

И.С.Мальмберг, А.Т.Хасанов

**МОДАЛЬНОСТЬ В КУРСЕ
ПРЕПОДАВАНИЯ
ГАРМОНИИ И ЕЁ
ПРЕТВОРЕНИЕ НА ОСНОВЕ
УЗБЕКСКОЙ МОНОДИИ**

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

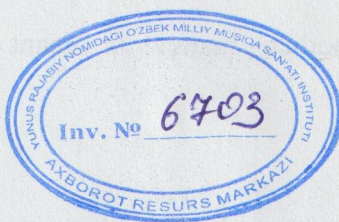
РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ И ИНФОРМАЦИОННЫЙ
ЦЕНТР

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

И.С.МАЛЬМБЕРГ, А.Т.ХАСАНОВ

МОДАЛЬНОСТЬ В КУРСЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ГАРМОНИИ И ЕЁ ПРЕТВОРЕНИЕ НА ОСНОВЕ УЗБЕКСКОЙ МОНОДИИ

(Учебно-методическое пособие для музыкальных вузов)



Ташкент
2007

Данное учебно-методическое пособие рекомендовано к изданию Республиканским методическим и информационным центром при Министерстве по делам культуры и спорта Республики Узбекистан, а также Научно-методическим советом Государственной консерватории Узбекистана.

Редактор текста: кандидат искусствоведения **М.Б.Русак.**

Редактор нотного материала: старший преподаватель Государственной консерватории Узбекистана **Х.Э.Назаров.**

Рецензенты: профессор Государственной консерватории Узбекистана **А.М.Мансуров;**
доцент Государственной консерватории Узбекистана **А.А.Хашимов.**

Данная книга посвящена вопросам изучения модальной гармонии, искусственным ладам, а также проблемам соотношения горизонтали и вертикали и выявлению потенциальных возможностей полифонических соединений, так называемых, зон узбекской монодии.

Данное учебно-методическое пособие предназначено для студентов-композиторов и музыковедов консерватории.

Ушбу китоб модал гармония, сунъий ладлар ҳамда горизонтал ва вертикал чизиқларнинг ўзаро нисбатлари ва ўзбек монодияси доиралари деб аталувчи полифоник боғланишларнинг потенциал имкониятларини аниқлашга бағишлангандир.

Ушбу ўқув-услубий қўлланма консерваториянинг композитор ва музикашунос талабалари учун мўлжалланган.

This book is dedicated to the study of problems, regarding the modal harmony, artificial frets, also to study the questions of correlation of horizontal and vertical lines, and for the revealing the potential opportunities of polyphonic combinations, named such as the zones of uzbek monody.

The given teaching methodical manual is meant for the students-composers and musicologists of the Conservatory.

© Редакционно-издательский отдел
Государственной консерватории
Узбекистана,
© И.С.Мальмберг, А.Т.Хасанов, 2007

ОТ АВТОРОВ

Данная работа является первой попыткой сделать некоторые обобщения ведения практического курса гармонии на композиторском факультете Государственной консерватории Узбекистана. Давно настала необходимость ориентации молодых композиторов на современные средства выразительности. Однако в настоящее время, когда проблема «композитор – слушатель» стоит особенно остро (подразумевается музыка профессиональной традиции) и разрыв все более усиливается, поиск путей сближения в некоторой степени зависит и от того, как воспитывается композитор, от его взглядов и профессиональной оснащенности. Проблема сближения слушателя и композитора весьма сложная, и решение ее возможно, если ей придать государственный характер. На нашу долю приходится лишь малая ее толика, но и ее нельзя игнорировать.

Музыковедами и композиторами Узбекистана сделан значительный вклад в развитие профессиональной музыкальной культуры, но в методическом плане – в преподавании специальных и профилирующих дисциплин – мы постоянно ориентируемся на программы и методику центральных музыкальных вузов и мало учитываем локальные особенности музыки Узбекистана. В трудах наших ученых – Ю.Г.Кона, С.А.Закржевской, С.П.Галицкой, Ф.Ш.Мухтаровой и многих других – накопились ценные наблюдения, касающиеся специфики музыкального фольклора и произведений профессиональных композиторов. Все это подвигло авторов в работе со студентами-композиторами в курсе гармонии выработать методику освоения вертикали, поиска ее соответствий с горизонталью, освоения неких универсальных принципов соотношений этих двух осей в музыке профессионального многоголосия. В этой связи особое внимание уделено разделу «Искусственные лады» и полифоническим упражнениям с мелодикой народных песен, что открывает еще одну сторону потенциальных возможностей монодии, узбекской, в частности.

Проблема соотношения горизонтали и вертикали стояла и стоит перед многими представителями национальных композиторских школ. Авторы приносят глубокую благодарность С.А.Закржевской, представившей свои конспекты по данной проблематике.

В предлагаемой монографии статья «Модальность в курсе преподавания гармонии и её претворение на основе узбекской монодии» написана И.С.Мальмберг, образцы работы с узбекским национальным музыкальным материалом по описанной в ней методике выполнены А.Хасановым.

МОДАЛЬНОСТЬ В КУРСЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ГАРМОНИИ И ЕЁ ПРЕТВОРЕНИЕ НА ОСНОВЕ УЗБЕКСКОЙ МОНОДИИ

Двадцать лет назад вышло учебное пособие Ю.Н.Холопова «Задания по гармонии» для студентов композиторских отделений музыкальных вузов (М., 1983), в котором совершенно справедливо автор замечает: «... мы стремимся возратить гармонии былую нацеленность соответствующего курса на сочинение (подобно тому, как сохраняет подобную направленность курс полифонии)»¹. Структура этого учебного пособия значительно отличается от всех учебников гармонии, которые выходили до него и даже впоследствии. Действительно, теоретический раздел его сведен к минимуму. Основная же нагрузка курса направлена на практические занятия: студенту предлагается довольно большой объем письменных заданий, не считая анализа и игры на фортепиано.

Начальные темы предполагают повторение классико-романтической гармонии, т.е. осознание ее как системы – с тональным центром, периферией, функциональностью и пр. Еще два занятия посвящаются всем видам модуляций и вопросам голосоведения. Если учесть недостаточную подготовку композиторских кадров в среднем звене – такого количества занятий для классических средств оказывается весьма мало. Поэтому в четвертом семестре выделены специальные часы для ликвидации «белых пятен» в области классической гармонии. За этот период студентами выполняются традиционные задания – решение задач на модуляции в фактуре, игра модуляций; особое место отводится гармоническому анализу. Заканчивается этот семестр сочинением фактурных вариаций на тему из произведений венских классиков. Тема выбирается самим студентом с корректировкой педагога, учитывающего, насколько тот или иной пример может быть удобен для фактурного варьирования. Это, как правило, начальные построения медленных частей из фортепианных сонат Гайдна, Моцарта или Бетховена. В качестве темы вариаций выбирается простая двухчастная форма или период. В зависимости от масштаба темы вариационный цикл может содержать от 5-6 вариаций до 10-12 и более. Студентам предлагается варьирование, максимально приближенное к стилю композитора, музыка которого была выбрана в качестве темы вариаций. В формировании цикла непременно учитывается форма второго плана, пишется группа вариаций в противоположном ладу. Соблюдаются все условия для создания строгих вариаций. Чаще всего эти вариационные циклы предназначены для фортепиано, а поэтому тщательно выверяются технические возможности их исполнения. (Необходимо заметить, что наиболее удавшиеся вариации иногда выносились студентами на экзамен или зачет по общему курсу фортепиано в качестве «классической» пьесы.) В таких циклах студенты демонстрируют владение классической гармонией в ее соответствии с фактурой и формой. Вариации представляются на экзамен в конце шестого семестра.

Опыт показал, что романтическая гармония успешно осваивается студентами при сочинении прелюдий в трехчастной или двухчастной формах на заданную тему. В качестве исходного материала студентам предлагаются темы из сборника «Задачи по гармонии» В.Беркова и А.Степанова, М., 1973 (издание второе, дополненное). Всего этих примеров 24 (по количеству тональностей), и сочинены они авторами в стиле и характере разных представителей романтической эпохи. Здесь есть темы в стиле Шопена, Листа, Скрябина (раннего периода), Лядова и др. При выборе той или иной темы студенту предлагается по возможности выдержать стилевую манеру, как в развитии материала, так и в фактуре, в тональных соотношениях. Реприза в прелюдии

¹ Холопов Ю.Н. Задания по гармонии. – М., 1983. С. 6.

динамизируется в зависимости от степени контраста середины. На экзамен представляется не менее 6 прелюдий разного характера.

Освоение модальности начинается (как правило, на пятом семестре) с натурально-ладовой гармонии. Первые письменные упражнения основываются на терцовой структуре аккорда. В качестве упражнений используются задачи из того же сборника Беркова и Степанова (из раздела «Диатоника»). Большое внимание уделяется решению задач на тему «Особые диатонические лады», значительная часть которых приближена к русским народным напевам. В это же время студентам предлагается проанализировать обработки русских народных песен Римского-Корсакова, Балакирева и других, и если студент проявляет особый интерес к русской песенности, то ему можно предложить сделать ряд самостоятельных обработок народных мелодий и решить ряд задач из «Бригадного» учебника гармонии (упр. 421), с указанными цифровками, а также с возможными вариантами по своему желанию.

Дальнейшая работа над натурально-ладовой гармонией проводится с каждым студентом сугубо индивидуально. Так сложилось, что в нашей консерватории на композиторском факультете обучались студенты разных национальностей – узбеки, русские, уйгуры, крымские татары и др. И большинство из них проявляли естественный интерес каждый к своей родной музыкальной культуре, стремясь в своем творчестве «говорить» на родном языке. Перед педагогом стоит нелегкая задача – сориентировать средства выразительности, которыми к этому времени владеет студент, на ту или иную народную музыку. В учебных пособиях московских авторов эта проблематика практически не освещена, а локальные условия требуют своего решения.

Что касается узбекского фольклора, то здесь вопрос решается сравнительно несложно – в распоряжении педагога и студента имеются произведения узбекских композиторов, творчество которых может служить примером для подражания или «антипримером» – как не надо! Кроме того, теоретические разработки Ю.Г.Кона в области ладов узбекской народной музыки и ее гармонизации (Ю.Кон. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент, 1979), исследования С.А.Закржевской в области гармонии композиторов республик Средней Азии (С.А.Закржевская. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. Ташкент, 1979; она же. Теоретические основы гармонии натуральных ладов. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана. Рукопись. Ташкент, 1979) – являются значительным материалом в освоении гармонизации узбекских народных мелодий. Но подобного нельзя сказать об уйгурской или крымско-татарской народной музыке: исследований теоретического порядка, а главное, ярких творческих примеров пока что нет. К решению этой проблемы необходим подход с нескольких позиций.

Во-первых, естественно, со студентом анализируются образцы народной музыки с точки зрения ее ладовой структуры – предлагается рассмотреть звукоряды и их элементы: тетрахорды или трихорды, в зависимости от ладовых особенностей того или иного напева. К этому времени студент уже вполне владеет принципами такого анализа и с помощью педагога с данной работой справляется.

Во-вторых, ко времени начала работы с модальностью студент уже ознакомлен с основными тенденциями современной гармонии, в частности, с аккордовой структурой произведений современных композиторов. Осваивается понятие *н е т е р ц о в о й* вертикали. В данной теме значительным подспорьем является пособие Н.Гуляницкой «Современная гармония. Цикл лекций по курсу гармонии для студентов музыкальных вузов», М., 1977, лекция I «Аккордовый материал», из которой извлекаются основные положения в толковании современного аккорда, а также материал, рекомендуемый для

анализа. На этом этапе работы особое внимание уделяется кварто-квинтовым созвучиям и их модификациям.

В-третьих, в избранной для обработки мелодии определяются опорные тоны, которые позволяют найти характерное для натурально-ладовых структур смещение устоев, а также функциональную переменность.

В-четвертых, непременно учитывается соответствие горизонтали и вертикали, т.е. свертывание мелодических образований в аккорды, при соединении которых предлагается учитывать общие нормы голосоведения.

В-пятых, в зависимости от жанра мелодии выбирается соответствующая фактура и ее ритмическая основа.

Учитывая сказанное выше, студент пробует свои силы в обработке народной мелодии уже не по наитию, а руководствуясь определенными методическими рекомендациями. К этому времени в теоретическом курсе студент знакомится с темой «Гармоническое варьирование», в связи с этим анализирует ряд произведений – вариаций на *soprano ostinato* и создает цикл вариаций на выбранную или оригинальную тему (в народном духе) с гармоническим варьированием. В таких циклах возможны вариации с использованием различных вариантов вертикальных структур.

