

Музыкальная идея и создание новых идей, его развитие

Комил Бурунович Холиков
Туркистанский инновационный университет

Аннотация: В статье раскрывается функция и система новых музыкальных идей, повторяющийся повествовательный элемент, имеющий символическое значение. Мотив может иметь гармонические, мелодические и/или ритмические аспекты, он «чаще всего является задумкой в смысле мелодики, и именно он характеризует музыкальную фигуру». Если понятие склада музыкального подразумевает принцип изложения, а понятие фактуры - его конкретное художеств, образующих в итоге строение музыкального произведения или музыкальную форму. Момент раздела между любыми частями формы называется цезурой. Музыкальная ткань - склад многоголосной музыки. Зная эти правила подбирают лейтмотив - начало идей, разрабатывают и добавляют фигурация, ритм и метр - получается новая идея в музыке.

Ключевые слова: период, мотив, фраза, предложение, строфа, музыкальная ткань, цезура, музыкальная тема, ритм и метр, строение

Musical idea and creation of new ideas, its development

Komil Buronovich Kholikov
Turkistan Innovation University

Abstract: The article reveals the function and system of new musical ideas, a repeating narrative element that has symbolic meaning. A motive can have harmonic, melodic and/or rhythmic aspects; it “most often is an idea in the sense of melody, and it is this that characterizes the musical figure.” If the concept of musical structure implies the principle of presentation, and the concept of texture - its specific art, which ultimately forms the structure of a musical work or musical form. The moment of division between any parts of the form is called a caesura. Musical fabric is a warehouse of polyphonic music. Knowing these rules, they select a leitmotif - the beginning of ideas, develop and add figuration, rhythm and meter - a new idea in music is obtained.

Keywords: period, motive, phrase, sentence, stanza, musical fabric, caesura, musical theme, rhythm and meter, structure

Лейтмотив - мотив или тема, связанная с человеком, местом, или идеей.

Музыкальная тема, названная также, как само произведение, называется «заглавной темой». Лейтмотив это - повторяющийся повествовательный элемент, имеющий символическое значение. Если вы обнаружили символ, концепцию или структуру сюжета, которые неоднократно появляются в тексте, вы, вероятно, имеете дело с лейтмотивом.

Термин лейтмотив, заимствованный из музыки, применяется также в литературоведении и может обозначать преобладающее настроение, главную тему, основной идейный и эмоциональный тон литературно-художественного произведения, творчества писателя, литературного направления; конкретный образ или оборот художественной речи, настойчиво повторяемый в произведении в качестве постоянной характеристики героя. Сам Рихард Вагнер никогда не использовал такого обозначения, как лейтмотив. Термин в 1871 году ввёл немецкий музыковед и вокальный педагог Фридрих Вильгельм Йенс в отношении опер Вебера[1]. Широкое распространение он получил у Ганса фон Вольцогена, который применял его во всех работах, касающихся вагнеровского творчества.

Лейтмотив (нем. *Leitmotiv* - «главный, ведущий мотив»), в музыке - характерная тема или музыкальный оборот, которые обрисовывают какого-либо персонажа оперы, балета, программной пьесы, его отдельные черты или определённую драматическую ситуацию и звучат при упоминании о них, при появлении персонажа или при повторении драматической ситуации в разных частях произведения. Совершенства во вплетении в канву музыкального произведения лейтмотивов и создании благодаря им непрерывного драматургического развития.

Мотив - (от итал. *motivo* - повод, побуждение; от лат. *motus* - движение) - наименьший элемент музыкальной структуры, простейшая ритмическая единица мелодии, состоящая из короткой последовательности звуков, объединённой одним логическим акцентом и имеющей самостоятельное выразительное значение. В общераспространённом значении - напев, мелодия. В музыке мотив - короткая музыкальная идея, выделяющаяся из текущей музыкальной фигуры; музыкальный фрагмент или последовательность, выделяющиеся тем, что в произведении имеют либо несколько специальных, либо одно единственное значение. Самым коротким разбиением для темы или фразы, которое все ещё содержит в себе целостную музыкальную идею. Мотив может иметь гармонические, мелодические и/или ритмические аспекты, он «чаще всего является задумкой в смысле мелодики, и именно он характеризует музыкальную фигуру».

Различают мотивы:

Гармонический мотив - серия конкретных абстрактных аккордов, не связанная с мелодией или ритмом;

Мелодический мотив - мелодическая формула, независимая от интервалов;

Ритмический мотив - характерная ритмическая формула, абстрактный аспект мелодии.

Мотив, тематически связанный с человеком, местом или идеей, называется лейтмотивом. Изредка встречаются случаи, когда мотив в музыке зашифрован в названии произведения.

Главный мотив в начале ряда произведений, состоящих из нескольких частей, служащий в качестве объединяющего момента для всех частей. Он также может называться девизом, что чаще всего распространено в католических циклических мессах XV-XVII веков.

Мотив отличается от музыкальной фигуры тем, что мотив является передним планом, тогда как фигура - фоном. «Музыкальная фигура имеет сходство с орнаментом в архитектуре: она „открыта в оба конца“ с тем, чтобы быть бесконечно повторимой. При прослушивании фразы как фигуры, а не как мотива, мы в это же самое время концентрируемся на её фоне, даже если она сама целостная и мелодичная».

Любой мотив может быть использован для сочинения мелодии, темы, пьесы. Музыкальная разработка использует четкую музыкальную фигуру, которая впоследствии изменяется, повторяется, или упорядочивается в музыкальном произведении или его части, обеспечивая их целостность. Бетховен был одним из тех, кто достиг наивысших вершин в этой технике. Классическим примером является его знаменитый «мотив судьбы» - сочетание трёх коротких и одной длинной ноты - открывающий Пятую Симфонию и появляющийся в различных местах произведения.

«Мотивное насыщение» - «погружение музыкального мотива в композиции», используется композиторами, включая, Марию Гидеон (англ.), в произведениях «Ночь моей сестры» (1952) и «Фантазия в мотиве Эванессы» (1958), и Дональда Эрба (англ.). Использование мотивов обсуждается в «Лице Шёнберга» Адольфа Вайса.



Двойной мотив (из 5ой симфонии Бетховена)

Музыкальная фраза - предложение, выражение в музыке - понятие, которое имеет несколько значений. Оно может обозначать и относительно завершённый мелодический оборот, и законченную музыкальную мысль. Как правило, фраза представляет собой двухмотивное образование и длится 2 метрических такта. Фраза может являться синонимом «предложения», в других

случаях предложением называют грамматическую единицу, в отличие от фонетической. Фразы отделяются друг от друга не менее чем двумя паузами. Фраза обладает смысловой законченностью и синтаксической связностью. Строфа (др.-греч. «поворот») в стихосложении - группа стихов, объединённых каким-либо формальным признаком, периодически повторяющимся из строфы в строфу. В сочинении, состоящем из нескольких строф, метрическая, рифмическая структура каждой последующей строфы повторяет структуру первой строфы.

Изначально в классической трагедии «строфой» называлась песнь хора, исполнявшаяся при его движении слева направо до разворота (отсюда название); впоследствии система из двух и более строк стихотворного текста (стихов), в которой стихи располагаются в заданной последовательности; каждое повторение такой последовательности является новой строфой.

Роль строфы в ритмическом строении текста аналогична роли предложения в синтаксическом строении текста; деление текста на строфы предполагает логические паузы, поэтому строфическое и синтаксическое членение текста как правило совпадают. Однако, хотя строфа тяготеет к синтаксической законченности, разложение фразы на разные строфы часто имеет особую выразительную силу; например, *Informis hiemes reducit // Juppiter, idem /// summovet* (Horatius, Carmina II 10, 15-17), где *Juppiter, idem* и *summovet* разделяются и подчёркиваются (в современном стихосложении явление получило название «строфический анжамбеман»).

В рифмованном стихосложении наиболее простым и распространённым способом соединения стихов в строфу становится соединение их рифмой, которая своими созвучиями организует стихи в строфические группы. Поэтому элементарные схемы рифмовки являются одновременно простейшими типами строфы. Так, парная рифмовка (AA BB CC) даёт кратчайшую из возможных строф - двестишие. Двестишие при правильном чередовании женских и мужских рифм может превращаться в четверостишие. Перекрёстное (ABAB CDCD) и опоясывающее (ABBA CDDC) представляют собой два основных вида четверостишия.

Соединение в различных комбинациях простейших видов строфы даёт множество сложных строф. Из соединений двух четырёх тактов различных типов получается восьми тактная мелодия.

Соединение стихов посредством рифм является наиболее распространённым, но далеко не единственным способом построения строфы. В белом (нерифмованном) стихе строфа создаётся при помощи сочетания в определённом порядке стихов с различными клаузулами (окончаниями) - чаще всего женских с мужскими. Так и в музыке. Строфические виды могут быть

также получены посредством введения в строфу укороченных и удлинённых стихов. Принципы построения строфы, точно совпадают с фразой музыки, могут комбинироваться друг с другом; многие строфы, например, допускают удвоение посредством прибавления строфы с обратным («зеркальным») строением рифмы, в музыке это - называется зеркальная повторение.

В жанрах песенной (главным образом, народной) лирики конструкция строфы, при отсутствии всяких других внешних структурных признаков, иногда создаётся только посредством синтаксического параллелизма. Такое построение строфы тем более примечательно, что, как правило, в «литературных» стиховых формах синтаксис от строфики в определённой степени независим (имеет место расхождение границ строфы с синтаксическим членением текста, то есть строфический анжамбеман).

Предложение в музыке - мелодия, законченная тонально и ритмически, имеющая каденцию в конце, то есть по своему духу музыкальное предложение имеет тот же смысл что и предложение в лингвистике. Мелодия в предложении строится симметрично и имеет четное число тактов.

Число тактов предложения находится в зависимости от скорости движения. В *andante* достаточно четырех тактов, в *moderato* - 8 тактов, при скором движении - 16 и даже 32 такта. В предложении можно модулировать в те тональности, тонические трезвучия которых входят в состав главной тональности предложения.

Период - это самая маленькая, одночастная музыкальная форма. В форме периода может быть написано как всё произведение целиком, так и часть произведения. Большинство периодов делится на предложения. Классический период состоит из двух предложений по 4 или 8 тактов.

Мотив - наименьшая часть мелодии, узнаваемая при появлении; объем мотива - полтакта - такт.

Фраза - музыкальное построение с незаконченной мыслью. Обычно составлена из двух тактов и имеет более законченное содержание, чем мотив. Причём начало и конец фразы не обязательно совпадают с началом и концом такта. Мотив - наименьший элемент музыкальной структуры, простейшая ритмическая единица мелодии, состоящая из короткой последовательности звуков, объединённой одним логическим акцентом и имеющей самостоятельное выразительное значение.

Музыкальный синтаксис это - взаимодействие мелких осмысленных частей музыкального произведения (мотивов, фраз, предложений и т.п.), совокупность всех звуковых элементов произведения (в гомофонии - всех функционально различимых голосов). Если понятие склада музыкального подразумевает принцип изложения, а понятие фактуры - его конкретное

художеств, образующих в итоге строение музыкального произведения или музыкальную форму. Момент раздела между любыми частями формы называется цезурой.

Музыкальная ткань - склад многоголосной музыки, определяющийся функциональным равноправием отдельных голосов (мелодических линий, мелодий в широком смысле) многоголосной фактуры.

Существует 3 типа фактуры:

монодическая - музыкальная ткань состоит только из мелодии;

полифоническая - музыкальная ткань состоит из нескольких мелодий;

гомофонная - ткань состоит из нескольких голосов, выполняющих разные функции (мелодия, бас, гармонические голоса).

Зная эти правила подбирают лейтмотив - начало идей, разрабатывают и добавляют фигурация, ритм и метр - получается новая идея в музыке.

Использованная литература

1. К.Б. Холиков. Педагогическое корректирование психологической готовности ребенка к обучению фортепиано в музыкальной школе. *Science and Education* 4 (7), 332-337

2. К.Б. Холиков. Характеристика психологического анализа музыкальной формы, измерение ракурса музыкального мозга. *Science and Education* 4 (7), 214-222

3. К.Б. Холиков. Защитный уровень мозга при загрузке тренировочных занятиях и музыкального моделирование реальных произведениях. *Science and Education* 4 (7), 269-276

4. К.Б. Холиков. Мозг и музыкальный разум, психологическая подготовка детей и взрослых к восприятию музыки. *Science and Education* 4 (7), 277-283

5. К.Б. Холиков. Внимание и его действие обученному музыканту и оценка воз производительности тренировок. *Science and Education* 4 (7), 168-176

6. К.Б. Холиков. Приёмы анализа и корректировки различных ситуаций, возникающих между преподавателем и учеником в ходе учебного процесса в вузе. *Science and Education* 4 (7), 350-356

7. К.Б. Холиков. Прослушка классической музыки и воздействия аксонов к нервной системе психологического и образовательного процесса. *Science and Education* 4 (7), 142-153

8. К.Б. Холиков. Модели информационного влияния на музыку управления и противоборства. *Science and Education* 4 (7), 396-401

9. К.Б. Холиков. Измерение эмоции при разучивании музыки, функция компонентного процессного подхода психологического музыкального развития. *Science and Education* 4 (7), 240-247

10. К.Б. Холиков. Внимания музыканта и узкое место захвата подавление повторения, сходство многовексельного паттерна. *Science and Education* 4 (7), 182-188
11. К.Б. Холиков. Сравнение систематического принципа музыкально психологического формообразования в сложении музыки. *Science and Education* 4 (7), 232-239
12. К.Б. Холиков. Психика музыкальной культуры и связь функции головного мозга в музыкальном искусстве. *Science and Education* 4 (7), 260-268
13. К.Б. Холиков. Ответ на систему восприятия музыки и психологическая состояния музыканта. *Science and Education* 4 (7), 289-295
14. К.Б. Холиков. *Musical pedagogy and psychology*. *Bulletin of Science and Education* 99 (21-2), 58-61
15. К.Б. Холиков. Аксоны и дендриты в развивающийся музыкально психологического мозга. *Science and Education* 4 (7), 159-167
16. К.Б. Холиков. Проект волевого контроля музыканта и воспроизводимость музыкального произведения. *Science and Education* 4 (7), 189-197
17. К.Б. Холиков. Абстракция в представлении музыкально психологического нейровизуализации человека. *Science and Education* 4 (7), 252-259
18. К.Б. Холиков. Измерения непрерывного занятия и музыкальная нейронная активность обучения музыкального произведения. *Science and Education* 4 (7), 312-319
19. К.Б. Холиков. Сложная система мозга: в гармонии, не в тональности и не введении. *Science and Education* 4 (7), 206-213
20. К.Б. Холиков. Фокус внимания и влияние коры височной доли в разучивании музыкального произведения. *Science and Education* 4 (7), 304-311
21. К.Б. Холиков. Музыкальность и музыкальная память, произвольная перенос энергии к эффективному получению знания на занятиях музыки. *Science and Education* 4 (7), 296-303
22. К.Б. Холиков. Рост аксонов в развивающийся музыкально психологического мозга в младшем школьном возрасте. *Science and Education* 4 (7), 223-231
23. К.Б. Холиков. Своеобразие психологического рекомендация в вузе по сфере музыкальной культуре. *Science and Education* 4 (4), 921-927
24. К.Б. Холиков. Неизбежность новой методологии музыкальной педагогике. *Science and Education* 4 (1), 529-535

25. К.Б. Холиков. Теоретические основы определения механических свойств музыкальных и шумовых звуков при динамических воздействиях. *Science and Education* 3 (4), 453-458

26. К.Б. Холиков. Математический подход к построению музыки разные условия модели построения. *Science and Education* 4 (2), 1063-1068

27. К.Б. Холиков. Психолого-социальная подготовка студентов. Социальный педагог в школе: методы работы. *Science and Education* 4 (3), 545-551

28. К.Б. Холиков. Детальный анализ музыкального произведения. *Science and Education* 4 (2), 1069-1075

29. К.Б. Холиков. Музыка и психология человека. Вестник интегративной психологии, 440-443 2 (1), 440-443

30. К.Б. Холиков. Музыка как релаксатор в работе мозга и ракурс ресурсов для решения музыкальных задач. *Science and Education* 3 (3), 1026-1031