

Тяготением называется ожидание перехода какого-нибудь звука лада в другой его звук на основе родства, связи между ними (несколько подробнее об этом в следующем параграфе).

Переход одного звука в другой на основе тяготения называется разрешением.

§ 61. Лад. Ступени лада. Ладом называется совокупность звуков, которые на основе родства (связей) между ними объединены в систему, имеющую тонику.

Родство, то есть связь между звуками лада, музыкальная наука основывает на некоторых физических закономерностях (из области акустики), а также на музыкальном опыте человечества, который постепенно привел к усвоению многообразных звуковых отношений, употребительных в музыке. Сюда относятся: 1) разные мелодические интервалы между звуками лада; 2) созвучия; 3) их мелодические и гармонические связи друг с другом; 4) явления устойчивости, неустойчивости и тяготения одних звуков или созвучий к другим.

Число звуков, входящих в лад, как правило, ограничено. Многие лады состоят из семи звуков, но существуют лады с меньшим или большим их числом.

Каждая ладовая система распространяется на все октавы звукоряда, придавая их одноименным ступеням одинаковое значение.

Системы-лады отличаются от общей звуковой музыкальной системы, о которой было сказано в § 3. Там речь шла о системе, фиксирующей высотные отношения между звуками, которые служат лишь материалом («музыкальным алфавитом») для систем-ладов. Для ладов характерны указанные выше связи, родство звуков, а не просто отношения по высоте. Разумеется, музыкальная система—«алфавит» вполне приспособлена к построению ладов, потому что она ими же порождена, подобно тому, как обычный буквенный алфавит выведен из практики речи.

Ступенью лада называется звук, вошедший в данную ладовую систему.

Как известно, ступени звукоряда общей музыкальной системы имеют только нотные названия: *до, ре, ми* и т. п.

Ступени же лада, помимо нотных названий, еще получают номера, а иногда и особые названия, характеризующие отношение каждой ступени к тонике или к данной ладовой системе вообще. Номер ступени обозначается римской цифрой.

§ 62. Ладовые отношения в многоголосной музыке. Как известно, в многоголосной музыке совокупность голосов образует созвучия. В такой музыке роль основного устойчивого, опорного элемента отводится не только тонике в виде одного звука, но и целому аккорду, а именно—почти всегда мажорному или минорному трезвучию. Тоническому трезвучию про-

тивопоставляются все другие созвучия как неустойчивые. В многоголосии контраст (противоположность) устойчивости и неустойчивости очень часто проявляется ярче, чем в одной мелодии. Примером служит следующий отрывок:

158 Чайковский, ор. 38, № 3, романс

Средь шумного бала, слу -

- чай - но, В тре - во - ге мир - ской су - е -

- ты, те - бя я у - ви - дел, но тай - на

тво - и по - кры - ва - ла чер - ты.

В этом отрывке очень заметны напряжение и неустойчивость всех созвучий, кроме заключительного аккорда, и разрешающая роль (устойчивость) последнего.

§ 63. **Относительность устойчивости и неустойчивости.** Устойчивость и неустойчивость относительны в том смысле, что звук или аккорд, устойчивый в одной системе, может быть неустойчивым в другой. Из аккордов это относится к мажорным и минорным трезвучиям. Звук *фа*, заканчивающий следующий отрывок, в условиях системы *фа—соль—ля—си—до—ре—ми* представляется устойчивым. Этот же звук будет неустойчив, например, в системе *ми—фа—соль—ля—си—до—ре* (см. пример 86):

159 Шуман, ор. 15, № 7, „Грезы“

$\text{♩} = 100$

§ 64. **Общие понятия о значении лада для музыкальной выразительности.** Лад—весьма существенное средство музыкальной выразительности, так как он является одним из основных проявлений организованности звуков по высоте. В настоящее время считают, что ладовое строение музыки включает в себе две стороны: 1) напряжение и 2) окраску.

Напряжения создаются разными средствами, среди которых видное место занимает соотношение устойчивых и неустойчивых звуков и созвучий.

Окраска же создается высотным положением ступеней по отношению к тонике. Два основных лада—мажор и минор (см. последующие главы)—имеют противоположную друг другу окраску, которую обычно сравнивают со светом и тенью.

Эта окраска и придается музыке, сочиняемой в том или другом ладе.

Реалистическое музыкальное мышление возможно только на основе лада. Таким образом, ладовая организованность звуков представляет собой неотъемлемую специфическую особенность музыки.

Как было сказано в § 50, распад буржуазной музыкальной культуры, отрыв ее от основ народной и реалистической музыки классиков сказался в культивировании диссонансов, отрицании мелодичности и благозвучия в музыке. Часто этот распад проявляется и в отрицании ладовой основы музыки— в так называемом атонализме, окончательно превращающем музыку в хаотическую бессмыслицу, не терпимую для нормального слуха.

Глава VII

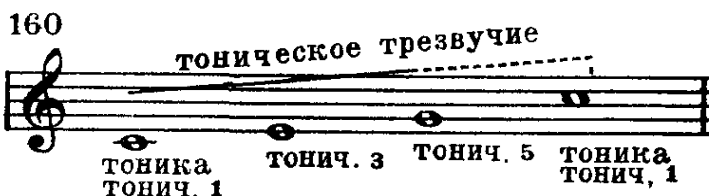
МАЖОР

§ 65. Мажор. Мажорным ладом или мажором называется такой лад, в котором на тонике образуется мажорное трезвучие.

По буквенной системе мажор обозначается словом *dur* (дур).

Название лада мажор характеризует большую терцию вверх от тоники (подобно названию мажорного трезвучия), так как эта терция в наибольшей мере определяет окраску лада.

Мажорное трезвучие, образующееся на тонике, называется тоническим трезвучием. Нижний звук тонического трезвучия называется тонической примой или тоникой, второй звук— тонической терцией и третий— тонической квинтой:



См. пример 157а.

§ 66. Гамма. Натуральный мажор. Тетрахорды. Гаммой называется расположение звуков лада по порядку высоты от тоники до тоники. Гамма может быть восходящей и нисходящей.

сохраняется за ней в нисходящей гамме, а также при любом ином порядке расчленения ступеней данного лада:

165

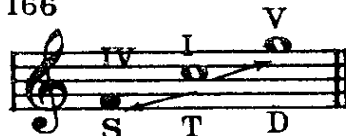


Кроме цифрового обозначения, каждая ступень лада имеет и особое название:

- I ст. тоника (Т), тоническая прима
- II ст. нисходящий вводный звук
- III ст. тоническая терция, медианта
- IV ст. субдоминанта (S)
- V ст. тоническая квинта, доминанта (D)
- VI ст. субмедианта
- VII ст. восходящий вводный звук.

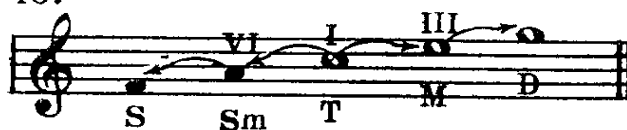
Тоника, субдоминанта и доминанта называются главными ступенями, так как служат основаниями важнейших аккордов (см. главу IX). При этом тоника находится в центре, доминанта—на чистую квинту выше и субдоминанта—на чистую квинту ниже от нее:

166



Медианта находится между тоникой и доминантой, а субмедианта—между тоникой и субдоминантой:

167



Вводные звуки называются так потому, что отчетливо тяготеют к тонике в подходящих для того музыкальных условиях. Названия восходящий и нисходящий основаны на направлении их тяготений:

168



§ 68. Свойства ступеней мажорного лада. В мажоре есть три устойчивых звука (I, III и V ступени), которые входят в тоническое трезвучие.

Устойчивость этих ступеней неодинакова. Наиболее устойчива I ступень — тоника (тоническая прима), которая служит главной опорой лада; III и V ступени менее устойчивы.

Любая из этих ступеней представляется устойчивой лишь тогда, когда вместе с нею звучит или может звучать трезвучие I ступени. Любая из тех же трех ступеней перестает быть устойчивой, если сопровождается другим созвучием. Из этого следует, что в условиях ладовой системы устойчивость ступени (в том числе и тоники) может проявляться, но необязательна для проявления, так как зависит от того, что с ней одновременно звучит, а также от ряда других обстоятельств (см. конец § 137). Поэтому в дальнейшем изложении термины «устойчивый» и «неустойчивый», без специальных оговорок, будут применяться именно в этом смысле осуществленных или неосуществленных возможностей.

Остальные четыре ступени натурального мажора—II, IV, VI и VII—неустойчивы, и в них при подходящих для этого условиях обнаруживается тяготение на секунду к устойчивым звукам.

Как видно из следующей схемы, для неустойчивых II и IV ступеней имеется возможность разрешения на секунду в обе стороны вниз и вверх:

II—I
II—III
IV—III
IV—V

Остальные две неустойчивые ступени могут разрешиться на секунду только в одну сторону:

VI—V
VII—I

Острота напряжения неустойчивых ступеней различна и зависит от двух причин:

1) От степени устойчивости разрешающего звука: тяготение II—I к главному опорному звуку сильнее, чем тяготение II—III. Наиболее остро тяготение восходящего вводного звука — VII—I.

2) От расстояния между неустойчивой и устойчивой ступенями, так как тяготение на полутон (VII—I, IV—III) острее, чем на целый тон (II—I, II—III, IV—V, VI—V).

Сказанное о секундовом соотношении и связях устойчивых и неустойчивых звуков представляет собой лишь наиболее простые данные о связях в ладе. На самом деле такие связи гораздо сложнее и основаны на разнообразных отноше-

ниях (терцовых, кварто-квинтовых), а не только на секундовых. В частности квинтовое родство, выражающееся, например, в связях главных ступеней (IV—I—V), имеет очень большое значение в музыке.

§ 69. Тональность. Тональностью называется высотное положение лада¹.

Все примеры этой главы были приведены при сохранении одной и той же высоты мажорного лада с тоникой *до*. Вообще же любая основная или измененная ступень звукоряда может быть взята в качестве тоники лада. Эта возможность и создает значительное количество разных высотных положений мажорного лада, т. е. мажорных тональностей.

Название тональности состоит из двух частей—обозначения тоники и обозначения лада, например:

по слоговой
системе:

До мажор
Фа# мажор
Миb мажор

по буквенной
системе:

C-dur
Fis-dur
Es-dur

Обозначение тоники мажора обычно пишется с большой буквы. Для краткости мажорные тональности иногда обозначаются одним названием тоники. В этом случае обозначение тоники совершенно обязательно с большой буквы:

До вместо *до* мажор
Fis » *Fis-dur*

Независимо от того, какой звук взят в качестве тоники, внутреннее строение всех мажорных тональностей всегда одинаково, а именно:

1. Устойчивые звуки составляют вместе мажорное трезвучие.

2. Натуральная гамма состоит из последования секунд—две большие, малая, три большие, малая.

3. Из шести тяготений неустойчивых звуков—два на малую секунду, а остальные четыре—на большую.

IV—III
VII—I

Для создания таких соотношений во всех тональностях мажора, кроме тональности *До*, требуется то или иное количество измененных ступеней, т. е. такое же количество знаков альтерации:

¹ Как сказано в § 61, ладовая система распространяется на все октавы звукоряда. Поэтому перемещение системы на простую или составную чистую октаву не меняет ее тональности.

В каждой из диезных тональностей ее последний по порядку диез относится к восходящему вводному звуку этой тональности:

173 Диезные тональности мажора

Соль мажор
G-dur

Ре мажор
D-dur

Ля мажор
A-dur

Ми мажор
E-dur

Си мажор
H-dur

Фа # мажор
Fis-dur

До # мажор
Cis-dur

§ 71. Бемольные тональности. Система бемольных тональностей, по сравнению с системой диезных тональностей, строится противоположным способом. Для образования каждой последующей тональности берется субдоминанта предыдущей:

174 До мажор

IV I

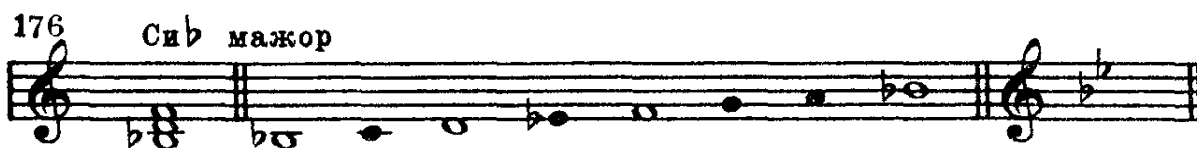
В тональности До мажор берется субдоминанта, т. е. звук фа, и превращается в тонику Фа мажора. Для правильного строения этой тональности требуется *суб*:

175 Фа мажор

IV I

S T

Далее субдоминанта Фа мажора — звук *сib* — превращается в тонику тональности *Сib* мажор, в состав которого должен быть введен *миb*:



Повторение того же действия еще пять раз дает соответственно пять бемольных тональностей, из которых последняя — *Доб* мажор — имеет семь бемолей.

В целом образовалась группа, которая состоит из семи бемольных тональностей. Эти тональности расположены по чистым квинтам вниз, начиная от *сib*. Именно в этом порядке пишутся бемоли при ключе.

В каждой из бемольных тональностей последний по порядку бемоль относится к субдоминанте, а предпоследний — к тонике:

177 Бемольные тональности мажора

Фа мажор F-dur	
Сib мажор B-dur	
Миб мажор Es-dur	
Ляb мажор As-dur	
Реb мажор Des-dur	
Сольb мажор Ges-dur	
Доб мажор Ces-dur	

§ 72. Энгармоническое равенство тональностей. Энгармонически равными называются тональности, все ступени и созвучия которых энгармонически равны, с сохранением ладового значения и порядкового номера (I—I, II—II и т. д.).

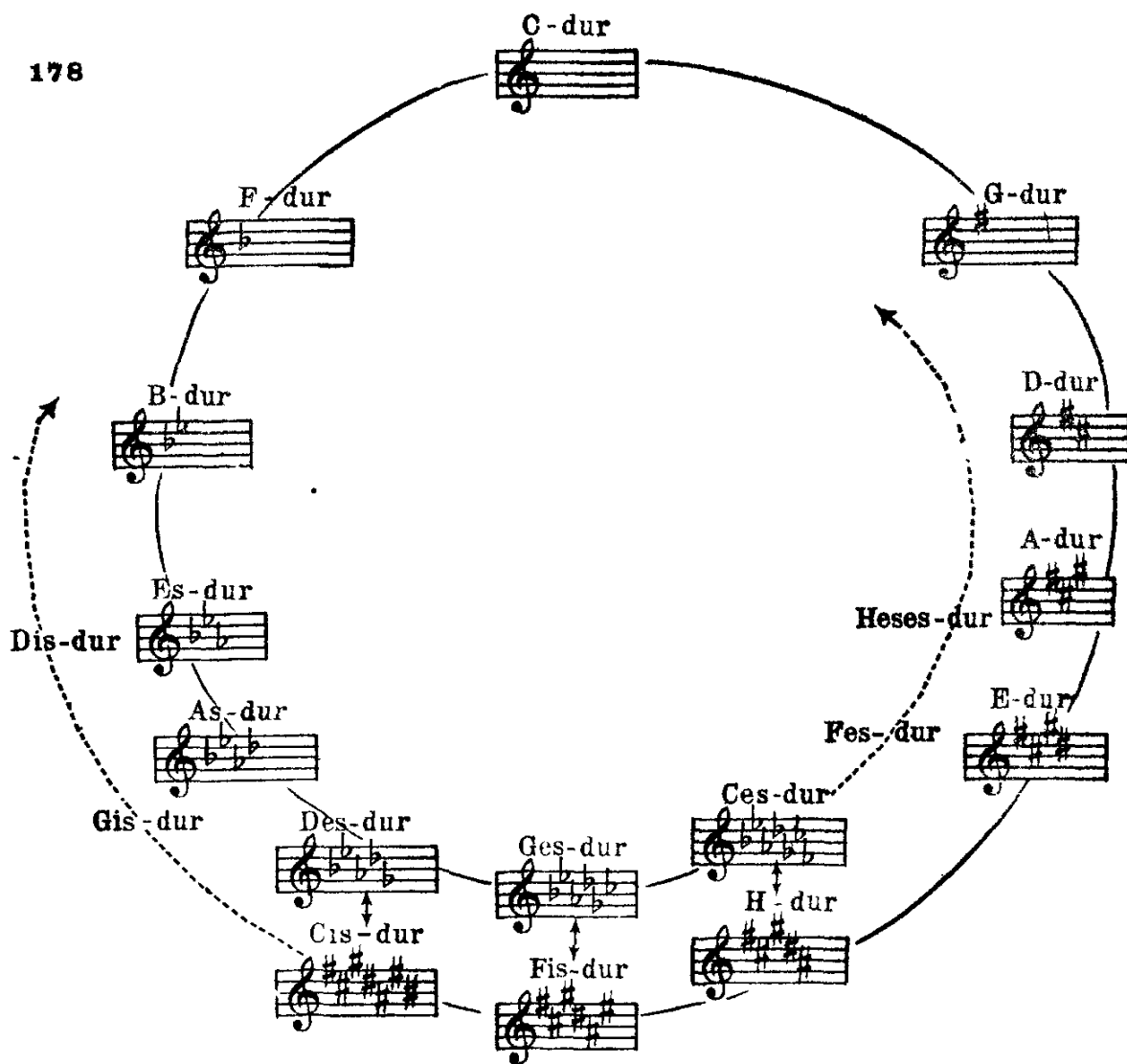
При энгармоническом равенстве диэзные тональности заменяются бемольными и, наоборот, бемольные тональности—

диезными. Среди перечисленных выше семи диезных и семи бемольных тональностей есть три случая энгармонического равенства:

Си мажор (5#) = *До♭* мажору (7♭)
Фа# мажор (6#) = *Соль♭* мажору (6♭)
До# мажор (7#) = *Ре♭* мажору (5♭)

Сумма противоположных ключевых знаков энгармонически равных тональностей (см. только что приведенный перечень) равна 12 (5+7, 6+6, 7+5). Поэтому для определения количества знаков данной тональности нужно вычесть из 12 число знаков той тональности, которая ей энгармонически равна (12—5=7, 12—6=6, 12—7=5), см. приведенный выше перечень энгармонически равных тональностей.

§ 73. **Квинтовый круг.** Квинтовым кругом называется система, в которой все тональности одного лада расположены по чистым квинтам:



Из этой схемы видно, что квинтовый круг в сущности представляет собой спираль, в которой диэзная и бемольная ветви теоретически могут быть продолжены бесконечно, посредством дальнейшего движения по квинтам в обе стороны (вверх и вниз). Спираль как бы замыкается в круг через энгармонизм одной из трех пар тональностей (указанных в предыдущем параграфе) или в другом месте, если любую из двух ветвей спирали продолжить за пределы семи ключевых знаков (об этом несколько подробнее в § 74). Вследствие этого движение вверх или вниз по квинтам может приводить обратно к исходной точке, т. е. к замыканию круга.

Движение вверх по квинтам дает прибывание диэзов или убывание бемолей. Такое направление движения называют движением вверх по квинтовому кругу или движением в сторону диэзов.

Движение вниз по квинтам дает прибывание бемолей или убывание диэзов. Такое движение называют движением вниз по кругу, или движением в сторону бемолей.

Порядок прибавления диэзов и бемолей — противоположен:



Тональности одного лада, отстоящие друг от друга на квинту (соседние по кругу), наиболее родственны, так как между ними имеются 6 общих звуков. Поэтому любая тональность имеет две близко родственные тональности: одна из них лежит на квинту выше, а другая на квинту ниже от нее.

§ 74. Тональности с двойными знаками. В § 73 было указано, что обе ветви квинтовой спирали могут быть продолжены.

Если продолжить диэзную ветвь от *Cis-dur* еще на три квинты вверх, то будут последовательно получены тональности *Gis-dur* (1 ✕ и 6♯), *Dis-dur* (2 ✕ и 5♯) и *Ais-dur* (3 ✕ и 4♯):

180

Gis-dur 

Dis-dur 

Ais-dur 

Продолжение бемольной ветви от *Ces-dur* еще на три квинты вниз дает последовательно *Fes-dur* (1 $\flat\flat$ и 6 \flat), *Heses-dur* (2 $\flat\flat$ и 5 \flat), *Eses-dur* (3 $\flat\flat$ и 4 \flat):

181

Fes-dur

Heses-dur

Eses-dur

Во всех перечисленных выше тональностях двойные знаки появляются в том же порядке, как и простые:

простые знаки: *фа*#, *до*#, *соль*# и т. д.; *си* \flat , *ми* \flat , *ля* \flat и т. д.

двойные знаки: *фа*×, *до*×, *соль*× и т. д.; *си* $\flat\flat$, *ми* $\flat\flat$, *ля* $\flat\flat$

и т. д.

После двойных знаков, написанных в этом порядке, ставятся простые знаки так, чтобы общее число двойных и простых знаков было равно семи. Общий порядок всех знаков соответствует восходящим чистым квинтам для × и # и нисходящим — для $\flat\flat$ и \flat .

Такие тональности изредка и ненадолго вводятся внутри произведений. Большой же частью они заменяются тональностями энгармонически равными, что упрощает чтение нот.

Для определения количества знаков в тональностях с двойными знаками употребительны следующие приемы:

1) Отсчет по чистым квинтам вверх от *Cis-dur* для диэзных тональностей и вниз от *Ces-dur* для бемольных.

2) Повышение на хроматический полутон всех семи ступеней обычной диэзной тональности для получения тональности с двойными диэзами. Для этого требуется прибавить 7 диэзов.

<i>G-dur</i> (1#)	<i>Gis-dur</i> (1# + 7# = 8# = 1× и 6#)
<i>D-dur</i> (2#)	<i>Dis-dur</i> (2# + 7# = 9# = 2× и 5#)
<i>A-dur</i> (3#)	<i>Ais-dur</i> (3# + 7# = 10# = 3× и 4#)

Понижение на хроматический полутон всех семи ступеней обычной бемольной тональности для получения тональностей с двойными бемолями. Для этого требуется прибавить 7 бемолей.

<i>F-dur</i> (1 \flat)	<i>Fes-dur</i> (1 \flat + 7 \flat = 8 \flat = 1 $\flat\flat$ и 6 \flat)
<i>B-dur</i> (2 \flat)	<i>Heses-dur</i> (2 \flat + 7 \flat = 9 \flat = 2 $\flat\flat$ и 5 \flat)
<i>Es-dur</i> (3 \flat)	<i>Eses-dur</i> (3 \flat + 7 \flat = 10 \flat = 3 $\flat\flat$ и 4 \flat)

3) Вычитание из 12 (см. § 72) числа знаков той тональности, которая энгармонически равна определяемой.

<i>Gis-dur</i> (= <i>As-dur</i> с 4 \flat)	12 - 4 = 8 = 1× и 6# и т. п.
<i>Fes-dur</i> (= <i>E-dur</i> с 4#)	12 - 4 = 8 = 1 $\flat\flat$ и 6 \flat и т. п.

Примечание При всех вычислениях этого рода следует помнить, что всякая цифра больше семи означает присутствие двойных знаков. Двойных знаков будет столько, на сколько данная цифра больше семи. Остальных (простых) знаков, как уже известно, будет столько, что всех знаков (двойных и простых вместе) получится семь.

§ 75. Гармонический и мелодический мажор. Вместе с историческим развитием музыкального искусства происходило и развитие ладов. Одной из черт развития ладов является использование наряду с основными ступенями их вариантов, получаемых от изменения (повышения и понижения) на хроматический полутон. Измененными ступенями характеризуются гармонический и мелодический мажор.

Гармоническим называется мажор, отличающийся от натурального VI пониженной ступенью. Его яркий признак — увеличенная секунда между VI и VII ступенями:

182

a) C-dur

ув. 2

VI н.

Шуберт, ор. 143, соната для ф-п.

6) C-dur

F-dur

Мелодическим называется мажор, отличающийся от натурального VI и VII пониженными ступенями:

183 a)

C-dur

VIIн. VIн.

183 б) Adagio

Глинка, „Руслан и Людмила“, д. III

Как меч - ты звезд ды
ты - - - хой но - - - чи

Примечание. В тексте этого учебника понижение ступени лада будет обозначаться буквой н. (от слова «ниже»), повышение — буквой в. (от слова «выше»).

Любые изменения основных семи ступеней лада в нотном тексте обозначаются случайными знаками, т. е. к ключу не выносятся.

§ 76. Применение различных видов мажора. Натуральный мажор—основная разновидность этого лада, до сих пор сохраняющая свое значение как в народной музыке, так и в творчестве композиторов

Гармонический мажор появился приблизительно на грани XVII и XVIII столетий и сначала использовался очень ограниченно, например в музыке И. С. Баха и венских классиков (Гайдн, Моцарт, Бетховен). Гораздо большее значение он получил в музыке западных романтиков (Шуберт, Шуман, Лист, Вагнер) и композиторов русской классической школы (Глинка, Балакирев, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков).

Мелодический мажор представляет разновидность позднего происхождения (XIX век) и применяется очень ограниченно, главным образом при движении мелодии вниз по ступеням I—VII н.—VI н.—V.

Глава VIII

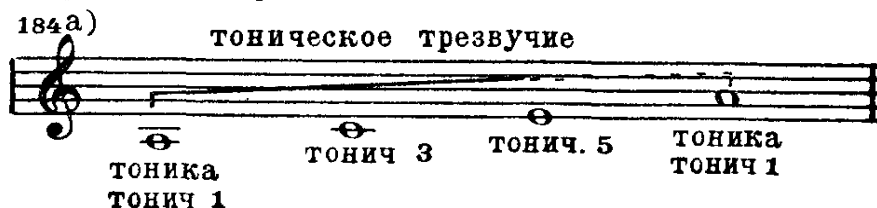
МИНОР

§ 77. Минор. Минорным ладом или минором называется такой лад, в котором на тонике образуется минорное трезвучие.

По буквенной системе минор обозначается словом *mol* (молль).

Название лада минор характеризует малую терцию вверх от тоники (подобно названию минорного трезвучия), так как эта терция в наибольшей мере определяет окраску лада.

Минорное трезвучие, образуемое на тонике, называется тоническим трезвучием. Нижний его звук, как и в мажоре, называется тонической примой или тоникой, второй звук—тонической терцией и третий—тонической квинтой:



Русская народная песня, сб. Балакирева

184б) Andante

Ах, ка - ли - нуш ка, да с ма - ли - нуш -
кой ла - зо - ре - вой цвет.

§ 78. **Натуральный минор, его гамма.** Названия и свойства ступеней Гамма минорного лада, как и всякая другая гамма, строится от тоники до тоники.

Гамма, в которой секунды расположены в следующем восходящем порядке б 2, м. 2, б. 2, б. 2, м. 2, б. 2, б. 2 (большая, малая, две большие, малая, две большие), — называется натуральной минорной:

185 Восходящая гамма Нисходящая гамма

Ее тетрахорды, отделенные друг от друга большой секундой, различны по строению (нижний—б. 2, м. 2, б. 2; верхний—м. 2, б. 2, б. 2).

Другой признак натурального минора — окружение малыми секундами верхней (большой) терции тонического трезвучия:

186 б. 3 м. 2 м. 2

Остальные секунды около его звуков—большие:

187 б. 2 б. 2 б. 2 б. 2

Названия ступеней остаются такими же, как в мажоре. Для точности лучше VII ступень называть натуральным восходящим вводным звуком, в отличие от вводного звука гармонического минора (см. ниже § 81), восходящего на полутон.

В натуральном миноре направление тяготений ступеней, не принадлежащих к тоническому трезвучию, в общем такое же, как в мажоре.

Тяготения, II—I и VII—I, направленные к главной опоре лада — т о н и к е, выражены ясно.

Остро выражены тяготения на полутон:

II—III
VI—V

§ 79. Параллельные тональности. Минор—такой же самостоятельный лад, как мажор. Тем не менее на первое время практически удобно строить минор, исходя от мажора, тем более, что описанное ниже родство этих двух ладов имеет большое значение в музыке.

Каждой мажорной тональности соответствует минорная, имеющая одинаковый с ней звуковой состав; минорная тональность отстоит на малую терцию вниз от мажорной. Мажор и минор, имеющие в натуральном виде одинаковый звуковой состав и, следовательно, одинаковые ключевые знаки, называются параллельными:



Из определения и схемы видно, что минор как бы строится от VI ступени мажора (м. 3 вниз от его тоники), принимаемой за тонику.

Родство параллельных тональностей очень усиливается общностью большой терции их тонических трезвучий. Эта большая терция делается нижней в тоническом трезвучии мажора, если к ней добавляется малая терция сверху. Та же большая терция делается верхней в тоническом трезвучии минора, если к ней добавляется малая терция снизу:



§ 80. Тональности минора. Названия тональностей минора складываются из обозначения тоники и лада, например:

По слоговой системе:

ля минор
ми минор
ре минор

По буквенной системе:

a-moll
e-moll
d-moll

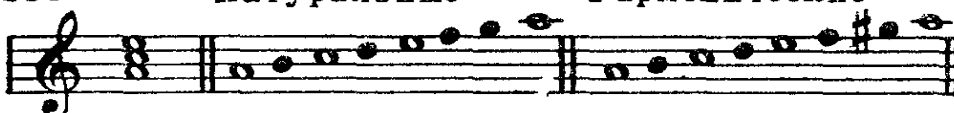
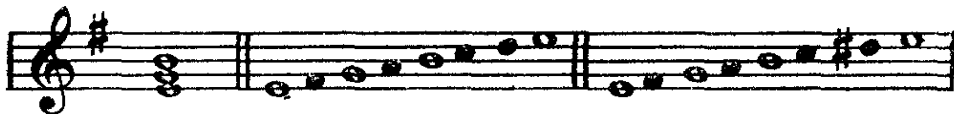

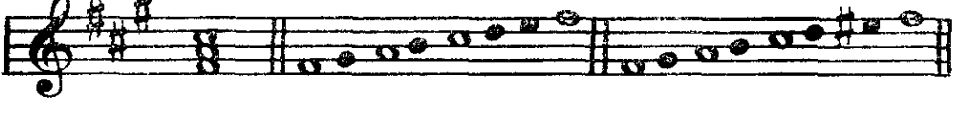
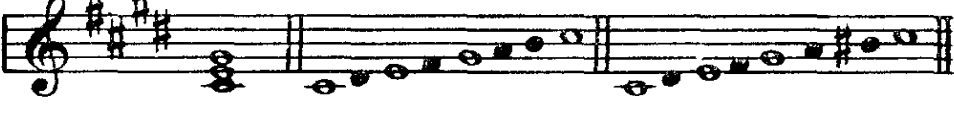
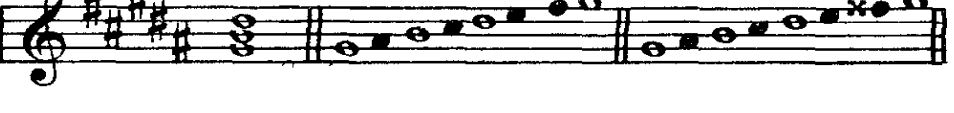
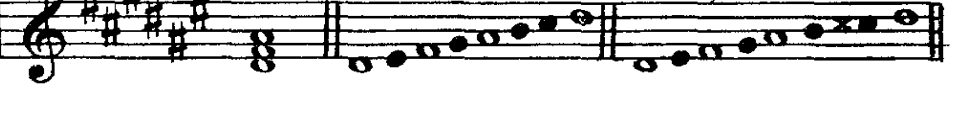
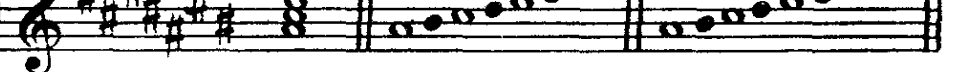
Обозначение тоники обычно пишется с малой буквы. Для краткости минорные тональности иногда обозначаются одним названием тоники. В этом случае обозначение тоники обязательно с малой буквы.

Примеры: *a* вместо *a-moll*; *ля* вместо *ля минор*.

Как известно, существует 15 употребительных тональностей мажорного лада. В соответствии с параллелизмом мажора и минора есть также 15 одинаково построенных тональностей минорного лада:

Диезные тональности

189^{a)} Натуральные Гармонические

ля минор a - moll	
ми минор e - moll	
си минор h - moll	
фа# минор fis - moll	
до# минор cis - moll	
соль# минор gis - moll	
ре# минор dis - moll	
ля# минор ais - moll	

Бемольные тональности

190 Натуральные Гармонические

ре минор d - moll	
----------------------	--

соль минор
g - moll

до минор
c - moll

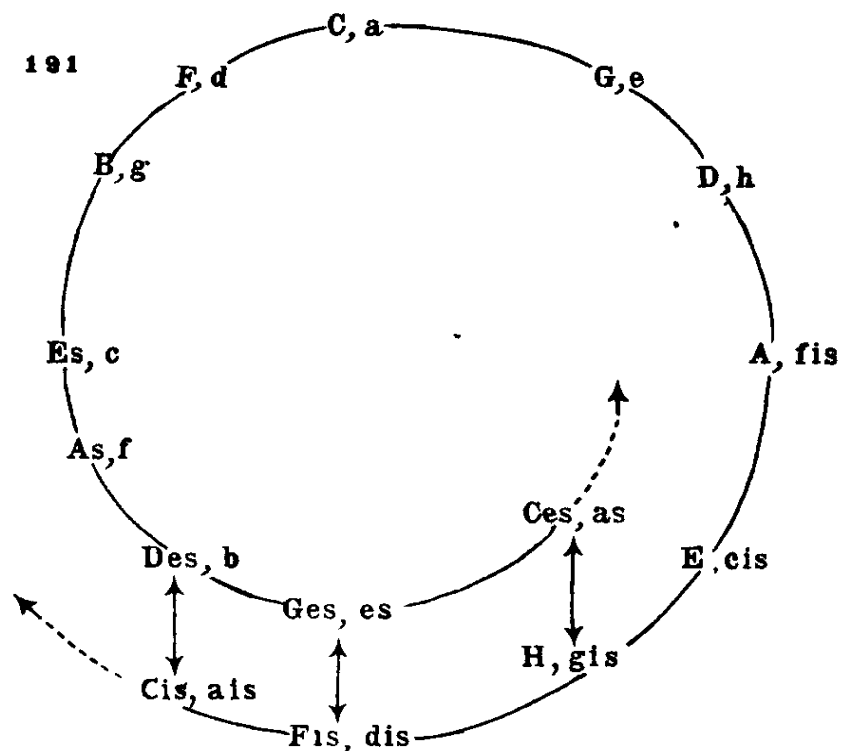
фа минор
f - moll

си^b минор
b - moll

ми^b минор
es - moll

ля^b минор
as - moll

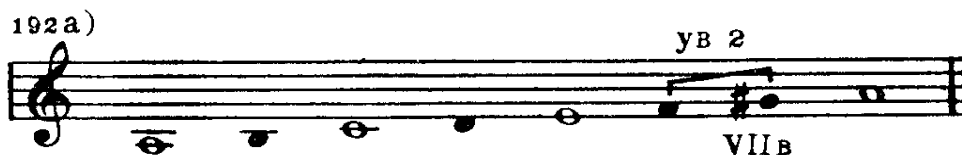
Минорные тональности, подобно мажорным, могут быть расположены по отдельному для них квинтовому кругу, но более удобен квинтовый круг общий для мажорных тональностей с их минорными параллелями:



§ 81. Гармонический и мелодический минор. Минор, так же как и мажор, подвергся развитию. Оно проявилось особенно ясно в хроматическом изменении некоторых его основных ступеней. Особенно важное значение имеет гармонический и мелодический минор.

Гармоническим называется минор, отличающийся от натурального повышенной VII ступенью.

Благодаря этому повышению в миноре образовался такой же вводный звук, остро тяготеющий на полутон вверх к тонике, как в мажоре. Повышение VII ступени минора объясняют влиянием строения мажора на минор:



6) Русская народная песня, сб Балакирева

Как по мо - рю, как по мо - рю, как по
 морю, морю си - не - му, как по морю, морю си - не - му

Яркий признак гармонического минора—это увеличенная секунда между VI и VII ступенями (так же, как в гармоническом мажоре).

Гармоническая минорная гамма обычно исполняется одинаково (с повышением VII ступени) и вверх и вниз.

Мелодическим называется минор с повышенными VI и VII ступенями:



Мелодическая минорная гамма применяется главным образом в восходящем движении; для нисходящего—более типична натуральная гамма:

