Министерство искусства и культурной политики Ульяновской области

Областное государственное бюджетное профессиональное образовательное учреждение

«Димитровградский музыкальный колледж»

**Диатонические семиступенные лады народной музыки**

Методическая работа по ЭТМ

**Куприенко Л.И.**

Димитровград 2024

**Диатонические семиступенные лады народной музыки**

**I**. **Введение.**

Эволюция лада в музыкальной культуре разных народов включает в себя разрастание звукоряда от трихорда к гексохорду и гамме. Наиболее полно система диатонических ладов представлена семиступенными ладами.

В специальной литературе и педагогической практике эти лады называются по-разному:

* Церковными
* Древними
* Средневековыми (ЭТМ Н. Кашкина, С.А. Павлюченко)
* Старинными (Курс лекций И.В. Способина)
* Натуральными («Теоретические основы гармонии» Ю.Н. Тюлина и Н.Г. Привано)
* Особыми диатоническими («Хрестоматия по гармоническому анализу» О.Л. и С.С Скребковых)
* Ладами народной музыки (ЭТМ В.В. Вахромеева);
* Диатоническими семиступенными ладами (ЭТМ И.В. Способина).

Каждый из указанных терминов имеет известные основания, за исключением «древние» лады; в этом случае оказываются одинаковыми столь разные по существу явления, как лады древней Греции и Средневековья.

Общепринятые мажорные и минорные лады появились в музыкальной теории и практике не сразу. Прежде чем обрести свой окончательный вид, они прошли длительный многовековый путь развития. Им предшествовали старинные, или древнегреческие семиступенные лады, получившие названия по историческим областям: фригийский – по названию греческой колонии Фригия, лидийский – по названию греческой колонии в малой Азии Лидия и др.

В народной музыке более позднего периода также встречаются семиступенные лады. Благодаря внешнему совпадению звукорядов семиступенных ладов народной музыки с звукорядами, существующими в музыке средних веков, им были присвоены названия средневековых ладов. Но так как тониками в них являются мажорные и минорные трезвучия, то их рассматривают как особые виды (разновидности) мажора и минора и называют особыми диатоническими ладами или диатоническими семиступенными ладами народный музыки.

Распространённость подобных ладов в народной песне разных стран позволяет считать их ладами народной музыки. Важность ладов народной музыки определяется их жизненностью: коренной связью с народной музыкой, большой и своеобразной ролью в творчестве композиторов-классиков, распространением в современной музыке.

В старинной музыке данные лады составляли основу григорианских хоралов. С развитием и закреплением мажоро-минорной системы они надолго выбыли из употребления. Изредка натурально-ладовую гармонию можно встретить лишь в хоралах Баха, в виде архаических оборотов, связанных с ладовыми особенностями народных песен, положенных в основу хоралов.

Западноевропейскому классическому стилю до Бетховена включительно, вовсе несвойственны натуральные лады. Он всецело основан на мажоро-минорной системе и на характерной для неё функциональной гармонии с максимальным использованием основных функций аккордов и именно автентических оборотов. Исторической задачей эпохи было утверждение норм мажоро-минорного мышления, разработка ресурсов мажора и минора и, прежде всего, натурального мажора и гармонического минора.

Возрождение и новый расцвет данных ладов происходит у зарубежных композиторов-романтиков. Диатонические семиступенные лады вновь вводятся в творчестве Шопена, Грига, в основном в произведениях, связанных с народной музыкой (мазурках, норвежских танцах). Но наиболее широкое и многообразное применение эти лады получили в русской музыке, главным образом в творчестве композиторов «Могучей кучки». Это связано с углублением, обогащением национальной характерности музыки, интересом к народной песне, поисками новых выразительных ладогармонических приёмов, тяготением к красочности музыкального языка.

Примеры сплошного использования таких ладов, т.е. их беспрерывного звучания на протяжении целого произведения редки. Обычно они встречаются эпизодически.

**II. Средневековые лады.**

Начиная с конца VI века - времени создания унифицированной и канонизированной нормы католического музыкального богослужения и до середины XVI века, профессиональная музыка в Западной Европе развивалась почти исключительно при церкви. Она была неразрывно связана с культовым ритуалом и со словом, раскрывающим содержание молитвенных песнопений.

Римско-католическая церковь\* была великим интернациональным центром в эпоху Средневековья. Настойчиво и последовательно она стремилась объединить всю Западную Европу не только одной идеологией, но и едиными принципами искусства (единый язык – латынь, единый распорядок богослужений, единый свод церковных песнопений). С этой целью были предприняты шаги к упорядочению и канонизации свода церковных песнопений как обязательных для всех католических храмов.

