

Три новые версии дефиниции - формулировки мажора и минора

Комил Бурунович Холиков

Бухарский институт психологии и иностранных языков

Аннотация: В статье раскрывается быстрое определение мажора и минора. Это не квинтовый круг, а совсем другое формулировки мажора и минора. Одно из главных понятий музыкальной науки, центральное понятие в учении о гармонии. Чаще всего слово «лад» употребляют по отношению к двум тональным ладам - мажору и минору. Самым распространённым ладом в мире считается мажор и минор. Лад в музыке - это система отношений устойчивых и неустойчивых звуков и созвучий, которая работает на определённый звуковой эффект. Самым распространённым ладом в мире считается мажор и минор. Одно из главных понятий музыкальной науки, центральное понятие в учении о гармонии.

Ключевые слова: мажор и минор, лад, системность высотных связей, система отношений устойчивых и неустойчивых звуков, категория музыки

Three new versions of the definition - formulations of major and minor

Komil Buronovich Kholikov

Bukhara Institute of Psychology and Foreign Languages

Abstract: The article reveals a quick definition of major and minor. This is not the circle of fifths, but a completely different formulation of major and minor. One of the main concepts of musical science, a central concept in the doctrine of harmony. Most often, the word "mode" is used in relation to two tonal modes - major and minor. The most common scales in the world are major and minor. Mode in music is a system of relations between stable and unstable sounds and consonances, which works for a certain sound effect. The most common scales in the world are major and minor. One of the main concepts of musical science, a central concept in the doctrine of harmony.

Keywords: major and minor, mode, systematicity of pitch connections, system of relations between stable and unstable sounds, category of music

Самым распространённым ладом в мире считается мажор и минор. Одно из главных понятий музыкальной науки, центральное понятие в учении о гармонии.

Чаще всего слово «лад» употребляют по отношению к двум тональным ладам - мажору и минору. «Ладами» упрощённо называют звукоряды западных и восточных модальных ладов - натуральных, церковных, традиционных восточных.

Лад (старославянское - согласие, мир, порядок), одна из важнейших категорий музыки. Лад в эстетическом смысле - приятная для слуха и разумно постигаемая согласованность звуков по высоте;

в музыкально -теоретическом смысле - системность высотных связей, структурное единство и музыкально -логическое соподчинённость звуков;

ладами традиционно называют и воплощающие эту системность конкретные звуковые системы (в виде звукорядов).

Лад в музыке - это система отношений устойчивых и неустойчивых звуков и созвучий, которая работает на определённый звуковой эффект.

В жизни иногда говорят о людях, что они между собой ладят, то есть дружат, понимают друг друга и оказывают взаимную помощь. В музыке звуки тоже должны ладить между собой, находиться в ладу, иначе получится не песня, а одна сплошная какофония. Получается, что лад в музыке - это звуки, которые дружны между собой.

Звуков в песне очень много, и они разные. Есть звуки устойчивые - опорные, и есть неустойчивые - подвижные. Для того чтобы получилась музыка, нужны и те, и другие, и они должны чередоваться между собой и помогать друг другу. Строение музыки можно уподобить строительству кирпичной стенки. Как стенка получается из кирпичей и цемента между ними, так и песня рождается только тогда, когда есть звуки устойчивые и неустойчивые.

Устойчивые звуки вносят в музыку покой, они притормаживают активное движение, на них обычно завершается музыкальная пьеса. Неустойчивые звуки нужны для развития, они постоянно уводят развитие мелодии от устойчивых звуков и вновь приводят к ним. Все неустойчивые звуки стремятся перейти в устойчивые, а устойчивые, в свою очередь, как магниты притягивают к себе неустойчивые.

Для того чтобы получилась какая-нибудь песня - веселая или грустная. То есть звуки лада могут влиять и на настроение музыки, они словно окрашивают мелодии в разные эмоциональные оттенки.

Лад - это всегда целая команда звуков, которые неустанно трудятся над созданием песен или музыку всяких настроений. Ладов в музыке очень много, но есть два самых главных. Они называются мажор и минор.

Мажорный лад или просто мажор - это лад света и веселья. Годится он для создания музыки радостной, бодрой и веселой. Минорный лад или просто минор - это мастер печальной и задумчивой музыки.

Мажорный лад - это яркое солнце и чистое голубое небо, а минорный лад - это алый закат и темнеющие под ним пики елового леса. Мажорный лад - это ярко-зеленая весенняя трава на лужайке, которой с огромным удовольствием лакомится серая козочка. Минорный лад - это наблюдать из окна вечером, как падают осенние листья и капают осенние хрусталики-дождевики. Красота бывает разной, и мажор с минором - два художника, которые своими звуками готовы нарисовать любую картину.

Мажорный и минорный лад можно выстроить от любого музыкального звука - от до, от ре, от ми и т.д. Этот первый, самый главный звук будет называться в ладу тоникой. А высотное положение лада, привязка его к какой-то тонике обозначается словом «тональность». Каждая тональность как-то должна называться. У человека есть имя и фамилия, а у тональности - название тоники и лада, которые можно тоже соединить в одно имя. Например, До мажор (нота ДО - это тоника, то есть главный звук, капитан команды, от нее построен лад, причем лад мажорный). Или еще пример: ре минор - это минорный лад от ноты РЕ. Другие примеры: Ми мажор, Фа мажор, соль минор, ля минор и т.д.

Сейчас речь не идёт о строения лада, а определения лёгким способом. Мы предлагаем не квинтовый круг, который занимает очень много времени для определения лада. Хотя она придумана очень чётко, бесспорно точно.

Но современные ученики хотят всё и сразу, интерактивные действие учеников приводить к тому, чтобы учителя тоже должны дать знания так, чтобы они быстрее могли получать знания. А именно о ладах мажора и минора.

Помимо квинтового круга существует два способа манеры формулировки определения мажора и минора.

Первый способ дефиниции - формулировки мажора и минора: вот все кто хочет заниматься музыкой начинают с изучения до - мажора. Потому что, до - мажор не имеет ни бемоля, ни диеза. Его объяснить педагогу легко и понять ученику тоже. Так вот, если от ноты ДО идём по лесенке вверх ровно на один тон до фа - диеза, что каждая получившей ноте добавить мажор, то образуется порядок новый мажор и добавляется по два диеза, это гипотеза:

То есть до - мажоре нет диеза;

Тон выше ре - мажоре 2 диеза;

Тон выше ми - мажоре 4 диеза;

И наконец тон выше фа - диез мажоре 6 диезов.

Если от ноты соль идём по лесенке вверх ровно на один тон до ДО - диез, что каждая получившей ноте добавить мажор, то образуется порядок новый мажор и добавляется по два диеза, то образуется не чётные мажорные тональности.

То есть соль - мажоре 1 диез;

Тон выше ля - мажоре 3 диеза:

Тон выше си - мажоре 5 диеза;

И наконец тон выше до - диез мажоре 7 диезов.

А параллель мажора располагается полтора тона вниз.

Вот на счёт бемоля, тоже самый начиная с ноты не вверх, а наоборот вниз ровно на тон можно определить чётные бемольные тональности:

До - мажоре нет никаких альтерированных ступеней.

От ДО ровно на один тон вниз располагается си - бемоль мажор, и она имеет 2 бемоля:

От си - бемоль на один тон вниз располагается нота ля - бемоль и если добавить мажор, то получается ля - бемоль мажор, который имеет 4 бемоля:

От ля - бемоль на один тон вниз располагается нота соль - бемоль мажор, он имеет 6 бемолей.

Начиная от фа и вниз, то можно определить не чётные бемольных тональностей, добавляя по 2 бемолей. То есть в фа - мажоре 1 бемоль;

От фа тон ниже располагается ми - бемоль, и добавить мажор, то образуется ми - бемоль мажоре 3 бемоля:

От ми - бемоль тон ниже располагается ре - бемоль, и добавить мажор, то образуется ре - бемоль мажоре 5 бемолей:

От ре - бемоль тон ниже располагается до - бемоль, и добавить мажор, то образуется до - бемоль мажор, который имеет 7 бемолей.

Таким образом мы можем легко и быстро определить бемольные мажорных тональностей. Плюс к этому можно составить схему для определения мажора и минора. Мы не должны забывать, что параллельные тональность располагаются полтора тона ниже.

Также нам необходимо знать порядок диезов:

Фа, до, соль, ре, ля, ми, си.

чётные мажорные тональности:	
C - dur (0)	-
D - dur (2 диеза)	Фа, до.
E - dur (4 диеза)	Фа, до, соль, ре.
Fis - dur (6 диезов)	Фа, до, соль, ре, ля, ми.

Не чётные мажорные тональности:	
G - dur (1)	Фа
A - dur (3 диеза)	Фа, до, соль.
H - dur (5 диеза)	фа, до, соль, ре, ля.
Cis - dur (7 диезов)	Фа, до, соль, ре, ля, ми, си.

А порядок бемолей такова:

Си, ми, ля, ре, соль, до, фа.

Схема бемольных чётных и не чётных тональностей:

чётные бемольные мажорные тональности:

C - dur (0)	-
B - dur (2 бемоля)	Си, ми.
As - dur (4 бемоля)	Си, ми, ля, ре.
Ges - dur (6 бемолей)	Си, ми, ля, ре, соль, до.

Не чётные бемольные мажорные тональности:	
F - dur (1)	Си.
Es - dur (3 бемоля)	Си, ми, ля.
Des - dur (5 бемоля)	Си, ми, ля, ре, соль.
Ces - dur (7 бемолей)	Си, ми, ля, ре, соль, до, фа.

Вот такими способами можно определить мажорные и минорные тональности.

А второй способ дефиниции - формулировки мажора и минора очень интересно и легко.

Так, как в музыке мажор и минор употребляется чаще, чем другие народные лады, музыкант сталкивается с проблемами как быстрее определить тональность или лад. Второй способ очень интересно тем, что как появился 1 диэз (при ключе), сразу же надо думать за этим диэзом следующая нота соль. Так вот, в соль мажоре один диэз. Напоминаю, что мы должны всегда думать о порядке диэзов, то есть фа, до, соль, ре, ля, ми, си.

А перед фа - диэз находится ми, а вот ми - миноре тоже один диэз.

А если в начале произведения после ключа появился два диэза: фа и до соблюдая порядок диэзов, то мы должны думать о том, что за следом до - диэз находится нота ре, нам остаётся только добавить мажор, и у нас появился (определили) ре - мажор, то есть ре - мажоре 2 диэза фа и до. А перед до - диэзом находится си, и мы добавляем минор, то получится си - минор, который тоже имеет при ключе два диэза.

Если при ключе имеется 3 диэза, фа, до, соль, то мы должны обратить внимание на последний диэз, который данным случае соль. За следом соль находится нота ля, нам остается просто добавить слово - мажор, и получится что, в ля - мажоре 3 диэза: фа, до, соль. А перед соль - диэз находится нота фа - диэз, возникает вопрос почему фа - диэз, а не фа. Потому, что, если обращаем внимание на порядок диэзов, что мы уже изменили фа на фа - диэз. Вот почему у нас появился фа - диэз.

Таким образом мы можем определить любой тональность, наблюдая на последнего диэза, который находится возле ключа.

А вот определение бемольных тональностей, она ещё легче, чем диэзные. Как всем известно, что фа мажоре и ре - миноре при ключе имеется один си - бемоль. А определение других бемольных тональностей проще - простого. Закрывая последний бемоль, который находится при ключе, мы думаем предыдущий знак, и она определяет тональность. То есть если при ключе два

знака, перед последний знак си - бемоль, к этому знаку добавляем мажор, и получится си - ь мажор. Так и полтора тона в низу находится нота соль, к этому соль добавляем минор, получается у нас соль - минор. Так и определяется остальные бемольные тональности.

Таким образом мы легко можем определить любой бемольный тональность.

Следующая формулировка бемольные тональности определяется по-другому. Начиная от ноты до и равна на один тон ниже, располагается тональности, которые имеют чётные тональности, нота си - ь имеет два бемоля.

От ноты си бемоль равна на тон ниже располагается нота ля - ь и она имеет 4 бемоля. Но от ноты ля ь ровно на один тон ниже располагается нота соль - ь и она имеет 6 бемолей.

Начиная от ноты фа и ровно на один тон ниже располагаются не чётные тональности. То есть в фа - мажоре 1 бемоль, в ми ь - мажоре 3 бемоля, ре ь - мажоре 5 бемолей, в до диез мажоре 7 бемолей.

Вот таким образом легко и быстро определяется или формулируются мажор и минор. Это во первых экономия времени, во вторых быстрый способ определения тональностей.

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. Теоретические основы определения механических свойств музыкальных и шумовых звуков при динамических воздействиях.. Scenfific progress 2.
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. KB Kholikov. Harmony to voice exercise their role in the regulation of muscular activity in vocal music. Scopus, musical education., 705-709.
6. KB Kholikov. The content of a music lesson in a comprehensive school. Web of Science Magazine, 1052-1059.
7. KB Kholikov. Polyphonic forms of music based on traditional organizational principles. Web of Science Magazine, 375-379.
8. KB Kholikov. signs. The main elements of music, their formative action. Melody. Theme. Web of Science 2, 720-728.
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. К.Б. Холиков. Область применения фугированных форм. Тройные и четверные фуги. Фугетта и Фугато. *Scientific progress*, 2.
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. К.Б. Холиков. *Musical pedagogy and psychology*. *Bulletin of science and education*. 99 (21-2), 58-61.
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. *Methods of musical education through education in universities*. *musical education - Web of Science* 3 (66), 57-60.
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 знание 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 музыке об адресате поэтического дискурса хора. *Scientific progress*. 2 (№ 3), pp. 1087-1093.

27. К.Б. Холиков. Роль электронного учебно-методического комплекса в оптимизации музыкального обучение 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.