Тема «Джазовая гармония» проходится в обзорном плане. Письменные упражнения – сочинения джазовых периодов и игра импровизаций – выполняются по желанию и пристрастию студентов. К этому виду деятельности, на наш взгляд, у музыканта должно быть особое призвание. Но тем, кто занимается подобной деятельностью и увлекается импровизациями, рекомендуется разрабатывать тематический материал, опираясь на интонационно-ритмические особенности музыкального языка, который лежит в основе их творчества на данном этапе. Обычно к третьему курсу студент-композитор должен вырабатывать для себя определенную почвенность.

Следующий этап курса связан с постижением современного аккордового материала. Теоретический раздел этой темы достаточно разработан Ю.Н.Тюлиным, Ю.Н.Холоповым, Н.С.Гуляницкой и другими. В практическом плане вертикали терцовой структуры с внедренными и заменными тонами применяются в ряде задач и в прелюдиях, сочиняемых на заданную тему; кроме того, анализируются произведения современных авторов. Но особое внимание уделяется н е т е р ц о в ы м структурам – секундаккордам, квинтаккордам и их комбинациям. Эти образования наиболее тесно связываются с мелодикой, основанной на диатонике ладов народной музыки, особенно узбекской, где квартовые тоны чаще всего бывают опорными.

Итак, опираясь на семиступенную диатонику и различные виды вертикали, можно, руководствуясь закономерностями соответствия г о р и з о н т а л и и в е р т и к а л и, приступить к обработке народных мелодий. Выполняется ряд письменных упражнений на гармонизацию фольклорных образцов, выбираемых из разных сборников по желанию и интересам студента. Техника выполнения подобных работ основывается на тщательном анализе мелодического материала, в котором определяется звукоряд, выявляются опорные тоны, их «смещение», определяются характерные «попевки», или «клетки» (как их называет Б.В.Асафьев), позволяющие находить соответствующие эквиваленты аккордовой вертикали. На этих же примерах легко обнаруживаются и различные варианты гармонизации.

Следующие темы, как-то:

- а) «Диссонантная тональность. Техника центра»;
- б) «Градация аккордового и тонального напряжения»;
- в) «Принципы анализа современной гармонии» (по Ю.Н.Холопову) –

проходятся в плане анализа, так как большинство студентов большое внимание уделяют поиску языка, непосредственно связанного с той или иной национальной культурой. Это отнюдь не означает, что в их последующих упражнениях совершенно игнорируются некоторые положения учения о современной гармонии, но упор делается на освоение ладовых структур и их различных комбинаций.

В этой связи большой интерес для композиторов представляют так называемые искусственные и симметричные лады, которые возникают, по выражению Ю.Н.Холопова, «на основе равнодольного деления октавы. По числу способов деления 12 на 6, 4, 3 и 2 получаются 4 основных типа ЦЭ» (центральных элементов)¹. Это – целотонный, уменьшенный, а также увеличенные и тритоновые лады, причем некоторые из них могут иметь несколько позиций². Все приводимые примеры, как правило, связаны с аккордикой терцовой структуры. Примеры из произведений Римского-Корсакова («Золотой петушок», «Кашей Бессмертный»), О.Мессиана служат тому ярким подтверждением. Конечно, более или менее острая диссонантность гармонии непреложна. Анализы ряда примеров и теоретическое освоение темы позволяют выполнить и письменные упражнения.

Методика образования подобных систем открывает большие возможности построения самых различных комбинаций, в основу которых могут быть положены структурные ячейки, извлекаемые из характерных интонационных оборотов, называемых Асафьевым «попевками», «клетками» и т.п., свойственных тому или иному музыкальному фольклору. Примером тому может служить творчество Стравинского, Шостаковича и других крупнейших композиторов XX века.

Именно этот этап освоения способов ладообразования и нахождения вертикальных эквивалентов представляется наиболее ответственным в курсе постижения современной гармонии для композиторов нашего региона. Метод этот является наиболее плодотворным, как для сочинения собственного тематического материала, так и для обработок народных мелодий.

Здесь уместно ввести понятия «выбор» и «сочетание», предложенные Ю.Г.Коном в его известной работе: «В поисках простых и общих принципов, позволяющих не только сгруппировать, классифицировать явления, но и установить главные свойства механизмов лада и гармонии, представляется целесообразным остановиться на выборе и сочетании» (разрядка моя - И.М.)³. Особенно следует подчеркнуть, что автор, ссылаясь на применение этих двух осей для объяснения многих явлений в других областях человеческой деятельности, фактически выходит на универсальный закон взаимодействия противоположных начал, в результате которого возникает нечто третье. «Обе эти оси, – пишет далее Ю.Кон, – не существуют изолированно. Они находятся в постоянном и тесном взаимодействии. Нормальная деятельность предполагает правильность функционирования как оси выбора, так и оси сочетания. Только их взаимодействие обуславливает сохранение целенаправленности и целесообразности деятельности.»⁴ Анализ огромного музыкального материала позволяет автору сделать вывод о «своеобразном пересечении двух основных осей – выбора и сочетания»⁵. «Ведущая роль принадлежит тому, что... названо проекцией оси сочетания на ось выбора. Однако, – замечает автор, – и обратное явление имеет место»⁶.

¹ Холопов Ю.Н. Задания по гармонии. –М., 1983. С. 52.

² Позицией Холопов Ю.Н. называет положение звукоряда на определенной высоте.

³ Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки. –Л., 1982. С. 4.

⁴ Там же, с. 12.

⁵ Там же, с. 23.

⁶ Там же, с. 23.

Весьма существенно мнение Ю.Кона в оценке отношений лада и интонации: «...понятие интонации и понятие лада относятся к разным уровням теоретической абстракции. На основе любого лада реализуется множество интонаций. Интонация... является главнейшим носителем и н д и в и д у а л ь н о г о (разрядка моя – И.М.) начала в музыке. Именно она делает каждое произведение самостоятельным, непохожим на остальные... Лад относится к типизирующим факторам... Любые ладообразования можно представить как выбор из определенного множества звуков и последовательное сочетание выбранных звуков»¹, из которых, добавим, и «складывается» та или иная и н т о н а ц и я .

Поскольку в учебной практике приходится постоянно иметь дело с конструированием звукорядных образований самой разной структуры, совершенно необходимым оказывается разграничение понятий «лад» и «звукоряд». Ю.Холопов эти явления определяет следующим образом: «Лад следует понимать как такую систему звуков и созвучий (подчиненных одному центральному звуку или аккорду), которая выражается системой звукоряда. Своеобразие, характерность звукоряда – специфический признак, регулирующий различие между ладами. Само собой разумеется, лад нельзя отождествлять со звукорядом»².

Исследований, посвященных анализу современной музыки, и гармонии, в частности, предостаточно, но все они, как правило, посвящены анализу уже созданного. Теперь, очевидно, наступило время некоторых обобщений и выводов, с которыми можно приблизиться к решению и методических задач.

Для многих начинающих композиторов наиболее трудным оказывается «сочинение» (конструирование) т е м ы .

Известно, какое значение интонационному зерну придавал Асафьев: «Понятие интонации как осмысления звукоотношений в звучании подразумевает как высший критерий всякого музыкального явления его общественную обусловленность, его социальное оправдание». Добавим, н а ц и о н а л ь н у ю окрашенность. И далее: «Слух становится мерой вещей в музыке. Нет абстрактной архитектоники, абстрактных зрительных форм-схем. Понятно, что в связи с этим еще более выдвигается мелос – и существенный элемент музыки, и важнейшая интонационная сфера. Мелос объединяет все, что касается становления музыки, – ее текучести и протяженности. Из мелоса родится и представление о горизонтали... мелодия оказывается частным случаем проявления мелоса...»³. Таким образом, начальное тематическое зерно, являясь основным репрезентирующим элементом музыкального произведения, выполняет функцию, которая может быть определена как «выбор». «Тема, – по определению Бобровского, – одна из возможных форм интонационного воплощения музыкального образа и при этом наиболее полная ивершенная»⁴. Понятно, что «...образ и тема находятся на смежных уровнях музыкальной системы, но существуют они лишь в единовременности (выделено автором — И.М.) и только в нерасторжимом единстве»⁵. Естественно, что всякая попытка «разделения», разграничения композиционной и драматургической функций темы – условность необходимая, особенно в процессе анализа и постижения приемов композиторской техники.

Творчество современных композиторов показало, какую роль играет конструктивный расчет, опирающийся на различные комбинации ладовых структур, –

¹ Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки. –Л., 1982. С. 26-27.

² Холопов Ю.Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиа́на. В кн.: Музыка и современность. –М., 1971. Вып. 7. С. 268.

³ Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. –Л., 1971. С. 207.

⁴ Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. –М., 1989. С. 17.

⁵ Там же.

доказательством тому так называемые симметричные системы, в основе которых, как полагает Ю.Холопов, заложена математическая, числовая природа их структуры.

Конечно же, можно предлагать студентам самые разные упражнения в симметричных системах, что, безусловно, даст технический результат поиска «выбора» и нахождения соответствующего «сочетания». Но, если не сбрасывать со счетов образную функцию тематического зерна и не терять определенной почвенности, то более плодотворным представляется процесс освоения таких искусственных ладов, в основу которых могут быть положены короткие попевки (мелодические обороты), присущие той или иной фольклорной музыкальной культуре, т.е. национальному языку, на котором композитор выражает себя в творчестве.

В этом плане уместна ссылка на И.Ф.Стравинского. В.Задерацкий, давая характеристику тематизма произведений «русского» периода творчества композитора, пишет: «В строгом смысле его тематизм нельзя отнести ни к разряду полифонического, ни к разряду гомофонического. Это нечто третье, рожденное на основе синтеза, вобравшего также острейшую самобытность композиторской индивидуальности автора и национальные (разрядка моя – И.М.) черты привлекаемой интонационной среды»¹. Его тематизм отличает предельный лаконизм. «Чаще всего собственно тема предстает в виде начального импульса, отправного толчка, *initio*, микроструктура которого, однако, определяет внутреннюю архитектуру всех компонентов фактуры»².

Одно из важнейших свойств творческого метода Стравинского – извлечение из народного творчества интонационно-мелодических элементов в органичном сочетании с ладоритмическими – может послужить прекрасным примером творческого переосмысления фольклорного первоисточника для любого композитора, опирающегося на определенную национальную почву. Еще Асафьев обратил внимание на метод Стравинского – его опору на короткие попевки. В частности, как пишет Ю.Кон, «лады – октавные и сверхоктавные – складываются из нанизывания, сцепления отдельных попевок. При этом возникают не только привычные натуральные семиступенные ладообразования, но и другие, общий звукоряд которых отличается от строго диатонического»³.

Приведенных высказываний, по-видимому, достаточно, чтобы сделать вывод о возможности построения звукорядов, основанных на характерных мелодических попевках, извлеченных из музыкальных примеров фольклора или профессиональной музыки устной традиции, например, макомов. Вариантов может возникнуть довольно много, так как способов соединения несколько.

Примером может послужить главная попевка макома «Бузрук», представленная в виде трихорда (см. пример 1). Под буквой «b» приведена основная попевка, а далее выведено несколько вариантов симметричных звукорядов с разными интервалами соединений: б.3, м.3, б.2, м.2 и прима (по традиции, за I принят полутон). Образовавшиеся звукоряды, все, кроме «g», шестиступенные. Некоторые из них строго диатоничны – «с», «е», «g»; два других примера имеют хроматические варианты ступеней: в «d» варьирована II ступень, в «f» – I, при этом диссонантность этой структуры усилена присутствием в ней тритона между I и IV ступенями.

¹ Задерацкий В. Полифоническое мышление И.Стравинского. – М., 1980. С. 25.

² Там же, с. 26.

³ Кон Ю. О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов. В кн.: Вопросы анализа современной музыки. – Л., 1982. С. 113.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

«Бузрук»

1. a)

2. b) f) e) d) c) g)

и их обращения

Возможные образования

ТАЙСКИЕ МОДУЛИ

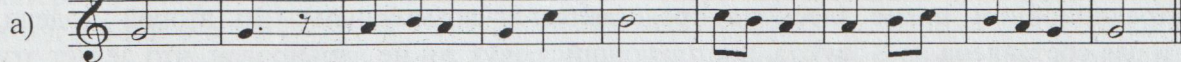
3. a)

I II III IV V I II III IV V и т.д.

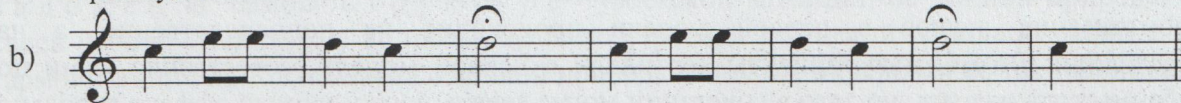
b)

«Муножот»

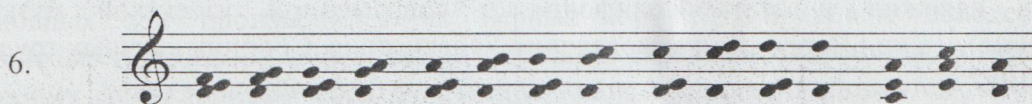
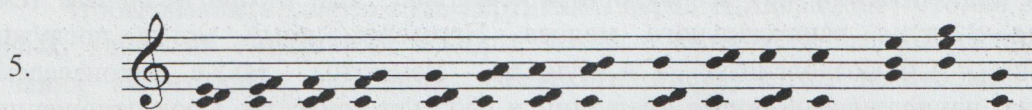
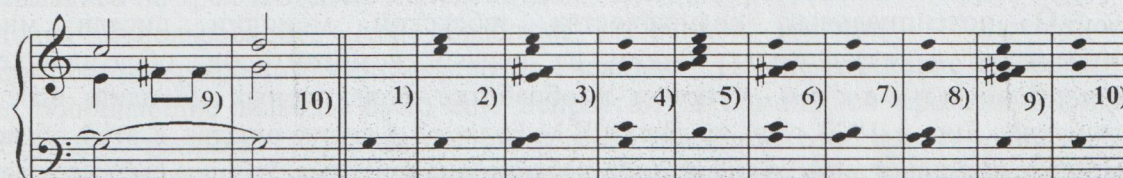
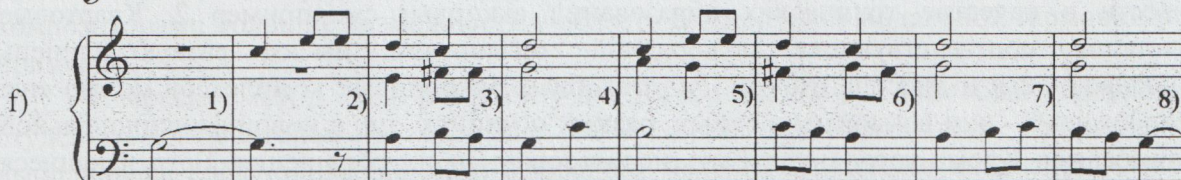
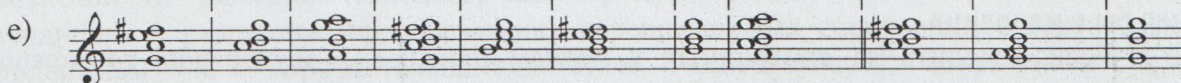
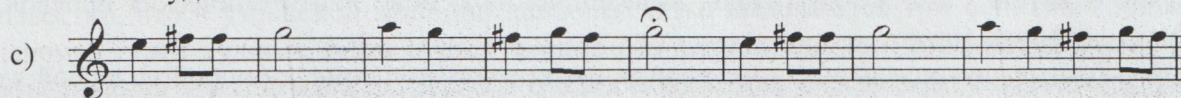
4. Даромад



Урта аудж



Катга аудж



* Проставленный знак означает возможность выдерживать данный звук на протяжении 2-3 тактов.

** Примеры 5-6 приведены в ионийском и дорийском ладах.

Две модели звукорядов, построенных на основе пентатонических попевок тайских мелодий, образуют также несколько вариантов соединений (см. пример 3). Одна из них («а») имеет 10 ступеней и охватывает 2 октавы, при этом варьируются многие из ступеней, входящих в состав этого звукоряда (точное обозначение ступеней в традиционном плане здесь не представляется возможным). Во второй модели, которая составлена из 8 звуков, повторяющийся звук **ля** не варьирован, что делает эту модель строго диатоничной, по сравнению с первой – хроматизированной. Но хроматизация звуков в первой модели происходит не непосредственно, а на расстоянии. Возможные варианты вертикали в первой модели, естественно, сами по себе не столь жестки, но зато в сочетании могут давать неожиданный эффект довольно резких сдвигов. Сама же вертикаль, выведенная на основе пентатонических попевок, звучит довольно мягко.

Разные звуковысотные и метроритмические соотношения, с опорой на любой из приводимых звукорядов, могут образовать **г о р и з о н т а л ь**, и тогда лад «оживает». Композитору представится «выбор» вертикали. Ю.Кон справедливо утверждает: «Интеграция горизонтали и вертикали характеризуется обычно как единство звукового состава мелодических и гармонических образований. «Нет ничего в мелодии, чего не было бы в гармонии, и наоборот – нет ничего в гармонии, чего не было бы в мелодии»...»¹.

Если исходить из приводимых в нотном примере 1 звукорядов, то можно вывести в качестве тонических образований аккорды: см. пример 2. Квартовые сочетания, соответствующие звукорядной горизонтали, имеют разную степень консонантности и диссонантности. Ряд подобных аккордовых комплексов можно еще продолжить -- они возможны в самых разных позициях, т.е. в новой функциональной взаимосвязи. Кроме того, могут быть использованы и их обращения. Встречающиеся созвучия терцовой структуры в таком контексте обычно воспринимаются как проходящие гармонии.

О потенциальных возможностях узбекской монодии писали многие композиторы и музыковеды. Одним из первых композиторов, обратившихся к **п о л и ф о н и ч е с к и м** приемам в обработке фольклорных мелодий, был В.А. Успенский. Еще в 1933 году он писал В.М.Беляеву о своих опытах в этой области.² Последующие поколения композиторов Узбекистана принимали более смелые решения в области сочетания монодии с полифоническими приемами, как в разработочных разделах крупной формы, так и в собственно полифонических жанрах, таких, как fuga.

Они использовали как фольклорный материал, так и оригинальные темы, написанные в духе национального мелоса. Примером тому могут послужить произведения А.Ф.Козловского, Г.А.Мушеля. Известны также произведения Т.Курбанова, написанные в форме прелюдий и фуг для оркестра. Свое отношение к полифонии и понимание ее значения в профессиональной узбекской музыке Т.Курбанов изложил в статье «Полифония в современной узбекской музыке (размышления)» (в кн.: Вопросы музыковедения Узбекистана. Сборник научных трудов № 692, Т., 1982).

Исследования вертикали в чисто полифонических формах в творчестве узбекских композиторов – задача не из легких: здесь необходимо наблюдение как над самой аккордикой, так и над последованиями, которые возникают в самых разных условиях. Дело в том, что многие произведения написаны в «баховской» манере (там

¹ Кон Ю. О двух типах подхода к отражению в гармонии натурально-мелодических ладов. В кн.: Вопросы анализа современной музыки. –Л., 1982. С. 114.

² Успенский В.А. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма. –Т., 1980. С. 319, 322.

складываются тонико-доминантовые отношения при проведении темы), но многие сочинения и Т.Курбанова, и Н.Гиясова, В.Сапарова написаны в политональной технике. И как бы там ни было, во всех произведениях использован тематический материал, опирающийся на национальную почву, а потому в них преобладает **модальность**.

Еще один важный способ «выбора» – «сочетания» гармонической вертикали **з а л о ж е н** в самой структуре узбекской монодии, ее зонной природе. В своей работе «Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации» Ю.Г.Кон писал о зонной природе монодии, определяя ее так: «Зонность заключается в четком расчленении мелодии на две (или более) регистровые сферы»¹. Известно, что в узбекской монодии наиболее четко выделяются три основных зоны – даромад, урта аудж и катта аудж. Именно это обстоятельство послужило опыту их объединения – **к о н т р а п у н к т и р о в а н и я** зон, и результат был совершенно замечательный. Данный опыт напоминал «свертывание веера», которое позволяло услышать и «увидеть» вновь образованную гармоническую **в е р т и к а л ь**. В ней не было ничего «чужого», вся аккордика извлекалась из самой монодии. Именно в этом, на наш взгляд, заключены **п о т е н ц и а л ь н ы е** полифонические возможности узбекской монодии, как народной, так и устной профессиональной традиции. А различные преобразования первоначальных соединений в вертикально-подвижном и горизонтально-подвижном контрапункте открывают перед композиторами большие возможности в области современной модальной гармонии (см. пример 4).

Впервые метод **к о н т р а п у н к т и р о в а н и я** зон был предложен студентам-композиторам в середине 90-х годов прошлого века. Упражнения выполнялись следующим образом: выбранная мелодия тщательно анализировалась с ладовой и структурной сторон, а затем определившиеся зоны объединялись, записывались на трех или даже одном нотном стане, и образовавшиеся гармонические сочетания использовались для обработки выбранной мелодии – адекватность горизонтали и вертикали была совершенно очевидной. Но сделать какие-то более или менее обобщающие выводы было еще непросто. На помощь со временем пришла современная техника. Композитор Абдулазиз Хасанов отобрал и записал на синтезаторе и нотами более 20 образцов народных песен. Эта работа позволила сделать существенные обобщения и разработать **м е т о д и к у** освоения модальной гармонии в курсе изучения данной дисциплины в консерватории.

Чтобы выявить самую суть вертикали, перед А.Хасановым стояли задачи, во-первых, найти на синтезаторе тембры, которые позволили бы абстрагироваться от звучания какого-либо народного узбекского инструмента, во-вторых, «набрать» мелодию таким образом, чтобы были сняты мелизмы, свойственные народной манере исполнения, т.е. нола и кочирум. После последовательного воспроизведения всех трех основных зон производился их первый **к о н т р а п у н к т**, вследствие этого возникала та необыкновенно свежая и красивая вертикаль – гармония, которая присуща данному фольклорному образцу. Последующие соединения являются своеобразными обращениями первоначальных гармонических образований. При этом возникают самые различные комбинации, с иным расположением и изменением басового звука.

Итак, озвученные и записанные на нотном стане примеры позволяют сделать следующий вывод: вертикаль представляет собой в основном мягко диссонирующие сочетания (примеры 5, 6).

¹ Кон Ю.Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. –Т., 1979.С. 21.

Необходимо отметить, что всегда ощущаемая опора может быть выражена унисоном (или чистой октавой), а также тонической квинтой.

Аккорды терцовой структуры появляются достаточно редко, как проходящие созвучия, на слабых долях, в виде сектаккордов или квартсектаккордов и весьма редко – мажорных или минорных трезвучий.

В «обращениях» естественно появляются такие диссонирующие интервалы, как малая септима, реже – большая септима и уж совсем редко – тритон.

Очень важно заметить, что функциональные связи почти всегда выражены достаточно ярко. Все три главные функции существуют одновременно – так, в среднем голосе преобладает субдоминанта, образуя с крайними голосами ярко выраженную п л а г а л ь н о с т ь, а часто используемый органнй пункт имеет доминантовое значение (как третий обертоном от опоры).

С точки зрения голосоведения при соединении аккордов можно констатировать предельную п л а в н о с т ь, которая обусловлена самой природой узбекской монодии.

Предлагаемый метод «выбора» вертикали оказывается эффективным как для обработки самой мелодии, так и в собственных сочинениях композитора. Кроме того, такая аккордика может использоваться не только в полифонической фактуре, но и в любой другой.

При обработке избранной мелодии непременно учитывается усуль, характерный для нее, тембровое колорирование – всё это лишь подчеркнет и усилит почвенность избранного материала.

Таким образом, для о б р а б о т к и выбранной мелодии необходимо: 1) сделать анализ мелодии с точки зрения л а д а и определения основных з о н; 2) произвести первоначальное соединение – к о н т р а п у н к т и р о в а н и е этих мелодических образований (зон); 3) выявить образовавшуюся вертикаль, т.е. гармонию; 4) далее, если потребуются, произвести перестановку голосов, т.е. полученные аккорды представить в их первом и втором о б р а щ е н и я х. После всего этого можно приступать к г а р м о н и з а ц и и выбранной мелодии. Но здесь очень важен предыдущий опыт, который должен опираться на классическую гармонию, и это прежде всего грамотное владение голосоведением, а также расположением голосов по вертикали.

Художественная обработка выбранного фольклорного образца, как уже говорилось выше, потребует выбора фактуры, а это в значительной степени зависит от жанрового характера мелодии. В этом случае на помощь приходит заданный у с у л ь. Немаловажное значение для коррекции адекватного звучания вертикали имеет также опыт актуального интегрирования, т.е. свертывания горизонтали в вертикаль (об этом говорилось в первой половине данной работы). Всё это дает возможность сделать соответствующий выбор из сформированного сочетания. И здесь на помощь, безусловно, приходят профессиональный и эстетический факторы, которые формируются в среднем и далее в высшем звеньях музыкального образования.

Предлагаемая методика может стать базовой для освоения м о д а л ь н о й г а р м о н и и. Что же касается дальнейшего творческого опыта, то этот путь открывает большие возможности художественной фантазии композитора. Самые различные способы контрапунктирования, как вертикально- так и горизонтально-подвижного, дают интересные сочетания, а главное, не нарушают стилевого единства.

Итак, подведем итоги всему сказанному: студенты-композиторы, опираясь на определенную национальную музыкальную почву, могут использовать характерные интонации и на этой основе «составлять» различные лады, как симметричные, так и несимметричные. Полученные структуры создадут благоприятные предпосылки для

тематического материала. При этом важное значение должны иметь метроритмические условия.

Дальнейшая работа связана с освоением а к т у а л ь н о й и н т е г р а ц и и, т.е. нахождением эквивалентной вертикали – соответствующих гармонических комплексов. Предлагаемые выше способы интеграции достаточно универсальны и могут быть использованы всеми, кто в той или иной степени связывает тематический материал с определенной почвенностью.

Что же касается именно узбекской монодии, то способ «свертывания» зон открывает большие возможности освоения гармонической вертикали. А всевозможные полифонические приемы, как-то: вдвойне-подвижное контрапунктирование, использование различных органичных пунктов и др. – открывают большие возможности для художественной фантазии композитора.

Начиная с 90-х годов прошлого века, студенты-композиторы подобные методы применяли в курсе гармонии для обработки народных мелодий, а также в сочинениях небольших пьес – прелюдий.

Используя метод «свертывания» зон, Тулкун Курбанов написал Сюиту, которая была исполнена в 1999 году Национальным симфоническим оркестром (дирижер Анвар Эргашев). Этот же метод положен в основу обработки Абдулазизом Хасановым народной мелодии «Қўшчинор» для хора а'саpella, партитура которого приложена в конце данной работы (с.54). Кроме того, соединение зон классических и фольклорных мелодий представлено в нотных образцах, выполненных А. Хасановым

ПОЯСНЕНИЯ К ОБРАЗЦАМ СОЕДИНЕНИЯ ЗОН УЗБЕКСКИХ МЕЛОДИЙ, ВЫПОЛНЕННЫМ А. ХАСАНОВЫМ

В нотных примерах использованы классические и фольклорные образцы узбекской монодии. Вначале изложены три зоны – даромад, урта аудж и катта аудж. Выбрано первое построение каждой зоны (8-10 тактов), завершающееся «каденцией». Каждое построение обозначается латинскими **a, b, c** и, если имеется четвертая зона, то и **d**. Первое соединение – контрапункт основных трех зон, которые представлены в тесном расположении и на одном нотном стане. В каждом конкретном случае можно проследить за тем, как в результате сложения образуется гармоническая основа того или иного образца. Это соединение обозначено цифрой **I**. В дальнейшем основные зоны изложены на трех или четырех нотных станах с перестановкой в тройном контрапункте октавы и в другом (широком) расположении. При этом естественно образуются обращения звучащих в первоначальном соединении аккордов. Производные соединения обозначены цифрами **II, III** и **IV**.

В данной научно-методической работе представлено 17 образцов народных мелодий – это позволило сделать некоторые обобщения по поводу модального свойства образующихся гармонических сочетаний и дать ключ к дальнейшим поискам в данной области. Можно предложить различные сдвиги, как по вертикали, так и по горизонтали, которые могут дать самые неожиданные результаты, но, что важнее всего, в них не будут присутствовать «чужие» элементы, а будут использованы только свои, «родные» для данной мелодии и, соответственно, национальной культуры. Таким образом, гармоническая основа обработки фольклорного образца не вступит в противоречие с основной мелодией. Использование этого метода в композиторском творчестве открывает широкие возможности поиска современного гармонического языка.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Рок

A $\text{♩} = 120$

B

C

I.

II.

A

B

C

III.

C

A

B

IV.

B

C

A

Навоий



$\text{♩} = 126$

A

B

C

I.

II.

B

A

C

III.

C

A

B

IV.

A

B

C

♩ = 76

A

Exercise A consists of two staves of music in 2/4 time, key of B-flat major. The first staff begins with a boxed letter 'A'. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, an eighth note A, and a quarter note G. The second staff continues the melody with a quarter note F, an eighth note E, and a quarter note D. The piece concludes with a double bar line.

B

Exercise B consists of two staves of music. The first staff has two measures, each beginning with a repeat sign. The second staff also has two measures, each beginning with a repeat sign. The notation includes various note values and rests.

C

Exercise C consists of eight measures of music in 2/4 time, written on a single staff. The key signature has one flat (B-flat). The notes and rests are as follows:

- Measure 1: Quarter note B-flat, quarter note A.
- Measure 2: Quarter note G, quarter note F.
- Measure 3: Quarter note E, quarter note D.
- Measure 4: Quarter note C, quarter note B-flat.
- Measure 5: Quarter note A, quarter note G.
- Measure 6: Quarter note F, quarter note E.
- Measure 7: Quarter note D, quarter note C.
- Measure 8: Quarter note B-flat, quarter note A.

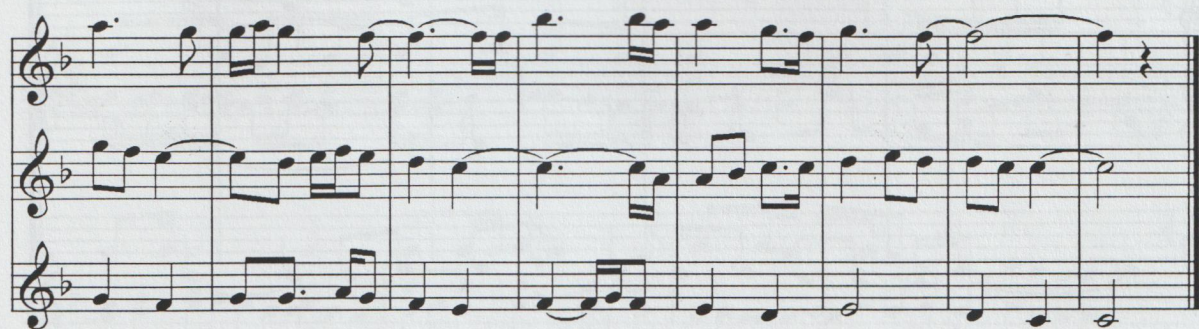
I.

1.

Handwritten musical score for 'The Rose Tree' in 2/4 time. The score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is written in eighth and sixteenth notes, with some rests. The second and third staves continue the melody, with the third staff ending with a double bar line. The notation is in a cursive, handwritten style.

II.

[illegible]



III.



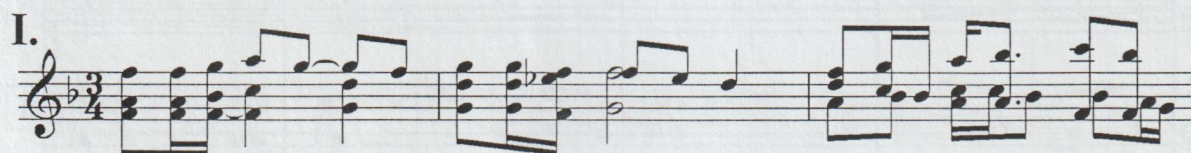
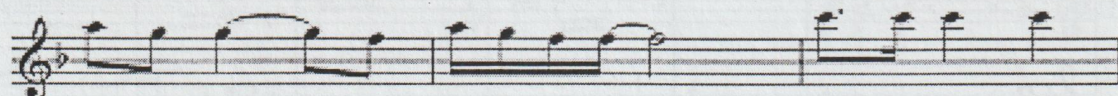
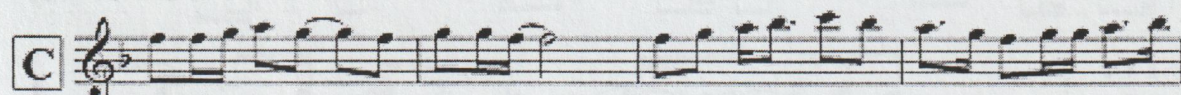
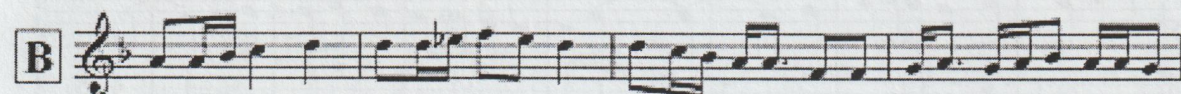
IV.

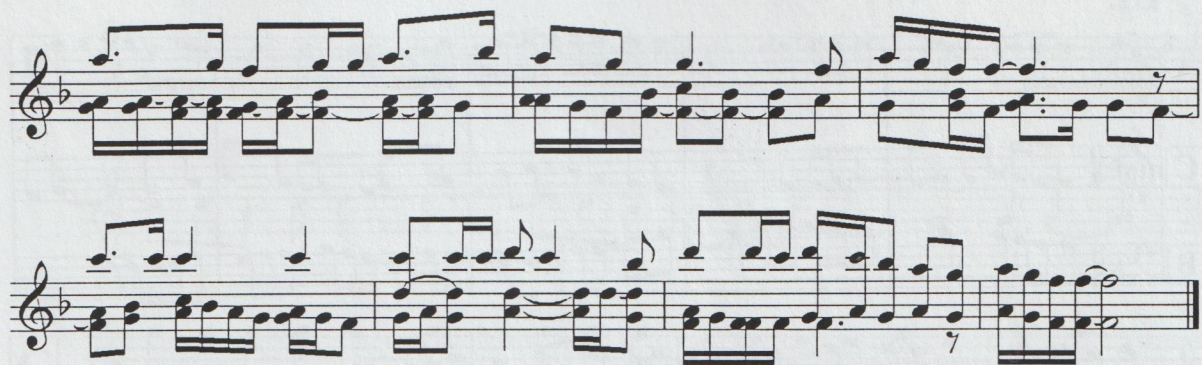




Бебоқча

♩ = 60





II.



III.

III. Musical score for three parts (A, C, B) in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two systems of staves. Part A is in the treble clef, Part C is in the treble clef, and Part B is in the bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, rests, and a key signature change to B-flat major.

IV.

IV. Musical score for three parts (B, A, C) in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two systems of staves. Part B is in the treble clef, Part A is in the treble clef, and Part C is in the bass clef. The music features eighth and sixteenth notes, rests, and a key signature change to B-flat major.

Карам айлам

♩ = 63

Карам айлам. Musical score for two parts (A) in 6/8 time, key of B-flat major. The score consists of two systems of staves. Part A is in the treble clef. The music features eighth and sixteenth notes, rests, and a key signature change to B-flat major.

B

C

D

I.

II.

A

B

C

D

Four staves of music in 6/8 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves also have treble clefs. The fourth staff has a bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes.

III.

Four staves of music in 6/8 time, labeled B, A, D, and C from top to bottom. The first three staves (B, A, D) have treble clefs, and the fourth staff (C) has a bass clef. The key signature is one flat. The music features eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes.

Four staves of music in 6/8 time. The first three staves have treble clefs, and the fourth staff has a bass clef. The key signature is one flat. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes.

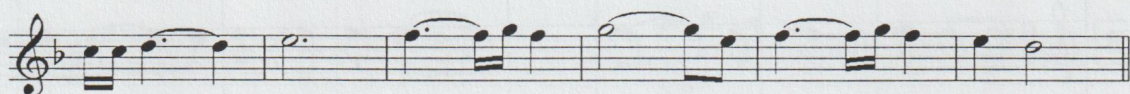
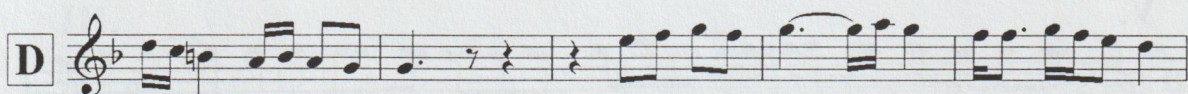
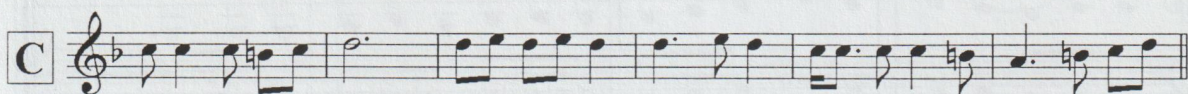
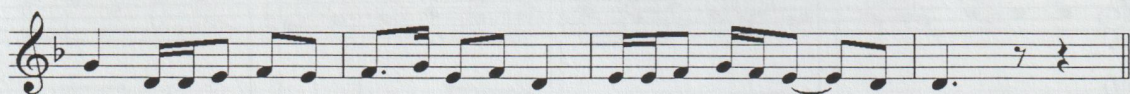
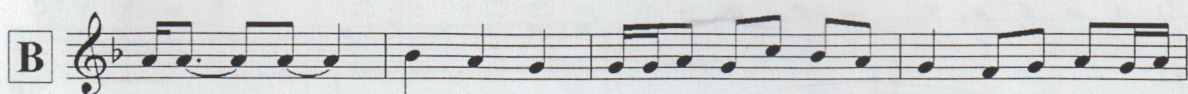
IV.

Four staves of music in 6/8 time, labeled C, D, A, and B from top to bottom. The first three staves (C, D, A) have treble clefs, and the fourth staff (B) has a bass clef. The key signature is one flat. The music features eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes.

V.

Кўшчинор

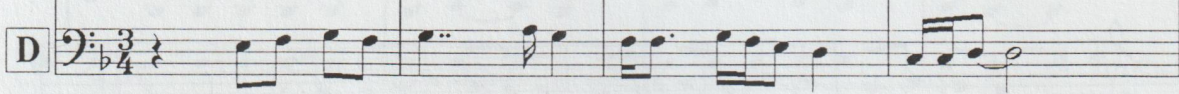
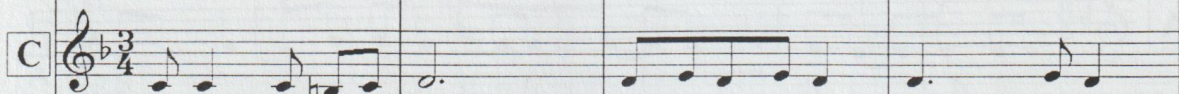
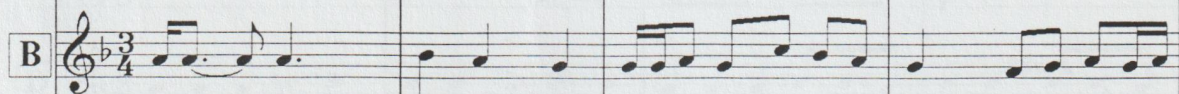
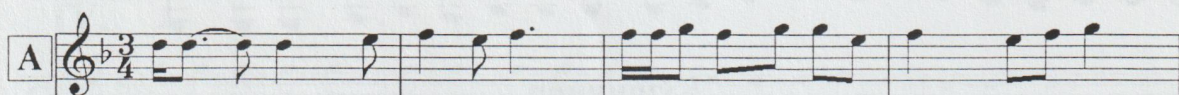
$\text{♩} = 88$



I.



II.



Four staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The first three staves are treble clef, and the fourth is bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final measure of silence.

III.

Four staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The staves are labeled B, A, D, and C from top to bottom. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final measure of silence.

Four staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The first three staves are treble clef, and the fourth is bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final measure of silence.

IV.

Four staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The staves are labeled C, D, A, and B from top to bottom. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final measure of silence.

V.

Мушкилоти Дугох Уфори

$\text{♩} = 80$

B

C

I.

II.

A

B

C

III.

III.

B

A

C

IV.

IV.

A

C

B

Насри Уззол

♩=80

A

B

C

I.

II.

A

B

C

III.

III.

B

C

A

IV.

IV.

C

A

B

Рости Панжгох Уфори

$\text{♩} = 92$

A

B

C

I.

II.

A

B

C

III.

III. Musical score for three parts (C, A, B) in 6/8 time. The score consists of two systems of staves. Part C (top) features a melody with eighth and sixteenth notes. Part A (middle) provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests. Part B (bottom) features a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

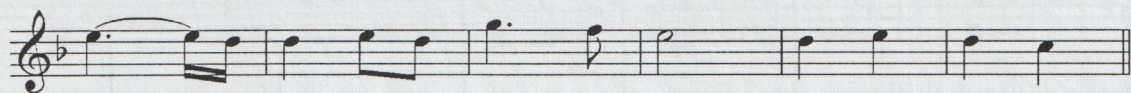
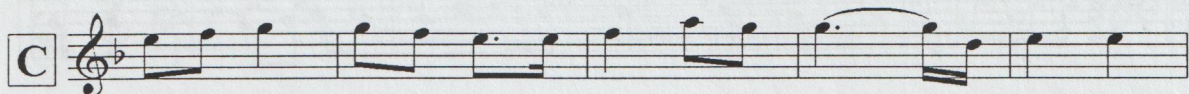
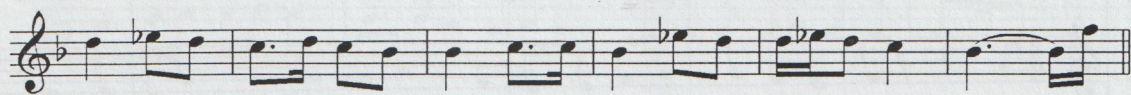
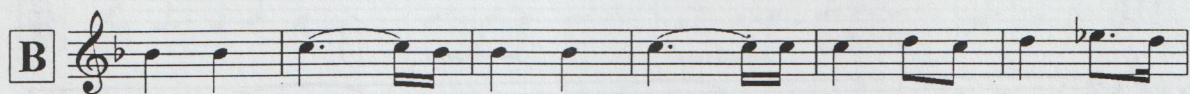
IV.

IV. Musical score for three parts (B, C, A) in 6/8 time. The score consists of two systems of staves. Part B (top) features a melody with eighth and sixteenth notes. Part C (middle) provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests. Part A (bottom) features a rhythmic accompaniment with eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

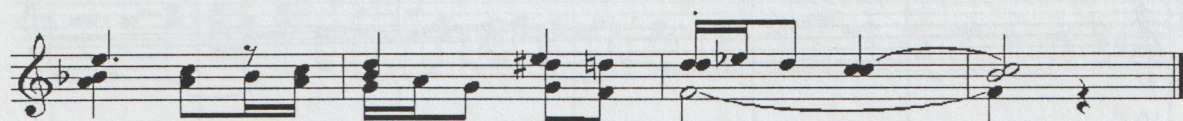
Сабо

$\text{♩} = 80$

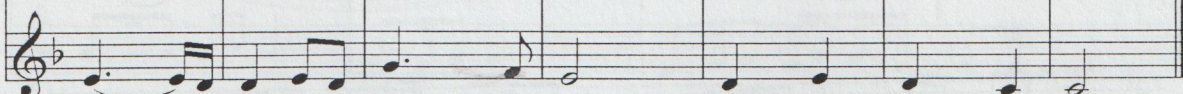
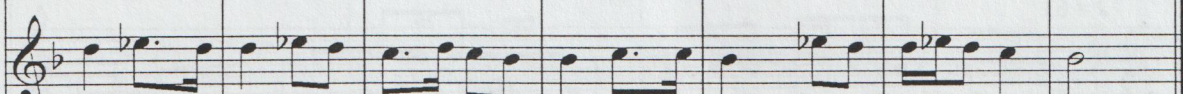
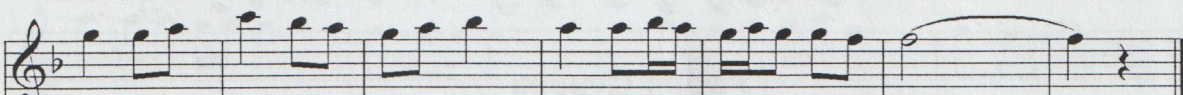
A. Musical score for part A in 2/4 time. The score consists of two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as $\text{♩} = 80$.



I.



II.



III.

III. Musical score for three voices (B, C, A) in 2/4 time, key of B-flat major. The first system shows the vocal entries and initial accompaniment.

Continuation of the musical score for three voices (B, C, A) in 2/4 time, key of B-flat major. The second system shows the vocal lines and piano accompaniment.

IV.

IV. Musical score for three voices (C, A, B) in 2/4 time, key of B-flat major. The first system shows the vocal entries and initial accompaniment.

Continuation of the musical score for three voices (C, A, B) in 2/4 time, key of B-flat major. The second system shows the vocal lines and piano accompaniment.

Уфори Сувора

$\text{♩} = 63$

Уфори Сувора. Musical score for voice (A) in 6/8 time, key of B-flat major. The first system shows the vocal line and piano accompaniment.

B

C

I.

II.

A

B

C

III.

III.

B

C

A

IV.

IV.

C

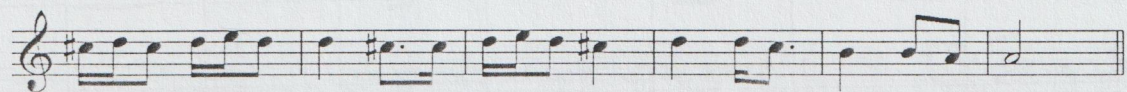
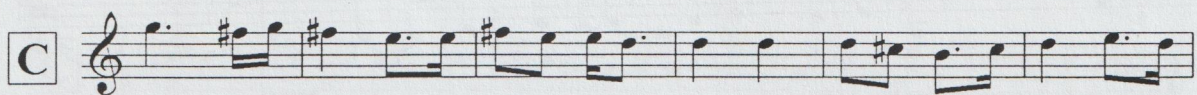
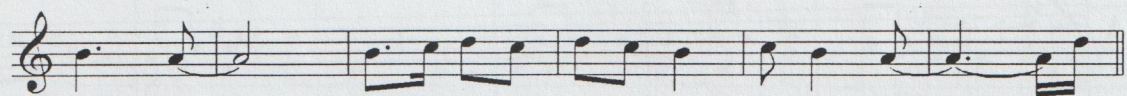
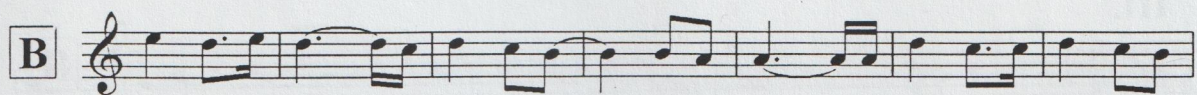
A

B

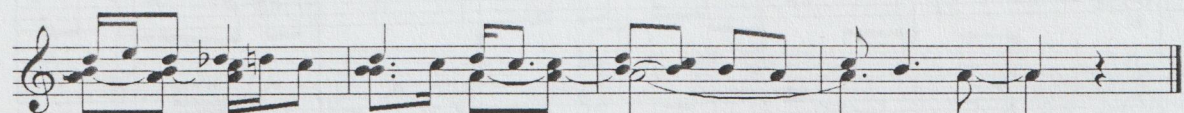
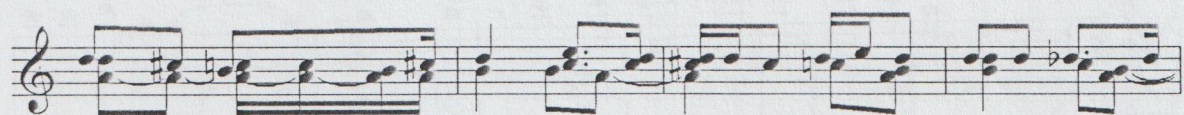
Ушшок

$\text{♩} = 84$

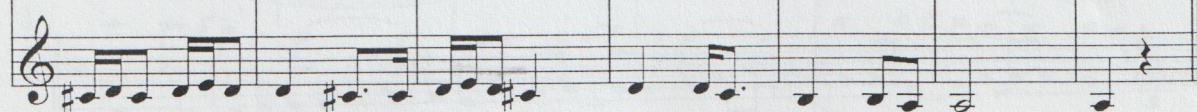
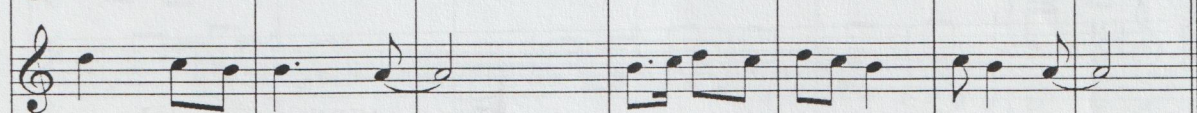
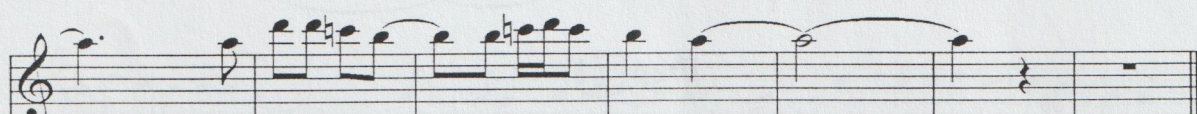
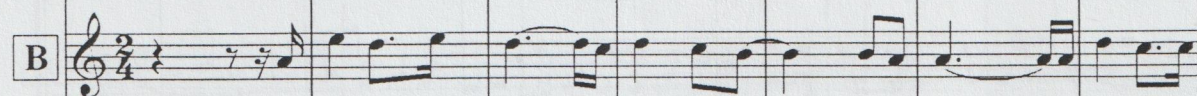
A



I.



II.



III.

III.

C

A

B

IV.

IV.

B

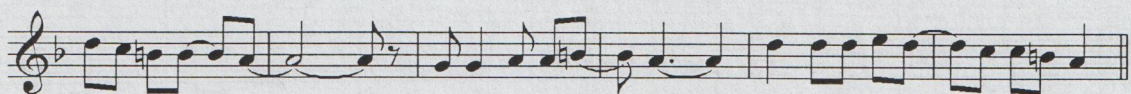
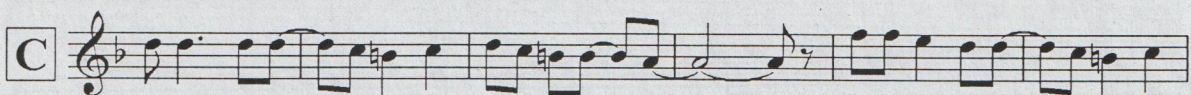
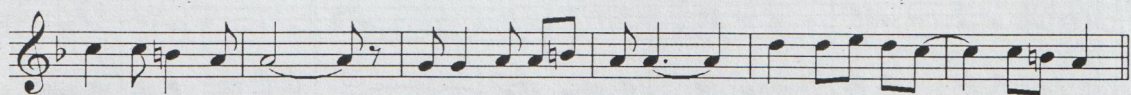
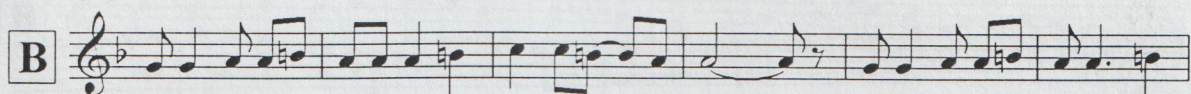
C

A

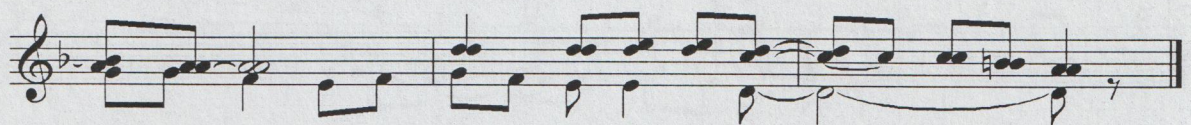
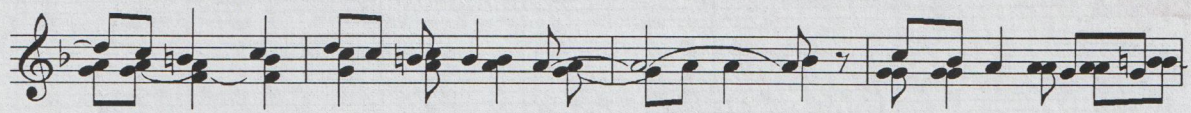
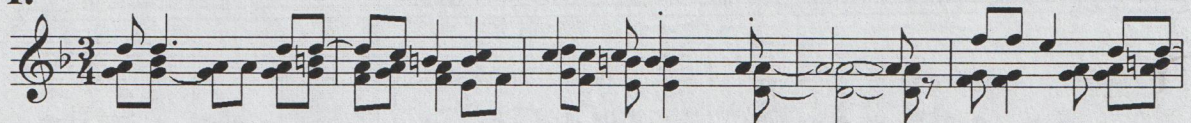
Феруз I

$\text{♩} = 80$

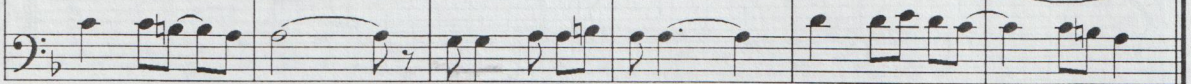
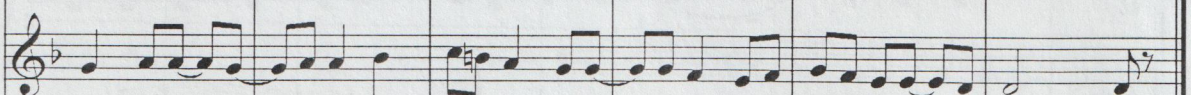
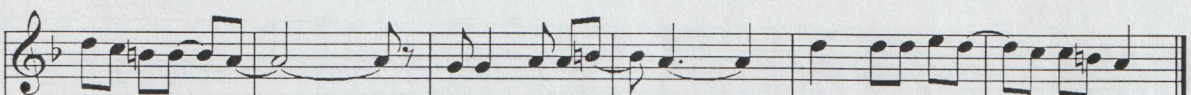
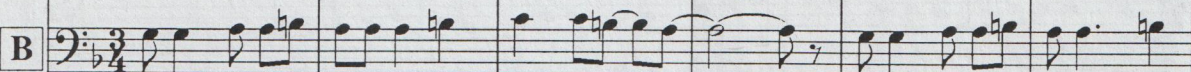
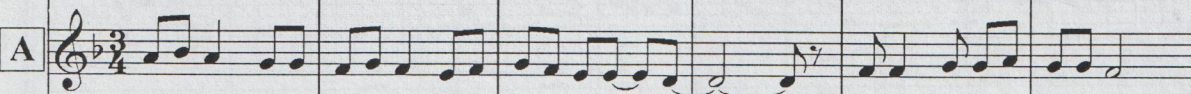
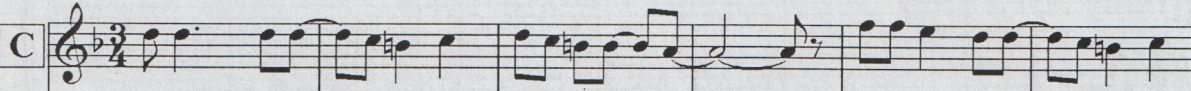
A



I.



II.



III.

III. Musical score for three parts (A, B, C) in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two systems of staves. Part A is in the treble clef, Part B is in the treble clef, and Part C is in the bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

IV.

IV. Musical score for three parts (B, C, A) in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of two systems of staves. Part B is in the treble clef, Part C is in the treble clef, and Part A is in the bass clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

ФИГОН

♩ = 92

ФИГОН. Musical score for two parts (A) in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems of staves. Part A is in the treble clef. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and ties.

B

C

I.

II.

A

B

C

III.

III. Musical score for three voices (C, A, B) in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems of staves.

Continuation of the musical score for three voices (C, A, B) in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems of staves.

IV.

IV. Musical score for three voices (B, A, C) in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems of staves.

Continuation of the musical score for three voices (B, A, C) in 2/4 time, key of D major. The score consists of two systems of staves.

Чапандози Сувора

♩ = 100

IV. Musical score for voice A in 3/4 time, key of D major. The score consists of one system of staves.

Continuation of the musical score for voice A in 3/4 time, key of D major. The score consists of one system of staves.

[illegible]

I.



The first system of the musical score is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a series of chords and eighth notes. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with some notes beamed together. The system ends with a double bar line and repeat dots.

II.

A

Exercise A is a short melody in 3/4 time, starting on G4 and moving stepwise up to B4, then continuing with eighth and quarter notes.

B

Musical notation for exercise B, measures 1-4. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody consists of: Measure 1: Quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 2: Quarter note C5, quarter note B4, quarter note A4. Measure 3: Quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. Measure 4: Quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3.

C

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a piano accompaniment line (treble clef), and a bass line (bass clef). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music is divided into four measures. The vocal line starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4 and a sixteenth note B4 beamed together, then a quarter note C5. The piano accompaniment starts with a quarter note G3, followed by an eighth note A3 and a sixteenth note B3 beamed together, then a quarter note C4. The bass line starts with a quarter note G2, followed by an eighth note A2 and a sixteenth note B2 beamed together, then a quarter note C3. The second measure continues the melody with a quarter note D5, followed by two quarter notes E5 and F#5. The piano accompaniment continues with a quarter note D4, followed by two quarter notes E4 and F#4. The bass line continues with a quarter note D3, followed by two quarter notes E3 and F#3. The third measure continues the melody with a quarter note E5, followed by an eighth note F#5 and a sixteenth note G6 beamed together, then a quarter note A5. The piano accompaniment continues with a quarter note E4, followed by an eighth note F#4 and a sixteenth note G5 beamed together, then a quarter note A4. The bass line continues with a quarter note E3, followed by an eighth note F#3 and a sixteenth note G4 beamed together, then a quarter note A3. The fourth measure concludes the phrase with a half note G5. The piano accompaniment concludes with a half note G4. The bass line concludes with a half note G3. The score ends with a double bar line.

III.

III. Musical score for three voices (B, C, A) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of two systems of staves.

IV.

IV. Musical score for three voices (C, A, B) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of two systems of staves.

Рости Панжгоҳ Қашқарчаси

♩ = 92

Рости Панжгоҳ Қашқарчаси. Musical score for voice (A) and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score consists of two systems of staves.

B

C

I.

II.

A

B

C

III.

III. Musical score for three parts (B, A, C) in 3/4 time. The score consists of two systems of staves. Part B is in the bass clef, and parts A and C are in the treble clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a final measure in each system containing a whole note and a half note.

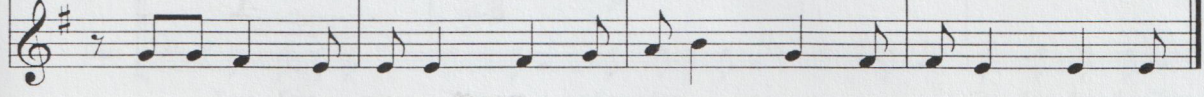
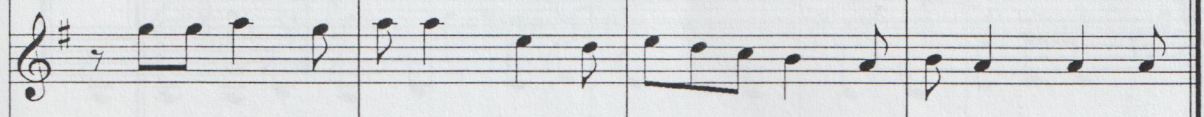
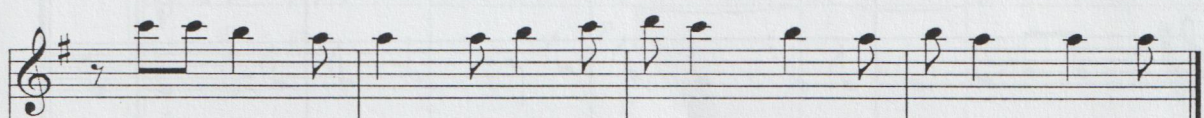
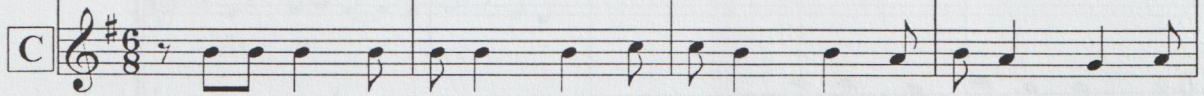
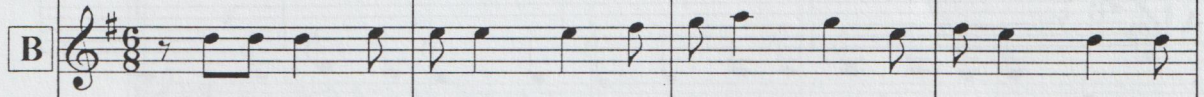
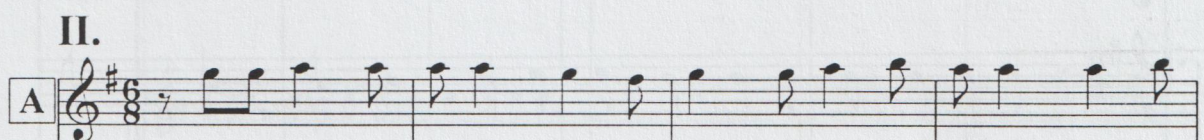
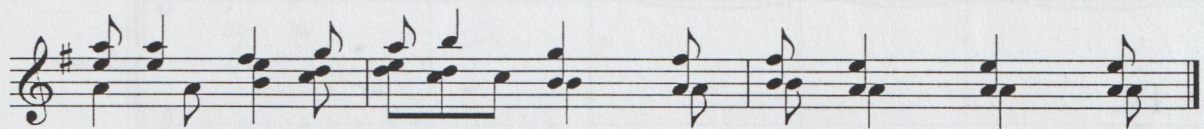
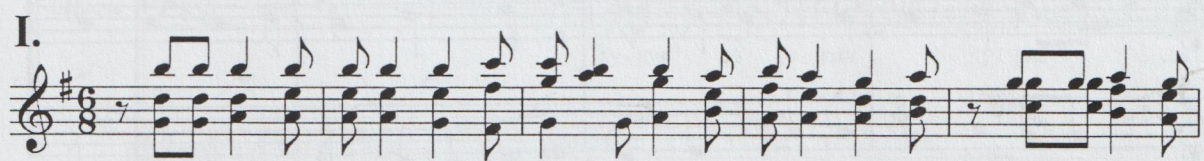
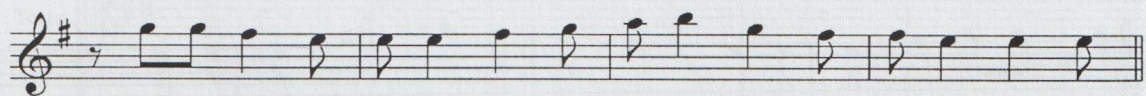
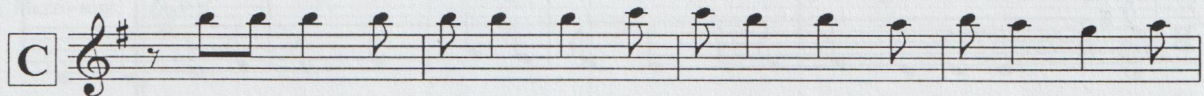
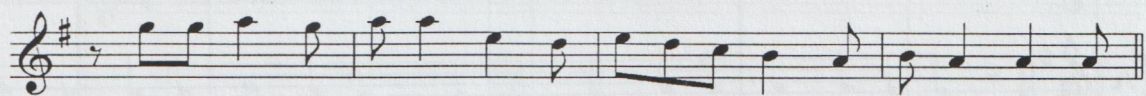
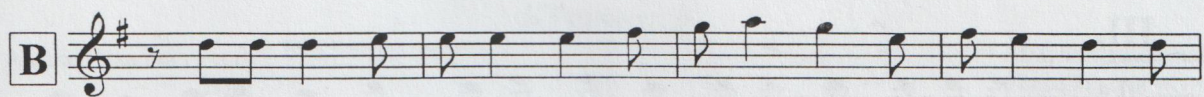
IV.

IV. Musical score for three parts (A, C, B) in 3/4 time. The score consists of two systems of staves. Part A is in the treble clef, and parts C and B are in the bass clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a final measure in each system containing a whole note and a half note.

Савти Сувора IV

$\text{♩} = 78$

Савти Сувора IV. Musical score for two parts (A) in 6/8 time. The score consists of two systems of staves. Part A is in the treble clef. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a final measure in each system containing a whole note and a half note.



III.

III. Musical score for three parts (C, A, B) in 6/8 time, key of D major. The score consists of four measures. Part C (Cello) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Part A (Alto) and Part B (Bass) have a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes.

Continuation of the musical score for three parts (C, A, B) in 6/8 time, key of D major. The score consists of four measures, ending with a double bar line.

IV.

IV. Musical score for three parts (B, C, A) in 6/8 time, key of D major. The score consists of four measures. Part B (Bass) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Part C (Cello) has a more rhythmic line with eighth and sixteenth notes. Part A (Alto) has a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Continuation of the musical score for three parts (B, C, A) in 6/8 time, key of D major. The score consists of four measures, ending with a double bar line.

Кўшчинор

Алишер Навоий ғазали

♩=88

Абдулазиз Хасанов

а'сарелла хори учун

қайта ишлаган

Soprano

Mezzo-sopr.

Tenor

Baritone

Soprano

Alto

Tenor

Bass

mp

Жу - нун то - шин у - риб хар

f Ла - ла - - - *p*

f Ла - ла - - -

f Ла - ла - - - *p*

f Ла - ла - - - *p*

Бом - бом - - - Бом - бом - - - Бом - бом - бом - бом -

6

ён ян-ги до - гим - ни аф - гор эт, Ти-лим- дин

ла - ла 3

ла - ла

на - на на - на на - на на - на

на - на на - на на - на на - на

на на

на

бом

ич - ра - то - шим - ни

ло - ла - дек ишк ич - - - ра - то - шим - ни

на - на на - - - - -

на - на на - - - - -

на - на на - - - - -

на - на на - - - - -

Бом - - - - -

на - му - на - дор - эт.

Чу маж - нун

на - му - на - дор эт.

на - на - на Ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла Чу маж - нун -

на - на - на Ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла Чу маж - нун -

на Ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла Бом-бом-бом-бом- бом -

на Ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла Бом-бом-бом-бом- бом -

на Ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла на - -

на Ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла на - -

Бом Бом бом-бом-бом -бом -

му - ган - ний, гў -

қил - динг эн - ди, эй,

му - ган - ний, гў -

- қил - динг эн - ди, эй, На - на - на - на -

- қил - динг эн - ди, эй, На - на - на - на -

Бом-бом на - на-на-на - на - на - на -

Бом-бом на - на-на-на - на - на - на -

Бом - бом бом - бом бом -

Бом - бом бом - бом бом -

Бом - бом бом - бом бом -

ша то - бинг - ни, Кўн-гул сав - до - си тас - ки -
 Кўн-гул сав - до - си тас - ки -
 ша то - бинг - ни,
 на - на - на - на Кўн-гул сав - до - си тас - ки -
 на - на - на - на Кўн-гул сав - до - си тас ки -
 - на - на - на - на бом - бом-бом-бом- бом - - -
 - на - на - на - на бом - бом-бом-бом- бом - - -
 - - - Кўн-гул сав - до - си тас - ки -
 - - - Кўн-гул сав - до - си тас - ки -
 - - - Бом - - -

у- чун буй - ним - га тум - мор эт.

-ни у- чун буй - ним - га тум - мор эт.

-ни

у- чун буй - ним - га тум - мор эт.

-ни на - на - на - на - на на - на - на - на - (ох, ё - *p*)

-ни на - на - на - на - на на - на - на - на - (ох, ё -

на - на - на - на - на - на - на - на - на - на - (ох, ё - *p*)

на - на - на - на - на - на - на - на - на - на - (ох, ё -

-ни Бом - - - - - (ох, ё - *p*)

-ни бом-бом - - - - - (ох, ё - *p*)

Бом - - - - - (ох, ё - *p*)

- рей, ён - ди жо - ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан -
 - рей, ён - ди жо - ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан -
 - рей, ён - ди жо - ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан -
 - рей, ён - ди жо - ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан -
 - рей, ён - ди жо - ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан -
 - рей, ён - ди жо - ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан -



син ё - рей). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла

син ё - рей). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла

син ё - рей). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла

син ё - рей). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла

син ё - рей). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла

син ё - рей). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла - ла - ла - ла - ла

син ё - рей). Бом - - - - -

tr

Музыкальный фрагмент на странице 49. Он состоит из девяти систем нот. Первые две системы — это пустые стaves для вокала. Третья и четвертая системы содержат вокальные партии с текстом: «Со-чинг куф - ри - да ўл - сам, қаб - рим уз - ра». Пятая, шестая и седьмая системы представляют собой ритмическую фигуру «бом-бом-бом-бом-бом», за которой следует пауза и снова «бом». Восьмая и девятая системы — это инструментальные партии, начинающиеся с ноты «О» и содержащие длинные ноты с закрывающими скобками.

Со-чинг куф - ри - да ўл - сам, қаб - рим уз - ра

Со-чинг куф - ри - да ўл - сам, қаб - рим уз - ра

бом-бом-бом-бом-бом - бом - - - - Бом - -

бом-бом-бом-бом-бом - бом - - - - Бом - -

бом-бом-бом-бом-бом - бом - - - - Бом - -

бом-бом-бом-бом-бом - бом - - - - Бом - -

О - - - - О - -

О - - - - О - -

О - - - - О - -

күй - ма хир - қат - ни,

күй - ма хир - қат - ни,

Че - киб хар то - ри - ни бир

Че - киб хар то - ри - ни бир

Че - киб хар то - ри - ни бир

Че - киб хар то - ри - ни бир

Че - киб хар то - ри - ни бир

Бом

Four empty musical staves (three treble clefs and one bass clef) for vocal and instrumental parts.

Music score for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor 1, Tenor 2, Bass 1, Bass 2) with Russian lyrics. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Lyrics: бар - ха - ман бе - ли - га зун - нор эт, ё - рей. ла-ла- ла -

Бом - - - - - Бом

Four empty musical staves (treble and bass clefs) for measures 66 through 71.

Musical score for measures 72 through 77. The score includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Russian.

Measure 72: *mf* Ла

Measure 73: Ла

Measure 74: *mf* Ла

Measure 75: Ла

Measure 76: Ла

Measure 77: *mf* Бом

Four empty musical staves (three treble clefs and one bass clef) with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). Each staff contains a whole rest in the first measure.

Two systems of musical notation, each containing four staves. The first system includes lyrics in Kazakh. The second system is a repeat of the first system.

System 1:

- Staff 1 (Treble clef): *p* - Де-санг ог - зин кў - рай, эй ақ - - ли, мар - каз нуқ -
- Staff 2 (Treble clef): Де-санг ог - зин кў - рай, эй ақ - - ли, мар - каз нуқ -
- Staff 3 (Treble clef): *p* Де-санг ог - зин кў-рай, эй ақ - - ли, мар - каз
- Staff 4 (Treble clef): Де-санг ог - зин кў-рай, эй ақ - - ли, мар - каз

System 2:

- Staff 1 (Treble clef): *p* Де-санг ог - зин кў - рай, эй ақ - - ли, мар - каз нуқ -
- Staff 2 (Treble clef): Де-санг ог - зин кў - рай, эй ақ - - ли, мар - каз нуқ -
- Staff 3 (Treble clef): *p* Де-санг ог - зин кў-рай, эй ақ - - ли, мар - каз
- Staff 4 (Bass clef): Де-санг ог - зин кў-рай, эй ақ - - ли, мар-каз

Музыкальный фрагмент на странице 79. Он включает семь музыкальных систем. Первые четыре системы — это вокальные партии с русскими текстами. Пятая и шестая системы — инструментальные партии. Седьмая система — басовая линия. Текст песни: «-та-син ис-та, Ва-ле шарт уш - бу- ким, ав - вал». В музыке используются различные ноты, паузы и динамические обозначения, такие как *f*.

-та-син ис - та, Ва-ле шарт уш - бу- ким, ав - вал
f

-та-син ис - та, Ва-ле шарт уш - бу- ким, ав - вал

нуқ - - та - син ис - та, Ва-ле шарт уш - бу- ким, ав - вал
f

нуқ - - та-син ис - та, Ва-ле шарт уш - бу- ким, ав - вал

-та-син ис - та, Ва-ле шарт уш - бу- ким, ав - вал
f

-та-син ис - та. Ва-ле шарт уш - бу- ким, ав - вал

нуқ - - та-син ис - та Ва-ле шарт уш - бу- ким, ав - вал
f

Four empty musical staves (three treble clefs and one bass clef) for vocal and instrumental parts, each containing a whole rest in the first measure.

Seven staves of music with Russian lyrics. The first four staves are vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and the last three are instrumental parts (Piano, Violoncello, Double Bass). The lyrics are: ку-ёш дав - ри - ни пар - кор эт.(о cresc. (repeated). The music is in 7/8 time and B-flat major. The vocal parts have melodic lines with slurs and accents. The instrumental parts provide harmonic support with various rhythmic patterns.

ку-ёш дав - ри - ни пар - кор эт.(о *cresc.*

ку-ёш дав - ри - ни пар - кор эт.(о

ку-ёш дав - ри - ни пар - кор эт.(о *cresc.*

ку-ёш дав - ри - ни пар - кор эт.(о

ку-ёш дав - ри - ни пар - кор эт.(о *cresc.*

ку-ёш дав - ри - ни пар - кор эт.(о

ку-ёш дав - ри - ни пар - кор эт.(о *cresc.*

Four empty musical staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staves are arranged vertically and are currently empty of any notation.

A musical score for a vocal ensemble, consisting of seven staves. The first six staves are for vocal parts, and the seventh is for a bass line. The music is in a key of one flat (B-flat) and 4/4 time. The lyrics are in Russian.

Lyrics:

жо - ней). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла
 жо - ней). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла
 жо - ней). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла
 жо - ней). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла
 жо - ней). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла
 жо - ней). ла - ла - ла - ла - ла ла - ла - ла
 жо - ней). Бом

The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *f* (forte) in the vocal parts, and *f* (forte) in the bass line.

И - мо-рат тар - - хи-дур наъ - лу а - лиф - дин

И - мо-рат тар - - хи-дур наъ - лу а - лиф - дин

О.. - - - - -

О.. - - - - -

на - на - на - - - на - на - на - на - на - - -

на - на - на - - - на - на - на - на - на - - -

Бом - бом - бом - бом - бом - - - - - Бом - - -

Бом - бом - бом - бом - бом - - - - - Бом - - -

О.. - - - - - О - - - - -

хар та- раф кўк - сум, Ва-фо қас - рин

О - - - - - О - - - - -

Бом - - - - -

Бом - - - - -

Ва-фо қас - рин

Ва-фо қас - рин

Бом - - - - -

қў - пор - санг, бу би - но - лар уз - ра де - вор

о О - - - - - О - - - - -

бом на - на - на-на на - на - на - на - - - - -

бом на - на - на-на на - на - на - на - - - - -

қў - пор - санг, бу Бом - - - - - бом - - - - -

қў - пор - санг, бу Бом - - - - - бом - - - - -

Бом - - - - - бом - - - - -

Бом



ла ла ла ла - ла ла ла - ла ла ла Э - рур мақ - сад

ла ла ла ла - ла ла ла - ла ла-ла Э - рур мақ - сад

ла ла ла ла - ла ла ла-ла Э - рур мақ - сад йи - роқ, во - -

ла ла ла ла - ла ла ла-ла Э - рур мақ - сад йи - роқ, во - -

ла ла ла ла - ла ла ла-ла Э - рур мақ - сад йи - роқ, во -

ла ла ла ла - ла ла ла-ла Э - рур мақ - сад йи - роқ, во -

ла ла ла ла - ла ла-ла Бом - - - - -

у-зун, тун тий - ра, йўл бу - тоқ,

у-зун, тун тий - ра, йўл бу - тоқ,

у-зун, тун тий - ра, йўл бу - тоқ,

ийн - роқ, во - дий на - на-на - на - на-на на - на на Бу йўл-да
cresc.

ийн - роқ, во - дий на - на-на - на - на-на на - на на Бу йўл-да
cresc.

-дий на - на - на-на на - на на на на на Бу йўл-да
cresc.

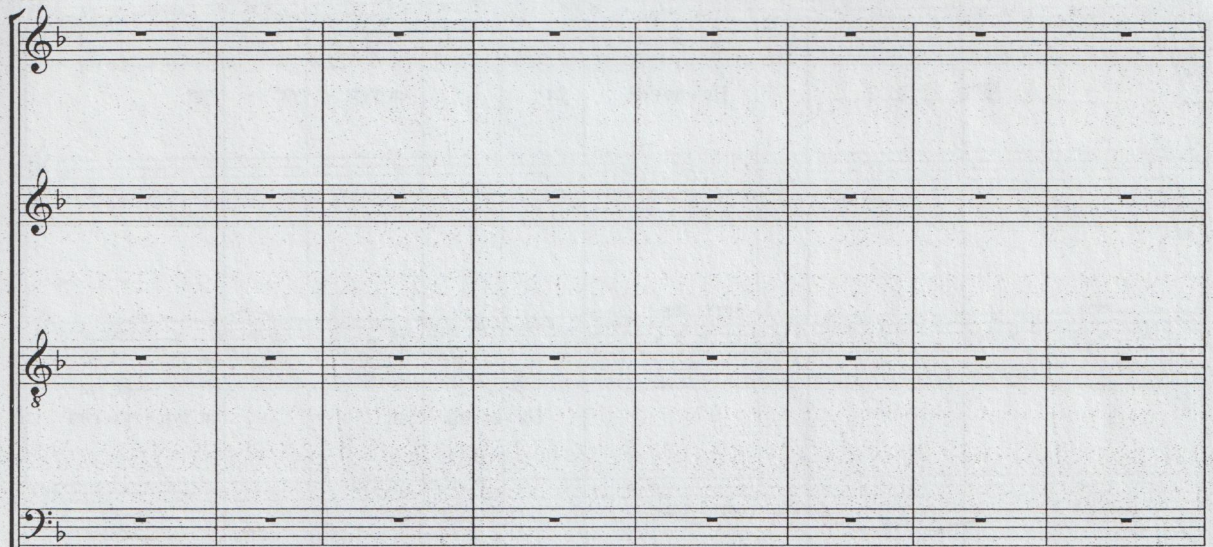
-дий на - на - на-на на - на на на на на Бу йўл-да

дий ла-ла-ла - ла - ла-ла ла - ла-ла - ла - ла-ла Бу йўл-да
cresc.

дий ла-ла-ла - ла - ла-ла ла - ла-ла - ла - ла-ла Бу йўл-да
cresc.

бом бом бом ла ла ла ла ла ла ла - ла ла-ла бом - - Бу йўл-да

[illegible]



A musical score for a vocal ensemble, consisting of seven staves. The first six staves are for vocal parts, and the seventh is for a bass line. The music is in a key signature of one flat (B-flat) and features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Long horizontal lines connect the notes across the staves, indicating sustained or overlapping sounds. The lyrics are in Russian and are written below the corresponding staves.

Lyrics for the first six staves (Vocal parts):

эт. (о - - - - - жо - ней).

Lyrics for the seventh staff (Bass line):

эт. (о - - - - - жо - ней). Бом -

На - во - ий ўл - са тур - гуз - гил

На - во - ий ўл - са тур - гуз - гил

ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла О - о - о - о - на - на на на на на на на на - на бом - бом - бом - бом - О - о - о - о

ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла О - о - о - о - на - на на на на на на на на - на бом - бом - бом - бом - О - о - о - о

ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла на - на на - на на на на на на на на - на бом - бом - бом - бом - О - о - о - о

ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла на - на на - на на на на на на на на - на бом - бом - бом - бом - О - о - о - о

ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла бом - бом - бом - бом - О - о - о - о

ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла бом - бом - бом - бом - О - о - о - о

О - о - о - о

ю - зи - га юз қў - юб, яъ - ни, Ю-зи - га
тр

ю - зи - га юз қў - юб, яъ - ни, Ю-зи - га

о - о - о - бом-бом о - *тр*

о - о - о - бом-бом о -

на на на на на бом-бом *тр*

на на на на на бом-бом

бом - бом *тр*

бом - бом *тр*

о - о - о - о бом

суб у- руб ул уй - - - қу- си - дин о - - -

О на - на на - на - бом на - на-на-на на на на бом на - на-на-на на на на бом - бом бом бом бом бом - бом бом бом бом бом - бом бом бом бом

Музыкальный фрагмент на странице 161. Включает две системы нот. Первая система имеет вокальные партии (верхняя и нижняя скрипки) и фортепиано (верхняя и нижняя скрипки). Вокальные партии содержат текст: «-ни бе - дор эт.». Вторая система является продолжением первой, но без вокальных партий.

Музыкальный фрагмент на странице 161. Включает семь систем нот. Первые две системы имеют вокальные партии (верхняя и нижняя скрипки) и фортепиано (верхняя и нижняя скрипки). Вокальные партии содержат текст: «- на - на на на (ох, ё - рей, ён - ди жо -». Третья система является продолжением первой, но без вокальных партий. Четвертая и пятая системы являются продолжением третьей, но без вокальных партий. Шестая и седьмая системы являются продолжением четвертой, но без вокальных партий.

бу жо - ним сен - динай - лан - си - но).

бу жо - ним сен дин ай - лан - си - но).

бу жо - ним сен дин ай - лан - си - но).

бу жо - ним сен дин ай - лан - си - но).

-ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан - си - но).

-ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан - си - но).

-ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан - си - но).

-ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан - си - но).

-ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан - си - но).

-ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан - си - но).

-ни - мей, бу жо - ним сен - дин ай - лан - си - но).

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. –Л., 1971.
2. Бобровский В.П. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки. –М., 1989.
3. Гуляницкая Н.С. Введение в современную гармонию. –М., 1984.
4. Задерацкий В.В. Полифоническое мышление И.Стравинского. –М., 1980.
5. Закржевская С.А. Теоретические основы гармонии натуральных ладов. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана. Рукопись. –Т., 1979.
6. Закржевская С.А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. –Т., 1979.
7. Кон Ю.Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. –Т., 1979.
8. Кон Ю.Г. Вопросы анализа современной музыки. Статьи и исследования. –Л., 1982.
9. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. –М., 1982.
10. Николаева Е.А. Функциональный аспект теории лада в трудах советских музыковедов. В кн.: Теоретические и эстетические проблемы советской музыки. –М., 1985.
11. Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. В кн.: Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. –М., 1982.
12. Холопов Ю.Н. Задания по гармонии. –М., 1983.
13. Холопов Ю.Н. Модальная гармония. В кн.: Музыкальное искусство. –Т., 1982.
14. Холопов Ю.Н. Об эволюции европейской тональной системы. В кн.: Проблемы лада. –М., 1972.
15. Узбекская народная музыка. Собрал и записал Ю.Раджаби, под редакцией И.Акбарова. В 9 томах. –Т., 1955-1962 г.г.

СОДЕРЖАНИЕ

От авторов	3
Модальность в курсе преподавания гармонии и её претворение на основе узбекской монодии	4
Пояснение к образцам соединения зон узбекских мелодий, выполненным А.Хасановым	15
Нотные примеры	16
«Кушчинор». Обработка для хора а'саpella А.Хасанова (партитура)	51
Литература	81

МУНДАРИЖА

Муаллифлардан	3
Гармония курсида модаллик тушунчаси ва уни ўзбек монодияси асосида тадбик этиш	4
А.Хасанов томонидан бажарилган ўзбек куйлари бирлашмаларининг намуналарига изоҳлар	15
Нота мисоллари	16
«Қўшчинор». Абдулазиз Хасанов а'саpella хори учун қайта ишланган (партитура) ..	51
Адабиётлар	81

CONTENS

From the authors	3
Modality in the teaching course of Harmony subject and its conversion according to uzbek monody	4
Explanations of the combination's examples, regarding the zones of uzbek melodies, which have been executed by A.Khasanov	15
Notes examples	16
«Qoshchinor». Rearranging for the chorus а'саpella, which has been executed by A.Khasanov (A score)	51
Literature	81

Ирма Сергеевна МАЛЬМБЕРГ, Абдулазиз Тельманович ХАСАНОВ

**МОДАЛЬНОСТЬ В КУРСЕ ПРЕПОДАВАНИЯ ГАРМОНИИ И ЕЁ
ПРЕТВОРЕНИЕ НА ОСНОВЕ УЗБЕКСКОЙ МОНОДИИ**

учебно-методическое пособие

на русском языке

Редактор *И. Шакирова*

Художник *Н. Умуров*

Технический редактор *Н. Имамов*

Корректор *О. Игамбердиев*

Оригинал макет подготовлен *А. Рузикуловым*

АБ №17

Подписано к печати 15.12.2007 г. Формат $84 \times 108 \frac{1}{8}$.

Усл. п.л. 11,8. Изд. п.л. 10,5. Тираж 250 экз.

Заказ № 14-2007. Цена договорная.

Оригинал макет подготовлен в редакционно-издательском отделе
Государственной консерватории Узбекистана.
700027. Ташкент, улица Батира Закирова, 1.