Культовые напевы, составившие музыкальную основу католического богослужения, получили название григорианского хорала (choralis - хоровой, хоровое песнопение), по имени папы Григория I (540-604). Григорианский хорал отличался предельной объективностью, внеличностным характером. Согласно учению католической церкви, незримая "божественная истина" открывается в "духовном узрении", что предполагает отсутствие в хорале всякой субъективности, человеческой индивидуальности; она являет себя в "божьем слове", поэтому мелодика хорала подчинена богослужебному тексту, и хорал статичен так же как "неизменно единожды произнесенное слово".

На рубеже VI и VII веков из огромного числа бытовавших в церковной практике напевов римскими певцами были отобраны наиболее употребительные и отвечающие духу религиозности. Они распределялись по дням церковного календаря, каждый был связан с определенным моментом церковной службы. Эту огромную работу завершил папа Григорий I. Некоторые напевы сочинил он сам. Таким образом появился "Антифонарий" - полный свод католических песнопений. Входящие в него хоровые мелодии и получили название григорианского хорала, а сам стиль церковного пения закрепился в истории музыки под термином "григорианское" пение.

Одноголосные григорианские напевы исполнялись специальными певчими - мужским хором (или ансамблем солистов певцов). Характер изложения был размеренный. Тексты - прозаические, причем на латинском языке: далекий разговорному, он подчеркивал серьезность песнопений, их чуждость бытовой среде. Ритм свободный и нерегулярный, подчиненный тексту и соответствующий его естественным ударениям. Развитие напева - неторопливое развертывание, основанное на варьировании начальной попевки. Эмоциональный строй хорала - длительное пребывание в одном, состоянии, а не выявление нового. Позднейшее латинское название григорианского хорала cantus planus (ровный, плавный напев) как нельзя лучше определяет его облик. Мелодическое движение - плавное, преимущественно поступенное. Скачки если и появляются, то неширокие, каждый при этом компенсируется. Существенную роль в мелодии играет символика "верха и низа". "Верх" в искусстве Средневековья сочетался с понятием благородства, чистоты, добра, "низ" - неблагородства, зла.

Интонации хорала ясные, устойчивые, строго диатонические. "Одноцветная" диатоника идеально соответствовала требованиям церковного искусства. Хроматизм был исключен из культового обихода как проявление дьявольского начала. И действительно, его воздействие было несовместимо с бесстрастным, сверхличным началом католицизма. В хоралах нет чрезмерно ярких оборотов, что связано с выражением индивидуального мира человека. Простые "мелодические формулы" хорала заключают в себе чувства общезначимые. С этим связана и манера исполнения хорала - аскетически отрешенная. Весь стиль этого пения, отсутствие в нем "второго плана", "звуковой перспективы" напоминает принцип плоскостного изображения в средневековой живописи.

Ладовой основой напевов были так называемые "церковные" диатонические лады: дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский. Они пришли в церковную музыку из античности, однако, сохранив древнегреческие названия, не всегда соответствовали своим оригиналам. Название "церковные" - тоже отчасти верно. Церковная, "ученая" музыка действительно сочинялась в этих ладах, но происхождения они мирского, народного. За "церковными" ладами закрепилось еще название средневековых.

В зависимости от расположения устоев (I-V или I-IV) все лады подразделялись на автентические и плагальные. Плагальные обозначались как

соответствующие автентические, но с приставкой "гипо" (от греческого hypo - под).

За начальный звук плагального лада принимался квинтовый тон автентического лада.

\*Католический – означает всеобщий, вселенский. В этом понятии отразились притязания церкви на мировое господство.

Теоретически средневековые лады обычно представляют в виде восьми диатонический звукорядов:

I - дорийский - автентический d-d1 (по названию греческого племени - доряне);

II - гиподорийский - плагальный А-а;

III - фригийский - автентический е-е1 (по названию греческой колонии - Фригия);

IV - гипофригийский - плагальный H-h;

V - лидийский - автентический f-f 1 (по названию греческой колонии в Малой Азии - Лидия);

VI - гиполидийский - плагальный с-с1;

VII - миксолидийский - автентический g-g1;

VIII - гипомиксолидийский - плагальный d-d1.

На практике лады понимались прежде всего мелодически, т.е. воспринимались не как звукоряды, а как сумма характерных признаков: тот или иной объем напева, та или иная попевка обуславливали отнесение данной мелодии к определенному ладу.

Лады различались по последнему звуку напева (финалис) - единому для лада и гиполада (например, d для дорийского и гиподорийского). Он определял собою высоту лада, хотя о тональности еще не могло быть и речи. Другим опорным звуком была квинта. Она особенно ярко выявлялась в середине напева, остановка на ней несколько приближалась к половинному кадансу современной гармонии. Для каждого лада были установлены: диапазон напева (амбитус), центральный, опорный звук при псалмодировании напева (реперкусса, тенор). Существовали также характерные для лада интонационные попевки: начальная формула (иниций), срединная (медианта), заключительная (финалис).

Любопытно, что средневековые теоретики ощущали характерную выразительность каждого из ладов. Первый лад воспринимался как подвижный, ловкий, пригодный для всякого чувства. Второй как серьезный и "плачевный", как глухо-торжественный, жалобный. Третий казался стремительным, возбужденным, изобилующим скачками, строгим и негодующим, гневным, суровым, побуждающим к борьбе. Четвертый лад представлялся скромным и спокойным, льстивым, приятным и болтливым. Пятый оценивался то как скромный и радостный, то как распущенно-веселый. Шестой - то как страстный с мягкими скачками, то как "плачевный", печальный, трогательный, благочестивый. Характер седьмого лада определялся как болтливый из-за быстрых поворотов, как распутный и приятный, как юношеский. И, наконец, восьмой лад был ладом мудрецов, приятным и величественным, постоянно серьезным из-за малого количества скачков.

Специфическая выразительность этих ладов придавала каждому ладу свою особую окраску: в дорийском ладе светло и терпко звучала VI#, во фригийском темно и скорбно IIb, в лидийском жестко и остро IV#, в миксолидийском мягко и нежно VIIb .

В средние века широкое распространение в фольклоре, светском композиторском творчестве получил ионийский лад, который даже проник в церковь вместе с гимническими жанрами. Однако католические теоретики враждебно относились к этому проникновению. Ионийский и эолийский лады считались художественно чуждыми, пришлыми, неполноценными и даже безнравственными. Только в XVI веке система восьми церковных ладов была теоретически пополнена еще двумя ладами - эолийским (от а1 до а2), ионийским (от с1 до с2) и их гиполадами. С развитием многоголосия и гармонии в каждом из этих ладов выделяются три опорных звука, образующих трезвучие.

Отдельные звуки ладов получили обозначение от первых слогов шести слов, которыми начинались шесть строк латинского гимна в честь святого Иоанна (покровителя церковно-певческого искусства): ut, re, mi, fa, sol, la. Известный итальянский теоретик, регент Гвидо из Ареццо воспользовался этим обозначением при поучении певчих. Впоследствии была присоединена седьмая ступень si, название которой произошло от соединения начальных букв в словах Sancte Iohannes. Понижение ее на полтона стало обозначаться b. Название ut было заменено в XII веке более удобным - do.

Понадобилось тысячелетие, чтобы теория изменила свое представление о ладе, появившемся на основе практики церковного унисонного пения. В начале XVIII (Музыкальный словарь Бросса. 1703 г.) появилось мнение, что "плагальный лад не настоящий лад, а только расширение автентического". В 1694 году трактат теоретика Шарля Массона о композиции впервые открывает истину: "Я покажу только два лада, мажорный и минорный, так как они, будучи перенесенными на равные звуковысотности, заключают в себе ... 8 церковных ладов (за исключением некоторых неправильных).

## III. Ладовая система XV-XVI веков.

В XV-XVI веках сложилась своеобразная ладовая система, отличная от старинных церковных ладов и от будущего мажора и минора, но сочетающая признаки того и другого.

Глареан о дорийском ладе говорит: "Редко встретишь дорийский напев, который бы не уклонился в эолийский" (т.е. минор) понижением VI ступени.

Миксолидийский лад, по Глареану, был употребителен в старой церковной практике, в новых же напевах почти не известен, так как его вытеснил ионийский лад. Этот последний - говорил Глареан - самый употребительный; им пользуются во всех странах Европы, в особенности в танцевальной музыке: "За последние, как мне думается, 400 лет этот лад так полюбился церковным певцам, что, увлеченные его притягательной сладостью, они переменили лидийские напевы на ионийские".

О лидийском ладе Глареан говорит с большим сокрушением: "Будто заговор против этого лада, будто решено подвергнуть его изгнанию", "певцы не употребляют этого лада, а превращают его в ионийский" (т.е. мажор), заменяя си через си бемоль", "…думаю, что причиной этому является повседневно наблюдаемая рабская привычка к ионийскому или, это вероятнее, что ионийский естественнее лидийского".

Эти высказывания означают, что ладовое сознание той эпохи заставляло подменять теоретически существующие лады минором или мажором как в одноголосных напевах (Глареан говорит об искажениях в григорианском хорале), так и в полифонической музыке. Часто это происходило помимо воли автора, который считал, что пишет в определенном церковном ладу и выставлял соответствующие знаки. На деле же знаки альтерации либо дополняли, либо отменяли эти ключевые знаки, и произведение оказывалось написанным фактически в мажоре или в миноре. Например, "Тьенто" Кабанильеса написано с одним бемолем в ключе. В оригинале пьеса имеет подзаголовок: "5 тон (т.е. лидийский лад) от си-бемоля", но на самом деле здесь почти везде В-dur. "Тьенто" А. Мударра написано в ладу от фа с двумя бемолями, т.е. в миксолидийском, но фактически звук ми бемоль и соответствующая ему окраска встречаются только в 4-5 тактах от конца. Во всех остальных случаях ми бемоль повышается в ми как вводный тон и слышится F-dur.

В качестве более поздних примеров этого рода можно привести хорал Д. Бустехуде в g-moll,е с одним бемолем, Дорийскую токкату И.С. Баха, написанную в d-moll,е, но без ключевых знаков и т.д. Именно постепенная кристаллизация мажора и минора из старинных ладов объясняет нередко встречающееся в музыке той эпохи несоответствие ключевых знаков и истинной тональности произведения.

Освоение тяготения вводного тона в тонику в ладах минорного наклонения и в миксолидийском мажоре явилось важной предпосылкой для гармонической функциональности. Наиболее отчетливое выявление функциональности наблюдалось в кадансах - окончание требовало наибольшей определенности.

Для формирования гармонических функций очень важны были мелодические обороты II-I и VII-I в каденционные моменты. Эти мелодические заключения столь же стары, что и средневековые лады, а может быть и еще древнее. В полифонической музыке оказалось очень естественным наделять этими ходами два голоса одновременно. Если голосов больше, чем два, то остальные должны были брать какие-то звуки, консонирующие к данным звукам. Отсюда непосредственно происходят некоторые из важнейших доминантовых гармоний - VII6, Д3.Очень рано было осознано и кварто-квинтовое родство. Объединение всего этого дало элементарные автентические каденции.

Наиболее ранним типом завершающего оборота был "каданс с параллелью" VII6-Т (очевидно из-за параллельного движения верхних голосов). Затем был освоен "каданс с октавным скачком" в басу Д-Т, что было прогрессивным явлением с точки зрения гармонической функциональности. И лишь позже получил распространение "каданс с квартовым (квинтовым) скачком" в басу. Найденные в каденциях функционально ясные гармонические обороты появляются затем и на всех остальных участках формы - в середине и начале построения.

С развитием функциональности, с ростом значения автентических последовательностей происходит отмирание старинных ладов. Так, например, была просто-напросто опровергнута сущность миксолидийского и фригийского ладов, так как доминанта становилась непременно мажорным трезвучием. Еще раньше прекратил существование лидийский лад с тритоном, мешающим соединению тоники и субдоминанты (что тоже, в сущности, автентическая последовательность).

В итоге фригийский лад превращается в составную часть гармонического минора, лидийский и миксолидийский - в мажор, дорийский -в минор. Мелодический минор образовался из дорийского лада повышением VII ступени, а не из гармонического минора путем повышения VI ступени. Происхождение гармонического минора точно не установлено, так как в музыке Средневековья и даже Возрождения случайные знаки альтерации часто не ставились. Известно лишь, что гармонический минор существовал еще в музыке Возрождения и встречался у Палестрины.

Тональная гармония обосновала свой мажор на ионийском ладе, а минор - на эолийском и дорийском. Только специфика этих ладов, с учетом широко применявшегося повышения VII ступени, не противоречила Д - Т сочетаниям. Так мажор оказался унифицированным, а минор - сложным, обладающим переменностью VII и VI ступеней.

Изменение ладового мышления и расцвет в связи с этим тональной гармонии связывается с развитием светского искусства, с идеями и мировоззрением эпохи Возрождения.

**IV. Диатонические семиступенные лады более позднего периода.**

**Общие признаки ладов**

1. Родиной диатонических семиступенных ладов была Греция.

2. Относятся к области диатоники. Характерный признак их натуральной природы – возможность расположения звуков лада по чистым квинтам.

3. Содержат 7 ступеней, которые могут быть расположены по квинтам, что является характерным признаком их натуральной природы.

4. Между соседними ступенями их гамм образуются пять б.2 и две м.2.

5. Все 7 ладов могут быть построены на ступенях любого звукоряда, например, До мажора:

* от до – ионийский;
* от ре – дорийский;
* от ми – фригийский;
* от фа – лидийский;
* от соль – миксолидийский;
* от ля – эолийский;
* от си – локрийский, или гипофригийский.

6. Каждый лад характеризует отличительный от натурального мажора или минора интервал на I ступени: фригийская секунда, лидийская кварта, дорийская секста, миксолидийская септима. Каждый лад отличается от мажора и минора логикой мелодической организации.

7. Как и все лады, диатонические семиступенные лады обладают индивидуальным колоритом звучания, своими образно-выразительные возможностями. Благодаря особенностям своего строения, они воспринимаются как разновидности привычных для нас мажора и минора, как более «светлые» или более «тёмные». Красочность есть наиболее ценная сторона этой группы ладов.

**Классификация ладов**

Для уяснения особенностей диатонических семиступенных ладов их удобно сравнивать с более употребительными ныне мажором и минором. Например, дорийский отличается от натурального минора VI повышенной ступенью. Или миксолидийский отличается от натурального мажора VII пониженной ступенью. Однако в этих ладах изначально не было никаких повышенных и пониженных ступеней. Они всегда были такими – самостоятельными, диатоническими и не несли на себе следов никакого воздействия в виде альтерации. Поэтому корректнее было бы использовать в этом отношении термины «высокая» и «низкая» ступени, например, лидийский отличается от натурального мажора IV высокой ступенью, а фригийский от натурального минора - II низкой ступенью.

Диатонические семиступенные лады по наклонению делятся на 2 вида: лады мажорного наклонения и лады минорного наклонения. К ладам мажорного наклонения относятся ионийский, лидийский, миксолидийский. К ладам минорного наклонения относятся эолийский, дорийский, фригийский.

**Ионийский лад**.

Название происходит от одного из главных племён Древней Греции — ионийцев. Платон в своем труде «Государство» отводил музыке немаловажную воспитательную роль. Основными допустимыми музыкальными ладами для грека он называл три – это сегодняшние дорийский, фригийский и ионийский (тогда они назывались иначе), а все остальные он рекомендовал отбросить, как слишком возвышенные для воспитания истинно-греческой строгости и простоты. Правда, наш ионийский лад, который мы воспринимаем мажорным, Платон называл печальным и больше соответствующим женскому началу, чем мужскому. Однако восприятие музыки со временем меняется и порой весьма быстро и сильно. Уже Аристотель расходился с Платоном в оценке ионийского лада и называл его наивно-детским. А со временем лад окончательно утратил плачевный характер.

Звукоряд ионийского лада совпадает с звукорядом натурального мажора. Однако это не одно и то же. Ю. Холопов («Теория переменных функций») подчёркивает, что при всей схожести ионийского и эолийского ладов с традиционными мажором и минором, они совершенно разные, отличные друг от друга и по принадлежности к музыкальной эпохе, к музыкальному стилю, к музыкальному складу. Главное их различие в том, что первые лады - монодийные, с одним устойчивым тоном, а мажор и минор (молодые лады, утвердившиеся к XII веку) – лады гомофонно-гармонического многоголосия. Их устой – тоническое трезвучие.

Ю.Н Тюлин отмечает, что в мажоре и миноре основополагающую роль играют центробежная и центростремительные силы, а также функциональность (каждая ступень строго определена и устремлена в тонику). Ионийский и эолийский лады лишены этой ведущей роли централизации основного тона. Каждая ступень может взять на себя функцию тоники.

Отличие между ладами и в логике мелодического и гармонического движения, в чередовании и последовательности ступеней и аккордов. Например, в натуральном мажоре VII ступень чаще всего идёт в тонику, а в ионийском мажоре она может переходить в любую другую ступень. В натуральном мажоре гармоническое движение подчиняется формуле T-S-D-T, после D нельзя использовать S, только T. В ионийском мажоре после D может идти S и другой любой аккорд.

К особенностям ионийского мажора также относятся:

* усиление значения субдоминанты и побочных аккордов, например, обороты II-III-VI-IV или V-III-II-III-IV;
* большое внимание к терцовым и секундовым соотношениям аккордов;
* некоторое умаление роли Т и D;
* частое использование плагальных оборотов и каденций.

Таким образом, в ионийском мажоре более полно и самобытно представлены все аккорды основных функциональных групп.

Ионийский лад часто встречается в русской музыке, например, в народной протяжной песне «Не белы то снега» и других песнях.

**Лидийский лад**

Был широко распространён в античности и средневековье. Назван в соответствии с именем исторического региона, соседствовавшего с Древней Грецией — колонией Лидия, откуда, вероятно, он происходил. В функциях лидийского лада в Древней Греции есть определенная путаница. По некоторым данным Пифагор называл этот лад не просто женским, но даже погребальным, и исключал этот лад из списка основных, на которых должен воспитываться «истинный грек». А нежным и радостным он стал позже. В средние века лад не пользовался большой популярностью и встречается редко. Как и для всех модальных и народных ладов, новое возрождение для лидийского лада наступило в эпоху романтизма XIX века и с новыми музыкальными решениями в XX веке. Сегодня мы воспринимаем лидийский лад мажорным, светлым, но без надрыва и пафоса ионийского.

Лидийский лад отличается от натурального мажора IVвысокой ступенью. От I ступени в нём образуется увеличенная кварта, которая называется «лидийской квартой». В обычном мажоре с элементами хроматики звук IV# ступени, характеризующий двойную доминанту, идёт в V ступень лада. В лидийском мажоре показателен целотоновый ход IV# - «лидийской кварты», опускающийся к III ступени лада.

Исключительное положение лидийского лада среди ладов народной музыки в том, что он содержит тритон к тонике (от IV# к I ступени). Отсюда некоторая «странность», резкость прямых разрешений характерных аккордов лидийского лада в тонику. Если же повести последние не в тонику, а, например, в доминанту, то они утрачивают свою характерность и легко «обернутся» романтическими аккордами мажорного лада – аккордами двойной доминанты. В Норвежских крестьянских танцах Грига (Slatter, соч.172) №№2, 4, 6, 7, 13, 15 «лидийская кварта» идёт в терцию лада, т.е. в противоположном направлении, по сравнению с типичным тяготением IV# в V ступень как элемента двойной доминанты. В Мазурке Шопена соч. 56 №2 фа диез в До мажоре неоднократно оказывается на сильной доле такта, что придаёт специфическую выразительность произведению.

Хотя лидийский лад и характеризует облик некоторых национальных культур (польская, норвежская), но сфера его применения всё же ограниченнее, чем, например, у миксолидийского.

**Миксолидийский лад**

В Древней Греции лад считался идеально подходящим для театральной трагедии, а также для хорового исполнения. В средневековой церковной музыке использовался не часто, однако очень характерен для народной музыки.

Миксолидийский лад отличается от натурального мажора VIIнизкой ступенью. От I ступени в нём образуется малая септима, которая называется «миксолидийской септимой». Если в мелодическом мажоре VIIb движется обычно через VIb к V ступени, то в миксолидийском мажоре наиболее типично восходящее движение VIIb. Характерной особенностью миксолидийского лада является минорное трезвучие на V ступени и мажорное трезвучие на VII ступени. Оба эти аккорда (d, VII мажорная) могут связываться с тоникой непосредственно. Однако более интересны те обороты, в которых данные аккорды переходят в тонику через те или иные субдоминантовые созвучия (II, VI, реже S).

Миксолидийский лад характерен для русской музыки. Лишённый вводно-тонового тяготения VII ступени к тонике, лад может приобретать то умиротворённый, то наоборот, суровый оттенок звучания. Такова хороводная песня «Ай во поле липонька» из сборника «Сто русских народных песен» Римского-Корсакова, которая используется в его опере «Снегурочка» (начало 3 действия, сцена народного праздника в заповедном лесу).

**Эолийский лад**

Название происходит от одного из главных племён Древней Греции — эолийцев. Его звукоряд совпадает с звукорядом натурального минора. В эолийском миноре, по сравнению с натуральным, возрастает роль натуральной минорной доминанты. Она применяется в половинной или заключительной каденциях и даже в качестве конечного аккорда периода или всего данного произведения. Доминанта окружается аккордами субдоминанты, а субдоминанта окружается аккордами доминанты: s-d-s6, d-s6-d, t-VII-s6-t и др. Эолийский лад типичен для русской народной музыки (свадебная русская народная песня «Не было ветру»).

**Дорийский лад**

Дориды в Древней Греции и по названию греческого племени «доряне». Платон создал учение о различном воздействии разных ладов на психику и поступки человека. Так, он считал, что дорийский благоприятствует мудрым действиям в мирное время. Это учение развил Аристотель, подробно описавший, как под воздействием музыкальных ладов меняется поведение. Дорийский лад, по его утверждению, оказывает уравновешивающее воздействие.

Дорийский лад отличается от натурального минора VI# ступенью. Она вносит мажорное, светлое звучание. В дорийском миноре образуется большая секста от I ступени, которая называется «дорийской секстой». Характерной особенностью дорийского лада являются мажорные трезвучия на IV и VII ступенях. Аккорд дорийской сексты – мажорная субдоминанта – часто переходит не в VII, а в t, t6 или d. Соединение аккордов дорийской сексты (S, II, S7) с тоникой образует новые разновидности плагальных оборотов, получивших широкое распространение в русской музыке, например в мазурке Лядова, музыке второй части «Шехеразады» Римского-Корсакова (третья и шестая вариации). Дорийский лад показателен также для ладового облика музыки северных народов, в частности норвежского (романс Грига «Сосна»).

**Фригийский лад**

По названию греческой колонии Фригия. Фригийский лад – единственный, который сквозь века не изменил своего «характера». В Древней Греции он считался ладом войны и деятельности. Платон называл этот лад истинно-греческим, передающим характер настоящего грека – благородного, сдержанного, но всегда готового к войне. В Средневековье и в церковной музыке фригийский использовался очень часто, на нем основан известный «Te Deum», обработанный И.С. Бахом. Можно сказать, что фригийский лад был последним из народных ладов, вытесненных ладами тональными.

Фригийский лад отличается от натурального минора IIнизкой ступенью. От I ступени лада образуется малая секунда, которая называется «фригийской секундой». Эта секунда делает соотношение трезвучий I и II ступеней полутоновым, что в целом для народной песни менее типично. В русской музыке трезвучие на IIb ступени фригийского минора переходит не в t, d или К64, а в минорное трезвучие на VII натуральной ступени, за которым следует t. Такой оборот акцентирует секундовую связь аккордов (VII- I). Интересны и следующие обороты: III-VII6-t, VI-VII-t, t-VII6-s-t. Они очень характерны для фригийского минора в русской музыке.

Примеры использования фригийского лада есть как в русской, так и зарубежной музыке. Например, в мазурке Шопена до диез минор (оп. 41 №1), где первоначальное изложение – фригийское звучание. Фригийский лад определяет ладовое своеобразие испанской музыки. Последовательность I-II-I в гармонии великолепно передает испанский колорит, на нем основана почти вся испанская музыка и фламенко.

Русские композиторы обращались к фригийскому ладу для создания восточного колорита, например, хор половецкого пляса мальчиков из «Князя Игоря» Бородина, где фригийский лад звучит очень своеобразно, терпко, жёстко, даже диковато. Или удалая, разгульная песня Варлаама из «Бориса Годунова» Мусоргского. В «Индийской пляске» из оперы «Млада» Римского-Корсакова До мажорная мелодия гармонизована сначала в эолийском ля миноре, а затем во фригийском ми миноре. Не менее выразительно фригийский лад звучит в драматической коде арии князя Игоря из 2 действия оперы Римского-Корсакова («Ох, тяжко, тяжко мне»), способствуя созданию печального колорита. Или передаёт характер «страшной», «мрачной старины» в заключительном «Хоре раскольников из оперы «Хованщина» Мусоргского.

**Локрийский лад**

Назван в соответствии с именем исторического региона — области Древней Греции — Локриды, откуда он, вероятно, происходил. В его основе– уменьшённое трезвучие. По сравнению с натуральным минором в нём низкие II и V ступени (звукоряд от «си» до «си»).

Его можно понять и как фригийский лад с пониженной пятой ступенью. Локрийский — единственный лад без чистой квинты, что обуславливает его меньшее практическое использование. Встречается в музыке Шостаковича, например, в 1 действии оперы подлинно трагического звучания «Катерина Измайлова» (си-ре-фа-до-си-соль -ля-ре), картина 3.

