
ПРЕДИСЛОВИЕ

О СМЫСЛЕ ГАРМОНИИ И ПОЛЬЗЕ РЕШЕНИЯ ГАРМОНИЧЕСКИХ ЗАДАЧ

Музыкальные словари определяют гармонию понятиями «согласие», «стройность», «соразмерность», «единство противоположностей».

Если для философов такие определения могут оказаться достаточными, то для простого педагога-теоретика они слишком абстрактны. Как использовать эти критерии в оценке работ, представленных студентами? Как обнаружить в них присутствие «стройности», «соразмерности», «единства противоположностей»?

Поневоле приходится искать пути, позволяющие уточнять философски-обобщенные понятия, приближая их к конкретным условиям музыкальной практики, изобретать «самодеятельные» определения, помогающие педагогу в его работе.

ГАРМОНИЯ — явление универсальное. Её присутствие (или отсутствие) можно ощутить в разнообразных явлениях природы, в общественной жизни, в любом виде деятельности человека, в различных видах искусства. И во всех своих проявлениях *гармония* существует не в качестве некоего изолированного элемента, взаимодействующего с другими, такими же независимыми элементами, а лишь *как результат, возникающий (или не возникающий) от такого взаимодействия.*

ГАРМОНИЯ В МУЗЫКЕ также возникает *в результате взаимодействия* элементов музыкальной ткани. Однако не всякое взаимоотношение элементов порождает гармонию. Как и в жизни, гармония в музыке рождается лишь в таком взаимодействии элементов, в результате которого *каждый из них приобретает новые ценностные свойства*:

- любой звук, попадая в состав аккорда, становится *тоном аккордовым* (примой, терцией и т. д.) или *неаккордовым* (задержанием, проходящим, звуком вспомогательным, предъёмом), тоном *побочным* или *внедряющимся*, включаясь с другими тонами вертикали в новые функциональные отношения и приобретая новые свойства от этого взаимодействия;
- одnogолосная мелодия приобретает новый смысл, когда к ней добавляется сопровождение, раскрывающее её скрытые свойства или меняющее, обогащающее их;
- любой аккорд выявляет разнообразные оттенки своих функций лишь в связях с другими гармониями. Сравнения можно продолжить.

Исключительный акцент на гармоническую задачу в системе музыкально-теоретической подготовки студентов в нашей стране часто не обоснован. Эта форма в курсе гармонии далеко не единственная.

Однако именно работа с задачей помогает осознать способность музыки передавать *суть жизни* — её *движение, развитие, преобразование, обновление*. Решение гармонических задач позволяет студентам освоить логические принципы развёртывания ансамбля мелодических линий, в котором, как в фокусе, сходятся все основные факторы, формирующие процесс:

- *синтаксическое членение* — распределение синтаксических единиц по их масштабу, а также смысловому, интонационному весу. Возникающее в процессе развития *дробление* компенсируется последующим

суммированием, как правило, построенным на синтезе интонаций;

- **интонационный сюжет** — последовательность различных тематических элементов в каждом голосе, их родство или контраст, порождающие *интонационную драматургию* гармонической ткани;
- **метроритмические структуры**, возникающие на уровне взаимоотношения тактов и фраз, способствующие разделению их на *тяжёлые* и *лёгкие*¹, а также внутри них, во взаимоотношениях долей.

Другая основа гармонического ощущения коренится в характере *отношения голосов, составляющих гармоническую ткань*.

Замечательна заслуга А. Ф. Мутли,² раскрывшего природу этого явления. Согласно его идее голоса музыкальной ткани разделяются на *гармонические* и *тематические*.³

Задача голосов *гармонических* — обеспечивать соединение соседних аккордов согласно нормам голосоведения. Именно к таким голосам относятся строгие правила голосоведения, на которых строится традиционный курс гармонии.

¹ Следует различать а) бессмысленный набор ступеней лада, организованный лишь механическим ритмом и вставленный в определённый тональный звукоряд, и б) логически организованный процесс интонационного развёртывания, отличающий настоящую музыку:

а) примеры такого рода нетрудно найти в некоторых дидактических материалах, предлагаемых ученикам в качестве диктантов или гармонических задач. Они лишь внешне сохраняют видимость смысловой структуры;

б) примеры другого рода можно найти в огромном количестве именно в живой музыке. Они отличают настоящую музыку от её механической подделки.

² *Мутли А. Ф.* Мелодические функции голосов многоголосной музыки // Проблемы организации музыкального произведения. Сборник научных трудов Московской дважды ордена Ленина Государственной консерватории. М., 1979.

³ В работе А. Ф. Мутли они названы гармоническими и мелодическими.

Голоса *тематические* участвуют каждый по-своему, в развёртывании *тематического процесса* и обладают *образным смыслом*. К ним относятся:

- *ведущий* — голос, излагающий основной тематический материал. Этот голос обладает структурной замкнутостью и интонационной завершённостью, основанной на развитии и завершении исходного тематического ядра. Характерные интонации ведущего голоса могут служить представителями произведения, именно их вспоминает слушатель, представляя конкретное произведение;
- *имитирующий* голос воспроизводит точно или свободно материал ведущего голоса и тем самым подчёркивает его особую значимость (этой функции нет среди голосов, перечисленных А. Ф. Мутли);
- *контрапунктирующий* голос противопоставлен ведущему по многим признакам (ритмическому и мелодическому рисунку, жанровой природе, образному строю). Он служит ярким фоном для ведущего и основой многогранности музыкального образа. Как правило, контрапункт не обладает в полной мере композиционной оформленностью (в противном случае возникает контрапунктическое соединение нескольких равноправных и контрастных тем);
- *удвоение* ведущего (или любого другого голоса) в определённый интервал или созвучие, что придаёт его рисунку бóльшую рельефность и делает более заметным в гармонической ткани;
- *противодвижение* воспроизводит рисунок ведущего голоса (или другого из тематических голосов) одновременно с ним в противоположном движении;
- *педаль* — выдержанный голос или созвучие. Его неподвижность служит ориентиром для оценки меняющегося рисунка, ритма и синтаксиса остальных голосов, а также для оценки *модальных позиций* ступеней в разных голосах.

Интонационная связь голосов, имеющих различные *тематические функции*, придаёт дополнительный смысл каждому из них и служит основой гармонического ощущения. Если слой голосов *гармонических* интонационно не связан с голосами *тематическими*, он утрачивает самостоятельный художественный смысл и становится лишь средством создания механической основы движения. Зато проникновение интонаций из голосов *тематических* в слой голосов *гармонических* объединяет их в общей гармонии.

Задача включения интонаций главного голоса в сопровождающие всегда стоит перед педагогом, работающим с гармонической тканью, поскольку даже в темах курса гармонии, использующих только главные трезвучия, попытка решения этой задачи активизирует фантазию и изобретательность ученика. Примеров подобного рода достаточно в предлагаемом пособии.

В организации *фактуры* гармонической ткани задач большое значение имеет *контурное двухголосие*. Пара *мелодия + бас* даже без участия средних голосов, способна служить средством организации процесса движения и сменяющего его покоя.

Принципиально важным здесь является учёт интервалов *на сильных долях тактов* — преобладание *совершенных консонансов* в моменты каденций и использование более насыщенных звучностей интервалов в развивающих разделах формы.

На слабых долях тактов (или в лёгких тактах) критерий отбора интервалов другой — здесь в крайних голосах используются интервалы с учётом наиболее удобного мелодического движения к сильным долям тактов.

ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ГАРМОНИЧЕСКОЙ ТКАНИ

Несколько факторов лежат в основе выразительности гармонической ткани.

Гармоническая горизонталь — ощущение *временного потока*, который создаётся гармонией.

Она включает:

- систему *гармонических функций*. Именно они обеспечивают чередование *движения и покоя*: *тоника* как выражение состояния *покоя*, *доминанта* — движение *к тонике*, *субдоминанта* — движение *от тоники*.

Каждая из гармонических функций может иметь различную степень активности. Так, *тоника* может быть *закрытой* — выражать состояние полного покоя¹, не ожидающего продолжения, и *открытой* — предполагающей дальнейшее движение². Столь же разнообразно могут быть представлены и остальные элементы гармонического процесса;

- систему *мелодических функций* — отношение мелодических устоев и подкрепляющих их неустоев внутри каждой мелодической линии.

Мелодические функции своим действием могут преобразовывать смысл привычных гармонических структур, варьировать и изменять их связи. Благодаря

¹ Как в начальной теме траурного марша из Второй фортепианной сонаты Ф. Шопена или песне Ф. Шуберта «Блуждающие огоньки».

