

Однако встречается и нисходящее движение по ступеням мелодической гаммы:



§ 82. Применение трех видов минора. Натуральный минор свойствен русской народной музыке и музыке многих других народов. Под влиянием народной песни натуральный минор получил большое значение в творчестве композиторов русской школы (Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков и др.) и в советском музыкальном искусстве.

Гармонический минор, по-видимому, не позже чем с XVII столетия стал основной разновидностью этого лада и остался ею до настоящего времени.

Мелодический минор применяется тоже очень давно, но заметно реже, а именно—при движении мелодии по секундам вверх к тонике и много реже—по секундам вниз от нее.

## Глава IX

### ИНТЕРВАЛЫ И ГЛАВНЫЕ АККОРДЫ МАЖОРА И МИНОРА. РАЗРЕШЕНИЕ ИНТЕРВАЛОВ И АККОРДОВ

§ 83. Интервалы натуральных мажора и минора. В натуральном мажоре и натуральном миноре имеются только диатонические интервалы, т. е. чистые, большие, малые и одна пара взаимнообращающихся тритонов (ув. 4 и ум. 5). Количество интервалов каждого вида соответствует их количеству между основными ступенями звукоряда (*до—ре—ми—фа— соль—ля—си*). Оно выражается следующей таблицей, общей для мажора и минора:

Более узкие интервалы	Их обращения	Количество
ч. 1	ч. 8	7 (все)
м. 2	б. 7	2
б. 2	м. 7	5
м. 3	б. 6	4
б. 3	м. 6	3
ч. 4	ч. 5	6
ув. 4	ум. 5	1

Определить, в каких тональностях натурального мажора и минора встречается данный диатонический интервал, можно при помощи квинтового круга. Так, например, терция *a—cis* должна встречаться в трех парах параллельных тональностей (больших терций или малых секст, согласно таблице,— три) не меньше, чем с двумя диезами (*cis*—второй диез по счету), и не больше, чем с четырьмя диезами (в данном интервале *ais* — пятый диез), а именно в *D, h, A, fis, E, cis*.

Построить в заданной тональности интервалы требуемого вида можно путем отбора. Например, если требуется найти большие терции в *As-dur*, то, взяв терции подряд на всех ступенях, из них отбираем *as—c, des—f* и *es—g*.

Аналогичным образом нетрудно ответить на вопрос, на каких ступенях находятся интервалы требуемого вида, если в конкретной тональности найти их на определенных же ступенях

**§ 84. Интервалы гармонических мажора и минора.** Вследствие понижения VI ступени мажора и повышения VII ступени минора изменяется тоновая величина ряда интервалов, кроме прим и октав, которые остаются чистыми. Разумеется, в каждом роде интервалов изменяются те два, в которые входит измененная ступень и которые образуются от нее в обе стороны:

196а) C-dur

ув.2      б.3      ув.4      ув.5      б.6      б.7

м.2      м.3      ум.4      ум.5      м.6      ум.7

б) c-moll

м.2      м.3      ум.4      ум.5      м.6      ум.7

ув.2      б.3      ув.4      ув.5      б.6      б.7

В гармонических ладах, по сравнению с натуральными, есть новые интервалы:

3 больших и 3 увеличенных	{	в мажоре от VI н. вверх
		в миноре от VII в. вниз
3 малых и 3 уменьшенных	{	в мажоре от VI н. вниз
		в миноре от VII в. вверх

Общее же количество различных интервалов гармонического лада выражается следующей таблицей:

Более узкие интервалы	Их обращения	Количество	По сравнению с натуральным ладом
ч. 1	ч. 8	7 (все)	1 новая
м. 2	б. 7	3	1 новая
б. 2	м. 7	3	новых нет
ув. 2	ум. 7	1	новая
м. 3	б. 6	4	1 новая
б. 3	м. 6	3	1 новая
ум. 4	ув. 5	1	новая
ч. 4	ч. 5	4	новых нет
ув. 4	ум. 5	2	1 новая
			по одному новому интервалу
			всех имеющихся типов, кроме
			$\frac{б. 2}{м. 7}$ и $\frac{ч. 4}{ч. 5}$

В гармонических ладах есть две пары взаимнообращающихся хроматических интервалов:

ув. 2	ув. 5
ум. 7	ум. 4,

которые называются характерными интервалами гармонического лада.

Для нахождения в заданной тональности интервалов, образующихся в гармоническом ладе, следует обращаться к измененной отупени, от которой требуемый интервал образуется вверх или вниз (в мажоре и в миноре — в разные стороны):

197 A - dur  
натуральный гарм. a-moll натуральный гарм.

м.2  
ув.2  
б.3  
м.3  
ум.4  
ув.4

VI н.  
VI н.  
VI н.  
VI н.  
VI н.  
VI н.

и аналогично для обращений этих интервалов  
(б.7, ум.7, м.6, б.6, ув.5 и ум.5)

Для определения, в каких тональностях гармонического мажора и минора встречается данный интервал (м 2, ув. 2, м 3, б 3, ум. 4, ув. 4 и их обращения), следует один из звуков интервала, подходящий для этого, принять сначала за VI пониженную ступень мажора и определить тональность, затем принять его другой звук за VII повышенную ступень минора и также определить тональность. В результате получится одна мажорная и одна минорная тональность (не считая возможных натуральных ладов, о которых речь была в предыдущем параграфе).

Примеры:  $gis-a$   $a=VI$  пониженной *Cis-dur*  
 $gis=VII$  повышенной *a-moll*  
 $b-cis$   $b=VI$  пониженной *D-dur*  
 $cis=VII$  повышенной *d-moll*  
 $d-fis$   $d=VI$  пониженной *Fis-dur*  
 $fis=VII$  повышенной *g-moll*

и т. д.

§ 85. Устойчивые и неустойчивые интервалы. В главе IV интервалы были подразделены на консонансы и диссонансы. С точки зрения ладового значения составляющих их звуков, интервалы могут рассматриваться как устойчивые и неустойчивые.

Консонансы могут быть тоже устойчивыми и неустойчивыми.

Устойчивыми являются интервалы, образующиеся из звуков, входящих в тоническое трезвучие:



Из звуков тонического трезвучия образуются только консонансы. Исключение представляет кварта, которая может иметь значение диссонанса.

Все прочие консонансы лада, которые состоят из одного устойчивого и одного неустойчивого звука или из двух неустойчивых звуков,—неустойчивы. Они простейшим образом разрешаются в устойчивые интервалы посредством сдвига неустойчивого звука в близлежащий устойчивый:



При таких разрешениях не допускается переход интервала квинты в квинту и октавы в октаву.

§ 86. Разрешение диссонансов. Диссонирующие интервалы, как правило, неустойчивы. Разрешение диссонанса основано на переводе его в консонанс независимо от устойчивости последнего. Суть заключается в том, что если при разрешении получится неустойчивый консонанс, то все же он будет более устойчивым, спокойным, мягким, чем диссонанс, в него разрешающийся.

В каждом диссонирующем интервале различается диссонирующий (обозначим его наклонной черточкой) и свободный звуки<sup>1</sup>

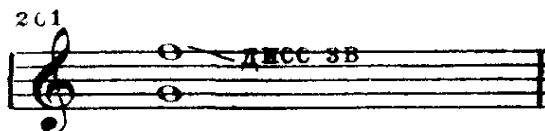
<sup>1</sup> Интервал, конечно, диссонирует целиком (т. е. оба его звука, взятые вместе). Но исторически диссонансы в гармонически развитой музыке (XV—XVII вв.) образовались прежде всего из консонансов, в которых один из звуков временно замещался другим, отстоящим от него на секунду. Благодаря этому созвучие некоторое время содержало в себе чуждый ему звук, который затем переходил в звук, принадлежащий консонансу. Консонанс тем самым освобождался от не принадлежащего ему элемента. Этот «посторонний», разрешаемый звук и называется дис-

Наиболее типично следующее положение диссонирующего звука:

в секунде—снизу:



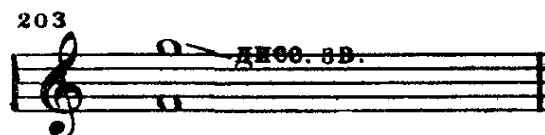
в ее обращении—септима  
сверху:



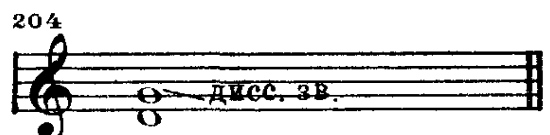
в ноне — снизу  
(нона как секунда):



