

# Метод расширенной гармоничной мелодии при изменении 7 ступени в миноре

Нурали Неъмат угли Исламов  
Туркистанский инновационный университет

**Аннотация:** Именно контекст заставляет слух чувствовать искаженность звукоряда и напряженное тяготение полутоновых связей между устойчивыми и неустойчивыми ступенями. Не случайно начиная с XV-XVI века уменьшенные и увеличенные интервалы использовались композиторами и в мелодиях, и в гармониях для выражения томления, страсти, страдания, муки, и прочих состояний сильного напряжения. В музыкальной практике используется большое число разнообразных музыкальных ладов. Из них два лада наиболее распространены и практически универсальны: это мажор и минор. Натуральный минор - это простая гамма без всяких случайных знаков, в таком виде в каком она есть. Звучание - простое, немного строгое, печальное. Гармонический минор - в нём при движении и вверх, и вниз повышается седьмая ступень (VII#), чтобы обострить её тяготение в первую ступень (то есть в тонику).

**Ключевые слова:** гармонический минор, три вида минора, мелодический и натуральный минор, музыкальные лады, характерные интервалы

## Extended harmonic melody method when changing the 7th step in minor

Nurali Nemat ogli Islamov  
Turkistan Innovation University

**Abstract:** It is the context that makes the ear feel the distortion of the scale and the intense attraction of half-tone connections between stable and unstable steps. It is no coincidence that, starting from the 15th-16th centuries, reduced and increased intervals were used by composers both in melodies and in harmonies to express languor, passion, suffering, torment, and other states of intense tension. In musical practice, a large number of various musical modes are used. Of these, two modes are the most common and almost universal: these are major and minor. Natural minor is a simple scale without any random signs, as it is. The sound is simple, a little strict, sad. Harmonic minor - in it, when moving both up and down, the seventh step (VII #) rises in order to sharpen its attraction to the first step (that is, to the tonic).

**Keywords:** harmonic minor, three types of minor, melodic and natural minor, musical modes, characteristic intervals

В музыкальной практике используется большое число разнообразных музыкальных ладов. Из них два лада наиболее распространены и практически универсальны: это мажор и минор. Так вот и мажор, и минор бывают трёх видов: натуральным, гармоническим и мелодическим. Только не нужно этого пугаться, всё просто: разница лишь в деталях (1-2 звука), остальное в них совпадает. Сегодня в поле нашего зрения - три вида минора.

Натуральный минор - это простая гамма без всяких случайных знаков, в таком виде в каком она есть. Учитываются только ключевые знаки. Звукоряд этой гаммы один и тот же при движении и вверх, и вниз. Ничего лишнего. Звучание - простое, немного строгое, печальное.

Гармонический минор - в нём при движении и вверх, и вниз повышается седьмая ступень (VII#). Повышается она не с бухты-баракты, а ради того, чтобы обострить её тяготение в первую ступень (то есть в тонику).

В результате седьмая (вводная) ступень действительно хорошо и естественно переходит в тонику, зато между шестой и седьмой ступенями (VI и VII#) образуется «дыра» - интервал увеличенной секунды (ув2). Впрочем, в этом есть своя прелесть: ведь благодаря этой увеличенной секунде гармонический минор звучит как-то на арабский (восточный) лад - очень красиво, изысканно и очень характерно (то есть гармонический минор легко узнаётся на слух).

Мелодический минор - это минор, в котором при движении гаммы вверх повышаются сразу две ступени - шестая и седьмая (VI# и VII#), зато при обратном (нисходящем) движении эти повышения отменяются, и играется (или поётся) фактически натуральный минор.

Почему нужно было повысить эти две ступени? С седьмой мы уже разбирались - она хочет быть ближе к тонике. А вот шестая повышается для того, чтобы закрыть ту «дыру» (ув2), которая образовалась в гармоническом миноре. Почему это так важно? да потому что минор мелодический, а по строгим правилам ходы на увеличенные интервалы в мелодии запрещены.

Что даёт повышение VI и VII ступеней? С одной стороны, более направленное движение к тонике, с другой стороны, это движение смягчается. Зачем тогда отменять эти повышения (альтерацию) при движении вниз? Тут всё очень просто: если мы будем играть гамму сверху вниз, то при возвращении на повышенную седьмую ступень нам снова захочется вернуться к тонике, притом, что это уже не нужно (мы, преодолев напряжение, уже завоевали эту вершину (тонику) и спускаемся вниз, где можно отдохнуть). И ещё: мы просто не должны забывать, что находимся в миноре, а эти две подружки (повышенные шестая и

седьмая ступени) как-то добавляют весёлости. Этой весёлости в первый раз может быть и в самый раз, но во второй - уже лишка.

Звучание мелодического минора полностью оправдывает своё название: он действительно звучит как-то по-особому мелодично, мягко, лирично и тепло. Такой лад часто встречается в романах и песнях (например, о природе или в колыбельных).

Как известно, одна из основных задач музыкальной гармонии - это дополнение мелодии и раскрытие ее образного строя. Хорошо написанная мелодия, как правило, содержит в себе направление гармонического движения, которое каждый композитор или аранжировщик использует для составления полной схемы гармонизации.

Классическая школа строится в основном на выполнении заданий по гармонизации в 4-х голосах.

При этом как таковых базовых принципов гармонизации мелодии не выделяют. (По крайней мере я таких не нашел).

Однако учебники и живая музыкальная практика всегда отличаются, в том числе и в подходах к гармонизации мелодии.

В поисках различных вариантов гармонизации мелодии я нашел 2 варианта, которые перекрывают все возможные варианты гармонизации, как в модальной, так и в тональной гармонии.

Сразу отмечу, что эти принципы отражают взаимодействие мелодии и гармонического сопровождения, а не законы гармонии и мелодии. То есть, данная классификация предполагает следующую иерархию.

Такой подход позволяет более свободно экспериментировать с гармонизацией и получать современное звучание.

Итак, рассмотрим 2 вида взаимодействия аккордов и мелодии.

1. Мелодия подчиняет гармонию.

2. Гармония подчиняет мелодию.

При этом в каждом пункте можно выделить еще несколько.

1. Мелодия подчиняет гармонию.

Данный подход является базовым во многих стилях музыки и основан на доминировании мелодического начала.

Любая нота мелодии принимается за аккордовую, не аккордовую или хроматическую.

Здесь стоит отметить, что само понятие аккордовых-неаккордовых нот является достаточно условным поскольку не отражает реальной музыкальной ситуации и используется больше для удобства работы с гармонизацией. Например, нота B в аккорде Am можно назвать неаккордовой, а можно принять за надстройку sus2 тогда она превращается в аккордовую.

После маркировки тонов мелодии выстраивается гармоническая цепочка. При этом выбор аккордовых тонов может быть абстрактным (например, каждая целевая или длинная нота может выполнять роль только 4 ступени или только 7 ступени аккорда).

Или основанным на принципах тонального движения. Например, 7 ступень мажора в тональном движении, гармонизируется, чаще всего, D функцией, а в джазе любым аккордом.

Базовым подходом в данном методе будет сохранение тональности мелодии и подчеркивание отклонений если они присутствуют.

## 2. Гармония подчиняет мелодию.

Аккорды двигаются в любом установленном композитором порядке. Это может быть и тональное движение. Можно использовать отклонения, далекие модуляции, необычные переходы.

Мелодия здесь это только базовый посыл для раскрытия гармонии. Любая нота мелодии может быть помещена в любую тональность и гармонизована.

Только базовые принципы, которые нужно использовать, как указатели при использовании самых разных способов гармонизации.

### Характерные интервалы.

Предварительные понятия, о которых следует иметь представление, приступая к данной теме:

- разрешение неустойчивых ступеней в устойчивые;
- интервалы: количество ступеней в интервалах; интервалы большие, малые, чистые; обращение интервалов; диссонансы и консонансы;
- тритоны;
- гармонический минор, гармонический мажор;
- энгармонизм.

### Характерные интервалы образуются:

- образуются в гармоническом миноре из-за повышения VII<sup>+</sup> ступени.
- образуются сочетанием «сердечных ступеней»

(сердце тоники - III, сердце субдоминанты - VI, сердце доминанты - VII).

Там, где в натуральном ладу лада был большой интервал, там в гармоническом ладу получился малый. В этом наш слух не находит ничего необычного. Но там, где были интервалы малые или чистые, - там получились интервалы уменьшенные! А вот их наш слух воспринимает как нечто экстраординарное, «характерное».

Среди получившихся уменьшенных интервалов есть ум.5 между VII<sup>+</sup> и IV ступенями. Ум.5 это тритон. Тритоны не относятся к характерным интервалам, так как они бывают и в натуральном ладу.

Характерные интервалы имеют специфическое напряженное звучание. Иногда их относят к диссонансам, так как слух настоятельно требует их разрешения.

Однако напряженность их звучания имеет иную природу, чем, у акустических диссонансов - секунды или септимы. Секунда и септима всегда звучат резко. А эффект характерных интервалов чисто психологический, возможен только в контексте тональности.

По своей тоновой величине все характерные интервалы энгармонически равны консонансам. Поэтому взятые изолированно, без контекста он не прозвучат как «характерные».

Именно контекст заставляет слух чувствовать искаженность звукоряда и напряженное тяготение полутоновых связей между устойчивыми и неустойчивыми ступенями. Не случайно начиная с XV-XVI века уменьшенные и увеличенные интервалы использовались композиторами и в мелодиях, и в гармониях для выражения томления, страсти, страдания, муки, и прочих состояний сильного напряжения.