² Как в завершении пьесы Р. Шумана «Отчего» из «Фантастических пьес».

активизации мелодических функций вертикальные структуры могут обогащаться различного рода побочными тонами, становятся возможными диссонирующие созвучия в качестве гармонических устоев.

Гармоническая вертикаль — красочная составляющая гармонии.

Её образует:

- **Структура созвучий** и определяемый ею **фонизм**.
- Единство гармонического колорита или колористический контраст разных разделов формы выступает в качестве самостоятельного формообразующего средства.

Модальная основа гармонической ткани (структура опорного звукоряда). Она может быть *диатонической, пентатонической, хроматической, целотоновой*, опираться на звукоряды *октавные и неоктавные*. Их неизменность или смена, переход одной модальной основы в другую также служат фактором, создающим гармоническую горизонталь или гармонический колорит произведения или его части.

Её составные средства:

- **модальные позиции** ступеней лада, интервалов и аккордов, создающие многоцветие гармонического материала в музыкальном произведении;
- **модальная природа гармонической вертикали** — отражение в интервальной структуре аккордов интервального состава опорного звукоряда. Каждому типу звукоряда соответствует свой тип созвучий¹.

Существуют созвучия *пентатонические*, аккорды *строгой диатоники* (бестритоновые септ- и нонаккорды),

¹ Принцип *соответствия интервальной структуры созвучий и интервального состава модальной основы* (опорного звукоряда) постепенно приходит на смену прежней, казалось бы, неизблемой терцовой основе строения аккордов, превратив её лишь в частный случай строения вертикали.

гармонии *условной* (альтерационной) *диатоники*, включающие в свой состав её гармонические элементы в виде «характерных» интервалов или аккордов, *целотоновые* созвучия, гармонии, отражающие в своём составе интервальное строение «симметричных» звукорядов. Смена этих типов созвучий создает условия для движения и обновления музыкального образа.

Система вертикальных функций — особый тип функциональных отношений, возникающий внутри гармонического комплекса.

Существование *вертикальных функций* особенно актуально для многозвучных гармоний, способных расслаиваться на более простые части — «*субаккорды*», каждый со своим, местным основным тоном, между которыми возникают конкурентные отношения по вертикали, порождается ощущение *сложного музыкального пространства*.

Впрочем, и очень простые по структуре созвучия нередко могут расслаиваться, представляя *сумму мелодических тонок*, уравнивающую роль каждого тона в консонирующем аккорде.

Ощущение временного потока, организованного по законам музыкальной логики, стало одним из открытий теоретиков XVIII в., обосновавших принципы *тональной системы*, хотя ко времени теоретического осознания на практике эта система существовала уже не менее двух сотен лет.

Предлагаемое пособие ставит целью овладение студентами *ценностей тональной системы* как естественной основы гармонического языка.

Конечно, средствами тональной системы далеко не исчерпываются выразительные возможности современной музыки. Уже давно стала очевидной необходимость освоения разнообразных средств *новой модальности* — выразительных свойств музыкального языка, обогатившего язык европейской гармонии, начиная уже

с венских классиков и продолженного в музыке XIX, XX и XXI веков¹.

Решением гармонических задач не исчерпываются все формы воспитания гармонического мышления студентов. Но работа с гармоническими задачами позволяет наилучшим образом освоить логику классической тональной системы и создаёт возможность проследить обновление гармонического языка эпохи романтизма и музыки XX века.

Для более глубокого проникновения в гармоническую логику более позднего времени весьма полезной является система *творческих заданий*, помогающая ученикам выходить за рамки привычной тональной логики.

Не меньшую роль должны сыграть задания по *анализу гармонической ткани*, особенно в сочинениях мастеров XIX и XX веков, чьи принципы музыкального языка далеко выходят за пределы тональной логики.

Крайне полезны и многочисленные виды упражнений *по игре на фортепиано*, если они развивают воображение и фантазию студентов, а не закрепляют практически уже «умершие» формы тональных стереотипов.

В данной работе предпринята попытка сформулировать методику решения гармонических задач, которая способствует развитию *творческого мышления* и приближает сознание студентов к постижению *логики тональной системы*, включая те её формы, которые дожили до наших дней.

К сожалению, на протяжении последних десятилетий в традиционном курсе гармонии закрепился другой, явно неплодотворный путь. Мелодии, предлагаемые для гармонизации, заранее сконструированы для подбора и подстановки стандартных «пазлов» — *проходящих, вспомогательных, прерванных, кадансовых, фригийских*

¹ Природа модальной системы и основы модальной техники изложены в работах автора настоящей книги: *Серёда В. П.* О ладе в музыке и «разладе» в теории музыки. М.: Классика-21, 2010; *Серёда В. П.* Как оживлять звуки и как открывать музыку. М.: Классика-21, 2011; *Серёда В. П.* Загадки гармонической ткани. «Новая модальность» в романсах С. Рахманинова. Тамбов, 2013.

оборотов, которые студентам предлагается распознать. При этом в таких мелодиях могут отсутствовать даже начатки интонационной логики, связывающей соседние фразы и гармонические обороты. Такой подход не имеет отношения к практическому освоению гармонии, необходимому как для творчества, так и для исполнительства.

Школьные правила гармонии фиксируют лишь внешние проявления музыкальной логики. В этих правилах свойствами нормы наделяются «*среднеарифметические*», «*статистически наиболее вероятные*» последовательности звуковых элементов и способы их связи, а все нетипичные, не отвечающие «среднестатистическим» показателям, исключаются из обихода и объявляются запретными (либо разрешёнными лишь в порядке исключения), а в качестве распространённого объяснения такому факту применяется тезис: «*Это невозможно объяснить, это надо просто запомнить*».

На практике реальной целью традиционного курса гармонии в музыкальном училище (колледже) становится лишь *подготовка студентов к экзаменам* — и выпускным, и приёмным — в следующий этап музыкального образования. Поскольку требования этих экзаменов проводятся по давно установившимся и много лет не пересматриваемым правилам, традиционная методика курса гармонии направлена на обеспечение этой неблагоприятной цели, имеющей лишь «*одноразовое*» применение.

В итоге курс гармонии базируется на нескольких стойких мифах¹, говорящих о «*дозволенном*» и «*недозволенном*»

¹ К числу этих мифов относятся:

- любая задача должна начинаться с тоники;
- недопустимо начало с кадансового квартсекстаккорда;
- нельзя брать субдоминанту после доминанты;
- доминантсептаккорд в основном виде можно применять только в каденции;
- любой аккорд — даже стоящий на самой короткой и последней доле такта — должен иметь «правильное» расположение и «правильное» удвоение;
- невозможно движение голосов параллельными октавами и квинтами (исключая «моцартовы» квинты и октавы крайних голосов в заключительной каденции).

ном» в курсе гармонии. Эти и подобные им мифы — результат искажённых представлений о смысле гармонии в музыке.

В итоге на место объективной оценки качества решённой задачи, основанной на композиторском опыте, приходит чистый субъективизм, а часто и произвол преподавателя, отдающего предпочтение одним приёмам перед другими, непривычными или неизвестными ему или не соответствующими традициям той школы, которую он прошёл.

Чем, кроме случайности или произвольного выбора, можно объяснить факт, что приёмы, разрешённые в одних учебных заведениях, запрещены в других? Более того, нередко то, что допускает один педагог, запрещается ученикам из параллельной группы.

Ученику приходится поневоле изучать не гармонию в музыке, а вкус и пристрастие определённого педагога, или традиции, сложившиеся в конкретном учебном заведении.

В существующей методике курса гармонии, закреплённой в программах и учебниках, упускается из вида такое важное обстоятельство: *гармоническая ткань* — не «забор» из аккордов, соединённых по правилам голосоведения, а прежде всего *ансамбль мелодий*. Каждый из голосов ткани имеет не только *гармоническую*, но в большей или меньшей мере, и *тематическую функцию*.

Поэтому одним из условий достижения гармонии в музыкальной ткани задачи остаётся анализ *интонационного содержания* голосов *тематических*, с учётом их *жанровой основы* и *образного строя*.

Ни в одном учебнике гармонии не содержится установки на сознательное противопоставление и связь стадий *движения* и *покоя*, разграничение и взаимодействие *тяжёлых* и *лёгких* тактов, анализ *синтаксического строения мелодии*, а также её *сюжета*, определяющего

логику её интонационного содержания. В результате нередко ученику (а то и педагогу) непонятен смысл механизма, обеспечивающего самое ценное свойство музыки: её возможность передавать *развитие мысли и чувства, разнообразные движения и жесты в танце, нарастание и убывание звуковой массы, речевые интонации и формы речевого общения*. Всё это заменяется набором стандартных инструкций.

Важно отметить, что значительная часть действующих учебников построена на материале, в полной мере отвечающем критериям *музыкальности*, и они могут служить базой формирования музыкального мышления студентов, если, кроме подбора подходящих гармонических «пазлов», ставится задача одухотворить эти мелодии с помощью *ансамбля голосов*.

Можно назвать «Практические задания к курсу гармонии» — коллективный труд педагогов Института им. Гнесиных¹ (1978 г.). Этим критериям отвечают и многие мелодии из «Бригадного» учебника гармонии², особенно из его второй части, «Задачи по гармонии» А. Н. Мясоедова³, «Сборник задач по гармонии» В. Беркова и А. Степанова⁴, «Учебник гармонии» А. Ф. Мутли⁵.

Многие из условий задач в этих пособиях используются в качестве материала в данной работе. Главным условием является здесь *качество учебного материала*, позволяющего студентам ясно видеть все факторы движения, ощущать различие веса долей такта, разницу «тяжёлых»

¹ Кириллова В., Наумов Л., Степанов А., Таранущенко В. Практические задания к курсу гармонии. М.: Изд. Министерства культуры РСФСР, 1976.

² Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. М.: Музыка, 1969.

Название «бригадный», сохранившееся до наших дней, отражало существующий в 30-е годы бригадный метод разработки научных и технических идей. В данном случае авторы составляли бригаду профессоров Московской консерватории.

³ Мясоедов А. Задачи по гармонии. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1994.

⁴ Берков В., Степанов А. Задачи по гармонии. М.: Музыка, 1973.

⁵ Мутли А. Сборник задач по гармонии. М.: Музыка, 1979.

и лёгких» тактов, различное ритмическое наполнение крупных и мелких синтаксических построений.

Не менее важно чёткое понимание *интонационного «сюжета» мелодии* и интонационных связей одновременно звучащих голосов гармонической ткани.

Однако нередко педагоги вынуждены обращаться к пособиям, материал которых ориентирован на особый стиль «школьной музыки». Материал этот трудно назвать музыкальным, поскольку он рассчитан лишь на формальное усвоение условных правил, и стиль таких дидактических материалов слишком далек от норм, принятых в живой музыке.

Следует искать способы, позволяющие приблизить методику решения гармонических задач к реальной музыкальной логике, добиваться того, чтобы в ней сохранилось самое ценное свойство музыкального языка: его способность передать *суть жизни* — её *движение, обновление, преобразование*, характер которого лежит в основе любых музыкальных образов.

Необходимость выявлять интонационный сюжет нередко упирается в неясность критериев определения *цезуры*. Некоторые учебники относят к таким критериям вполне случайные признаки — такие как *пауза, устойчивый звук, долгая нота*. Такие признаки могут сопутствовать цезуре (а могут и не сопутствовать), но *не они её создают*.

Наиболее бесспорными признаками цезуры являются, по мнению автора, два момента:

- *начало повтора* мелодического материала;
- *«точка покоя»* — звук или доля такта, на которую приходится *начало последней гармонической функции* во фразе.

Если повтор начинается вслед за «точкой покоя», возникает глубокая и бесспорная цезура. Но даже и между интонационно контрастными элементами темы, которые в силу своего различия стремятся слиться в одну структуру, точка покоя способна создать весомую цезуру.

ОСОБЕННОСТИ СИСТЕМЫ ОБОЗНАЧЕНИЙ

В данном пособии используется система обозначения границ фраз и *точек покоя*:

- *границы фраз* обозначены фразировочными лигами;
- «*точки покоя*» обозначены знаком «п» («покой», как читалась эта буква в старой славянской азбуке);
- знаком (п) («точка покоя», заключенная в скобки), отмечены мелодические устои, которые следует *преодолеть средствами гармонии, ритма и голосоведения*;
- пунктирными лигами отмечены *имитации* элементов вдувающего голоса в сопровождающих.

Обозначения фраз и точек покоя в данной работе отражают мнение автора о синтаксическом строении мелодий, в соответствии с которым строится и их гармоническое оформление. Естественно, что возможны и другие варианты фразировки, соответствующие другому представлению о жанровой природе и образному строю мелодий, и для их оформления возможны другие варианты гармонизации. Важно, чтобы при этом сохранялась логическая связь всех элементов фактуры и решение не ограничивалось подбором стандартных гармонических оборотов под стандартные мелодические фигуры.

В композиторской практике сложилось чёткое различие в отношении к гармониям, стоящим на *сильной* и на *слабой* долях такта (а также в *тяжёлых* и *лёгких* тактах). Если гармонии сильных долей ценятся за *полноту, свежесть, новизну фонизма* и его *стилистическую*

оправданность, то вертикальные структуры на слабых долях ценятся за убедительное и интонационно оправданное *мелодическое движение*, обеспечивающее их связь с гармониями опорными. Поэтому в реальных музыкальных произведениях на слабых долях и в лёгких тактах чаще появляются аккорды *неполные* или с «*неправильными*» *удвоениями*, возникают созвучия неопределённой структуры и гармонической функции, а также *кластеры*, если при этом достигается главная основа их связи с опорными гармониями — *осмысленность мелодических линий*.

Для достижения выразительности голосоведения, ясности функций голосов необходимо преодолеть сложившуюся в учебной практике традицию, согласно которой на начальном этапе курса гармонии используются мелодии, состоящие *только из аккордовых звуков*, и лишь изредка допускаются неаккордовые звуки, отмеченные звёздочками. Между тем целый год, в течение которого студенты колледжа проходят курс элементарной теории, они имеют достаточно возможностей, чтобы разобраться в природе неаккордовых звуков и научиться самостоятельно их находить, определять и использовать в своих творческих работах, а впоследствии — в решении гармонических задач.

Применяя неаккордовые звуки даже только в виде *вспомогательных* или *проходящих на слабых долях тактов*, начинающий гармонизатор может добиться отражения интонаций ведущего голоса в сопровождающих.

Использование *неаккордовых звуков* требует осознанного отношения к средствам, обеспечивающим движение в музыке. Неаккордовые звуки на слабой доле такта (в основном вспомогательные и проходящие) дают возможность добиться связности тяжёлых и лёгких тактов и преодолеть возникающие в *точках покоя* ритмические *застои*. Что касается задержаний, то они часто являются средством для построения *каденционных рифм*.

При этом важно *беречь интонационный материал* голосов, избегать использования *случайных*, «однообразных» *интонаций*, не имеющих отзвука в ведущем голосе или в соседних фразах.

Особый вопрос возникает об *удвоениях* в трезвучиях и их обращениях. В действующих пособиях и учебниках нет чёткой позиции по этому вопросу. Почему в главных трезвучиях следует удваивать основной тон, в секстаккордах — приму и квинту, а в трезвучии VI ступени или секстаккорде II ступени «допускается» удвоение терции?

Между тем удвоение основного тона в тонике или субдоминанте — вовсе не непреложный закон. В музыке немало примеров, где в тонике удвоены терции или квинты. Как известно, удвоения терций в мажорной или минорной тонике подчёркивают её неустойчивость, усиливая роль стоящих в верхнем голосе *модально активных ступеней*, образующих терцовый тон, имеющий высокую позицию в мажоре и низкую в миноре. Более того, такая тоника зачастую бывает усложнена побочными тонами. Это меняет смысл тонической функции, превращает её из «зоны покоя» в элемент движения, делает «открытой», устремлённой к продолжению и развитию, чем отличает её от стандартного удвоения примы в тонике «закрытой», не стремящейся к продолжению. То же и в трезвучиях субдоминанты и доминанты.

Более радикальный ответ на смысл и необходимость удвоения в аккордах связан с пониманием *модальных позиций*, которые имеют тоны аккорда. Наиболее спокойно и уравновешенно звучат гармонии, в которых удваиваются *нейтральные ступени* лада — те, что образуют с тоникой *чистые* интервалы. В гармониях тоники, субдоминанты и доминанты это тоны основной и квинтовый, в трезвучиях и секстаккордах II, III, VI ступеней — терции. Значительно реже встречаются гармонии с удвоением звуков доминантового или

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru