarter note B-3. The eighty-third measure is a quarter note A-3. The eighty-fourth measure is a quarter note G-3. The eighty-fifth measure is a quarter note F#-3. The eighty-sixth measure is a quarter note E-3. The eighty-seventh measure is a quarter note D-3. The eighty-eighth measure is a quarter note C-3. The eighty-ninth measure is a quarter note B-3. The ninetieth measure is a quarter note A-3. The hundredth measure is a quarter note G-3. The hundred and first measure is a quarter note F#-3. The hundred and second measure is a quarter note E-3. The hundred and third measure is a quarter note D-3. The hundred and fourth measure is a quarter note C-3. The hundred and fifth measure is a quarter note B-3. The hundred and sixth measure is a quarter note A-3. The hundred and seventh measure is a quarter note G-3. The hundred and eighth measure is a quarter note F#-3. The hundred and ninth measure is a quarter note E-3. The hundred and tenth measure is a quarter note D-3. The hundred and eleventh measure is a quarter note C-3. The hundred and twelfth measure is a quarter note B-3. The hundred and thirteenth measure is a quarter note A-3. The hundred and fourteenth measure is a quarter note G-3. The hundred and fifteenth measure is a quarter note F#-3. The hundred and sixteenth measure is a quarter note E-3. The hundred and seventeenth measure is a quarter note D-3. The hundred and eighteenth measure is a quarter note C-3. The hundred and nineteenth measure is a quarter note B-3. The hundred and twentieth measure is a quarter note A-3. The hundred and twenty-first measure is a quarter note G-3. The hundred and twenty-second measure is a quarter note F#-3. The hundred and twenty-third measure is a quarter note E-3. The hundred and twenty-fourth measure is a quarter note D-3. The hundred and twenty-fifth measure is a quarter note C-3. The hundred and twenty-sixth measure is a quarter note B-3. The hundred and twenty-seventh measure is a quarter note A-3. The hundred and twenty-eighth measure is a quarter note G-3. The hundred and twenty-ninth measure is a quarter note F#-3. The hundred and thirtieth measure is a quarter note E-3. The hundred and thirty-first measure is a quarter note D-3. The hundred and thirty-second measure is a quarter note C-3. The hundred and thirty-third measure is a quarter note B-3. The hundred and thirty-fourth measure is a quarter note A-3. The hundred and thirty-fifth measure is a quarter note G-3. The hundred and thirty-sixth measure is a quarter note F#-3. The hundred and thirty-seventh measure is a quarter note E-3. The hundred and thirty-eighth measure is a quarter note D-3. The hundred and thirty-ninth measure is a quarter note C-3. The hundred and fortieth measure is a quarter note B-3. The hundred and forty-first measure is a quarter note A-3. The hundred and forty-second measure is a quarter note G-3. The hundred and forty-third measure is a quarter note F#-3. The hundred and forty-fourth measure is a quarter note E-3. The hundred and forty-fifth measure is a quarter note D-3. The hundred and forty-sixth measure is a quarter note C-3. The hundred and forty-seventh measure is a quarter note B-3. The hundred and forty-eighth measure is a quarter note A-3. The hundred and forty-ninth measure is a quarter note G-3. The hundred and fiftieth measure is a quarter note F#-3. The hundred and fifty-first measure is a quarter note E-3. The hundred and fifty-second measure is a quarter note D-3. The hundred and fifty-third measure is a quarter note C-3. The hundred and fifty-fourth measure is a quarter note B-3. The hundred and fifty-fifth measure is a quarter note A-3. The hundred and fifty-sixth measure is a quarter note G-3. The hundred and fifty-seventh measure is a quarter note F#-3. The hundred and fifty-eighth measure is a quarter note E-3. The hundred and fifty-ninth measure is a quarter note D-3. The hundred and sixtieth measure is a quarter note C-3. The hundred and sixty-first measure is a quarter note B-3. The hundred and sixty-second measure is a quarter note A-3. The hundred and sixty-third measure is a quarter note G-3. The hundred and sixty-fourth measure is a quarter note F#-3. The hundred and sixty-fifth measure is a quarter note E-3. The hundred and sixty-sixth measure is a quarter note D-3. The hundred and sixty-seventh measure is a quarter note C-3. The hundred and sixty-eighth measure is a quarter note B-3. The hundred and sixty-ninth measure is a quarter note A-3. The hundred and seventieth measure is a quarter note G-3. The hundred and seventy-first measure is a quarter note F#-3. The hundred and seventy-second measure is a quarter note E-3. The hundred and seventy-third measure is a quarter note D-3. The hundred and seventy-fourth measure is a quarter note C-3. The hundred and seventy-fifth measure is a quarter note B-3. The hundred and seventy-sixth measure is a quarter note A-3. The hundred and seventy-seventh measure is a quarter note G-3. The hundred and seventy-eighth measure is a quarter note F#-3. The hundred and seventy-ninth measure is a quarter note E-3. The hundred and eightieth measure is a quarter note D-3. The hundred and eighty-first measure is a quarter note C-3. The hundred and eighty-second measure is a quarter note B-3. The hundred and eighty-third measure is a quarter note A-3. The hundred and eighty-fourth measure is a quarter note G-3. The hundred and eighty-fifth measure is a quarter note F#-3. The hundred and eighty-sixth measure is a quarter note E-3. The hundred and eighty-seventh measure is a quarter note D-3. The hundred and eighty-eighth measure is a quarter note C-3. The hundred and eighty-ninth measure is a quarter note B-3. The hundred and ninetieth measure is a quarter note A-3. The hundred and ninety-first measure is a quarter note G-3. The hundred and ninety-second measure is a quarter note F#-3. The hundred and ninety-third measure is a quarter note E-3. The hundred and ninety-fourth measure is a quarter note D-3. The hundred and ninety-fifth measure is a quarter note C-3. The hundred and ninety-sixth measure is a quarter note B-3. The hundred and ninety-seventh measure is a quarter note A-3. The hundred and ninety-eighth measure is a quarter note G-3. The hundred and ninety-ninth measure is a quarter note F#-3. The hundredth measure is a quarter note E-3.

135

140

cresc.

Measures 145-150. Treble staff: 3 1 3 4, 1 1 3 3, 3 1 4 1 2, 1 4 3 2 3. Bass staff: 4, 3 1, 1, 1. Measure 150 is circled.

Measures 151-156. Treble staff: 4, 4 5 2 4 1, 3 1, 4 3, 5 2 1, 4 2 1. Bass staff: 4, 2, 2, 4, 1. Measure 155 is circled.

Measures 157-162. Treble staff: 4 1, 5 5, 4 4 3, 5 5, 5 3 2 1, 5 3 2 1. Bass staff: 5, 2 3 5, 4 5, 2 3, 4 3 1. Measure 160 is circled.

Measures 163-170. Treble staff: 3 1 2, 3 1 2, 3 1 2, 3 1 2, 3 1 2, 3 1 2, 3 1 2. Bass staff: 4, 1 3, 1 3, 1 3, 1 3, 1 3, 1 3, 1 3. Measure 165 is circled. The word *calando* is written above the bass staff. Measure 170 is circled.

Measures 171-176. Treble staff: 1 3 4 5 4 3, 1 3 4 5 4 3, 1 3 4 5 4 3, 1 3 4 5 4 3, 1 3 4 5 4 3, 1 3 4 5 4 3. Bass staff: 1 2, 4 3 4 4, 5 3 4 4, 4 2 5, 4 2 5. Measure 175 is circled.

Measures 177-182. Treble staff: 1 3 4 5 4 3, 1 3 4 5 4 3, 1 3 4 5 4 3, 1 3 4 5 4 3, 1 3 4 5 4 3, 1 3 4 5 4 3. Bass staff: 1 2, 4 3 4 4, 5 3 4 4, 4 2 5, 4 2 5. Measure 180 is circled. The word *cresc.* is written above the bass staff.

185

p *cresc.* *ff*

190

ff *p* *cresc.*

195

f *ff*

200

f *ff*

205

pp *ff* *decresc.*

210

pp *ff*

I. Umumiy tavsif.

Yagona g'oyaviy-badiiy g'oya bilan bog'langan bir necha shaklan mustaqil qismdan iborat bo'lgan musiqiy shakl **turkumli (sikl) shakl** deb yuritiladi (sikl so'zi grekcha bo'lib doira, aylana degan ma'noni ifoda etadi. Turkumli shakl umumiy g'oya ostida birlashtirilgan u yoki bu doiradagi musiqiy obrazlar (sur'atlar, janrlar) ni qamrab oladi. Turkumning barcha qismlari yopiq (tugal) bo'lib, reprizali ijro nazarda tutilmaydi.

Qismlarning mustaqilligi ularni alohida-alohida ijro etish mumkinligida o'z ifodasini topadi (masalan, Yevropada dafn marosimlari paytida Shopenning Dafn marshi ijro etiladi, aslida esa u kompozitorning uchinchi sonatasi b-moll qismi sanaladi).

Turkumli shaklda qismlar mavzuga ko'ra turlicha bo'ladi. Butun turkumli shaklni ijro etishda uning qismlari orasida tanaffuslar qilinadi, ularning davomiyligi nota yozuvida qayd etilmasdan, balki ijrochi tomonidan belgilanadi.

Cholg'u musiqasida ikkita asosiy sikllik shakl yuzaga kelgan: syuita va sonata-simfonik turkum.

II. Syuita ketma-ketlik, izchillik degan ma'nolarni anglatadi. Odatda, qadimiy va yangi syuita farqlanadi. Syuita shakli qismlari o'zaro yagona g'oya bilan birlashtirilgan bo'ladi, ammo qismlarning sonata tamoyiliga ko'ra yaratilgan asarlar kabi izchil rivojlanish chizig'i bilan birlashtirilmaydi.

Qadimiy syuita XVIII asrning birinchi yarmida ijod qilgan kompozitorlar, birinchi navbatda, I. S. Bax va F. Gendel ijodida tobora to'liq aks etgan. Uning o'zigaxosliklari qadimiy ikki qismli shaklda yozilgan turli xarakterdagi raqslarning almashinishi sanaladi. Hamma qismlar tugal bo'lib, raqs sur'ati, xarakteriga ko'ra o'zaro kontrast hosil qiladi.

Barokko davri qadimgi tipik syuita asosini sur'ati va xarakteriga ko'ra kontrast bo'lgan, ma'lum ketma-ketlikda joylashtirilgan to'rtta raqs tashkil etgan:

1. *Alemanda* (nem.) – oʻrtacha surʼatdagi, toʻrt hissali, koʻproq polifonik tuzilishdagi raqs-yurish. Bu ulugʻvor raqs xarakteri musiqada bosiq surʼatda, oʻzigaxos takt, tinch vaxirgoyi intonatsiyalardaaks etadi.

2. *Kuranta* (ital. Corrente – oquvchan) – nisbatan jonli, uch hissali solo raqsi, saroylardagi ballar davomida raqqoslar juftligi tomonidan ijro etilgan. Kuranta fakturasi koʻpincha polifonik, musiqaxarakteri boshqacha. U nisbatan harakatchan, frazalari nisbatan qisqa va stakkato shtrixlar bilan taʼkidlangan.

3. *Sarabanda* kelib chiqishi ispancha raqs boʻlib, XVlasrdan maʼlum. Bu motam-dafn yurishi. Sarabanda koʻproq solo ijro etilib, kuy vaakkompanement (joʻrovoqlik) bilan kechgan. Uning uchun koʻpincha gomofon fakturaga oʻtadigan akkord fakturaxos.

4. *Jiga* kelib chiqishi irladncha boʻlgan juda tez, jamoaviy, bir muncha komik, dengizchilar raqsi. Bu raqs uchun triol ritm va (aksariyat koʻp hollarda) fugalangan bayon (baʼzan esa basso-osinato variatsiya va fuga) xarakterli.

Hamma raqslar bitta tonallikda qadimiy ikki qismli shaklda yozilgan.

Asosiy raqslardan tashqari, syuitaga deyarli hamma vaqt qoʻshimcha (kiritma) nomerlar: gavot, menuet, burre, paspe, lur vaboshqalar qoʻshilgan. Bu raqslar koʻproq sarabanda va jigaorasida joylashtirilgan. Bundan tashqari, syuitaga baʼzida raqs xarakterida boʻlmagan nomerlar, masalan, ariya, rondo, skerso, shuningdek kirish pyesaalemandaoldidan (prelyudiya, uvertyura) kiritilgan.

Qadimiy syuita shunisi bilan qiziqarliki, unda qator strukturalarning kompozitsion qirralari shakllangan, ular keyinroq mustaqil musiqiy shakllarga rivojlangan.

Kiritma raqslar ketma-ketligida boʻlgʻusi murakkab uch qismli shakl belgilangan. Syuitalardagi dubllar variatsiyali shaklgaasos boʻlgan. Qator nomerlardatonal plani vamavzuviy materialning rivojlanish xarakteri kelgusida sonatashakligaasos boʻlgan. Syuitada raqslarning joylashishi anchagina ravshan tarzda sonata-simfonik sikl qismlari joylashishini koʻzda tutadi.

Qadimiy syuitaamalda XVIII va XIXasrlar kesishuvida yoʻqolib bordi. XIXasrning ikkinchi yarmi syuitasi sof koʻrinishdagi raqsdan voz kechish, sonata-simfonik siklga yaqinlashish, sonataliallegrodan foydalanish, qismlarning maʼlum soni yoʻqligi bilan xarakterlanadi.

XIX asrda **yangi syuita** yuzaga keldi, u oʻzining mazmuni va kompozitsion qirralariga koʻraqadimgisidan farqlanadi. Yangi syuitada dasturlilik tamoyili kattaahamiyat kasb etdi.

Yangi syuita asoschisi Robert Shuman boʻldi. Uning «Karnaval», «Kapalaklar», «Fantastik pyesalar» fortepiano asarlarida nafaqat raqslar, balki turli xarakterdagi, oʻzining qahramonlar kayfiyati, holati va kechinmalarini ifoda etadigan dasturiy kichik sarlavhalari bilan miniatyuralar keltirilgan. Bunday dasturiy syuita rus kompozitorlari ijodida rivojlantirildi: Musorgskiyning «Koʻrgazmadan lavhalar», Rimskiy-Korsakovning «Shahrizoda» asarlari, xorijiy kompozitorlar ijodida esa: Bizening «Bolalar oʻyinlari», Debyussining «Bolalar burchagi» paydo boʻldi.

