

ОБЗОР «ТЕОРИИ МУЗЫКИ»

Абдурахманова Манзура Батировна

manzurabatir@bk.ru

Учитель кафедры музыкального образования.
Андижанского государственного университета

<https://doi.org/10.5281/zenodo.12598123>

Аннотация. Музыкальное образование является частью образовательного процесса и активно включается в решение новых педагогических задач. Ориентация на новые цели образования требует не только изменения содержания изучаемых предметов, но и методов и форм организации образовательного процесса, активизацию деятельности обучающихся в ходе занятия, приближения изучаемых тем к реальной жизни и поисков путей решения возникающих проблем.

Ключевые слова: теория, ноты, интервалы, аккорды, диссонанс, консонанс, тональность.

REVIEW OF "MUSIC THEORY"

Abstract. Music education is a part of the educational process and the solution of new pedagogical tasks is actively involved. Orientation to new educational goals requires not only changes in the content of the subjects studied, but also methods and forms of organization of the educational process, activation of students' activities during the lesson, bringing the topics studied closer to real life and finding ways to solve emerging problems.

Keywords: theory, notes, intervals, chords, dissonance, consonance, tonality.

Хочу дать некоторый обзор «теории музыки», чтобы показать, как все там вместе сочетается. Естественно, это потребует каких-то обобщений, поэтому заранее извиняюсь за них. В октаве 12 нот, и расстояние между любыми двумя нотами называется интервал. Отметьте себе это, потому что вся теория музыки может быть сведена к нотам и интервалам.

Аксиома №1: есть два типа интервалов:

Диссонансные, которые звучат резко и остро, как, например, полутон или тритон, и консонансные интервалы, которые звучат приятно и гладко, как чистая квинта и большая (мажорная) терция. Причина, почему одни интервалы звучат консонансно, а другие диссонансно, имеет связь с задействованными обертонами, что приводит нас к аксиоме.

№2-а: диссонансные интервалы создают «напряжение», которое по звуку кажется испытывающим желание «разрешиться» в консонансные интервалы. Но подробнее об этом позже. Гамма – это некоторая выборка из этих 12 нот, и буквально существуют тысячи всевозможных гамм. Но исторически сложилось, что самая главная гамма – это мажорная гамма из 7 нот. Гаммы имеют две компоненты: составляющие их ноты и тональный центр или тонику. Тоника – это та нота, которая кажется полностью пришедшей в «разрешение» и находящейся «в покое». Например, если я играю следующую фразу, то она кажется незавершенной и не достигшей «разрешения». Ваше ухо ожидает еще одну ноту, чтобы фраза казалась законченной. Это нота С (до) –

тональный центр. Тональный центр может быть создан разными способами: первая или последняя играемая нота, самая высокая или самая низкая нота, самая громкая играемая нота, нота, которую вы долго держите, или остинатная нота – какое-нибудь создаваемое подчеркивание. Когда вы создали конкретный тональный центр, все остальные ноты слышатся во взаимоотношении с этим тональным центром, включая ноты в пределах гаммы и за ее пределами. И каждая из 12 нот создает свое специфическое «напряжение» или диссонанс посредством интервала с этим тональным центром, и создает стремление разрешиться в этот тональный центр.

Вспомните аксиому 2-а. Если вы оставите те же ноты гаммы, но измените тональный центр, то тем самым вы создадите новую гамму или «лад». Например, С-мажор имеет те же самые ноты как и А-натуральный минор, но другой тональный центр. Аналогично, С- ионийский,

Д-дорийский, Е-фригийский, F-лидийский и другие лады все состоят из одних и тех же нот, но имеют лишь разные тональные центры.

Лад – это просто другой способ рассуждать о музыке и тональностях.

Лады позволяют нам размещать любой одиночный аккорд в конкретную гамму, что очень удобно для обсуждения музыки и в особенности джазовой музыки. Гаммы и аккорды взаимосвязаны. Это две стороны одной монеты. Гамма – это горизонтальное представление конкретной выборки нот, а аккорд – вертикальное представление той же самой выборки нот. Гаммы выстраиваются по секундам (секунда – один из музыкальных интервалов, полутон или тон), а аккорды выстраиваются терциями. Например, если мы возьмем все белые клавиши, и пойдём по ним пошагово или по секундам, то получаем гамму до-мажор (С). Но если пойдём по этим же нотам терциями, то получим аккорд. Аналогично, если опять возьмем все белые ноты, за исключением си-бемоль и пойдём по секундам, начиная от С и заканчивая на С, мы получаем С-миксолидийский лад или гамму F-мажор с началом и окончанием на ноте «до». Если возьмем те же ноты и пойдём терциями, то получим доминантный аккорд. Или, если взять белые клавиши за исключением фа-диез, начиная опять от до и ей же заканчивая, то, идя по секундам мы получаем С-лидийский лад или гамму G-мажор. А идя терциями мы получаем аккорд. Так что гамма С-мажор (в дальнейшем просто С) даёт нам аккорд С major.

Теперь, ступени гаммы или аккорда основываются по мажорной гамме и задействуют ещё одну октаву сверху. Любая альтерация этих ступеней – это альтерация нот мажорной гаммы. Беря, например, ноты гаммы С, нота D одновременно будет являться 2-й и 9-й ступенью, нота F – одновременно 4-я и 11-я ступень, А – одновременно 6-я и 13- ступень, Db – одновременно b2 и b9, F# - одновременно #4 и #11, Ab – одновременно b6 и b13.

В теории вы должны играть все ступени вплоть до указанной в аккорде, принимая во внимание все назначенные альтерации. Например, в аккорде C13 вы играете все ступени вплоть до 13-й. Точно так же как вы можете оставлять все ноты гаммы, но менять тональный центр, чтобы создать новый «лад», вы можете оставлять все ноты аккорда теми же самыми, но менять басовую ноту, чтобы создавать новый аккорд. Так что, беря снова только белые клавиши, мы можем сделать аккорд C13, беря от D – получаем Dm13. Так

как все эти аккорды используют только белые клавиши значит все они находятся в тональности С. Вы можете пользоваться тональностью С, чтобы импровизировать на фоне этих аккордов. Хотя аккорд может распространяться вплоть до 13-й ступени, основные аккорды – это септаккорды (7), что означает, что берутся первые четыре ноты аккорда. Есть 4 вида основных септаккордов. Каждый септаккорд обладает характерным «чувством» или саундом. Смаjог звучит счастливо и спокойно, С7 – упруго/сжато, См7 – грустно. Каждая из ступеней может быть отнесена к некоей категории и проанализирована. Первые четыре ноты, т.е. 1, 3, 5, 7 называются тонами аккорда, т.к. они составляют основной септаккорд. 3 и 7 – это вложенная категория, которая называется управляющими (?) тонами. Остальные три ноты - 9, 11, 13 – называются напряжениями (?). Первая ступень аккорда устанавливает тональность аккорда. Например, Смаj7 или Dмаj7 или Емаj7 и так далее. Так что вы не можете альтерировать первую ступень аккорда, не изменив его тип. Под альтерацией я подразумеваю смещение ноты на полтона вверх или полтона вниз (диез или бемоль). 3 и 7, то есть управляющие тона, устанавливают тип аккорда – большой септаккорд (маj7) или минорный септаккорд (m7) или доминантный септаккорд (7). Опять же вы не можете изменить 3-ю и 7-ю ступень, не изменив тип аккорда. Ступень 5 сообщает, является ли аккорд уменьшенным (dim) или увеличенным (aug), и обычно вы можете альтерировать 5-ю ступень, не оказывая сильного влияния на аккорд. Ступени 9, 11 и 13, т.е. «напряжения», просто добавляют окраску к аккорду. Так что их можно альтерировать без влияния на тип аккорда, который вы исполняете. Под этим я подразумеваю, что С9 все равно остается аккордом С7, но просто с дополнительным «напряжением». С13b9#11 все равно С7, но просто с добавленными альтерированными «напряжениями». С7b5 или С7#5 все равно в общем С7. Но См7 или Смаj7 не являются доминантным септаккордом С7, потому что мы сдвинули 3 или 7 ступени. Подобным образом, С#7 не является С7 аккордом, потому что мы изменили корневую ноту – ноту первой ступени. Т.о. вы можете изменять (альтерировать) ступени 5, 9, 11, 13 аккорда С7, но аккорд все равно будет оставаться типом С7. А если поменяете ступени 1, 3 или 7, то аккорд перестанет быть С7. Это будет какой-то другой аккорд. Ступени 3 и 7 – самые важные в аккорде с точки зрения гармонии, потому что они устанавливают тип (качество) аккорда. Ступени 1 и 5 менее важны [т.е. их можно пропускать], а «напряжения» 9, 11, 13 еще менее важны.

Точно так же как в гамме каждая из 12 нот создает различный уровень тяготения [вот правильный термин вместо «напряжения»] к тональному центру, каждая из этих 12 нот создает различный уровень тяготения по отношению к конкретному аккорду, и это тоже можно разложить по категориям. Давайте сначала рассмотрим не доминантные аккорды.

Итак, 1, 3, 5 и 7 – это аккордовые тона, они очень консонансные, потому что они и образуют аккорд [точнее было бы сказать базовый тип аккорда] и поэтому обеспечивают высокий уровень разрешения. Аккордовые тона + один полутон – это «недопустимые тона», потому что они очень диссонансные и создают высокий уровень тяготения. Аккордовые тона + 2 полтона – это допустимые тяготения к аккорду, они дают слегка консонансный звук и низкий уровень разрешения. Оставшиеся тона дают некий

[умеренный] диссонанс и низкий уровень тяготения. Доминантные аккорды несколько иные. Не относящиеся к управляющим. Аккордовые тона 1 и 5 очень консонансные и дают высокий уровень разрешения. Управляющие тона (3 и b7) очень консонансные и дают высокий уровень разрешения. Управляющие тона + один полутон – это «недопустимые тона, они очень диссонансные и создают высокий уровень тяготения. Все остальные тона – это допустимые тяготения к аккорду, они дают некий диссонанс и низкий уровень тяготения. Когда мы строим аккорды, мы можем использовать только аккордовые тона (по очевидным причинам) и допустимые тяготения. Потому что считается, что допустимые тяготения сохраняют общее восприятие аккорда. Например, Cmaj9, где присутствует допустимое тяготение 9, все равно ощущается аккордом Cmaj, все равно остается «спокойным и счастливым». Тогда как «недопустимые тона» не позволяют сохранить то же ощущение аккорда. Например, Cmaj 7b9 не ощущается подобным Cmaj («спокойным и счастливым»). Он кажется злым и ошарашенным. Cmaj13, например, существует в теории, но на практике он не исполняется в таком виде. Потому что ступень 11 (F) находится выше на полутон над аккордовым тоном E, и поэтому это «недопустимый» тон и его не надо использовать. Поэтому этот стандартный аккорд существует в теории, но не на практике. Тогда как Cmaj13#11 содержит F#, который выше E на два полтона и поэтому входит в категорию допустимых тяготений, и поэтому его можно использовать. Поэтому Cmaj13#11 существует как в теории, так и на практике. Cmaj13 на самом деле все равно встречается на практике. Во время импровизации, когда вы извлекаете или нацеливаетесь на аккордовые тона, звучание будет очень гладким, консонансным и разрешенным. Тогда, когда вы исполняете avoid тон, он будет звучать очень диссонансным и создавать большое тяготение в желании разрешиться (обычно в аккордовый тон). А когда вы играете available tension [я постепенно перехожу на английскую терминологию, чтобы не путаться] тон, то он будет звучать в какой-то степени консонансным и разрешенным [resolved], но не так как аккордовый тон. Можно сохранять ощущение от аккорда без необходимости брать все его ноты. Самые важные ноты в аккорде – guide тона (3 и 7), потому что они устанавливают тип (качество) аккорда. Исполнение только этих двух тонов самих по себе создает общее ощущение аккорда. Например, игра только E и B звучит как Cmaj. А игра E и Bb звучит как доминантный аккорд C7. Это называется шелл аккордом, потому что это оболочка от полного аккорда. Конечно, всё зависит от контекста, т.е. от окружающих аккордов а аккордовой последовательности. Еще об этом добавлю скоро. По этой причине, когда вы встречаете аккорд Cmaj13 или C13, ступень 11, которая относится к avoid тонам, в общем случае не играет. Так что аккорд Cmaj13 все же существует на практике, он просто неявно пропускает 11. По той же самой причине аккорды можно заменять. Если заменяющий аккорд содержит 3 и 7 заменяемого аккорда, то эти два аккорда обладают похожим восприятием, и поэтому их можно заменять друг на друга. Например, Em7 и Am7 могут заменять Cmaj7. Но ‘замена аккордов’ и ‘пропуск тонов’ на самом деле одно и то же. Они две стороны одной монеты. Так что, мы можем опустить любую ноту кроме 3 и 7 не потеряв «ощущение» от аккорда. Это значит, что мы можем пропустить тонику аккорда (root - корень). Если мы возьмем аккорд Cmaj9 который является расширением Cmaj7

аккорда, и уберем корневую ноту (root), то получим аккорд Em7, который является замещающим аккордом для Cmaj7. Т.о. Em7 – это Cmaj9 без корневой ноты. И мы обнаруживаем, что «грустный» аккорд Em7 также звучит и «весело» как Cmaj7. Это интересно! По этой причине аккорды очень двусмысленны. Они зависят от играемой в басу ноты, а также от аккорда, который звучал до этого и после этого рассматриваемого аккорда. Например, возьмем ноты E, G, A, C. Эти ноты могут оказаться любым аккордом. Единственный способ понять – смотреть на последовательность аккордов и на ноту баса. Наиболее общая аккордовая последовательность, которая устанавливает тонический аккорд, это совершенная каденция V – I

Вспомним аксиому 2-а: диссонансные интервалы создают тяготение/ напряжение, как если бы они стремились разрешиться в консонансных интервалах. Так что диатонический тритон, являясь диссонансным интервалом в доминантном аккорде, дает ощущение желания разрешиться в большую терцию в тоническом аккорде. Это создает совершенную каденцию V – I и устанавливает тонический аккорд. Эта самая основа тональности и функциональности. И точно так же, как вы устанавливаете тональный центр в гамме, вы можете установить тонический аккорд через это V-I взаимоотношение. Есть два аспекта в отношении аккордовых последовательностей: сами аккорды и как каждый аккорд переходит в другой аккорд (голосоведение).

Что касается немного теории. Но перейдем к практической стороне. Исполнение аккорда терциями, как при игре блок-аккордами, считается немного простоватым. В музыке мы пользуемся более сложными так называемыми раскладками голосов. Вы играете всё те же ноты, но в другом порядке, с другими интервалами и в разных октавах. Общее правило – играем более широкие интервалы в басу и более узкие интервалы вверх. Другая частая раскладка в музыке по квартам. Вместо терций аккорд строится по квартам. В музыке вы на самом деле делаете две вещи: вы играете либо в ритм-секции и исполняете аккорды, или вы импровизируете, или делаете эти две вещи одновременно, играя в левой руке аккорды, а правой импровизируя. Импровизация зиждется на создании напряжений и последующем разрешении этих напряжений. Напряжения вы создаете игрой диссонансирующих нот.

Я завершаю общий краткий «обзор теории». Но по существу, это всегда создание напряжений диссонансами и разрешение их консонансами во время выполнения упомянутых двух вещей. Во время импровизации вы можете пользоваться нотами определенной гаммы для создания диссонансов и консонансов, основываясь на интервале, который образует нота в отношении к тонике аккорда, и в зависимости от звучащего аккорда. А если вы играете аккорды, то вы создаете диссонансы и консонансы посредством самих аккордов, используя различные расширения, альтерации и тоны допустимых напряжений. А также через аккордовую последовательность, основываясь на функциональности исполняемого аккорда, и то, насколько гладко вы переходите от одного аккорда к другому. Так что это зависит и от функциональности, и от голосоведения.

Чтобы чего-то достичь в музыке, самое главное, нужно – огромное желание. А если его нет, то стоит ли вообще начинать? Забудьте обо всем плохом, сосредоточьтесь на занятии и будьте внимательны!



REFERENCES

1. M.B.Abduraxmonova “Fortepiano va qo`shimcha cholg`u” o`quv qo`llanma Farg`ona 2022
2. Farg`ona 2022
3. Z.Ziyavutdinova “Cholg`u ijrochiligi va ansambli”(fortepiano uchun) o`quv qo`llanma Farg`ona 2022
4. D.Raimova “Fortepiano” o`quv qo`llanma Farg`ona 2022
5. X.Dadaboyev “Cholg`u ijrochiligi”(rubob uchun) o`quv qo`llanma Farg`ona 2023