

Теория линейного строения мелодии, гармоническое соединение голосов

Нилуфар Хўжамурод кизи Худойкулова
Государственный институт искусства и культуры Узбекистана

Аннотация: Всякое творческое деяние предполагает внутреннее преобразование и обновление. Говоря о субъектах творческого акта в музыке, мы имеем в виду композитора, исполнителя, слушателя. По поводу первого - вряд ли возникнут какие-либо вопросы. Второй - несомненно, интерпретатор, более или менее свободный (подчас и не догадывающийся о степени реализации своей свободы: искренне стремясь подчиниться «мифической» авторской воле, он становится создателем). Но и для третьего процесс восприятия становится подлинным процессом рождения - чего-то глубоко личного, уникального, неповторимого. На самом деле, любой индивидуум предстает во всех трех ипостасях. Конечно же, мы - слушатели. Аналогично, каждый (хотя бы полусознательно) импровизирует, «сочиняет».

Ключевые слова: творческое деяние, теория линейного строения мелодии, гармоническое соединение голосов, акт в музыке, импровизация

The theory of the linear structure of the melody, the harmonic combination of voices

Nilufar Xo'jamurod kizi Khudoikulova
Uzbekistan State Institute of Art and Culture

Abstract: Any creative act involves internal transformation and renewal. Speaking about the subjects of the creative act in music, we mean the composer, performer, listener. Regarding the first, there are hardly any questions. The second is undoubtedly an interpreter, more or less free (sometimes not even guessing about the degree of realization of his freedom: sincerely striving to obey the "mythical" author's will, he becomes a creator. But for the third, the process of perception becomes a genuine process of birth - something deeply personal, unique, unrepeatable. In fact, any individual appears in all three hypostases. Of course, we are listeners. Similarly, everyone (at least semi-consciously) improvises, "composes".

Keywords: creative act, theory of the linear structure of a melody, harmonic combination of voices, act in music, improvisation

В музыкально-познавательном процессе целое, целостное, “совокупное” составляет как бы познавательно-существенное-то, в чем обнаруживается связность и динамичность “музыкального становления”. Нарастающему напряжению движущихся сил отвечает интенсивность и выразительность звучания высоких тонов, тогда как спадание их напряжения уводит в низкие регистры. Итак, в самом деле, основное содержание мелодической линии-это то, что в ней слухом не постигается, это напряженный пробег, который находит в конкретном выражении только свое отражение, свое чувственное воспринимаемое выявление. Но совершенно ошибочным было бы понимать напряжение психического порядка как мост между впечатлениями от звучания друг за другом следующих тонов, как связь, посредством которой стягиваются каждые два тона мелодии; подобное понимание держалось бы тоже за ошибочный принцип, но только вместо тонов выступали бы интервалы, и все таки даже при этом участие связующего тяготения было бы чем-то второстепенным в сравнении с тонами. Линия суммируется, согласно генезису мелодического движения, не из тонов и не из отдельных интервалов, а из некоей первичной связи, которая уже самым своим формированием обуславливает все-наглядное расположение тонов в интервалах и в следовании скоростей.

Носителем содержания линии являются движущиеся силы тяготения, которые в отдельных тонах лишь наглядно воспринимаются. Поэтому же нельзя считать содержанием линии от тона к тону идущую (вспомогательную) звуко - связь, а только совокупность некоей фазы движения.

Теорию познания музыки действительно в области высокого интеллектуализма и приближает музыкальное становление к отношениям всеобщего и индивидуального и к сфере абстрактно-конкретных понятий.

Музыка целиком интонационный язык, и потому реальная связь хотя бы между двумя тонами уже есть интонационное существо, форма, явленная в формировании, в непрерывном интонировании. Благодаря этому в нашем сознании запечатлеваются не две отдельные точки и количественное отношение (расстояние, интервал) между ними, а звучит звуко-единство той или иной степени напряжения. Какова степень этого напряжения? Она зависит от относительного положения данной интонации в общей интонационной системе конкретной исторической эпохи. В свою очередь эта общая система звуко-отношений является сферой интонаций, обусловленной не психикой, как первопричиной, а структурой данной общественной формации. Интонационная, система становится одной из функций общественного сознания. скачок на кварту и постепенное движение вверх тонов в объеме кварты было одним из общезначимых руководящих мотивов, вызывавших определенные ощущения. Не означает ли эта обще значимость данной интонации (ибо вне интонирования

мотив этот существует лишь как количественное отношение высотности, а не как слухом усвоенное единство), что свойственное ей напряжение оказалось в интонационном опыте ряда поколений социально полезным элементом данное единство. И не отсюда ли уже, вследствие n-го числа повторности, одинаковые психические реакции-то, что Курту кажется психически предустановленным единством? Являясь одной из функций данной общественной формации, каждое интонационное единство представляет собою выразительное единство и остается таковым до тех пор, пока иная общественная формация не найдет иного, более отвечающего ее запросам звуко-соотношения. Тогда предшествовавшее отмирает, цепенеет, количественные данные в нем остаются неизменными, но как качество, как интонация (то, что делает "мелодическую кривую" не суммой мотивов, а мотив не суммой отдельных тонов) оно уже ничего не выражает и никого не волнует, никого "не заражает". Таким образом, генезис и существование (бытование) тех или иных интонационных комплексов необходимо обусловлены свойственными им социальными функциями.

Линейность или линейный в многоголосной музыке - качество голосоведения, состоящее в приоритете мелодических (линейных) связей между звуками в каждом из голосов перед гармоническими (акустическими) связями созвучий.

Чаще всего термин применяется к музыке полифонического склада, где линейность проявляется как непрерывность развёртывания голосов, мелодико-интонационная сопряжённость звуков, определённости мелодических линий - звуковысотных последований, суммарный профиль которых образуют главенствующие точки-звуки.

В музыке преимущественно гомофонного склада оба типа связей (мелодический и гармонический) сложно и многообразно взаимодействуют.

К линейным аккордам тональности XX века относятся обе атакты - нижняя (мажорное трезвучие на VII ступени в мажоре, минорное трезвучие на VII высокой ступени в миноре) и верхняя (мажорное трезвучие на II низкой ступени в мажоре, минорное трезвучие на II низкой ступени в миноре). К ним также могут быть причислены однотерцовые трезвучия, лежащие малой секундой ниже и выше сопрягаемого аккорда.

В истории музыки линейные аккорды часто реализовывались как гармоническая дублировка мелодии. Полифоническое голосоведение, основанное на абсолютизации линейности, характерной для некоторых техник авангардной музыкальной композиции XX века, получило название линейизма.

Голос - один. Голос ведет линию. Но он в то же время стремится «спеть» все, целиком. И в результате возникает особое ощущение: двойственное, противоречивое. Мы поем - мелодию, при этом мысленно и чувственно

«воспроизводим» всю палитру. Ведь дилетант нередко и говорит: «какая очаровательная мелодия!» - когда хочет сказать: «какая очаровательная музыка!». Эта двойственность никогда и никуда не исчезнет, это противоречие невозможно разрешить. В нем - источник основных свойств мелодии, и прежде всего, в условиях многоголосного текста.

Проблематично определять специфику мелодии не только через ее интонационное содержание, но и через содержание ладовое, тематическое, а также посредством структурной характеристики.

Мелодия, вне всякого сомнения, интонационно осмысленна, тематически значима и неповторима, организована в ладовом отношении (либо подчинена общим ладовым установкам) и структурно очерчена.

Идеальная монодия - единична в своей самодостаточности. Пропевая, воспроизводя ее, мы воспроизводим все: в этом ее уникальность. В этом - абсолютное соответствие нашей природе. Вспомним, какова была отправная точка в наших рассуждениях. Человек стремится при помощи «собственного» инструмента, голоса, реализовать полноценную музыкальную идею.

Многоголосие, в самых разных формах бытования, востребовано нашим слухом, нашим ощущением, оно уже давно стало «приоритетным». Но желание найти, воспринять и воспроизвести идеальную самодостаточную линию (то есть, воспроизвести самому все и без ограничений) - осталось. И чем больше обнаруживается условное соответствие этой «самодостаточности», тем скорее мы признаем за этой линией «статус» полнокровной мелодии.

В условиях контрапункта, полифонии - всегда обнаруживается мелодический конфликт (к какому бы типу полифонии бы мы не обращались). Это - действительно прямое столкновение: ибо нет никакого мелодического статуса, кроме «центрального», основного.

Принцип линейного соединения и противопоставления на уровне логики. Но наша бессознательная природа - его не способна понять. Данный тезис уже был намечен на предшествующих страницах. Сознание «мечется»: оно то переключается с одной линии на другую, то пытается «ухватить» несколько - в одновременности (такое восприятие достаточно сложно, дискомфортно и «сохраняемо» лишь на небольшом временном участке.

Мелодия не является «носителем» конкретного (единственного) функционального значения ни в какой из хорошо известных «организующих» систем. Более того, функциональными элементами в отдельных ситуациях становятся не последования как таковые, а мелодические обороты, подчас микро - обороты, иногда - тоны; иногда - в составе более «обширного» звукового комплекса (лишь в совокупности выражающего какую-либо функцию). Все это справедливо для ладовой, тематической, стилистической функциональных

систем, также для функциональной системы, реализующейся в рамках формообразования.

Мелодия «включает» в музыкальную горизонталь, аккорд - в музыкальную вертикаль. В первом случае предел - абсолютная монодия (монодийный склад), во втором случае - абсолютная гармония (гармонический склад). Но склад - это также лишь идеальный эталон, к которому обнаруживается большее или меньшее устремление, а значит, неизбежно возникает громадное количество неоднозначных ситуаций.

Мелодия - обманчивый голос. На предшествующих страницах мы настойчиво повторяли одно из основных положений: мелодия, выявляя собственную функцию, подчиняет и затемняет остальное звучание. Поэтому, слыша мелодически, мы слышим неполноценно. Это драгоценное украшение, которое сияет так ярко, что мы не способны, в ослеплении, лицезреть не только оправу, но и все, что его окружает.

Мелодия идеальна - в качестве идеального замысла. Согласно изначальной интуитивной цели, она должна быть больше, значительнее, ярче, привлекательнее, должна лучше «внедряться» в музыкальное сознание (соответственно, легче запоминаться). Реальная мелодия - это разочарование для автора, не склонного к самообману... Но не для слушателя: ведь его внутренний замысел к моменту первого соприкосновения с музыкальным сочинением чаще всего не успевает сформироваться, а при последующих соприкосновениях уже действует вполне определенная установка - и он нередко наслаждается очаровательной мелодией. Мелодия идеальна - как функция.

Использованная литература

1. Kunduzkhon Nishonboeva & Shoyira Nusratova & Zukhra Arzibaeva & Nilufar Khudoykulova. Literary work and music as a tool for understanding intercultural differences. Vol. 29 No. 05 (2020): Vol. 29 No. 05 (2020), International Journal of Advanced Science and Technology.
2. Худоев, Г. М. Вглядываясь в культуру Древней Бухары. Журнал литературы и искусствоведения, 5(8), 630-633.
3. Муҳаммадович, Х. Ғ. (2019). Кўҳна Бухоро сарой мусиқаси–мақом ижрочилик анъаналари. Перекрёсток культуры, 1(3).
4. Khudoev, G. M. (2015). Peering Into Culture of Ancient Bukhara. Journal of Literature and Art Studies, 5(8), 630-633.
5. Худоев, Г. М. Бухоро махаллий ахоли мусика маданияти санъатшунослар нигоҳида. O'zDSMI.«O'рта асрлар шарқ алломалари ва мутафаккирлари тарихий меросида, 230-236.

6. Худоев, Г. М. Миллий мусика–миллий мафкурамиз ўзаги. Boshlang'ich ta'limda innovatsion texnologiyalarni qo'llash istiqbollari, 162-163.
7. Худоев, Г. М. Об исполнительских традициях бухарского шашмакома. Интернаука, 4(244), 32-35.
8. Худоев, Г. М. Бухаро мумтоз мусика анъаналари. Классические музыкальные традиции Бухары. Ўзбекистон Республикаси Фанлар Академияси Санъатшунослик институти.
9. Худоев, Г. М. Мухаммасхон Матлаб ая.«. Театр» журналы, 12-13.
10. Худоев, Г. М. Ўлмас анъаналар йўлида. Гули стон, 9.
11. Худоев, Г. М. Заррага жо бўлган олам. Тафаккур журналы, 122-123.
12. Худоев, Г. М. Бухаро мумтоз мусикасида созанда санъати. Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти хабарлари журналы, 28-32.
13. Худоев, Г. М. Бухаро мумтоз мусика санъати. Мозийдан садо журналы, 46-48.
14. Худоев, Г. М. Бухара Шашмақоми ижрочилик анъаналари: тарих ва замонавийлик.«. Ўзбекистон давлат санъат ва маданият институти хабарлари» журналы, 44-48.
15. Худоев, Г. М. Файзулла Тўраевнинг «Бухоро муганнийлари» рисоласи хусусида. O'zDSMI. «О'рта асрлар шарк алломалари ва мутафаккирлари тарихий меросида, 56-61.
16. Худоев, Г. М. Бухаро маданиятида шаҳарсозлик анъаналари. Санъатшунослик ва маданиятшуносликнинг долзарб муаммолари: анъана ва... стр, 104-108.
17. Худоев, Г. М. (2020). Эволюция музыкальной культуры Бухары (Узбекистан). Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств), (2 (24)), 50-57.
18. К.Б. Холиков. Эстетическое воспитание молодёжи школьного возраста в сфере музыки. Science and Education 3 (5), 1542-1548.
19. К.Б. Холиков. Methods of musical education through education in universities. musical education - Web of Science 3 (66), 57-60.
20. К.Б. Холиков. Роль педагогических принципов метода моделирования, синтеза знаний при моделировании музыкальных систем. Science and Education 3 (3), 1032-1037.
21. К.Б. Холиков. Музыка как релаксатор в работе мозга и ракурс ресурсов для решения музыкальных задач. Science and Education. 3 (3), 1026-1031.
22. К.Б. Холиков. Музыкальное образование и имитационное моделирование процесса обучения музыки. Science and Education 3 (3), 1020-1025.

23. К.Б. Холиков. Теоретические особенности формирования музыкальных представлений у детей школьного возраста. *Scientific progress* 2 (4), 96-101.

24. К.Б. Холиков. Необходимые знание в области проектирования обучения музыкальной культуры Узбекистана. *Scientific progress* 2 (6), 952-957.

25. К.Б. Холиков. Некоторые методические трудности, возникающие при написании общего решения диктанта по предмету сольфеджио. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 734-742.

26. К.Б. Холиков. К вопросу вокальной музыке об адресате поэтического дискурса хора. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1087-1093.

27. К.Б. Холиков. Роль электронного учебно-методического комплекса в оптимизации музыкального обучение в общеобразовательной школе. *Scientific progress* 2 (4), 114-118.

28. К.Б. Холиков. Модульная музыкальная образовательная технология как важный фактор развития учебного процесса по теории музыки. *Scientific progress* 2 (4), 370-374.

29. К.Б. Холиков. Вокал, вокалист, вокализ. Ария, ариозо и ариетта. *Science and Education* 3 (2), 1188-1194.

30. К.Б. Холиков. Характерная черта голоса у детей, певческая деятельность. *Science and Education* 3 (2), 1195-1200