### **Использованная литература**

1. К.Б. Холиков. Музыкальная педагогика и психология. Вестник науки и образования, 58-61
2. К.Б. Холиков. Неизбежность новой методологии музыкальной педагогике. Science and Education 4 (1), 529-535.
3. К.Б. Холиков. Детальный анализ музыкального произведения. Science and Education 4 (2), 1069-1075
4. К.Б. Холиков. Математический подход к построению музыки разные условия модели построения. Science and Education 4 (2), 1063-1068.
5. К.Б. Холиков. Особенность взаимосвязанности между преподавателем и учащимся ракурса музыки в различных образовательных учреждениях: детском саду, школе, вузе. Science and Education 4 (2), 1055-1062.
6. К.Б. Холиков. Нарастание педагогического процесса посредством тестирования на материале предмета в рамках специальности музыкальной культуры. Science and Education 4 (3), 505-511.
7. KB Kholikov. Передовые формы организации педагогического процесса обучения по специальности музыкальной культуры. Science and Education 4 (3), 519-524.
8. К.Б. Холиков. Психолого-социальная подготовка студентов. Социальный педагог в школе: методы работы. Science and Education 4 (3), 545-551.

9. К.Б. Холиков. Эволюция эстетики в условиях прогрессивной модели музыкальной культуры, из опыта работы КБ Холикова 30 школы г. Бухары Республики Узбекистан. *Science and Education* 4 (3), 491-496.

10. К.Б. Холиков. Перенос энергии основного голоса к другим голосам многоголосной музыки. *Science and Education* 3 (12), 607-612.

11. К.Б. Холиков. Локально-одномерные размеры, основа динамично развитого произведения музыки. *Science and Education* 3 (11), 1007-1014

12. К.Б. Холиков. Комил Бурунович Холиков (2022). Теоретические основы определения механических свойств музыкальных и шумовых звуков при динамических воздействиях. *Science and Education*, 3 (4), 453-458.

13. К.Б. Холиков. Бемолли мажор ва минор тоналлигини аниқлашнинг оптимал усуллари ва креативлиги. *Science and Education* 3 (10), 533-539.

14. К.Б. Холиков. Проблематика музыкальной эстетики как фактическая сторона повествования. *Science and Education* 3 (5), 1556-1561.

15. К.Б. Холиков. Проблема бытия традиционной музыки Узбекистана. *Science and Education* 3 (5), 1570-1576

16. К.Б. Холиков. Диезли мажор ва минор тоналлигини аниқлашнинг оптимал усуллари. *Science and Education* 3 (9), 416-421.

17. К.Б. Холиков. Место творческой составляющей личности преподавателя музыки и её роль в обучении детей общеобразовательной школе. *Science and education* 3 (8), 145-150

18. К.Б. Холиков. Отличие музыкальной культуры от музыкального искусства в контексте эстетика. *Science and Education* 3 (5), 1562-1569.

19. К.Б. Холиков. Пение по нотам с сопровождением и без него по классу сольфеджио в высших учебных заведениях. *Science and Education* 3 (5), 1326-1331.

20. К.Б. Холиков. Значение эстетического образования и воспитания в общеобразовательной школе. *Science and Education* 3 (5), 1549-1555

21. К.Б. Холиков. Содержание и сущность государственных требований к развитию детей младшего и дошкольного возраста Республики Узбекистан. *Science and Education* 3 (2), 1215-1220.

22. К.Б. Холиков. Проектирование состава хорового коллектива с применением школьных учеников в условиях Узбекистана. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1094-1100.

23. К.Б. Холиков. Методика обучения прослушке детей в садике. *Science and Education* 3 (2), 1096-1104.

24. К.Б. Холиков. Виды деятельности, используемые на уроках музыки в дошкольных организациях. *Science and Education* 3 (2), 1201-1207



25. К.Б. Холиков. Цели и задачи музыкального воспитания детей в детском саду. *Science and Education* 3 (2), 1221-1226

26. К.Б. Холиков. Взаимосвязь музыкального развития, между воспитанием и обучением детей дошкольного образования. *Science and Education* 3 (2), 1227-1232.

27. К.Б. Холиков. Направляющие основы методики для педагогов и студентов музыкально эстетическая развития детей в садике. *Science and Education* 3 (2), 1233-1239.

28. К.Б. Холиков. Звукообразование, вокально-хоровые навыки, дикция-совокупность правильного пения. *Science and Education* 3 (2), 1175-1180.

29. К.Б. Холиков. Педагогический процесс формирования в ДОО. Важность музыкального образования. *Science and Education* 3 (2), 1105-1111.

30. К.Б. Холиков. Компетенция и компетентностный подход в обучении детей дошкольного возраста. *Science and Education* 3 (2), 1208-1214.