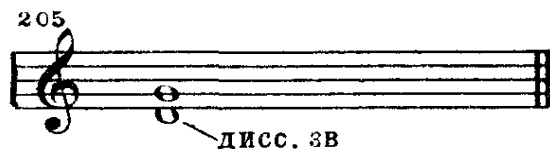
или сверху  
(нона как таковая):



в кварте сверху:



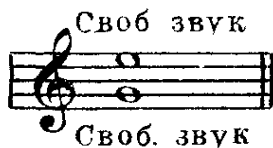
или снизу:



Суммируем кратко: в секунде диссонирует нижний звук, в септима—верхний, в ноне и кварте—один из двух.

Другой звук каждого из этих интервалов считается свободным.

сонирующим звуком в интервале. Свободным же звуком называется звук, принадлежащий консонансу, на котором основан данный диссонанс, так как этот звук не нужно разрешать:



Консонанс, на котором основан диссонанс правого примера. В нем оба звука свободны, т. е. их не нужно разрешать



Замена в консонансе левого примера верхнего звука *ми* секундой сверху *фа*. Теперь заменяющий звук *фа* стал диссонирующим и разрешается в заменяемый звук *ми*.

Так как переход одного созвучия в другое вообще происходит в условиях определенного лада, то тональность, в которой будет разрешен данный диссонанс, должна быть известна заранее.

При разрешении диссонирующий звук идет на секунду вниз, в соответствии с данной тональностью, а свободный звук остается на месте или переходит в консонанс к звуку разрешения другого голоса.

206 C-dur

The musical score for exercise 206 consists of four staves of music in C major. The first staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, and C major. The second staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, and C major. The third staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, and C major. The fourth staff shows a sequence of chords: C major, F major, C major, F major, and C major.

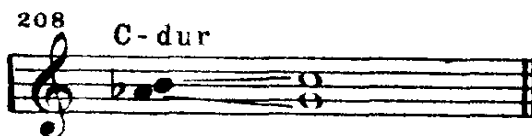
§ 87. Разрешение увеличенных и уменьшенных диссонирующих интервалов. Увеличенные интервалы разрешаются ходом одного из голосов на секунду в сторону расширения расстояния между голосами (т. е. ходом нижнего звука вниз или верхнего вверх). Уменьшенные интервалы, наоборот, разрешаются ходом одного из голосов на секунду в сторону суживания расстояния между голосами:

207 C-dur

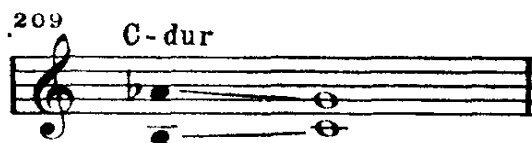
The musical score for exercise 207 consists of a single staff of music in C major. The intervals are labeled as follows: ув.2 (increased 2nd), ув.5 (increased 5th), ув.4 (increased 4th), ум.7 (diminished 7th), and ум.4 (diminished 4th).

Среди увеличенных и уменьшенных интервалов есть такие, которые, кроме разрешения на общих основаниях, часто разрешаются двусторонне, движением сразу двух голосов. При этом расширение расстояний после увеличенных интервалов и суживание их после уменьшенных совпадает с разрешением неустойчивых звуков в устойчивые. К этой группе относятся:

1) увеличенная секунда:



2) уменьшенная септима:



3) увеличенная кварта:



4) уменьшенная квинта:



К той же группе относятся ум.3 и ее обращение ув.6 (см. § 115), разрешающиеся только двусторонне.

§ 88. Понятие о более редких типах разрешения. В § 86 было указано преобладающее распределение диссонирующих и свободных звуков в интервалах, разрешающихся ходом диссонирующего звука на секунду вниз.

Если же в противоположность сказанному там принять за диссонирующий звук

в секунде — верхний,  
в ноне, как секунде, — верхний,  
в септимае — нижний,

то диссонирующий звук ведется на секунду вверх. Другой, т. е. свободный звук обычно остается на месте. Кварта также может разрешаться ходом одного из голосов на секунду вверх при неподвижном другом голосе:



§ 89 Понятие о диссонансах на слабых долях. Все сказанное выше о разрешении диссонансов относится в особенности к диссонирующим интервалам, которые составляют часть аккордов или вводятся на тяжелых долях.

Диссонансы, вводимые на легких долях, очень часто разрешаются так же. Кроме того, они могут быть разрешены движением голоса, в котором они введены, на секунду в любую сторону. Другой голос остается на месте или переходит в консонанс по отношению к звуку разрешения другого голоса:



8\*



**§ 90. Главные трезвучия мажора и минора. Их разрешение.** Среди множества аккордов мажора и минора некоторые имеют более важное значение, так как наиболее характерны для лада.

Главными называются трезвучия, построенные на I (тонике), IV (субдоминанте) и V (доминанте) ступенях лада, которые поэтому тоже называются главными.

Трезвучие, построенное на I ступени, как известно, называется тоническим. Трезвучие, построенное на IV ступени, называется субдоминантовым и на V ступени — доминантовым. Как всякое трезвучие, каждое из вышеуказанных имеет два обращения — секстаккорд и квартсекстаккорд:

214 C-dur

I I<sub>6</sub> I<sub>6</sub><sub>4</sub> IV IV<sub>6</sub> IV<sub>6</sub><sub>4</sub> V V<sub>6</sub> V<sub>6</sub><sub>4</sub>

Субдоминантовое и доминантовое трезвучия — консонирующие, но неустойчивые аккорды. Поэтому об их разрешении речь может идти лишь в смысле перехода каждого из них в тонический аккорд.

Разрешение субдоминантового и доминантового трезвучий и их обращений в тонический аккорд делается следующим образом: звук, принадлежащий тоническому трезвучию, остается на месте; два остальных (неустойчивых) звука ведутся по простейшему тяготению на секунду в одну сторону — от субдоминанты вниз, а от доминанты вверх:

215 C-dur

IV IV<sub>6</sub> IV<sub>6</sub><sub>4</sub> V V<sub>6</sub> V<sub>6</sub><sub>4</sub>

**§ 91. Понятие о побочных трезвучиях.** Трезвучия лада, построенные на всех ступенях (II, III, VI, VII), кроме главных (I, IV, V), называются побочными.

**§ 92. Доминантсептаккорд с обращениями и его разрешение.** Доминантсептаккордом называется малый мажорный (см. § 54) септаккорд, построенный на V ступени мажора и гармонического минора. Простейшим образом он разрешается в тонический аккорд. Это разрешение основано на: 1) тяготении неустойчивых звуков, в частности — на двустороннем разрешении тритона, и 2) на нормальном нисходящем разрешении верхнего звука интервала септимы.

Основной доминантсептаккорд разрешается в тоническое трезвучие без квинты с тремя примами или в полное трезвучие:

216 C-dur

V<sub>7</sub> или V<sub>7</sub> I или V<sub>7</sub> I

Detailed description: This exercise shows a dominant seventh chord (V<sub>7</sub>) in C major resolving to a tonic triad. The first resolution is to a tonic triad without a fifth (three firsts). The second resolution is to a full tonic triad. The word 'или' (or) is used to indicate the alternative resolutions.

Доминантовый квинтсектаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие:

217 C-dur

V<sub>6</sub> I

Detailed description: This exercise shows a dominant fifth-sixth chord (V<sub>6</sub>) in C major resolving to a full tonic triad (I).

Доминантовый терцквартаккорд разрешается в полное тоническое трезвучие:

218 C-dur

V<sub>4</sub> I

Detailed description: This exercise shows a dominant tertquart chord (V<sub>4</sub>) in C major resolving to a full tonic triad (I).

Доминантовый секундаккорд разрешается в секстаккорд тонического трезвучия:

219 C-dur

V<sub>2</sub> I<sub>6</sub>

Detailed description: This exercise shows a dominant second chord (V<sub>2</sub>) in C major resolving to a tonic sextachord (I<sub>6</sub>).

§ 93. Вводные септаккорды. Вводными называются септаккорды, построенные на VII ступени мажора и гармонического минора.

1. В натуральном мажоре септаккорд VII ступени называется малым вводным, так как в нем септима малая.

2. В гармоническом мажоре и гармоническом миноре септаккорд VII ступени называется уменьшенным вводным, так как септима в нем уменьшенная:

220 C-dur C-dur c-moll

мал.VII<sub>7</sub> ум.VII<sub>7</sub>

Detailed description: This exercise shows the construction of the minor seventh chord (мал.VII<sub>7</sub>) and the diminished seventh chord (ум.VII<sub>7</sub>) on the seventh degree of C major and C minor.

Оба вводных септаккорда разрешаются в тоническое трезвучие с удвоенной терцией (на основе простейшего тяготения неустойчивых звуков, в том числе двустороннего разрешения тритонов и нормального ведения верхнего звука интервала септимы на секунду вниз):



Как все септаккорды, вводные септаккорды имеют три обращения.

§ 94. Проявление аккордов в мелодии. Все перечисленные аккорды лада (равно как и многие другие) нередко ясно проявляются в мелодии, когда она движется по их звукам (см. пример 156).


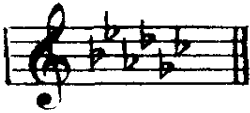
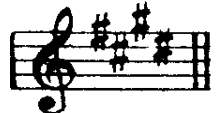
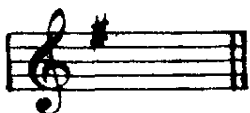

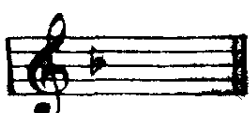
## Глава X

### ОДНОИМЕННЫЕ ТОНАЛЬНОСТИ. СРАВНИТЕЛЬНЫЙ ОБЗОР МАЖОРА И МИНОРА. ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ МАЖОРА И МИНОРА. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТОНАЛЬНОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

§ 95. Одноименные тональности. Одноименными называются тональности мажора и минора, имеющие общую тонику. Пример — До мажор и до минор:



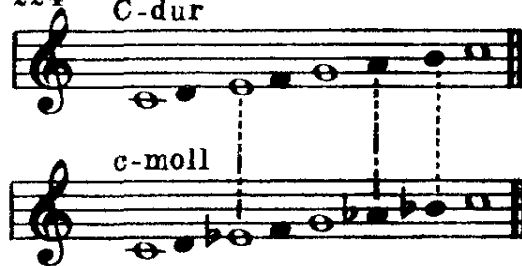
Минор отличается от одноименного мажора на три ключевых знака в сторону бемолей (а следовательно, мажор от одноименного минора — на три знака в сторону диэзов):

Es-dur		es-moll		+ 3 b
E-dur		e-moll		- 3 #
D-dur		d-moll		- 2 # + 1 b

§ 86. Сравнительный обзор натуральных мажора и минора. Сравнение мажора и минора удобно вести на основе одноименных тональностей, так как в них особенно хорошо видны черты их сходства и различия.

Натуральный мажор и натуральный минор отличаются друг от друга тем, что их III, VI и VII ступени отстоят на хроматический полутон друг от друга, из чего и проистекает их различие на три ключевых знака, указанное выше. Остальные четыре ступени—I, II, IV и V—имеют одинаковое высотное положение:

224



Поэтому из натурального мажора можно получить натуральный одноименный минор, понижая III, VI и VII ступени на хроматический полутон.

Наоборот, из натурального минора можно получить натуральный одноименный мажор повышением III, VI и VII ступеней на хроматический полутон.

Дальнейшее сравнение мажора и минора поведем на основе тех же одноименных тональностей:

## МАЖОР

## МИНОР

### Различия в высоте ступеней

Между натуральными мажором и минором имеется, как сказано выше, различие в трех ступенях (III, VI и VII). Это различие между мажором и минором является наибольшим. Данное различие прежде всего сказывается в строении их гамм (см. пример 224).

## Устойчивые звуки

Устойчивых звуков три — I, III и V ступени.  
I и V ступени составляют чистую квинту:



III ступень отстоит от I ступени на большую терцию:



Вместе устойчивые звуки складываются в мажорное трезвучие (б.3+м.3):



Устойчивых звуков три — I, III и V ступени.  
I и V ступени составляют чистую квинту:



III ступень отстоит от I ступени на малую терцию:



Вместе устойчивые звуки складываются в минорное трезвучие (м.3+б.3):

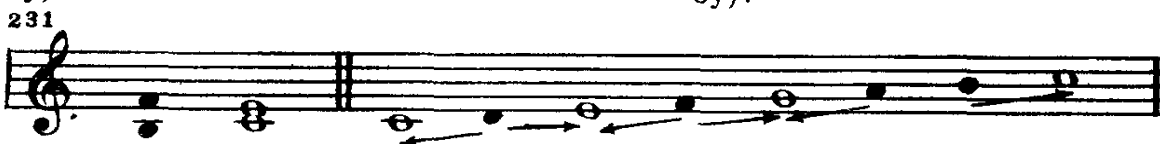


## Неустойчивые звуки

Неустойчивых звуков четыре (II, IV, VI и VII ступени).  
Вместе они складываются в малый вводный септаккорд.

Из них два — VII и IV ступени, образующие тритон, — окружают малыми секундами нижнюю большую терцию тонического трезвучия. Остальные расстояния между неустойчивыми и ближайшими к ним устойчивыми звуками — большие секунды.

Направления тяготений — три восходящих и три нисходящих, т. е. к каждому из звуков тонического трезвучия по два (одно сверху и одно снизу):



120

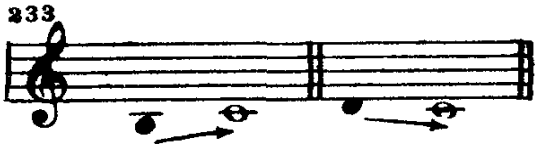
Неустойчивых звуков четыре (II, IV, VI и VII ступени).  
Вместе они складываются в септаккорд, звучащий как доминантсептаккорд.

Из них два — II и VI ступени, образующие тритон, — окружают малыми секундами верхнюю большую терцию тонического трезвучия. Остальные расстояния между неустойчивыми и ближайшими к ним устойчивыми звуками — большие секунды.

Направления тяготений — три восходящих и три нисходящих, т. е. к каждому из звуков тонического трезвучия по два (одно сверху и одно снизу):

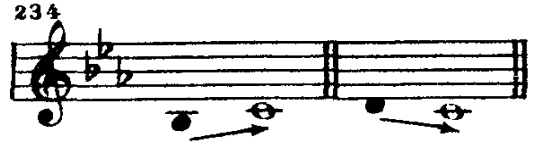
Наиболее остры тяготения на полутон VII—I, IV—III.

Ясно выражено тяготение к тонике (кроме указанного VII—I, еще—II—I):



Наиболее остры тяготения на полутон II—III, VI—V.

Ясно выражено тяготение к тонике VII—I, II—I:



Высотное положение III, VI и VII ступеней и главные трезвучия

III, VI и VII ступени отстоят от тоники на большую терцию, сексту и септиму:



Соответственно, все три главных трезвучия (тоническое, субдоминантовое и доминантовое) — большие:



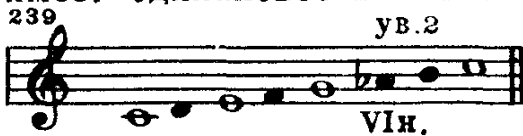
III, VI и VII ступени отстоят от тоники на малую терцию, сексту и септиму:



Соответственно, все три главных трезвучия (тоническое, субдоминантовое и доминантовое) — малые:



§ 97. Сравнительный обзор гармонических мажора и минора. Гармонический вид одного лада сближается с гармоническим же видом другого лада: их гаммы отличаются друг от друга одной III ступенью, а увеличенная секунда имеет одинаковое высотное положение:



(как *c-moll* гармонический, кроме III ст.).



(как *C-dur* гармонический, кроме III ст.).

Устойчивые и неустойчивые звуки

Устойчивые звуки — те же, что в натуральном мажоре.

Неустойчивых звуков — четыре, как в натуральном мажоре, и направление их тяготений такое же, как и в нем. Вместе они складываются в вводный уменьшенный септаккорд:



Устойчивые звуки — те же, что в натуральном миноре.

Неустойчивых звуков — четыре, как в натуральном миноре, и направление их тяготений такое же, как и в нем. Вместе они складываются в вводный уменьшенный септаккорд:



Но одно из них — VI н. — V — острее, чем в натуральном мажоре, благодаря малой секунде между неустойчивым и устойчивым звуками.

