

**O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI
OLIY TALIM FAN VA INNOVATSIYA VAZIRLIGI
O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI
MADANIYAT VA TURIZM VAZIRLIGI
O‘ZBEKISTON DAVLAT KONSERVATORIYASI**

MAMIKONYAN TAMARA ABRAMOVNA

YAKKA XONANDALIK

(bas va bariton)

O‘QUV QO‘LLANMA

*Ta’lim yo‘nalishi: 5150600 – Dirijyorlik (Akademik xor dirijyorligi)
yo‘nalishi talabalari uchun*

МАМИКОНЯН ТАМАРА АБРАМОВНА

СОЛЬНОЕ ПЕНИЕ

(бас и баритон)

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Для студентов направления бакалавриата:
5150600 – Дирижирования (Академического хорового дирижирования)*

**Toshkent
“Renessans press”
2024**

UO‘K 784(075.8)

M 23

Mazkur o‘quv qo‘llanma O‘zbekiston Respublikasi Oliy va o‘rta maxsus ta‘lim vazirligining 2024-yil 4-martdagi 55-sonli buyrug‘iga asosan nashrga tavsiya etilgan

Mas‘ul muharrir:

O‘zbekiston Davlat konservatoriyasi «Akademik xor dirijyorligi»
kafedrası professori **L.X. Djumayeva**

Taqrizchilar:

O‘zDK Akademik xonandalik va opera tayyorlovi kafedrası professori,
O‘zbekiston Respublikasida xizmat ko‘rsatgan yoshlar murabbiysi

G.I. Muxamedova

A.Navoiy nomidagi DAKT Bosh xormeysteri, O‘zbekiston xalq artisti

S.N. Shodmonov

«Yakka xonandalik» o‘quv qo‘llanmasi O‘zbekiston davlat konservatoriyasi Akademik xor dirijyorligi bakalavr yo‘nalishi talabalari uchun mo‘ljallangan va oliy o‘quv yurtlarining Davlat ta‘lim standartlariga hamda «Yakka xonandalik» fan dasturiga asoslangan holda yaratilgan.

Taqdim etilayotgan qo‘llanmada xonandalik rivoji haqida tarixiy ma‘lumotlar, ushbu fan uchun mo‘ljallangan ovoz sozlash mashqlari, fanning maqsad va vazifalari, ijrochilarning qo‘nikmalarini rivojlantirish uchun tavsiyalar berilgan.

Ushbu qo‘llanma Akademik xor dirijyorligi yo‘nalishida tahsil olatayotgan bakalavriat talabalar, pedagog va professional xonandalar uchun mo‘ljallangan.

Учебное пособие «Сольное пение» предназначено для педагогов и студентов бакалавриата по направлению «Академическое хоровое дирижирования» Государственной консерватории Узбекистана, составлено на основании Государственного образовательного стандарта высших учебных заведений и программы по предмету «Сольное пение».

Пособие включают в себя истоки развития сольного пения и методики, вокальные упражнения для развития навыков сольного пения.

Представленным учебным пособием могут пользоваться студенты, педагоги, профессиональные исполнители и любители пения.

The manual “Solo Singing” is designed for teachers and undergraduate students of the State Conservatory of Uzbekistan in the field of “Academic Choral Conducting”, is based on the State Educational Standard of Higher Education Institutions and the program on the subject of “Solo Singing”.

The manual includes the origins of solo singing and methods, vocal exercises for developing the skills of solo singing.

The presented textbook can be used by students, teachers, professional singers and amateur singers.

ISBN 978-9910-9201-1-0

© "Renessans press" nashriyoti,2024

SO‘ZBOSHI

Xonanda ovozi – tabiat tomonidan insonga berilgan kamdan-kam uchraydigan noyob qobiliyatdir. Inson ovozi rostdan ham ajoyib va jumboqlik bo‘lib, uni biz Allohdan tuxfa sifatida qaraymiz. Uning kelib chiqish tarixini tushunmoq uchun bir necha yuz yillar kerak bo‘lgan. Hozirgi davrga kelib odam anatomiyasi, uning jismoniy tuzilishi, ovoz apparatining uslubiy ko‘rinishi, uning kasalliklari va uni davolash yo‘llari juda katta tadqiqotlar evaziga keng ochib berilgan. Lekin, shuni alohida ta’kidlash kerakki inson ovozining ayrim sirli jihatlari hanuzgacha jumboqligicha qolmokda.

Vokal san’ati bizning kundalik hayotimizga shu qadar chuqur kirib bordiki, hozirgi kunda uning ajralmas qismi bo‘lib qolgan. Umuman olganda – bir necha muhim omillar: genetik, anatomik, jismoniy, psixologik, xalqaro va boshqa omillarning yig‘indisini o‘zida qamrab olishi inson ovozining naqadar muhim ahamiyat kasb etishini namoyon etadi.

Musiqashunoslikda musiqa va adabiyotning bir-biriga uzviy bog‘liqligi juda ham keng qamrovlik, qiyin va qiziqarliq mavzulardan biridir. San’atning bu turlarining chegaralari belgilanmagan. Yozuvchi yoki shoir musiqaning asl mazmun va mohiyatini ochib bersa, bastakor esa she’ri yoki adabiy asarning kerakli bo‘lgan joylarini ochib berishga harakat qiladi.

Ma’lumki, bizning og‘zaki va musiqiy nutqimiz bir necha parametrlarga bog‘liqdir. Masalan, musiqada so‘z kichkina iboralar bilan, melodik yoki musiqiy frazalar bilan va boshqa jihatlar bilan ochib beriladi. Og‘zaki nutqimiz musiqada quyidagi elementlar: ritm, temp, dinamika, intonansiya, frazirovka kabilar bilan ishtirok etadi. Har bir og‘zaki va musiqiy nutqimizning o‘zining avj nutqasi bor. Tinish belgilari musiqada pauzalar orqali ifodalanadi.

Badiiy obrazlarni butunligicha, ifodaliy, ma'noliy va tabiiy ifodalash uchun musiqiy va og'zaki nutqni to'g'ri yo'lga qo'yish zarur. Bunda bir-biriga zid ikki holatni kuzatishimiz mumkin: biri uni elementlarga bo'lish (bo'g'in, so'z, jumla, musiqiy ibora va boshqalar) bo'lsa, ikkinchisi badiiy obrazni butunligicha tuzilishini ifodalashga bo'linganligini ko'rishimiz mumkin.

Bo'g'in va so'z og'zaki nutqqa, musiqada esa tovushlar, akkordlar va intonatsiyalar bir xil qabul qilinishiga yo'l qo'ymaslik kerak. Ulardan qaysi birlari boshqalariga qaraganda ajralib turishlari va vazifalari turli hil bo'lishligi darkor. Musiqiy oqimning ifodalanishi so'zning ajralish va qo'shilishidan iborat bo'lish kerak. SHu tariqa, musiqiy so'z o'zida frazalik to'lqinni keltirib chiqaradi.

Artikulyatsion apparatning og'zaki va kuylashdagi tuzilishini o'rganishda N.I.Jinkin (1958), L.B.Dmitriyev (1962), R. Yussion (1974) va boshqa tadqiqotchi olimlar o'z izlanishlar olib borishgan. A.E.Varlamov (1953) 1888-yilda bo'lajak xonandalar uchun har bir so'zni shoshilmasdan o'ziga eshitilardi daraja bo'g'inma-bo'g'in, so'ngra so'zlarni dona-dona aytib mashq qilishlarni tavsiya qilgan. Bu mashqlar kuylaganda tinglovchida faqatgina musiqiy yo'lni emas, balki so'zlarning aniq ifodalanishi eshitishi mumkinligi isbotlangan. Taniqli mutahassislar o'zlarining qo'llanmalarida asosiy urg'uni xonandaning deklamatsiyasiga, diktsiyaning aniqligiga, aniq va ravon so'zlashishiga, musiqiy frazada so'zlarni ma'nosini buzmasdan kuylashni to'g'ri yo'lga qo'yishga e'tibor qaratishgan (N.Malisheva 1962; M.Donets-Tesseyer 1974; A.Konver 1976 va boshqalar). Butun dunyoga mashhur xonanda E.Karuzo quyidagi so'zlarni aytadi: «ko'p xonandalar, afsuslar bo'lsinkim, yaxshi diktsiyaga e'tiborsizlik qilishadi, buning oqibatida tinglovchilar xonanda qaysi tilda kuylayotgani va nima kuylayotganini tushunmaydilar.

Lekin shunday xonandalar ham borki, musiqiy asarning kuylayotgan tilini mukammal biladi, lekin u kuylayotgan narsani deyarli oz qismgina tinglovchiga tushunarli bo'ladi xolos. Shunga o'xshash ko'p xonandalar musiqiy so'zni ikkinchi darajali deb bilib, o'zining ovozi namoyon etishni yoqtiradilar, natijada esa so'zlar yo'qolib faqatgina xonandaning ovozi qoladi. Bu esa tinglovchida juda katta noqulaylikni tug'diradi.

Bir nechta insonlar so'zni aniq diktsiyalansa ovozning sifati yo'qoladi deb aytishadi. Bu noto'g'ri ran bo'lib, agar honanda so'zning tabiiy va to'g'ri kuylay olsa ovoz va so'z sifati a'lo daraja bo'ladi. Diktsiya ovozga salbiy ta'sir ko'rsatmaydi, balki unga ovoz kuchining barqarorlashishiga, ovozning yumshoq va bir maqsadga to'plashga yordam beradi. To'g'ri, aniq diktsiyani mukammal ovozga almashtirib bo'lmaydi, lekin aniq diktsiyasiz mukammal ovozga erishishning iloji yo'q...».

Kuylash jarayoni yakkaxondan artikulyatsion tuzilishni balandlik, kuch va ovozning unli va unsiz xarflar ketma-ketligini og'zaki va musiqiy nutqda to'g'ri joylashtirishni talab etadi. Ko'plab tadqiqotlar natijasida shunday hulosaga kelish mumkinki, ovoz apparati nutqsiz kuylash ko'nikmasini o'zlashtira olmaydi (N.I.Jinkin 1985).

Mukammal vokal diktsiyasiga erishish uchun xonandaning og'zi, lablari aniq undosh harflarni talaffuz etish uchun erkin bo'lmog'i zarur. Kuylashdagi bir hillikni oldini olish uchun og'zaki nutkdagi talaffuzni kuylashga ko'chirmoq kerak, ana o'shanda xonandaning ovozi tabiiy va ravon chiqa boshlaydi. Bunda so'zning va musiqiy frazaning asl ma'nosini tushunib yetish asosiy rol o'ynaydi. Lablarning juda xarakatchanligi tovushning sifatini yaxshilaydi, agar lablar yaxshi xarakatlanmasa moye ravishda ovoz sifati, so'zlarning tushunarsizligi xonanda va tinglovchida noqulayliklarni to'g'diradi.

Undosh tovushlar musiqiy mexanizmda ogʻzaki nutq kabi talaffuz qilinishi zarur, agar undosh tovushlarga urgu berilib kuylansa xonanda oʻziga boʻlgan ishonchni, aniq talaffuzni va qulaylikni his etadi. Aniq diktsiyaga erishish uchun uzoq va doimo diksion mashqlarni olib borish xonandadan talab qilinadi. Undosh tovushlarga koʻp urgu berilganda kuylashning sifatini buzib qoʻyishi mumkin, buning uchun baʼzi paytlarda bir necha marta tilni ogʻizdan tashqariga chiqarib, tez ortida qaytarib turish lozim. Bu mashq nafaqat diktsiyaga balki ovoz apparatining deyarli har bir aʼzosi uchun foydalidir. Musiqiy mexanizm ogʻzaki nutqdan unlilarni talaffuz qilishda farq qiladi. Unlilarni kuylash jarayonida xonanda oʻzida pastkixiqildoq, xiqildoq, tanglay va lablarni xalqumida his qilishda yordam beradi.

Musiqada unlilarni kuylash, ogʻzaki nutkdan koʻra koʻproq vaqtni oladi (N.L.Jinkin 1958, L.B.Dmitriyev 1962, S.P.Yudin 1962). Xonanda va uning ustozlari tomonidan olib borilgan bir maqsadga yoʻnaltirilgan aniq mashqlar va ish jarayonlari xayratlanarli natijalarga olib kelishi mumkin. Bunga faqatgina talabdan intiluvchanlik, tirishqoqlik va mehnatsevarlik talab etiladi. Talaba oʻzi uchun alohida vaqt ajratib dars jarayonida boʻlgan mashqlarni eslab, kun davomida ularni qoʻllab turishi va har gal ustozlari tomonidan nazorat qilinishi kerak. Agar nazorat ostida olinmasa talaba notoʻgʻri yoʻnalishda borib, ovoz apparatini boʻzib qoʻyishi ham mumkin. Pedagog tomonidan berilgan mashqlar talabaning kundalik hayotidan muhim oʻrin egallashi lozim.

IBO'LIM. MA'LUM BIR OVOZ TURI UCHUN XONANDALIK MASHQLARI, HAMDA OVOZNI YO'LGA QO'YISH USTIDA ISHLASH

Qo'shiq kuylashga o'rgatish mashqlardan boshlanadi. Ular qo'shiq aytishda zarur bo'lgan ko'nikmalarni egallashga yordam beradi, ovozni rivojlantiradi va yumshatadi.

Mashqlarda qo'shiq aytishning ikkita usuli qo'llaniladi – *legato* va *stakkato*: kantilena *legato*da rivojlanadi, xonandalik nafasi rivojlanadi, nafasni boshqarish ko'nikmalari shakllanadi, unli tovushlarni ohangi va registrlarni tekislashda yordam beradi. *Stakkato*da tovush bog'lamlari va diafragmaning ishi faollashadi, aniq hujum rivojlanadi, nafas hamda tovush tayanchi aniqroq seziladi. Mashqlardagi birinchi darslardan boshlab, *legato* va *stakkato*ni o'zgaruvchan tarzda foydalanish kerak.

Mashqlar maqsadli bo'lishi kerak. Qo'shiq kuylashdan oldin o'quvchiga har bir mashqning vokal va texnik vazifalarini tushuntirish kerak.

№-1,2. Xonandalik nafasini to'g'ri rivojlantirish. Kuylashni o'rta diapazonda boshlash kerak. Mashqani yarim tondan tepaga va pastga yo'naltirilgan holda bajarish lozim.

1 Andante



2 Andante



№-3,4. Ovoz hujumi, diafragmaning faolligi va harakatchanligini rivojlantirish ustida ishlash. Bu mashqlar ovozning professional sifatlarini rivojlantiradi: tembr, tovushning bir xilligi. Yarim ton yuqoriga ko‘tarilib va keyin pastga tushurib, seksta intervali oralig‘ida kuylanadi.

3 Moderato

4 Moderato

№-5,6,7,8,9. Kantilena shakllantirish uchun. Legatoni yumshoq va sirg‘alishlarsiz kuylash, barcha unli tovushlarning bir tekisda jaranglashiga erishish. Mashqlarni unli tovushlarni eng qulay, yorqin va erkin jaranglaydigan balandlikdan boshlash tavsiya etiladi. Yarim tondan yuqoriga va pastga yurib kvarta intervali oralig‘ida kuylash lozim.

5 Andante

и - е - а - о - у

6 Andante

и - е - а - о - у

7 Andante

и - а - и - а - и - а - и

8 Andante

и - а - и - а - и - а - и

9 Andante

и - а - и - а - и - а - и - а - и, а

№-10.11. Artikulyatsiyani rivojlantirish, undosh tovushlarni aniq talaffuz qilish, lablar faoliyatini rivojlantirish, tilning to‘g‘ri yo‘naltirish uchun.

10 Allegretto

та - та - та - та - та, та - та - та - та - та, та - та - та - та - та - та - та - та - та - та - та.

11 Andante

Bel - la ro - sa, ro - sa, ro - sa.

№-12. Ohangdorlikni rivojlantirish uchun kantilenaning alohida elementlari, unli tovushlarning kuch va tembr jihatidan bir tekisligi.

12 Andante

и - е - а - о - у,
а - е - и - о - у,

и - е - а - о - у,
а - е - и - о - у,

и - е - а - о - у,
а - е - и - о - у,

и - е - а - о - у,
а - е - и - о - у,

№-13,14. Ovozning harakatchanligi va moslashuvchanligini rivojlantirish uchun. *Legato* va *staccato* navbat bilan almashtirib kuylash tavsiya etiladi. *Legato* texnikasini martellato bilan, ya'ni kechiktirilgan og'ir *staccato* bilan o'rganishni boshlashingiz kerak, uni o'zlashtirgandan so'ng, qisqa va o'tkir *staccato*ga ko'proq harakatlanuvchi tezlikda o'ting.

13 Moderato

1. *legato*
2. *staccato*

14 Moderato

1. *legato*
2. *staccato*

№-15. Arpedjio gammani pastga qarab kuylanishi qo‘shilishi bilan yuqori ovoz pozitsiyasini topishga va saqlashga yordam beradi. Dastlabki tovush bosimsiz jaranlashi kerak.

15 Moderato

№-16,17. Tovushni yaqinlashtirish uchun ovozning harakatchanligi va moslashuvchanligini rivojlantiring, pastga qarab harakatlanayotganda tovushning yuqori holatini toping va saqlang.

16 Moderato

Musical score for exercise 16, Moderato, 2/4 time signature. The score consists of three systems. The first system shows the right hand playing a melody of eighth notes with slurs and accents, and the left hand playing a simple bass line. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the exercise with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

Continuation of the musical score for exercise 16, Moderato, 2/4 time signature. The right hand continues with eighth-note patterns, and the left hand provides a steady bass line. The exercise ends with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

17 Allegretto

Musical score for exercise 17, Allegretto, 4/4 time signature. The score consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melody of eighth notes with slurs and accents, and the left hand playing a bass line of chords. The second system continues the melody and bass line, ending with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

№-18,19. Gammaga oʻxshash kuylash orqali ovozning harakatchanligi va moslashuvchanligini rivojlantirish.

18 Allegro

Musical score for exercise 18, Allegro, 6/8 time signature. The score consists of two systems. The first system shows the right hand playing a melody of eighth notes with slurs and accents, and the left hand playing a bass line of chords. The second system continues the melody and bass line, ending with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

19 Allegro

№-20.21. Gamma yuqoriga ko‘tarilish va pastga tushish harakati. Gammalarni kuylash vokal texnikasini o‘zlashtirishning eng muhim vazifalaridan biridir. Har bir nota tovushining aniq va ravshanligini kuzatib borish, alohida notalarni ajralib jaranglashiga yo‘l qo‘ymaslik kerak. Tez harakatda gammalarning aniq va yorqin jarangiga erishish uchun ularni avval «ta», «da» yoki «na» bo‘g‘inlarida kuylash, so‘ngra «a», «e», «o» unlilariga asta-sekin tempni tezlashtirish orqali o‘tish kerak.

20 Andante

21 Moderato

The image shows two systems of musical notation for exercise 21. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line features eighth-note runs in the upper register, with some notes tied across measures.

Vokal va texnik ko‘nikmalarni mustahkamlash uchun mashqlar.

№-22. Ovozning tabiiy tembrini, barqaror va aniq intonatsiyani ochib berish. Ovoz chiqarish paytida va umuman mashq bajarish paytida nafas olishdan oqilona foydalanishni kuzatish kerak. Ovoz har bir notaning davomiyligini saqlab, bir xil kuchda va bitta tembrda uslab turish. Erkin jaranglaydigan notada, o‘rta diapazonda kuylash lozim. Mashqni o‘zlashtirganingizda, asta-sekin yuqoriga va pastga xarakatlanib kuylash tavsiya etiladi.

22 Andante

The image shows two systems of musical notation for exercise 22. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line features whole notes in the upper register.

№-23,24. Nafas olishni rivojlantirish, kantilenani yaxshilash uchun. Dumaloq «a» unlisida chiroyli jarangdor ovoz bilan xotirjam kuylash lozim, barcha notalar bir tekis va tembrda bir xil yangrashini nazorat qiling.

23 Andante

24 Moderato

№-25. Nafas olishni rivojlantirish, yuqori tonlarni mustahkamlash, tovush dinamikasini o'zlashtirish, o'zgaruvchan *forte* va *piano* kuylash shaklida. *Pianoda fortening* barcha tembr sifatlari saqlanishi uchun, faqat ovozning kuchini pasaytirish kerak. Ushbu mashq nozik elementlarni rivojlantiradi.

25 Moderato

№-26,27. Diapazonni kengaytirish, yuqori notalarni mustahkamlash, registrnlarni tekislash, ovoz dinamikasi, keng kantilena va hissiy kayfiyatni o'zlashtirish uchun. Har safar sur'atni o'zgartirib, iltijo bilan, jahl bilan, hayajonli, tarzda kuylash kerak.

26 Andante

1. умоляюще
2. гневно
3. весело, живо

27 Andante

печально

№-28,29,30. Ravon kuylash texnikasini rivojlantirish. Ovoz paychalarini egiluvchanligiga, elastikligiga, zo'riqtirib kuylashni yo'qotish uchun foydalaniladi. Intonatsiya va ritmik ravshanlikka rioya qiling, bir nota guruhini boshqasidan ajratib turadigan urg'ularga rioya qiling. Dastavval o'rtacha tezlikda bajaring, keyin esa asta-sekin tezlashtiring.

28 Allegro - Presto

29 Allegro

First system of exercise 29. The right hand part features a series of eighth-note triplets with accents, followed by two groups of eighth-note pairs with accents. The left hand part consists of a steady eighth-note bass line.

Second system of exercise 29. The right hand part begins with a triplet marked *f rit.*, followed by a triplet marked *p* and *a tempo*, and then four more eighth-note triplets with accents. The left hand part continues with a steady eighth-note bass line.

30 Allegro

Exercise 30. The right hand part features a continuous eighth-note pattern. The left hand part consists of a steady eighth-note bass line.

II BO‘LIM. ARIYA VA ROMANSLARNING MUSIQIY-IJROCHILIK MASALALARI, BADIY IFODASI USTIDA ISHLASH

Musiqiy asarlar ustida ishlash.

Musiqiy asarning boshlang‘ich ishlash jarayonlari, avvalambor, uning matni ustida kechadi. Matndagi unli tovushlarni to‘g‘ri talaffuz qilishni ishning boshidan asosiy maqsad qilib olmoq zarur. Unli tovushlarni kuylash vaqtida, xonanda o‘z ovoz apparatini qulay darajada ishlata olishi kerak. Unli tovushlarni og‘iz bo‘shlig‘ini yumaloq tarzda kuylash orqali xonandada fonetik aniqlik, so‘zlardagi aniqlik kabi jihatlarga osongina erishiladi. Boshqa tomondan esa og‘iz bo‘shlig‘ini yumaloqlash bir xilgi unlilar, ayniqsa «a» yassi unli xarfiga salbiy ta’sir ko‘rsatadi. Bunday holatlar asosan milliy manerada kuylashda kuzatiladi. Xonanda bunday noqulayliklardan xolis bo‘lishi uchun o‘z ustida tinmay kerakli mashqlar olib borishi zarur.

SHuni alohida ta’kidlash kerakki, yosh xonandalarni dars jarayonida pedagog va jo‘rnavor tomonidan qattiq nazorat ostida turli xil vokal maneralaridan foydalangan holda so‘z talaffuz mashqlarini olib borishi va agar xatoga yo‘l qo‘yilsa darrov xatosini tushuntirib, uni bartaraf etish yo‘llarini ko‘rsatib turmoq lozim. Bunda tovush go‘zalligi va nafisligini so‘zlar uyg‘unligi bilan hamohang tarzda, har bir so‘z mustaqil ravishda o‘z ma’nosini saqlagan holda mashqlar yo‘lga qo‘yilsa maqsadga muvofiq bo‘lar edi.

1. Musiqiy asarni o‘rganishga kirishishda avvalambor uning musiqiy yo‘lini yodlab, uni ichki xotira bilan bir necha bor takrorlash zarur. Musiqiy yo‘lni deyarli yodlab olgandan so‘ng xonanda esida bor materialni «o» unlisiga kuylashi va har bir notani «cho‘zib» ijro qilishi kerak.

Jumladagi boshlang‘ich nota past ovozda cho‘zib kuylanishi kerak.

Agar talabada «o» unlisiga boshlang‘ich notani past ovozda cho‘zib ijro etishda qiyinchiliklar tug‘ilsa, unda talaba uchun qulay bo‘lgan unlilardan foydalansa bo‘ladi.

Jumladagi ketma-ket keladigan notalarni ham choʻzib ijro qilishga xarakat qilish kerak, buning uchun bizda ikkita yoʻl mavjud:

– Xoxlasangiz xar bir notani bir-biriga taaluqli boʻlmagan holda choʻzib ijro etish;

– Yoki nafas oqimi orqali bir notadan keyingi notaga xujum qilish orqali xarakat qilish kerak, bunday yoʻllar albatta, jumlaning tuzilishiga koʻra tanlanadi.

Birinchi yoʻlda xafo oqimining qoʻshni notalar orasidagi uzilishlar boʻlmasligiga ahamiyat berish zarur. Bunda unli tovushlarni oʻz erkinligi boʻyicha kuylash va bu bilan bir vaziyatda xavo oqimining uzilishiga yoʻl qoʻymaslik kerak boʻladi.

Yuqoridagi mashqlar bilan musiqiy asarni bir necha bor takrorlab boʻlgandan soʻng, oʻkuvchi va pedagog asarni taxlil qilib chiqishi kerak. Talaba oʻzida yuz berayotgan vaziyatlarni toʻgʻri tushuntira olsa, pedagog bu vaziyatga qarab oʻquvchiga kerakli va zarur boʻlgan maslahatlar berishi mumkin. Masalan unli tovushlarni fraza ichida choʻzib ijro etish talaba noqulaylik tugʻdirsa, bu mashq oʻrni boshqa bir tovush xujumiga oid mashqni qoʻllab koʻrsa boʻladi.

2. Unli tovushlar va yopiq ogʻizda koʻrsatilgan barcha mashqlarni yetarli daraja qilib boʻlgandan soʻng, talaba asarning oʻz soʻzlari bilan kuylashga xarakat qilib koʻrishi mumkin. Bunda birinchi banddagi barcha talab va koʻnikmalardan chetga chiqmagan holda soʻz bilan ishlash jarayonida asosiy urgʻuni unli larni toʻgʻri talaffuz etishga qaratmoq kerak.

Unli tovushlar ham undosh tovushlarni ham kuylash jara nida har bir soʻzning boʻgʻiniga va maʼnosining oʻzgarib ketmasligiga ahamiyat bermoq lozim. Agar siz harflarni artikulyatsiya apparati orqali juda ham kuchli tarzda diktsiyalashga harakat qilsangiz, sizda xavo oqimida siqilishlar va erkin kuylashga toʻsiqlik qiladigan xolatlarga duch kelishingiz mumkin. Buday xolatlarga yoʻl qoʻymaslik uchun siz birinchidan, oʻzingizda frazaning uzilishi, kuylashning ogʻirligi va tovush ketma-ketligi buzilganligi belgilarini payqasangiz kuylashni

o'sha zahotiy oq to'xtating, ikkinchidan, kuchli tarzda talaffuz qilinayotgan undosh harflarni unlilar orqali yumshoq kuylashga xarakat qilib ko'ring.

Boshqacha qilib aytganda undosh tovushlarni xuddi «quduq tubidan» chiqayotganday tasavvurda kuylash va xavo oqimini tekisligiga, uzluksizligiga ahamiyat berish zarur.

3. Kuylashdagi bir xillik, tovushning xarakatsizligi kabi xolatdan qo'rqing. Ular sizda jismoniy qisilishni, xarakatlarning erkin emasligi, g'ayratsizlik kabi xolatlarga olib keladi, bu esa kuylashga va nafas olishdagi sustkashlik kabi xolatlar ro'y berishiga sababchi bo'ladi.

Kuylash paytida umrtqa pog'onasi egiluchan va harakatchan bo'lishi zarur. Bu o'z navbatida nafasning tayanchi va tovushning xarakatchanligiga olib keladi.

Qo'l xarakatlarini ham unutmash kerak, qo'l yordamida «sanchib olish», «tortib olmoq» va boshqa harakatlar tovush xujumini hayolan shakllantirishda katta yordam beradi.

4. Quyidagi fikrlarni doimo yodda saklang: yangi musiqiy asarni xech qachon baland ovoz kuylab, baqirib o'rganmang; bosh registri orqali soxta tovushni hosil qila ko'rmang, ovoz kuchini asrashga xarakat qiling, jismoniy toliqish oldini olish yo'llarini qidiring va ovozning yengilligiga asosiy e'tiborni qarating.

Kuylash ko'nikmalarini to'g'ri amalga oshirayotgan paytingizda, ya'ni, «quduq tubidan» undoshlarni kuylayotganingizda, diapozonning yuqori notalari sizning nazaringizda eshitilmayotganday tuyuladi. Siz bundan qo'rqmasdan shu tarzda kuylashni davom ettiravering. Ovoz kuchiga va yuqori notalarni baland kuylashga xarakat qilmang. Umuman olganda o'zingizni baland, chiroyli ovozingizga mahliyo bo'lmang. Siz bundan ko'ra o'z ko'ngligizga va jismoniy imkoniyatingizga asosiy urg'uni bering, sizning ovozingizga esa tomoshabinlaringiz baho berishadi.

«Ichki xis tuygularni odam ovozidek hech bir asbob jumbushga keltira olmaydi. Buning uchun ovoz torlarini mohirona va yurakdan chertmok, zarur, u taisharidan keladigan fikr-mulohazalarga muxtoj emas» (Kristin Linkleyter).

SHuning uchun ovoz kuchi ovoz sifatida asosiy rolni o'ynamaydi (shuni yodda tutingkim, past va mayin ovozda bir ko'proq rohat olamiz).

Tovush kuchi xonandaning jismoniy xolatidan tashqari u kontsert beradigan zalning akustikasiga ko'proq bog'liqdir. Akustik jihatdan yomon sanaladigan zalda siz tabiiy ravishda ovozni kuchaytirishni boshlaysiz, bu esa o'z navbatida ovoz sifatiga salbiy ta'sir ko'rsatadi.

Bir vaqtlar mashxur italiyalik dirijyor Artura Toskanini o'sha vaqtlardagi taniqli bo'lgan xonanda Toti Dal' Montedan repetitsiya jarayonida Djil'da ariyasini kuchli va yumaloq tovushda aytib berishni so'ragan. SHunda xonanda o'z ovoz imkoniyatlari chegarasini bilganligi tufayli – «Maestro, agar siz xoxlaganday kuylasam ariyaning o'rtasigacha ham bora olmasam kerak..» – deya javob bergan ekan.

5. Xar hil notalarni kuychanlik hosil bo'lishi uchun qo'shib kuylash shart emas. Agar shunday holatda kuylashga harakat qilsangiz ko'krak registringiz o'z-o'zidan yo'qolib boradi. Kuychanlik o'zingiz bilganingizdek, xavo oqimining uzliksiz davomiyliyi va to'g'ri tovush xujumi orqali namoyon bo'ladi.

6. Agar kuylashning «texnologik jarayon» ini umumiy qilib tushuntirganda, u o'zida uzluksiz xavo oqimida notalar ketma-ketligini «Quduq tubidan» va «ovoz quyishmalari»ni namoyon etadi.

7. Tovushni ichki tuyg'u bilan doimiy ravishda to'ldirib bormoq lozim. Agar tovush nazorat ostiga olinmasa, u sifat nuqtai nazaridan qaraganda: o'tkir, qattik va ochiq tarzda yangray boshlaydi.

P.I.Sikurning «His-hayajonni shakllantirish usublari» nomli kitobi to'g'risida biroz to'xtalib o'tmoqchimiz. Bu qo'llanma dildan, qalbdan kuylashni shakllantirish va uni rivojlantirish uchun yosh mutaxassislar uchun juda kerakli qo'llanmadir. Undagi ijrochilik mashqlari ixtiyoriy ravishda xonandada xoxlagan

kayfiyatni shakllantiradi. Bunday mashqlar kelajakda uchrab turadigan xar qanday xolatlarga xonandalarni tayyorlab boradi. Turli xil emotsional holatlarni o'rganib, uni yodda saqlashga harakat qilish zarur. Ular kelajakda ijodiy jarayoningizda asqotishi mumkin. Bu mashqlarning mohiyati shundaki talaba bir matnni turli xil emotsional xolatlarda talaffuz qilishi, yoki kuylab ko'rishi zarur (Xursand, xafa, qayg'uli, tantanavor, mardonavor va boshqa xolatlar). Bunday mashqlar xonandaning ovoz xarakterligi, emotsional ifodaviyligi kabi hislatlarni shakllantiradi. Quyida P.I.Sikurning bir qancha mashqlaridan namunalar berib o'tamiz:

1. Ovoz sozlash mashqlarida unli tovushlarni, bo'g'inlarni, o'zingizga yaxshi tanish bo'lgan asarlarning chiroyli musiqiy yo'llarini turli xil emotsional xolatlar bilan kuylash;

2. Talaba musiqiy asarni, yoki frazalarni kuylayotganda aniq bir mo'jzalni ko'z oldida gavdalantirishi zarur. Masalan muxlislar bilan lik to'la kontsert zalini, yoki xayotiy bo'lishi uchun oldida biron bir do'stini keltirib unta kuyshlashni mashq qilish;

3. Vokal ijrochilik intonatsiyalari orkali og'zaki va kuylovchi ovozni chiniqtirib borish zarur. Bunda kuylayotgan so'zingizni teskari tomonini uylab kuylashga xarakat qiling. Masalan: «Men seni sevaman» deb kuylasangiz, xayolingizda «Men sendan nafratlanaman» kabi xayol o'tishi lozim. Bunday vaziyatda so'z oddiy xolatda aytilishi lekin so'zning mazmunini dildan his qilishingizni shakllantirish lozim;

4. Kuylayotgan frazangizdagi asosiy so'zni topib undagi ma'no beruvchi unlisini cho'zib kuylash lozim, kuylayotganingizda undosh tovushlarni bo'rtirish talab etiladi.

YUqoridagi mashqlarni asl ma'no va mohiyatini tushungan holda amalga tadbiiq etish katta foyda keltiradi. Asosiysi vokal asarlarini tabiat qo'ynida, so'ngra sinfda tabiatni his qilib kuylash fikrlashni teranlashtiradi. Bunday fikrlashlash va mashqlar ijodiy kontsertlarga chiqish oldidan juda ham foydalidir.

Matn va musiqaning umumiyligi.

Musiqiy asar – sheʼr va melodik yoʻlining birgalikda kelishi, ularning ajralmas biriligi, undagi musiqiy yoʻl va sheʼriy matnlar oʻzaro qoʻshilishi va bir-birlarini toʻldirib kelishi tushuniladi. Qoidaga koʻra sheʼr musiqadan oldinroq dunyoga keladi, lekin, musiqa oʻz erkinligiga ega xolda matnning xoxlagan joyiga joylashishi va matnning maʼnosini saqlagan xolda boʻgʻinlar toʻgʻri kelishi uchun soʻzning sinonimlariga oʻzgartirish xuquqiga ega. Bir hilgi boʻgʻinlar kuylanadi, ayrimlari esa «yutilib» ketadi; Musiqada fonetik oʻzgarishlar, soʻz urgʻularining joylashuvi va talaffuz harakatlarida oʻzgarishlar boʻlishi mumkin. Natija yangi musiqiy til hosil boʻladi. Bu esa oʻz navbatida xonandada ham, tinglovchida ham qulaylik tugʻdirish maqsadida roʻy beradi.

Musiqiy til tomoshabinga yuzlanganda yangicha maʼnoni, yangicha xabarni berishni talab qiladi. Toʻgʻri, biz kuylayotganimizda sheʼriy soʻzlarning ayrimlarida maʼno jixatidan oʻzgarishlar roʻy berishi mumkin, lekin biz shuni alohida taʼkidlab oʻtishimiz kerakki, xonanda oʻzi kuylayotgan musiqiy asar mazmunini faqatgina sheʼriy tarzda emas, balki uni ifodaviy va taʼsirchan ovoz orqali yetkazib berishi zarur. Ayrim paytlarda bunday hodisalar roʻy bermaydi. Bir hilgi musiqiy asarlar ham borki uning matnining asl mohiyatini mukammal daraja talaffuz etilmasa, umuman boshqa maʼno kelib chiqishi mumkin. Taʼkidlash kerakki, barcha soʻzlar astoydil kuylanadi, barcha ogʻzaki tovushlar artikulyatsiyalanadi: xonanda ogʻzini ochadi, yopadi, lablarini yumoqlab, choʻzishi mumkin, bunday xolatlar tomoshabinda matnni tushunmasligiga olib kelishi mumkin.

Musiqiy asarni matnning asl maʼnosini bilmagan holda kuylash xonanda ovozigacha uncha taʼsir oʻtkazmaydi. Agar oʻzi uchun tushunadigan yoki tushunmaydigan tilda romans kuylashning farqi yoʻq, agar oʻzi uchun tanish tildagi musiqiy asarni kuylasa, uning fonetikasi xonandaga qulayliklar tugʻdiradi. Uzi uchun begona tildagi asarni kuylash tinglovchi tomonidan qarshiliklarga

uchramaydi. Va albatta romanslarni o'z tilida yoki tarjima qilingan holda kuylanishining farqi yo'q.

Musiqaning bunday qonunlari kishini shubhaga solmaydi. Lekin shuni ham aloxida aytib o'timiz kerakki, musiqa butunligicha matndan tashqariga chiqishi mumkin emas. Agar o'zaro bog'liqlik yo'qolsa asarning mazmuni va g'oyasi ham yo'qoladi. Musiqiy g'oyani matn orqali, matnga bo'y sungan holda tushuntirmaslikni rad etib bo'lmaydi. Matn musiqani doimiy ravishda tasdiqlab turishi lozim. Ayrim hollarda so'zga tushunmaslik, yoki so'zni umuman aytmalik va usiz kuylab o'tish mumkin, lekin shunday tug'ma dog' borki, u musiqiy tilni qoldirib ham, uni o'chirib ham bo'lmaydi. Bu til musiqiy yo'lning o'zida, vokal melodiyasining soyasida qolib ketgan so'zlarda bo'lishi mumkin. Ularni aslo ajratib bo'lmaydi. Musiqiy asarda melodik yo'l - erkin parvozdagi samolyot emas, balki, u tilning uchiga bog'langan ilon kabi bo'lishi ehtimoli juda katta. Albatta, bu fikrni tajribadan o'tkazib ko'rish kerak.

Kompozitor tayyor matnga musiqa bastalashda ikki asosiy yo'l: til va she'riyatdan foydalanadi. Natija mahsuli esa musiqaning ham tilga, ham she'riyatga mos tushishi va shu o'rinda til va she'riyatning musikada jonlanishi hosil bo'ladi. Dastlab, musiqa va matn bir-birini to'ldirayotganiga guvoh bo'lishimiz mumkin, taqqoslash uchun – she'riyat va tilning uyg'unlashuvini kelitirishimiz mumkin. Lekin, she'riyatning tilga nisbatanligi va musiqaning she'rga nisbati orasida yer va osmonchalik fark mavjud.

She'riyat tilning barcha birikmalariga yo'naltirilgan bo'lib, uning qoidalariga zid ravishda hech narsa qila olmaydi. She'riy qayta ishlash tilni charxlab boradi, undagi tabiatan yorqin bo'lgan darajalarni tushunishga yordam beradi. She'riy til tabiiy birlikdagi og'zaki nutq orqali rivojlanib boradi.

Musiqa – tovush chegaralarining barcha jabhalarini egallab boradi: Chegaralar zichlashib borishi differensialangan alomat tufayli zarar keltirmaydi. U musiqiy va og'zaki tovushlarni, melodiya va so'zni bir-biriga kirishib ketgan holda qabul qilinishiga yo'l qo'ymaydi.

Barcha musiqiy tovushlarni ogʻzaki nutq bilan solishtirish uchun musiqiy differensialangan alomat kerak boʻladi, u oʻzida matnning fonetik tuzilishini, ogʻzaki tovushlarning artikulyatsion oʻzgarishlarini, tildan tashqari matni yozilgan davrlarga bogʻliq xolatlarini talab etadi.

Soʻzning teatr sanʼatidagi oʻrni toʻgʻrisida oʻtgan asrning 20-yillarida ijod qilgan teatrshunos G.G.Shpet oʻz izlanishlari va tajribalaridan kelib chiqqan holda shunday deydi: – «Aktyorning oʻz ustida ishlashi va sahna nutqidan toʻgʻri foydalana olishini soʻz «xarakati» belgilaydi».¹ V.I.Nemirovich-Danchenkoning fikriga koʻra aktyorlarning oʻzaro suhbatlari chogʻida koʻplab intonansiyalardan foydalanilib, ular sahnaviy nutqning shakllanishi uchun juda ham katta yordam beradi, bundan tashqari bunday suhbatlar chogʻida aktyorlarda yangidan yangi gʻoyalar va obrazlar dunyoga kelishi koʻp bor kuzatilgan. SHuningdek, V.I.Nemirovich-Danchenko oʻzining rejissyorlik faoliyati davomida shu narsaga amin boʻlgan ekanki, qachonki aktyorning ichki dunyosi goʻzal boʻlsa u bilan ish jarayonida murakkablik tugʻilmaydi. Ishontirib aytishimiz mumkinki, dramatik teatrdan tayyorgarlik jarayonida deyarli barcha rejissorlarning aktyorlarga nisbatan oʻz kalit soʻzlari boʻlishi kerak. Masalan – «Soʻz har doim sanʼatning gultoiji boʻlishi kerak, u barcha masalaraning yechimida muhim rol oʻynadi va psixologik nuqtai nazardan aktyor va rejisser oʻrtasidagi muhim aloqa vositasi sanaladi».²

Taniqli kino rejissyorlaridan biri K.S.Stanislavskiy oʻz gʻoyasini nazariy bilimlar asosida va amaliy ish jarayonida isbotlab bergan kam sonli rejissorlardan biri sanaladi. Uning oʻquvchisi N.Gorchakov ham ustozlari toʻgʻrisida, uning ish jarayoni toʻgʻrisida oʻquv qoʻllanma yaratadi. Unda soʻz xarakati orqali rejissyor shunday muomila qilishi kerakki u barcha soʻzlardan zargarona foydalangan holda har bir aktyor uchun kerakli jummalarni ishlata olishi zarur. Uning formulasi boʻyicha: Matn – ogʻzaki xarakat va uning roli-maʼno-soʻz-ish jarayonida har bir personaj uchun alohida muomila; «maʼnoli harakat» har bir aktyor uchun mohirona

¹ Шпет Г.Г. Театр как искусство. // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. / С.В.Стаخورский. - М.: ГИТИС, 1988. - С. 47

² В.И.Немирович-Данченко Статьи. Речи. Беседы. Письма. - М.: Искусство, 1952. - С. 213

soʻz ishlatish kerakki u soʻz yordamida aktyorni ruxdantira olishi zarur; obrazlarni mantiqqa koʻra tanlash, bunda mantiqqa koʻra aktyorlarning har personaj timsolida koʻrishgina kirmay, uni aktyorning qobiliyati oʻsha personajni gavdalanantira olishini oʻylab koʻrish, shuningdek, maʼnoli soʻzlarning xammasi ham quloqqa kirmaydi. Ularni rivojlantirish va shakllantirish uchun yillar davomida tinmay va uzluksiz mehnat qilish kerak boʻladi.³

Tilshunoslikning ichki obrazi shuningdek, xarakatchan va hayotiy koʻrinishdan iborat. XX asr boshlarida taniqli rassom, psixolog-olim, nazariy sanʼatshunos N.N.Volkov birinchilardan boʻlib rasmning soʻz bilan oid jihatlarini, uning tashqi koʻrinishi orqali «ichki» obrazi namoyon etishini keng ommaga tadbiiq etgan. Masalan: u Antonelo de Messining sanʼat asari boʻlmish «Sv.Sebastʼyan» nomli asarida «Biz Sebatʼyanning dardini va yolgʻizlikdan chekayotgan azobini bir qarashda koʻrishimiz mumkin, Sebastʼyan qiyofasi birinchi planni butunliga egallab olgan va tomoshabinga yuzlanib turibdi, buning sababi uning dardli monologi tomoshabinni tinglovchiga aylantirish maqsadidadir».⁴

Soʻz qahramonni harakati, vaqtlar aro harakatlanishini, ichki tuygʻuni mantiq bilan hamohangligini va mezanssena nomli koʻrinish sharofati evaziga teatrlashtirish tomoshasini tushunib yetishimizda muhim omil sanaladi.

«Oʻylashimcha, asarning asosining mazmunini, tashqi garmoniya, tashqi melodik koʻrinishi va uning tashqi tuzilishi belgilamaydi, balki uning maʼnosining «maʼno» - «soʻz», «soʻzlamoq» kabi ifodaviy vositalar belgilaydi...» deya taʼrif beradi oʻz kitobida N.N.Volkov.

Vokal musiqiy asarning talaba bilan ishlash jarayonida ichki obraz xolati metafora nutqi orqali shakllantirish muvaffaqiyatli tajribadan oʻtkan boʻlib, talabada kinoya orqali oʻz his tuygʻularini ikkilamchi yoʻl bilan rivojlantirish mumkin. Xonanda kuylayotgan asarning soʻz maʼnolarini ichki hissiyotlari orqali

³ Н.Горчаков " К.С. Станиславский о работе режжиссёра с актёром" М. ВТО, 1958. - С. 159

⁴ Н.Н.Волков "Композиция в живописи" М.,1977. - С. 171-172

dildan kuylashi, albatta uning tashqi ko‘rinishiga ta’sir o‘tkazadi. Bunday xolatlarda yosh va xavaskor xonandalar avvalambor ko‘zgu yordamida kerak bo‘lsa soatlab mashq qilishlari talab etiladi.

Xonandalik kasbi shunda nozik narsaki, u tinglovchi va tomoshabinda eshitayotgan va ko‘rayotgan musiqiylikni bir hil bo‘lishligini talab qiladi.

Asarning xarakteridan kelib chiqqan holda, ma’yus kayfiyatdagi ovoz, xonandaning yuz tuzilishida ham o‘z aksini topishi zarur. Pedagog talaba bilan doimiy muloqot qilgan holda asar qahramonini xonanda ichki dunyosi bo‘ylab shakllantirishga erishishi kerak. Shundagina musiqiy obrazning tabiiyligi va sofligi xonanda tomonidan yoritilib beriladi.

Vokal ijrochiligida romanslarning alohida qismlariga to‘xtalib, ularga urg‘u berib, uning dinamik va ifodaviy qirralariga chuqur yondashib asar tahlilini erinmasdan mayda elementlarigacha qarab chiqish talab qilinadi. Pedagog talabadan o‘z ijodiy salohiyatini, dunyo qarashi va fantaziyasini so‘zlab berishini talab qilishi, agar talaba bunga qiynalsa unga ko‘maklashib tayanch atamalar yordamida uning so‘z boyligi va fikrlashini kengaytirish zarur. Shu o‘rinda o‘rganilayotgan musiqiy asarning audio yoki video tasmlari orqali talabaning fikrlarshini kengaytirish va har bir tasmlarni ko‘rib bo‘lgandan so‘ng, uning tahlilini birgalikda qilish shart. Shuningdek, audio va video tasmlar bir necha mashhur xonandalar tomonidan yozib olingan bo‘lsa maqsadga muvofiq bo‘lar edi. L.B.Dmitriyev ta’kidlashicha – «Buyuk xonandalar tomonidan kuylangan asarlarning ovoz yozuvlarini sinchqovlik bilan bir necha marotaba eshitish va uni taxdil qilish talaba hotirasida mustahkam joylashishiga sabab bo‘ladi» – deydi. Asar tahlilini o‘zlashtirish jarayonida asarning yozuv usulini, kuylash maktablarning farqini bilish ko‘nikmasi talabada musiqiy didni, uning dunyo qarashini va vokal idealini tushunishda salmoqli o‘rin tutadi.

Eng asosiysi – talaba musiqiy asarni o‘rganish jarayonida o‘zi uchun qulay xolatni qidirishi lozim. Asarni kuylash jarayonida o‘zining ichki eshitish qobiliyati

yordamida jo'rsiz xolatda musiqiy-psixologik obrazni shakllantirishga xarakat qilib ko'rmoq zarur.

Agar xonanda matnning asl ma'no va mohiyatini tushunib, dildan kuylasa uning so'zlari tabiiy, sof va albatta ishonarli bo'ladi. Emotsional xolat ko'p xollarda xonanda kayfiyatini ko'tarishga yordam beradi. Bunday xollarda fikrlash uchun mashqlardan keng qamrovda foydalanish maqsadga muvofikdir.

Mashhur pianinochi Gans Byulov o'z ijodiy faoliyati davomida musiqiy ijrochi musiqiy asarni o'rganishida uchta pog'onani bilishi kerak: To'g'ri ijro, yaxshi ijro va qiziqarli ijro. Vokal ijrochiligi ham ushbu tamoyilga chambarchas bog'liq. «To'g'ri» ijro bu nafaqat asarning dinamik, talaffuzning aniqligi, tovushning to'g'ri yo'naltirilganligi, balki, hamma diapozonda to'g'ri kuylash fikrini tushunmoqligidir. Ovozning ko'rkamligi, erkinligining shakllantirish va rivojlantirishda vokal texnik mashqlarining ahamiyati katta.

Kuylashdagi diktsiya.

Diktsiyaning uch toifasi qabul qilingan. Bular – maishiy, sahnaviy nutq va kuylov talaffuzi. Kuylov talaffuzi sahna nutqiga o'hshab ketsada, lekin ayrim jihatlar bilan farqlanadi. Sahnaviy nutq o'zining tezkor glissandosini, tonlarning noturg'unlashishi va boshqa jihatlar bilan xarakterlanadi. Kuylashda katta e'tiborni kuylash toni, so'zlarning ritmik jihatdan ravonligi, nafasning kengligi va davomiyligi va so'z musiqaga bo'ysunishiga qaratiladi.

Italiya kuylash maktablarida diktsiya alohida xarakterlanadi. U kuylashning asosi hisoblanib, Italiya tilida so'zlarning tushunarsiz va aniq talaffuz qilinmasligiga hech qachon yo'l qo'yilmaydi.

Italiya ona tili o'zida juda ko'p undosh harflarni, shu qatori undoshlar bilan biriktirilgan jarangdor unli tovushlarni o'z ichiga oladi. Birinchi tovushning tebranishi, so'ngra uni talaffuz qilinishiga erishmoq kerak. Agar xonanda haqiqiy tovush tebranish ko'nikmasiga ega bo'lsa, unda so'z ham tushunarli bo'ladi. Maestro Barraning fikricha: «Melodik kuylash, ayrim hollarda og'zaki bo'lishi ham mumkin» deya ta'kidlagan. Uning fikricha, agar tovush to'g'ri yo'naltirilgan

tebanish va yengillik ila undosh tovushlarni o‘z ortidan ergashtirgan unlilar evazigan zal tomon xarakatlatsa yetarli darajada tomoshabin va tinglovchiga tushanarli bo‘ladi. Barraning ish faoliyatidan kelib chiqqan tajribalar shuni ko‘rsatadiki, «Lablar tebranishi» ning ahamiyati kattadir.

Xonanda Ivanov o‘z kitobida: «Diktsiya undoshlarni to‘g‘ri talaffuz qilish, unli tovushlarni ovoz orqali to‘g‘ri kuylash natijasida yuzaga keladigan undoshlar orqali unlilarni to‘g‘ri yo‘naltirmoq muhim amallardan biri sanaladi. Tajribali yakkaxonandalar shuni ko‘pincha ta’kidlashadiki, unlilar o‘zida undoshni olib ketishi kerak, xuddi, otliqni ergashtirib ketgandek, yoki qirg‘oq va dengizning uyg‘unligini misol keltirib o‘tishadi».

– «Undoshlarni mukammal darajada talaffuz qilish tovushning hajmini va kuchini oshiradi», deb ta’kidlaydi o‘z kitobida Teryan’ Korganov.

Demak birinchi qoida: Aniq va ravshan undosh tovushlarni kuylash, lekin shuni esdan chiqarmaslik kerakki bu ayrim hollarda xonandani musiqaning ritmik xarakatidan olib qochishi mumkin.

Pedagog Lavrovskiyning fikricha – «yaxshi diktsiya ovoz sifatida yomon ta’sir o‘tkazishiga yo‘l qo‘ymaslik kerak». Ivanov esa yosh xonandalarga – «kuylash paytida so‘z xonandaning lablarida, tishlarida, tilining uchida, og‘zining old qismida va burnining pastida bo‘lmog‘i kerak» deya maslahatlar bergan.

Har doim yodda tutmoq kerak, musiqiy asarlardan romans yoki ariyalarni kuylash paytida asosiy omil sifatida qarash har doim ham to‘g‘ri hisoblanavermaydi, bunda asosiy rolni asarning kayfiyati egallaydi. Musiqa so‘z bilan naqadar bog‘liqligi uni asarning qaysi tilda yozilgan bo‘lsa o‘sha tilda aniq talaffuz qilinishi muhimdir. Agar fransuz tilida yozilgan musiqiy asarni o‘zbekcha talaffuz bilan ijro etsa nafaqat tinglovchida balki, xonandada ham murakkabliklar tug‘diradi.

«Aniq diktsiya va so‘z bilan kuylanmagan asarlarning aniq ma’nosi tom ma’noda «yo‘qolib» qoladi» – deydi S.Ya.Lemeshev.

Everardining ta'kidlashicha, diktsiya va frazirovka kuylashning asosiy ustunlari hisoblanib, unga juda ham qattiq e'tibor qaratish zarur. O'quvchilarda rus tilini aniq bilmasligi, kuylayotgan asarni tinglovchi so'zlarni aniq eshitmagan holda taxmin qilib tinglashi noto'g'ri ekanligini birinchi darsdan boshlab tushuntirmoq kerak.

Kuylashning xarakteri diktsiya xarakteri bilan uzviy bog'liq bo'lmoqligi kerak. Bunda ovoz va diktsiyaning asar ma'nosidan kelib chiqqan holda to'g'ri yo'naltirilishi katta ahamiyat kasb etadi. Tez tempdagi asarlarni ijro etayotgan paytda ovoz kuchini tejash va so'zni labga yaqin va yengil tarzda kuylash tavsiya etiladi. Dramaturgax, tantanavor asarlarda va madhiyalarda artikulyatsion apparatdan to'liq foydalangan holda har bir so'zni burro talaffuz etish maqsadga muvofiq bo'ladi. Sokin kuylarda so'z yumshoq tarzda kuylansa, marsh xarakteriga eta bo'lgan kuylarda esa aniq va dona-dona talaffuz etish zarur.

Noto'g'ri diktsiyaning tuzilishlari:

1. Lanj diktsiya, bunda unli tovushlarga katta e'tibor berilgan bo'ladi, natijada so'zlarning jaranglashi va talaffuz qilinishi tushunarsiz bo'ladi.
2. Undosh tovushlarni past intonatsiyalash natijasida yuzaga keladigan ovoznining noto'g'ri to'lqinlanishi, bunda tovush boshidan glissandoga uchraydi.
3. Haddan ziyod bo'rtirilgan talaffuz. Bu narsa yakkaxonda tabiiylikni va erkinlikni yo'qolishiga olib keladi.

Talaffuzning sifat bosqichi tessituraning talablari va ovoz kuchiga bog'liq. Tabiiy ravishda baland tessiturada so'zlarni talaffuz qilish o'rtacha tessituraga nisbatan qiyin kechadi. Bunda talaffuzning sifatini yaxshilash uchun tovush kuchini me'yorlash talab qilinadi.

Quyidagi qoidalarni har bir yakkaxonandalik sinfida tahsil olayotgan talaba bilishi va amalda qo'llashi kerak. Bular: og'zaki nutqning madaniy qoidalari (so'zning ma'no urg'ulari), orfoeriya (so'zlarni talaffuz qilinayotgan paytda unli va undosh tovushlarni to'g'ri yo'naltirish), nutqning ma'no qoidalari(fraza ichidagi

eng ahamiyat kasb etadigan soʻzga alohida urgʻu bilan uni taʻkidlash, bu orqali tinglovchiga asl maʼnoni yetkazib berish).

Rus tilida beshta asosiy unli a-o-u-e-i, toʻrtta «yo» lashgan unlilar «ya-yo-e-yu» va «i» harflari mavjud. Ular «y» harfidan keyin kelib unga boʻysunadilar. «I» tovush juda qisqa talaffuz etilib, undan soʻng asosiy unli aytiladi.

Shuni esdan chiqarmaslik kerakki, har doim u ili harflar kuylanadi. Undosh harflar esa tezda, tirlshib talaffuz qilinadi. SHunday undosh tovushlar ham borki ularni ham choʻzib kuylash mumkin, lekin buning natijasida xonandaning kuylashida ham, horning kuylashida ham sifatsiz ijroni kuzatishimiz mumkin. Bu undoshlar m-l-n. Xulosa qilganda, haqiqatdan ham unli tovushlar har doim kuylanib, undosh tovushlar talaffuz etiladi deyishimiz mumkin. Xorni ovoz sozlash mashqlarida unlilarni toʻgʻri kuylab, undosh tovushlarni boʻrtirib talaffuz etish orqali vokal jamoasining keyingi ish jarayonlari osonlashadi va kelajakda kerakli boʻlgan natijalarga erishishadi.

Ikkita unlini fonetik jihatdan aniq kuylash talab qilinadi. Bular urgʻulanmagan «o» tovushi bir paytning oʻzida «a» tovushi singari eshinishi zarur. Bir hilgi holatlarda ikkita bir hil unli yonma-yon kelib qolsa, unda ikkinchi unlini taʻkidlash zarur. Masalan: Vostok zaalelsya.

Adabiy matnni oʻqish imkoniyatlari va urgʻu berish yoʻllari musiqada haddan ziyod koʻpdir. Koʻp hollarda musiqiy va badiiy matn baravariga yoziladi. Ayrim holatlarda birinchi musiqa bastalanib soʻngra unga matn joylashtiriladi. Jamoa boʻlib kuylashda esa tayyor matn tanlab olinib, soʻngra musiqa bastalanishi zarur. Kompozitorlar badiiy matn tanlash jarayonlarida birinchi navbatga uning gʻoyasiga, obrazlilikiga, kayfiyatiga, maʼno va mohiyatiga va oʻzining qalbiga quloq solishadi. Va musiqa bastalashga harakat qilayotganda asosiy badiiy gʻoyani ochib berishga intiladi. Bu albatta, musiqiy obrazni faqatgina matn orqali, balki, musiqiy yoʻlning chiroyli bastalanishiga ham muhim omillardan biri sanaladi.

Badiiy tomonlari juda ham keng, tarihiy obrazlari koʻp, afsona va asotirlarga asoslangan badiiy matnlarni kompozitor oʻzi uchun kerakli boʻlgan jihatlarni

saqlab qolgan holda asar yozish imkoniyatiga ega. Bunda musiqiy va adabiy qonun qoidalarini buzmalik talab qilinadi.

Artikulyatsiya.

Ilm-fanda «artikulyatsiya» atamasi aniqlik darajasida ishlatilib, bir soʻzdagi boʻgʻinlar sonini belgilaydi. Musiqadagi artikulyatsiya «musiqiy talaffuz» maʼnosida boʻlib, soʻzni musiqiy tonlar orqali bir- biriga bogʻlaydi, yoki aksincha, bir-birdan ajratadi. Bunday uslub musiqiy shtrixlar orqali amalga oshiriladi. Artikulyatsiya musiqada juda ham salmoqli oʻrin tutib, u musiqaning ifodaviyligi, har bir tovushqatorning musiqiy yoʻli, garmoniyasi, fakturasi, tempi, dinamikasi va tembrining belgilovchi kuchidir. Artikulyatsiyaning foydali tomonlari shundaki, u asarning xarakteri va tempidan chetga chiqmagan holda faqatgina shtrixlar evazida boʻgʻinlar joylashishini oʻzgartirib honandaga qulaylik toʻgʻdirish imkoniyatiga ega.

Xonanda ovozi toʻgʻri yoʻnaltirish uchun, avvalambor artikulyatsiya qoidalaridan, musiqiy obrazning tub maʼnosidan, sheʼriy matnni qaysi tilda yozilganligidan qatʼiy nazar toʻgʻri talaffuz qoidalaridan va emotsiyalardan toʻgʻri foydalana olish zarur. Agar yuqoridagi qonunlardan toʻgʻri foydalanilsa kuylovchi ovozi tembr xarakteri, artikulyatsiya manerasi va yuz tuzilishlarida sezilarli ijobiy oʻzgarishlar kuzatiladi.

Amaliy mashqlarning boshlangʻich bosqichi ikki soatdan kam boʻlmasligi zarur, sababi talabada oʻz artikulyatsion apparatini shakllantirish bosqichi juda ham sekin va noqulay kechadi. Hamma talabalar mashqlarning asl maʼnosini tushungan holda shugʻullanishlari zarur. Shunda biz ularda – musiqiy vokal hissiyotlarini, oʻz ovozi sifati yaxshilanayotganligini, va ovozi boshqaruv yoʻllarini topayotganligini koʻzatishimiz mumkin. Mana shu oson mashqlardan xonanda nafaqat yakkaxonandalik sinfida balki, sinfdan tashqari hollarda mustaqil ravishda foydalanish mumkin.

Ishning birinchi bosqichida «ovozni yaqinlashtirish»ga asosiy eʼtiborni qaratish zarur. Buning uchun oldingi tishlar orqali qattiq tanglayga ovozi

yoʻnaltirish talab etiladi. Mashqlar davomida jarangli undoshlarni yaxshi talaffuz etish kerak. «d», «z», «l», «m», «n» harflarini talaffuz qilganda tovushimiz oldinga harakatlanadi. «m» tovushini kuylanganda tovushimiz burun tomonga, «r» tovushida esa, ovoz paychalari va nafas olish yoʻllari faollashadi.

Ikkinchi bosqichda rezonatorlarning his qilinishi, tovush obrazlarining xarakterlanishi taʼlim beriladi. Yuqori pozitsiyaga yoʻnaltirilgan tovush albatta, koʻkrak rezonatori orqali yumshoq kuylanishi zarur. Bosh va koʻkrak registrlari xarakterlarini jamlagan holda, mushaklar eshitish qobiliyatini oʻrta diapozonlarda shakllantirish zarur. Koʻkrak rezonatorini shunday yoʻlga qoʻyish kerakki tovushlar yuqori notalarda oʻzining yorqinligi va «uchuvchanligi» va tovlanishi bilan ajralib turish kerak. Yaxshi, qadrli tovush bir vaqtning oʻzida bosh va koʻkrak rezonatorlari orqali harakatlana oladi. Bu mashqlar orqali pedagogning birinchi vazifasi, talabada oʻzining tabiiy tembrini ochib berish va uni shakllantirishdan iborat.

Ogʻzaki nutqning kuylashdagi manerasining asosiy bosqichi – unilarni kuylashdan iborat. Yagona kuylash manerasi unli «ochiq» tovush «a», «ya», «e», «e», «i», «i» larni «yopiq» holda kuylashdan iborat. Masalan, qachonki «a» unlisini kuylayotgan paytimizda «o» unlisiga, «i» unlisini esa «yu» unlisiga oʻhshash tarzda tasavvur qilishimiz zarur. Tajribali vokal pedagogi A.M.Razvarin fikricha « unli tovushlar yaxshi xonandada xuddi ot ustidagi otliq kabi xarakter qilinishi zarur» deya taʼkidlagan.

Tavsiya qilinadigan ishlar: yumshoq tanglayni tovush obrazlari orqali xarakterga keltirib, unli tovushlar quyidagi ketma-ketlik orqali kuylashdan iborat: «a-e-i», «i-e-a», «u-o-a», shuningdek boʻgʻinlar bilan ham «du», «ku», «lyo», «gno» kabi kuylash zarur.

Yakka xonandalik sinfida «gnusaviy» atamasi bor boʻlib, bu atama burun bilan kuylovchilar uchun ishlatiladi. Burun bilan kuylashning asosiy sababi tanglay pardasini pastga tushirmoq natijasida tovush ogʻiz boʻshligʻidan toʻgʻri burun tomon harakatlanadi. Tavsiyalar: toʻgʻri kuylovchi halqumni shakllantirish, yuqori

tovushlarni kuylash paytida ovozni to'g'ri yo'naltira olishni shakllantirish, bosh rezonatorini xarakterga keltirish.

«Bra», «da», «re», «ro» bo'g'inlari orqali bosh rezonatorini xarakterga keltirish mumkin, lekin bu boshlangich dare jarayonlarida o'qituvchi nazoratida bo'lishi shart. SHuningdek, «ne», «me», «re» bo'g'inlarni kuylash paytida nafaqat tanglay yaxshi ko'tariladi, balki bosh rezonatorini sozlashga ham juda katta yordam beradi. Qo'shimcha o'rnida shuni aytishimiz mumkinki, bosh rezonatorini shakllantirishda qattiq tovush hujumi va stakatto hujumidan foydalanish ancha samara beradi.

Yuqoridagi mashqlarni muntazam ravishda mustaqil va o'qituvchi nazoratida olib borilsa, vokal ko'nikmalariga tezda va sifatli ravishda ega bo'lib, ijodiy yutkularga erishish mumkin.

Ko'plab metodik qo'llanmalarni taxdil qilib shuni xulosa qilib aytishimiz mumkinki, yakkahonandalik sir asrorlarini o'rganayotgan yosh talabalarda unlilar bilan ko'plab mashqlar qilinsa o'ylagan maqsadga tezroq va sifatliroq darajada erishiladi.

Vokal musika san'ati cholg'ushunoslik san'ati termini «shtrix» atamasini o'z atamasiga o'zlashtirib olgan. «Shtrix» atamasi asosan cholg'u asboblarning kamonli-torli guruhlariga hos bo'lib, ularda legato va stakatto shtrixlari keng ko'lamda qo'llanadi. Tarixan ma'lumki dunyoda birinchi musiqiy asbob bu odam ovozi bo'lib uni shakllantirishda juda ham ko'plab tadqiqotlar olib borilgan. SHtrixlarning uchta asosiya tayanch manbaasi bo'lib bo'lar: *legato* tovushlarning uzviy bog'liqligi, *non legato* tovushlarning bir-biridan ajralishi, *staccato* tovushlarning qisqa jaranglanishishi sanaladi.

Artikulyatsiyaning funksiyalari ko'p qirrali va musiqiy asarning ritmik, dinamik, tembr, musiqiy ifoda vositalari va xarakterlari bilan chambarchas bog'liq. Artikulyatsiya ritmik qoidalar bilan bog'liqligi tushunarli holdir. Tovushning cho'zimlilik qismi tovush asosining ketma- ket pauzalar bosiqichi bilan ritmga ham, artikulyatsiyaga ham birdek bog'liqdir.

Bundan tashqari dinamika va artikulyatsiya bir-birini to'ldirib kelishini alohida ta'kidlash zarur. Masalan, tovushning hajmi ortib borgan sari uning nota cho'zumlari va tovushlar aro o'tishi balandatib boriladi, agar aksincha bo'lsa tovush hajmi kamayib borgan sari nota cho'zumlari va uning soni mos ravishda qisqarib boradi. Bu jarayonni biz musiqiy tilda *crescendo* va *diminuendo* deya ta'riflaymiz.

Artikulyatsiya va dinamikaning boshqa bog'liklari ham bor. Ko'pincha tovushlarning qo'shilishi va ajralishida bir qancha musiqiy shtrixlar dinamik xarakterga ta'sir ko'rsatadi. Xuddi shunday paytda tovush xujumi artikulyatsion ta'kidlash o'rnida ishlatiladi. sezuradan so'ng keladigan tovush ko'p hollarda kontrast tarzda qabul qilinadi.

Shtrix temp bilan vositasiz bog'langan bo'lib, birinchidan u, ko'rsatilgan tempda artikulyatsiya texnikasini his qilishni, ikkinchidan esa shtrix o'zining xarakteri bilan tempning qanday murakkab va qiyinligini namoyon etadi. Bitta narsani to'g'ri tushunmoq kerakki, o'zi uchun qulay tempni topib olish uchun to'g'ri fikrlashning tezligi, shu o'rinda sifatsizligi, talaffuzning to'g'ri emasligi ko'p hollarda talabada ish jarayonining natijasiz urinishlariga olib keladi.

Artikulyatsiyaning to'g'ri qo'llash ko'nikmalarini amalga oshirish uchun, shtrixlarni to'g'ri va kerakli joyda qo'llay olish zarur. Shuni inobatga olish kerakki, har bir musiqiy asbob va xonandalarning ovoz toifasiga ko'ra turlarining harakterliligi artikulyatsion tuzilishga ta'sir o'tkazadi. Bu artikulyatsion tuzilishni to'liq namoyon etish uchun honanda, faqatgina kuychan talaffuz qilish orqaligina amalga oshira oladi. Bu hodisa o'zida turli xil janr va usullarni keng qamrovda namoyon etadi.

Yuqoridagi hodisada musiqiy nutqning ijrochilik kayfiyati, musiqaning ochiq xarakati, nafas qatlami, artikulyatsion vositalar bilan bog'liq ko'p tarmoqli tasviriy san'at vositalari, matnni his-xayajon va ifodaviy yo'l bilan kuylash yoki o'qish juda ham salmoqli o'rin tutadi. Shuningdek, kuylashdagi qulaylik uchun shtrixni to'g'ri tanlash: og'irlik va yengillikka, yaqinnilik va ajratmoqlikka,

ko'tarinkilik va qayg'ulikka, his- hayajonlanib yoki bosiqlik kabi sifatlarga bog'liq.

Artikulyatsiya shuningdek, akustika qonun qoidalari doirasida ham o'z funksiyasini bajara olishi mumkin. Masalan, xonanda o'z musiqiy chiqishidan oldin kontsert zalining akustik tuzilishiga e'tibor qaratishi va tovush yo'nalishini eng yaxshi joyini topib olishi darkor. Agar zalda aks-sadolanish juda ham ko'p bo'lsa, bir hilgi holatlarda kuylanayotgan musiqiy asar to'liqillanish hosil qilib tinglovchi va xonandani o'z ovozi bilan aldab qo'yishi mumkin, bunda tovushlar va so'zlar bir-biriga aralashib ketishi sabab qilib ko'rsatiladi. Bu holatdan chiqish uchun chuqur legato musiqiy asos yorqinligini tortib oladi. Shuning uchun *legato* o'rniga *non legato* shtrixi asosida kuylansa musiqiy talaffuz va akustika aniq va mutassil xolda eshitiladi. Katta binodagi katta sadolanish holati kuzatilayotganda ijro asosiy e'tiborni sezuraga qaratish maqsadga muvofiq bo'ladi. Xonanda tovushning asosini saqlab qolishi uchun musiqiy pauzalarni ko'proq eshitib turishga va sadolanish me'yorini his qilib turishi talab qilinadi.

Akustika va artikulyatsiyaning o'zaro bog'liqligi yana shundaki, artikulyatsiya akustikaga bo'y sunib qolmasdan, undan har qanday holatdagi akustikaga ega binoda xonanda o'z artikulyatsion apparitini to'g'ri ishlatgan holda vaziyatdan chiqib ketishi mumkin. Bu ijrochining mahoratiga va tajribasiga bog'liq. Xonanda markato shtrixidan foydalanadigan vaqtlarida bu shtrixni o'ta nozik ravishda kuylash talab etiladi. «exo» sadolanishi tarqagandan so'ng kuylashni davom ettirish maqsadga muvofiq.

Artikulyatsi o'zida juda ham yorqin formoobrazlilik ko'rinishiga ega funksiyalarni qamrab olgan. Masalan *legato* va *staccato* shtrixlari bir-biriga yo'naltirilgan motivlar, frazalar, o'tish davriyalaridagi kontrastlik holatini alohida ta'kidlash zarur. Artikulyatsion vositalar turli mavzulik materiallar (asarning kirish qismi, o'rtasi va yakuni), ritmik qismning ichki ta'kidlangan musiqiy tomonlarini ochib berishi mumkin. Agar musiqiy asarning ritmik ko'rinishi ikki qo'shni ko'rinishlarga – o'n oltitalik va sakkiztalik, sakkiztalik va choraktalik, choraktalik

va yarimtalik, – bunday hollarda mayda o‘lchovdagi ritmik ko‘rinishlar *legato*, cho‘zimlilik jihatidan uzun notalar esa non legato da ijro qilinishi zarur. Artikulyatsiyaning bunday mashqi kichik xajmdagi notalar va yirik notalari orasidagi farqni ochib berishda eng qulay uslub sanaladi. Bunda polifonik strukturaning yorqinligini ham ochib berish mumkin. Artikulyatsiya musiqiy strukturaning bir qancha intanatsion tomonlarini ham ta’minlashi mumkin. Musiqada ko‘p hollarda taqqoslash uchun ikkita harakat – soniyalik va akkord tovushlari qo‘llanadi, biz bularning kuchini oshirish yo‘lida yuqoridagi mashqdan foydalansak ham bo‘ladi (Soniyalik – *legato*, akkordlar tovushi – *non legato*).

Artikulyatsiyaning bosh funksiyasi – musiqiy asarning asosini ajratish yoki, bog‘lashdan iborat. Bir tomondan bu funksiya so‘zlarni frazalarga qarab sintaktik ravish ajratishga mos kelsa, boshqa tomondan esa, ijrochi tomonidan musiqiy ma’no, obrazlilik, psixologik vaziyatlarda mos kelmay qolishi mumkin.

Shtrixlarni ijro etayotgan paytadagi bir qancha texnik vaziyatlar haqida to‘htalib o‘tamiz. Vokal tovush yo‘naltirishining asosiy ko‘rinishi bu – *legato*dir. *Legato* kuylash san’ati xonandaning tondan tonga o‘tayotganda kuychan va bir maromda ijro etish ko‘nikmalariga bog‘liq bo‘lib, bo‘g‘inma bo‘g‘in musiqiy yo‘lni bo‘zmagan xolda va siltov, to‘htovlarsiz amalga oshirishni talab etadi. Tovush balandligi, unli va undosh tovushlarni talaffuzdagi qiyinchiligi, aralash tovushlar va bo‘g‘inlarni ajratib ko‘rsatish juda ham aniq va nozik tarzda amalga oshirish darkor. Buning uchun unli tovushlar cho‘zilgan holda, undosh tovushlar esa aniq va tez ravishda talaffuz qilinishi talab qilinadi. Agar yuqoridagi ko‘rsatmalar aniq bajarilsa, har bir bo‘g‘inning unli tovushlari keyingi unli tovushlarga silliq holatda o‘tayotganligi, natijada esa vokal-nutq yo‘lining ravonligini ko‘zatishimiz mumkin. *Legato* musiqiy xarakterning kuychanligini oshirish uchun silliq, kuychan va bosiq tarzda kuylanishi kerak, agar u, tovush sakrashlari orqali harakatlansa mos ravishda xonandaga qiyinchilik to‘g‘diradi.

Legato shtrixini takomillashtirishda musiqiy asarni og‘izni yopiq yoki biron bir unli tovush orqali kuylash ancha yaxshi samara beradi. Unli tovushlarning

qatnashuvi tovushni turtulish darajasini pasaytiradi Bunday uslub faqatgina yakkaxonandalik sinfida tahsil olayotgan talabalar va xonandalik sir-asrorlarini o'rganayotganlar uchundir. Agar bunday uslub xor jamoalarida qo'llab ko'rilsa, asarning ritmik mohiyati parchalanib ketadi va xorda asosiy tovushlarda yo'qolib qoladi. Bir qancha unlilar «m», «n», «l» kabi undosh xarflar vokalda huddi unli tovushlar kabi ijro etiladi. SHuningdek, xorda jarangdor undoshlardan «d», «z», jarangsizlar «k» va kam hollarda «t» undoshi ishlatilib turadi. Bir hilgi paytlarda bo'g'inlab kuylash mashqlari ham olib boriladi. Bunda xonanda yoki jamoada tovushlar ketma-ketligini yemirilishini oldini olish asosiy maqsad hisoblanadi. Bo'g'inlab kuylash mashqlari shuningdek, musiqiy xarakterlar bo'lmish glissando va poramentolar uchun ham foydalidir, ularning asta-sekinlik bilan bir tovushdan ikkinchi tovushga bo'g'inlab o'tishi, ijrochining xotirasida tovushlarning balandligi, aniqligi va albatta o'zi yo'l qo'yayotgan kamchiligini his etadi. Bunday uslub *legato* shtrixida amalga oshirilsa maqsadga muvofiq bo'lar edi.

Vokal san'ati va uning ko'nikmalarini mukammal daraja egallash uchun *non legato* shtrixini ham esdan chiqarmaslik kerak. Bu shtrix kuylash texnikasidagi eng qiyin amalga oshiriladigan shtrixlardan biri bulib, o'zida ham *legato* va *staccato* elementlarini mujassamlantirgan, xonanda bulardan kerakli jihatlarini olishi talab qilinadi. *Non legato* shtrixida tovushlar musiqiy yo'lni o'zining uzlukli xarakterini mustaqil ravishda bosib o'tadi. Har bir tovush o'z yo'lini qisqa nafas olishdan so'ng boshqa tovushga bo'shatib beradi. Tovushni ushlab turgan vaziyatda vokal pozitsiyasini ushlab turish evaziga keyingi tovushga sirg'aluvlarsiz o'tish imkoniyatni beradi. Lekin bunda har bir nota xujumi saqlanib qolishi zarur.

Non legato shtrixidan farqli o'laroq *marcato* shtrixi ijrodagi qattqlikni, tovushlarni ta'kidlashni bo'rtirib ko'rsatishda ko'proq ishlatiladi. Ta'kidlash pauzalar orqali emas, balki, urg'u yordamida amalga oshiriladi.

Vokal ko'nikmalaridan yana biri bu – *staccato*dir. Bunda ijrochi tovushning ritmik ko'rinishidan chetga chiqmagan holda notalar qirrasini o'tkir va notalar orasidagi pauzalarni cho'zib yubormaslikka alohida e'tibor qaratishi kerak. Agar

bunga ahamiyat berilmasa metroritmik xarakterning buzilishi va tempning ma'nosiz o'zgarishiga olib keladi. *Staccato* shtrixini ijro etayotgan paytda ijrochi tovush oqimini bir pozitsiyaga keltirib, tonlar almashnash paytida nafas tanafusini kechiktirmasligi lozim. Shuningdek, *staccato* shtrixida xar bir tovushni qayta ko'rsatish talab etilmaydi. *Staccato* tovush hujumi o'tkir qorin siltanishi va yumshoq, lekin xarakatchan tomoq orqali amalga oshiriladi. SHuni doim yoda saqlash kerakki, tovushlar orasidagi pauzalar tomoq orqali amalga oshirilsa, tovush og'ir, qo'pol yangraydi. Agar pauzalarni diafragma orqali amalga oshirilsa, tovushlar yengil va jilovlangan holda sadolanadi. Katta hajmdagi ovoz tovush hajmining ortishiga sabab bo'ladi. *Staccato* shtrixi doimo yengil, tarang va baland bo'lmagan holda ijro etilishi zarur.

*Staccato*da ko'plab vokal mashqlari amalga oshirilsa xonandada ovoz egiluvchanligi, tovush xujumining aniqligi, toza va sof intonatsiya kabi xislatlarni shakllantirib, tovushlarning sirg'alib chiqishini oldini oladi. Badiiylik jihatidan olib qarasa, bu shtrix xonandada noziklikni, nafislikni va ko'tarinkilikni shakllantiradi.

Artikulyatsiya mavzuni yoritib borishda shuni xulosa qilib aytishimiz mumkinki, har bir shtrix yoki musiqiy element, o'zing rang-barang xarakterlariga ega. Misol uchun *staccato* o'zining sakrash, ko'tarinkilik, nafislik, o'tkirlik qirralariga ega bo'lsa, *legato* shtrixi esa tovushlarni bir-biriga bog'lash, kuychanlik, mazmuniylik kabi jihatlarni o'zida namoyon etadi. Agar barcha shtrixlarning kuylash texnikasini asl ma'no va mohiyatini tushungan holda ijro etilsa o'ylagan maqsadlarga albatta erishiladi.

Shunday qilib, yakka xonandalik sinfida tahsil olayotgan yosh mutaxassislar musiqiy asar ustida ishlash jarayonida uning yaxshi ijrochiligiga va ijroning qiziqarli chiqishiga ahamiyat bermog'i lozim.

Предисловие

Певческий голос – это уникальный феномен, которым природа одарила только человека. Человеческий голос настолько удивительное и загадочное явление, что его называют даром Божьим. На протяжении нескольких столетий люди пытались постичь тайны его происхождения. За долгие годы исследователи накопили множество материалов по анатомии, физиологии, методам исследования голосового аппарата, его заболеваниям и их лечению. Несмотря на все усилия, тайна происхождения певческого голоса так ещё и не постигнута.

Вокальное искусство глубоко проникло в нашу жизнь и голос представляется нам обыденным явлением. В действительности – это удивительное и чрезвычайно сложное явление, которое возникает при определённой совокупности многочисленных факторов: генетических, анатомических, физических, психологических, социальных и т.д.

Речь и музыкальный язык схожи по своему строению и многим другим параметрам. Так, например, слову в музыке соответствует мотив (выразительная частица мелодии), фразам – мелодии или музыкальные фразы, предложения и т.д. Как для речи, так и для музыки характерны такие элементы, как ритм, темп, динамика, интонация, фразировка. Высшей точкой развития каждой речевой и музыкальной фразы является кульминация. Паузы в музыке выполняют функции знаков препинания.

Взаимосвязь музыки и литературы – одна из самых обширных, сложных и интересных тем в музыковедении. Границы этих видов искусства не замкнуты, литература находит своё продолжение и завершение в музыке и наоборот. Писатель-поэт помогает понять глубину и выразительность музыки, а музыкант-композитор способствует более яркому раскрытию образов поэзии и прозы. Чтобы сформировать целостные, яркие художественные образы, необходимо грамотно и логично организовать

речевой и музыкальный поток, опираясь на два противоположных действия: с одной стороны, разделять его на отдельные элементы (слоги, слова, предложения, в музыке – мотивы, фразы и т.д.), с другой стороны, соединять его в целостные конструкции. То есть, использовать фразировку. В широком смысле фразировка – это искусство образно ёмко, чувственно ярко, логически точно произносить поэтический или музыкальный текст.

Слоги и слова в речи, звуки, аккорды, интонации в музыке не могут быть абсолютно одинаковыми для восприятия. Одни из них весомее, выше по значимости, другие менее весомы, выполняют служебную функцию. В русской речи каждое слово имеет ударный слог, в составе каждой фразы есть наиболее сильное слово, которое определяет смысловую направленность предложения и заложенной в нем мысли.

В музыкальной речи происходят очень похожие явления. Поток музыкального высказывания также стремится к расчленению и объединению. Таким образом, музыкальный текст предстаёт в виде особых фразировочных волн. От расположения весомого элемента в волне, от его сочетания с другими маловесомыми элементами зависит вид фразировочной волны, её выразительные свойства⁵.

А. Е. Варламов еще в 1888 году рекомендовал будущим певцам читать вслух громко и не спеша, стараясь четко выговаривать слоги и отдельные слова, эмпирически понимая, что правильный выговор ноты и слога придает пению больше ясности и силы, чем прочие всевозможные усилия.

Известные педагоги и певцы такие как Н. Малышева, М. Донец-Тессейер, Ю. А. Ковнер всегда уделяли большое внимание мастерству певческой декламации, четкости дикции, правильности выговора, пропевания слов и фраз. Всемирно известный певец Э. Карузо по этому поводу говорил: «...многие певцы, к сожалению, пренебрегают хорошей дикцией; слушатели часто не понимают языка, на котором поют певцы на

⁵ Дмитриев Л. Голосообразование у певцов. –М., 1962.; Юссон Р. Певческий голос. –М., 1974.

сцене, и довольствуются лишь тем, что знают в общих чертах содержание представления. Но есть люди, в совершенстве владеющие языком, на котором исполняется опера, и все же случается, что и они понимают лишь малую долю из того, о чем поют. Как много таких певцов, которые все свое внимание сосредоточивают на красивых звуках и пренебрегают при этом словами, порой не менее красивыми, чем музыка.

Некоторые утверждают, что от четкой дикции страдает качество голоса; но этого не может быть, если слова произносятся естественно и правильно. Отчетливая дикция отнюдь не вредит голосу, а наоборот – способствует улучшению звука, делая голос более концентрированным и мягким. Понятно, что на хорошую дикцию никоим образом нельзя смотреть как на замену голоса, но лишь как на его обрамление...»⁶. Процесс пения требует от артиста использования иных артикуляционных установок, так как высота, сила и продолжительность звучания гласных и согласных звуков в пении иные, чем в речи. Указанные различия свидетельствуют о том, что формирование певческого голоса осуществляется при особой, отличной от речи, координации голосового аппарата (Н.И.Жинкин, 1958).

Чтобы достичь совершенной вокальной дикции артикуляционный аппарат у певца должен быть всегда свободен, а рот и губы – активными для четкого оформления согласных. Для того, чтобы пение не было монотонным, следует стараться речевую интонацию переносить на пение, вкладывать мысль в вокальную фразу, правильно вокально членить слова на слоги, протягивая гласный звук на длительность заданного нотного интервала. Слишком энергичные движения губ, а также их неповоротливость, малоподвижность приводит к ухудшению дикции, мешают развитию голоса. Большое значение имеет правильная работа языка, которая не только обеспечивает внятное произношение, но и оказывает влияние на работу внутриглоточной мускулатуры, что улучшает качество голоса.

⁶ Назаренко И. Искусство пения. –М., 1968.

Согласные звуки в пении по механизму своего образования ничем не отличаются от согласных в речи, но от вокалиста требуется повышенная активность их произношения, большая четкость их образования и большая краткость произношения. Только длительная и постоянная артикуляционная гимнастика способна помочь певцу овладеть совершенной дикцией. Чтобы произношение согласных не портило певческого звука, необходимо молниеносно во время пения отрывать язык от места его соприкосновения с зубами и нёбом и с такой же быстротой возвращать подъязычную кость и гортань в исходное положение. Это удастся лишь при систематической тренировке голосообразующего аппарата. Механизм формирования певческих гласных значительно отличается от произношения их в речи. Образование гласных у певца происходит в зеве при определенном положении надгортанника, гортаноглотки, языка мягкого нёба и губ. Продолжительность фонации гласных звуков в пении значительно дольше, чем в речи⁷. Удовлетворительных результатов в смысле разборчивости вокальной речи можно достичь только при длительной целеустремленной работе над дикцией как со стороны певца, так и со стороны педагога.

Приемы, рассчитанные на преодоление плохой дикции, должны быть строго индивидуальны, так как неразборчивое пение может быть обусловлено, во-первых, анатомо-физиологическими особенностями строения артикуляционного аппарата (вялые губы, толстый малоподвижный язык, короткое мягкое нёбо, плоское широкое твердое нёбо, неправильный прикус и т. д.); во-вторых, пренебрежительным отношением к дикции со стороны певца, любованием своим вокальным звуком, различными заболеваниями головного аппарата и недостаточной полетностью певческого голоса. Многие из этих причин можно устранить систематической ежедневной тренировкой мышц полости рта и глотки, участвующих в образовании того или иного звука.

⁷ Юдин С. Формирование голоса певца. –М., 1962.

I ОТДЕЛ. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ КОНКРЕТНОГО ТИПА ГОЛОСА И РАБОТА НАД ВОКАЛЬНОЙ ПОСТАНОВКОЙ.

Работа по обучению пению начинается с упражнений. Они помогают овладеть навыками, необходимыми в пении, развить и смягчить голос.

В упражнениях используется два способа пения – легато и стаккато: на легато вырабатывается кантилена, развивается певческое дыхание, приобретает умение спокойно расходовать дыхание, выравниваются регистры и звучание гласных звуков. На стаккато активизируется работа голосовых связок и диафрагмы, вырабатывается чёткая атака, ясней ощущается опора звука на дыхании. С первых уроков в упражнениях необходимо применять попеременное пение и легато, и стаккато.

Упражнения должны быть целенаправленными. Перед началом пения необходимо объяснить студенту вокально-технические задачи каждого упражнения.

№-1,2. Для выработки правильного певческого тона. Петь на середине диапазона. По полутонам вверх и затем вниз.

1 Andante

2 Andante

№-3,4. Для работы над атакой звука, развития активности и подвижности диафрагмы. На этих упражнениях вырабатываются профессиональные качества голоса: тембр, единообразие звучания. По полутонам вверх и затем вниз в пределах сексты.

3 Moderato

Exercise 3 is a vocal exercise in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is marked 'Moderato'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a sequence of eighth notes with slurs, moving up and then down. The piano accompaniment consists of chords and single notes in both hands.

4 Moderato

Exercise 4 is a vocal exercise in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It is marked 'Moderato'. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a sequence of eighth notes with slurs, moving up and then down. The piano accompaniment consists of chords and single notes in both hands.

№-5,6,7,8,9. Для выработки кантилены. Петь легато без толчков и подъездов, добиваясь ровности звучания всех гласных звуков в их единой позиции. Начинать упражнения с наиболее удобного, яркого и свободно звучащего гласного звука. По полутонам вверх и затем вниз в пределах кварты.

5 Andante

и - е - а - о - у

6 Andante

и - е - а - о - у

7 Andante

и - а - и - а - и - а - и

8 Andante

и - а - и - а - и - а - и

9 Andante

и - а - и - а - и - а - и - а - и, а

№-10,11. Для развития артикуляции, чёткого произношения согласных, выработки активности губ, правильного уклада языка.

10 Allegretto

та - та - та - та - та, та - та - та - та - та, та - та - та - та - та - та - та - та - та - та - та - та.

11 Andante

Bel - la ro - sa, ro - sa, ro - sa.

№-12. Для развития напевности, отдельных элементов кантилены, ровности звучания гласных по силе и тембру.

12 Andante

и - е - а - о - у, и - е - а - о - у, и - е - а - о - у, и - е - а - о - у,
а - е - и - о - у, а - е - и - о - у, а - е - и - о - у, а - е - и - о - у,

и - е - а - о - у, и - е - а - о - у, и - е - а - о - у, и - е - а - о - у.
а - е - и - о - у, а - е - и - о - у, а - е - и - о - у, а - е - и - о - у.

№-13,14. Для развития подвижности и гибкости голоса. Рекомендуется чередования *legato* и *staccato*. Начинать изучение приёма *legato* следует с *martellato*, то есть с задержанного тяжёлого *staccato*, после освоения которого переходить на короткое и острое *staccato* в более подвижном темпе.

13 Moderato

1. legato
2. staccato

14 Moderato

1. legato
2. staccato

№-15. Арпеджио с прибавлением нисходящей гаммы способствует нахождению и сохранению высокой позиции голоса. Начальный звук брать легко, без нажима.

15 Moderato

№-16,17. Для приближения звука, выработки подвижности и гибкости голоса, нахождения и сохранения высокой позиции звучания при нисходящем движении.

16 Moderato

Exercise 16 is in 2/4 time and Moderato. The vocal line consists of four measures of eighth-note runs, each starting with an accent (^) and a slur. The piano accompaniment features block chords in the right hand and single notes in the left hand.

The second system of exercise 16 continues the vocal line with four more measures of eighth-note runs, each starting with an accent (^) and a slur. The piano accompaniment continues with block chords and single notes.

17 Allegretto

Exercise 17 is in 4/4 time and Allegretto. The vocal line features six measures of eighth-note runs, each starting with an accent (>) and a slur. The piano accompaniment consists of block chords in the right hand and a simple eighth-note bass line in the left hand.

№-18,19. Для выработки подвижности и гибкости голоса в гаммообразных ходах.

18 Allegro

Exercise 18 is in 6/8 time and Allegro. The vocal line consists of three measures of eighth-note runs, each starting with an accent (^) and a slur. The piano accompaniment features block chords in the right hand and single notes in the left hand.

19 Allegro

№-20,21. Гаммы восходящем и нисходящем движении. Изучение гамм является одним из важнейших моментов в овладении вокальной техникой. Необходимо следить за чёткостью и ясностью звучания каждой ноты, не допуская смазывания или западания отдельных нот. Для достижения ясного и чёткого звучания гамм в быстром движении вначале их следует петь на слоги «та», «да» или «на», после чего переходить на гласные «а», «э», «о», постепенно ускоряя темп.

20 Andante

21 Moderato

The image shows two systems of musical notation for exercise 21. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with eighth-note runs and quarter notes. The bass clef staff contains piano accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'Moderato'.

Упражнения для совершенствования вокально-технических навыков.

№-22. Для выявления природного тембра голоса, устойчивой и точной интонации.

Во время эмиссии звука и при исполнении упражнения в целом необходимо следить за рациональным расходом дыхания. Звук тянуть в равной силе и в едином тембре, выдерживая длительность каждой ноты. Петь на середине диапазона, на свободно звучащих тонах. По мере усвоения упражнения постепенно транспортировать вверх и вниз.

22 Andante

The image shows two systems of musical notation for exercise 22. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melodic line with whole notes. The bass clef staff contains piano accompaniment with chords and single notes. The tempo is marked 'Andante'.

№-23,24. Для развития дыхания, совершенствования кантилены. Петь спокойно, красивым льющимся звуком на округлённом гласном «а», следя, чтобы все ноты были ровными и однородными по тембру.

23 Andante

Мо - а, мо - а, мо - а, мо - а, мо - а, мо - а, мо - а, мо - а.

24 Moderato

№-25. Для развития дыхания, укрепления верхних тонов, овладения динамикой звука, чередования *forte* и *piano*. На *piano* следует сохранять все тембральные качества звучания *forte*, уменьшая лишь силу звука. Этот упражнения вырабатывает элементы филировки.

25 Moderato

№-26,27. Для расширения диапазона, укрепления верхних нот, оглаживания регистров, динамики звука, овладения широкой кантиленой и эмоциональным настроением. Петь умоляюще, гневно, вевело, задорно, каждый раз меняя темп.

26 Andante

1. умоляюще
2. гневно
3. весело, живо

27 Andante

печально

№-28,29,30. Для развития техники беглости. Способствуют гибкости, упругости гортани, снятию форсировки звука. Следить за интонацией и ритмической чёткостью, соблюдая акценты, отделяющие одну группу нот от другой. Сначала исполнять в умеренном темпе, постепенно его ускоряя.

28 Allegro - Presto

Allegro - Presto

29 Allegro

The first system of exercise 29 consists of three staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, and contains a melodic line with eighth-note triplets and slurs. The middle and bottom staves are in grand staff (treble and bass clefs) and provide harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of exercise 29 continues the piece. It includes dynamic markings: *f rit.* (forte, ritardando) and *p a tempo* (piano, a tempo). The top staff features melodic lines with triplets and slurs. The piano accompaniment continues in the grand staff.

30 Allegro

Exercise 30 consists of three staves. The top staff is in treble clef, 4/4 time, and features a continuous eighth-note pattern. The middle and bottom staves are in grand staff and provide a sparse harmonic accompaniment with chords and single notes.

II РАЗДЕЛ. РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ И МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИМ ВЫРАЖЕНИЕМ АРИЙ И РОМАНСОВ.

Работа над произведениями.

Работа над текстом неразрывно связана с работой над правильным произношением гласных. В одних случаях вокалист до такой степени стремится петь в одном звуковом фокусе с излишне округленными гласными, что совершенно нивелирует их, лишает индивидуальности, фонетической определенности и тем самым обесцвечивает слово; в других случаях он произносит так называемые плоские гласные (особенно, а), которые более свойственны народной манере пения. Обе крайности устранить порой бывает нелегко.

Необходимо, чтобы с помощью педагога, а затем и концертмейстера ученик следил за красотой и богатством звучания слова, чтобы гласные не были «пестрыми», то есть произнесенными в разной вокальной манере и в то же время сохранили каждая в отдельности свою индивидуальную окраску.

1. Приступая к разучиванию какого-либо произведения, его нужно выучить музыкально, то есть освоить мелодию и запомнить ее внутренне. После того, как произведение у Вас, как говорят, «на слуху», его надо вначале исполнять как вокализ на «о», применяя при пении каждой ноты атаку-«вытяжку».

Начальную ноту каждой фразы нужно формировать при помощи атаки-«вытяжки» на тихом звуке.

Если сразу не получается «вытяжка» на первой ноте на «о», то попытайтесь вначале извлечь ее как «нейтральный» звук, то есть получите его несколько раз (2-3 раза) на этой ноте, это так называемая «пристрелка». При удовлетворительном звучании «нейтрального» звука «перелейте» его в звук «о» и уже с полученной «вытяжки», с нормально звучащей ноты начните разучиваемую музыкальную фразу.

Последующие ноты фразы атакуются тоже методом «вытяжки», но здесь возможны два варианта в зависимости от построения этой фразы: делать «вытяжки» каждой ноты независимо одна от другой, либо атаковать следующую ноту, отталкиваясь от предыдущей, путем «переливания» звука через поток воздуха.

В первом случае нужно следить за тем, чтобы не было разрыва потока воздуха в промежутках между атаками двух соседних нот, то есть пропев гласную, нужно «отпустить» ее, но поток от нее должен сохраниться.

После того, как произведение спето на «вытяжке», необходимо проанализировать его звучание и, возможно, в каких-то фразах возникнет необходимость использовать вместо «вытяжки» другие виды атаки с целью улучшения звучания или в художественных целях.

2. При пении со словами всё должно выполняться так же, как при пении вокализа. Основное внимание следует уделять атаке гласных.

Согласные формируйте мгновенно в том потоке воздуха, который вызывается атакой гласных звуков. Если же стараться сильно акцентировать согласные в ротовой полости как бы для получения хорошей дикции, то поток будет значительно искажаться. В этом случае, во-первых, будет разрушаться, деформироваться или даже приостанавливаться глобальный поток, и невозможно будет получить непрерывность, кантилену звучания, фраза будет «рваной»; во-вторых, при таком произнесении согласных в ротовой полости не сможете «опуститься» на «дно колодца» и там атаковать гласный звук, стоящий за согласной, что также ухудшит качество звучания.

Другими словами, должно быть ощущение, что согласные, так же, как и гласные звуки, формируются в потоке воздуха «на дне колодца».

3. Бойтесь состояния статичности, неподвижности при пении, так как при этом могут возникнуть физические зажимы, скованность, напряжение, которые будут мешать дыханию и звуку.

Позвоночник должен быть гибким, подвижным: он выполняет свою роль опоры дыхания и звука только в движении – вспомните «дугу», движение тазобедренного пояса вперед, толчок при «крике осла» и т.п.

Движения рук (упражнения «укалывание», «насос» и др.) тоже способствуют правильной организации атаки звука.

4. Никогда не стремитесь петь громко, кричать, так как при этом Вы невольно начинаете «делать» искусственно звук в головном регистре, происходит форсирование голоса, возникает физическое напряжение, исчезает легкость вокализации.

При правильной пении, когда звук атакуется на «дне колодца», верхние ноты диапазона голоса как бы исчезают в Вашем ощущении. Не бойтесь этого ощущения и не старайтесь усиливать звук для того, чтобы услышать эти ноты. И вообще, не надо стараться себя слушать, «делать» красивый, сильный звук и любоваться им. Надо делать то, что надо (физически и духовно), а уж что из этого получится, оценят слушатели.

«Голос в большей степени чувствителен к внутренним импульсам, чем любой музыкальный инструмент. Для того чтобы мастерски играть, он не нуждается в сознательном контроле со стороны мышц и органов слуха». (Кристин Линклэйтер).

К тому же, сила звука, сама по себе, не является главным качеством голоса (вспомните, как мы наслаждаемся нежнейшим *piano*).

Следует также напомнить, что сила звука, то есть его громкость, слышимость зависят от резонанса зала, в котором поёт вокалист. В помещении с плохой акустикой исполнитель невольно начинает форсировать звук, с вытекающими отсюда последствиями.

Однажды знаменитый итальянский дирижер Артуро Тосканини попросил на репетиции не менее знаменитую певицу Тоти Даль Монте спеть арию Джильды более округлым и сильным звуком, на что умная певица,

знающая свои возможности, ответила примерно так: «Если я буду петь таким голосом, дорогой маэстро, я не дотяну и до середины арии...».

5. Не старайтесь для получения кантилены звучания соединять звуки от разных нот между собой в ротовой полости (в голове). Делая это, Вы перестаете атаковать ноты на «дне колодца» и теряете грудной регистр. Кантилена реализуется автоматически, если поете на непрерывном потоке воздуха и правильно атакуете звук.

6. Итак, если, не вдаваясь в подробности, посмотреть на «технологический процесс» пения со стороны, то он представляет собой непрерывную череду атак нот произведения (в основном методом «вытяжки») на «дне колодца» с «переливанием» звука от одной ноты к другой в непрерывном потоке воздуха.

7. Особо нужно подчеркнуть, что звук по ощущениям всегда должен оставаться внутри потока, являясь как бы его наполнителем. Если звук выходит из потока, то он приобретает неприятные качества: резкость, жесткость, открытость.

Существует так называемый «метод эмоционального тренинга» П.И.Сикюра, на котором остановимся подробнее. Он необходим не только малоэмоциональным студентам. Задача исполнителя – уметь вызвать любое настроение произвольно. Эта способность легко вообразить себе любую ситуацию может быть развита путем соответствующей тренировки воображения. Нужно учиться запоминать различные эмоциональные состояния, чтобы затем с помощью фантазии, воображения оживлять их и включать в творческий процесс. Суть данного метода в том, чтобы студент тренировался произносить текст и петь музыкальные фразы с различным эмоциональным подтекстом: радости, горя, раздражительности и т.п. Таким образом очень хорошо развивается эмоциональная выразительность голоса, при этом непроизвольно совершенствуется и механизм голосообразования. Для этой цели П. И. Сикур предлагает использовать различные упражнения:

1. пение распевок на гласные, слоги, пение отдельных мелодических фраз из знакомых произведений с различным эмоциональным подтекстом;

2. пение музыкальной фразы на конкретные предлагаемые обстоятельства: воображаемому залу или рядом стоящему студенту, группе студентов. Если зал воображаемый, то учащийся должен ясно представить цвет одежды отдельных зрителей, черты лица, глаза и т.д., вырабатывая так называемый «рефлекс цели»;

3. тренировать певческий и речевой голос на многозначность вокально-исполнительской интонации, то есть умение передать «второй план» (подтекст). Например, петь фразу «Как я тебя люблю», а в это время думать «Как я тебя ненавижу». В данном случае слова и мелодия являются лишь внешней оболочкой более сильного чувства, которое лежит в контексте произведения;

4. произносить в речи или в пении отдельную фразу с удлинением отдельных гласных для активизации положительных эмоций.

Большую пользу оказывает выполнение данных упражнений мысленно. Особенно хорошо мысленно исполнять упражнения, вокальные произведения на природе, затем на фоне воображаемого природного пейзажа. Мысленно, внутренним слухом мы совершенствуем интерпретацию разучиваемого произведения. Особенно полезно это делать перед выступлением.

Единство текста и мелодии.

Вокальная пьеса – это союз мелодии и стиха, нерасторжимое единство, в котором мелодия взаимодействует с текстом и оба компонента испытывают взаимовлияние. Как правило, стихотворение существует до мелодии и принимает участие в ее создании, но мелодия, своевольно распределяясь по тексту, вносит в него существенные изменения. Какие-то слоги долго распеваются, другие, наоборот, проглатываются; изменяется фонетика, сдвигаются логические ударения – стихотворение всё перекраивается,

растворяется в музыке. Рождается новый, синкретический музыкально-языковой текст, с новой фонетикой, синтаксисом, и, конечно, с новым значением.

Что собой представляет это новое значение, новый message, обращенный к слушателю? Ясно, что смысл стихотворного текста должен в пении как-то измениться. Можно ожидать, что языковое значение, пусть модифицированное мелодией, дойдет до слушателя вместе с мелодией как равноправный ингредиент вокального произведения. Однако этого не происходит. Мелодия в вокальной пьесе обладает абсолютной властью и может совершенно оттеснить текст и стереть его значение. Разумеется, все слова тщательно выпеваются, все речевые звуки артикулируются: певец закрывает и открывает рот, округляет и растягивает губы, но слушатель воспринимает это выпевание как опустошенный знак присутствия языка. Предполагается, что непонимание текста несколько не мешает полноте восприятия вокальной пьесы. Неважно, поется ли романс на понятном слушателю языке, или же на непонятном; в знакомом языке ему не мешает искаженная фонетика (например, недопустимые в русском языке лабиализованные /a/ и /i/), а непонятные слова незнакомого языка не вызывают протеста. И, конечно, совершенно неважно, поется ли романс на языке оригинала, или же в переводе на другой язык. Получается, что языковое содержание мелодией отмечается или даже выметается вон.

Реальность и оправданность такого чисто мелодического восприятия не вызывает сомнений. Но это не означает, что мелодия полностью освобождена от языка, что оттолкнувшись от него как от взлетной площадки, мелодия теряет с языком связь. Главенство мелодии невозможно отрицать; внедрившись в текст, она подчиняет его себе и существенно обесценивает. Однако же текст, оплодотворив мелодию, остается в ней навсегда. Можно не понять или забыть текст, можно даже совсем обойтись без него, но родимые пятна, оставленные в мелодии языком, стереть нельзя. Язык живет в самой

мелодии, и тень языковых значений и форм витает над вокальной мелодией, даже если слова тем или иным способом разлучены с ней. Очень вероятно, что мелодия в вокальной пьесе – не свободно летящий самолет, а скорее змей на веревочке языка. Разумеется, этот тезис требует проверки.

Вдумаемся в процесс сращения мелодии и текста. Композитор, сочиняющий вокальную мелодию на стихотворный текст, приводит свою мелодию в уже сложившееся содружество двух систем: языка и поэзии. Придя в это содружество последней, мелодия, по необходимости, должна приладиться и к языку, и к поэзии – и приладить их к себе. На первый взгляд, процесс вхождения музыки в поэтический текст представляет собой как бы продолжение аналогичного процесса – совмещения поэзии с языком. В самом деле, если стихотворение – это преобразенный поэзией язык, то песня – это преобразованное музыкой стихотворение. Однако между отношением поэзии к языку и отношением музыки к стихотворению очень большая разница.

Поэзия обрабатывает все компоненты языка, не вступая в противоречие с его законами, с безусловным к нему уважением. Поэтическая обработка оттачивает язык, не подавляя его, а наоборот, проясняя его природные свойства на всех уровнях. Стихотворный язык вырастает над обыденным, оставаясь при этом естественным языком.

Мелодия вселяется в звуковое пространство, прежде занятое только речью: пространство это становится тесным, но катастрофы не происходит – потому что, благодаря различию дифференциальных признаков (ДП) речевых и музыкальных звуков, мелодия и слова в восприятии не смешиваются.

И все же, хотя музыкальные звуки непроницаемы для речевой фонетики, требования музыкальных ДП могут существенно повлиять на фонетику текста, изменить артикуляцию речевых звуков, временами выводя ее за пределы того языка, на котором написан текст.

О действенности слова в театре впервые заговорил в 20-е годы минувшего века Г. Г. Шпет, в эстетическом ключе исследуя возможности актера как материала и инструмента творчества: «Движения, включая сюда и произносимые актером слова, которые мы видим на сцене и которые называем действием, и суть не что иное, как чувственно-данные моторно-симпатические формы актерской экспрессивности», – заключил он.⁸

Вл. И. Немирович-Данченко, владевший даром красноречия, хорошо понимал действенность слова в застольных беседах с актерами, когда в результате многочасовых разговоров из этой «руды» рождалось одно или несколько полновесных, совершенных по смыслу, образу, интонации, драгоценных слов роли. Отмечалась метафорическая точность и ёмкость режиссерского слова Немировича-Данченко, которое неизменно побуждало к действию внутреннюю природу актера. Убеждение, что в драматическом театре исключительно все содержание процесса творчества должно исходить из слова и в конечном итоге воплощаться в слове, режиссер выразил в кристальной формуле: «Слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач и психологических и пластических».⁹

К. С. Станиславский испытал идею действенности слова в теоретической и практической театральной жизни. Его ученик и сподвижник Н. Горчаков зафиксировал, каким смыслом наполнял режиссер понятие действенности слова, как самого мощного, по его словам, средства воздействия: текст – словесное действие роли; мысль-слово-действие нераздельны в едином творческом процессе перевоплощения; «мысленное действие» должно помочь овладеть актеру и словесным действием, и, что самое важное, логикой мышления в образе; логика мышления в образе подразумевает не только понимание актером всех мыслей персонажа, но и умение этими мыслями действовать; не все мысли высказываются вслух, но

⁸ Шпет Г. Г. Театр как искусство. // Из истории советской науки о театре. 20-е годы. / С.В.Стаخورский. – М.: ГИТИС, 1988. – С. 47.

⁹ Немирович-Данченко Вл.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. – М.: Искусство, 1952. – С. 213.

они проходят в сознании непрерывным потоком.¹⁰ Это и называл Станиславский действенным мышлением, рассматривая словесное действие как предшествующее мыслительному и последующее.

Внутренний словесный образ также сообщает действенность и живописному изображению. Известный художник, ученый-психолог, теоретик искусства Н. Н. Волков в начале XX столетия впервые вскрыл внутреннюю связь картины со словом, показав, как предметное строение сюжета определяет композицию и организует внешний образ «изнутри». К примеру, о полотне «Св. Себастьян» Антонелло де Мессины он пишет: «...мы видим страдание Себастиана и остро выраженное одиночество (состояние, внутреннее действие)». Фигура Себастиана занимает почти весь первый план и обращена лицом к зрителю, чтобы ярче звучал монолог страдания».¹¹

«Я думаю, что самую глубокую основу композиции, во всяком случае, композиции сюжетной картины, составляет не внешняя гармония, не «мелос», и не внешняя построенность, архитектурника, а «логос» – «слово», «рассказ» (изобразительное единство рассказа), – настаивал Волков на значимости скрытого слова, добавляя, что «предметное содержание согласуется с пространственной формой, наполняет пространство жизнью и выражает сущность действий (...), требуя данной пространственной формы, выражает вместе с тем смысл действия».

Предметное содержание, выраженное в слове, формирует и музыкальное полотно, выступая в виде программы; вокальная музыка получает внутреннюю форму в виде поэтического слова, несущего концепцию, смысл, эмоциональное зерно. Но для воскрешения произведения – приведения в движение давно замерших сил, его сотворивших, необходимо адекватное движение психических сил в исполнителе, которые осуществляют в музыкально-поэтическом произведении процесс персонажного

¹⁰ Горчаков Н. К.С. Станиславский о работе режиссера с актером. – М.: ВТО, 1958. – С. 169.

¹¹ Волков Н.Н. Композиция в живописи. – М., 1977. – С. 171-172.

проживания-переживания. Для возбуждения и корреляции образного мышления согласно композиторскому замыслу необходимо вскрыть, угадать покоящееся в глубине произведения авторское, скрытое переживание, первичный образ, предшествовавший созданию поэтической и музыкальной форм и в слове донести его до сознания певца.

Анализируя занятия со студентами над вокальным произведением, автор пришел к выводу, что наиболее успешно внутренний образ действия можно создавать посредством метафорической речи, которая, как установлено, беспрепятственно воспринимается сознанием и будит ассоциативные связи. Возбужденное посредством наставнической речи, душевное движение исполнителя переходит во внешнюю форму вокального действия-высказывания и выносит в слове и пении образную насыщенность внутренней формы, созданной деятельностью психики. Пение как внешняя форма действия предполагает и скрытый смысл, озаряющий внутреннюю форму действия – персонажного переживания, ради объективации которого во внешней форме будет осуществлено исполнение.

Лучше всего отрабатывать приемы вокального исполнительства по отдельным частям романса, где нужно установить логические ударения каждого музыкального фрагмента, объяснить выразительное значение динамических оттенков и авторских указаний, то есть вернуться к отдельным элементам анализа произведения. Следует максимально возбудить творческую инициативу студента, его фантазию, воображение, заставить его выявить свое понимание данного романса путем подсказки, наталкивания, показа возможных вариантов исполнения. В этом могут помочь аудио- и видеозаписи разучиваемого произведения в исполнении нескольких выдающихся вокалистов, с последующим анализом их исполнения. Л.Б.Дмитриев подчеркивал огромную пользу регулярного прослушивания звукозаписей «исполнения великих певцов прошлого и настоящего, лучших представителей русской, итальянской и других школ. Анализ вокальной

технологии, стиль исполнения музыки различных авторов, особенности исполнительского стиля и вокальной технологии различных национальных школ пения – все это развивает вкус ученика, расширяет его кругозор, способствует формированию эстетического мировоззрения, воспитывает понятие о вокальном идеале. Обмен мнениями по прослушанному исполнению – в высшей степени полезное дело».

Главное для педагога – учить подходу к произведению, показывать, как следует над ним работать, чтобы исполнение было убедительным. Полезно во время работы над произведением внутренним слухом совершенствовать интерпретацию и без инструмента стараться воспроизводить в представлении музыкально-психологический образ.

Если певец четко представляет подтекст произведения, верит в «предлагаемые обстоятельства», то слова и действия его всегда будут оправданы, выразительны, убедительны. Эмоциональная память исполнителя в известной мере может воздействовать на «вдохновение». И здесь большую пользу могут сыграть «этюды», то есть выполнение тех или иных действий в «предлагаемых обстоятельствах».

В результате работы с «предлагаемыми обстоятельствами», иллюстрирующими жизнь героев произведения, у певца образуются соответствующие связи (условные рефлексy) между задачей, поставленной этими обстоятельствами, и их внешним воплощением – действиями, словами. Когда проведена большая предварительная работа, то в условиях выступления на эстраде можно не бояться какого-либо срыва. Если связи (рефлексy) крепки – достаточно ясно представить себе подтекст, и немедленно возникнет его верное внешнее воплощение.

Пианист Ганс Бюлов говорил, что, овладев музыкальным произведением, музыкант проходит три ступени работы: исполнение правильное, исполнение хорошее, исполнение интересное. В работе над вокальным произведением все происходит аналогично. «Правильное»

исполнение – это не только точное воспроизведение текста, динамических оттенков, но и правильное звучание голоса исполнителя, то есть ровного звучания его на всем диапазоне. Наличие приятного для слуха голоса, свободное легкое преодоление всех технических трудностей, проникновенная выразительная фраза при оправданной мимике и т. д. – все это делает неотделимым определение «хорошо» и «интересно». Таким образом, в работе учащегося над вокальным произведением следует выделить два этапа: исполнение правильное и исполнение хорошее с доведением его до интересного в пределах художественных возможностей студента – исполнителя.

Дикция в пении.

Произношение бывает трех видов: бытовое, певческое и сценическая речь. Певческое произношение ближе к сценической речи, но между ними есть существенное различие. Голос в сценической речи характеризуется быстрым глиссандо, неустойчивостью отдельных тонов, рефлекторными «модуляциями». В пении больше внимания уделяется певческому тону, произношение ритмически строго организовано, дыхание значительно продолжительнее, чем в речи и подчинено требованиям музыки.

Для итальянской школы пения характерна именно отчетливая дикция, она является одной из ее основ, так как сама фонетика итальянского языка не допускает неясного и нечеткого произношения.

В итальянском языке большое количество гласных, которые перемежаются со звонкими согласными. Поэтому исполнение на итальянском языке отличается особой звонкостью. Сначала резонанс, потом произношение. Если певец овладевает настоящим резонансом, то у него оживает и слово. Тезис маэстро Барра: «Мелодическое пение может быть разговорным». Барра говорил: «Когда звук голоса обретает правильность резонаторной настройки и легкость – согласная полетит в зал вместе с

гласной и слово будет достаточно разборчиво». В «губном резонировании» маэстро Барра видел залог хорошей дикции.

Певец Иванов пишет в своей книге: «Дикция зависит от правильности произношения согласных; гласные – звуки, образуемые голосом, согласные – звуки, произносимые в сочетании с голосом (с гласными). Опытные вокалисты-практики говорят, что «гласные – река, согласные – берега».

«Хорошо произнесенная согласная лучше укрепляет звук», – пишет педагог Терьян Корганова.

Необходимо четко и твердо выговаривать согласные, но не забывать, что «утрированная дикция может выбить исполнителя из ритмического движения мелодии».

«Хорошая дикция не должна достигаться за счет ухудшения звучания голоса», – считает педагог Лавровская. Иванов подсказывает молодым певцам: «Слова, образуемые при пении, должны находиться «вперед», то есть в буквальном смысле на губах, на зубах, на кончике языка, в передней части рта, под носом».

Надо помнить всегда, что, как бы ни ценилось слово в романсе или арии, в первую очередь при оценке общего настроения необходимо исходить из музыки. Музыка настолько связана с текстом и со спецификой языка, что, как ни прекрасен, как ни универсален итальянский язык, все-таки, скажем, французская вещь на французском языке звучит по-другому, естественнее, лучше.

«Когда отсутствует мысль – то нет слова и дикция «хромает» – С.Я.Лемешев.

«Дикция и фразировка почти столь же важны, как и кантилена», – говорил Эверарди, и требования его в этом отношении были очень велики. К удивлению учеников, он, несмотря на плохое знание русского языка, каким-то непонятным образом угадывал, правильна ли дикция исполнителя, и

обмануть его не было возможности. «Это не так, я плохо знаю язык, но я чувствую, что это не так. Ты кушай согласные» и т. д., и он всегда был прав.

Характер певческой дикции при неизменном соблюдении четкости произношения зависит от характера музыки, содержания произведения, его образности. При исполнении быстрых произведений следует облегчать силу звука, слова произносить быстро и легко. В драматических, торжественных произведениях, гимнах слова произносятся значительно, при более крупной артикуляции. В спокойных, распевных сочинениях текст произносится мягко, в маршевых – скандировано, четко.

Различают три формы неправильной дикции:

1. Вялая дикция;
2. Низкое интонирование согласных;
3. Чрезмерно утрированная дикция.

При вялой дикции исполнитель произносит согласные нечетко, а у гласных нет характерных для них звуковых очертаний, это существенно затрудняет понимание текста.

При низком интонировании согласных в исполнении возникают «подъезды», глиссандо в начале звука. В пении согласные следует произносить на высоте гласных, к которым они приникают.

Чрезмерно утрированная дикция допустима лишь в отдельных случаях. Если этот прием использовать постоянно, то исполнение теряет необходимую вокальность.

Качество произношения текста зависит от тесситурных условий и силы звука. Обычно в высокой тесситуре слова произносить сложнее, чем в средней. Оптимальные условия произношения текста – умеренная сила звучности.

Обязательно знать и применять на практике правила культуры речи – верное ударение, орфоэпии – правильное произношение гласных и согласных

в словах и их сочетаниях, правила логики речи – выделять основное слово, несущее логическое ударение, помогающее понять смысл фразы.

В русском языке – пять основных гласных а-о-у-э-и, четыре йотированных я-ё-е-ю и ы. Йотированные гласные состоят из основных, перед которыми добавляется полугласный звук «й». Звук произносится очень коротко, после чего артикулируется основной гласный.

В буквальном смысле слова поются лишь гласные. Согласные только произносятся, причем произносить их нужно быстро, стремительно, так как относительно долгое протяжение согласных, даже звучащих, как, например, «м», «н», «л», вредит качеству звучания хора и может применяться лишь в особых случаях, определяемых характером произведения, художественным замыслом композитора или исполнителя. Гласные являются основой пения. Умение хора распевать гласные при четком произношении согласных определяет степень вокального мастерства и является важнейшим достоинством хорового коллектива как вокальной (певческой) организации.

Сочетание двух гласных требует особой фонетической ясности.

Безударное «о» в этом случае произносится как ясное «а». Для того, чтобы избежать слияния двух рядом стоящих гласных, рекомендуется вторую гласную подчеркнуть.

Возможности прочтения и толкования литературного текста в музыке чрезвычайно широки. Очень часто текст создается одновременно с музыкой, иногда же музыка возникает раньше, тогда поэту или композитору приходится подтекстовывать мелодию. Но в большинстве случаев музыку хорового произведения композитор пишет на готовый текст. Когда композитор выбирает текст, его интересуют прежде всего идея, образ, настроение, заключенные в нем, содержание, которое было бы ему близко, нашло бы отклик в его душе. Приступая к сочинению музыки, композитор стремится по-своему выразить основную мысль и содержание текста. Тем не

менее и в этом случае музыкальный образ не всегда адекватен образу поэтическому; они действуют в синтезе, дополняя друг друга.

Высокохудожественное поэтическое произведение, как правило, обладает образной и смысловой многогранностью текста, и каждый композитор вправе прочесть его по-своему, расставив свои смысловые акценты, выделив те или иные стороны художественного образа. Поэтому возможны разные музыкальные трактовки одного и того же стихотворного текста. Композитор может подчеркивать и углублять доминирующее настроение поэтического произведения или заострять контраст, порой едва намеченный в нем, так как возможности музыки в выявлении эмоционально-психологического «подтекста» огромны. Следуя за подтекстом, музыкальный образ может порой даже противоречить внешнему значению слов. В таком случае композитор музыкальными средствами дорисовывает то, о чем не говорится прямо, создает звуковые картины, дополняющие поэтический образ.

Артикуляция.

Под термином «артикуляция» наука о языке подразумевает степень ясности, расчлененности слогов при выговаривании слова. Под артикуляцией в музыке следует понимать способ «произношения» мелодии с той или иной степенью расчлененности или связанности составляющих ее тонов. Этот способ конкретно реализуется в штрихах – приемах извлечения и ведения звука. Артикуляция – очень важное и сильное средство музыкальной выразительности, оно выступает в одном ряду с мелодией, гармонией, ритмом, фактурой, темпом, динамикой, тембром. Чтобы осознать значение артикуляции, достаточно, например, в произведении острого, отрывистого характера, сохранив неизменным его мелодию, ритм, гармонию, фактуру, изменить лишь штрих, слигвав между собой звуки или аккорды. Понятно, что в этом случае характер сочинения исказится до неузнаваемости.

При правильно сформированном певческом звуке, органично связанном с артикуляцией, как отклик на музыкальный образ, выраженный в мелодии и в поэтическом тексте, рождаются эмоции. Они проявляются и в характере тембра голоса, и в манере артикуляции, и в выражении лица.

Как показывает практика, на начальном этапе целесообразно не менее половины двухчасовых занятий посвящать упражнениям. Ученики, которые понимают суть дела, занимаются этим с увлечением. Можно видеть, как пробуждается их вокальное чувство, как они обретают ощущение качества звука собственного голоса, его тембра, умение управлять своим голосом. В этом случае перед певцами ставятся простые, ясные и легко выполнимые вокальные задачи, над которыми они настойчиво работают не только в классе, но и дома, самостоятельно.

На первом этапе работы необходимо концентрировать внимание на «приближении звука», направляя его в твердое нёбо, к передним зубам. Хорошо использовать в упражнениях звонкие согласные. Произношение «д», «з», «л», «м», «н» приближает звуки, «м» усиливает резонирование носовой полости, «р» – активизирует сокращение голосовых связок и работу дыхания.

Второй этап предусматривает воспитание резонаторных ощущений, способствующих смешанному характеру звукообразования. Звук, сформированный в высокой позиции, должен мягко опираться на грудной резонатор. Мышечно-слуховые ощущения хорошо нарабатывать в центре диапазона, а также при нисходящем движении из головного в грудной регистр. Грудной резонатор способствует формированию сочного, насыщенного звука (верхние ему придают яркость, «летучесть», блеск). Хороший, полноценный голос одновременно озвучивает головной и грудной резонаторы. Первостепенная задача педагога – стремиться выявить естественный тембр ученика.

Главная причина отсутствия единства в произношении гласных – речевая манера пения. Единая манера пения предполагает формировать

гласные «открытые» (а, я, э, е, и, ы) по образцу «прикрытых» способом округления: когда поем «а» – мыслим «о», поём «и» – мыслим «ю» и т.д. Старейший вокальный педагог А. М. Разварин говорил: «Гласная у хорошего певца несёт согласную, как конь седока». Приемы работы: активизировать в звукообразовании мягкое нёбо, использовать в упражнениях для выравнивания гласных следующие сочетания: «а-е-и», «и-э-а» «у-о-а», а также слоги «ду», «ку», «лѐ», «гно».

Причина образования «гнусавого» звука, носового призвука – низко опущенная занавеска нёба, которая перекрывает доступ звука в полость рта. Приёмы, помогающие устранить эту проблему: формирование правильного певческого звука, формирование в звуке высокой певческой форманты, активизация головного резонатора.

Упражнения на слоги «бра», «да», «рэ», «ро» способствуют активному включению головных резонаторов с контролем ощущений лобных пазух. Пение слогов «нэ», «мэ», «рэ» не только хорошо поднимает нёбную занавеску, но и способствует хорошей настройке головных резонаторов. Для исправления этого недостатка хорошо активизировать мягкое нёбо с использованием твёрдой атаки звука и штриха стаккато.

Всевозможные вокальные трудности препятствуют быстрому достижению высоких и стабильных творческих результатов.

Анализируя многие методические пособия, можно сделать вывод, что подобранные гласные звуки и упражнения с ними дают определенно положительный результат в воспитании начинающего певца, «а-о-е-у-и» – эти гласные звуки расположены по степени нарастания импеданса, «а» – наиболее громкий звук, но обладает наименьшим импедансом; «и-у» – обладают наибольшим импедансом, но наименее громким звуком. Юссон называет импеданс защитным механизмом гортани, позволяющим голосовой щели производить свою работу без чрезмерного напряжения. Эти свойства

гласных к различному импедансу позволяют педагогу грамотно строить урок, чтобы ученик меньше утомлялся.

Вокальная музыка заимствовала термин «штрих» из инструментального, в частности, смычкового исполнительства, в котором используются в основном такие приемы звуковедения, как *legato* и *staccato*. Перенесенные в вокально-хоровое исполнительство, они указывают на необходимость максимального приближения приемов вокального звуковедения к оркестровым.

Шкала степеней слитности и расчлененности простирается от *legatissimo* (максимальной слитности звуков) до *staccatissimo* (максимальной краткости их). Обычно шкала условно разделяется на три зоны: слитность звуков (*legato*), их расчлененность (*non legato*) и краткость (*staccato*), каждая из которых включает целый ряд градаций.

Функции артикуляции многообразны и тесно связаны с ритмическими, динамическими, тембровыми и некоторыми другими музыкально-выразительными средствами, а также с общим характером музыкального произведения. Непосредственная связь артикуляции с ритмикой понятна: ведь всегда артикулируется нечто, имеющее ритмическую жизнь. Длительность звучащей части, продолжительность расчленяющей звуковую ткань паузы в такой же степени относятся к ритму, как и к артикуляции.

Не менее тесно связана артикуляция с динамикой. Так, например, увеличение звучащей части обозначенных в нотах длительностей и связанное с этим сокращение размера цезур между звуками приводят к увеличению количества звучания в единицу времени, и наоборот – уменьшение звучащей части длительностей, увеличение цезур вызывает ощущение уменьшения количества звучания, что может восприниматься как усиление или ослабление звучности и создавать впечатление *crescendo* или *diminuendo*.

Существует и другая связь между артикуляцией и динамикой. Часто соединение или расчленение звуков требует специфического штриха,

оказывающего непосредственное влияние на характер динамики. Так, момент вступления со свойственной ему атакой звука создает ощущение артикуляционного подчеркивания. Звук, вступающий после цезуры, также может восприниматься в контрасте с предшествующим ему молчанием как акцентированный.

Штрих самым непосредственным образом связан с темпом: во-первых, артикуляция технически осуществима лишь в определенном темпе; во-вторых, своим характером штрих обосновывает этот темп, поскольку вне соответствующего ему артикулирования темп оказывается лишенным своего обоснования. Понятно поэтому, что поиск нужного темпа, понимаемого абстрактно как некая «правильная» скорость, взятая вне связи с определенным произношением, часто бывает безрезультатным.

Чтобы найти верный артикуляционный прием, правильный штрих важно принимать во внимание, что каждый музыкальный инструмент и каждый тип певческого голоса имеет свою, характерную для него манеру артикулирования. Воспроизводя эту манеру, можно вызвать в воображении слушателя то или иное звучание только через исполнительское «произношение» мелодии. Этот момент следует учитывать при интерпретации разных жанров и стилей.

Не меньшую роль играет здесь исполнительское ощущение характера музыкальной речи, сквозного движения музыки, дыхания, связи артикуляции с пространственными и другими изобразительными моментами, с эмоциональной выразительностью произнесения текста. Так, выбор штриха может зависеть от того, что нужно воплотить в звучании: тяжесть или легкость, близость или отдаленность, патетику или лиризм, восклицание или спокойную повествовательность.

Артикуляция может выполнять функцию акустическую, помогая исполнителю привести звучание в соответствие с акустическими свойствами концертного зала. Если залу свойственна большая реверберация, то

отдельные моменты звучания смешиваются, наплывают друг на друга. Пользование при такой акустике глубоким *legato* может лишить музыкальную ткань ясности. В этих условиях целесообразно вместо основного произношения *legato* поставить *non legato*, которое будет звучать слитно и ясно. В помещении с большой реверберацией исполнителю следует обратить особое внимание на цезуры. При такой акустике паузе, расчленяющей звуковую ткань, нужно придавать достаточную длительность.

Взаимосвязь артикуляции и акустики проявляется и в том, что артикуляция может не только приспособливаться к акустике, но также сама, своими средствами вызывать у слушателя представление об определенной акустике. Так, например, штрихом *marcato* (обозначаемым иногда в нотной записи короткой вилочкой под нотой), который выражается в звучании небольшим акцентом с последующим *diminuendo*, напоминающим эффект «эхо», можно создать впечатление отдаленного, долетающего сквозь пространство звучания.

Артикуляция обладает и ярко выраженными формообразующими функциями. Контрастность, противопоставление мотивов, фраз, предложений, периодов можно подчеркивать применением *legato* и *staccato*. Часто различными артикуляционными средствами окрашивается разный тематический материал (например, вступление и начало изложения, средняя часть и реприза и т.д.), подчеркиваются определенные стороны внутренней структуры мелодии, в частности ритмической. Если движение мелодии складывается из двух соседних ритмических категорий – типа шестнадцатых и восьмых, восьмых и четвертей, четвертей и половин, – то в большинстве случаев мелкие длительности исполняются *legato*, а более крупные – *non legato*. Этот способ артикулирования, сводящийся к расчленению больших длительностей на фоне связанных меньших, часто вносит ясность в полифоническую структуру мелодии. Артикуляцией можно подчеркнуть и некоторые стороны интонационной структуры мелодии. Поскольку в

мелодии наиболее часто противопоставляются два типа движения – секундовое и по звукам аккорда, можно усилить это противопоставление, исполняя первое из них приемом *legato*, а второе – *non legato*.

И все же главная функция артикуляции – расчленение или связывание музыкальной ткани произведения. В одних случаях артикуляционная цезура совпадает с синтаксическим расчленением текста, в других – не совпадает, а вводится исполнителем для подчеркивания смысловых, образных, психологических моментов.

Остановимся на некоторых технологических моментах выполнения штрихов. Основная форма вокального звуковедения – *legato*. Искусство *legato* связано с навыком плавного и равномерного распределения певцом звукового потока от тона к тону, от слога к слогу без нарушения единой певческой линии, без перерыва или толчка. Несмотря на изменение высоты звука, различие в произношении гласных и согласных, расчлененность смежных звуков и слогов должна быть минимальной. Для этого необходимо пропевать гласные как можно протяжнее, в то время как согласные произносить предельно точно и быстро. В таком случае возникает ощущение, что гласная каждого слога переливается в гласную последующего, образуя непрерывную, сквозную вокально-речевую линию. Более спокойное, плавное и постепенное движение мелодии облегчает выполнение *legato*, а скачкообразное – значительно осложняет его.

Наиболее благоприятные условия для исполнения *legato* возникают при пении с закрытым ртом или на избранный гласный звук или слог (вокализ). Отсутствие гласных сводит в этом случае опасность толчков к минимуму. Если при пении на гласную хоровая партия начинает «плыть», теряя свою ритмическую определенность, к главному звуку прибавляют сонорный согласный. Наиболее употребимы согласные м, н, л, звучащие в пении почти так же вокально, как и гласные. Из звонких согласных иногда применяют з, а из глухих – к (только в сочетании с у как самой тихой из гласных) и очень

редко – т. Пение на слог применяется и в тех случаях, когда возникает опасность «смазывания» отдельных звуков, особенно в нисходящем мелодическом движении *glissando* и *portamento*, при переходе от одного звука к другому, что вызывает ощущение слащавости, манерности пения и других недостатков, типичных для исполнения *legato*.

Большого искусства и вокальной тренировки требует исполнение *non legato*. Это один из труднейших штрихов в вокальном искусстве, поскольку техника его исполнения содержит в себе элементы *legato* и *staccato*, соотносящиеся между собой. Именно наличие такого дуализма обуславливает его специфичность. Звуки, составляющие мелодическую линию при *non legato*, теряют свою непрерывность и обретают относительную самостоятельность. Каждый звук максимально выдержан во времени и отделяется от следующего небольшой цезурой с помощью короткой задержки дыхания. В момент задержки голос, благодаря сохранению вокальной позиции, мгновенно, без «подъездов» перестраивается на новый звук. Однако ощущение четкой атаки каждой ноты должно сохраниться.

Более жестким, чем *non legato*, является штрих *marcato*, означающий подчеркнутое, отчетливое исполнение каждой ноты. Характеризуется он тем, что это подчеркивание достигается не с помощью пауз между звуками, а посредством акцента.

Вокальное мастерство исполнения *staccato* заключается в максимальном сокращении продолжительности звуков и увеличении пауз между ними без запаздывания ритмического движения во времени. Несоблюдение этого условия ведет к нарушению метrorитмической пульсации и нелогичным изменениям темпа. Звуковой поток, исполняемый *staccato*, следует трактовать как единую целостную линию на одной певческой позиции без перемены дыхания между отдельными тонами. Поэтому при пении *staccato* не следует каждый звук образовывать заново.

Атака здесь происходит посредством активного и острого толчка диафрагмы в сочетании с мягкой, но активной реакцией гортани. Очень важно достигать паузы между звуками не замыканием голосовой щели, что неизбежно ведет к резкому, тяжелому, массивному звуку, а лишь с помощью работы диафрагмы на задержанном дыхании. Голос на *staccato* должен звучать упруго, легко и негромко. Большая громкость неизбежно повлечет за собой увеличение массы звука, а вместе с ней и потерю его легкости.

Работа над овладением *staccato* способствует воспитанию гибкости голоса, точности атаки звука, определенности интонации, уничтожению «подъездов». В художественно-образном плане этот штрих необходим для воплощения грации, тонкости, воздушности.

Заканчивая этот раздел, отметим, что каждый штрих, взятый в отдельности, имеет бесчисленное количество присущих только ему оттенков, разнообразных по характеру. Так, *staccato* может быть колючим, острым, прыгающим, воздушным, грациозным. *Legato* может быть более или менее связным, певучим, экспрессивным, насыщенным. Если учесть при этом всевозможные сплетения и комбинации различных штрихов, становится ясным, что разнообразию и выразительности их нет предела.

O CESSATE DI PIAGARMI...
Arietta

A.Skarlatti

Andante con moto ♩ = 90-80

First system of the musical score. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "O ces - sa - te di pia - gar - mi,". The piano accompaniment starts with a rest, then enters with a melody. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. Dynamics include *p* (piano) and *agitato* (agitated).

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "o la - scia - te - mi mo - rir, o la - scia - te -". The piano accompaniment continues with a similar melodic pattern. Dynamics include *p* (piano) and *sempre legato* (always legato).

Third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "mi mo - rir, Lu - c'in - gra - te, dis - pie - ta - te,". The piano accompaniment continues with a similar melodic pattern. Dynamics include *p* (piano).

Fourth system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "lu - c'in - gra - te, dis - pie - ta - te, piu del ge - lo e". The piano accompaniment continues with a similar melodic pattern. Dynamics include *cresc.* (crescendo) and *string. poco a poco* (strings, little by little).

dim. **f** *smorz.*
 piu dei mar - mi fred - de e sor - de a' miei mar - tir,
dim. **p**

pp *rit.* **a tempo**
mf dolente ed appassionato
 fred - de e sor - de a' miei mar-tir. O ces - sa - te
pp *col canto* **mf**

di pia - gar - mi, o la - scia - te - mi mo - rir,

con dolore e ritenuto assai
 o la - scia - te - mi mo - rir,
p

AMOR, CH'ATTENDI?

Arietta

G.Caccini

Allegretto (Довольно быстро) ♩ = 92

p *cresc.*

A - mor ch'at - ten - di? A - mor che fa - i? sù che non
Dall' al - to cie - lo ful - mi - na gio - ve, l'ar cier di

p *legato* *cresc.*

dim. *più f*

pre - di gli stra - li ma - i? A - mor ven - de - ta,
De - lo sa - et - te pio - ve, Ma lo stral d'o - ro

dim. *più f*

p *cresc.* *dim.*

A - mor sa - et - ta Quel cor ch'al - te - ro sde - gna il tuo im -
s'or - ni d'al - lo - ro, che di pos - san - za o - gni al - tro av -

p *cresc.* *dim.*

più f *rit.*

pe - ro, Quel cor ch'al - te - ro sde - gna il tuo im - pe - ro.
van - za. Che di pos - san - za o - gni al - tro av - van - za.

più f

COME RAGGIO DI SOL

A. Caldara

Sostenuto ♩ = 46 *pp*

Co - me rag-gio di sol

cresc. molto *dim.* *ppp* *simile*

p mi - te e se - re - no, Co - me rag-gio di sol *p* mi - te e se - re - no

so-vra pla - ci - di flut - ti si ri - po - sa *affrett. poco a poco* men - tre del ma - re, men -

pp *affrett. poco a poco*

pp - tre del ma - re nel pro - fon - do se - no *p* sta la tem - pe -

p *cresc. e string.*

f rit. *rall.* *a tempo* *p* *tranquillo*

- - sta a - sco - - sa: co - si ri - so ta-

col canto *p a tempo* *pp*

lor ga-io e pa - ca - to di con - ten - to, di gioia un lab - ro in - fio - ra,

stent. *f dim. e rit.*

men - tre nel suo se - gre - to il cor pia - ga - - to s'an-go-scia e

cresc. e string. *stent.* *f dim. e rit.*

rall. *pp*

si mar - tò - ra.

dim. assai *ppp*

rall. *pp* *ppp*

DIGNARE

G.F.HÄNDEL

Largo *p* *mf*

Dig - na - re, o do - mi - ne di - e

is - to si - ne pec - ca - to, di - e is - to si - ne pec - ca - to.

f

Mi - - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se -

p *f*

pp

re - re, mi - se - re - - re, nos - tri Do - mi - ne mi - se -

mf *rit.*

f

a tempo

re - - re nos - tri fi - at mi - se - - ri -

p

cor - di - a tu - a, su - per nos quem

8^{vb}

poco piu mosso *mf*

ad - mo-dum spe - ra - vi - mus, quem ad - mo-dum spe -

ra - vi - mus in - te.

tr

NON POSSO VIVERE

G.Carissimi

Allegro
f marcato

Non pos - so vi - ve - re, non pos - so vi - ve - re, sen - za il mio

p

ben, no, no, non pos - so vi - ve - re, sen - za il mio ben, no,

cresc. *mp*

no, non pos - so vi - ve - re, sen - za il mio ben. A - mor pie -

to - so, dam - mi le piu - me del mio bel nu - me gui - da - mi in

sen, gui - da - mi. gui - da - mi in sen, del mio bel nu - me

gui - da - mi in sen. *f marcato* Non pos - so vi - ve - re, non pos - so vi - ve - re,

sen - za il mio ben, no, no, non pos - so vi - ve - re, sen - za il mio

p ben, no, no, *f* non pos - so vi - ve - re, *rit.* sen - za il mio ben.

PER LA GLORIA

G.P. Bononcini

Andantino

f *cresc.* *tr*

The piano introduction is in 3/4 time with a key signature of two flats. It begins with a forte (*f*) dynamic and features a melodic line in the right hand with a trill (*tr*) in the fourth measure. The left hand provides a steady bass line. A crescendo (*cresc.*) is indicated over the final two measures.

f *mf* *f*

Per la glo - ria

The first vocal line begins with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The vocal line continues with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

cresc. *tr*

d'a - do - rar - vi vo - gli o a - mar - vi, o lu - ci ca -

The vocal line continues with a crescendo (*cresc.*) and ends with a trill (*tr*). The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

p

re! Per la glo - ria d'a - do - rar - vi

The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

dolce *trm* *f*

vo - glio a - mar - vi, o lu - ci ca - re! A - man-do pe - ne -

ff *p*

rò ma sem-pre vi a - me - rò, si

mf *p*

si, nel mio pe - na - re! A - man-do pe - ne -

cresc. *p*

rò ma sem-pre vi a - me - rò, si

mf si, nel mio pe - na - re! *f* Pe - ne - rò, vi a - me - rò,

mf lu - ci, ca - re! *p* pe - ne - rò, vi a - me - rò, lu - ci, ca -

re!

f Sen - za spe - me

dolce *tr*

di di - let - to, va - no af - fet - to è so - spi - ra -

p

re, Sen - za spe - me di di - let - to,

tr *mf*

va - no af - fet - to è so - spi - ra - re, Ma i vo - stri ca - ri

poco cresc. *p*

ra - i chi va - gheg - giar può ma - i, e

poco cresc. *p*

non, e non vi a - ma - re? Ma i vo - stri ca - ri ra - i

poco cresc. cbi va - gebg giar pùo ma - i, e non, e non

vi a - ma - re? Pe - ne - rò, vi a - me - rò, lu - ci, ca -

p a tempo re! *dolce* Pe - ne - rò, vi a - me - rò, lu - ci, ca - re!

CARO MIO BEN

Arie

T. Giordani

Allegretto m.m. ♩ = 60

p dolce

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a series of chords and eighth-note patterns, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Ca - ro mio ben, cre - di-mi al - men, sen - za di te lan - gui-sce il

p dolce

The first vocal line is accompanied by the piano. The vocal melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The tempo and dynamics are maintained from the previous system.

cor. Ca - ro mio ben, sen - za di te lan - gui - sce il

mf

f *p*

The second vocal line begins with a piano introduction marked *mf*. The vocal melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The dynamics shift to *f* and then *p* during the accompaniment.

cor. Il tuo fe - del so - spi-ra o

p

f *p*

The third vocal line begins with a piano introduction marked *p*. The vocal melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The dynamics shift to *f* and then *p* during the accompaniment.

gnor, ces - sa, cru - del, tan - to ri - gor, ces - sa, cru - del, tan - to ri -

mf

colla voce *p*

gor, tan - to ri - gor. Ca - ro mio ben, cre - di - mi al - men, sen - za di

poco rit. *portamento* *a tempo* *pp* *mf*

colla voce *pp dolcissimo* *p*

te lan - gui - sce il cor. Ca - ro mio ben, cre - di - mi al - men, sen - za di

rit. *3* *f a tempo* *p dolce* *f*

rit. *f* *p* *mf*

te lan - gui - sce il cor.

tr *rit.*

p *rit.* *f*

VERGINE, TUTTO AMOR

F. Durante

Largo religioso $\text{♩} = 40$

ff

rit. *pp* a tempo

Ver - gin, tut - to a -

simile *pp*

mor, o mad - re di bon - ta - de, o ma - dre pi - a, ma - dre

pi - a, a - scol - ta, dol - ce Ma - ri - a, la vo - ce del pec - ca -

tor, del pec - ca - tor.

Il pian - to suo ti muo - va, giun - ga no a te i suoi la -

men - ti, suo duol, suol tri - sti ac - cen - ti, sen - ti pie - to - so quel tuo

cresc. assai
cor, pie - to - so, pie - to - so pie - to - so quel tuo

cresc. assai

cor, quel tuo cor. O, mad - re di bon -

tr *p*

p

ta - de, Ver - gin tut - to a - mor, o, ma - dre di bon -

ta - de, o Ver - gin tut - to a - mo - re, Ver - gin tut - to a - mor,

cresc.

a - mor.

tr *poco rit.*

ff

lib

ARIA DI PARIDE

dall' opera "Paride ed Elena"

C.W.Gluck

Largo

O del mio dol - ce ar - dor, bra -

ma - to og - get - - to, bra - ma - to og - get -

to, l'au - ra che tu re - spi - ri

al - fin re - spi - ro, al -

fin, al-fin re - spi - - - - ro. O -

f *p* *pp*

vun - que il guar-do io gi - - - ro le tue va - ghe sem-bian-ze a -

pp

mo - re in me di-pin - ge e il mio pen-sier si fin - ge

le più lie - - - te spe - ran - - -

p *cresc.* *f* *dim.*

ze; e nel de - sio che co - si, m'em - pie il

pet - to cer - co te, chia - mo te,

pp

calando *pp*

spe - ro e so - spi - - - ro. Ah!

rall.

P *f*

a tempo

O del mio dol - ce ar - dor, bra - ma - to og - get - -

to, bra - ma - to og-get - to,

cresc. *f* *dim.* *pp*

l'au - ra che tu re - spi - - ri al - fin re -

f *pp*

spi - - ro, al - fin, al-fin re -

f *p*

spi - - - - ro.

pp *dim.*

КАНЦОНЕТТА

"Три дня прошло, а Нина"...

CANZONETTA

"Tre giorni son che Nina"...

G. Pergolesi

Andante

Tre gior - ni son che Ni - na, che Ni - na, che

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. It begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, Bb4, and C5. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of one flat and a common time signature. It features a piano (*p*) dynamic and a melody of eighth notes in the right hand, with a simple bass line in the left hand.

Ni - na in let - to se ne stà in let - to se ne

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line features a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) and another triplet (C5, Bb4, A4). The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

stà. Pif - fa-ri, tim - pa-ni, cem - ba - li sve - glia - te mia Ni -

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a quarter rest, followed by a dotted quarter note G4, and then a series of eighth notes. The piano accompaniment features a forte (*f*) dynamic in the first two measures, followed by a piano (*p*) dynamic in the final measure.

net - ta, sve- glia - te mia Ni - net - ta ac - ciò non dor - ma

più, ac - ciò non dor - ma più. Sve- glia - te mia Ni -

-net - ta, Sve- glia - te mia Ni - net - ta, ac - ciò non dor - ma

più, ac - ciò non dor - ma più.

ARIA DI PUBLIO

dall' opera "La clemenza di Tito"

W.A.Mozart

Allegretto

Tar - di s'av - ve - de d'un tra - di-

men - to, chi mai di fe - de man - car non sà,

un cor ve - ra - ce, pie - no d'o - no - re, non è por

ten - to, se ogn'al - tro co - re crede in - ca - pa - ce d'in

fe - del - tà, d'in - fe - del - tà.

Tar - di s'av - ve - de d'un tra - di -

men - to, chi mai di fe - de man - car non sà,

Tar - di s'av - ve - de d'un tra - di - men - to,

chi mai di fe - de man - car non sà, man -

The first system of the musical score consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with the lyrics "chi mai di fe - de man - car non sà, man -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand.

car non sà, man - car non sà.

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "car non sà, man - car non sà.". The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern. Dynamics markings *f* and *p* are present in the right hand of the piano part.

The third system of the musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a trill (*tr*) in the right hand and dynamics markings *f* and *p*.

The fourth system of the musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a trill (*tr*) in the right hand and dynamics markings *f* and *p*.

SERENATA DON-GIOVANNI

dall' opera "Don-Giovanni"

W.A.Mozart

Allegretto

The piano introduction begins with a treble clef staff containing a series of eighth-note chords and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is placed at the start of the bass staff.

The vocal line starts with a bass clef staff. The lyrics are: "Deh vie - ni al - la fi - ne - stra, o mio te -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern as the introduction.

The vocal line continues with the lyrics: "so - ro, deh vie - ni a con - so - lar il pian - to mi -". The piano accompaniment features a more active treble staff with sixteenth-note patterns.

The vocal line concludes with the lyrics: "o. Se ne - ghi a me di". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic accompaniment.

dar qual - che ri - sto - ro, da - van - ti a-gli oc - chi

tuoi mo - rir vo - gl'i - o!

Tu ch'hai la boc - ca

dol - ce più del mie - le, tu che il suc - che-ro

por - ti in mez - zo al cuo - re.

The first system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Non es - ser, gio - ia mia, con me cru - de -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half rest, followed by quarter notes G2, A2, and B2, and a dotted half note C3. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern from the first system.

le! La - scia-ti al - men ve - der, mio

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half rest, followed by quarter notes G2, A2, and B2, and a dotted half note C3. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

bel - la - mo - re!

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The piano accompaniment ends with a final chord in the right hand and a half note G2 in the left hand.

ARIOSO DI GERMONT dall' opera "La Traviata"

G. Verdi

Allegro moderato ♩ = 84 *dolciss. cantabile*

Pu - ra sic-co - me un an - ge-lo Id - dio mi diè u - na

fi - gia; se Al - fre - do ne - ga rie - de - re in

se - no al - la fa - mi - gia, l'a - ma - to e a - man - te

gio - vi - ne, cui spo - sa an - dar do - ve - - a

or si ri - cu - sa al vin - co - lo che lie - ti, lie - ti ne ren - *dim.*

de - va. Deh non mu - ta - te in tri - bo - li

le ro - se del - l'a - mor, ah non mu - ta - te in tri - bo - li le ro - se del - l'a - *p*

mor... a' prie - ghi miei re - si - ste - re, no, no, non vo - gliail vo - stro cor, no, no. *f* *pp stent.* *stent.* *colla parte*

ARIA LEPORELLO

dall' introduzione all'opera "Don-Giovanni"

W.A.Mozart

Allegro molto

p *f* *p* *f* *p*

f *p* *f* *f* *f*

Not - te e gior - no fa - ti - car, per chi

ff *p* *f* *p*

nul - la sa gra - dir, piog - ga e ven - to sop - por - tar, man - giar

f *p* *f* *p*

ma - la e mal dor - mir.

Vo - - glio far il gen - til - uo - mo,

e non vo - glio più ser - vir, e non

vo - glio più ser - vir, no, no, no, no, no, no, non

vo - glio più ser - vir.

Oh! che ca - ro ga - lant - uo - mo,

vuol star den - tro col - la bel - la ed io far la sen - ti -

nel - la, la sen - ti - nel - la, la sen - ti - nel - la!

Vo - - glio far il gen - til - uo - mo,

f *p* *f*

e non vo - glio più ser - vir, e non

p

vo - glio più ser - vir, no, no, no, no, no, no, non

vo - glio più ser - vir! Ma mi

pp

par, che ven - ga gen - te; ma mi par, che ven - ga

The first system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The vocal line has a melodic contour with some rests. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

gen - te; non mi vo - glio far sen - tir, ah! non mi vo - glio far sen - tir, non mi

cresc. *f* *p*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). The vocal line has a dramatic peak on the word 'ah!'.

vo - glio far sen - tir, no, no, no,

The third system shows the vocal line with the words 'no, no, no,'. The piano accompaniment is sparse, with long rests in the right hand and a simple bass line.

no, no, non mi vo - glio far sen - tir.

The fourth system concludes the vocal line with 'no, no, non mi vo - glio far sen - tir.' The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a bass line.

ПЕСЕНЯ ТОМСКОГО

из оперы "Пиковая Дама"

П.И. Чайковский

Andante $\text{♩} = 76$

f

Adagio $\text{♩} = 58$

Ес - ли б ми - лы - е де - ви - цы так мог - ли ле - тать, как

пти - цы, и са - ди - лись на суч - ках, я же -

лал бы быть су - чоч - ком, что - бы ты - ся - чам де - воч - кам на мо - их си - деть вет -

pp *p*

Andante

- вях, на мо - их си - деть вет - вях!

Adagio $\text{♩} = 58$

Пусть си - де - ли бы и пе - ли, ви - ли

гнё - зда и сви - сте - ли, вы - во - ди - ли бы птен - цов!

Ни - ког - да б я не сги - бал - ся, веч - но б и - ми лю - бо - вал - ся, был счаст -

Andante

ли - вей всех суч - ков, был счаст - ли - вей всех суч - ков!

f *p* *f*

Ни - ког -

p

да б я не сги - бал - ся, веч - но б и - ми лю - бо - вал - ся, был счаст -

cresc. *f*

ли - вей всех суч - ков, был счаст - ли - вей всех суч - ков!

ff

ПЕСНЯ ВАРЯЖСКОГО ГОСТЯ

из оперы "САДКО"

Н.Римский-Корсаков

Andante non troppo

f Pesante

6

The piano introduction is in 4/4 time, marked *f Pesante*. It features a series of chords and rhythmic patterns in both the treble and bass staves, with a sixteenth-note figure in the bass line.

О ска - лы гроз - ны - е дро - бят - ся с рё - вом вол - ны и

sf dim. *mf*

The vocal line begins with a bass clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment features sustained chords in the treble and a rhythmic bass line. Dynamics include *sf dim.* and *mf*.

с бе - лой пе - но - ю, кру - тясь, бе - гут на - зад, но твёр - до се - ры - е у -

The vocal line continues with the same bass clef and key signature. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained chords and a rhythmic bass line.

тё - сы вы - но - сят волн на - пор, над мо - рем сто - я.

f

The vocal line concludes with the same bass clef and key signature. The piano accompaniment features a final chord and a rhythmic bass line. Dynamics include *f*.

От

6
sf dim.

скал тех ка-мен-ных у нас ва-ря-гов, кос-ти, от той вол-ны мор-ской в нас

mf

кровь ру-да по-шла; а мыс-ли тай-ны от ту-ма-нов. Мы в мо-ре ро-ди-

f

poco allarg.

a tempo

лись, у-мрём на мо-ре!

f
6

Me - чи бу - лат - ны, стре - лы ост - ры у вар - я - гов, на -

но - сят смерть о - ни без про - ма - ха вра - гу. От - важ - ны ло - ди стран пол -

ноч - ных, ве - лик их О - дин - бог, у - грю - мо мо -

ре!

СЕРЕНАДА ДОН-КИХОТА

Сл. С. Богомазова

Д. Кабалевский

Не слишком скоро. Решительно

The first system of the piano accompaniment features a 3/4 time signature and a key signature of three flats (B-flat major). The right hand plays a series of chords, while the left hand provides a simple bass line. A *dim.* (diminuendo) marking is present in the second measure.

The second system includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: "1. На тур - ни - ре, на пи - ру и на о - хо - те,". The piano accompaniment continues with chords and a bass line, marked with *mf* (mezzo-forte).

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "хо - дят слу - хи об от - важ - ном Дон - Ки -". The piano accompaniment maintains the chordal texture and bass line.

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "хо - те! Ла, ла, ла, ла, ла, ла!". The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Ла, ла, ла, ла, ла, ла! Ла, ла, ла, ла, ла, ла, ла, ла, ла,

ла, ла. 2.Как веч -

Для повторения *f* Для окончания *sf* *sf*

2.Как вечна на небе солнца позолота,
Так прочка любовь верность Дон-Кихота!

3.Брось, красавица, старанье и заботу
И не пой ты нежных песен Жон-Кихоту.

4.Служит имя Дульцинеи мне оплотом,
Неразлучна Дульцинея с Дон-Кихотом.

5.Потому-то, синьорита, оттого-то
Для других закрыто сердце Дон-Кихота.

ЭПИТАЛАМА из оперы "Нерон"

А.Рубинштейн

Moderato *mf*

По - ю те - бе,
Бог Ги - ме - ней! Ты, кто со - е - ди - ня - ет не -
ве - сту с же - ни - хом, ты лю - бовь
бла - го - слав - ля - ешь, ты лю - бовь

rit.

бла - го - слов - ля - ешь; по - ю те - бе,

a tempo

Бог но - во - брач - ных, Бог Ги - ме - ней,

Бог Ги - ме - ней!

Э - рос, Бог люб -

ви, пусть их о - свя - ща - ет, Ве -

The first system of the musical score consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a half note 'ви,' followed by a quarter note 'п' and a dotted quarter note 'у' in the second measure, then a quarter note 'с' and a dotted quarter note 'т' in the third measure, and finally a quarter note 'а' and a dotted quarter note 'е' in the fourth measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords and single notes in the left hand.

не - ра пред - ла - га - ет чер - то - ги сво -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a triplet of eighth notes in the first measure of the second system, followed by a quarter note 'а' and a dotted quarter note 'е' in the second measure, and a quarter note 'ч' and a dotted quarter note 'е' in the third measure. The piano accompaniment maintains the eighth-note pattern in the right hand and provides harmonic support in the left hand.

и; сла - ва и хва - ла

The third system shows the vocal line starting with a half note 'и;' followed by a quarter note 'с' and a dotted quarter note 'л' in the second measure, and a quarter note 'а' and a dotted quarter note 'л' in the third measure. The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic structure.

Кри - зе и Не - ро - - ну, сла - ва и хва -

The fourth system features the vocal line with a quarter note 'К' and a dotted quarter note 'р' in the first measure, followed by a quarter note 'и' and a dotted quarter note 'н' in the second measure, and a quarter note 'у,' and a dotted quarter note 'а' in the third measure. The piano accompaniment remains consistent throughout.

ла Кри - зе и Не - ро - - ну; по -

ю те - бе, Бог Ги - ме -

rit. *a tempo*

ней, Бог Ги - ме - ней,

Бог Ги - ме - ней!

rit.

АРИОЗО МИЗГИРЯ из оперы (Снегурочка)

Н.Римский-Корсаков

Andantino $\text{♩} = 52$

На тёп - лом си - нем мо - ре,

p

The first system of the musical score. It features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 52 beats. The piano part begins with a series of chords in the right hand and a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand. The vocal line starts with a half note 'На' followed by a quarter note 'тёп', a half note 'лом', a quarter note 'си', a half note 'нем', a quarter note 'мо', and a half note 'ре'.

у ос - тро - ва Гур - мы - за, где вол - ны хле -

The second system of the musical score. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The vocal line continues with a quarter note 'у', a half note 'ос', a quarter note 'тро', a half note 'ва', a quarter note 'Гур', a half note 'мы', a quarter note 'за', a quarter note 'где', a half note 'вол', a quarter note 'ны', and a half note 'хле'.

щут пе - ну о кам - ни скал при - бреж - ных,

The third system of the musical score. The piano accompaniment continues. The vocal line continues with a quarter note 'щут', a half note 'пе', a quarter note 'ну', a quarter note 'о', a half note 'кам', a quarter note 'ни', a half note 'скал', a quarter note 'при', a half note 'бреж', and a quarter note 'ных'.

там на дне мор - ском жем - чуг цен - ный есть, во - до - ла - зов я

The fourth system of the musical score. The piano accompaniment continues. The vocal line continues with a quarter note 'там', a half note 'на', a quarter note 'дне', a half note 'мор', a quarter note 'ском', a quarter note 'жем', a half note 'чуг', a quarter note 'цен', a half note 'ный', a quarter note 'есть', a quarter note 'во', a half note 'до', a quarter note 'ла', a half note 'зов', and a quarter note 'я'.

по - сы - лал на дно; од - но зер - но до - ста - ли мне

в вен - цах ца - рей та - ко - го нет! Со мной сме - нять -

ся хо - чешь? Зер - но пол - цар - ства сто - ит.

Возь - ми бес - цен - ный жем - чуг, а мне лю - бовь от - дай!

ТРЕТЬЕ РОМАНС ДЕМОНА из оперы "Демон"

А.Рубинштейн

Я

Moderato con moto

тот, ко - то - ро - му вни - ма - ла ты в по - лу - ноч - ной

ти - ши - не, Чья мысль ду - ше тво - ей шеп - та - ла, чью

грусть ты смут - но от - га - да - ла. Я тот, чей

взор на - деж - ду гу - бит, ед - ва на -

cresc.

деж - да рас - цве - тёт; Я тот, ко - го ни -

mf

кто не лю - бит и всё жи - ву - ще - е кля - нёт; Да,

тот, ко - го ни - кто не лю - бит, и всё жи - ву - ще - е кля -

mf

нёт; Я бич ра - бов мо - их зем - ных, я

царь по - зна - нья и сво - бо - ды Я

враг не - бес, я зло при - ро - ды, и, ви - дишь

я у ног тво - их! Те - бе при - нес я в у - ми - лень - е

мо - лит - ву чис - ту - ю люб - ви, Зем - но - е

пер - во - е му - чень - е и слё - зы пер - вы - е мо - и,

Зем - но - е пер - во - е му - чень - е и слё - зы,

слё - зы пер - вы - е - мо - и!

"Dilorom" operasidan
NO'MON ARIYASI

M.Ashrafiy

First system of piano accompaniment. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents, marked *ppp*. The left hand provides a steady bass line with chords, marked *sf*. The system concludes with a *pp* dynamic marking.

Vocal line for the first system in bass clef. The lyrics are: O - shiq g'a - rib bu has - ta - ga

Second system of piano accompaniment. The right hand continues the rhythmic pattern, marked *ppp*. The left hand maintains the bass line with chords.

Vocal line for the second system in bass clef. The lyrics are: mun - cha ja - fo qil - moq ne - chun?

Third system of piano accompaniment. The right hand continues the rhythmic pattern. The left hand maintains the bass line. The system concludes with a *f* dynamic marking.

Fourth system of piano accompaniment. The right hand features a more complex rhythmic pattern with slurs and accents, marked *espressivo*. The left hand maintains the bass line with chords.

Qal - bin e - tib zan - jir - band

mo - tam sa - ro

qil - moq ne - chun? Ishq dar - di -

la o' - - gan o' - zi dod,

qon - lar to' - kar ik - ki ko' - zi.

ff

Be - cho - ra - ning
Bag' - ri - ni ez -

mf

yo'q ro - ha - ti,
mish dar - du g'am,

Jo - ni - da sab - ru to - qa - ti,
Hij - ron si - tam dar - du a - lam,

dod, Mun - cha ja - fo
Bax - tin qa - ro

qil - moq ne - chun? O'ch - gan - dir
qil - moq ne - chun? Ko'r - gach u -

ol - tin - yul - du - zi, dod,
ni - ko' - - zim - da nam,


Xo - ru a - do qil - moq ne - chun?
Zor be - na - vo qil - moq ne - chun?

ppp

"Xamza" operasidan
XAMZA ARIYASI
"Shohimardon"

S.Boboyev

Allegretto

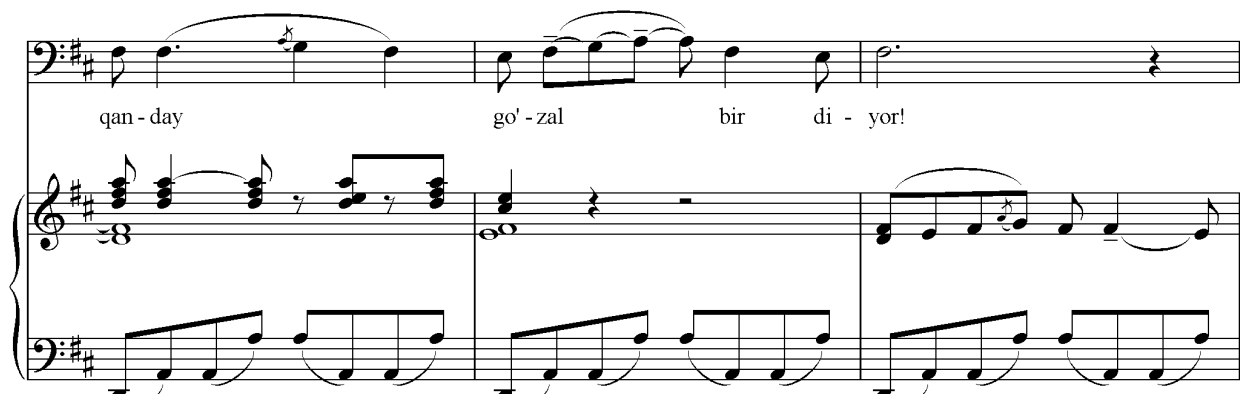


p




Sho - hi - mar - don

pp



qan - day go' - zal bir di - yor!



Hush ha - vo - si dard - chil dil - ga em ma -

f

A - jab dil - bar no - zik

shi - rin fu - sun - kor, Max - ta - moq - qa

f

o - jiz so' - zu qa - lam tor.

mf

Meno mosso

mf *mf a tempo*

o Maq - tab, maq - tab yo - zay

ki - tob zo'r - tim - ni Ka - mol top - gan bax - tim

of - tob yur - tim - ni.

p

Sho - hi - mar - don qan - day

go' - zal bir di - yor, *pp* Hush ha - vo - si

dard - chil dil - ga em ma - dor.

mf Qan - day

p go' - zal, *rit.* go' - zal bir di - yor. *pp* *ppp*

"Maysaraning ishi" operasidan XOJI DARG'A ARIYASI

S.Yudakov

mf
Va - si - qa - si bor en - di,

f *p* γ γ γ

Detailed description: This system contains the first musical phrase. The vocal line (bass clef) begins with a rest, followed by a melodic line starting on a whole note 'Va' and ending on a half note 'di'. The piano accompaniment (treble and bass clefs) features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The first part is marked *f* (forte), and the second part is marked *p* (piano) with accents (γ).

Oy - xon men - ga yor en - di. May - sa - ra - xon osh dam - lab

f γ γ γ γ γ γ

Detailed description: This system contains the second musical phrase. The vocal line (bass clef) has two parts: 'Oy - xon men - ga yor en - di.' and 'May - sa - ra - xon osh dam - lab'. The piano accompaniment (treble and bass clefs) continues with the rhythmic pattern, marked *f* (forte) with accents (γ) in the right hand.

shu tun men - ga zor en - di, shu tun men - ga zor en - di.

γ γ γ γ γ γ

Detailed description: This system contains the third musical phrase. The vocal line (bass clef) repeats the phrase 'shu tun men - ga zor en - di, shu tun men - ga zor en - di.'. The piano accompaniment (treble and bass clefs) continues with the rhythmic pattern, marked with accents (γ) in the right hand.

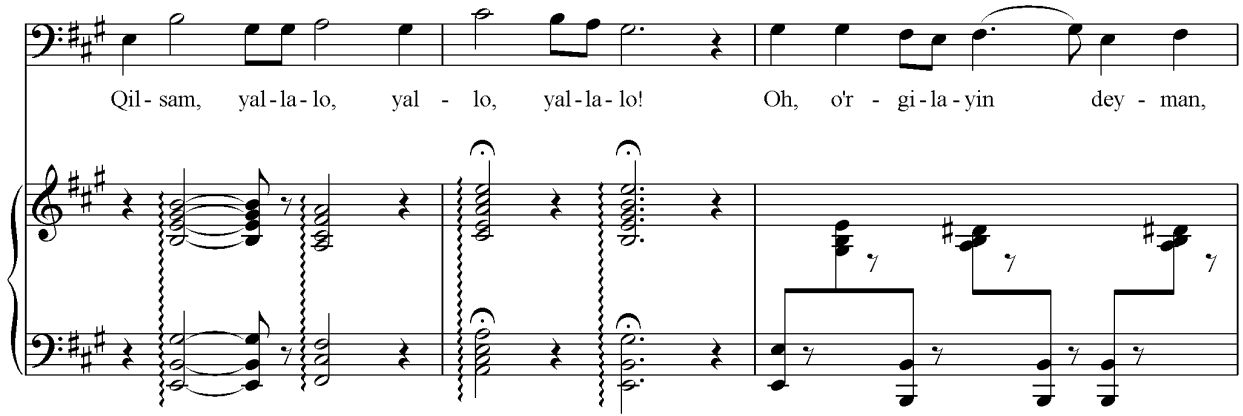
O - ling Mul - la - do'st kalit - ni, Kav - lab ko'-ring ham - yon - ni.

Hem - mi - ri yo'q ham - yon - da, Ol - may qo'-ying jo - non - ni.

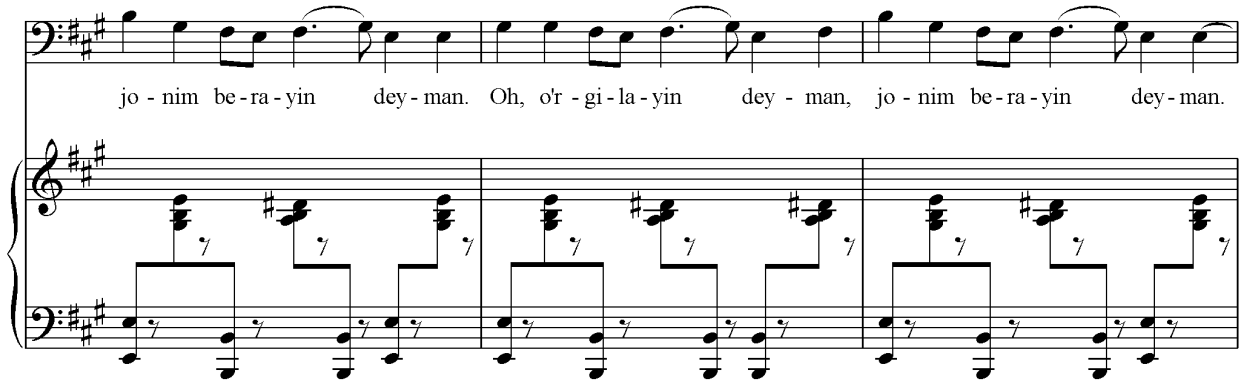
Jon!

Ol - may qo'-ying jo - non - ni. Oy - xon i - la har tun - da,

Qil-sam, yal-la-lo, yal - lo, yal-la-lo! Oh, o'r - gi-la-yin dey - man,



jo - nim be-ra-yin dey-man. Oh, o'r - gi-la-yin dey - man, jo - nim be-ra-yin dey-man.



Jon!



"Maysaraning ishi" operasidan
MULLA DO'ST ARIYASI

S.Yudakov

Allegro moderato

f

mp

Kel dil - ra - bo yo hush - to - ring - man, Ke - cha - la - ri yo

mp

be - do - ring - man. Ish - va bi - lan o yu - zing ko'r - sat

Oy - ja - mo - ling - ni hu - mo - ri - man, Oy - ja - mo - ling - ni

hu - mo - ri - man.

The first system of music consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The vocal line begins with the lyrics "hu - mo - ri - man." and is followed by a rest. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

Jon.

The second system of music features a vocal line in the bass clef and piano accompaniment in the grand staff. The vocal line begins with the lyrics "Jon." and continues with a melodic line. The piano accompaniment includes a treble clef in the right hand and a bass clef in the left hand, with various chordal and melodic textures.

Os - to - nang - ga yo bo - shim u - ray,

The third system of music features a vocal line in the bass clef and piano accompaniment in the grand staff. The vocal line begins with the lyrics "Os - to - nang - ga yo bo - shim u - ray," and continues with a melodic line. The piano accompaniment includes a treble clef in the right hand and a bass clef in the left hand, with various chordal and melodic textures.

Iz - la - ring - ga yo yu - zim su - ray.

The fourth system of music features a vocal line in the bass clef and piano accompaniment in the grand staff. The vocal line begins with the lyrics "Iz - la - ring - ga yo yu - zim su - ray." and continues with a melodic line. The piano accompaniment includes a treble clef in the right hand and a bass clef in the left hand, with various chordal and melodic textures.

Yo'q de - ma - sang o May - sa - ra - xon,

Se-ning bi - lan o u - mir ko'-ray. Jon.

Yo'q de - ma - sang o May - sa - ra - xon,

Se-ning bi - lan o u - mir ko'-ray, Se-ning bi - lan o u - mir ko'-ray.

Kel dil - ra - bo yo hush - to - ring - man, Ke - cha - la - ri yo

be - do - ring - man, Ke - cha - la - ri yo be - do - ring - man.

f **Piu mosso**

Be - do - ring - man, hush - to - ring - man, qur - bo - ning - man.

mp *cresc. molto*

Jon.

p *ppp*

"So'g'd elining qoploni" operasidan
SPITAMEN ARIYASI

Ik.Akbarov

Moderato

Men Si-yo - vush o'g' - li So'g'd

qu-yo - shi - man, Or - zu - ning to - ji - dir erk -

lik, o - zod - lik. Zul - mat bi - lan jang - dir

Taq - di - rim me - ning, As - lo u - nut - ma -

gil, qu - yosh a - ba - diy! Qu - yosh a - ba -

diy - ki, Va - tan a - ba - diy!

Erk ham yen - gil -

mas - dir, xalq ham yen - gil - mas! Erk ham yen - gil -

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics "mas - dir, xalq ham yen - gil - mas! Erk ham yen - gil -". The middle staff is the piano accompaniment in treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes with triplets marked with a '3'. The bottom staff is the piano accompaniment in bass clef, providing harmonic support with chords and bass notes.

mas - dir, xalq ham yen - gil - mas!

The second system continues the musical score. The vocal line (top staff) concludes with the lyrics "mas - dir, xalq ham yen - gil - mas!". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with similar rhythmic patterns and harmonic structures, including triplets in the treble clef.

The third system shows the final piano accompaniment. The top staff (treble clef) features a melodic line with a fermata over the final note. The bottom staff (bass clef) provides a steady harmonic foundation with chords and bass notes, ending with a fermata over the final note.

"Sevgim samosi" operasida
AL-FARG'ONIY ARIYASI
(Hayrato)

M.Bafoyev

Allegretto

mp

Hay - ra - to men ne

ba - lo - - g'a uch - ra - dim, o uch - ra - dim,

So - hi - ru ko' - zi

mf *p*

qa - ro - - g'a uch - ra - dim, o uch - ra - dim.

Ko' - zi qa - ro - - g'a uch - ra - dim.

f

Taq - di-rim
Bazm a - ro

f *mf* 3

ming im - ti-hon yog' - dir men-ga, yog' - dir
 raqs ay - la-bon ze - bo sa - nam, ze - bo

men-ga, Taq - di-rim
 sa - nam, Bazm a - ro

ff

ming im - ti-hon yog' - dir men-ga yog' - dir
 raqs ay - la-bon ze - bo sa - nam, ze - bo

men-ga, Men a - jib,
 sa - nam, Men ki dar - di,

mp

f *p*

Men a - jib bir id - da - o - - g'a uch -
 Men ki dar - - di be - da - vo - - g'a uch -

ra - dim, o uch - ra - dim. Bir id - da - o - -
 ra - dim, o uch - ra - dim. Bir be - da - vo - -

- g'a uch - ra - dim.
 - g'a uch - ra - dim.

"Sevgim samosi" operasidan
AL-FARG'ONIY ARIYASI
(Sirlaring)

M.Bafoyev

Andante

8va

p

p

Sir - la - ring och - gil a - yo os - mon men - ga,

os - mon men - ga,

8va

Ay - la o - lam ho - la - tin eh - son men - ga, eh - son men - ga.

f So - bi - tu

say - yo - ra - lar o - yu qu - yosh, o - yu qu - yosh,

To - ki bor - men jism a-ro

siz jon men - ga, siz jon men - ga.

f

Ko'k - sim ich - ra joy tu-ting yul - duz - la-rim,

yul - duz - la-rim, Had - ya ay -

lang bo'l - sa ne im - kon men - ga, im - kon men - ga.

p

O'z yo' - lin - giz - da mu-dom

ay - lang da-vom, ay - lang da-vom,

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef and contains the lyrics "ay - lang da-vom, ay - lang da-vom,". The piano accompaniment is in a bass clef and features a series of chords and triplets. The first two measures are chords, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of sixteenth notes with an 8va trill indicated above it.

Har bi-rin - giz bir u-lug' dos - ton men-ga,

The second system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef and contains the lyrics "Har bi-rin - giz bir u-lug' dos - ton men-ga,". The piano accompaniment is in a bass clef and features a series of chords and triplets. The first two measures are chords, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of sixteenth notes with an 8va trill indicated above it.

dos - ton men-ga.

The third system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef and contains the lyrics "dos - ton men-ga.". The piano accompaniment is in a bass clef and features a series of chords and triplets. The first two measures are chords, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of sixteenth notes with an 8va trill indicated above it.

The fourth system of the musical score consists of a piano accompaniment. The piano part is in a bass clef and features a series of chords and an 8va trill. The first two measures are chords, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of sixteenth notes with an 8va trill indicated above it.

"Xamsa" operasidan
ALISHER NAVOIY ARIYASI

M.Bafoyev

$\text{♩} = 60$

f *mf*

mp *p*

p

Ey ta - ri - fing de - mak - da el ti - li

lol, El - ga til ber - ga - ning

mf

o' - zi bir ma - qol. Sen - din in - son -

ga a - to ro' - yi ja - sad, Ja-sad ich-ra ko'n - gil - da

aq - lu xi - rad. Ko'k - da say-yo -

ra - lar yer er-sa so - kin, Bo - ri - ga o' - zing - dir

ha - ki - mu xo - kim. Bah-rom say - yo -

ra - si ko'k uz - ra sar - kash, Zuh-ro yul - duz e - rur

Di - lo - ro - mi soz - kash.

$\text{♩} = 70$ *f* Yo'q - din os - mon

bun - yo - du sof ay - la - ding,

The first system consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff. The vocal line has a melodic line with a slur over the final two notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a simpler bass line in the left hand.

Yet - ti gum - baz

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a slur over the first two notes. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

shi - sha shaf - fof ay - la - ding.

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a slur over the final two notes. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

Yet - ti so - mon

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a slur over the first two notes. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern as the first system.

yo'l - dan yet - ti do - nish - mand,

Yet - ti hi - ko - - yat - da dil - ni

et - di band, et - di band.

et - di band, et - di band.

mf

O

mf

mp

Yet - ti af - so - na, bar - cha - si dil - band, Ik - ki - si bir

mp

$\text{♩} = 60$

bi - ri - ga e - mas mo - nand.

p

p

Har bi - ri - sin - da o'z - ga ho - si - yat,

p

Q'z - ga-cha ran - gu o'z - ga mo - hi -
 Ўз - га-ча ран - гу ўз - га мо - хи -

yat. Bar - cha - si - din mu - rod
 ят.

Bah-rom Di-lo - rom, Dos-to - nin so'y - la-mak dil to - pib o -

rom. Jon.

Romanslar

Романсы

БЛАЖЕНСТВО

Л.К.Г.Хельти

SELIGKEIT

L.Chr.H.Hölty

Lustig (Весело)

mf

1. Freu - den son - der Zahl blühn im

Him - mels - saal En - geln und Ver -

klär - ten, wie die Vä - ter lehr - ten.

mf

O da möcht ich sein, und mich e - wig

freun, und mich e - wig freun!

f

2. Jedem lächelt traut
 Eine Himmelsbraut
 Harf' und Psalter klinget,
 Und man tanzt und singet.
 O da möcht ich sein,
 Und mich ewig freun!

3. Lieber bleib ich hier,
 Lächelt Laura mir
 Einen Blick, der saget,
 Daß ich ausgeklaget.
 Selig dann mit ihr,
 Bleib ich ewig hier!

ПЕСНЯ МЕФИСТОФЕЛЯ
О БЛОХЕ

И.В.Гете из "Фауста"

MERHISTOPHELES'
LIED VOM FLOH

Aus Goethes "Faust"

Poco Allegretto

Л.В.Бетховен

The piano introduction consists of two staves. The right hand starts with a melody in G minor, 2/4 time, marked *p*. The left hand provides a rhythmic accompaniment. The piece ends with a *cresc.* marking.

Es war ein - mal ein Kö - nig, der hatt' ei - nen gro - ßen

The vocal line is on a single staff. The piano accompaniment is on two staves, marked *sfp*.

Floh, den liebt' er gar nicht we - nig, als wie sei - nen eig - nen

The vocal line is on a single staff. The piano accompaniment is on two staves, marked *sfp*.

Sohn. Da rief er sei - nen Schnei - der, der Schnei - der kam her an: Da

The vocal line is on a single staff, marked *p* and *f*. The piano accompaniment is on two staves, marked *pp* and *f*.

miß dem Jun - ker Klei - der und miß ihm Ho - sen an!

In Sam - met und in

Sei - de war er nun an - ge - tan, hat - te Bän - der auf dem Klei - de, hatt'

auch ein Kreuz dar - an. Und war so - gleich Mi - ni - ster, und

pp

hatt' ei - nen gro - ßen Stern, da wur - den sei - ne Ge - schwi - ster bei

f

f

sf

Hof auch gro - ße Herrn.

sf

sf

tr

fp

cresc.

Und Herrn und Fraun am Ho - fe, die wa - ren sehr ge - plagt, die

Kö - ni - gin und die Zo - fe ge - sto - chen und ge - nagt. Und

durf - ten sie nicht knik - ken, und weg sie juk - ken nicht. Wir knik - ken und er -

stik - ken doch, doch gleich, wenn ei - ner sticht. Wir knik - ken und er -

stik - ken doch, doch gleich, wenn ei - ner sticht. Ja, wir knik-ken und er -

The first system of music consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a half note 'stik', followed by eighth notes 'ken doch, doch gleich, wenn ei - ner sticht.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

stik - ken doch gleich, gleich, wenn ei - ner sticht, ja, ja, wir knik - ken und er -

The second system continues the vocal line with 'stik - ken doch gleich, gleich, wenn ei - ner sticht, ja, ja, wir knik - ken und er -'. The piano accompaniment maintains the same rhythmic structure as the first system.

stik-ken doch, doch gleich, wenn ei - ner sticht, wenn ei - ner sticht!

The third system concludes the vocal line with 'stik-ken doch, doch gleich, wenn ei - ner sticht, wenn ei - ner sticht!'. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern in the right hand, including sixteenth notes, and continues with chords in the left hand.

ff

The fourth system shows the vocal line with rests, indicating a silent period. The piano accompaniment is marked with a forte dynamic (*ff*) and features a highly rhythmic and complex texture with many sixteenth notes in both hands.

AN DIE MUSIK

Ф.Ильберг

Mäßig

Du hol - de

p *pp*

The first system of the musical score. It features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a whole rest, followed by the lyrics 'Du hol - de'. The piano accompaniment starts with a series of chords in the right hand, marked with a piano (*p*) dynamic, and continues with a more active bass line. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in the piano part.

Kunts, in wie - viel grau - en Stun - den, wo mich des

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'Kunts, in wie - viel grau - en Stun - den, wo mich des'. The piano accompaniment features a dense texture of chords in the right hand and a steady bass line. The dynamics remain consistent with the previous system.

Le - bens wil - der Kreis um - strickt, hast du mein

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'Le - bens wil - der Kreis um - strickt, hast du mein'. The piano accompaniment continues with its characteristic chordal texture and bass line.

Hery zu war - mer Lieb ent - zun - den, hast mich in ei - ne

cresc.

The fourth system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics 'Hery zu war - mer Lieb ent - zun - den, hast mich in ei - ne'. The piano accompaniment features a *cresc.* (crescendo) marking in the right hand, indicating a gradual increase in volume. The system ends with a final chord in the piano part.

beß - re Welt ent - rückt, in ei - ne beß - re Welt ent - rückt!

Oft hat ein

Seuf - zer, dei - ner Harf ent - flos - sen, ein sü - ßer,

hei - li - ger Ak - kord von dir den Him - mel

beß - rer Zei - ten mir er - schlos - sen du hol - de Kunst, ich

cresc.

dan - ke dir da - tür, du hol-de Kunst, ich dan - ke dir!

p

fp *fp*

Я НЕ СЕРЖУСЬ

ICH GROLLE NICHT

Р.Шуман
(1810-1856)

Nicht zu schnell. mf

Ich grol - le nicht, und wen das Herz auch

The first system of the musical score. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The tempo is marked 'Nicht zu schnell' and the dynamic is 'mf'. The lyrics are 'Ich grol - le nicht, und wen das Herz auch'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

bricht. E - wig ver - lor - nes Lieb,

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'bricht. E - wig ver - lor - nes Lieb,'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

e - wig ver - lor - nes Lieb, ich grol - - - le

The third system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'e - wig ver - lor - nes Lieb, ich grol - - - le'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

nicht, ich grol - - - le nicht. Wie du auch

The fourth system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics 'nicht, ich grol - - - le nicht. Wie du auch'. The piano accompaniment concludes with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand. The dynamic is marked 'f' at the end.

strahlst in Di - a - man - ten - pracht, es fällt kein Strahl in dei - nes

Her - zens Nacht, das weiß ich längst.

Ich gro - ße nicht, und wen das Herz auch

bricht. Ich sah dich ja im tra - me und sah die

cresc.

Nacht in dei-nes her - zens Rau - me, und sah die Schlang, die dir am her - zen

cresc.

frißt, ich sah, mein Lieb, wie sehr du e - lend bist. Ich grol - le

ritard.

f a tempo

nicht, ich grol - le nicht.

f *f* *f*

В КРОВИ ГОРИТ ОГОНЬ ЖЕЛАНЬЯ

Слова А.Пушкина

Музыка М.Глинки

Allegretto passionato

ten.

В кро-ви го-рит о-гонь же-лань-я, ду-ша то-бой у-

яз-вле-на; лоб-зай ме-ня: тво-и лоб-зань-я мне сла-ще

мир-ра и ви-на, сла-ще мир-ра и ви-на.

p

p *dolcissimo con tenerezza* *ten.*

Скло-нись ко мне гла - во - ю неж - ной, и да по - чи - ю без - мя -

теж - ный, по - ка дох - нет ве - се - лый день и двиг-нет - ся ноч -

pp *ten.*

на - я тень, ноч - на - я тень.

ВЛЮБЛЁН Я, ДЕВА-КРАСОТА

Слова Н.Языкова

Музыка А.Даргомыжского

Allegro passionato **a tempo** *a piena voce*

Влю -

блён я, де - ва - кра - со - та, В твой раз - го - вор жи - вой и

страст - ный, В твой го - лос, ан - гель - ски пре кра - сный, В тво - и ру - мя - ны -

е у - ста, В тво - и ру - мя - - - ны - е у - ста! Дай

ritard. ten. *rit.* *pp* *cresc.* *f* *p*

a tempo *più f*

мне то-бой на-лю-бо-вать - ся, На-слу-шать - ся тво-их ре -

rit. **a tempo**

чей, У-пить-ся пес-не-ю тво-ей, Тво-им ды-ха-нием,

ten. colla voce

тво-им ды-ха-нием, тво-им ды-ха-нием на-ды-шать -

cresc. **f** **sf** **mf**

ся!

ritard. ten.

ЖАВОРОНОК

Слова Н.Кукольника

Музыка М.Глинки

Moderato

mf

Sforzando

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with accents and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of chords. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'mf'. The piece concludes with a 'Sforzando' (sf) dynamic marking.

semplice e con molta anima

p

Меж - ду не - бом

(8)

sf **p**

The first vocal line begins with the lyrics 'Меж - ду не - бом'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The dynamic is 'p' (piano). A section of 8 measures is indicated by a dashed line and the number '(8)'. The piano part features a 'sf' (sforzando) dynamic marking.

и зем-лей пе - сня раз - да - ет - ся, не - ис - ход - но -

The second vocal line continues with the lyrics 'и зем-лей пе - сня раз - да - ет - ся, не - ис - ход - но -'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic is 'p'.

mf **p**

ю стру-ей гром - че, гром - че льет - ся. Не ви - дать пев -

mf **p**

The third vocal line continues with the lyrics 'ю стру-ей гром - че, гром - че льет - ся. Не ви - дать пев -'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The dynamic is 'p'. The piano part features a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking.

a piena voce

ца по - лей, где по - ёт так гром - ко над под - ру - жень -

mf

кой сво-ей жа - во-ро-нок звон - кой, над под - ру - жень -

кой сво-ей жа - во-ро-нок звон - - - кой.

8va

p

(8) Ве - тер пе - сен - ку не - сёт,

а ко - му, не зна - ет... Та, ко - му о - на, пой - мет,

mf от ко - го, у - зна - ет! *p* Лей - ся, пе - сен - ка мо - я,

a piena voce *p*

песнь на - деж - ды слад - кой: кто - то вспо - мнит про ме - ня

mf

и вздох-нет у - крад - кой, кто - то вспо-мнит про ме-ня

и вздох-нет у - крад - - кой.

sf

КАК СЛАДКО С ТОБОЙ МНЕ БЫТЬ...

Слова П.Рындина

Музыка М.Глинки

Allegro moderato ♩ = 120

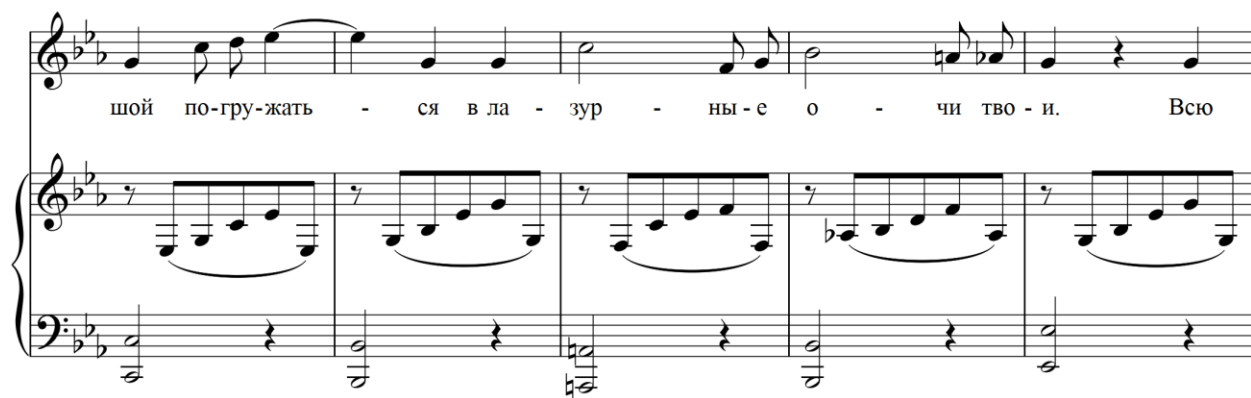


dolcissimo

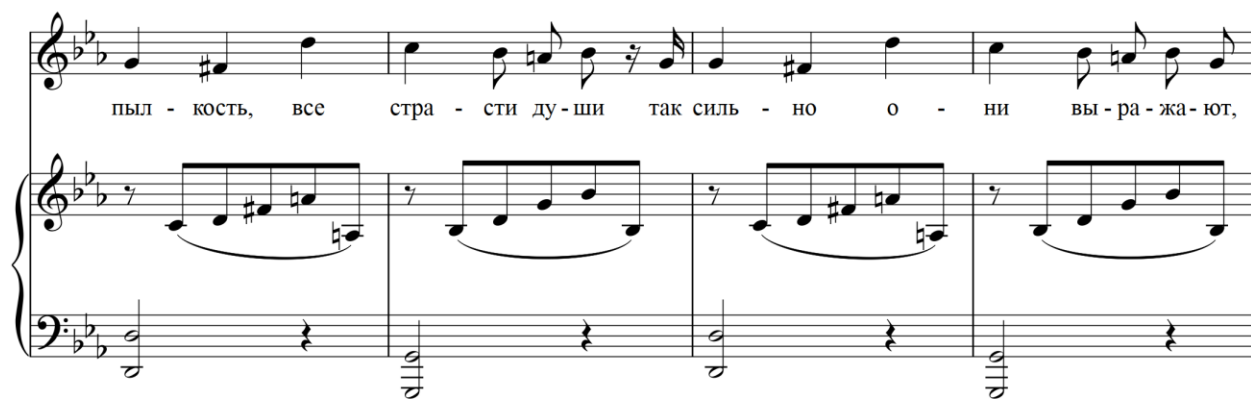
1. Как слад - ко с то - бо - ю мне быть и мол - ча ду -



шой по-гру-жать - ся в ла - зур - ны - е о - чи тво - и. Всю



пыл - кость, все стра - сти ду - ши так силь - но о - ни вы - ра - жа - ют,



как сло - во не вы - ра - зит их. И

a piacere
серд - це тре - пе - щет не воль - но при ви - де те - бя!

pp *p*

2. Люблю я смотреть на тебя,
Как много в улыбке отрады
И неги в движеньях твоих.
Напрасно хочу заглушить
Порывы душевных волнений
И сердце рассудком унять.
Не слушает сердце рассудка
При виде тебя!

3. Нежданно чудной звездой
Явилася ты предо мною
И жизнь озарила мою.
Сияй же, указывай путь,
Веди к непривычному счастью
Того, кто надежды не знал.
И сердце утонет в восторге
При виде тебя!

НОЧНОЙ ЗЕФИР СТРУИТ ЭФИР

Слова А.Пушкина

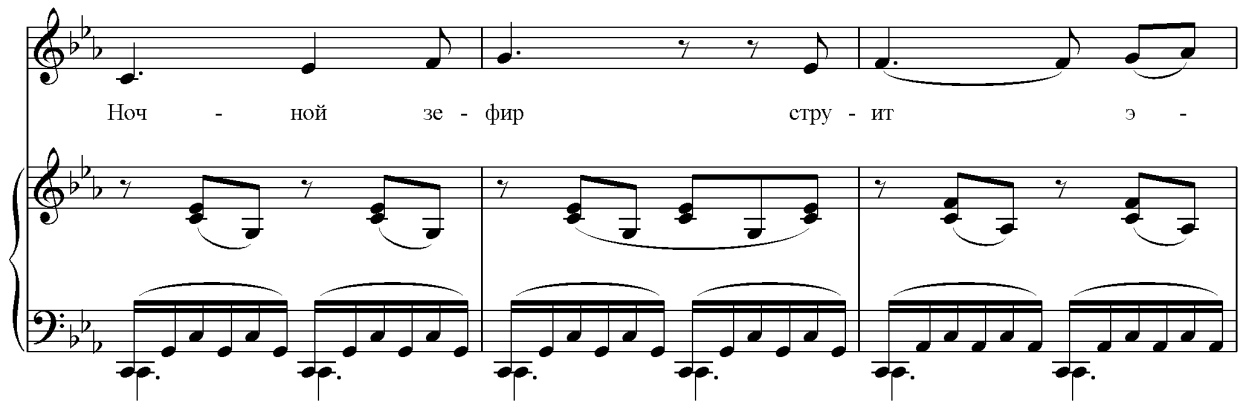
Музыка А.Даргомыжского

Allegretto non troppo lento (Не слишком скоро, но не затягивая)



p

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords in a descending sequence, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.



Ноч - ной зе - фир стру - ит э -

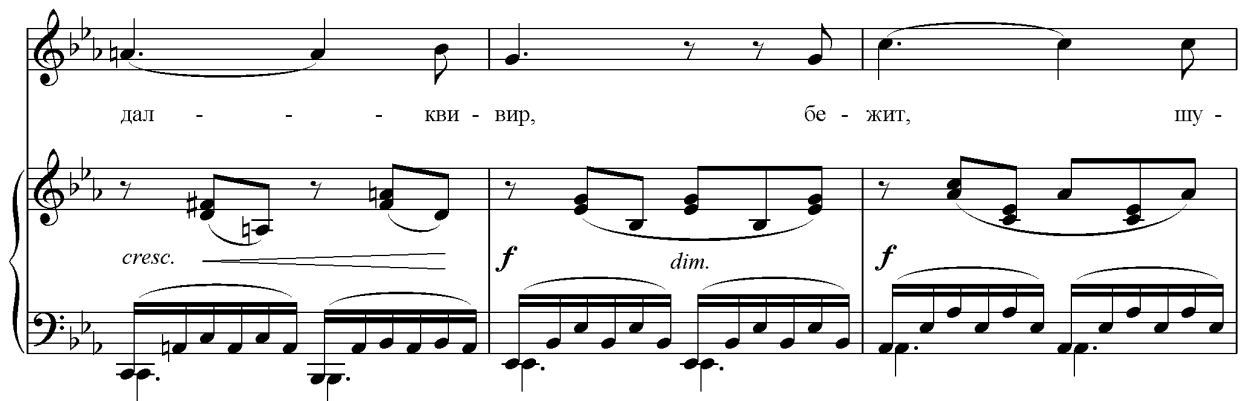
The vocal line begins with the lyrics "Ноч - ной зе - фир стру - ит э -". The melody is simple and follows the natural inflection of the Russian text.



фир. Бе - жит, шу - мит Гва -

cresc. *f* *dim.*

The piano accompaniment continues with the lyrics "фир. Бе - жит, шу - мит Гва -". It features dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *dim.* (diminuendo).



дал - - - кви - вир, бе - жит, шу -

cresc. *f* *dim.* *f*

The vocal line continues with the lyrics "дал - - - кви - вир, бе - жит, шу -". The piano accompaniment includes dynamic markings: *cresc.*, *f*, *dim.*, and *f*.

мит Гва - дал - - - - - кви -

вир.

Allegretto moderato (Умеренно скоро)

Вот взо - шла лу - на зла - та - я, ти - ше...

animato (воодушевляясь)

чу... ги - та - ры звон... Вот ис - пан - ка мо - ло -

да - я о-пер - ла - ся на бал- кон. Вот ис - пан-ка мо - ло-

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The vocal line contains the lyrics "да - я о-пер - ла - ся на бал- кон. Вот ис - пан-ка мо - ло-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand.

да - я о-пер - ла-ся на бал- кон, о - пер - ла-ся на бал-

The second system continues the musical score with the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "да - я о-пер - ла-ся на бал- кон, о - пер - ла-ся на бал-". The piano accompaniment maintains the same rhythmic and melodic structure as the first system.

кон.

The third system concludes the first section of the piece. The vocal line ends with a fermata over the word "кон.". The piano accompaniment features a final chord and a dynamic marking of *f* (forte).

Темпо I (I темп)

Ноч - ной зе - фир стру - ит э -

The second section of the piece begins with the tempo marking "Темпо I (I темп)". The vocal line and piano accompaniment are shown. The lyrics are "Ноч - ной зе - фир стру - ит э -". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand, with a dynamic marking of *p* (piano).

фир. Бе - жит, шу - мит Гва -

cresc. *f* *dim.*

дал - - - кви - вир, бе - жит, шу -

cresc. *f* *dim.* *f*

мит Гва - дал - - - - - кви -

dim. *p*

вир.

f *dim.* *p*

Moderato (Умеренно)

Сбрось ман - ти - лю, ан - гел

ми - лый, и я - вись, как май - ский день! Сквозь чу -

гун - ны - е пе - ри - лы нож - ку див - ну - ю про -

un poco più mosso (немного скорее)

день! Нож - ку див - ну - ю про - день!

Сквозь чу - гун-ны - е пе - ри - лы нож - ку див-ну - ю про -

день, нож - ку див - ну - ю, нож - ку див - ну - ю про - день!

Piu mosso che la 1 et 2 volta (Более оживлённо, чем в 1 и 2 раз)

Ноч - ной зе - фир стру - ит э -

фир. Бе - жит, шу - мит Гва -

cresc. *f* *dim.*

дал - - - кви - вир, бе - жит, шу -

cresc. *f* *dim.* *f*

мит Гва - дал - - - - - кви -

dim. *p*

вир.

f *dim.* *p*

О, НЕ ЦЕЛУЙ МЕНЯ!

Слова Неизвестного автора

Музыка А.Варламова

Очень скоро $\text{♩} = 138$

p

О, не це - луй ме - ня! Тво - и лоб - за - нья вол - ну - ет
// гай во мне люб - ви на - прас - но, не ис - ку -

кровь во мне, ро - дят же - ла - нья! Не об - ни - май ме - ня! Тво - и объ -
шай ме - ня лю - бовь - ю страст - ной! О, не шеп - чи ты мне ре - чей бе -

я - тья ме - ня ли - ша - ют сил, хоть рад стра - дать я. Взгля -
зум - ных; не у - би - вай мо - лю, бла - го - ра - зум - ных и -

ни: как бле - ден я! Нет во - - ли,
дей и чувств во мне! Не знать нам

си - лы! О, не лас - кай ме - ня, друг доб - рый, ми - лый! О, не лас -
 сча - стья! Так не лю - би ме - ня ста - ко - ю стра - стью. Так не лю -

кай ме - ня, друг доб - рый, ми - лый!
 би ме - ня ста - ко - ю стра - стью!

f

1. *p* Не раз-жи - //

2.

p *f*

ОБОЙМИ, ПОЦЕЛУЙ...

Слова А.Кольцова

Музыка М.Балакирева

Allegretto agitato *f*

1. О - бой -

ми, по - це - луй, при - го - лубь, при - лас - кай, е - щё раз, по - ско -

p dolce

рей, по - це - луй го - ря - чей. Что пе - чаль - но гля - дишь? Что на

серд - це та - ишь? Не то - ской, не го - рюй, из о - чей слёз не

лей; мне не на - доб - но их, мне не нуж - но то - ски.

Для повторения Для окончания

2. Му - чит

2. Мучит душу мою
 Твой печальный убор;
 Для чего ты в него
 Нарядила себя?
 Разрядись, уберись
 В свой наряд голубой;
 И на плечи накинь
 Шаль с каймой расписной.

3. Как мне мило теперь
 Любоваться тобой!
 Как весна, хороша
 Ты, невеста моя!
 Обойми ж, поцелуй,
 Приголубь, приласкай,
 Ещё раз, поскорей,
 Поцелуй горячей!

СВИДАНИЕ

Слова В.Грекова

Музыка П.Булахова

Andante

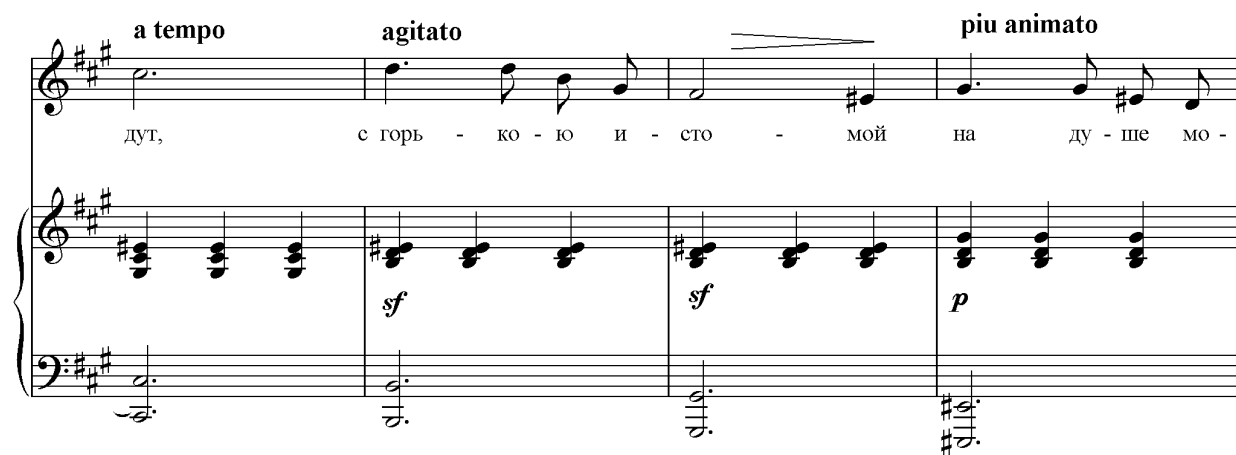


В час, ко - гда мер - ца - нье,



звёз - ды ра - зо - лют, и на мир в мол - ча - нье сон и мрак сой -

piu rit.



дуг, с горь - ко - ю и - сто - мой на ду - ше мо -

a tempo **agitato** **piu animato**

СЕРЕНАДА ДОН ЖУАНА

Слова А.К.Толстого

Музыка П.И. Чайковского

Allegro non tanto

mf

Гас - нуг даль - ней Аль - пу - ха - ры зо - ло - ти - сты -

p *mf* *p*

е кра - я, На при - зыв - ный

звон ги - та - ры вый - ди, ми - ла - я мо - я!

f a piena voce
 Всех, кто ска - жет, что дру - га - я

здесь рав - ня - ет - ся с то - бой,

meno mosso **Tempo I**
 Всех, лю - бо - ви - ю сго - ра - я, всех,

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (басовый регистр) и фортепиано (клавир). Вокальная партия начинается с ноты G2, за которой следуют ноты A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Подпись под нотами: "всех, всех зо - ву на смерт - ный бой! От". Динамика *p*. Фортепиано играет аккорды в правой руке и более активную линию в левой руке. Динамика *f*, затем *p*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (басовый регистр) и фортепиано (клавир). Вокальная партия начинается с ноты G2, за которой следуют ноты A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Подпись под нотами: "лун - но - го све - та зар - дел не - бо - склон; о". Динамика *ff*. Фортепиано играет аккорды в правой руке и более активную линию в левой руке. Динамика *cresc.*, *poco a poco*.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (басовый регистр) и фортепиано (клавир). Вокальная партия начинается с ноты G2, за которой следуют ноты A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Подпись под нотами: "вый - ди, Ни - се - та, о, вый - ди, Ни - се - та ско - рей на бал -". Динамика *f*. Темп *poco rit.*

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (басовый регистр) и фортепиано (клавир). Вокальная партия начинается с ноты G2, за которой следуют ноты A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. Подпись под нотами: "кон!". Динамика *mf*.

mf

От Се - ви - льи до Гре - на - ды в ти - хом су - мра -

p *mf* *p*

ке но - чей раз - да - ют - ся

p

се - ре - на - ды, раз - да - ет - ся стук ме - чей.

mf *p*

f

Мно - го кро - ви, мно - го пе - сней

mf

для пре - лест - ных лет - ся дам;

The first system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has a melodic line with a fermata on the final note. The piano accompaniment features a flowing treble line and a steady bass line.

meno mosso *Tempo I*

я же той, кто всех пре - лест - ней, всё,

The second system continues the vocal and piano parts. The tempo marking changes from 'meno mosso' to 'Tempo I'. The piano accompaniment includes a dynamic marking of 'mf' and features more complex harmonic textures.

всё, песнь и кровь мо - ю от - дам! От

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has dynamic markings of 'f' and 'p', and includes a hairpin crescendo leading to a 'p' dynamic. The vocal line has a long note with a hairpin crescendo.

cresc. *ff poco rit.*

лун - но-го све - та за - рдел не-бо - склон; о, вый - ди, Ни -

The fourth system concludes the vocal and piano parts. The piano accompaniment has a dynamic marking of 'cresc.' and 'poco a poco'. The vocal line has a dynamic marking of 'ff' and a 'poco rit.' marking. The piano part features a 'poco a poco' dynamic marking.

се - та, о, вый - ди, Ни - се - та, ско - рей на бал - кон!

f *mf*

The first system of the score features a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line begins with a half note 'се - та,' followed by a quarter rest, then a quarter note 'о,' a quarter rest, and a quarter note 'вый - ди,' followed by a quarter rest, a quarter note 'Ни - се - та,' a quarter rest, and a quarter note 'ско - рей на бал - кон!' with a fermata. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic, playing chords in the right hand and a bass line in the left hand. The dynamic changes to mezzo-forte (*mf*) in the final measure of the system.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a steady bass line with chords and single notes.

The third system of the piano accompaniment shows a continuation of the melodic and harmonic patterns established in the previous systems, with the right hand moving in eighth notes and the left hand providing harmonic support.

The fourth system of the piano accompaniment maintains the rhythmic and melodic flow, with the right hand's melodic line and the left hand's bass line continuing their respective parts.

The fifth and final system of the piano accompaniment concludes the piece. It features a *dim.* (diminuendo) marking over the right hand's melodic line and a *pp* (pianissimo) dynamic marking in the final measures. The piece ends with a double bar line.

СОН

Слова А.Плещеева

Музыка С.Рахманинова

Allegretto

p *mf* *f*

И у ме - ня был край род - ной; прек - ра - сен он! Там

pp *p*

accel. **Lento**

ten.

ель ка - ча - лась на - до мной... Но то был

cresc. *sf* *colla parte*

a tempo

сон!

mf *espressivo*

a tempo
p

Семь - я дру - зей жи - ва бы - ла.

mf *cresc.*

Со всех сто - рон зву -

ff *accel.*

ча - ли мне люб - ви сло - ва...

Lento *ten.*

Но - то был

a tempo

сон!

ЦАРСКОСЕЛЬСКАЯ СТАТУЯ

Слова А.Пушкина

Музыка Ц.Кюи

Andantino ♩ = 56 *p*

Ур - -

The first system of the score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note 'Ур' and two more whole rests. The piano accompaniment features a continuous eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 56 beats per minute. The dynamic is 'p' (piano).

ну с во - дой у - ро - нив, об у - тес е - е

The second system continues the vocal line with the lyrics 'ну с во - дой у - ро - нив, об у - тес е - е'. The piano accompaniment maintains the same arpeggiated pattern.

де - ва раз - би - ла. Де - ва пе - чаль - но си -

The third system continues the vocal line with the lyrics 'де - ва раз - би - ла. Де - ва пе - чаль - но си -'. The piano accompaniment continues with the arpeggiated pattern.

poco rit.

дит, празд - ный дер - жа че - ре - пок.

The fourth system begins with the tempo marking 'poco rit.' (ritardando). The vocal line continues with the lyrics 'дит, празд - ный дер - жа че - ре - пок.' The piano accompaniment continues with the arpeggiated pattern.

a tempo f *mf*

Чу - до! Не сяк - нет во - да, из - ли -

f

ва - ясь из ур - ны раз - би - то; де - - ва над

rit.

веч - ной стру - ёй веч - - но пе - чаль - -

dim.

a tempo p

но си - дит.

8va

СНОВА, КАК ПРЕЖДЕ, ОДИН...

Слова Д.Ратгауза

Музыка П.И. Чайковского

Andante mosso ***p con dolore***

Сно - ва, как преж - де, о -

дин, сно - ва объ-ят я то - ской... Смот - рит-ся то-поль в ок -

но, весь о за - рен-ный лу - ной. Смот - рит-ся то-поль в ок -

но... Шеп - чут о чем то ли - сты... В звез - дах го-рят не-бе -

p poco pesante

Poco incalzando cresc.

cresc.

са... Где те-перь,ми-ла-я, ты? Всё, что тво-

f

rit.

рит-ся со мной, я пе-ре-дать не бе- руть...

rit. a poco dim.

Темпо I

Друг! по-мо-лись за ме- ня, я за те-бя уж мо-

pp

лось!..

mf *pp*

PARIRO'YIM

Furqat g'azali

S.Jalil musiqasi

Moderato

The piano introduction consists of two staves. The right hand starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The left hand plays a descending eighth-note scale: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The piece concludes with a final chord of G4, B4, and D5.

The first vocal line is in 4/4 time. The melody begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The lyrics are: Pa - ri - ro' - yim yuz o-chib qo'l - ga o - lib,

The second vocal line continues the melody with quarter notes E5, D5, C5, B4, A4, G4, and F4. The lyrics are: Ne-cha o - yi - na-ni xay - rat - ga so - lib

The third vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody features quarter notes G4, A4, B4, C5, and D5, followed by quarter notes E5, D5, C5, B4, A4, G4, and F4. The lyrics are: Ka-mon ab - ro' - la - ri - din tiy - ri muj - gon.

E-gib pay - vas - ta jo - nim - g'a

qa-do - lib. Bi-rov baz - mi -

-da tun hur - ram e - tib ul, G'a-mu an - dux

i - la man mun - da qo - lib. Bu ke - cha xajr

o' - ti - din yig' - lay - yig' - lay.

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "o' - ti - din yig' - lay - yig' - lay." The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

f
Yi - qil - di Fur - qa - tiy - ning bag' - ri to - lib.

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a forte (*f*) dynamic marking. The lyrics are "Yi - qil - di Fur - qa - tiy - ning bag' - ri to - lib." The piano accompaniment includes a first ending bracket labeled "1." and a dynamic marking of *pp* (pianissimo) towards the end of the system.

2.
ri to - lib

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a second ending bracket labeled "2." and the lyrics "ri to - lib". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *p* (piano) and a change in the time signature to 3/4.

The fourth system shows the continuation of the piano accompaniment. The vocal line is mostly silent, with only a few notes visible. The piano accompaniment continues with a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, ending with a final cadence.

MENI ESLAGIN

H.Saloh she'ri

B.Umidjonov musiqasi

Медленно, певуче

p

The first system of the score is a piano introduction in 2/4 time. It features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, starting with a half rest. The bass line consists of sustained chords. A dynamic marking of *p* (piano) is placed in the first measure.

f

The second system continues the piano introduction. The melody in the treble clef becomes more active with eighth notes. The bass line remains with sustained chords. A dynamic marking of *f* (forte) is placed in the second measure.

Умеренно

p *mf*

The third system marks a tempo change to "Умеренно" (Moderato), indicated by a double bar line with a new time signature of 6/8. The melody in the treble clef features a long, sweeping line. The bass line continues with sustained chords. Dynamic markings of *p* and *mf* are present.

Tog'-lar qo - rin yoz e - rit - sa, me - ni es - la - gin,

The fourth system introduces the vocal line in the treble clef. The lyrics are "Tog'-lar qo - rin yoz e - rit - sa, me - ni es - la - gin,". The piano accompaniment continues with sustained chords in the bass and a melodic line in the treble.

De - ra - zang - ni sha - mol chert - sa, me - ni es - la - gin.

The fifth system continues the vocal line with the lyrics "De - ra - zang - ni sha - mol chert - sa, me - ni es - la - gin." The piano accompaniment remains consistent with the previous system.

Oy - din tun - lar yul - duz uch - sa, me - ni es - la - gin,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. The lyrics are "Oy - din tun - lar yul - duz uch - sa, me - ni es - la - gin,". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Bu-lut yur - sa, yom - g'ir quy - sa, me - ni es - la - gin.

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "Bu-lut yur - sa, yom - g'ir quy - sa, me - ni es - la - gin." The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand in the final measure of the system.

Yol - g'iz uy - da chi-roq yoq - sang, me - ni es - la - gin,

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "Yol - g'iz uy - da chi-roq yoq - sang, me - ni es - la - gin,". The piano accompaniment begins with a forte (*f*) dynamic marking.

Yu - ra - ging - ni fi-roq yoq - sa, me - ni es - la - gin.

The fourth system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are "Yu - ra - ging - ni fi-roq yoq - sa, me - ni es - la - gin." The piano accompaniment continues with the same rhythmic and harmonic patterns as the previous systems.

Haj-ring-da zor yur - ga-nim - ni es - la - gin dil - dor,

Ha-yo-ting-ga kir - ga-nim - ni u-nut-ma zin - hor.

Tamomlash uchun

U-nut - ma zin - - hor.

Tog'lar qorin yoz eritsa, meni eslagin,
Derazangni shamol chertsa, meni eslagin.
Oydin tunlar yulduz uchsa, meni eslagin,
Bulut yursa, yomg'ir quysa, meni eslagin.

Kuz yellari yaproq to'ksa, meni eslagin,
Kiprigingga hayol cho'ksa, meni eslagin.
Agar havo qovoq uysa, meni eslagin,
Bahor chog'i muzlar ko'chsa, meni eslagin.

Yolg'iz uyda chiroq yoqsang, meni eslagin,
Yuragingni firoq yoqsa, meni eslagin.
Hajringda zor yurganimni eslagin dildor,
Hayotingga kirganimni unutma zinhor.

Qaxr qilsa, qish qahraton meni eslagin,
Raxm qilsa, yoz saraton meni eslagin.
Hajringda zor yurganimni eslagin dildor,
Hayotingga kirganimni unutma zinhor.

GAZLI KO'HLIKLARIGA

Turob To'la she'ri

I.Akbarov musiqasi

Andante

pp

1. Barg - day

qo'-na-di oq - shom, Sah - ro kip-rik-

la - ri - ga. Oq - shom be-ra-di o -

rom, Gaz - li ko'h - lik-la - ri-

f
ga. Oq - shom be-ra-di o - rom, Gaz -

li ko'h - lik-la - ri - ga. *mf* 2.Bun -

cha ham ta-ral - ma - sang, Dav - ra

qol - di in - ti - zor. Qo'n - gan

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains the lyrics "qol - di in - ti - zor. Qo'n - gan". The middle staff is the piano's right hand in treble clef, and the bottom staff is the piano's left hand in bass clef. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

kip - ri - gi - ga chang, Shun - cha

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains the lyrics "kip - ri - gi - ga chang, Shun - cha". The middle staff is the piano's right hand in treble clef, and the bottom staff is the piano's left hand in bass clef. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

ber - di - mi o - zor?

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains the lyrics "ber - di - mi o - zor?". The middle staff is the piano's right hand in treble clef, and the bottom staff is the piano's left hand in bass clef. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the right hand.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is empty. The middle staff is the piano's right hand in treble clef, and the bottom staff is the piano's left hand in bass clef. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

1. *mf* 2.

3. Cho'l

P

ber - di - mi o - zor?

p *pp*

1. Bargday qo'nadi oqshom,
Sahro kipriklariga.
Oqshom beradi orom,
Gazli ko'hliklariga.

2. Buncha ham taralmasang,
Davra qoldi intizor.
Qo'ngan kiprigiga chang,
Shuncha berdimi ozor?

3. Cho'lni cho'lga ulagan,
Payvandchi qiz ey dilbar.
Endi qo'shiq istagan,
Dilni-dilga et payvand.

QALB

S.Zununova she'ri

S.Boboyev musiqasi

Moderato espressivo

Piano introduction in 2/4 time, key of D major. The music features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Vocal line 1: *p* (piano). Lyrics: Har nar - sa - ga kuy - ma de - yi - shar men - ga,

Vocal line 2: *f* (forte). Lyrics: Kuy - ma - gan yu - rak - - ni ni -

Vocal line 3: *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Lyrics: ma qi - lay men?

Or - tiq - cha yuk qi - lib u - ni ta - nam - ga,

mf Yon - ma - gan *ff* yu - rak - - ni, ni - ma qi - lay

men? *p* Yon - ma - gan yu - rak - - ni,

ni - ma qi - lay men?

INTIZORMAN

M.Shayxzoda she'ri

S.Yudakov musiqasi

Tempo di valse. Allegro

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth and quarter notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes, some with slurs. The lower staff continues the accompaniment with chords and single notes, maintaining the harmonic structure.

The third system shows a change in dynamics to mezzo-piano (*mp*). The upper staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff continues the accompaniment with chords and single notes.

The fourth system continues with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The upper staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff continues the accompaniment with chords and single notes.

The fifth system concludes the piece with a forte (*f*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth notes and quarter notes, ending with a trill (*tr*) on the final note. The lower staff continues the accompaniment with chords and single notes.

Sa - o - da - tim - san - - - san,

ey vas - li shi - - rin yor,

Lutf ay - la - gil jo - - - no,

kel noz - li dil - - dor.

Sev - dim se - ni, se - ni yor, ey, a -

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are "Sev - dim se - ni, se - ni yor, ey, a -". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The piano part features a melodic line in the bass clef and a harmonic accompaniment in the treble clef. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the piano part.

ziz ni - gor! A

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "ziz ni - gor! A". The piano accompaniment continues with similar melodic and harmonic patterns. A dynamic marking of *p* is present.

Mun - ta - zir - man,

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "Mun - ta - zir - man,". The piano accompaniment continues with similar melodic and harmonic patterns.

ey, ni - gor! A

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "ey, ni - gor! A". The piano accompaniment concludes with similar melodic and harmonic patterns.

Musical score system 1. The vocal line (top staff) begins with a melodic phrase in G-flat major, with lyrics "Gul - la - sin dil -". The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score system 2. The vocal line continues with lyrics "da ba - hor. Ey, a -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score system 3. The vocal line has lyrics "ziz ni - gor!". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Musical score system 4. The vocal line concludes with a final note. The piano accompaniment includes dynamic markings: *pp* (pianissimo) above the vocal line, *rit.* (ritardando) below the piano line, *f* (forte) above the piano line, and *p* (piano) below the piano line. The system ends with a double bar line.

KO'RMADIM

A.Navoiy g'azali

D.Zokirov musiqasi

Andante

p

sf

The first system of the piano introduction consists of five measures. The first measure is a whole rest in the treble clef and a half note G2 in the bass clef. The second measure features a half note G2 in the bass clef and a half note G3 in the treble clef. The third measure has a half note G3 in the treble clef and a half note G4 in the bass clef. The fourth measure has a half note G4 in the treble clef and a half note G5 in the bass clef. The fifth measure has a half note G5 in the treble clef and a half note G6 in the bass clef. Dynamics include piano (*p*) and sforzando (*sf*).

sf *p*

The second system of the piano introduction consists of five measures. The first measure has a half note G3 in the treble clef and a half note G4 in the bass clef. The second measure has a half note G4 in the treble clef and a half note G5 in the bass clef. The third measure has a half note G5 in the treble clef and a half note G6 in the bass clef. The fourth measure has a half note G6 in the treble clef and a half note G7 in the bass clef. The fifth measure has a half note G7 in the treble clef and a half note G8 in the bass clef. Dynamics include sforzando (*sf*) and piano (*p*).

p

Kim - ga qil - - - dim bir va - fo - - -
Ko'r - gi - zib yuz meh - ru ming

The third system contains the first line of lyrics. The vocal line starts with a half rest, followed by a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a half note C4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the bass clef and chords in the treble clef.

kim yuz ja - fo - - - sin ko'r - ma - dim,
dar - du ba - lo - - - sin ko'r - ma - dim.

The fourth system contains the second line of lyrics. The vocal line starts with a half note G3, quarter notes A3 and B3, and a half note C4. The piano accompaniment continues with the eighth-note bass line and chords.

Kim - ga bo - - - shim - ni fi - do

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It begins with a rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. It features a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

qil - dim - ki bo - - - shim qas - di - g'a,

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and provides harmonic support with chords in the treble.

p Har ta - raf - - - din yuz tu - man

The third system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment features a more active treble line with eighth-note patterns and chords.

ti - g'i ja - fo - - - sin ko'r - ma - dim.

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment features a more active treble line with eighth-note patterns and chords.

Piano introduction for the first system, featuring a treble and bass clef with chords and a steady bass line.

mf

Kim - ga kōng - - - - lim ay - la - di

Vocal line and piano accompaniment for the first system, including lyrics "Kim - ga kōng - - - - lim ay - la - di". The piano part features a melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

meh - ru mu - hab - - - -

Vocal line and piano accompaniment for the second system, including lyrics "meh - ru mu - hab - - - -". The piano part continues with a melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand.

bat fosh - kim,

Vocal line and piano accompaniment for the third system, including lyrics "bat fosh - kim,". The piano part features a melodic line in the right hand and a steady bass line in the left hand, ending with a fermata.

f
Har va - fo - - - - g'a yuz ja - fo

o - ning ja - fo - - -

sin ko'r - ma - dim.

f
Ey, Na - vo - - - - iy tav - ba an - - -

din qil - ma - dim shayx o - li - da,

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a half note 'din', followed by a quarter note 'qil', a quarter note 'ma', and a quarter note 'dim'. This is followed by a half note 'shayx', a quarter note 'o', and a quarter note 'li'. The system concludes with a half note 'da'. The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note bass line.

Kim bu ish - - - da day - ru pi -

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half note 'Kim', followed by a quarter note 'bu', a quarter note 'ish', and a quarter note 'da'. There are three measures of whole rests following 'da'. The system ends with a half note 'day', a quarter note 'ru', and a quarter note 'pi'. The piano accompaniment continues with a similar eighth-note bass line and chordal accompaniment in the right hand.

- - - ri - ning ri - zo - - -

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a half note 'ri', followed by a quarter note 'ning', and a quarter note 'ri'. This is followed by a half note 'zo' and a quarter note. The system ends with a half note. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment.

sin ko'r - ma - dim.

The fourth system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half note 'sin', followed by a quarter note 'ko'r', a quarter note 'ma', and a quarter note 'dim'. The system ends with a half note. The piano accompaniment features a right hand with chords and a left hand with a steady eighth-note bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the piano part.

JONON KO'RINUR

Nizomiy she'ri

T.Sodiqov musiqasi

Moderato

The first system of the piano accompaniment consists of two staves. The right hand starts with a melody in G major, 3/4 time, marked *mf*. The left hand provides a steady bass line with eighth notes. Dynamics include *mf* and *p*.

The second system continues the piano accompaniment. The right hand features a more active melody with some grace notes. The left hand maintains the eighth-note bass line. Dynamics include *mf*.

The third system includes the first line of lyrics: "Ko'-zim oy - din ko' - zi - ma su - ra - ti jo - non ko' - ri -". The vocal line is in G major, 3/4 time, marked *p*. The piano accompaniment continues with the same bass line and right-hand accompaniment.

The fourth system includes the second line of lyrics: "nur, Baxt - ning ko'z - gu - si - da sum - bu - li ray - hon ko' - ri -". The vocal line continues with the same melody. The piano accompaniment remains consistent.

The fifth system includes the third line of lyrics: "nur. Ey, ko' - zim nu - ri, bu - kun Tang - ri - ga ming ming ha - sa -". The vocal line concludes with a final note. The piano accompaniment ends with a cadence.

not, yor ke - lib ko'z o'n - gi - ma sar - vu hi - ro - mon ko' - ri -

nur.

f

mf Ho! Yor - ga yet - moq ik - ki dun - yo - ga ba -

mf

ro - bar ka - bi - dir, Bu - ni

f *mf*

uq - dim, ya - na uq - sam dar - di hij - ron ko' - ri - nur... A

p

dar - di hij - ron ko' - ri - nur.

mf

Sa - ni bir da' - fa ko' - rar - da yu - ra -

mf

gim o't - da yo - nur, Oh, sa - ni ko'r - ga - nim u o'z - ga - ga

p

o - son ko' - ri - nur.

mf

This system contains the first vocal phrase. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (D major). The lyrics are "o - son ko' - ri - nur." The piano accompaniment consists of a right hand with a flowing eighth-note melody and a left hand with a steady eighth-note bass line. A dynamic marking of *mf* is placed above the piano part.

This system contains the second system of piano accompaniment. The right hand continues with a flowing eighth-note melody, while the left hand maintains a steady eighth-note bass line. The key signature remains D major.

A! Ey, sa - nam vas - ling i -

f

This system contains the second vocal phrase. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "A! Ey, sa - nam vas - ling i -". A dynamic marking of *f* is placed above the vocal line. The piano accompaniment continues with the same eighth-note patterns in both hands.

la o'y - la - ki shod o'l - di ko'n - gul,

This system contains the third vocal phrase. The vocal line has the lyrics "la o'y - la - ki shod o'l - di ko'n - gul,". The piano accompaniment continues with the eighth-note patterns in both hands.

f

Yirt-di g'am yo - qa - si - ni gul ka - bi, xan - don ko' - ri -

mf

nur. Ho,

mf

p

ho, ho, ho, ho,

p

gul, ka - bi xan - don ko' - ri - nur.

f *mf*

Shod - li - gi - din ya - na ay - di - ki Ni - zo - miy shu ma -

p

hal ho, ho, ho, shu ma -

mf *f*

hal: Ko' - zim oy - din ko' - zi - ma, su - ra - ti jo - non

ff

ko' - ri - nur.

KUYLAMA, SOHIBJAMOL...

A.S.Pushkin she'ri

S.Yudakov musiqasi

Moderato

p

cresc.

f *poco dim.*

mp

p

Kuy - la - ma, so - hib - ja - mol, mening ol - dim - da,

The musical score is written for piano and voice. It begins with a piano introduction in 3/4 time, marked 'Moderato' and 'p'. The piano part features a flowing melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The voice part enters in the second system with the lyrics 'Kuy - la - ma, so - hib - ja - mol, mening ol - dim - da,'. The score includes dynamic markings such as 'p', 'cresc.', 'f', 'poco dim.', and 'mp'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece concludes with a final piano flourish.

Piu mosso

Has - rat - lik

Gru - zi - ya qo' - shi - gi - ni sen.

8va

accel. poco a poco

a tempo

Do - im bu qo' - shi - g'ing -

dim.

p

ni ting - la - ga - nim - da,

f

ten.

O'z - ga hayot, u - zoq so - hil - lar - ni es - lay -

a tempo

man.

p

cresc.

Allegro ma non troppo

Hay - hot, bu

be - - ra - h(i)m, shid - dat - li nag' - ma,

Xo - ti - rim - ga so - la - di

rit. a tempo
 qo' - shi - g'ing sening.

f poco a poco *cresc.*

accel.

First system of musical notation, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords and melodic fragments, while the bass staff features a steady accompaniment of chords. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar chordal textures in both staves, with some melodic movement in the treble staff. The notation includes various chord symbols and melodic lines.

Poco meno mosso

Third system of musical notation, marked **Poco meno mosso** and *p*. The treble staff contains sustained chords, and the bass staff features a simple, rhythmic accompaniment of quarter notes with a slur over the first two notes of each measure.

Fourth system of musical notation, continuing the **Poco meno mosso** section. The treble staff has a melodic line with a slur, and the bass staff continues with the same accompaniment pattern.

Moderato

Fifth system of musical notation, marked **Moderato**. It includes a vocal line in the treble staff with the lyrics "Ham tun, ham sah - ro," and a piano accompaniment in the bass staff. The piano part continues with the same accompaniment pattern as the previous systems.

ham oy os - ti - da,

Piu mosso

His - la-ting yi - roq - - da -

gi qiz be - cho - ra - ning.

ten.
Qiz be -

Poco più mosso

cho - ra - ning.

ppp

cresc.

pp

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and a treble line with chords. Dynamics include *ppp* and *cresc.*

Moderato

mp

3

3

This system features piano accompaniment. The tempo is marked *Moderato*. The music includes a *mp* dynamic and triplet markings (*3*) in both the treble and bass staves.

mp

poco cresc.

3

7

This system continues the piano accompaniment. It includes a *mp* dynamic, a *poco cresc.* instruction, and triplet markings (*3*) and a fermata (*7*) in the treble staff.

p

poco cresc. e accel.

7

This system features piano accompaniment. The dynamic is marked *p*. The instruction *poco cresc. e accel.* is present, along with a fermata (*7*) in the treble staff.

poco rit.

dim.

p

8va

This system features piano accompaniment. The tempo is marked *poco rit.*. The dynamic is marked *dim.* and *p*. An *8va* marking indicates an octave shift in the treble staff.

ROZIMASMAN

H.Olimjon she'ri

K.KenjayeV musiqasi

Andantino

mf *rit.*

Tempo di valse *mf*

Ro - zi - mas - man bir yosh tom -

sa, bir yosh tom - sa ko' - zim - dan, Ro - zi -

mas - man, ro - zi - mas - man sal rang ket - sa

yu - zim - dan. Yo'l osh - sa - mu,

sal ya - shash - dan, sal ya - shash - dan a - dash -

sam, Ro - zi - mas - man, ro - zi - mas - man

un - da ta - mom o' - zim - dan.

Bo - g'im bo - ru gul - zo - rim - da, gul - zo - rim -

da gu - lim ko'p, Har yoq - da gul,

har yoq - da gul, shox - lar - da bul - - bu - lim

rit.

a tempo

ko'p. Men ko'r - ma - gan, men ko'r - ma - gan

gul - zor qol - mas ja - hon - da, Gul - zor - lar -

ga, gul - zor - lar - ga bax - tim ber - gan

yo' - lim ko'p.

2116

Meno mosso

mf

Ro - zi - mas - man, ro - zi - mas - man bir yosh tom -

rit. *poco*

sa ko' - zim - dan, Ro - zi - mas - man,

accelerando

ro - zi - mas - man bir yosh tom - sa

ko' - zim - dan, Ro - zi - mas - man, ro - zi - mas -

man sal rang ket - sa yu - zim -

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with a quarter note on G4, followed by a half note on A4, and then a quarter note on G4. The piano accompaniment features a bass line with a half note on B2 and a treble line with a half note on G4.

dan.

f

The second system continues the vocal line with a quarter note on G4, followed by a half note on A4, and then a quarter note on G4. The piano accompaniment features a bass line with a half note on B2 and a treble line with a half note on G4. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

Ro - zi - mas - man!

mf *dim.*

The third system continues the vocal line with a quarter note on G4, followed by a half note on A4, and then a quarter note on G4. The piano accompaniment features a bass line with a half note on B2 and a treble line with a half note on G4. Dynamic markings of *mf* (mezzo-forte) and *dim.* (diminuendo) are present.

rit. *p*

The fourth system continues the vocal line with a quarter note on G4, followed by a half note on A4, and then a quarter note on G4. The piano accompaniment features a bass line with a half note on B2 and a treble line with a half note on G4. Dynamic markings of *rit.* (ritardando) and *p* (piano) are present.

YOR KETDI

Oybek so'zi

S.Boboyev musiqasi

Andante

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a melodic line with a *mf* dynamic, and the left hand provides a steady accompaniment. The tempo is marked **Andante**. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

p *mf*

Yor ket - di ko' - zim bu - lo - g'i qol - di,

The first line of the song features a vocal melody starting with a *p* dynamic and a piano accompaniment with a *pp* dynamic. The lyrics are: "Yor ket - di ko' - zim bu - lo - g'i qol - di,". The piano accompaniment has a steady eighth-note pattern in the right hand.

p

Siy - nam - da ti - rik fi - ro - g'i qol - di.

The second line of the song continues with a vocal melody starting with a *p* dynamic and a piano accompaniment with a *pp* dynamic. The lyrics are: "Siy - nam - da ti - rik fi - ro - g'i qol - di." The piano accompaniment maintains the eighth-note accompaniment.

mf *p* *mf*

Ishq xo - ti - ra - si ka - bi so - chim - ning,

The third line of the song features a vocal melody starting with a *mf* dynamic and a piano accompaniment with a *p* dynamic. The lyrics are: "Ishq xo - ti - ra - si ka - bi so - chim - ning,". The piano accompaniment changes to a more rhythmic pattern in the right hand.

f *ff*

Yosh - lik - da ko' - pay - - gan o - qi qol -

di.
дн.

mf

Yosh - lik - da ko' - pay - - gan o - qi qol -

mf *p*

p *pp*

di. O - qi qol - di.

QAYG'U

Farog'at Komolova she'ri

Nadim Norxo'jayev musiqasi

Andante

pp

Yu-ra - gim-dan hay-da-dim, hay-da-dim qay-g'u - ni,

p

Ya-na ham jo-nim un - ga ma-kon bo'l - di. Jon i - chi - da g'a - ming top -

gan ku - nim, Sen-dan ay - ril-ga - nim yo - mon bo'l - di.

f

O-lam ich-ra o-lam-ga o'x-shay-man, Qu-yo-shim qay to-mon-dan ni-hon bo'l-di.

f

Qo-ron - g'u-da en-di voh, uch-gay-man, Sen-dan ay - ril-ga-nim yo-mon bo'l - di.

mp

Ti - rik - lik o' - ti ko'z-la-rim e - di, Go'-yo rah-shon yul-duz ni-hon

mp

bo'l - di. Yot - lik o - g'u - sin ich - dim bil - ma - yin,

Sen - dan ay - ril - ga - nim yo - mon bo'l - di.

Yu - ra - gim - dan hay - da - dim, hay - da - dim qay - g'u - ni,

Ya - na ham jo - nim un - ga ma - kon bo'l - di.

UCHQUR YILLAR

Mirpo'lat Mirza she'ri

Nadim Norxo'jayev musiqasi

Moderato 



1. Dun - yo ko'h - na,
ha - yot so'ng - siz, suv - lar o - qar e - sar yel - lar,
Siz qay - lar - ga sho - shi - la - siz uch - qur yil - lar, uch - qur yil -
lar? Or - tin - giz - dan bo - qib go - ho, o't - li dard - ga

to' - lar dil - lar, Siz ke - ta - siz jim, be - par - vo, uch - qur yil - lar, uch - qur yil -

lar. Or - tin - giz - lar.

Fine

1. Dunyo ko'hna, hayot so'ngsiz, suvlar oqar, esar yellar,
Siz qaylarga shoshilasiz, uchqur yillar, uchqur yillar?
Ortingizdan boqib goho, o'tli dardga to'lar dillar,
Siz ketasiz jim, beparvo, uchqur yillar, uchqur yillar.

2. Har umrga, shaksiz, bir kun, "Alvido" der yoshlik-dilbar,
Lekin ortga qaytmas nechun, uchqur yillar, uchqur yillar?
Alvon-alvon otmoqda tong, mangu chorlar oq manzillar,
Tashlamangiz dilga armon, uchqur yillar, uchqur yillar.

TESTLAR

- 1.Opera qaysi san'at turlari qatoriga kiradi?
 - a) musiqali komediya
 - b) musiqa
 - v) teatr
 - g) drama.
- 2.Teatr san'atining qaysi turlari qatoriga opera kiradi?
 - a) musiqali komediya
 - b) musiqali teatr
 - v) musiqali drama
 - g) operetta.
- 3.Musiqiy sahnaviy san'atlar strukturasi qaysi janrlar o'rin topgan?
 - a) opera
 - b) operetta
 - v) balet
 - g) barcha javoblar to'g'ri.
- 4.Xonandalik qaysi ijodiy sohaga qaraydi?
 - a) ijrochilik san'ati
 - b) aktyorlik san'ati
 - v) xonandalik san'ati
 - g) teatr san'ati.
- 5.Musiqali teatr qaysi san'at tur va janrlarini o'z ichiga oladi?
 - a) operetta
 - b) musiqali komediya
 - v) opera-seriya
 - g) san'atning musiqiy sahnaviy tur va janrlari.
- 6.Qadimgi Gretsiya vokal musiqasining asosiy janrlari?
 - a) marshlar
 - b) gimnlar

v) ariyalar

g) romanslar

7.»Fren» janri nimani bildiradi?

a) qaygʻu

b) tantana

v) yorqinlik

g) kulgi

8.Qadimgi Gretsiyada xonandalar nima deb atalgan?

a) faylasuf

b) aedlar

v) orakul

g) notiq.

9.Aedlar kim boʻlgan?

a) soʻz muallifi

b) musiqa muallifi

v) asari ijrochisi

g) ham muallif, ham ijrochi.

10.Avlos joʻrligida qoʻshiq aytadigan xonanda:

a) kompozitor

b) shoir

v) avlet

g) rapsod.

11.Kifara joʻrligida qoʻshiq aytadigan xonanda:

a) aed

b) rapsod

v) kifared

g) orakul.

12.Ksenokrit, Kleomen oʻz faoliyatiga koʻra?

a) taniqli akrobatlar

- b) raqqoslar
- v) xonandalar
- g) shoir va kompozitorlar.

13. Qadimgi Gretsiyaning eng taniqli xonanda va kompozitor ayoli?

- a) Nossida
- b) Ifigeniya
- v) Klitemnestra
- g) Germiona.

14. Qadimgi Rimda yosh xonanda tarbiyasi qancha bosqichdan iborat bo'lgan?

- a) bir bosqich
- b) ikki bosqich
- v) uch bosqich
- g) to'rt bosqich.

15. »Fonazei« pedagogining asosiy funktsiyasi nimadan iborat?

- a) rezonans o'qituvchisi
- b) jismoniy tarbiya o'qituvchisi
- v) psixologiya o'qituvchisi
- g) aktyorlik mahorati o'qituvchisi.

16. »Vokalez« pedagogining funktsiyasi nimadan iborat?

- a) aktyorlik mahorati o'qituvchisi
- b) ifodaviylik ustida ishlash
- v) nutq madaniyati o'qituvchisi
- g) talaffuz ustida ishlash.

17. O'rta asr Yevropa davlatlarida xonandalar qaerda ta'lim olishgan?

- a) priyutlarda
- b) uy sharoitida
- v) aristokratlar salonlarida
- g) xaram, cherkov, ibodatxonalarda.

18. Cherkov musiqasining xonandalik san'atiga ko'rsatgan ta'siri nimada ko'rinadi?

- a) ovozning yuqori pozitsiyasini, ohang ravonligini shakllantirishda
- b) nafas texnikasini rivojlantirishda
- v) nutq-vokal madaniyatini kamol topishida
- g) barcha javoblar to'g'ri.

19. Qaysi janrlar XII-XIII asrlar diniy yoki saroy janrlariga tegishli emas?

- a) kanonlar, messalar, psalmlar, motetlar
- b) bolero, granadina, segidilya, hazil va raqs qo'shiqlari
- v) shanson de jest, sirventlar
- g) madrigal, villanella, ballada, lauda.

20. XV asr umumrus qo'shiqchilik usuli?

- a) ko'p ovozli
- b) kuychanlik
- v) rivojlangan ohang va tovush hajmi
- g) barcha javoblar to'g'ri

21. Qaysi janrlarda umumrus qo'shiqchilik usuli o'z aksini topgan?

- a) marsh
- b) gimn
- v) vatanparvarlik qo'shiqi
- g) tarixiy qo'shiq, lirik qo'shiq, raqs qo'shig'i, xorovodlar.

22. O'zlarida kompleks hususiyatlar mujassamlashtirgan rus professional musiqachilari:

- a) cherkov qo'shiqchilari
- b) kapelmeysterlar
- v) skomorohlar
- g) bayonchilar.

23. Bel canto ...?

- a) vokal texnikasi

b) kantilenaga tayangan, texnika tomonidan keskin rivojlangan go‘zal kuylash mahorati

v) baland pardali ovoz

g) sayqallashtirish.

24. Bel canto turlari:

a) kanto xonde

b) vokallashtirish

v) yuksak kantilenali largo, koloraturaga ustuvorlik berilgan ijro

g) solfedjio.

25. Bolonya maktabining asoschilari kim?

a) Pergolezi, Manchini

b) Kavalli, Chesti

v) Pistokki, Bernakki

g) Porpora, Vinchi.

26. Rehitativ turlari:

a) largo, adagio

b) secco, accompagnato, obligato

v) martelato, staccato

g) legato.

27. Solfedjio mashg‘uloti nimadan iborat bo‘ladi?

a) vokalizatsiya

b) filirovka

v) mashqlarni notalarga qarab aytish

g) ovoz mashqi.

28. Arietta nima?

a) kichkina ariya

b) qo‘shiqning bir turi

v) monolog

g) ansambl.

29. Ariozo:

- a) qahramonona ariya
- b) romans
- v) ariyaning nisbatan erkin turi
- g) qo‘shiq turi.

30. Ovoz:

- a) vokal musiqasining obrazli mazmunini ochib beradigan vosita
- b) tovush to‘lqinlari
- v) ovoz jarangdorligi
- g) ohang.

31. Ovoz parvozi:

- a) ovozning yengilligi
- b) fioritura
- v) ovozning katta makonning egallab, uzoqqa yetib boradigan kuchi
- g) ijroning texnik mukammalligi

32. Cantabile:

- a) kuychanlik
- b) uyg‘unlik
- v) uzviylik
- g) kuyning sekinlashuvi

33. Legato:

- a) kuychanlik
- b) muttasillik, ravonlik
- v) kuyning sekinlashuvi
- g) yengillik.

34. Musiqali so‘zga tayangan «Dafna» va «Evridika» opera asarlarining mulliflari kim?

- a) Yakopo Peri, Ottavio Rinuchchini
- b) Monteverdi, Chesti

v) Skarlatti, Proventsale

g) Chimaroza.

35.XVII asr Rim maktabining namoyandalari:

a) Monteverdi, Kavalli, Chesti

b) Madzdoki, Londi, Vittori

v) Proventsiale, Skarlatti

g) Porpora, Leo.

36.XVII asr Venetsiya maktabining namoyandalari:

a) Skarlatti, Proventsale

b) Yakopo Peri, Ottavio Rinuchchini

v) Monteverdi, Kavalli, Chesti

g) Chimaroza.

37.XVII asrning ikkinchi yarmi Neapol maktabining namoyandalari:

a) Monteverdi, Kavalli, Chesti

b) Proventsiale, Skarlatti

v) Madzdoki, Londi, Vittori

g) Yakopo Peri.

38.Xonandalik san'atiga kompozitor Rossini qanday yangiliklar olib kirdi?

a) ijroni dramaturgik vazifalarga bo'ysundirdi

b) koloratur bezaklarni notalashtirdi

v) sahnada improvizatsiyaga berilib ketgan kastratlar erkinligini bartaraf qildi

g) javoblarning barchasi to'g'ri.

39.Verist operasining asosiy hususiyatlari:

a) oddiy insonlar hayotini aks ettirishi

b) sevgi dramasi oddiy maishiy muhit fonida yoritilishi

v) vero (haqiqat) so'zini bildirishidan xaqqoniylik ifodalanishi

g) barcha javoblar to'g'ri.

40.Koloratura:

a) ovozning kuchi

b) bezaklar

v) tempni pasaytirish

g) dinamik bo'yoqlar.

41. Ariya (it. aria – qo'shiq):

a) opera, oratoriya, kantatada o'rin egallab, orkestr yoki soz jo'rligida ijro etiladigan vokal epizodi

b) erkin va tugallangan shakldagi qo'shiq

v) diniy qo'shiq

g) gimn.

42. Ariya turlari:

a) monolog, arietta, ariozo

b) kavatina, kabaletta, kantsona

v) kupletlar, ballada va boshqalar.

g) barcha javoblar to'g'ri.

43. Tovush hujumi turlari:

a) qattiq

b) yumshoq

v) nafasli

g) barcha javoblar to'g'ri.

44. Vokaliz (lot. vox – ovoz):

a) so'zsiz ijro etiladigan musiqiy pesa

b) tovushni shakllantiruvchi mashq

v) nafas texnikasini rivojlantiruvchi mashq

g) barcha javoblar to'g'ri.

45. Vokal musiqasi (it. vocale – ovozli):

a) yakka xonandalik musiqasi

b) ansambl ijrochiligi musiqasi

v) hor musiqasi

g) barcha javoblar to'g'ri.

ТЕСТЫ

1. К какому виду искусства относится опера?

- а) музыкальная комедия
- б) музыка
- в) театр
- г) драма

2. К каким видам театрального искусства относится опера?

- а) музыкальная комедия
- б) музыкальный театр
- в) музыкальная драма
- г) оперетта

3. Какие жанры входят в структуру музыкально-исполнительского искусства?

- а) опера
- б) оперетта
- в) балет
- г) все ответы правильные

4. К какой области творчества относится пение?

- а) исполнительское искусство
- б) искусство актерского мастерства
- в) искусство пения
- г) театральное искусство

5. Какие виды искусства и жанры включает в себя музыкальный театр?

- а) оперетта
- б) музыкальная комедия
- в) опера-серия
- г) музыкальные сценические виды и жанры искусства.

6. Каковы основные жанры древнегреческой вокальной музыки?

- а) марши
- б) гимны

в) арии

г) романсы

7. Что означает жанр «Френ»?

а) печаль

б) праздник

в) яркость

г) смех

8. Как называли певцов в Древней Греции?

а) философ

б) аэды

в) оракул

г) оратор

9. Кем были Аэды?

а) автор слов

б) автор музыки

в) исполнитель произведения

г) как автор, так и исполнитель.

10. Певица, поющая в сопровождении Авлоса:

а) композитор

б) поэт

в) авлэт

г) рапсод

11. Певица, поющая в сопровождении Кифары:

а) аэд

б) рапсод

в) кифаред

г) оракул

12. Ксенокрит, Клеомен по его трудам...

а) известные акробаты

б) танцоры

в) певцы

г) поэты и композиторы.

13. Самая известная певица и композитор Древней Греции?

а) Носсида

б) Ифигения

в) Клитемнестра

г) Гермiona

14. Из скольких этапов состояло воспитание молодого певца в Древнем Риме?

а) один этап

б) два этапа

в) три стадии

г) четыре стадии.

15. Какова основная функция педагога «Фоназеи»?

а) учитель резонанса

б) учитель физкультуры

в) учитель психологии

г) преподаватель актёрского мастерства

16. Какова функция педагога «Вокалез»?

а) преподаватель актёрского мастерства

б) работа над выразительностью

в) учитель культуры речи

г) работа над произношением

17. Где обучались певцы в средневековых странах Европы?

а) в приютах

б) дома

в) в аристократических салонах

г) в гареме, церкви, храмах

18. Каково влияние церковной музыки на искусство пения?

- а) в формировании высокой постановки голоса, плавности тона
- б) в развитии техники дыхания
- в) в развитии рече-вокальной культуры
- г) все ответы правильные

19. Какие жанры не относятся к религиозным или дворцовым жанрам XII-XIII веков?

- а) каноны, мессы, псалмы, мотеты
- б) болеро, гранадина, сегидиля, юмористические и танцевальные песни
- в) шансон de jest, сирвенты
- г) мадригал, вилланелла, баллада, лауда

20. Общерусский певческий метод XV века?

- а) полифонический
- б) мелодичность
- в) развитый тембр и громкость звука
- г) все ответы правильные

21. В каких жанрах находит отражение общероссийский певческий метод?

- а) марш
- б) гимн
- в) патриотическая песня
- г) историческая песня, лирическая песня, танцевальная песня, хороводы

22. Российские профессиональные музыканты, воплощающие в себе сложные характеристики:

- а) церковные певцы
- б) капельмейстеры
- в) скоморохи
- г) рассказчики

23. Бельканто...?

- а) вокальная техника

б) красивое певческое мастерство на основе кантилены, резко развитое техникой

в) высокий звук

г) изысканность

24. Виды бельканто:

а) канто хонде

б) вокализация

в) высокий *cantilena largo*, приоритетное исполнение колоратуры

г) сольфеджио

25. Кто является основателями Болонской школы?

а) Перголези, Манчини

б) Кавалли, Чести

в) Пистоки, Бернацкий

г) Порпора, Винчи

26. Речитативные типы:

а) *largo, adagio*

б) *secco, accompagnato, obligato*

в) *martelato, staccato*

г) *legato*

27. Из чего состоит обучение сольфеджио?

а) вокализация

б) филировка

в) пять упражнений по нотам

г) голосовая гимнастика

28. Что такое Ариетта?

а) небольшая ария

б) тип песни

в) монолог

г) ансамбль

29. Ариозо:

- а) героическая ария
- б) романс
- в) относительно свободный тип арии
- г) тип песни

30.Звук:

- а) средство, раскрывающее образное содержание вокальной музыки
- б) звуковые волны
- в) громкость голоса
- г) мелодия

31.Звуковой полёт:

- а) легкость голоса
- б) фиоритура
- в) способность звука занимать большое пространство и достигать далеко
- г) техническое совершенство исполнения

32.Cantabile:

- а) мелодичность
- б) гармоничность
- в) целостность
- г) замедление мелодии

33.Legato:

- а) мелодичность
- б) последовательность, беглость
- в) замедление мелодии
- г) облегчение

34.Кто авторы опер «Дафна» и «Эвридика» на музыкальные слова?

- а) Якопо Пери, Оттавио Ринуччини
- б) Монтеверди, Чести
- в) Скарлатти, Провенциале

г) Чимароза

35. Представители римской школы XVII века:

а) Монтеверди, Кавалли, Чести

б) Мадздоки, Лонди, Виттори

в) Провенциале, Скарлатти

г) Порпора, Лео

36. Представители венецианской школы XVII века:

а) Скарлатти, Провенциале

б) Якопо Пери, Оттавио Ринуччини

в) Монтеверди, Кавалли, Чести

г) Чимароза.

37. Представители неаполитанской школы второй половины XVII века:

а) Монтеверди, Кавалли, Чести

б) Провенциале, Скарлатти

в) Мадздоки, Лонди, Виттори

г) Якопо Пери

38. Какие новшества внес композитор Россини в искусство пения?

а) подчинил спектакль драматургическим задачам

б) колоратурные нотные орнаменты

в) ликвидировал свободу кастратов, предавшихся импровизации на сцене

г) все ответы правильные

39. Основные черты Веристской оперы:

а) отражает жизнь простых людей

б) освещение любовной драмы на фоне простой бытовой обстановки

в) выражение правдивости от слова *vero* (истина)

г) все ответы правильные

40. Колоратура:

а) сила звука

б) украшения

в) снизить темп

г) динамические краски.

41. Ария (ит. *aria* – песня):

а) вокальный эпизод, имеющий место в опере, оратории, кантате и исполняемый с оркестром или музыкальным сопровождением

б) песня в свободной и законченной форме

в) религиозная песня

г) гимн

42. Виды арий:

а) монолог, ариетта, ариозо

б) каватина, кабалетта, канцона

в) куплеты, баллады и другие

г) все ответы правильные

43. Виды звуковой атаки:

а) жесткий

б) мягкий

в) респираторный

г) все ответы правильные

44. Вокализация (лат. *vox* – голос):

а) музыкальная пьеса, исполняемая без слов

б) звукообразующее упражнение

в) упражнение, развивающее технику дыхания

г) все ответы правильные

45. Вокальная музыка (итал. *Vocale* — вокал):

а) сольная музыка

б) ансамблевая исполнительская музыка

в) хоровая музыка

г) все ответы правильные.

GLOSSARIY¹²

AKKOMPANEMENT (frants. accompagnement – joʻrlik) – musiqiy asarga joʻr boʻlish. Birorta musiqa asbobi (royal, organ, baʼzi hollarda violonchel, skripka va b.) yoki orkestr joʻrligida kuylash.

ALT (lot. altus – baland) – bolalar past ovozi, diapazoni kichik oktava «lya» (sol) notasidan ikkinchi oktava – «mi-bemol» (mi)gacha. Oʻrta asrlar musiqasida tenordan yuqori diapazonga ega asosiy yetakchi ovoz.

ALTINO – q. Tenor

ARTIKULYATSIYA APPARATI – musiqa tovushlarini badiiyan shakllantiruvchi nutq organlar tizimi. Unga (boshqarish mumkin boʻlgan) aktiv organlar – ovoz pardalari, til, lablar, yumshoq tanglay, halqum, quyi jagʻ hamda passiv organlar – tishlar, qattiq tanglay, yuqori jagʻ qismlari kiradi.

BARITON (yunon. barytonos – past ovoz) – tenor bilan bas oraligʻidagi erkak xonandalar ovozi, diapazoni – katta oktavadagi «lya»dan birinchi oktavadagi «lya»ga qadar. Odatda baritonlar lirik va dramatik turlariga ajratilib turadi.

BAS (ital. basso – pastki) – erkaklarning eng past ovozi; diapazoni katta oktavadagi «fa»dan birinchi oktavadagi «fa»ga qadar. Tessituraga koʻra yuqori va past turlari bor. Yuqorigisi kuychan bas - basso cantante, pastki va barcha markaziy chuqur tovushlarning kuchli sadolanishiga ega boʻlgan eng past - basso profundo. Diapazoni kontroktavadagi «lya»dan - kichik oktava «lya»ga qadar, bularni – oktavachilar deb ham atashadi.

BOLALAR OVOZI – ovoz apparatining kichik hajmi tufayli kattalar ovozidan gʻoyatda farq qiladi. Bolalar yoshidan qatʼiy nazar mayinlik, sadosini jarangdorligi, ingichka (faltset) tovush hosil qilish va sado kuchining cheklanganligi kabi hususiyatlar hos.

VOKAL ANSAMBLI – ansambl boʻlib hamohang kuylash. Ansaml turlari: duet, tertset, kvartet, kvintet, sekstet, septet, oktet, nonet. Ansambl tarkibiga turli ovozlardan iborat.

¹² Glossariyni tuzishda B.Shomaxmudovanning “Xor lugʻati”dan foydalanildi.

kirishi mumkin, jumladan ayol ovozlari, erkak ovozlari, bolalar ovozlari hamda aralash ovozlari.

VOKALIZ (frants. vocalize, lot. vocalis – unli tovush) – matnsiz kuylash uchun yozilgan musiqiy asar. O‘quv vokalizlar mashqlardan matnli asarlarga o‘tish juda muhim bo‘lgan vosita.

VOKALIZATSIYA – so‘zsiz kuylash; odatda unli tovushlar yoki biror bir so‘zning ayrim bo‘g‘inlari kuylanadi.

DIAPAZON (yunon. dia pason (chordon) – hamma (torlar)aro) – ovoz, sozning eng pastidan eng balandigacha bo‘lgan tovushlari hajmi. Har bir professional xonandaning ovoz diapazoni odatda kamida ikki oktavali bo‘lishi shart.

DIKTSIYA (lot. dictio – nutq talaffuzi) – kuylashda adabiy matnни to‘g‘ri (savodli va aniq) talaffuz qilish malakasi. Yaxshi diktsiya – ashulachilik ijrosining muhim shartlaridan.

DINAMIKA (yunon. dinamis – kuch) - tovushlarning sadolanish kuchi bilan bog‘liq bo‘lgan jarayon majmui. Musiqaning eng muhim ifoda vositalaridan biri. Dinamik tuslar: forte, piano, crescendo, diminuendo va boshqalar. Dinamik kuylash musiqaning mazmuni va badiiy mohiyatini teranlashtiradi.

DUET – ikki kishidan iborat ansambl. Duet turli ovozlari (ayol, erkak, bolalar, aralash) hamda bir toifadagi ovozlardan iborat bo‘lishi mumkin.

KANTATA (ital. cantata, cantare - kuylamoq) – yakkaxonlar, orkestr va xor uchun yaratilgan vokal-cholg‘u asar.

KANTILENA (lot. cantilena – kuylash) – kuyning va umuman musiqaning yoqimli, ravon ijrosi; izchil legato usulida tuzilgan tovushlar yo‘nalishi.

KVARTET – to‘rt kishidan iborat ansambl. Kvartet turli ovozlari (ayol, erkak, bolalar, aralash) hamda bir toifadagi ovozlardan iborat bo‘lishi mumkin.

KVINTET – besh kishidan iborat ansambl. Kvintet turli ovozlari (ayol, erkak, bolalar, aralash) hamda bir toifadagi ovozlardan iborat bo‘lishi mumkin.

NAFAS BELGISI (vergul, yoki «V» belgisi) – barcha vokal asarlar nota yozuvida nafas almashuvi belgisi.

NAFAS, kuylash nafasi – kuylash jarayonining muhim qismi, ovoz hosil qilishning asosiy omillaridan, ovozning quvvat manbai. Nafas olish turiga ko‘ra amaliyotda yuqori qovurg‘ali, pastqovurg‘ali-diafragmali va diafragmalilarga farqlanadi.

OVOZ – Ovoz apparati tomonidan talqin etiladigan tovushlar; odamlarning o‘zaro muloqotiga xizmat qiladi. Ovoz - nutqiy, kuylash, xonish tarzida bo‘lishi mumkin.

OPERA (ital. opera – mehnat, ish) – musiqiy-dramatik asar, o‘ziga so‘z, musiqa, sahna harakati, tasviriy san‘at (dekoratsiya), orkestr, xonandalar, xor, baletni qamrab oladi. Opera yaratishda adabiy asarga asoslanib libretto yoziladi.

ORATORIYA (ital. oratorio, lot. oratorium - ibodatxona) – konsert uchun yaratilgan monumental musiqiy asar, unda yakkaxonlar, orkestr va xor ishtirok etadi.

ORFOEPIYA (yunon. orthos – to‘g‘ri, epos – nutq) – vokal va xor asarlari ijrosida she‘riy matnni to‘g‘ri talaffuz qilish. Hususan undosh va unli tovushlarni orfoepiya qoidalari asosida aniq, nutq madaniyati hamda badiiy mantiq qonun va qoidalariga rioya qilishni nazarda tutadi.

RECHITATIV (it. recitare – ovoz chiqarib o‘qish, deklamatsiya qilmoq) – vokal musiqa turi, intonatsiya va ritm jihatidan oddiy yoki deklamatsiyali bo‘lib, so‘zlarni qisqa, odatda nutqiy ohanglar talqin etadi. Rechitativ turlari: secco, accompagnato, obligato.

SEKSTET – olti kishidan iborat ansambl. Sekstet turli ovozlar (ayol, erkak, bolalar, aralash) hamda bir toifadagi ovozlardan iborat bo‘lishi mumkin.

SEPTET – yetti kishidan iborat ansambl. Septet turli ovozlar (ayol, erkak, bolalar, aralash) hamda bir toifadagi ovozlardan iborat bo‘lishi mumkin.

TENOR (lot. tenore – ushlamoq) – baland erkak ovozi; diapazoni kichik oktava «do»dan - ikkinchi oktava «do»gacha; «o‘tish» registrli notalar (ko‘krak va bosh registrlar oralig‘i) birinchi oktavadagi «fa» – «fa» diez. Tenor turlari: lirik, lirikodramatik, dramatik, xarakterli tenor, tenor-altino.

TRIO – uch kishidan iborat ansambl. Trio turli ovozlar (ayol, erkak, bolalar, aralash) hamda bir toifadagi ovozlardan iborat bo‘lishi mumkin.

TESSITURA (ital. tessitura – to‘qima) – har qanday cholg‘u yoki xonanda ovoziining diapazoniga nisbatan kuy tovushlarni balandlik holati. Tessitura past, o‘rta va baland bo‘ladi.

FALTSET (ital. falcetto, falso – sohta so‘zidan) – fistula, ya‘ni o‘ta baland tovushlarni shakllantirish usuli, shuningdek erkaklar ovoziining eng yuqori registri; kuchsiz jaranglashi va tembr nafis (ingichka)ligi bilan ajralib turadi.

FERMATA (ital. fermata – to‘xtash) – tovush, ma‘lum akkord yoki pauzani cho‘zish belgisi.

FRAZIROVKA (frazalash) – musiqiy asar ijrosida ayrim ibora, jummalarni aniq va ma‘noli etib ko‘rsatish, ifodalash. Nota yozuvida frazirovka ligalar yordamida belgilanadi.

ГЛОССАРИЙ¹³

АККОМПАНеМЕНТ (франц. *accompagnement* – сопровождение) – сопровождает музыкальное произведение. Пение под аккомпанемент какого-либо музыкального инструмента (рояль, орган, иногда виолончель, скрипка и др.) или оркестра.

АЛЬТ (лат. *altus* – высокий) – низкий детский голос с диапазоном «ля» (соль) малой октавы – «ми-бемоль» (ми) второй октавы.

АЛЬТИНО – см. Тенор

АРТИКУЛЯЦИОННЫЙ АППАРАТ – система органов, благодаря работе которых формируются звуки речи. К ним относятся: голосовые складки, язык, губы, мягкое нёбо, глотка, нижняя челюсть (активные органы); зубы, твёрдое нёбо, верхняя челюсть (пассивные органы).

БАРИТОН (греч. *barytonos* – низкочвучающий) – мужской певческий голос, занимает промежуточное положение между тенором и басом. Диапазон баритона – «ля» большой октавы «ля» первой октавы. Обычно баритоны различаются на лирический и драматический.

БАС (итал. *basso* – низкий) – самый низкий мужской голос; диапазон – «фа» большой октавы – «фа» первой октавы. По tessiture басы разделяются на высокие и низкие. Высокий певучий бас - *basso cantante*, низкий, или центральный бас – *basso profundo*. Самый низкий вид басов – басы-октависты с диапазоном «ля» контроктавы – «ля» малой октавы.

ВОКАЛЬНЫЙ АНСАМБЛЬ – согласованность, стройность пения в ансамбле (дуэт, терцет, квартет, квинтет, секстет, септет, октет, нонет). Ансамбль может состоять из женских, мужских, детских голосов, может быть смешанным.

¹³ При составлении Глоссария был использован «Хоровой словарь» Б.Шамахмудовой.

ВОКАЛИЗ (франц. *vocalize*, лат. *vocalis* – гласный) – музыкальное произведение для голоса без текста. Учебные вокализы – важнейший переходный материал от упражнений к произведениям с текстом.

ВОКАЛИЗАЦИЯ (итал. *vocalizzazione*) – исполнение мелодии на гласных звуках или распевание отдельных слогов какого-либо слова.

ГОЛОС – Звуки, производимые голосовым аппаратом и служащие для общения между людьми. Голос может быть речевым, певческим, шепотным. Певческий голос характеризуется высотой, диапазоном, силой, тембром.

ДЕТСКИЙ ГОЛОС – вследствие малых размеров голосового аппарата сильно отличается от голоса взрослых. Общий характер детских певческих голосов независимо от возраста детей – мягкость, «серебристое» головное звучание, фальцетное (головное) звукообразование и ограниченность силы звука.

ДИАПАЗОН (греч. *dia pason (chordon)*) – через все (струны)– звуковой объём голоса или инструмента от самого нижнего до самого верхнего звука. Диапазон певческого голоса профессионального певца – должен быть не менее двух октав.

ДИКЦИЯ (лат. *dietio* – произнесение) – ясность, разборчивость произнесения текста. Хорошая дикция – необходимое качество профессионального певца.

ДИНАМИКА (греч. *dinamis* – сила) – совокупность явлений, связанных с громкостью звучания. Динамика является одним из важнейших выразительных средств музыки. Применение динамических оттенков: *forte*, *piano*, *crescendo*, *diminuendo* и др. определяется содержанием и характером музыки.

ДУЭТ – Ансамбль из двух певцов. Дуэт может состоять из мужских, женских, детских и однотипных голосов.

ДЫХАНИЕ – один из основных факторов голосообразования, энергетический источник голоса. По типу вдоха в практике различают

верхнерёберное (ключичное), нижнерёберно-диафрагматическое (косто-абдоминальное) и диафрагматическое (абдоминальное, брюшное) дыхание.

ЗНАК ДЫХАНИЯ (запятая, или знак «V») – во всех вокальных произведениях обозначает взятие нового дыхания.

КАНТАТА (итал. cantata, cantare – петь) – вокально-инструментальное произведение для солистов, хора и оркестра.

КАНТИЛЕНА (лат. cantilena – пение) – певучее, связанное исполнение мелодии, основной вид звуковедения, построенный на технике legato.

КВАРТЕТ – ансамбль из четырёх певцов. Квартет может состоять из мужских, женских, детских и однотипных голосов.

КВИНТЕТ – ансамбль из пяти певцов. Квинтет может состоять из мужских, женских, детских и однотипных голосов.

ОПЕРА (итал. opera – труд, дело) – род музыкально-драматического произведения, в котором объединяются слово, музыка, сценическое действие, живопись (декорации). В основе оперы лежит стихотворное или прозаическое либретто.

ОРАТОРИЯ (итал. oratorio, лат. oratorium – молельня) – монументальное музыкальное произведение для хора, певцов-солистов и оркестра, предназначенное для концертного исполнения.

ОРФОЭПИЯ (греч. orthos – правильный, epos – речь) – правильное литературное произношение текста. Вокальная практика выработала свои певческие орфоэпические нормы произношения.

РЕЧИТАТИВ (итал. recitare – декламировать) – род вокальной музыки, основанной на использовании интонационно-ритмических возможностей естественной речи. Известны следующие виды речитативов: secco, accompgnato, obligato.

СЕКСТЕТ – ансамбль из шести человек. Секстет может состоять из мужских, женских, детских и однотипных голосов.

СЕПТЕТ – ансамбль из семи человек. Септет может состоять из мужских, женских, детских и однотипных голосов.

ТЕНОР (лат. *tenore* – непрерывный ход) – высокий мужской голос с диапазоном «до» малой октавы – «до» второй октавы. Разновидности тенора: лирический, лирико-драматический, драматический, характерный, тенор-альтино.

ТРИО – ансамбль из трёх человек. Трио может состоять из мужских, женских, детских и однотипных голосов.

ТЕССИТУРА (итал. *tessitura* – ткань) – звуковысотное расположение мелодии по отношению к диапазону конкретного голоса. Различают тесситуру высокую, среднюю и низкую.

ФАЛЬЦЕТ (итал. *falcetto, falso* – ложный) – способ формирования высоких звуков, а также верхний регистр мужского певческого голоса, характеризующийся слабым звучанием и бедностью тембра.

ФЕРМАТА (итал. *fermata* – остановка) – знак продолжительной остановки звука, определённого аккорда или паузы.

ФРАЗИРОВКА – смысловое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкального произведения. В нотной записи фразировка обозначается с помощью фразировочных лиг.

Test kalitlari

1-3	2-2	3-4	4-3	5-4	6-2	7-1	8-2	9-4
10-3	11-3	12-4	13-1	14-3	15-1	16-2	17-4	18-4
19-2	20-4	21-4	22-3	23-2	24-3	25-3	26-2	27-3
28-1	29-3	30-1	31-3	32-1	33-2	34-1	35-2	36-3
37-2	38-4	39-4	40-2	41-1	42-4	43-4	44-4	45-4

Foydalangan adabiyotlar ro‘yxati
Список использованной литературы

1. Аспелунд Д. Развитие певца и его голоса. –Л., 1952.
2. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. Вып.1. – М., 1929, Вып.2. –М., 1932, Вып.3. –М., 1937.
3. Брызгалов И. Школа пения для баритона и баса. –Т., 1987.
4. Вокальный словарь. Сост.: Кочнева И., Яковлева А., –Л., 1988.
5. Вопросы вокальной педагогики. Вып. 1-7. –М., 1962-1988.
6. Голубев П. Советы молодым педагогам-вокалистам. –М., 1958.
7. Глинка М. Упражнения для совершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. –М., 1951.
8. Дмитриев Л. Основы вокальной методики. –М., 2000.
9. Дмитриев Л. Голосообразование у певцов. –М., 1962.
10. Донец-Тессейр М. Опыт воспитания сопрано. –К., 1957.
11. Дейша-Сионицкая М. Пение в ощущениях. –М., 1926.
12. Дюпре Ж. Школа пения. –М., 1955.
13. Егоров А. Гигиена голоса и его физиологические основы. –М., 1962.
14. Емельянов В. Развитие голоса. Координация и тренинг. –Л., 2001.
15. Заседателев Ф. Болезни певцов и их лечение. –М., 1908.
16. Зданович А. Некоторые вопросы вокальной методики. –М., 1965.
17. Кабулова Н. К вопросу дыхания в пении. –Т., 1998.
18. Ламперти Ф. Искусство пения. –М., 1923.
19. Лебедева И. О.Н.Благовидова-педагог. –М., 1984.
20. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца. –Л., 1977.
21. Морозов В. Тайны вокальной речи. –М., 1967.
22. Морозов В. Вокальный слух и голос. –М., 1965.
23. Назаренко И. Искусство пения. –М., 1968.

24. Прянишников И. Советы обучающимся пению. –М., 1958.
25. Работнов Л. Основы физиологии и патологии певца. –М., 1932.
26. Ризаева М. Упражнения для голоса. –Т., 1992.
27. Ризаева М. Развития молодых певцов. –Т., 2003.
28. Садовников Б. Орфоэпия в пении. –М., 1958.
29. Тренина П. Из опыта педагога-вокалиста. –М., 1976.
30. Юдин С. Формирование голоса певца. –М., 1962.
31. Юссон Р. Певческий голос. –М., 1974.

MUNDARIJA

So‘zboshi	3
I bo‘lim. Ma’lum bir ovoz turi uchun xonandalik mashqlari, hamda ovozni yo‘lga qo‘yish ustida ishlash.....	7
II bo‘lim. Ariya va romanslarning musiqiy-ijrochilik masalalari, badiiy ifodasi ustida ishlash.....	18
III bo‘lim. Ariyalar.....	79
Skarlatti A. Ariyetta «O cessate di piagarmi».....	79
Caccini G. Ariyetta «Amor ch’attendi?».....	81
Caldara A. «Come raggio di sol».....	82
Handel G. «Dignare».....	84
Carissimi G. «Non posso vivere».....	86
Bononcini G. «Per la gloria».....	88
Giordani T. «Caro mio ben».....	93
Durante F. «Vergine tutto amor».....	95
Gluck G. Aria di Paride dall’ opera «Paride ed Elena».....	98
Pergolesi G. Canzonetta «Tre giorni son che Nina».....	102
Mozart W.A. Aria di Publio dall’ opera «La celemenca di Tito».....	104
Mozart W.A. Serenata Don-Giovanni dall’ opera «Don-Giovanni».....	107
Verdi G. Arioso di Germont dall’ opera «La Traviata».....	110
Mozart W.A. Aria Leporello dall’ introduzione all’ opera «Don-Giovanni».....	112
Чайковский П. Песня Томского из оперы «Пиковая Дама».....	117
Римский-Корсаков Н. Песня Варяжского гостя из оперы «Садко».....	120

Кабалевский Д. «Серенада Дон-Кихота».....	123
Рубинштейн А. Эпиталама из оперы «Нерон».....	125
Римский-Корсаков Н. Ариозо Мизгиря из оперы «Снегурочка».....	129
Рубинштейн А. Третье романс Демона из оперы «Демон».....	131
Ashrafiy M. No‘mon ariyasi «Dilorom» operasidan.....	135
Boboyev S. Xamza ariyasi «Xamza» operasidan.....	140
Yudakov S. Xoji Darg‘a ariyasi «Maysaraning ishi» operasidan.....	145
Yudakov S. Mulla Do‘st ariyasi «Maysaraning ishi» operasidan.....	148
Akbarov Ik. Spitamen ariyasi «So‘g‘d elining qoploni» operasidan.....	152
Bafoyev M. Al-Farg‘oniy ariyasi (Hayrato) «Sevgim samosi» operasidan.....	155
Bafoyev M. Al-Farg‘oniy ariyasi (Sirlaring) «Sevgim samosi» operasidan.....	159
Bafoyev M. Alisher Navoiy ariyasi «Xamsa» operasidan.....	163
Romanslar.....	170
F.Shubert. «Seligkeit».....	170
Beethoven L. «Mephistopheles’ lied vom Floh».....	172
Schubert F. «An die music».....	177
Schumman R. «Ich grolle nicht».....	180
Глинка М. «В крови горит огонь желанья».....	183
Даргомыжский А. «Влюблён я, дева-красота».....	185
Глинка М. «Жаворонок».....	187
Глинка М. «Как сладко с тобой мне быть».....	191
Даргомыжский А. «Ночной зефир струит эфир».....	193

Варламов А. «О, не целуй меня».....	200
Балакирев М. «Обойми, поцелуй».....	202
Булахов П. «Свидание».....	204
Чайковский П. «Серенада Дон Жуана».....	206
Рахманинов С. «Сон».....	212
Кюи Ц. «Царскосельская статуя».....	214
Чайковский П. «Снова, как прежде, один».....	216
Sayfi Jalil «Pariro‘yim».....	218
Umidjonov B. «Meni eslagin».....	221
Akbarov I. «Gazli ko‘hliklariga».....	224
Boboyev S. «Qalb».....	228
Yudakov S. «Intizorman».....	230
Zokirov D. «Ko‘r madim».....	234
Sodiqov T. «Jonon ko‘rinur».....	239
Yudakov S. «Kuylama, sohibjamol».....	245
Kenjayev K. «Rozimasman».....	252
Boboyev S. «Yor ketdi».....	258
Norxo‘jayev N. «Qayg‘u».....	260
Norxo‘jayev N. «Uchqur yillar».....	263
Testlar	265
Glossariy	281
Test kalitlari	288
Foydalangan adabiyotlar ro‘yxati	289

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	40
I раздел. Упражнения для конкретного типа голоса и работа над вокальной постановкой.....	44
II раздел. Работа над художественным и музыкально-исполнительским выражением арий и романсов.....	55
III раздел. Арии.....	79
Skarlatti A. Ariyetta «O cessate di piagarmi».....	79
Caccini G. Ariyetta «Amor ch'attendi?».....	81
Caldara A. «Come raggio di sol».....	82
Handel G. «Dignare».....	84
Carissimi G. «Non posso vivere».....	86
Bononcini G. «Per la gloria».....	88
Giordani T. «Caro mio ben».....	93
Durante F. «Vergine tutto amor».....	95
Gluck G. Aria di Paride dall' opera «Paride ed Elena».....	98
Pergolesi G. Canzonetta «Tre giorni son che Nina».....	102
Mozart W.A. Aria di Publio dall' opera «La celemenca di Tito».....	104
Mozart W.A. Serenata Don-Giovanni dall' opera «Don-Giovanni».....	107
Verdi G. Arioso di Germont dall' opera «La Traviata».....	110
Mozart W.A. Aria Leporello dall' introduzione all' opera «Don-Giovanni».....	112
Чайковский П. Песня Томского из оперы «Пиковая Дама».....	117
Римский-Корсаков Н. Песня Варяжского гостя из оперы «Садко».....	120

Кабалевский Д. «Серенада Дон-Кихота».....	123
Рубинштейн А. Эпиталама из оперы «Нерон».....	125
Римский-Корсаков Н. Ариозо Мизгиря из оперы «Снегурочка».....	129
Рубинштейн А. Третье романс Демона из оперы «Демон».....	131
Ashrafiy M. No‘mon ariyasi «Dilorom» operasidan.....	135
Boboyev S. Xamza ariyasi «Xamza» operasidan.....	140
Yudakov S. Xoji Darg‘a ariyasi «Maysaraning ishi» operasidan.....	145
Yudakov S. Mulla Do‘st ariyasi «Maysaraning ishi» operasidan.....	148
Akbarov Ik. Spitamen ariyasi «So‘g‘d elining qoploni» operasidan.....	152
Bafoyev M. Al-Farg‘oniy ariyasi (Hayrato) «Sevgim samosi» operasidan.....	155
Bafoyev M. Al-Farg‘oniy ariyasi (Sirlaring) «Sevgim samosi» operasidan.....	159
Bafoyev M. Alisher Navoiy ariyasi «Xamsa» operasidan.....	163
Romanslar.....	170
F. Schubert. «Seligkeit».....	170
Beethoven L. «Mephistopheles’ lied vom Floh».....	172
Schubert F. «An die music».....	177
Schumman R. «Ich grolle nicht».....	180
Глинка М. «В крови горит огонь желанья».....	183
Даргомыжский А. «Влюблён я, дева-красота».....	185
Глинка М. «Жаворонок».....	187
Глинка М. «Как сладко с тобой мне быть».....	191
Даргомыжский А. «Ночной зефир струит эфир».....	193

Варламов А. «О, не целуй меня».....	200
Балакирев М. «Обойми, поцелуй».....	202
Булахов П. «Свидание».....	204
Чайковский П. «Серенада Дон Жуана».....	206
Рахманинов С. «Сон».....	212
Кюи Ц. «Царскосельская статуя».....	214
Чайковский П. «Снова, как прежде, один».....	216
Sayfi Jalil «Pariro‘yim».....	218
Umidjonov B. «Meni eslagin».....	221
Akbarov I. «Gazli ko‘hliklariga».....	224
Boboyev S. «Qalb».....	228
Yudakov S. «Intizorman».....	230
Zokirov D. «Ko‘rmadim».....	234
Sodiqov T. «Jonon ko‘rinur».....	239
Yudakov S. «Kuylama, sohibjamol».....	245
Kenjayev K. «Rozimasman».....	252
Boboyev S. «Yor ketdi».....	258
Norxo‘jayev N. «Qayg‘u».....	260
Norxo‘jayev N. «Uchqur yillar».....	263
Тесты	273
Глоссарий	285
Ключи к тестам	288
Список использованной литературы	289

CONTENTS

Preface	40
Section I. Exercises for Concrete Voice Type and Work on Vocal Staging.....	44
Section II. Work on the artistic and musical-performance expression of arias and romances.....	55
III section. Arias	
Skarlatti A. Ariyetta «O cessate di piagarmi».....	79
Caccini G. Ariyetta «Amor ch'attendi?».....	81
Caldara A. «Come raggio di sol».....	82
Handel G. «Dignare».....	84
Carissimi G. «Non posso vivere».....	86
Bononcini G. «Per la gloria».....	88
Giordani T. «Caro mio ben».....	93
Durante F. «Vergine tutto amor».....	95
Gluck G. Aria di Paride dall' opera «Paride ed Elena».....	98
Pergolesi G. Canzonetta «Tre giorni son che Nina».....	102
Mozart W.A. Aria di Publio dall' opera «La celemenca di Tito».....	104
Mozart W.A. Serenata Don-Giovanni dall' opera «Don-Giovanni».....	107
Verdi G. Arioso di Germont dall' opera «La Traviata».....	110
Mozart W.A. Aria Leporello dall' introziona all'opera «Don Giovanni».....	112
Tchaikovsky P. Song of Tomsy from the opera «The Queen of Spades»	117
Rimsky-Korsakov N. Song of a guest from the opera «Sadko»	120
Kabalevsky D. «Don Quixote Serenade»	123
Rubinstein A. Epitalama from the opera «Nero»	125
Rimsky-Korsakov N. Arioso Mizgiry from the opera «The Snow Maiden»	129
Rubinstein A. Third Demon romance from the opera «Demon».....	131
Ashrafiy M. No‘mon ariyasi «Dilorom» operasidan.....	135
Boboyev S. Xamza ariyasi «Xamza» operasidan.....	140

Yudakov S. Xoji Darg‘a ariyasi «Maysaraning ishi» operasidan.....	145
Yudakov S. Mulla Do‘st ariyasi «Maysaraning ishi» operasidan.....	148
Akbarov Ik. Spitamen ariyasi «So‘g‘d elining qoploni» operasidan.....	152
Bafoyev M. Al-Farg‘oniy ariyasi (Hayrato) «Sevgim samosi» operasidan.....	155
Bafoyev M. Al-Farg‘oniy ariyasi (Sirlaring) «Sevgim samosi» operasidan.....	159
Bafoyev M. Alisher Navoiy ariyasi «Xamsa» operasidan.....	163
Romanslar.....	170
F. Schubert. «Seligkeit».....	170
Beethoven L. «Mephistopheles' lied vom Floh».....	172
Schubert F. «An die music».....	177
Schumman R. «Ich grolle nicht».....	180
Glinka M. «The fire of desire burns in the blood».....	183
Dargomyzhsky A. «I am in love, maiden beauty»	185
Glinka M. «Skylark»	187
Glinka M. «How sweet it is to me to be with you»	191
Dargomyzhsky A. «The night zephyr streams the ether».....	193
Varlamov A. «Oh, Don't Kiss Me»	200
Balakirev M. «Obey, kiss».....	202
Bulakhov P. «A Date».....	204
Tchaikovsky P. «Serenade of Don Juan».....	206
Rachmaninov S. «Dream».....	212
C. Cui. «Tsarskoselskaya Statue».....	214
Tchaikovsky P. «Again, as before, alone».....	216
Sayfi Jalil «Pariro‘yim»	218
Umidjonov B. «Meni eslagin».....	221
Akbarov I. «Gazli ko‘hliklariga».....	224
Boboyev S. «Qalb».....	228
Yudakov S. «Intizorman».....	230
Zokirov D. «Ko‘rmadim».....	234

Sodiqov T. «Jonon ko‘rinur».....	239
Yudakov S. «Kuylama, sohibjamol».....	245
Kenjayev K. «Rozimasman».....	252
Boboyev S. «Yor ketdi».....	258
Norxo‘jayev N. «Qayg‘u».....	260
Norxo‘jayev N. «Uchqur yillar».....	263
Tests	273
Glossary	285
Keys to tests	288
List of references	289

O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI
OLIY VA O‘RTA MAXSUS TA‘LIM VAZIRLIGI
O‘ZBEKISTON RESPUBLIKASI MADANIYAT VAZIRLIGI
O‘ZBEKISTON DAVLAT KONSERVATORIIYASI

MAMIKONYAN TAMARA ABRAMOVNA

YAKKA XONANDALIK

(bas va bariton ovozlari uchun)

O‘QUV QO‘LLANMA

МАМИКОНЯН ТАМАРА АБРАМОВНА

СОЛЬНОЕ ПЕНИЕ

(для голосов бас и баритон)

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Bosishga 2024-yil 5-iyulda ruxsat etildi. Bichimi: 60/84 1/16.

Bosma tabog‘i: 18,75. Adadi: 20 nusxa. Buyurtma: 155

Nashriyot manzili: "Renessans press" nashriyoti,

Toshkent shahar, Gavhar ko‘chasi, 122a-uy.

Renessans press" MChJning matbaa bo‘limida chop etildi.