Keyinchalik syuita raqsi keng rivojlandi. XIX –XXasr syuitasi qadimgi syuitadan raqsboplikning ustuvorligi, Shuman syuitasidan dasturiylik, turli janrlilik, sonata-simfonik sikldan qismlar miqyosi, dramaturgik rivojlantirish usullari kabi qirralarni oʻzlashtirdi.

Qandaydir yirik asar: balet, dramaga musiqaning alohida nomerlaridan tuzilgan asarlar syuitaning yangi koʻrinishini tashkil etdi. XIXasrda J.Bizening A. Dode «Arlezianka» dramasi musiqasidan iborat syuitasi, E. Grigning Ibsenning «Per Gyunt» dramasi musiqadan iborat syuitasi yuzaga keldi.

Oʻzbek kompozitorlari fortepiano ijodida syuita janri G.Mushelning «Bolalar uchun syuita», ikki fortepiano uchun «Samarqand syuitasi», D.Saydaminovanning «Qadim Buxoro devorlari» fortepiano sikli, D.Omanullaevaning «Samarqand manzaralari» sikli kabi asarlardan iborat.



III.Sonata-simfonik sikl.

V.Deshevovning «Samarqand syuitasi», M.Ippolitov-Ivanovning «O'zbekistonning musiqiy manzaralari», A.Kozlovskiyning «Lola» Farg'onacha

syuitasi, M.Ashrafiyning «Tojikcha raqs syuitasi», B.Giyenkoning «O'zbekistonning lirik manzaralari» syuitasi, G.Mushelning «Muviqiy vernisaj» syuitasi va boshqaasarlilar yaxshi ma'lum.

Bach Menuet d-moll

Sonata janr sifatida ko'p qismli turkumli asar bo'lib, bir necha shakllan mustaqil, mazmuni va xarakteriga ko'ra turlicha qismlardan tashkil topadi.

Sonata sikli mazmunning chuqurligi, rivojlanish murakkabligi, qismlarning ichki aloqadorligi, olindan belgilangan umumiy g'oya bilan xarakterlanadi.

«Sonata» nomi faqat bir yoki ikkita cholg'u uchun (masalan, fortepiano uchun, skripka va fortepiano uchun) yozilgan asarlarga nisbatan ishlatiladi.

Sonata tipidagi nisbatan murakkab ansambllilar cholg'ular miqdoriga ko'ra: trio, kvartet, kvintet va sh.k. nomlanadi.

Orkestr uchun sonata tipidagi asarlar simfoniya deb yuritiladi. Sonata turkumning umumiy sonata-simfonik turkum deb nomlanishi ham shu bilan bog'liq.

Sonata-simfonik sikllarning ko'pincha qismlarning loaqal bittasi (asosan birinchisi) sonata shaklida yozilgan bo'ladi.

Klassik uslubdagi sonata-simfonik turkumli ko'proq uch yoki to'rt qismlidir.

Uch qismli turkumlar Y.Gaydn, V.Motsart, L.Betxovenning fortepiano musiqasi, to'rt qismli turkumlar simfoniya uchun xarakterli.

To'rt qismli sonata-simfonik sikl uning alohida qismlari uchun tipik sanalgan qo'yidagi janr va shakllarga ega:

I qism – **sonataallegrotobora** ta'sirchan, dramatik, kontrast, ba'zidaxatto konfliktli xarakterga ega va sonata shaklida bayon etiladi.

IIqism—andante yoki adagio aksariyat ko'p hollarda lirik (kishi hissiyotlari, fikrlari, ichki dunyosini; tabiat manzaralarini ifoda etadi); shakli murakkab uch qismli, rivojlovsiz sonata, variatsion, rondo bo'ladi.

III qism – menuet yoki skerso (skersoni birinchi bor Betxoven kiritgan) – janr-xarakter yoki maishiy xarakterga ega bo‘lib, harakatchan va quvnoq, trio – o‘rta qism uch qismli shaklda yoziladi.

IVqism – final, xalq xursandchiligi manzarasi. Final mavzu doirasi umumlashmaobrazlilik bilan ajralib turadi, ko‘pinchaavvalgi qismlar bilan mavzuviyaloqadorlik ko‘zga tashlanadi. Bu hollarda finalning vazifasi sintezlashdan iborat bo‘ladi. Final asosiy tonallikda yoziladi. Final shakli – sonata, rondo-sonata.

Bunday siklda cheka qismlar tezkor, ikkinchisi sekin, menuet yoki skerso (hazil) sur‘ati bir muncha tez yoki tez.

Bitrinchi qism sur‘ati juda tez bo‘lmagan hollarda L.Betxoven skersoni siklda ikkinchi o‘ringa qo‘ygan.

Bordi-yu, turkumturkum uch qismli bo‘lsa, unda skerso mavjud bo‘lmaydi.

Ikki qismli turkumlar ham uchraydiki, ularda birinchi qism sonata shaklida, ikkinchisi variatsion yoki rondo shaklidayoziladi (Betxoven. Sonata №19, 20,32).

Agar sonata-simfonik turkumlar besh yoki undan ham ko‘p qismni o‘z ichigaolsa, bu holda siklda yo ikkita skerso, yo ikkita sekin qismdan foydalaniladi, yo ularning ayrimlari go‘yo siklning asosiy «normativ» qismlariga kirish sifatidaxizmat qiladi.

Cholg‘u **konserti** janri (Concerto – italyancha musobaqa) ham sonata-simfonik siklga kiradi.

Klassik cholg‘u konserti, odatda, uch qismlidir (to‘rt qismli konsert keyinroq payda bo‘lgan vaxarakteriga ko‘ra solist va orkestr uchun yozilgan simfoniya janriga yaqin: I.Brams, Konsert №2, D.Shostakovich, Skripka uchun konsert).

Konsert asosida solo va orkestr partiyalari musobaqasi yotadi.

Birinchi qismning «ikkilik ekspozitsiyasi» deb nom olgan hodisa, ya'ni ekspozitsiyani solo cholg'u kirishidan oldin orkestrda o'tkazish bilan va sonata shaklida ekspozitsiyani takrorlash an'anasi bilan bog'liq.

Qator hollarda bu ekspozitsiyalar o'zaro faqat fakturasi bilan farq qiladi.

Shu bilan birga, solo cholg'uning asosiy, ba'zan esa yordamchi partiyadagi ekspozitsiyasida yangi mavzu o'tkaziladi (V.Motsart, L.Betxoven). bu holda ishlanmada har ikki ekspozitsiya mavzusi, reprizada yo ikkinchi mavzu qoladi, yo orkestr ekspozitsiyasining mos mavzusi o'tkaziladi.

Birinchi qismumumanmohirona (virtuoz)xarakter kasb etadi, uning to'yinganligi (konsentratsiyasi) solo cholg'uning an'anaviy kadensiya (cholg'uning texnik imkoniyatlarini namoyon qilish bo'lim) bo'lib, kodadan oldin, ba'zan koda ichida yo reprizadan oldin joylashtiriladi.

L.Betxovengacha kadensiya yozilmagan (ijrochi birinchi qismning asosiy mavzularidan foydalanib, ijodiy badiha qilib chalgan). L.Betxovendan boshlab, kadensiyanı kompozitor yozadigan bo'ldi.

Konsertning ikkinchi qismi sekin, lirik, ko'pincha oddiy uch qismli shakldayoziladi.

Uchinchi qism – final tez, faol, ko'proq rondo shakida bo'ladi.

Sonata-simfonik turkumda yaxlitlikka ko'maklashadigan qator qonuniyatlar shakllanib rivojlangan.

Chekka qismlar bitta tonallikda yoziladi (minor asarlarda finallar shu nomdagi majorda yoziladi) va butun turkumturkumtonalligi shu tonallik bilan nomlanadi.

Sekinsur'atdagi qism yaqin tonallikda (subdominanta, nomdosh, parallel), kam hollarda uzoq tonallikda yoziladi.

Sonata turkumning yaxlitligi uchun uning qismlari o'rtasidagi mavzuvıy (intonatsion) bog'lanmalar juda muhim sanaladi, ular turli shakllarda namoyon bo'laoladi. XIX – XX kompozitorlaridamavzuvıyaloqalar alohida dramaturgik vazifa bajarib, asarning yaxlit fikri (konsepsiyasi)ni belgilaydi (Chaykovskiyning

№4 simfoniyasi finalida kirish mavzusi ikki marta o'tkazilgan, kompozitorning №5 simfoniyasida kirish mavzusi keyingi barcha qismlarda o'tkazilgan).

Sonata-simfonik turkum o'zining klassik uslubida Gaydn va Motsart ijodida o'rnatildi. Rivojlanishning eng yuqori cho'qqisiga esa Betxoven ijodidayetishdi. Kompozitorlar-romantiklar sikl tuzilishiga ko'plab yangilik kiritdi. Berlioz va List ijodida simfonik turkumning yangi tipi – biror adabiy asar bilan bog'liq bo'lgan yoki ma'lum dasturga ega bo'lgan dusturiy simfoniya yuzaga keldi. List ijodida turkumni bir qismlilikka zichlashdan iborat bo'lgan asarlar payda bo'ldi (sonata h-moll, simfonik poemalar).

Sonata-simfonik sikl rivojlanishida eng muhim bosqich rus kompozitorlari vaayniqsa P.I.Chaykovskiy ijodi bo'ldi. Uning simfonik ijodi dunyo musiqiy madaniyati tarixida eng buyuk cho'o'qi bo'ldi.

O'zbek simfoniyasi yaralishida, monodiy meros va shakl hosil qilishning tipik milliy usullari yordamida sonata-simfonik siklning yangi dramaturgik asoslari tiklanishida katta rol o'ynagan kompozitorlar ijodini nazardan chetda qoldirib bo'maydi. M.Ashrafiy, G.Mushel, I.Akbarov, B.Giyenko, M. Tojiyev, M.Maxmudov, N. Zokirov va boshqalar shular jumlasidandir.

Asosiy tushunchalar:

Sikl grekcha bo'lib doira, aylana degan ma'noni ifoda etadi. Turkumli shakl umumiy g'oya ostida birlashtirilgan u yoki bu doiradagi musiqiy obrazlar (sur'atlar, janrlar) ni qamrab oladi. Turkumning barcha qismlari yopiq (tugal) bo'lib, reprizali ijro nazarda tutilmaydi.

Syuita so'zi ketma-ketlik, izchillik degan ma'noni anglatadi.

Sonata janr sifatida ko'p qismli turkum asar bo'lib, bir necha shaklan mustaqil, mazmuni vaxarakteriga ko'ra turlicha qismlardan tashkil topadi.

Nazorat savollari:

1. Qanday shakl turkumli deb ataladi?
2. Qismlar mustaqilligi nimalarda o'z ifodasini topadi?
3. Sikl so'zi nimani anglatadi?

4. Cholgʻu musiqasidayuzagakelgan turkumli shaklning ikki asosiy koʻrinishi qaysi?

5. Syuita soʻzi nimani anglatadi?

6. Syuitaga qanday qoʻshimcha raqslar kiritilgan?

7. XIX qanday syuitayuzagakeldi?

8. Sonatahaqida nimalarni bilasiz?

9. Simfoniya nima?

10. Sonata-simfonik turkum necha qismdan tarkib topadi?

11. Konsert janri haqida nimalar bilasiz?

SONATE

Sonata quasi una Fantasia

Der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet

L. van Beethoven, Op. 27 № 2

Adagio sostenuto

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini

14

sempre pp e senza sordini

This page contains seven systems of musical notation for a piano piece. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The notation includes various musical elements such as dynamics, articulation, and fingerings.

- System 1:** Treble and bass staves. Treble clef has a series of eighth notes. Bass clef has a series of eighth notes. A first ending bracket is shown at the end of the system.
- System 2:** Treble and bass staves. Treble clef has a series of eighth notes. Bass clef has a series of eighth notes. Dynamics: *cresc.* (crescendo) and *decresc.* (decrescendo).
- System 3:** Treble and bass staves. Treble clef has a series of eighth notes. Bass clef has a series of eighth notes. Dynamics: *p* (piano).
- System 4:** Treble and bass staves. Treble clef has a series of eighth notes. Bass clef has a series of eighth notes. Dynamics: *p* (piano).
- System 5:** Treble and bass staves. Treble clef has a series of eighth notes. Bass clef has a series of eighth notes. Dynamics: *p* (piano).
- System 6:** Treble and bass staves. Treble clef has a series of eighth notes. Bass clef has a series of eighth notes. Dynamics: *decresc.* (decrescendo) and *pp* (pianissimo).
- System 7:** Treble and bass staves. Treble clef has a series of eighth notes. Bass clef has a series of eighth notes.



Attacca subito il seguente.

Allegretto
La prima parte senza repetizione

5 4 1 2 4 5 4

p

5 5 3 4 5 4 1 2 4 1 2

cresc. *ff* *p*

cresc. *ff* *p*

Fine.

Trio

5 4 4 5 4 5 4 5 4 5 4

p *pp* *p*

cresc. *p*

31

Allegretto da capo

First system of musical notation. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex melodic line with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *sf* (sforzando). Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are visible.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand maintains the eighth-note accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is present. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are visible.

Third system of musical notation. The right hand has a more active melodic line. The left hand continues the accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando). Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are visible.

Fourth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a trill (tr) and a *p* (piano) dynamic. The left hand continues the accompaniment. Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are visible.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with a trill (tr) and a *p* (piano) dynamic. The left hand continues the accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are visible.

Sixth system of musical notation. The right hand features a melodic line with a trill (tr) and a *p* (piano) dynamic. The left hand continues the accompaniment. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). Fingering numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are visible.

First system of musical notation. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is in 2/4 time. The right hand starts with a half note F#4, followed by a half note G#4, then a half note A5, and finally a half note G#4. The left hand plays a continuous eighth-note pattern: F#3, G#3, A3, B3, C#4, D#4, E4, F#4. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are some markings that look like 'x' or 'c' above the staff. Fingering numbers are present: 5 for the left hand and 1, 2, 3 for the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with eighth-note patterns: F#4, G#4, A5, B5, C#5, D#5, E5, F#5. The left hand continues with eighth-note patterns: F#3, G#3, A3, B3, C#4, D#4, E4, F#4. Dynamics include *f* and *p*. Fingering numbers are present: 4, 5, 1, 2, 3, 4, 5 for the right hand and 3, 4 for the left hand.

Third system of musical notation. The right hand plays chords: F#4-A5, G#4-B5, A5-C#5, B5-D#5, C#5-E5, D#5-F#5. The left hand continues with eighth-note patterns. Dynamics include *p cresc.* (piano crescendo), *f*, and *p cresc.*. Fingering numbers are present: 1, 2, 3, 4, 5 for the right hand and 1, 2 for the left hand.

Fourth system of musical notation. The right hand plays chords: F#4-A5, G#4-B5, A5-C#5, B5-D#5, C#5-E5, D#5-F#5. The left hand continues with eighth-note patterns. Dynamics include *p*, *cresc.* (crescendo), and *decresc.* (decrescendo). Fingering numbers are present: 1, 2, 3 for the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand plays chords: F#4-A5, G#4-B5, A5-C#5, B5-D#5, C#5-E5, D#5-F#5. The left hand continues with eighth-note patterns. Dynamics include *p*. Fingering numbers are present: 1, 2, 3 for the right hand.

Sixth system of musical notation. The right hand plays chords: F#4-A5, G#4-B5, A5-C#5, B5-D#5, C#5-E5, D#5-F#5. The left hand continues with eighth-note patterns. Dynamics include *p*. Fingering numbers are present: 1, 2, 3 for the right hand.

1

cresc.

fp

2

fp

f

(simile)

3 *

f

f

f

3 *

3 *

3 *

5

1

p

4

5

3

4

3

1

5

2

1

4

2

4

4

1

3

5

1

4

cresc.

fp

3

3

1

4

3

4

4

3

4

4

3

1

The image displays a page of musical notation for the piano introduction of 'The Merry Widow' by Franz Lehár. The score is written for piano and is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Dynamic markings like 'cresc.', 'decresc.', 'p', 'pp', and 'fp' are used throughout the piece. The piece is marked 'Andante' and 'Molto'. The first system shows the beginning of the piece with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes treble and bass clefs, various musical symbols like notes, rests, and ornaments, and dynamic markings such as 'cresc.', 'decresc.', 'p', 'pp', and 'fp'. The piece is marked 'Andante' and 'Molto'.



First system of musical notation. Treble clef with a trill on the first measure. Bass clef with a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte). Fingering numbers 4, 5, 3, 2, 4 are shown in the bass line.

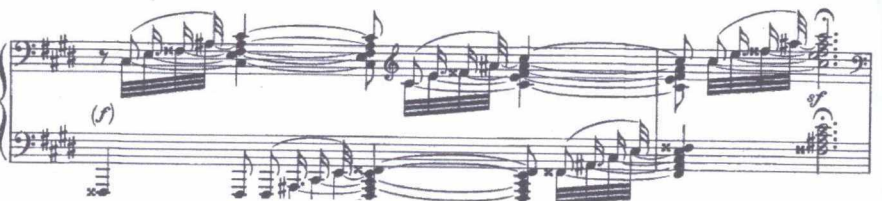
Second system of musical notation. Treble clef with a melodic line starting with a *ff* (fortissimo) dynamic, followed by a *p* (piano) dynamic. Bass clef with sustained chords. Dynamics include *ff*, *p*, and *cresc.* (crescendo). Fingering numbers 1, 2, 4, 3 are shown in the treble line.

Third system of musical notation. Treble clef with a melodic line starting with a *p* (piano) dynamic, followed by a *ff* (fortissimo) dynamic. Bass clef with a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *p*, *ff*, and *cresc.* (crescendo).

Fourth system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *f* (forte). Fingering numbers 5, 5, 4 are shown in the bass line.

Fifth system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *(simile)* (simile). Fingering number 5 is shown in the bass line.

Sixth system of musical notation. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a continuous eighth-note accompaniment. Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *f* (forte). Fingering number 5 is shown in the bass line.



The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody starts on a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The bass line consists of a whole note chord of G#2, C#3, and G#2. The second system continues the melody, which is marked with a '5' above the staff, indicating a fifth. The bass line continues with a whole note chord of G#2, C#3, and G#2. The piece concludes with a final chord of G#2, C#3, and G#2.

A musical score for "The Rose Tree". The title is written at the top left. Below it are two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and contains a melody with some rests. The lower staff is in bass clef with the same key signature and features a continuous eighth-note accompaniment pattern. A tempo marking "CRESC." appears above the lower staff towards the right side.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The second system continues the melody and bass line, with the melody featuring some grace notes and the bass line including fingerings (1, 5, 1, 5) and a final measure with a 5 in the bass clef.

Allegro con brio

The musical score is written for piano and features six systems of staves. The first system includes a piano (p) dynamic marking. The second system includes a forte (f) dynamic marking. The third system includes a fortissimo (ff) dynamic marking. The fourth system includes a decrescendo (dim) marking. The fifth system includes a piano (p) dynamic marking. The sixth system includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex and rhythmic composition.

This page contains six systems of musical notation, likely for a piano. The notation is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The systems are as follows:

- System 1:** Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.
- System 2:** Treble and bass staves. Treble staff continues the melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *f* is present.
- System 3:** Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings of *dim.* and *rit.* are present.
- System 4:** Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamic markings of *p* and *mf* are present. The tempo marking *a tempo* is present.
- System 5:** Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment.
- System 6:** Treble and bass staves. Treble staff has a melodic line. Bass staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

This page of musical notation is for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The second system includes a *f* (forte) dynamic marking. The third system has a *crescendo e molto* (crescendo and very much) marking. The fourth system includes a *rit.* (ritardando) marking. The fifth system has a *f* (forte) dynamic marking. The sixth system has a *f* (forte) dynamic marking. The notation is written in a style typical of classical piano music, with a focus on melodic and harmonic development.

This page contains six systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The music is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The notation includes various musical elements such as eighth and sixteenth notes, rests, and slurs. Dynamic markings are present: *p* (piano) at the start of the fifth system, *mf* (mezzo-forte) in the middle of the fifth system, and *cresc.* (crescendo) at the start of the sixth system. The page is numbered 162 at the bottom.

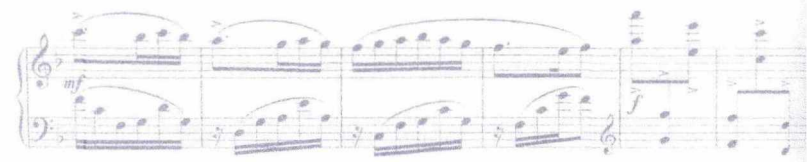
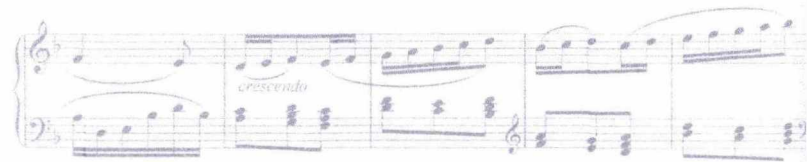
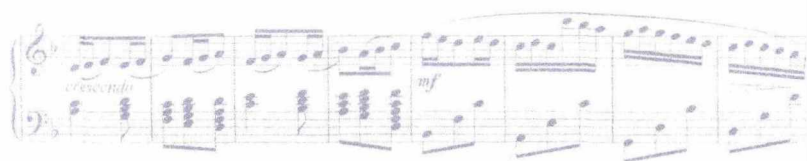
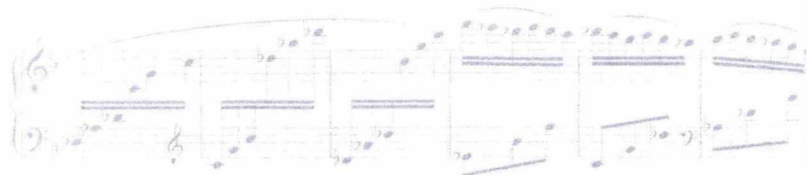
pp
 рожь и рожь
 охотники
 в широкое

Musical score for the first system, featuring piano and vocal parts. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part includes dynamic markings *pp* and *f*. The vocal part includes the lyrics "рожь и рожь", "охотники", and "в широкое".

П. Халиков, Сонатина (вторая часть)

p
dolce
mf
f

Musical score for the second system, featuring piano and mezzo-forte dynamics. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piano part includes dynamic markings *p*, *dolce*, *mf*, and *f*.



10-mavzu. OPERA.ORATORIYA.KANTATA

I. Opera. Umumiy tavsif.

Musiqa matn va sahna harakatlari bilan birlashtirilgan murakkab sintetik asar opera deb ataladi. Operada musiqa nafaqat she'riyat qoidalari, balki mazkur asarning sahna dramaturgiyasi xususiyatlari bilan bog'liq bo'ladi. Musiqa opera asosi sanaladi. Opera xarakteri musiqa dramaturgiyasi qonunlari bilan belgilanadi.

Opera musiqaning barcha ko'rinishlari: solo, ansambl va xor bo'lib kuylashga, raqs, harakatlarga cholg'u jo'rliqi, mustaqil cholg'u musiqasi o'z ifodasini topgan musiqiy asarning yagona ko'rinishidir.

Opera idrok etish davomligiga ko'ra cholg'u musiqasining barcha turkumli shakllaridan ustunlik qiladi.

Opera matni **libretto** deb yuritiladi. Libretto musiqa asari talablariga moslashtirilgan dramatik asarni qayta ishlash natijasida tuziladi (Chaykovskiyning «Yevgeniy Onegin» librettosi Pushkinning she'riy romani asosida yozilgan).

Opera, ma'lum syujetga asoslangan har qanday sahna asari kabi, akt (parda), kartina (ko'rinish), sahnalarga bo'linadi. Opera asari yaxlitligiga, avvalo, sof musiqiy vositalar hisobiga erishiladi. Yaxlitlikni yaratishda takror va bir yoki bir necha asosiy musiqiy mavzuni rivojlantirishning turli usullari asosiy rol o'ynaydi.

Bunday mavzular hamma vaqt ishtirokchi shaxslar tavsifi bilan bog'liq va leytmotiv, leyt mavzu, leyt xarakteristika deb ataladi.

Opera ichidagi aktlar boshqa syujetli sahna shakllari aktlari nisbatlanadigan qonunlar bo'yicha o'zaro nisbatlanadi: syujetni, asosiy qatnashchilar xarakteri va ularning o'zaro munosabatlarini ekspozitsiyalash birinchi aktda ro'y beradi, yechim oxirga aktda, voqealar va xarakterlar rivoji o'rta aktda.

Musiqiy dramaturgiya asosida, odatda, ikki musiqiy obraz konflikti (nizosi) yoki ularni qarama-qarshi qo'yish yotadi, bu intonatsion dramaturgiyada –

asarning asosiy elementlari to'qnashuvi va rivojlanishida o'z aksini topadi. Operaning ta'sir kuchi aynan musiqiy dramaturgiya keskinligi bilan belgilanadi.

Istalgan turkumli musiqiy asarda bo'lgani kabi operada ham ko'plab alohida kulminatsiya (mazkur sahna, vaziyat, nomer va sh.k. uchun kulminatsiya) bo'lishi mumkin. Asarning umumiy kulminatsiyasi (avji) ko'p hollarda operaning so'nggi ko'rinish (kartina)laridan biriga to'g'ri keladi.

II. Operaning kelib chiqishi. San'at asari sifatida opera birinchi bor XVII asr boshlarida Italiyada shakllangan. Operaning kelib chiqishi va rivojlanishi Yevropa musiqasida gomofon uslubning asta-sekinlik bilan mustahkamlanishi bilan bog'liq. Unda kuy akkompanement jo'rligidagi emotsional ifodalilik asosga aylandi.

XVII va XVIII asr opera musiqasida jiddiy opera (Italiyada «opera-seria», Fransiya «grand-opera») va hajviy opera (Italiyada «opera-buff», Fransiya «opera-komik») tarzida bo'linish mavjud.

Opera turlari. Opera asari tuzilishining ikki asosiy turi ma'lum:

- 1) yopiq nomerlar tizimiga asoslangan operalar;
- 2) uzluksiz o'tuvchan rivojlanishga asoslangan operalar.

Ko'pincha bu ikki tamoyilni birlashtirish hollari, ba'zida ulardan birining ustunligi bilan kuzatiladi.

Ko'pincha, nomer strukturali operada alohida nomerlarning yakuniy lavhalari, ularning yakunlovchi xarakteriga qaramay, harakatning to'xtashiga olib kelmaydi, zero garmoniya va faktura vositalari bilan kompozitor go'yo kutilayotgan tanaffusni bartaraf etadi vaharakatning bevosita davom etishiga erishadi.

Aksincha, rechitativ tuzilishli operada va o'tuvchan rivojlanishli tipdagi operada yirik, mazmun va shakliga ko'ra mustaqil, operaning qolgan musiqasidan anchagina aniq ajratilgan nomerlar bo'lishi mumkin.

Opera tuzilgan tematizm xarakteriga va uni rivojlantirish usullariga ko'ra opera asarlari ikki asosiy tipga bo'linadi:

1) bayonning qo'shiq-kuy tuzilishi ustuvorlik qiladigan operalar (ko'pincha nomerli struktura bilan bog'liq);

2) bayonning rechitativ tuzilishi ustuvorlik qiladigan operalar (odatda, o'tuvchan harakatli operaga mos kueladi).

Rechitativning u yoki bu ko'rinishi operaning u yoki bu turiga taalluqli emas. Bayonning rechitativ turi uchun kuy suratini yaratish va unda aksentlarni matnni nutqiy talafuz qilish qonunlariga muvofiq joylashtirishga intilish xarakterli.

III. Opera rechitativining asosiy turlari:

1. Quruq rechitativ – solo ovozning vokal yo'li akkordlar bilan quvvatlanadi, vokal yo'lining kuychan ifodaliligi shartli va sezilarli emas. Amalda, rechitativning bu turi kuylab deklamatsiyalashga teng. Quruq rechitativ bog'lash, operaning bir nomeridan boshqasiga o'tish vazifasini bajaradi.

2. Kuylashtirilgan rechitativ kuychan ifodalilikka ega bo'lib, mazkur ishtirokchi shaxsning asosiy tavsiflariga yaqin alohida motiv va iboralarni o'z ichiga oladi.

Kuylashtirilgan rechitativ deganda, odatda, rivojlangan orkest jo'rligi nazarda tutiladi, unda garmoniya vafaktura vositalari qahramon xarakteri va xulqining turli detallarini ta'kidlaydi.

IV. Opera asarini tashkil qiladigan shakl va janrlar. Opera tarkibiga kiradigan shakliga ko'ra mustaqil musiqiy nomerlar orasida ariya yetakchi o'rin tutadi.

Ariyada qatnashchi shaxsning asosiy xarakteristikasi va qahramonni xarakterlaydigan asosiy musiqiy mavzu materiali beriladi.

Ariya tuzilishi turlicha: ikki qismli, uch qismli, rondo bo'lishi mumkin. Istisno tarzida sonata shaklidagi ariya ham uchrab turadi. Masalan, Glinkaning «Ruslan va Lyudmila» operasidan Ruslan ariyasi.