**V. Заключение.**

С XIX века и до современности интерес к диатоническим семиступенным ладам не угасал. Он проявился в творчестве французских импрессионистов Дебюсси, Равель), в произведениях советских композиторов (Шостакович, Хачатурян), особенно в связи с ростом национальных музыкальных культур, и др.

Композиторы разных школ и стилистических направлений, как академического, так и джазово-рокового, обращаются к ним именно как к истоку, и не столько в поисках какой-то экзотики, а чего-то истинного и устойчивого, как народная мудрость.

В ХХ веке музыканты активно стали использовать миксолидийский лад для создания «национальной» музыки и фолка, и особенно Английского, Ирландского и Кельтского. В самом ладе «скрывается» блюзовая гамма, он стал основой для рэгтайма, кантри, блюза и рок-н-ролла.

Лидийский лад используется в таких музыкальных жанрах, как джаз-фьюжн и рок-фьюжн, объединяющих в себе совершенно разные, казалось бы, несовместимые элементы джаза, рока и музыки других стилей; и в прогрессивном фолк-роке, соединяя народные местные или восточные мотивы с прогрессивным роком.

Лады народной музыки характерны для фолк-музыки. Жанр фолк-музыки (от англ. Folk music «народная музыка») развился на основе народной музыки в середине XX века в результате феномена фолк-ривайвлов (возрождение интереса к народной музыке), когда народная музыка стала распространяться среди массовой аудитории. В это связи его иногда называют «музыкой ривайвла». Наиболее активно развитие жанра происходило в США и Великобритании. Фолк-музыка – это музыкальный жанр, в котором гармонично сочетаются народные мотивы на основе ладов народной музыки и современного звучания.

«Каждая музыкальная пьеса должна описать определённое состояние души, определённую душевную настроенность…» - цитата из «Лекций по эстетике» немецкого философа эпохи Просвещения Краузе. За «определённую душевную настроенность» в музыке отвечает в первую очередь лад как одно из средст музыкальной выразительности. Диатонические семиступенные лады народной музыки позволяют не только заглянуть в древнюю историю музыки, но и услышать новую музыкальную палитру, гармонию звуков, способствуют расширению музыкального кругозора, но и выражают «определённую душевную настроенность» в музыке.

**Список литературы**

1. Ю. Булучевский, В. Фомин. Старинная музыка. М., 1974.

2. Бочинская Н. Русское народное музыкальное творчество. М., Музыка, 1974.

3. М. Иванов-Борецкий. О ладовой структуре полифонической музыки. Вопросы теории музыки. Вып. 2. М., «М», 1970.

4. Т. Ливанова История западноевропейской музыки до 1789 года. Том 1. М., «М», 2007.

5. И.И. Лисовенко. Лады народной музыки в профессиональном композиторском творчестве. Интернет.

6. Красинская Л.Э., Уткин У.В. Элементарная теория музыки. М., «М», 2007.

7. Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. Т.1, М., 1966.

8. К. Розеншильд. История зарубежной музыки. Вып. 1. Гос. муз. изд., М., 1963.

**ПРИЛОЖЕНИЕ**

**Пятиступенные лады народной музыки**

**Пентатоника**

В народных песнях часто встречается лад. состоящий из пяти ступеней, располагающихся в звукоряде по большим секундам и малым терциям. Этот бесполутоновый лад называется пентатоникой (пента в переводе означает пять). Характерные признаки пентатоники:

* отсутствие в звукоряде малых секунд и свойственных им острых тяготений;
* ступени пентатоники не образуют тритона;
* образование групп из трёх звуков, составляющих малую терцию и прилегающую к ней сверху или снизу большую секунду; такие группы называются трихордами (ре-ми-соль, ми-соль-ля, соль-ля-до, ля-до-ре и др.); каждая трихордная группа служит основой для целого ряда мелодических оборотов;
* в пентатоническом звукоряде любой его звук может быть главной опорой, т.е. тоникой.

Наибольшее распространение получили 2 вида пентатоники: мажорная и минорная.

1. **Мажорная пентатоника** – с мажорным трезвучием на I ступени. По сравнению с натуральным мажором в ней отсутствуют IV и VII ступени, т.е. ступени, образующие тритон.

2. **Минорная пентатоника** – с минорным трезвучием на I ступени. По сравнению с натуральным минором в ней отсутствуют II и VI ступени, образующие тритон.

Пентатоника широко распространена в монгольской, китайской музыке (иногда её называют китайской гаммой), в казахской, татарской, украинской, белорусской, русской народной музыке.

**з**