

Идеи, методы, приёмы по теории и гармонии музыки

Нилуфар Хўжамурод кизи Худойкулова
Государственный институт искусств и культуры Узбекистана

Аннотация: Несмотря на обилие всего, мы совершенно чётко можем различить, что тут является сутью. Детали не перебивают основную идею, а красиво её дополняют. Любой законченный трек несёт в себе определенную идею, и в зависимости от того, насколько всё хорошо сделано, эта идея либо будет круто читаться и восприниматься, либо нет. Допустим, что у нас есть отличная идея, но от того, как мы её реализуем, зависит то, раскроется она в полной мере или нет, зацепит слушателя или нет. Часто у нас возникает желание усложнить, добавить что-нибудь ещё, чтобы сделать трек интересней. Тут важно помнить про «читаемость» основной идеи трека и не утопить её в обилии деталей и дорожек.

Ключевые слова: идеи, методы, приёмы, гармония музыки, теория, учитель по теории музыки, композитор

Ideas, methods, techniques for the harmony of music

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

Abstract: Despite the abundance of everything, we can clearly distinguish what is the essence here. The details do not interrupt the main idea, but beautifully complement it. Any finished track carries a certain idea, and depending on how well everything is done, this idea will either be cool to read and perceive, or not. Let's say that we have a great idea, but how we implement it depends on whether it will be fully revealed or not, whether it will hook the listener or not. Often we have a desire to complicate, add something else to make the track more interesting. Here it is important to remember about the "readability" of the main idea of the track and not drown it in an abundance of details and tracks.

Keywords: ideas, methods, techniques, music harmony, theory, music theory teacher, composer

Идея - состоит не более чем из обдуманного и взвешенного плана реализации "сюжета". Музыкальная тема это - главная мысль произведения. От

нее зависит общее настроение музыки, она раскрывает идею музыкального произведения, обрисовывает тот или иной музыкальный образ.

В зависимости от количества музыкальных образов выстраивается и музыкальная форма произведения, то есть его устройство. Важны количество частей в произведении, их размеры, контрастность или сходство.

Музыка, продолжаясь во времени, постоянно меняется и развивается. Музыкальная тема может развиваться способом повторения ее составляющих (интонаций, мотивов, фраз, предложений), или через их контраст. Повторение может быть точным.

Один и тот же мотив несколько раз звучит одинаково, не меняя ни одной ноты. Если при повторении музыка претерпевает изменения, то повторяемость будет вариантной. При варьировании может меняться ритм, метр, лад, изменений претерпевает и мелодический рисунок. Таким образом, образуется вариационная форма.

Секвенциальное развитие это - повторение одного и того же мотива от разных нот в одном голосе. Этот мотив называют мотивом секвенции. Каждое перемещение мотива образует звено секвенции, а интервал между звеньями – шаг секвенции. Если все звенья секвенции находятся в одной тональности, секвенция называется диатонической, а если каждое звено переходит в другое тональность, секвенция будет хроматической.

Еще один способ повторяющегося развития - мотивная разработка. Это многократное видоизмененное проведение долей темы, которая ранее прозвучала полностью. Мотивной разработкой можно назвать развитие темы и части пятой симфонии немецкого композитора Людвиг ван Бетховена, когда первый угрожающий мотив приобретает в процессе развития совсем другие интонации.

Имитация (на латинском “подражание”) - это повторение мелодии или ее части последовательно в двух или более голосах. Этот способ был очень распространен в XVII-XVIII веках. Чаще всего он используется в таких произведениях, как фуги, инвенции, но иногда встречается и в народном музыкальном творчестве. Одной из разновидностей имитации является канон, когда второй голос все время как бы “запаздывает”, и таким образом создается эффект “эха”. Имитация применена в таких произведениях, как двухголосная инвенция ля минор И.С.Баха и хоровая обработка украинской народной песни “Над рекой каемочкой” композитора Николая Дмитриевича Леонтовича.

Контраст это - сопоставление непохожих мотивов, фраз, тем. Контрастный музыкальный материал в целом имеет совершенно иной ритмический рисунок, интонационное содержание и характер.

Начинать можно с чего угодно. Если это песня, или мелодически ориентированная инструментальная музыка, то конечно же мелодия должна главенствовать. Но совершенно не факт, что она должна родиться прежде всего остального. Зачастую это просто неопределенные или определенные ощущения, не оставляющие в покое и мотивирующие к их воплощению в музыке. Мелодия и гармония комплекс понятий теории музыки. Гармоничной называется приятная для слуха и постигаемая разумом слаженность звуков. В научной перспективе это представление приводит к композиционно-техническому понятию гармонии как объединения звуков в созвучия и их закономерного последования. Гармония как научная и учебно-практическая дисциплина изучает звуковысотную организацию музыки - как многоголосной, так и одноголосной.

Самая существенная сторона музыки, мелодия пение, напев, песня, одноголосно выраженная музыкальная мысль. Мелодия простейшая и первичная её форма, главный её элемент, вбирающий в себя выразительный эффект многих других. Основные значения термина: последовательный ряд звуков, связанных между собой в единое целое, мелодия - линия, в противоположность гармонии, аккорду как объединению звуков в одновременности.

Гармония - связь, порядок; строй, лад; слаженность, соразмерность, стройность - комплекс понятий теории музыки. Гармоничной называется (в том числе и в обиходной речи) приятная для слуха и постигаемая разумом слаженность звуков (музыкально-эстетическое понятие). В научной перспективе это представление приводит к композиционно-техническому понятию гармонии как объединения звуков в созвучия и их закономерного последования. Гармония как научная и учебно-практическая дисциплина изучает звуковысотную организацию музыки.

Мелодия это - сами звуки, ноты. Гармония - правила компоновки этих звуков для приятного уху звучания. Мелодия всегда одноголосна. это горизонталь. Гармония это - многоголосие. аккорды... и чаще вертикаль. Чаще. потому что в мелодии могут быть скрыты те же аккорды. т.е. изложены не Столбиком. а вытянуты в линейку...

Руссо, как известно, отстаивал примат мелодии, подчеркивал мелодическую природу жизненных прообразов музыки (речевая интонация, пение птиц), ссылаясь на непосредственность эмоционального воздействия мелодии, на ее широкую доступность. В этом сказался демократизм воззрений Руссо, его интерес в первую очередь к жизненному содержанию искусства. Напротив, существо позиции Рамо, отражавшей более рационалистический склад его мышления, заключалось в положении, что о музыке как таковой (а не о ее жизненных прообразах) можно говорить лишь тогда, когда вступает в действие гармоническая организация.

Последнюю Рамо понимал широко и включал в нее (или выводил из нее) не только одновременные сочетания тонов, но и всю музыкально-высотную систему: так, диатоническую мажорную гамму он рассматривал как результат соединения трех больших трезвучий, расположенных по квинтам. Иными словами, для Рамо область гармонии охватывала и тональность, в какой бы форме она ни реализовалась, и, конечно, всю совокупность ладогармонических соотношений, содержащихся в самой мелодии. Следовательно, если Руссо акцентировал ту сторону музыки, которая наиболее очевидным образом отражает жизненные явления и выражает эмоции, то Рамо выдвигал на первый план основу той особой организации, которая позволяет музыке отражать действительность в специфической художественной форме, активно перерабатывающей и обобщающей жизненный материал в соответствии с ее собственными закономерностями и внутренней логикой.

Спор легко переходит в сферу самой гармонии. Она представляет собой, с одной стороны, закономерную последовательность цельных вертикальных комплексов, с другой - результат движения голосов. И в противовес утверждению о примате голосоведения, Рамо подчеркивал, что гармония определяет путь каждого голоса (об этих двух подходах к гармонии речь еще будет в главе IV). Наконец, дискуссию можно было бы проецировать и на мелодию, которая содержит звуковысотную линию (рисунок) и ладовые (ладогармонические) соотношения.

Ограничимся здесь констатацией, что специфической стороной мелодии, отличающей ее от других элементов музыки, например от гармонии (и в то же время сближающей мелодию с ее жизненными прообразами), служит линия высотных изменений в одном голосе (ибо ладовой организации подчиняется и гармония), тогда как специфическую сторону мелодии, отличающую ее от ее жизненных прообразов, составляет не линия высотных изменений сама по себе, а именно особая организация - ладовая система высотных соотношений и связей.

От этих общих теоретических соображений необходимо, однако, перейти к более конкретному выяснению и сравнительной оценке реальной роли гармонии и мелодии в гомофонной музыке. Суждения Ф.Э.Баха об их неразрывном единстве, приведенные в конце предыдущей главы, здесь недостаточны, хоть и вполне справедливы. Более существенное значение с точки зрения задач настоящего исследования приобретают высказывания какого-либо крупного композитора о том, в области какой из двух сторон музыки он на практике скорее готов в случае технической необходимости пойти на жертвы.

Вызваны они тем, что изменение одного или двух звуков мелодии (при сохранении той же гармонии), хоть и сказывается на непосредственной выразительности данного момента, но может этим своим действием и

ограничиться, то есть иметь местное значение, тогда как замена какой-либо гармонии, модуляции или тональности неизбежно затрагивает общую логику более крупного построения.

Обратимся теперь к концепции одного из выдающихся музыковедов-теоретиков XX века - Эрнста Курта. В своих «Основах линейного контрапункта» он настойчиво проводит мысль, что сущность мелоса и основные закономерности мелодической линии находят свое наиболее яркое выражение отнюдь не в стиле венских классиков и, вообще, не в той музыке, в основе которой лежит гомофонно-гармонический склад. Гомофонный тип мелодии в слишком большой степени подчинен метрической тяжести равномерных акцентов, ритмической группировке, а также логике гармонических кадансов и регулярных смен гармонии, чтобы в нем могло полностью проявиться свободное, нестесненное мелодическое дыхание - развитие самой мелодической линии в соответствии с ее собственными законами. Наоборот, в стиле Баха, особенно в его инструментальных сочинениях, такое развитие выражено несравненно ярче, мелодическая линия более свободна и самостоятельна; поэтому изучать закономерности мелодии следует на материале именно этого стиля.

Правда, слова «гармоническое сопровождение» и «гармония» не равнозначны: в образовании гармонии участвует не только сопровождение, но и главный мелодический голос. Однако сопровождение обычно и без главного голоса достаточно полно воплощает гармонию. Мелодия же без сопровождения лишь так или иначе намекает на гармонию, подразумевает ее, и притом далеко не всегда однозначно и определенно. К тому же эта потенциальная (скрытая) гармония - лишь одна из сторон мелодии: не менее важны мелодическая линия и ритм, звучащие реально. Напротив, назначение гомофонного аккомпанемента заключается прежде всего в реальном воплощении гармонии (и метрической пульсации). Гармония служит основным музыкально-техническим содержанием аккомпанемента, а он - ее главным материальным носителем. Естественно, что в европейской профессиональной музыке XVIII-XIX веков мелодия обычно не фигурирует как вполне самостоятельное целое: даже если ее гармонический смысл выступает предельно ясно и обнаженно, она все равно, как правило, требует реального воплощения этой «своей» гармонии в многоголосном целом, в сопровождении (исключения редки, например произведения Баха для скрипки и виолончели соло). Таковы причины, по которым выражения «мелодия и гармония» и «мелодия и гармоническое сопровождение» иногда применяются в почти одинаковом смысле: в подобных случаях под гармонией фактически понимается тот же аккомпанемент, но взятый в отвлечении от его конкретной фактуры.

В самых общих чертах ответ уже намечен в предыдущем изложении. Когда говорят о подчиненном положении классической и романтической мелодии по отношению к гармонии, подразумевают не силу эмоциональной выразительности мелодии и не индивидуальную яркость представляемого ею образа. Речь идет о меньшей формирующей энергии мелоса, мелодической линии, о ее меньшей конструктивной «нагрузке» по сравнению с формообразовательной ролью гармонии у венских классиков, с одной стороны, и с ролью мелодической линии у Баха, в старинных напевах и в некоторых явлениях современной музыки-с другой. Можно было бы, имея в виду относительно незначительное участие гомофонной мелодической линии в организации формы целого, сказать: да, гомофонная мелодия, конечно, королева; но это -английская королева; она царствует, но не управляет. И быть может, такого рода сравнение способно схватить -в первом приближении -одну из важных сторон соотношения мелодии и гармонии в гомофонном складе.

Но, разумеется, только в первом приближении. Ибо и в гомофонной музыке мелодическая линия имеет свою внутреннюю логику развития, отливающуюся в некоторую форму. И с этой логикой не в меньшей мере, чем с другими сторонами музыки, связана красота классической мелодии. Но все же и здесь есть некоторые общие закономерности, хотя их проявления отличаются очень большой гибкостью. Таковы, например, закономерные смены одного типа движения другим -плавные шаги после скачков, тенденция к переходу быстрого вращательного движения в поступательное и т.п., а также общая волнообразность развития, завоевание кульминации через ряд частных (местных) вершин, последовательное расширение диапазона мелодии, явления мелодического «сопротивления», торможения и т.д., не говоря уж о закономерностях собственно мотивного развития. Показательно, что в трудах о мелодии (и в посвященных, мелодии разделах учебников музыкальной формы, анализа музыкальных произведений) все эти закономерности успешно демонстрируются отнюдь не только на примерах из сочинений Баха, но прежде всего на материале гомофонной песенно-танцевальной музыки, венского классического стиля, произведений Шопена, Чайковского, Рахманинова и других композиторов. Существенно также, что в некоторых случаях (например, у Бетховена) напряжение мелодической линии, наталкивающейся на препятствия и настойчиво их преодолевающей, лишь усиливается оттого, что движение мелодии заключено в гранитные берега четко расчлененной ритмической и гармонической конструкции. Поэтому положение Курта о почти полном отсутствии в гомофонной мелодике достаточно сильных и самостоятельных линейных импульсов приходится признать преувеличением.

И все-таки некоторый общий скелет формы (а не ее индивидуальная логика) определяется в мелодии гомофонного склада главным образом гармонией, действующей в тесном контакте с метроритмической организацией. Даже нарушения этих структур тоже достигаются средствами преимущественно гармоническими (прерванный каданс вместо полного, несовершенный вместо совершенного). И подобно тому как человек, ярко проявляющий свою индивидуальность -индивидуальную закономерность своего поведения, в то же время во многом подчиняется установленному для всех общему распорядку - законам, правилам, обычаям, так и гомофонная мелодия следует такого рода общим для многих мелодий элементарным «скелетным» закономерностям структуры, определяемым, в первую очередь, гармонией.

Сравнение можно продолжить. Лицо, не находящееся в оппозиции к обществу, может воспринимать его законы и обычаи как свои собственные и следовать им естественно, без принуждения. Конечно, эти законы и обычаи кое в чем ограничивают личность, но зато во многом другом, наоборот, высвобождают, раскрепощают ее. Так, в обществе, богатом традициями и правилами, для члена общества не возникает необходимость решать всякий раз заново, как поступить в том или ином типичном случае (обычай давно это за него решил), и поэтому интеллектуальная энергия человека и его индивидуальность могут полнее проявить себя в более интересных и высоких сферах жизни и деятельности.

Аналогичным образом классическая гомофонная мелодия, стремящаяся прежде всего к индивидуальной выразительности, охотно передоверяет гармонии некоторые общие «функции управления», освобождая себя для решения собственных задач, а в некоторых других отношениях подчиняясь гармонии очень органично -не как внешнему началу, а как своей собственной гармонии, вне которой мелодия гомофонного типа как бы не мыслит самое себя.

Роль гармонии для мелодии в музыке гомофонного склада состоит в том, что гармония не только поддерживает, усиливает мелодию и разъясняет ладовый смысл ее оборотов, но во многих аспектах раскрепощает, высвобождает ее, снимает с нее некоторые обязанности, позволяет ей свободно парить и царить, ставить и решать такие задачи, какие были бы немислимы без гармонии. В итоге, слушая гомофонную музыку, мы все-таки попадаем прежде всего в царство мелодии, хотя и поддерживаемое и во многом управляемое гармонией.

Гомофонная же мелодия получает от гармонии огромную помощь не только в плане общего обертоно-резонансного усиления мелодии или «разъяснения» ладового значения ее тонов, но и в смысле подчеркивания и укрепления тонального центра. Поэтому сама мелодия в значительной степени освобождена от этой обязанности. Она не должна постоянно возвращаться к I или V ступени

звукоряда, может долго двигаться в одном направлении, развиваться широкими волнами, последовательно завоевывать кульминацию, вообще представлять собой сложную мелодическую кривую, мелодическую линию большого диапазона, богатую внутренними связями. При этом никакой опасности распада формы или чрезмерной ее децентрализации не возникает, ибо об укреплении тонального центра эффективно заботится гармония.

В произведениях Баха для скрипки или виолончели соло мелодическая линия дышит свободнее, чем в гомофонной песне или музыке венских классиков (к этому вопросу мы еще вернемся), но стиль Баха возник уже после того, как функциональная гармония сформировалась. И однопольные сочинения Баха многообразно впитывают гармонию - содержат движение по звукам аккорда, скрытое многоголосие (в частности, скрытые органые пункты), гармонические кадансы и т. д. Поэтому такие сочинения отнюдь не опровергают положения об огромной помощи, которую оказывает гармония свободному развертыванию мелодической линии.

Но раскрепощающая роль гармонии не ограничивается содействием широкому развитию линии в целом. Мелодия, имеющая поддержку гармонии, не только не обязана постоянно подчеркивать основной устой лада, но может выделять и акцентировать любой тон звукоряда без того, чтобы этот тон приобрел значение ладового устоя. Возможна, например, длительная ритмическая остановка мелодии на вводном тоне, если благодаря гармонии он оказывается аккордовым звуком. Возможно также окружение-опевание любого неустоя тяготеющими к нему вспомогательными звуками: такой ладовый неустой, оказавшись аккордовым тоном, превращается в опору, несколько не претендуя, однако, на тональность, ибо ни модуляция, ни отклонение, ни ладовая переменность могут в подобных условиях вовсе не возникать. И наоборот: подобно тому как благодаря гармонии ладово-неустойчивый звук способен стать опорным, так и ладовый устой может приобрести ясно выраженное и острое тяготение к неустою. Вообще, достаточно вспомнить о роли одних лишь задержаний в гомофонной мелодике - в связи с интонациями скорби, лирического вздоха, любовного томления и т.д., - чтобы лишний раз убедиться в значении гармонии для мелодии. В принципе любой тон звукоряда может благодаря гармонии стать как опорным, так и тяготеющим, что позволяет мелодии проявлять в своей выразительности большую гибкость без всякого.

Использованная литература

1. Нилуфар Хўжамурод Қизи Худойкулова (2023). Взгляды Гвидо д'Ареццо и роль умения читать с листа. *Science and Education*, 4 (2), 1392-1398.

2. Нилуфар Хўжамурод Қизи Худойкулова (2023). Теория движения голосов многоголосной музыки. *Science and Education*, 4 (2), 1399-1405.
3. Нилуфар Хўжамурод Қизи Худойкулова (2023). К теории волновых колебаний музыки, шумовые и музыкальные звуки. *Science and Education*, 4 (2), 1406-1411.
4. Нилуфар Хўжамурод Қизи Худойкулова (2023). Мелизмы элементы музыкальной теории. *Science and Education*, 4 (2), 1412-1417.
5. Нилуфар Хўжамурод Қизи Худойкулова (2023). Применение метода вторичного резонанса для многоголосной музыки. *Science and Education*, 4 (2), 1418-1424.
6. Нилуфар Хўжамурод Қизи Худойкулова (2023). Теория роста динамики музыки в хоре. Некоторые вопросы о динамике. *Science and Education*, 4 (2), 1425-1431.
7. Нилуфар Хўжамурод Қизи Худойкулова (2023). Ядерное тяготения тоники. Роль побочных или вспомогательных звуков в музыке. *Science and Education*, 4 (2), 1432-1437.
8. Нилуфар Хўжамурод Қизи Худойкулова (2023). Проблема моментов построения музыкальных форм решения, её задачи. *Science and Education*, 4 (2), 1438-1443.
9. Нилуфар Хўжамурод Қизи Худойкулова (2023). Натуральная философия по построения формы музыки. *Science and Education*, 4 (2), 1444-1449.
10. Нилуфар Хўжамурод Қизи Худойкулова (2023). Теория линейного строения мелодии, гармоническое соединение голосов. *Science and Education*, 4 (2), 1450-1456.
11. 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*.
12. Н Худойкулова. Возможности использования педагогических технологий в музыкальном образовании. Многопрофильный рецензируемый журнал 6 (11), 547-550.
13. Н.Х.Худойкулова. возможности использования педагогических технологий в музыкальном образовании. Журнал NX — многопрофильный рецензируемый журнал 6 (2581-4230)
14. Н.Х.Худойкулова. «Роль музыкально-исполнительской подготовки в формировании творческого мышления школьника». «Повышение качества современного непрерывного образования: инновации и перспективы...

15. Н.Х.Худойкулова. Литературное произведение и музыка как средства понимания межкультурных различий. Международный журнал передовых наук и технологий 29 (5), 1691–1694.

16. Н.Х.Худойкулова. Прослушивание образцов мировой и национальной музыки как фактор творческого мышления в начальных классах. Перспективы повышения эффективности физической культуры и начального образования...

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.