Ikkinchi darajali personajlar boshqa shakllar (ariozo, romans, qo'shiq) yordamida xarakterlab berilishi mumkin.

Ariozo ariyadan mazmuni va miqyosiga ko'ra farq qiladi. U qatnashchi shaxsning qaysidir hodisa bilan bog'liq qisman tavsifini ifoda etadi.

Ariozoda qahramonning qaysidir personajga munosabati yoki uning ma'lum hodisaga reaksiyasi aks etadi. Ariozo hamma vaqt harakatning qaysidir sharoiti bilan bog'liq bo'ladi (Lenskiyning «Men Sizni sevaman, Olga» ariozosi). Ariozo ko'pincha uch qismli tuzilishga ega bo'ladi.

Arietta— kichik ariya. Ariettalar uch qismli, ikki qismli va bir qismli shakllarda yoziladi.

Qahramonlarni xarakterlaydigan boshqa opera janrlari: kavatina, romans, ballada, serenada, kansona turlicha mazmun va vazifaga ega bo'lishi mumkin.

Ballada bayon qilishning darak xarakteri bilan bog'liq bo'lib, unga kupletlilik xos.

Kavatina, romans, serenada mazmuni, odatda, qahramonning lirik kechinmalari bo'lib, ular ko'pincha uch qismlidir.

Ansambllar. Operada ishtirokchilar sonigako'ra duet, trio, kvartet deb nomlanadigan solistlar ansambli uchun pesalar muhim ahamiyatga ega.

«**Rozilik**» va «**kelishmovchilik**» **duetlari** farqlanadi.

«Rozilik duetida» ikkala qahramon biror hodisaga bir xilda reaksiya qiladi, bu ularning melodika xarakteriga o'xshash fikrlarida o'z ifodasini topadi.

«Kelishmovchilik duetida» qahramonlar aynan bir hodisaga turlicha reaksiya qiladi. Bu ularning vokal yo'llari turlicha kuy qiyofasida ifodasini topadi: bunday duetda rivojlanish mustaqil kontrast kuylarni almashtirish va chatishtirishga asoslanadi.

Nisbatan murakkab **ansambllar** (trio, kvartet, kvintet) hamma qatnashchilar uchun umumiy mavzular materiali yoki har biri qahramonlardan birini mos tarzda xarakterlaydigan qarama-qarshi qo'yilgan kontrast kuylarni ishlashga asoslanishi mumkin.

Operada xor hamma vaqt ommaviy sahnalar bilan bog'liq (istisno – Glinkaning «Ruslan va Lyudmila» operasidan «O'lik bosh» xori).

Baʼzida xor mazkur hodisaga bir xildagi munosabat bilan birlashgan kishilarning qandaydir guruhiga xarakteristika beradi. Bu xalq ommasi, shaharliklar toʻdasi, harbiylar guruhi va sh.k. boʻlishi mumkin.

Xor nomerlarining musiqiy mavzular materiali koʻpincha maishiy janrlar bilan bogʻliq.

Qoʻshiq – ommaviy musiqaning eng koʻp tarqalgan shakli koʻrinishidagi xorlar ayniqsa keng tarqalgan.

Operada **orkestr** nafaqat rang-barang akkompanement vazifasini bajaradi, balki ayrim vaziyatlarda yagona ifoda ibtidosiga aylanadi. Orkestr nomerlariga uvertyura va musiqiy antraktlar kiradi.

Koʻplab operalarda orkestr sol boʻlmasa butun asar davomida birinchi darajali rol oʻynaydigan musiqiy dramaturgiyaning asosiy egasiga aylanib qoladi.

Uvertyura (fransuzcha **ouverture**, lot. *apertura* – ochilish, boshlanish, ibtido), opera, oratoriya, balet, dramaoldidan keladigan orkestr pyesasi, shuningdek, sonata shaklidagi mustaqil orkestr asari.

Pi Chaykovskiy "Yevgeniy Onegin"

operasiga kirish

Andante con moto

p *p* *simile*

p *f* *p*

f *p* *f* *am.*

f

Uvertyura mavzu jihatidan opera musiqasi bilan bog'lanmasligi mumkin. Bu holda uvertyura kayfiyati opera xarakteriga mos keladi. Ko'plab operalarda uvertyura, introduksiya vakirishlar spektaklning asosiy musiqiy mavzulariga tuziladi.

Opera uvertyuralarida sonata shakli, rivojlovsiz sonata shakli, qisqartirilgan reprizali sonata shakli ko'p tarqalgan. So'nggi holda repriza o'rinda koda paydo bo'ladi.

Introduksiya va kirish tipidagi orkestr pyesalari ko'pincha kichik hajmi bilan ajralib turadi, biroq anchagina uzoq davom etilishi ham mumkin. Opera introduksiya va kirishi uchun ko'pincha uch qismli shakl tanlanadi.

Orkestr antraktlari (tanaffuslari) operalarda keyingi parda (akt) harakatlarini tayyorlaydi. Ba'zan antraktlar keyingi harakatning asosiy hodisasiga mos kayfiyat yaratadi. Akt ichidagi orkestr lavhalari harakat (o'rmon, dengiz sohili) yoki biror hodisa sharoitini (suv toshqini, jang, yong'in) ni tasvirlab berganida, ular haqida ham shuni aytish mumkin. Ba'zan akt ichidagi cholg'u nomeri uning xarakterini belgilaydigan nom (marsh, polonez) bilan ataladi.

Ko'rinadiki, ko'p hollarda operadagi mustaqil orkestr lavhalari dasturiy musiqa sohasiga kiradi.

V.Oratoriya – solo ovozlari, xor va orkestr (organ) uchun musiqiy-dramatik, operadan farqli o'laroq konsert sharoitida yoki cherkovda ijro etishga mo'ljallangan asar (italyancha **oratorio** va kech lotincha Oratorium – ibodat honasi, lotincha oro - gapiraman, yolvoraman).

Oratoriya ko'plab qirralari (asar ichida tugal nomerlar: uvertyura, ariya, duet, xorlarning mavjudligi) bilan operaga o'xshash, ammo sahna emas, konsert ijro etish uchun mo'ljallangan.

Oratoriya taxminan opera bilan bir vaqtda yuzaga kelgan va cherkov musiqasini dramalashtirish natijasi sanaladi. O'tgan asrlarda ko'plab oratoriyalar uchun syujet asosi sifatida bibliya va evangeliya (injil kitobidan ilohiy) matnlari, diniy afsonalar tanlangan.

Xristos (Iso payg'ambar) azoblarini tasvirlaydigan oratoriyalar «Jafolar» (Passionlar) deb ataladi. Oratoriyani tashkil etadigan qism shakllari xudi opera shaklidagi kabi rang-barang bo'ladi.

Zamonaviy musiqada oratoriya janri ancha erkin talqin qilinadi. Biroq oratoriyaning majburiy belgilari: mavzuning ijtimoiy ahamiyatliligi, asar miqyosi monumentalligi, xorning asosiy ifodali ibtido sifatidagi ishtiroki saqlanib qoldi.

VI. Kantata (italyancha *cantare* – kuylamoq so'zidan) – ko'p qismli tantanavor yoki hikoyali-epik xarakterdagi vokal-cholg'u asari. Oratoriyadan kantata kichik hajm bilan farq qiladi. Kantatada syujetning dramatik ishlovi mavjud emas. Mazmuniga ko'ra cherkov va dunyoviy kantatalar farqlanadi. Cherkov kantatalari ibodat chog'ida ijro etiladi. Dunyoviy kantatalar konsert ijro etish uchun mo'ljallangan.

Kantatalar bir-biridan ajratilgan yoki uzluksiz ketma-ketlikda keladigan bir necha qismdan iborat.

Asosiy tushunchalar:

Opera– musiqa matn va sahna harakatlari bilan birlashtirilgan sintetik asar.

Oratoriya – solo ovozlari, xor va orkestr (organ) uchun musiqiy-dramatik, operdan farqli o'laroq konsert sharoitida yoki cherkovda ijro etishga mo'ljallangan asar.

Kantata – ko'p qismli tantanavor yoki hikoyali-epik xarakterdagi vokal-cholg'u asar.

Nazorat savollari:

1. Opera nima?
2. Operada musiqaning qaysi turlaridan foydalaniladi?
3. Opera nimaga asoslanadi, opera asari yaxlitligiga qanday erishiladi?
4. Opera ichida aktlar qanday nisbatlanadi?
5. Har bir sahna xarakteri nima bilan belgilanadi?
6. Operada kulminatsiya haqida nimalar bilasiz?
7. Operaning kelib chiqishi va rivojlanishi haqida nimalar bilasiz?

8. Operaning qanday tiplarini bilasiz?
9. Mavzu xarakteriga ko'ra opera qanday tiplarga bo'linadi?
10. Opera rechitativining qaysi asosiy tiplarini bilasiz?
11. Opera asarini qaysi shakl va janrlar tashkil etadi?

Badiiy namunalar

Opera:

- V.Motsart. «Don Juan», «Figaroning to'yi».
- J.Bize. «Karmen».
- A.Borodin. «Knyaz Igor».
- S.Varelas. «Oloviddinning sehrli chirog'i».
- M.Glinka. «Ivan Susanin», «Ruslan va Lyudmila».
- P.I.Chaykovskiy. «Yevgeniy Onegin».

Oratoriya vakantata:

- M.Ashrafiy. «Baxt haqida qo'shiq» kantatasi.
- I.S.Bax. «Kofekantatasi».
- G.F.Gendel. «Samson» oratoriya.
- M.Leviev. «Oq oltin», «Yorqin yo'l» Kantatalari.
- S.Prokofev. «Tinchlikhimoyasida» oratoriya. «Aleksandr Nevskiy» kantatasi.
- S.Raxmaninov. «Bahor», «Qo'ng'iroqlar».
- P.Chaykovskiy. «Moskva» Kantata.
- D.Shostakovich. «O'rmon haqida qo'shiq» oratoriya.

Adabiyot.

1. Музыкально- энциклопедический словарь. Под редакцией Келдыша Г. М., 1990.
2. Ройтерштейн. М. Основы теоретического музыкознания. М., 2003
3. *Парсегова А. Музыкальная форма. Т., 2007.*
4. *Способин И. Музыкальная форма. М. 1985.*
5. *Тюлин Ю. Музыкальная форма. М. 1974*

MUNDARIJA

<i>1- mavzu.</i>	Musiqiy shakl va uning eng umumiy asoslari.	3
<i>2- mavzu.</i>	Davriya va uning turlari.	8
<i>3- mavzu.</i>	Ikki qismli shakl va uning turlari.	29
<i>4- mavzu.</i>	Oddiy va murakkab uch qismli shakl.	41
<i>5- mavzu.</i>	Variatsion shakl.	65
<i>6- mavzu.</i>	Rondo shakli.	84
<i>7- mavzu.</i>	Sonata shakli.	97
<i>8- mavzu.</i>	Rondo-sonata.	118
<i>9- mavzu.</i>	Turkumli shakllar.	136
<i>10- mavzu.</i>	Opera. Oratoriya. Kantata.	165
<i>Adabiyot.</i>		174

Trigulova Adelya Xusainovna

MUSIQA

NAZARIYASI

(Musiqqa asarlari tahlili)

*Oliy ta'lim muassasalari uchun
o'quv qo'llanma*

Muharrir: I. Tursunova

Badiiy muharrir: B. Haydarov

Kompyuter sahifalovchi: N. Fayziyeva

Korrektor: Sh. Hikmatova

Nashr. lits. AI № 276 15.06.2015.

Bosishga ruxsat etildi. 04.06.2022.

Bichimi 60x84 1/16 Offset qog'ozi.

Times New Roman garniturasini.

Shartli bosma tabog'i 3,6. Nashr hisob tabog'i 11.

Adadi 200 nusxada. Buyurtma № 30-08.

“LESSON PRESS” MCHJ nashriyoti.

100071. Toshkent, Komolon ko'chasi 13.

«ZUXRA BARAKA BIZNES» MCHJ bosmaxonasida chop etildi.

Toshkent shahri Bunyodkor shoh ko'chasi 27 A-uy.



Trigulova Adelya Husainovna - Nizomiy nomidagi Toshkent davlat pedagogika universitetining "musiqa nazariyasi va metodlari" kafedrasi dotsenti pedagogika bo'yicha ilmiy darajaga ega.

A. X. Trigulova 300 dan ortiq ilmiy va uslubiy ishlar, musiqiy pedagogika, maktab musiqiy ta'limining muallifi.

A. X. Trigaova - Xalqaro konferentsiyalar, simpoziumlarda ishtirokchi, uning O'zbekiston, Rossiya, Belarus, AQSh, Turkiyada nashr etilgan.

Тригулова Аделя Хусаиновна родилась в 1958 году в городе Ташкенте. В 1982 году закончила историко - теоретический факультет Ташкентской Государственной консерватории консерваторию имени М. Ашрафи по специальности музыковед, преподаватель музыкально - теоретических дисциплин.

С 1982 года работает на музыкально – педагогическом факультете ТГПУ имени Низами в качестве преподавателя, старшего преподавателя, доцента. В настоящее время А. Х. Тригулова является доцентом кафедры «Теории музыки и методики» факультета «Музыкальной культуры» Ташкентского Государственного педагогического Университета имени Низами, имеет ученую степень кандидата педагогических наук по педагогике.

А. Х. Тригулова является автором более 300 научно – методических работ, статей по музыкальной педагогике, школьному музыкальному образованию.

А. Х. Тригулова - участник международных конференций, симпозиумов, ее работы опубликованы в Узбекистане, России, Белоруссии, США, Турции.

Adela Khusainovna Trigulova was born in 1958 in the city of Tashkent. In 1982, she graduated from the Historical and theoretical Faculty of the Tashkent State Conservatory named after M. Ashrafi with a degree in musicology, a teacher of musical and theoretical disciplines.

Since 1982, he has been working at the Music and Pedagogical Faculty of Nizami TSPU as a teacher, senior lecturer, associate professor. Currently, A. H. Tregulova is an associate Professor of the Department "music Theory and methodology of the faculty of Musical culture" of Tashkent State pedagogical University named after Nizami, academic degree: candidate of pedagogical Sciences in pedagogy.

A. H. Trigulova is the author of over 300 scientific and methodological works, articles on music education, school music education. A. H. Trigulova - participant of international conferences, symposia, her work published in Uzbekistan, Russia, Belarus, USA, Turkey.

ISBN 978-9943-8478-2-8



9 789943 847828