

## Схема интегрирования тоники методом обратной задачи диатоники, субдоминанты и доминанты

Феруз Бахтиёр ўғли Холов

**Аннотация:** В мажорном или минорном ладу есть три особые ступени - первая, четвертая и пятая. Эти ступени считаются главными, и даже по-особому называются: первая называется тоникой, четвертая - субдоминантой, а пятая - доминантой. Тоника это - аккорд, построенный на первой ступени шкалы лада. Субдоминанта это - аккорд, построенный на четвертой ступени шкалы лада. Доминанта это - аккорд, построенный на пятой ступени шкалы лада. Если субдоминанта нас всё время уводит от тоники, то доминанта, наоборот, к ней приводит. Вот это и есть схема интегрирования тоники методом обратной задачи диатоники, субдоминанты и доминанты. Все остальные ступени, которые не относятся к главным, называются побочными.

**Ключевые слова:** тоника, ступени лада, аккорд, построение, ступень, степень устойчивости, минор, мажор, устойчивые опорные звуки

## Scheme of integration of tonic by the method of inverse problem of diatonicism, subdominant and dominant

Feruz Bakhtiyor oglu Kholov

**Abstract:** In a major or minor mode there are three special steps - the first, fourth and fifth. These steps are considered the main ones, and even have a special name: the first is called the tonic, the fourth - the subdominant, and the fifth - the dominant. The tonic is a chord built on the first step of the scale of the mode. The subdominant is a chord built on the fourth step of the scale of the mode. The dominant is a chord built on the fifth step of the scale of the mode. If the subdominant always takes us away from the tonic, then the dominant, on the contrary, leads to it. This is the scheme of integration of tonic by the method of inverse problem of diatonicism, subdominant and dominant. All other steps that are not related to the main ones are called secondary.

**Keywords:** tonic, steps of the scale, chord, construction, step, degree of stability, minor, major, stable supporting sounds

Тоника это - аккорд, построенный на первой ступени шкалы лада. Субдоминанта это - аккорд, построенный на четвертой ступени шкалы лада. Доминанта это - аккорд, построенный на пятой ступени шкалы лада.

В мажорном или минорном ладу есть три особые ступени - первая, четвёртая и пятая. Эти ступени считаются главными, и даже по-особому называются: первая называется тоникой, четвёртая - субдоминантой, а пятая - доминантой. В мажоре эти ступени сокращённо обозначаются большими, то есть заглавными буквами T, S и D. В миноре они записываются теми же буквами, только строчными, маленькими: t, s и d.

Звуки в ладу делятся как бы на три команды или, если сказать по-другому, они делятся на три группы. Каждая команда звуков выполняет свою строго определённую функцию, то есть роль в процессе развития музыкального произведения. Тоника, субдоминанта и доминанта - «главари» или «капитаны» этих трёх команд. Всех участников каждой группы мы можем легко определить, если построим трезвучие на каждой из главных ступеней - первой, четвёртой или пятой.

Так, в тоническую «команду» или, правильнее, в тоническую группу входят первая, третья и пятая ступень. Эти ступени также называются устойчивыми ступенями и вместе составляют тоническое трезвучие.

В субдоминантовой группе или в команде субдоминанты оказались такие ступени: четвёртая, шестая и первая. Это трезвучие будет называться субдоминантовым. Кстати, возможно вы заметили, что первая ступень входит сразу в две команды - в тоническую (она там главарь) и в субдоминантовую. Этому не стоит удивляться, просто данная ступень является бифункциональной (двойственной), то есть может по очереди играть то одну роль, то другую, в зависимости от того, в каком окружении она находится. В доминантовую группу мы включим пятую, седьмую и вторую ступени. Трезвучие этой команды также называется доминантовым. И в нём тоже есть бифункциональная ступень - пятая, то есть сама доминанта, которая может как работать в своей группе, так и помогать тонике, в зависимости от того, что ей предпишет композитор. Трезвучия на главных ступенях, которые мы с вами построили, называются главными трезвучиями лада. В них есть все звуки тональности. А ещё одна интересная их особенность заключается в том, что в мажорных тональностях главные трезвучия - большие, то есть мажорные; в минорных тональностях они малые, то есть минорные. Таким образом, главные трезвучия не только концентрируют в себе основные силы тональности, но ещё и прекрасно характеризуют её лад - мажорный или минорный.

Тоника выполняет функцию устойчивости, спокойствия. Звуки тонического трезвучия подходят для того, чтобы заканчивать ими песню или пьесу для какого-нибудь инструмента. Это очень важная функция, потому что без неё мы бы никогда не поняли, что произведение закончилось, и наступил конец, мы бы сидели в концертном зале дальше, ожидая продолжения. Кроме того, тоника

всегда снимает напряжение, которое исходит от других функций. Субдоминанту можно назвать двигателем музыкального развития. Её применение всегда связано с движением, с уходом от тоники. Очень часто через субдоминанту совершаются переходы в другие тональности, то есть модуляции. Движением по звукам субдоминанты накапливает напряжение. Доминанта - сила, которая противоположна субдоминанте. Она тоже очень подвижна, но её напряжение гораздо больше субдоминанты, оно настолько обостряет ситуацию, что непременно требуется срочный «поиск выхода», срочное разрешение. Таким образом, если субдоминанта нас всё время уводит от тоники, то доминанта, наоборот, к ней приводит. Вот это и есть схема интегрирования тоники методом обратной задачи диатоники, субдоминанты и доминанты. Все остальные ступени, которые не относятся к главным, называются побочными. Это второй, третий, шестой и седьмой звуки в гамме. И да, они тоже имеют свои особые названия. Начнём со ступеней, которые ближе всего находятся к тонике. Это седьмая и вторая. Их именуют вводными ступенями. Дело в том, что они неустойчивы, и очень тянутся к тонике, как правило, в неё разрешаются и потому как бы вводят нас в самый главный звук тональности, служат своеобразными проводниками. Седьмая ступень называется нижним вводным звуком, а вторая - верхним вводным.

Третья и шестая ступени называются медиантами. С латинского языка слово «media» переводится как «средний». Эти ступени являются промежуточным звеном, средней точкой по пути от тоники к доминанте или к субдоминанте. Третья ступень называется верхней медиантой (обозначается как M), а шестая - нижней медиантой или субмедиантой (ее сокращённое обозначение - Sm). Знание главных ступеней и их функций, а также понятие о том, как звучат побочные ступени, очень помогает ориентироваться в тональности - слышать в ней построенные аккорды, интервалы, быстро подбирать аккомпанемент, правильно выстраивать фразировку и динамику во время исполнения. Напоследок хочется ещё раз обратить ваше внимание на то, что главные ступени и устойчивые ступени - это разные вещи. Главные ступени - это первая, четвёртая, пятая, а устойчивые - первая, третья и пятая.

Изучение полифонии строгого письма, его форм и жанров, овладение техникой письма весьма целесообразно, ибо способствует более интенсивному развитию полифонического музыкального мышления, выработке пластики мелодических линий, а также переключению внимания от гармонического голосоведения, которое подчинено логике функционально-гармонических аккордовых последований, на сочетание индивидуализированных линий, что составляет основу полифонического стиля. Если в рекомендациях к практическим письменным работам, преследующим эти цели, невозможно

прямо отразить подвижность средств и принципов, раскрывающихся в анализах художественных образцов, то выполнение таких работ, тем не менее, совершенно необходимо.

Одной из весьма существенных задач изучения стилей полифонии (и в первую очередь - строгого) является тщательное раскрытие и практическое усвоение присущих тому или иному стилю интонационных, мелодико-гармонических и ритмических свойств, их весомости, подвижности, характерности.

Художественная практика каждой эпохи складывается не только из произведений, созданных в это время, - в ней сохраняются художественные достижения и предшествующих времен, особенно те из них, на которых основано мышление рассматриваемой эпохи. Поэтому теоретические воззрения в немалой степени отражают сложные стилевые явления эпохи. При этом обобщения зависимы и от индивидуальных особенностей музыкального мышления авторов, от глубины их проникновения в художественные явления. Совершенно очевидно, что в разные эпохи поле зрения теоретиков не могло быть всеохватывающим. Концентрация внимания исследователей на эпохальных явлениях приводила и приводит в разное время к различным выводам, то дополняющим ранее существующие, то противоречащим последним. Другими словами, оценка явлений искусства в каждую эпоху происходит всегда с позиций, свойственных лишь этой эпохе. Так, например, в центре внимания изучающих и обучающих в сфере музыки в античности стояли этические и педагогические, в средневековье - теологические, а в эпоху гуманизма - энциклопедические проблемы. И теория полифонии складывалась, с одной стороны, из накоплений общих положений и сведений, с другой стороны - из обобщений, относящихся к художественной практике лишь определенных эпох.

Рассмотрение ладовой основы мелодий и многоголосия X-XVI веков иллюстрирует линию развития ладовой системы музыкального мышления в целом. Во множестве образцов, представляющих конкретные виды лада (в частности - модальные структуры). Прослеживается процессе выделения более устойчивых опорных звуков и группировки вокруг них неустойчивых. Такое выделение тесно связано повторностью - многократным возвращением мелодии к одному звуку, большей протяженностью и заметно как в неполных и полных ангемиотонных, так и неполных и полных по охвату звукоряда диатонических мелодических ладообразованиях, где особое значение имеют начальный и завершающий звуки и созвучия.

Они показывают, в частности, и различную степень устойчивости завершающих звуков и созвучий в церковных и народно-песенных ладах.

### Использованная литература

1. К.Б. Холиков. Диезли мажор ва минор тоналлигини аниқлашнинг оптимал усуллари. *Science and Education* 3 (9), 416-421.
2. К.Б. Холиков. Бемолли мажор ва минор тоналлигини аниқлашнинг оптимал усуллари ва креативлиги. *Science and Education* 3 (10), 533-539.
3. КБ Холиков. Аксоны и дендриты в развивающийся музыкально психологического мозга. *Science and Education* 4 (7), 159-167
4. К.Б. Холиков. Место творческой составляющей личности преподавателя музыки и её роль в обучении детей общеобразовательной школе. *Science and Education* 3 (8), 145-150.
5. КБ Холиков. Психика музыкальной культуры и связь функции головного мозга в музыкальном искусстве. *Science and Education* 4 (7), 260-268
6. КБ Холиков. Важнейшие полифонические формы многоголосных произведений. *Scientific progress* 2 (4), 557-562 2 (4), 557-562
7. КБ Холиков. Рост аксонов в развивающийся музыкально психологического мозга в младшем школьном возрасте. *Science and Education* 4 (7), 223-231
8. КБ Холиков. Ответ на систему восприятия музыки и психологическая состояния музыканта. *Science and Education* 4 (7), 289-295
9. KB Kholikov. The role of theory and application of information systems in the field of theory, harmony and polyphony of music. *musical education - Web of Science*, 1044-1051.
10. КБ Холиков. Фокус внимания и влияние коры височной доли в разучивании музыкального произведения. *Science and Education* 4 (7), 304-311
11. К.Б. Холиков. Форма музыки, приводящие к структурной, драматургической и семантической многовариантности произведения. *Журнал Scientific progress* 2 (№ 4), 955-960.
12. К.Б. Холиков. Проблематика музыкальной эстетики как фактическая сторона повествования. *Science and Education* 3 (5), 1556-1561.
13. К.Б. Холиков. Проблема бытия традиционной музыки Узбекистана. *Science and Education* 3 (5), 1570-1576.
14. К.Б. Холиков. Отличие музыкальной культуры от музыкального искусства в контексте эстетика. *Science and Education* 3 (5), 1562-1569.
15. 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.
16. КБ Холиков. Внимание и его действие обученному музыканту и оценка воспроизводимости тренировок. *Science and Education* 4 (7), 168-176

17. К.Б. Холиков. Значение эстетического образования и воспитания в общеобразовательной школе. *Science and Education* 3 (5), 1549-1555.
18. К.Б. Холиков. Эстетическое воспитание молодёжи школьного возраста в сфере музыки. *Science and Education* 3 (5), 1542-1548.
19. К.Б. Холиков. Проект волевого контроля музыканта и воспроизводимость музыкального произведения. *Science and Education* 4 (7), 189-197
20. К.Б. Холиков. Роль педагогических принципов метода моделирования, синтеза знаний при моделировании музыкальных систем. *Science and Education* 3 (3), 1032-1037.
21. К.Б. Холиков. Музыка как релаксатор в работе мозга и ракурс ресурсов для решения музыкальных задач. *Science and Education*. 3 (3), 1026-1031.
22. К.Б. Холиков. Музыкальное образование и имитационное моделирование процесса обучения музыки. *Science and Education* 3 (3), 1020-1025.
23. К.Б. Холиков. Теоретические особенности формирования музыкальных представлений у детей школьного возраста. *Scientific progress* 2 (4), 96-101.
24. К.Б. Холиков. Необходимые знания в области проектирования обучения музыкальной культуры Узбекистана. *Scientific progress* 2 (6), 952-957.
25. К.Б. Холиков. Некоторые методические трудности, возникающие при написании общего решения диктанта по предмету сольфеджио. *Scientific progress*. 2 (№3), pp. 734-742.
26. К.Б. Холиков. К вопросу вокальной музыки об адресате поэтического дискурса хора. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1087-1093.
27. К.Б. Холиков. Роль электронного учебно-методического комплекса в оптимизации музыкального обучения в общеобразовательной школе. *Scientific progress* 2 (4), 114-118.
28. К.Б. Холиков. Модульная музыкальная образовательная технология как важный фактор развития учебного процесса по теории музыки. *Scientific progress* 2 (4), 370-374.
29. К.Б. Холиков. Вокал, вокалист, вокализ. Ария, ариозо и ариетта. *Science and Education* 3 (2), 1188-1194.
30. К.Б. Холиков. Характерная черта голоса у детей, певческая деятельность. *Science and Education* 3 (2), 1195-1200.