

Новое понимание на основы мысли и действие теории и гармонии музыки

Гўзал Эркиновна Халикулова
Государственный институт искусств и культуры Узбекистана

Аннотация: Гармония как один из основных и наиболее активных, целостных и в то же время широко разветвленных формообразующих факторов музыки, носитель ее конструктивно-логических, выразительных и красочных качеств, непосредственно выявляющийся в объединении тонов созвучиями и в связи этих созвучий между собой. Вытекающие отсюда характерные направления единовременного действия гармонии - вертикаль и горизонталь многоголосной музыкальной ткани - и определение гармонии как особой, ладотональной «координации звуков музыкальной ткани по вертикали и горизонтали».

Ключевые слова: музыкальный ткань, координация звуков, действия гармонии, вертикаль и горизонталь звуков, направления звуков

New understanding on the foundations of thought and action theory and harmony of music

Guzal Erkinovna Khalikulova
Uzbekistan State Institute of Arts and Culture

Abstract: Harmony as one of the main and most active, holistic and at the same time widely branched shaping factors of music, the carrier of its constructive-logical, expressive and colorful qualities, which is directly revealed in the combination of tones by consonances and in the connection of these consonances with each other. The resulting characteristic directions of the simultaneous action of harmony - the vertical and horizontal of the polyphonic musical fabric - and the definition of harmony as a special, ladotonal "coordination of the sounds of the musical fabric vertically and horizontally."

Keywords: musical fabric, coordination of sounds, actions of harmony, vertical and horizontal sounds, directions of sounds

Степень зрелости той или иной области научного знания определяется не только богатством ее содержания, разработанностью категориального и логического аппаратов, но также развитием ее саморефлексии, включением в нее

научно-исследовательских и методологических разделов. Любая наука должна осознать систему отношений, в которой она существует. Прежде всего, это отношение к отражаемой ею реальности и к той области человеческой практики, которая с нею связана. Осмысление различных аспектов этого отношения позволяет решить вопрос о целях и задачах научной деятельности.

Если с этих позиций обратиться к музыковедению, то мы должны отметить, что степень его саморефлексии не в полной мере отвечает сформулированным требованиям. Это касается, в частности, истории музыковедения. Звуковысотные структуры - наряду с метроритмом - являются не только одной из самых развитых сторон музыкальной организации, но и важнейшим средством художественной выразительности. Процесс их формирования опирается на непосредственное воздействие акустических и психофизиологических факторов, испытывает воздействие человеческого мышления и тем самым отражает закономерности действительности. Вместе с тем это наиболее специфическая, не имеющая внешнего подобия в предметном мире сторона музыкальной организации. Ее конкретные исторические формы определяются эстетическими и стилевыми факторами, обуславливаются особенностями породившей их культуры. История музыкального искусства знает разнообразные ладовые структуры монодии, отличающиеся друг от друга как степенью развитости, так и национальными и региональными особенностями, ладогармонические системы полифонической и гомофонно-гармонической музыки, сложные звуковысотные образования в творчестве современных композиторов. Каждая из этих систем отличается определенными пространственно-временными характеристиками, динамическими и колористическими (если говорить о многоголосной музыке) возможностями. Ими и определяется выразительная роль звуковысотной организации в музыке.

Музыка древних греков по типу была близка к восточным музыкальным культурам. Не удивительно поэтому, что в их теории существовало понятие «ном», которым фиксировалась последовательность опорных ступеней напева, канва мелодического процесса. Это позволяет считать, что ладовая организация в греческой музыке была в известной степени аналогичной организации мугама и раги, лад (если брать его во всей полноте присущих ему характеристик) был своего рода интонационной моделью мелодического процесса.

Средневековое учение о ладах опиралось, с одной стороны, на данные древнегреческой теории, продолжая, в известном отношении, ее традиции; с другой стороны, оно опиралось на практику церковного пения, которое сформировалось совсем на ином основании и никак не было связано с древнегреческой музыкой. Это обусловило противоречивость средневековой

теории, которая была, с одной стороны, «наукой музыки» (музыка как наука), а с другой - наукой о музыке.

Принципом гармонии Рамо признает основной звук (фундаментальный бас), из которого выводятся интервалы и аккорды. Он же определяет связи созвучий в ладу, отношения тональностей. Аккорд мыслится Рамо как акустическое и функциональное единство. Основные, нормативные для его времени консонирующие трезвучия он выводит из трех интервалов, заключенных в ряду обертонов: чистой квинты, большой и малой терций. Опорный квинтовый интервал может быть различным образом разделен на две терции, что дает мажорное и минорное трезвучия, а тем самым и два лада - мажор и минор. Основным видом аккорда Рамо признает аккорд, построенный по терциям. Другие рассматриваются как его обращения. Это внесло невиданный ранее порядок в понимание гармонических явлений. Из так называемой тройной пропорции Рамо выводит квинтовые отношения трех трезвучий. Он раскрыл, по существу, функциональный характер гармонических связей, классифицировал гармонические последовательности и каденции. Им было установлено, что процесс музыкального развития управляется гармонически. Это позволило Рамо дать новое определение термина «лад» (mode). Он включил в данное понятие не только диатоническую последовательность звуков в объеме октавы (что соответствует традиционному толкованию), но также то, что определяет порядок аккордов, их зависимость между собой.

Границы лада устанавливаются двумя квинтовыми отношениями трезвучий. Верный «природному» толкованию музыкальных феноменов, Рамо утверждает, что даже отдельный звук содержит в себе все то, что образует лад. Основополагающие квинтовые отношения регулируют также связи различных ладов между собой. Главное достоинство теории Рамо - в ее внутренней логике и цельности, в том, что она дала рациональное, опирающееся на математические и непосредственно их выражающие физико-акустические закономерности объяснение многим гармоническим явлениям того времени. Но научная база теории Рамо была все-таки узкой. Стремясь «проверить алгеброй гармонию», он подчеркивал недостаточность слухового опыта для выведения законов музыки: только разум может открыть принцип гармонии, музыка есть наука.

Если взять область гармонии, то пафос работы Римана состоит в утверждении и развитии тонального принципа. Уже в своем относительно раннем диссертационном исследовании «Музыкальная логика» (138) он поставил перед собой задачу объяснить «даже самые сложные гармонические образования как видоизменение трех гармоний - тоники, субдоминанты и доминанты» - и в дальнейшем неизменно следовал этому принципу.

Надо отдать должное Риману: функциональная теория приняла в его трудах необычайно развитые, тонко разработанные формы. Он исследовал внутреннюю логику основной тонально-гармонической формулы (T-S-D-T), показал многообразные возможности ее конкретной реализации. Опираясь в основном на классическую музыку, Риман отразил вместе с тем в своей гармонической системе некоторые относительно новые явления, развившиеся в эпоху романтизма. (Так, в частности, он допускал непосредственное объяснение терцовых соотношений трезвучий на основе созвуков.) Последовательно функционально понималась модуляция: каждая новая тональность, появлявшаяся в ходе музыкального развития, рассматривалась как носительница определенной тональной функции. Совершенно на новом уровне Риман разработал вопросы соотношения гармонии и формы, показав фундаментальную роль гармонии как в построении классического периода.

Основываясь на пифагорейском принципе, Геварт предлагает новую теорию ладов, рассматривает функциональные отношения в системах разного рода (диатонической, смешанной, 12- и 17-ступенных хроматических).

Описывая систему мажоро-минора и оригинально объясняя феномены хроматической тональности, Геварт остается в целом на позициях традиционной теории музыки (тональную организацию и терцовую структуру аккордов он рассматривал как вечные). Концепция Геварта оказала немалое влияние на развитие русской теории музыки.

А Шёнберг расширяет понятие о функциональных отношениях внутри тональности, не сводя их к традиционным отношениям трех основных гармонических функций. Особое внимание он обращает на «структурные функции гармонии», разносторонне рассматривая приемы формирования музыкального произведения как гармонического целого. При этом оказывается, что специфическую функцию выполняет в гармонической системе не только отдельный аккорд, но определенным образом сформированные гармонические последовательности.

Горячим поборником тональной организации как в теории, так и в композиторской практике был Хиндемит. Свою систему гармонии, изложенную в «Руководстве по композиции», он стремился построить на прочных акустических основаниях, прибегая не только к частичным тонам, но также к разностным комбинационным тонам. Он дает оригинальную и во многом убедительную классификацию аккордов, признавая таковыми созвучия не только терцовой, но и любой другой структуры. Функциональные отношения в системе Хиндемита также становятся разнообразными - он практически допускает любые высотные соотношения созвучий. Ю.Холопов называет тональную систему Хиндемита силовой, поскольку утверждение опорного

характера тех или иных аккордов происходит здесь при значительном участии акустических и ритмических факторов.

«Теория модуляции» А.Бёкмана, изданная в начале 1950-х гг., в известной степени способствовала дальнейшему осознанию различных способов и развитию техники модулирования. В нем был установлен круг модуляционных средств, в основных своих чертах сохранившийся в учебной практике до настоящего времени. Бёкман рассматривает модулирование в тональности, отстоящие от исходной на различное количество знаков в сторону диезов и бемолей, дает образцы модуляций через промежуточную тональность и «по плану» (Gemischte Modulationen), модулирование через неаполитанский секстаккорд. Особое внимание он уделяет модулированию через неопределенные (vagierende) аккорды и аккорды с увеличенной секстой. Недостатком пособия являлось отсутствие каких-либо указаний на связь модулирования с формой, хотя в предисловии автор подчеркивал, что развитие техники модулирования в высшей степени способствует пробуждению фантазии и становлению чувства формы.

Конкретные формы выражения лада, согласно Асафьеву, различны. Это могут быть характерные напевные сочетания тонов, суммирующие его состав, - макамы восточных музык, гласовые мелодические кадансовые обороты в византийской и славяно-русской системах осмогласия, образные попевки народной крестьянской песни.

Одним из существенных моментов в понимании ладовой организации явилось выявление ее многоуровневого характера. И.Дубовский выделяет, например, такие уровни лада: а) звукоряд, гамма и б) функциональность. Тем самым он указывает на две стороны ладовой организации: координацию и субординацию ладовых элементов. Многоуровневый характер ладовой организации проявляется также в соотношении диатоники и хроматики как первичного и вторичного образований.

Ф.Рубцов считает фундаментальное значение лада для музыкального искусства подчеркивается признанием того, что лад управляет такими сторонами музыкальной организации, как мелодия, гармония, полифония, форма.

Проведенный нами обзор воззрений на проблему лада показывает, что трактовка этого понятия в советской теории музыки оказывается весьма различной. Прежде всего, можно отметить две противоположные тенденции. Одна из них состоит в придании термину «лад» широкого эстетического смысла, отражающего атрибутивное свойство музыки.

Другая характеризуется более узким подходом и ограничивается, по существу, технической трактовкой понятия. Но в рамках каждого подхода много нюансов, отражающих различные стороны рассматриваемого нами явления.

Использованная литература

1. Холикулова, Г.Э. (2007). Саҳна нутқи. Тошкент-2007 й.
2. Холикулова, Г.Э. People's poet of uzbekistan mukhammad yusuf – singer of the native land and love. International conference. Pages 154-159.
3. Гўзал Эркиновна Халикулова. Саҳна нутқи ва жонли тил. Мулоқот, Тошкент. 35 – бет.
4. Гўзал Эркиновна Халикулова. Маннон Уйгур – выдающийся режиссёр узбекского театра и мастер по сценической речи. Эдебиет және өнер институты, Алматы. Вопросы литературы и искусства им. М.Ауэзова. 59-60 стр.
5. Гўзал Эркиновна Халикулова. Саҳна нутқи ва жонли тил. Мулоқот, Тошкент. 35-бет.
6. ГЭ Халикулова. Актёрлар нутқда Навоий шеърляти. Театр, Тошкент. 10-11- бетлар.
7. Гўзал Эркиновна Халикулова. Саҳнада тарихий мухит тасвири. Театр, Тошкент. 20-21- бетлар.
8. Гўзал Эркиновна Халикулова. Искусство речи в историко-поэтических спектаклях. / Искусство Узбекистана. История и современность. Материалы научно-практической конференции молодых ученых. Ташкент: Поколение нового века. Стр. 50-51.
9. Гўзал Эркиновна Халикулова. Замонавий театр ҳақида шахсий мулоҳазалар. Қалдирғоч, Тошкент. №1(4). 2 – бет.
10. Гўзал Эркиновна Халикулова. Вопросы сценической речи в интерпретации узбекской исторической драмы (80-90-е годы). Автореферат 2004 г. стр. 1 – 21.
11. ГЭ Халикулова. Саҳнани актёр безайди. Театр, Тошкент, 22-23-бетлар
12. Guzal Khalikulova. “Мирзо Улуғбек” тарихий драмасида тил масалалари. /Сб науч. тр. “Нафосат”. 144-147.
13. Гўзал Эркиновна Халикулова. Саҳна нутқи (тарихий драмалар талқинида). Ўқув қўлланма. Тошкент. ЎзДСИ. 1 – 9 – бет.
14. Гўзал Эркиновна Халикулова. Husni ta'il - искусство силы. Журнал Театр, Ташкент. № 6. 14-15 стр.
15. Гўзал Эркиновна Халикулова. Чувство уважения. Журнал Калдирғоч, Ташкент. Стр 41.
16. Гўзал Эркиновна Халикулова. Гигиена и техника чтения книг. Журнал Калдирғоч, Ташкент. 21(42).
17. Гўзал Эркиновна Халикулова. Мусиқий ижрочиликда ёшларнинг фаоллигини ошириш ва уни ривожлантириш масалалари. Тошкент ТДМИ, (Тўплам).

18. Гўзал Эркиновна Халикулова. Санъат равнақи йўлида. Журнал Қалдирғоч, Тошкент. 2010/1.

19. Гўзал Эркиновна Халикулова. Хассос сўз устаси. “Мухсин Ҳамидов (Бадий сўз устаси)” номли монографияси учун мақола 2010. ЎзДСИ. 8 – бет.

20. Гўзал Эркиновна Халикулова. Маънавий баркамоллик давр талаби. ЖизПИ, тўплами. 363 – бет.

21. Гўзал Эркиновна Халикулова. Ўзбекистон давлат санъат институтида кадрлар тайёрлаш сифатини яхшилаш ва соҳани ривожлантиришда амалга оширилаётган ишлар. Ўзбекистон санъати ва маданиятида замон қаҳрамони образини яратиш муаммолари ва ечимлари” Тўплам. ЎзДСИ.

22. Гўзал Эркиновна Халикулова. Юрт тараққиёти, халқ фаровонлиги ҳамда баркамол авлодни тарбиялашда санъатнинг роли. Халқаро Симпозиум материаллари тўплами.

23. Гўзал Эркиновна Халикулова. Формирование сценической речи в профессиональных спектаклях и роль системы Станиславского в развитии театрального искусства. Брянск, Сборник материалов VI Международного симпозиума. Стр. 219 – 225.

24. Гўзал Эркиновна Халикулова. Замоनावий раҳбар аёлнинг профессионал нутқини оширишга доир. 2012 й. “Аёл – маънавият гулшани” ЖизПи., 4- Республика илмий-амалий конференцияси Тўплам.

25. Гўзал Эркиновна Халикулова. Актёрнинг сахна нутқи маҳоратини эгаллашда нафасни такомиллаштирувчи янги услубий изланишлар. 2012/3/27. Глобаллашув жараёнида хореография санъати соҳасида миллийликни сақлаш муаммолари 2- республика конференцияси. Тошкент.

26. Гўзал Эркиновна Халикулова. Театрларда адабий тил масъулияти. 2013 й. Янги давр санъати: анъанавийлик ва трансформацион жараёнлар. Тошкент, Алишер Навоий номидаги Ўзбекистон Миллий кутубхонаси нашриёти. 82-84 бет.

27. Гўзал Эркиновна Халикулова. Спектакль яратишда сўз ва ҳаракат уйғунлиги масалалари. 2014. Тошкент.: “Мумтоз сўз”. 110-114 бетлар.

28. Гўзал Эркиновна Халикулова. Саҳна асарларида қаҳрамон характерини яратиш масалалари. Республика илмий-назарий ва амалий конференция материаллари. Тошкент: Наврўз. 112 – 117 бетлар.

29. Гўзал Эркиновна Халикулова. Институтда олий малакали илмий ва илмий педагог кадрлар тайёрлашнинг долзарб муаммолари. Театр// – Тошкент: 2014. (3). 9 -10 – бет.

30. Гўзал Эркиновна Халикулова. Сўз масъулиятини англаш ҳам санъат. Хуррият// – Тошкент. (43) 6-7 бетлар.