В гармоническом мажоре три неустойчивых звука разрешаются на малую секунду. Вместе они составляют вводный уменьшенный септаккорд на VII ступени без терции:

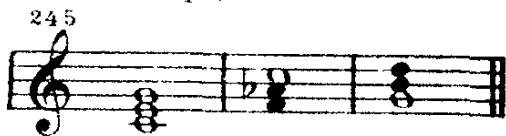


Высотное положение III, VI и VII ступеней и главные трезвучия

III и VII ступени, как в натуральном мажоре, отстоят от тоники на большую терцию и септиму.

VI ступень отстоит на малую сексту от тоники.

Соответственно этому тоническое и доминантовое трезвучия, как в натуральном мажоре, большие. Субдоминантовое трезвучие — малое (как в натуральном и гармоническом миноре):



Но одно из них — VII в. — I — острее, чем в натуральном миноре, благодаря малой секунде между неустойчивым и устойчивым звуками.

В гармоническом миноре три неустойчивых звука разрешаются на малую секунду. Вместе они составляют вводный уменьшенный септаккорд на VII ступени без квинты:



III и VI ступени, как в натуральном миноре, отстоят от тоники на малую терцию и сексту.

VII ступень отстоит на большую септиму от тоники.

Соответственно этому тоническое и субдоминантовое трезвучия, как в натуральном миноре, малые. Доминантовое трезвучие — большое (как в натуральном и гармоническом мажоре):



§ 98. Сравнительный обзор мелодических ладов. Мелодический вид одного лада сближается с натуральным видом другого лада, отличаясь III ступенью:



(как *c-moll* натуральный, кроме III ст.)

(как *C-dur* натуральный, кроме III ст.)

#### Устойчивые и неустойчивые звуки

Устойчивые звуки — те же, что в натуральном и гармоническом мажоре.

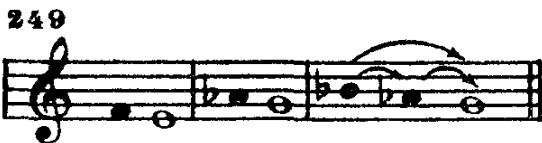
Из тяготений на малую секунду натурального лада остается одно: IV—III. Второе

Устойчивые звуки — те же, что в натуральном и гармоническом миноре.

Из тяготений на малую секунду натурального лада остается одно: II—III. Второе

полутоновое тяготение такое, как в гармоническом мажоре — VI н. — V.

VII н. ступень чаще всего участвует в сложном тяготении через VI н. в V ступень. Остальные три тяготения — те же, что в двух предыдущих видах мажора:



полутоновое тяготение, как в гармоническом миноре — VII в. — I.

VI в. ступень чаще всего участвует в сложном тяготении через VII в. в I ступень — тонику. Остальные три тяготения — те же, что в двух предыдущих видах минора:



### Высотное положение III, VI и VII ступеней и главные трезвучия

III ступень, как во всех видах мажора, отстоит от тоники на большую терцию.

VI и VII ступени отстоят от тоники на малую сексту и септиму, как в натуральном миноре.

Соответственно, тоническое трезвучие по-прежнему — большое.

Субдоминантовое и доминантовое трезвучия — малые, как в натуральном миноре:



III ступень, как во всех видах минора, отстоит от тоники на малую терцию.

VI и VII ступени отстоят от тоники на большую сексту и септиму, как в натуральном мажоре.

Соответственно, тоническое трезвучие по-прежнему — малое.

Субдоминантовое и доминантовое трезвучия — большие, как в натуральном мажоре:



§ 99. **Общая краткая характеристика.** Единственный точный признак мажора и минора — высота тонической терции (III ст) и связанный с нею тип тонического трезвучия.

VI и VII ступени влияют на окраску лада, но изменчивы. Прочие ступени (I, II, IV, V) в натуральных, гармонических и мелодических мажоре и миноре оказывают влияние на окраску лада в меньшей степени.

§ 100. **Выразительные возможности общего колорита в мажоре и миноре.** Общее сочетание и соотношение красок в произведении или его части называется колоритом. Этот термин, применявшийся прежде только в области живописи, теперь часто применяется и к музыке, в частности к ее ладовой стороне. Ладовым колоритом называют сочетание и соотношение ступеней и созвучий лада в смысле создаваемой ими окраски данного произведения или его части.

Лад — очень важное средство музыки, так как он выражает некоторые существенные оттенки содержания. В этом



отношении возможности каждого лада допускают его применение при очень разнообразных типах содержания. Такая универсальность ладов объясняется тем, что содержание выражается совокупностью многих средств (лад, направление мелодии, ее интервалы, ритм, темп, оттенки, сила звука, регистр, тембр), а лад в этой необходимой совокупности представляет лишь одно из средств. Некоторым исключением из возможного вообще разнообразия связей содержания с ладом служат лишь крайние случаи; например, выражению торжества обычно способствует мажор (см. пример 93), выражению печали, трагического начала—минор (см. пример 95 и следующий отрывок):

253 *Andante* Моцарт, оп. „Дон-Жуан“

При - гла - шень - е тво - е я при - нял,

звал ме - ня ты и я я - вил - ся

В настоящее время о ладовом колорите говорят (исходя главным образом из двух основных ладов—мажора и минора) как о мажорности и минорности, условно сравнивая мажор со светом и минор с тенью.

Натуральный мажор—наиболее светлая среди трех рассмотренных выше разновидностей мажора. Его колорит часто применяется в музыке, выражающей торжество (см. пример 93), победу:

254 a) Allegro maestoso

Бетховен, 5-я симфония

The first system of the piano introduction, measures 254-255. It features a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

The second system of the piano introduction, measures 256-257. The right hand continues with complex chordal textures, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment.

The third system of the piano introduction, measures 258-260. This system concludes the introduction with a final chord in the right hand and a descending eighth-note line in the left hand.

254 б)

Руже де Лиль, „Марсельеза“

The first line of the vocal melody for 'The Marseillaise', measures 254-255. It is written in a single treble clef with a key signature of one flat.

Al.lons en.fants de la pat.rie и т.д.

The second line of the vocal melody, measures 256-257.

The third line of the vocal melody, measures 258-260, ending with the text 'и т.д.' (and so on).

веселье, жизнерадостность:

1

255 Чайковский, 4-я симфония



спокойствие, мечтательность, светлую задумчивость и т. д.:

256 *Andante* Шопен, оп. 9, №2, ноктюрн



Гармонический мажор, по сравнению с натуральным, несколько сближается с минором вследствие понижения VI ступени. От этого изменения он делается, с одной стороны, мягче (ближе к минору, *moll*), с другой стороны,—острее, вследствие большей напряженности VI пониженной ступени по сравнению с VI натуральной. Приводим несколько разнородных примеров, в которых заметную роль играет колорит гармонического мажора.

Омраченность:

257 *Adagio non tanto* Глинка, оп., „Иван Сусанин“



Нас по - сти - гло горь - ко - е го - ре  
дальше: Ах! не - да - ром серд - це так но - ет

скорбь, горечь:

258

Шуман, оп. 48, № 7

Не слишком скоро

повышенная напряженность:

Бетховен, оп. 31, № 3, соната для ф-п.

259

комический эффект огорчения:

Римский-Корсаков, оп. „Ночь перед Рождеством“, карт. III

260 Голова  $\text{♩} = 120$

Здравствуй, ми - ла - я Со - ло - ха, как ты по - жи -

дальше через 6 тактов:

Что за ра - дость в э - ту по - ру ко дья - ку та -

- ва - ешь, как тво - е здо - ровь - е?

- щить - ся, есть кутью дья - ко - ву!

Минор часто применяется в тех случаях, когда уместна более темная окраска лада:

**Andante**                      Моцарт, оп., „Свадьба Фигаро“

261                      У - ро - ни - ла,    по - те - ря - ла    и не

зна - ю как най - ти,                      и не зна - ю как най - ти

При этом натуральный минор может способствовать (как вообще натуральные лады) большей строгости, сдержанности, что особенно заметно в русской народной музыке и в той музыке, которая создана под ее прямым воздействием:

262                      **Moderato**                      Бородин, оп., „Князь Игорь“

Ох, не буйный ве - тер за - вы - вал,

на - ве - вал,

го - ре на - ве - вал, на - ве - вал,                      и т.д.

Гармонический минор несколько сближается с мажором и дает большое напряжение по сравнению с натуральным ладом.

Колорит минора нередко используется в драматической музыке и способствует выявлению трагического начала, чему примером могут служить многочисленные похоронные марши: