

Методы решения отклонения музыки выбор обратных аккордов для завершения произведения

Гўзал Эркиновна Халикулова
Государственный институт искусств и культуры Узбекистана

Аннотация: В статье рассматривается в инструментальной музыке - последняя часть циклического произведения - сонатно-симфонического, сюитного, иногда также последний раздел вариационного цикла. При всём многообразии конкретного содержания и муз. форм финальных частей большинству из них присущи и некоторые общие черты, быстрый темп (часто наиболее быстрый в цикле), стремительность движения, народно-жанровый характер, простота и обобщённость мелодики и ритмики (сравнительно с предыдущими частями), рондальность структуры. Дополнительный раздел, возможный в конце музыкального произведения и не принимающийся в расчёт при определении его строения; пассаж заключительной части произведения. Кода следует за последним из основных разделов формы, начинается, как правило, после полного каданса.

Ключевые слова: кода, финал, каденция, конструктивный аспекты, инструментальная музыка, проблема сонатно-симфонического финала

Methods for solving music rejection choosing reverse chords to complete a piece

Guzal Erkinovna Khalikulova
Uzbekistan State Institute of Arts and Culture

Abstract: The article considers in instrumental music the last part of a cyclic work - sonata-symphony, suite, sometimes also the last section of the variation cycle. With all the variety of specific content and music. forms of the final parts, most of them also have some common features, fast pace (often the fastest in the cycle), swiftness of movement, folk-genre character, simplicity and generalization of melody and rhythm (compared to the previous parts), rondality of structure. An additional section, possible at the end of a piece of music and not taken into account when determining its structure; passage of the final part of the work. The coda follows the last of the main sections of the form, usually beginning after the full cadence.

Keywords: coda, finale, cadenza, constructive aspects, instrumental music, problem of sonata-symphonic finale

Дополнительный раздел, возможный в конце музыкального произведения и не принимающийся в расчёт при определении его строения; пассаж заключительной части произведения. Кода следует за последним из основных разделов формы, начинается, как правило, после полного каданса.

В инструментальной музыке - последняя часть циклического произведения - сонатно-симфонического, сюитного, иногда также последний раздел вариационного цикла. При всём многообразии конкретного содержания и муз. форм финальных частей большинству из них присущи и некоторые общие черты, быстрый темп (часто наиболее быстрый в цикле), стремительность движения, народно-жанровый характер, простота и обобщённость мелодики и ритмики (сравнительно с предыдущими частями), рондальность структуры (хотя бы в виде формы второго плана или в виде "наклонения" к рондо, по терминологии В.В.Протопопова), - т.е. то, что принадлежит к исторически выработанным муз. приёмам, вызывающим ощущение окончания крупного циклического произведения. В сонатно-симфоническом цикле, части которого представляют собой этапы единого идейно-художественного замысла, Финал, являясь результирующим этапом, наделяется особой, действующей в рамках всего цикла смысловой функцией завершения, определяющей как основную содержательную задачу Ф.- разрешение драм. коллизии, так и специфические принципы его музыкальной организации, направленные на обобщение музыкального тематизма и музыкального развития всего цикла. Эта особая драматургическая функция делает сонатно-симфоническом Финалом чрезвычайно важным звеном циклическое произведение - звеном, раскрывающим глубину и органичность всей сонатно-симфонической концепции. Проблема сонатно-симфонического Финала неизменно привлекает к себе внимание музыкантов. Необходимость органичности Финала для всего цикла неоднократно подчёркивал А.Н.Серов, который высоко ценил бетховенские финалы. Б.В.Асафьев относил проблему Финала к числу важнейших в симфоническом искусстве, особенно выделяя в ней драматургический и конструктивный аспекты ("во-первых..., как сосредоточить в конце, в заключительном этапе симфонии, органический итог сказанного, и, во-вторых, как завершить и сомкнуть разбег мыслей и остановить движение в его нарастающей стремительности"). Сонатно-симфонический Финал в своей основной драматургической функции сформировался в творчестве венских классиков. Однако некоторые отдельные его черты откристаллизовались в музыке более раннего периода. Так, уже в сонатных циклах И.С.Баха определился характерный тип образного, тематического и тонального соотношения Финала с предыдущими частями, особенно с первой частью цикла: следуя за медленной лирической частью, Финал восстанавливает действенность

первой части ("центра тяжести" цикла). По сравнению с первой частью баховских моторный Финал отличается относительно простым тематизмом; в Финале восстанавливается тональность 1-й части (после отступления от неё в середине цикла); Финал может содержать и интонационные связи с 1-й частью. В бесовское время (и позже, вплоть до раннего венского классицизма) сонатно-циклический Финал нередко испытывал влияние Финал сюитного цикла - жиги.

В симфониях композиторов мангеймской школы, которые исторически связаны с оперными симфониями, исполнявшими функции увертюры, финал впервые приобрёл особое значение специальной части цикла, обладающей своим типическим образным содержанием (образы праздничной суеты и т.п.) и типическим муз. тематизмом, близким тематизму вокального финала оперы-буффа и жиги. Мангеймские Финал, как и симфонии того времени, в целом близки бытовым жанрам, что сказалось в простоте их содержания и муз. форм. Концепция мангеймского симфонического цикла, суть которого состояла в обобщении главных муз. состояний-образов, найденных в искусстве того времени, определила как типизацию Финал, так и близкий сюитному характер его смысловой связи с предыдущими частями. Финал венских классиков в полной мере отразили перемены, происшедшие в музыке искусстве, - стремление к индивидуализации сонатно-симфонического финала концепции, к сквозному развитию и драматургическому единству цикла, к интенсивной разработке и расширению арсенала муз. средств. В финалах Й.Гайдна всё большую определённую приобретает характер, связанный с воплощением общего, массового движения (в известной степени свойственный уже мангеймским Финалом), исток которого - в финальных сценах оперы-буффа. Стремясь к конкретизации музыкальных образов, Гайдн прибегал к программности (например, "Буря" в Финале симфонии № 8), использовал театральную музыку (Финал симфонии № 77, который был прежде картиной охоты в 3-м действии его оперы "Награждённая верность"), разрабатывал народной темы - хорватские, сербские (Финал симфоний № 103, 104, 97), вызывающие порой у слушателей вполне определенно картинные ассоциации (напр., в Финале симфонии № 82 - "медведь, которого водят и показывают по деревням", отчего и вся симфония получила название "Медведь"). Финалы Гайдна всё более тяготеют к запечатлению объективного мира с преобладанием народно-жанрового начала. Наиболее распространённой формой Гайдновский Финал становится рондо (также рондо-соната), восходящее к нар. хоровам и выражающее идею кругового движения. Примечательной чертой, впервые откристаллизовавшейся именно в финалах Гайдна рондо - сонаты является интонация общность составляющих её разделов (иногда т. н. моно-тематическая или однотемная рондо-соната; см., напр., симфонии №99, 103). Рондо образность присуща и

двойным вариациям, применяемым Гайдном в Финале (фп. соната e-moll, Ноб. XVI, № 34). Обращение к вариационной форме - знаменательный факт с точки зрения истории сонатно-симфоническом Финале, так как эта форма, по словам Асафьева, не менее удачно, чем рондо, выявляет фатальность как смену "отражений" одной идеи или чувства (в доклассической музыке вариационные формы в Финала циклов были характерны для Г. Финал Генделя; см. Concerto grosso op. 6 № 5). Применение Гайдном в Финал фуги (квартеты op. 20 № 2, 5, 6, op. 50 № 4), содержащей в себе элементы рондальности (яркий пример - фуга из квартета op. 20 № 5) и вариационности, возрождает традицию финал старинных сонат da chiesa. Определенно своеобразие гайдновским финальным формам придают разработочный метод развёртывания муз. материала, оригинальные композиции находки (напр., 3 репризы в фуге квартета op. 20 № 5, "прощальное" Adagio в симфонии № 45, где поочерёдно умолкают инструменты оркестра), выразит. применение полифонии, гл. обр., как средства создания типичной финальной "суеты", весёлого оживления (симфония № 103), иногда вызывающее впечатление бытовой сценки (нечто вроде "уличной перебранки" или "ожесточённого спора" в разработке Финал симфонии № 99). Т.о., в творчестве Гайдна Финал с его специфическими методами развития тематического материала поднимается до уровня сонатного allegro 1-й части, создавая в сонатно-симфинал композиции равновесие. Проблема образно-тематического единства цикла решается Гайдном в основном в традициях предшественников. Новое слово в этой области принадлежит В. А. Моцарту. Моцартовские Финал обнаруживают редкое для своего времени смысловое единство сонатно-симфинал концепции, образного содержания цикла - взволнованно-лирического, напр. в симфонии g-moll (№ 41), скорбного в квартете d-moll (К.-V. 421), героического в симфонии "Юпитер". Темы финалов Моцарта обобщают и синтезируют интонации предыдущих частей. Своеобразие моцартовской техники интонации обобщения заключается в том, что в Финале собираются рассеянные по предыдущим частям отдельные мелодические попевки, интонации, акцентирующие те или иные ступени лада, ритмические и гармонические обороты, находящиеся не только в начальных, легко узнаваемых разделах тем, но и в их продолжениях, не только в главных мелодических голосах, но и в сопровождающих, - словом, тот комплекс тематических элементов, который, переходя из части в часть, определяет характерный интонации облик данного сочинения, единство его "звуко-атмосферы".

Использованная литература

1. Холикулова, Г.Э. (2007). Саҳна нутқи. Тошкент-2007 й.

2. Холиқулова, 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. Замонавий 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.