

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
Кафедра теории музыки

Ю. Н. Холопов

ЗАДАЧИ ПО ГАРМОНИИ

Рекомендовано Учебно-Методическим объединением высших учебных заведений
Российской Федерации по образованию в области музыкального искусства
в качестве учебного пособия для педагогов и студентов высших учебных заведений
по специальности 072901 «Музыковедение»



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»
МОСКВА 2011

УДК 781.41
ББК 85.31
Х 71

Рецензенты:

Г. И. Лыжов, кандидат искусствоведения
Е. А. Николаева, кандидат искусствоведения
О. Н. Соколова, кандидат искусствоведения
Н. П. Хилько, кандидат искусствоведения

Составители:

Т. С. Кюрегян
И. С. Старостин

Х 71 **Холопов Ю. Н. Задачи по гармонии.** — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — 56 с., нот.
ISBN 978-5-89598-263-1

Сборник включает задачи по гармонии Ю. Н. Холопова, созданные им на протяжении многолетней преподавательской деятельности в Центральной музыкальной школе и в Московской консерватории. Методические принципы автора обрисованы во вступительной статье И. Старостина. Издание адресовано преподавателям специального курса гармонии в среднем звене, а отчасти и в вузах (спецкурс у музыковедов и композиторов и общий курс на исполнительских факультетах).

УДК 781.41
ББК 85.31

Холопов Юрий Николаевич
ЗАДАЧИ ПО ГАРМОНИИ

Компьютерный нотный набор (Finale) *И. С. Старостина, Л. П. Маховой*
Верстка (QuarkXPress) *Л. П. Маховой, Е. А. Лариной*

Подписано к печати 31.08.2011 г.
Формат 60х90/8. Объем 7 усл. печ. л. Тираж 150 экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория»
125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6

ISBN 978-5-89598-263-1

© Ю. Н. Холопов, 2011
© Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

<i>И. С. Старостин</i> Ю. Н. Холопов — преподаватель гармонии в среднем звене	4
<i>Ю. Н. Холопов</i> Задачи по гармонии	
ПЕРВЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ	12
Главные трезвучия и сектаккорды	12
Проходящие и вспомогательные квартсектаккорды	12
Доминантсептаккорд с обращениями	12
Трезвучие, сектаккорд и септаккорд II ступени	13
VI ступень. Прерванная каденция	14
Вводный септаккорд	15
Нонаккорды	16
Гармония восходящей гаммы	17
Доминанта с секстой	17
Диатоническая секвенция	18
ВТОРОЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ	19
Двойная доминанта	19
Отклонения	20
Неаккордовые звуки	21
Органнй пункт	32
ТРЕТИЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ	33
Альтерация аккордов субдоминанты и доминанты	33
Мажоро-минорные системы	34
Энгармонические модуляции и ранее изученные темы	35
Вступительные и вузовские задачи	39
Авторские решения избранных задач	53

Ю. Н. Холопов — преподаватель гармонии в среднем звене

Преподавание и научное исследование были в деятельности Юрия Николаевича Холопова неразрывно связаны. Полагая основным своим делом научно-исследовательскую работу, он, в то же время, с гордостью называл себя «школьным учителем»¹. Его научные изыскания легли в основу существенных преобразований в области преподавания ведущих теоретических дисциплин — гармонии и формы. Вместе с тем, педагогическая работа, несомненно, стимулировала и без того активную мысль ученого: с годами его взору открывалось все больше актуальных научных проблем, которые Юрий Николаевич — вместе с комплексом своих идей — передавал ученикам для дальнейшей разработки. В итоге ему — одному из немногих современных ученых — удалось создать подлинную научную школу.

Не отрываться от музыки — таков был девиз Холопова и в науке, и в преподавании. По его убеждению, «музыка есть та истина, которая составляет содержание теории музыки. Процесс познания этой истины, если он должен быть успешным, непременно имеет дело с интердимициональностью, курсированием между чувственно-образной стихией искусства и рационально-логической формой научной теории»². Свою педагогическую задачу Холопов видел, прежде всего, в воспитании музыкальности ученика, в каком бы возрасте он ни находился. Молодой музыкант, по его мнению, должен научиться понимать музыку «изнутри», подобно композитору.

Наиболее надежным способом приобретения знаний и умений Холопов считал старинный композиторский метод — учиться на примерах живой музыки прошлого и настоящего. Всю жизнь занимаясь самообразованием, Юрий Николаевич многократно проверял этот метод на себе и рекомендовал ученикам³. По всей вероятности, он воспринял его от И. В. Способина, а тот, в свою очередь, продолжил (через своих наставников — Г. Э. Колюса и Р. М. Глиэра) традицию С. И. Танеева. Ведь танеевский призыв «Ищите истины!» означал неустанный самостоятельный изучение классических партитур.

Холопов, воспитавший за свою жизнь множество учеников, отдавал себе отчет в том, что деятельность музыковеда, как правило, не ограничивается наукой,

но бывает связана с преподаванием, редактированием, лекторской работой, музыкальной критикой. Во всех этих сферах необходимы и теоретическая оснащенность, и полноценный музыкантский опыт. Русскую традицию обучения музыковедов в консерваториях Холопов полагал исключительно полезной: именно крепкая практическая база в сочетании с широкой эрудицией формируют настоящий музыкальный профессионализм⁴. Поэтому он всегда ратовал за современный научный уровень преподавания базовых теоретических дисциплин — гармонии, полифонии, формы.

В научном наследии Холопова методические аспекты зачастую настолько тесно соприкасаются с собственно научными, что разделить их не представляется возможным. Например, разработка универсального метода познания разных систем гармонии (на основе принципа «центрального элемента») в равной мере представляет и научное, и методическое открытие. Единственное изучение гармонии и формы, понимание гармонии как внутренней структуры музыкальных форм — также достижение и научного, и методического порядка. Алгоритм гармонического анализа песенной формы, предлагаемый Холоповым, — это и подспорье для начинающих, и — одновременно — прямой путь к пониманию художественной ценности музыки. Не случайно фундаментальные научные труды Юрия Николаевича сочетают в себе черты исследования и учебного пособия. Таковы: «Задания по гармонии» (1976; издание 1983), «Гармония. Теоретический курс» (1983, издание 1988), «Гармонический анализ», в 3-х частях (1986; издание 1988–2009), «Гармония. Практический курс», в 2-х частях (1984; издание 2002).

Работ, специально посвященных методике преподавания гармонии, у Холопова не так много. С одной стороны, это статьи научно-методического содержания, с другой — немногочисленные, но концепционно важные разработки в жанре учебных программ и планов. Назовем здесь следующие работы:

- О преподавании современной гармонии [1965] // Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. — М., 2008. — С. 308–317;
- Учить современной гармонии // Советская музыка. — 1965. — № 9. — С. 25–28;

¹ Подробнее об этом см.: *Сторожко М., Ценова В.* Холопов — педагог // *Laudamus*. — М., 1992. — С. 48–58; *Кюрегян Т.* «Универсальная гармония» Ю. Н. Холопова // *Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В.* Музыкально-теоретические системы. — М., 2006. — С. 601; *Лыжов Г. И., Двоскина Е. М.* Неаккордовые звуки. Уроки Ю. Н. Холопова в ЦМШ // *Центральная музыкальная школа в воспоминаниях. Сборник статей, эссе и интервью.* — М., 2010. — С. 375–395.

² *Холопов Ю.* Гармония. Программа-конспект специального курса для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов. — М., 2005. — С. 8.

³ См.: *Лыжов Г. К* теории звуковысотной структуры музыки. Хроника трудов Ю. Н. Холопова по гармонии // *Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке.* — М., 2008. — С. 171.

⁴ По убеждению Юрия Николаевича, музыковеды нашей страны тем самым выгодно отличаются от своих зарубежных коллег, получивших университетское образование (*Холопов Ю.* Гармония. Программа-конспект... С. 5).

• Современные задачи. О музыкально-теоретическом образовании композиторов. [Статья 1978 года] // Советская музыка. — 1982. — № 2. — С. 72–77;

• Тематический план специального курса гармонии в среднем звене (ЦМШ — классы 9–11; училище — соответствующие курсы) // Проблемы преподавания гармонии в музыкальном училище. — Ростов-на-Дону: РГК, 1997. — С. 6–12;

• Гармонический анализ. Методическая разработка к курсу гармонии (для теоретических и исполнительских отделений). (В соавторстве с В. С. Ценовой) // Проблемы преподавания гармонии в музыкальном училище. — Ростов-на-Дону, 1997. — С. 13–72;

• Ступени и функции, или как определять гармонию // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. — Ростов-на-Дону, 2002. — С. 106–121;

• Современная гармония. Программа курса и методическое пособие по специальности 0504 «теория музыки». Повышенный уровень среднего профессионального образования. — М., 2002. — 69 с.;

• Гармония. Программа-конспект специального курса для историко-теоретических факультетов музыкальных вузов. — М., 2005. — 119 с.

Помимо этого, в архиве Холопова сохранился огромный массив разного рода методических материалов: проспекты учебных пособий, конспекты лекций, методические заметки к отдельным занятиям, около двухсот гармонических задач (которые и составили содержание данного сборника), несколько десятков трехголосных диктантов, множество образцов для упражнений за фортепиано.

Безусловную методическую значимость имеют учебные конспекты, в которых отражены занятия Юрий Николаевича по гармонии в ЦМШ: лекции, практические задания и комментарии к ним. В перспективе было бы целесообразно опубликовать все многочисленные методические заметки Холопова. Немалую ценность также представляют работы учащихся, в разные годы проходивших у него спецкурс гармонии, которые их учитель сохранял в течение многих десятилетий.

Уже в школьном курсе гармонии Холопов опирался на важнейший в его концепции принцип историзма. Одна из серьезных методических проблем, с этим связанных, заключается в том, какая мера стиливой конкретизации уместна в среднем звене. В принципе ясно, что на начальном этапе допустима лишь умеренная глубина «стилевого погружения». В первую очередь, это обусловлено необходимостью дать учащимся крепкую «технологическую» базу. Представление о разных стилях на этом этапе не определяет учебный процесс, а скорее «вкрапливается» в него. Судя по лекционным материалам учеников Холопова в Центральной музыкальной школе, уже на самом начальном уровне Юрий Николаевич обращал внимание на то, что в классе изучается не «гармония вообще», а гармония

венского классицизма, прежде всего — Бетховена (в качестве примеров для анализа и образцов для собственных работ предлагались фрагменты из ранних сонат Бетховена)⁵. Со второго семестра первого года обучения и до конца школьного (училищного) курса освоение теоретических понятий, выработка практических навыков и ознакомление с историческими стилями идут параллельно. Анализ обычно связан с разными гармоническими стилями, в то время как игра и основной массив письменных заданий стилистически более однородны и непосредственно следуют за школьным (училищным) учебным планом: это дает ученикам возможность должным образом усваивать «инструктивные» правила, но не считать их единственной композиционной нормой.

Отечественная методика школьного преподавания теоретических дисциплин изначально всецело ориентирована на практику, так как элементарная теория и сольфеджио в школе являются, по сути, единым предметом: гаммы, интервалы, аккорды и их разрешения из конспектов по теории тут же переходят в разряд сольфеджийных упражнений. По этому поводу Способин говорил: «Знаю — это значит: строю на рояле, слышу, пишу на бумаге, пою»⁶. Единство сольфеджийных и теоретических навыков на первых порах, как правило, сохраняется и в училище. Однако в области гармонии практическое умение зачастую начинает отставать от теоретических познаний: то, что сравнительно легко пишется на бумаге, иногда с трудом воспроизводится на инструменте. Зная о подобных трудностях, Холопов (вслед за Способиным) придавал гармоническим упражнениям по игре исключительно большое значение: импровизация, по его мнению, это прямой путь к интонационному постижению музыки. Весь изучаемый по гармонии материал должен свободно «озвучиваться» за фортепиано. Поэтому с первых же уроков гармонии в IX классе ЦМШ Юрий Николаевич давал весьма обширные задания по игре (анализ как более «взрослая» форма работы появлялся не сразу, а спустя примерно месяц после знакомства с предметом гармонии)⁷. Однако во избежание «спортивного» подхода к их выполнению, он всякий раз требовал, чтобы элементарные аккордовые последования звучали в темпе и ритме менуэта, гавота или какого-либо иного жанра. В качестве образца можно привести некоторые из заданий по игре, которые в конце 80-х годов предлагались девятиклассникам в первой четверти:

• **Задание 1** [пройдено расположение и мелодическое положение аккордов]: играть T–S–D–T, каждый в шести мелодических положениях, во всех мажорных и минорных тональностях. *Tempo di menuetto*.

• **Задание 2** [пройдено соединение главных трезвучий]: играть T–S–D–T во всех мажорных и минорных тональностях. *Tempo di gavotta*.

⁵ Холопов Ю. Лекционно-практические занятия по гармонии в ЦМШ. Конспекты Г. Лыжова (1985–1988). — Рукопись. Тетрадь № 1.

⁶ Цит. по: Блюм Д. Начальный этап подготовки будущего музыковеда // Методические записки по вопросам музыкального образования. Вып. 1. — М., 1966. — С. 46.

⁷ Холопов Ю. Лекционно-практические занятия по гармонии в ЦМШ... Тетрадь № 1.

• **Задание 3** [пройдено гармоническое строение периода]: играть период по следующей схеме:

1 2 3 4 5 6 7 8

T–D–T–D–T–S–TD–T. *Andante*.

• **Задание 4** [пройдены скачки терций]: играть период по заданному началу <...>. *Moderato assai*.

Холопов неоднократно высказывался против распространенной в училищах методики игры изолированного «модулирующего периода»: в живой музыке такой формы нет — за модулирующим периодом непременно следуют развивающая и завершающая части⁸. По убеждению Юрий Николаевича, уже в среднем звене необходимо играть модуляции в полной песенной форме — двух- или трехчастной, состоящей из начального (модулирующего) периода, неустойчивой части и заключения, на подступах к которому может происходить, например, энгармоническая модуляция⁹. В школьном курсе гармонии Холопов вводил игру простой двухчастной формы уже в IX классе, в середине первого полугодия (в Задании 12 указано: «играть двухчастную пьесу по [гармонической потактовой] схеме»)¹⁰.

Важнейшей методической установкой Холопова был функциональный метод анализа. Холоповское учение о гармонических функциях представляет собой комплексное явление — гармония в нем неотделима от формы и наоборот, поскольку гармония не «прилагается» к форме в качестве «выразительного средства», а является непременным условием ее существования¹¹. На уровне, приближенном к непосредственному звуковому материалу, стоит функциональный метод анализа¹². Его специфика в том, что он ориентирован не на априорно заданную систему звуков и созвучий, а на действительное «поведение» их в живой музыке¹³. Таким образом, понятие «функции» становится инструментом аналитического осмысления системы любой сложности. На вербальном уровне функциональный метод анализа проявляет себя в виде функциональной системы обозначений — как в области формы, так и в области гармонии. В обозначении гармоний Холопов ориентировался, прежде всего, на знаковую систему Г. Римана. На ее основе родилась та модернизированная система обозначений, которую Юрий Николаевич начинал целенаправленно вводить уже в среднем звене.

В учебной практике среднего звена обозначение аккордов до недавнего времени считалось лишь вопросом орфографии¹⁴. Холопов, будучи сторонником функционального метода анализа, подчеркивал принципиальную разницу функциональной и ступенной систем обозначений¹⁵.

Преимущество функциональной знаковой системы имеет, по Холопову, два аспекта: логический и исторический. С логической (акустически обоснованной) точки зрения, в основе классической гармонии лежит не функция тона, а функция трехзвучного аккорда, поэтому T, D, S не равны I, V и IV (хотя указанные ступени и являются основными тонами данных функций). В первую очередь необходимо учитывать консонанс-основу, к которому могут присоединяться аккордовые диссонансы сексты, септимы. В условиях классической гармонии ближайшим соотношением будет не секундовое, как в гамме (I–II–III и т. д.), а кварто-квинтовое, необъяснимое с точки зрения ступенной логики.

Самым весомым аргументом в пользу функциональной системы Холопов считает ее историческую репрезентативность. По его словам, «безоговорочное преимущество функциональной теории над ступенной еще и в том, что она исторична сама и даже в принципе — показывает системное различие между гармонией разных эпох. <...> Если в системе тональность расширенная, это значит — система относится не к классической гармонии, а к эпохе романтиков¹⁶. Нелишне напомнить, что «классическая гармония» это не мажорно-минорная система у И. С. Баха, Моцарта, Шопена, Вагнера, Прокофьева, Гершвина и Пахмутовой, а гармония Гайдна, Моцарта, Бетховена, Клементи, И. К. Баха, Бортиянского. Необходимые знаки расширенной тональности — 4 медианты <...>, две атаки <...> («прилегающие», по Способину <...>); наконец, тритон <...>»¹⁷.

Понимание функциональной сущности гармонии не может сформироваться моментально, его необходимо воспитывать постепенно. Так, объясняя в школьном курсе тему «субдоминантсептаккорд», Холопов говорит: «С функциональной точки зрения септаккорд второй ступени представляет полное трезвучие субдоминанты с добавлением характерного диссонанса — сексты. <...> Поэтому квинтсектаккорд второй ступени можно рассматривать как особый вид диссонансирующего аккорда — субдоминанту с прибавленной секстой. От-

⁸ Понятие модуляции, по Холопову, связано с многотемной формой с переходами от одной темы к другой. «Модуляцию» же внутри малой формы он понимал как отклонение. Отсюда же разграничение «большой» (межтемной) и «малой» (внутритемной) модуляций.

⁹ Холопов Ю. Гармония. Программа-конспект... С. 14.

¹⁰ Холопов Ю. Лекционно-практические занятия по гармонии в ЦМШ... Тетрадь № 1.

¹¹ Об этом, в частности, см.: Лыжов Г. К теории звуковысотной структуры музыки... С. 165–166.

¹² Его обоснование приводится в статье: Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. — М., 1978. — С. 175.

¹³ Там же.

¹⁴ И. В. Уберт, в частности, пишет: «Та или иная система сокращенных обозначений аккордов (разрядка автора. — И. С.) в принципе является нейтральной, чисто орфографической стороной дела» (Уберт И. Специальный курс гармонии в музыкальном училище // Методические записки по вопросам музыкального образования. — М., 1966. — С. 56).

¹⁵ Этому посвящена специальная статья: Холопов Ю. Ступени и функции, или как определять гармонию // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 1. — Ростов-на-Дону, 2002. — С. 106–121.

¹⁶ По ступенной же теории получается, что, например, «VII ступень» есть и у Генделя, и у Прокофьева, и стало быть в данном отношении между барокко и тональностью XX века нет разницы.

¹⁷ Холопов Ю. Ступени и функции... С. 115–116.

сюда двойное применение — термин Рамо — *double emploi*: в одном случае за основу принимается трезвучие S, а звук сексты = диссонантное добавление. [В другом случае] за основу принимается трезвучие второй ступени с прибавленной септимой»¹⁸.

На втором году обучения функциональному аспекту уделяется все больше внимания; ступенные обозначения в учебных конспектах постепенно вытесняются функциональными. Так, вместо II ступени в мажоре уже фигурирует Sp, неаполитанский секстаккорд теперь обозначается как неаполитанская субдоминанта с секстой, осваиваются знаки побочных доминант¹⁹. Однако встречается и смешанная функционально-ступенная нотация, характерная для «Бригадного учебника» (DVII₇; SII₇; DDVII₇). Далее, по мере усложнения материала, ступенные обозначения почти выходят из употребления. В свою очередь, на вузовском этапе Холопов уже насто-

тельно требовал пользоваться функциональной нотацией как более достоверной и исторически показательной (потому как эволюционирует не гамма с ее степенями, а функциональная система гармонии)²⁰.

Холопов выработывал собственную методику с первых лет преподавания гармонии и в дальнейшем постоянно совершенствовал ее. Программные разработки спецкурсов гармонии Холопова (как школьного, так и вузовского) были опубликованы спустя много лет после того, как сами эти курсы вошли в учебную практику. Так, холоповская концепция преподавания гармонии в среднем звене (на теоретическом отделении) в схематизированном виде отражена в уже упоминавшемся «Тематическом плане специального курса гармонии в среднем звене». Приведем его полностью (с расшифровкой большинства сокращений):

ПЕРВЫЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Первый семестр

I четверть	
1. Главные трезвучия. Гармонизация отдельных звуков.	1 ч.
2. Соединение главных трезвучий: гармонизация фраз. <i>Игра:</i> транспонирующие секвенции. <i>Анализ:</i> основы классической гармонии.	1 ч.
3. Перемещения; гармонизация предложений.	1 ч.
4. Скачки 3–3; гармонизация периода.	1 ч.
5. Виды каденций <i>Анализ:</i> двойная доминанта.	1 ч.
6. К ⁶ ₄ и D ₇ (в заключительной каденции)	2 ч.
7. Секстаккорды. Контурное двухголосие. <i>Игра:</i> диатонические секвенции. <i>Анализ:</i> неаполитанский секстаккорд.	2 ч.

II четверть	
8. Скачки 1–1, 5–5 и смешанные.	1 ч.
9. Мелодическая линейность в гармонии. Виды неаккордовых звуков. Проходящие и вспомогательные ⁶ ₄ -аккорды.	1 ч.
10. Обращение D ₇ -аккорда. <i>Анализ:</i> гармония простой двухчастной (и простой трехчастной) формы.	2 ч.
11. Скачки при обращениях D ₇ . <i>Анализ:</i> органнй пункт на D (в середине).	2 ч.
12. Секстаккорды и трезвучие II ступени. Неаполитанский (фригийский) секстаккорд.	2 ч.

Второй семестр

III четверть	
13. Гармонический мажор: увеличенное трезвучие. <i>Анализ:</i> некоторые формы барокко. Старинная двухчастная форма.	1 ч.
14. VI ступень. Прерванная каденция. Расширение.	2 ч.
15. Септаккорд II ступени. <i>Анализ:</i> концертная форма.	2 ч.
16. Вводные септаккорды. ⁰ S ₆₄ <.	2 ч.
17. Энгармонизм уменьшенного септаккорда.	2 ч.

IV четверть	
18. Нонаккорды (Vg, IIg в мажоре). <i>Анализ:</i> гармония малых форм (барокко — классика — романтизм).	1 ч.
19. Гармония восходящей гаммы. Мелодический минор.	1 ч.
20. III ступень. Побочные тоны: D ⁶ , D ⁶ ₇ , D ⁶ ₉ . Вводный септаккорд с квартой («Рахманиновская субдоминанта»).	1 ч.
21. Натуральный минор во фригийских оборотах. Фригийский каданс.	2 ч.
22. Функциональная система классической гармонии. Центральные функции.	1 ч.
23. Местные функции. Секвенция и ее виды. Диатоническая секвенция. Субсистемы и побочные функции (в диатонике). Побочные септаккорды. Параллельные септаккорды.	2 ч.

¹⁸ Холопов Ю. Лекционно-практические занятия по гармонии в ЦМШ... Тетрадь № 1.

¹⁹ Холопов Ю. Лекционно-практические занятия по гармонии в ЦМШ. Конспекты Г. Лыжова (1985–1988). Рукопись. Тетрадь № 2.

²⁰ Холопов Ю. Ступени и функции... С. 115.

ВТОРОЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Первый семестр

I четверть	
1. DD и альтерированная S. Их применение в каденции. Анализ: сложная трехчастная форма с эпизодом. Форма хода.	1 ч.
2. DD и альтерированная S вне каденции. Дезальтерация. Аккорды увеличенной сексты.	1 ч.
3. Энгармонизм D ₇ . Типы тональных соотношений.	1 ч.
4. Отклонения. Побочные D и S (хроматизированные аккорды побочных функций). Расширение тональной системы. Анализ: связующая партия в сонатной форме, рондо.	2 ч.
5. Хроматическая секвенция (по родственным тонам). Passus duriusculus. Анализ, игра: доминантовая цепочка. Система тонального родства (3 степени).	2 ч.
6. Тональный план произведения. Модуляция в тональности I степени родства. Отклонение в одноименный минор.	2 ч.

II четверть	
7. Модуляция большая и малая. Анализ: модуляция в разработке сонатной формы.	2 ч.
8. Неаккордовые звуки: их классификация. Приготовленные задержания. Разработка аккордового последования приготовленными задержаниями.	2 ч.
9. Диатонические проходящие в одном голосе.	1 ч.
10. Проходящие во всех голосах. Проходящие аккорды. Полифонизация ткани; тематические связи. Разработка гармонического последования проходящими звуками.	2 ч.
11. Вспомогательные звуки. Камбиаты. Вспомогательные аккорды.	1 ч.
12. Хроматические проходящие. Хроматически-проходящие аккорды. Анализ: энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд.	2 ч.

Второй семестр

III четверть	
13. Предъём. Анализ: энгармоническая модуляция через аккорды с увеличенной секстой.	2 ч.
14. Апподжиатура (неприготовленное задержание). Созвучия с неаккордовыми звуками.	2 ч.
15. Скачковые вспомогательные.	1 ч.
16. Запаздывающее разрешение задержаний. Комбинированное применение неаккордовых звуков.	1 ч.
17. Вариации с помощью различных неаккордовых звуков.	2 ч.

IV четверть	
18. Органный пункт. Анализ: позднеромантическая гармония.	3 ч.
19. Модуляционная прелюдия с органными пунктами (возможно, в пятиголосии). Игра: модуляционные прелюдии с органными пунктами.	3 ч.
20. Экзаменационная работа (итоговые вариации или модуляционная прелюдия). Игра: модуляционная прелюдия (в простой 2-х или 3-хчастной форме) по заданной модуляции в I части (с применением во II части ганных пунктов на доминанте и тонике).	2 ч.

ТРЕТИЙ ГОД ОБУЧЕНИЯ

Первый семестр

I четверть	
1. Альтерация. Альтерация аккордов S.	1 ч.
2. Альтерация аккордов D. «Прокофьевская доминанта».	1 ч.
3. Постальтерация. Анализ: гармоническая система позднего Скрябина.	2 ч.
4. Смешение ладов. Мажоро-минорные системы. Одноименный мажоро-минор.	1 ч.
5. Параллельный мажоро-минор. «Шубертова субдоминанта».	1 ч.
6. Расширение тональности. Анализ: хроматическая ладовая система.	1 ч.
7. Постепенная модуляция во II степень родства (систематика по Способину).	2 ч.

II четверть	
8. Постепенная модуляция в III степень родства. Основы гармонии XX века; аккордика (аккорды с побочными тонами, квартаккорды, квинтаккорды, кластеры и другие – на основе свободно применяемого диссонанса).	3 ч.
9. Ускоренные (внезапные) модуляции – через гармонии мажоро-минора и через неаполитанскую.. Анализ: тональные функции в хроматической системе.	3 ч.
10. Модулирующие секвенции. Анализ: аккордовые ряды.	2 ч.

Второй семестр

III четверть	
11. Хроматические прерванные обороты. Аккордовые ряды; аккордовые параллелизмы. <i>Анализ:</i> гармония XX века.	1 ч.
12. Энгармонические модуляции. Энгармоническая модуляция через уменьшенный септаккорд (3 способа).	2 ч.
13. Энгармонические модуляции через аккорды с увеличенной секстой.	2 ч.
14. Игра модуляций через увеличенное трезвучие, мажорное, минорное трезвучие.	2 ч.
15. Двухтемные модуляционные прелюдии (форма «трехчастная с переходами» или «форма адажио»).	2 ч.

IV четверть	
16. Модальность в гармонии. Натуральные лады. Понятие о «суперминорных ладах Шостаковича». <i>Анализ:</i> гармония XX века.	2 ч.
17. Симметричные лады (у Н. А. Римского-Корсакова).	1 ч.
18. Обобщающие темы. Гармония. В практических работах — обобщающие задания.	1 ч.
19. Голосоведение. Тональные функции.	1 ч.
20. Этапы исторической эволюции гармонии.	1 ч.
21. Гармония и музыкальная форма.	1 ч.
22. Повторение. Резервное занятие.	1 ч.

Школьный тематический план дисциплины «Гармония» (по специальности «теория музыки») рассчитан на три учебных года (9–11 классы). Он включает 1 час групповых занятий в неделю (всего 96–97 учебных часов) и столько же индивидуальных занятий у каждого учащегося. В училище несколько иная сетка часов: предмет «Гармония» в настоящее время также изучается в течение трех лет (III–VIII семестры)²¹. Групповые занятия по «Гармонии» двухчасовые (всего 208 часов), индивидуальные — по часу в неделю. В сравнении со Специальной музыкальной школой училищный курс гармонии имеет временное преимущество, однако оно отчасти нивелируется более крупными группами в училище. При всех отличиях в условиях преподавания школьный и училищный курс гармонии в своей основе едины. Поэтому в подзаголовке к «Тематическому плану» Холопов указывает: «ЦМШ — классы 9–11; училище — соответствующие курсы»²².

На начальном этапе обучения Юрий Николаевич предпочитал придерживаться той же последовательности тем, которая была предложена еще Способиным и зафиксирована в «Бригадном учебнике». Однако холоповский план имеет свои особенности. Прежде всего, это внутреннее разделение одного предмета на две составляющие: с одной стороны — теоретические темы и связанные с ними практические задания, с другой — анализ. Гармонический анализ в курсе Холопова утрачивает свое «иллюстративное» назначение и становится важнейшей формой работы. Более того, анализ по сложности опережает остальные задания: по мнению Холопова, многие темы удастся ввести в оборот на более ранних стадиях обучения именно благодаря анализу (так, учащиеся почти с самого начала знакомятся с двойной доминантой, с гармоническими нормами выполнения устойчивых и неустойчивых частей формы, чуть позже — с явлениями позднеромантической гармонии). Существенной новацией «Тематического плана» Холопова является введение теоретических тем, посвященных современной гармонии: «продление» школьного (училищного) курса гармонии до современности было принципиальной установкой Юрия Николаевича.

Письменные задания в школьном курсе гармонии Холопова отличались значительным разнообразием. Помимо задач (на сопрано и другие голоса), здесь были самостоятельное сочинение органной прелюдии в баховском стиле, написание двухтемной прелюдии по заданным началам. Среди заданий второго года непременно присутствовали фигурационные вариации, где «гармоническая тема» варьировалась с применением тех или иных видов неаккордовых звуков; по мнению Юрия Николаевича, сочинение подобных вариаций развивало у учащихся навыки свободного голосоведения. Однако основным видом письменной работы по гармонии в среднем звене оставалась гармонизация мелодии. Оптимальным пособием для начинающих Юрий Николаевич считал «Бригадный учебник»: помещенные в нем задачи решались, как свидетельствуют ученики, фактически подряд. Однако для проверочных, контрольных и экзаменационных работ Холопов всегда предлагал свои задачи.

В бумагах Холопова сохранилось в разрозненном виде около двухсот гармонических задач (не исключено, что при дальнейшей работе в его архиве отыщутся и другие). Многие сочинялись им «между делом» — в перерывах между лекциями, в транспорте, в очереди, в буквальном смысле «на бегу» из консерватории в школу. Понятно, что корпус холоповских задач складывался постепенно, в процессе преподавания, которым Юрий Николаевич занимался в общей сложности около пятидесяти лет.

Распределение собранных материалов по учебным темам в основном дается без особого труда. На рукописных оригиналах во многих случаях есть указание класса и четверти; на ученических решениях обычно стоит дата, помогающая ориентироваться в учебном пространстве. Закономерно, что большинство задач было написано Холоповым для ЦМШ, где он работал более двадцати лет (с середины 60-х до конца 80-х годов), но есть и училищные (в «Мерзляковском» училище он вел некоторое время гармонию у исполнителей). Группы теоретиков в ЦМШ, всегда немногочисленные, состояли обычно из хорошо подготовленных учеников;

²¹ Гармония. Программа для музыкальных училищ по специальности 0504 «Теория музыки» / Составитель О. Н. Соколова. — М.: ГОУ ГМУ им. Гнесиных, 1999. — С. 3. В конкретном учебном заведении тематический план предмета «Гармония» может незначительно варьироваться.

²² Холопов Ю. Тематический план... С. 6.

поэтому холоповские задачи для школы, особенно на заключительном этапе, весьма сложны.

Сборник формировался составителями согласно приведенному выше «Тематическому плану»; соответственно, задания расположены (по преимуществу) в порядке возрастания сложности. Не все темы отражены здесь равномерно, поскольку это не «систематическое пособие», но собрание задач, создававшихся в основном для проверочных работ. Самых простых, начальных, упражнений в архиве Холопова нашлось немного; и напротив, очень обширен корпус «итоговых», суммирующих всё пройденное, условий²³.

Неаккордовые звуки в задачах Холопова появляются с самого начала (№ 1, 2 и т. д.); вплоть до «официального» введения (№ 61) они помечены в условии звездочкой. Не требуя специальных навыков гармонизации, подобное опережающее введение помогает внутреннему слуху учащихся постепенно адаптироваться к неаккордовым звукам, что облегчает дальнейшую работу над более сложным голосоведением. В задачах второго и третьего годов нередко встречаются выдержанные тоны: остановка мелодического движения побуждает учащихся активизировать другие голоса.

В среднем звене последовательное освоение разных гармонических стилей не предполагается. Тем не менее, и в начальных задачах Холопова подчас ощущаются конкретные жанрово-стилевые аллюзии. А на более позднем этапе встречаются даже цитаты из «живой музыки»: в № 114 — из Вальса ор. 69 № 2 Шопена, в № 131 — из Арии Дидоны Перселла, в № 141 — из побочной темы Экспромта ор. 66 Шопена, в № 176 — из его же Экспромта ор. 51, в № 177 — из II части Третьего концерта Рахманинова.

Решение задачи, по Холопову, означает реализацию определенного гармонического замысла формы. Поэтому даже в самых простых построениях присутствует каденционный оборот (K^6_4-D-T): учащиеся с первых шагов должны научиться логическому завершению музыкальной мысли. Одним из условий классической по замыслу формы является «закон превышения»; даже в элементарных задачах второе предложение содержит ясно выраженную мелодическую кульминацию, которая должна сопровождаться наиболее яркой, как правило, субдоминантовой, гармонией (образцом может служить задача № 11). Во многих случаях второе предложение периода расширено благодаря прерванному обороту или иному повторению метрических тактов: таким образом, учащиеся осваивают приемы нарушения квадратности, характерные для классикоромантической художественной практики (№ 13, 22, 38, и др.). Задачи третьего года обучения нередко изложены в более пространной песенной форме: как правило, двухчастной (№ 126, 139 и др.), иногда — с элементами репризы (№ 118).

Сочиняя задачи, Холопов предполагал одновременное развитие у учащихся разных навыков, как то: верное слышание гармонии, естественное голосоведение, архитектурное чувство формы. В отдельных условиях

автором намечены, помимо мелодии, ритмические фигуры баса или других голосов. Нередко Юрий Николаевич приписывал к сочиняемой мелодии бас. Можно предположить, что такие наметки делались им как для себя, так и для учеников: на школьных уроках он постоянно практиковал «показательное» решение задач на доске с тщательной проработкой мелодически осмысленного голосоведения, в особенности контурного двухголосия. Думается, в тех же целях Холопов иногда записывал собственные решения им же сочиненных задач.

Среди задач, предназначенных для проверочных работ, есть несколько образцов, которые отличаются от прочих своей краткостью (таковы, например, № 76, 77, 78, 80, 87). Судя по всему, в целях экономии времени (занятие по гармонии в ЦМШ, напомним, длились только час), Юрий Николаевич иногда устраивал своего рода «блиц-контрольные», на которых ученики за 20–30 минут решали короткую задачу на пройденную тему (время решения указано в авторском условии).

В архиве Холопова сохранилось немало задач вузовского плана. В большинстве своем они сочинялись для вступительных экзаменов в вуз и аспирантуру у музыковедов, композиторов и дирижеров-симфонистов (изредка и дирижеров-хоровиков). Кроме того, задачи аналогичной трудности Юрий Николаевич эпизодически предлагал в качестве вузовских письменных заданий (наряду с доминирующими творческими работами), для поддержания у студентов навыков «традиционной» гармонизации.

Вузовские задачи Холопова, весьма разнообразные, вместе с тем содержат некоторые «стабильные» черты. Во-первых, в них соседствуют фрагменты активного мелодического движения с протянутыми нотами в сопрано: в эти моменты инициативу должен перехватить какой-либо другой голос. Во-вторых, они насыщены гармоническими событиями: модуляционным движением (в том числе с применением энгармонизма), хроматическими прерванными оборотами и т. п. Кроме того, холоповские задачи вузовского типа рассчитаны на слышание сразу нескольких гармонических уровней: в общем плане, вся форма должна быть выстроена как логичное последование крупных массивов опорных гармоний, на более «дробном» уровне должен хорошо прослушиваться весь аккордовый каркас, и, наконец, поверх этой основы предполагается нанесение «рисунка» из неаккордовых звуков.

Высоко оценивая значение музыкантской интуиции, Холопов, тем не менее, считал, что мастерство гармонизации в немалой степени зависит от практического опыта, от владения «алгоритмом» решения задач. Он рекомендовал следующий порядок действий:

«• сначала нужно усвоить стиль гармонии, определить форму задачи, сразу разметить каденции (поставить отдельные басы);

• далее на основе слухового освоения мелодии отметить особые гармонические обороты: модуляции, секвенции, органнские пункты (последние могут быть в репризе, преддыктовой зоне, в начале задачи);

²³ Холопов многие годы «коллекционировал» для своих учеников и задачи других авторов (главным образом, вступительные). На случай, если что-то из них попало — по неведению составителей — в данное издание, приносим свои извинения.

- потом нужно решить оставшееся, дописав бас. Басовый голос должен иметь свою линию, образуя с сопрано хорошее двухголосие. При написании баса нужно ориентироваться на несовершенные консонансы (в простом виде или украшенные диссонансами), за исключением кадансовых участков;

- после этого (когда задача уже, фактически, решена) нужно написать средние голоса, продумать хорошие контрапункты во время длинных нот в сопрано;

- затем, когда все ноты написаны, нужно тщательным образом проверить гармонию, знаки длительности и знаки альтерации, проверить соединение аккордов, сочленение частей, а также развитие линий средних голосов»²⁴.

Рекомендации, которые Холопов давал к работе над задачами, в наиболее полном виде реализованы в решениях самого Юрия Николаевича, также в немалом количестве имеющихся в его архиве. Особенно интересны авторские гармонизации некоторых из вузовских задач. Иногда они лишь намечены: это может быть линия баса, выписанная целиком или частично, а в иных случаях — и «точно» обозначенные средние голоса.

Авторские версии не просто демонстрируют оптимальный вариант гармонизации, но последовательно развивают определенную, всякий раз индивидуальную, гармоническую идею. Так, в задаче № 141 выделяется характерный тематический элемент: триоль шестнадцатых. В решении Юрия Николаевича видно последовательное развитие этого элемента: он активно внедряется в партии средних голосов, придавая всей ткани интонационное единство. Кроме того, тематизация средних голосов делает особенно выпуклой контрапункт ритмов: изначально разделенные по времени мелодические фигуры (из тт. 1, 2 и 8) в развивающем разделе двухчастной песенной формы составляют материал для контрапунктического соединения, что не затемняет ясности вертикали.

Особняком стоит образец, элегантно озаглавленный автором как «Элегия памяти тысячи задач» (№ 178). По уровню трудности он скорее соответствует задачам вузовского типа. В некотором смысле это — квинтэссенция педагогического опыта Холопова. В основе «Элегии» мелодика романсового наклонения, пронизанная «осенним» настроением в духе Чайковского. Поэтому естественны гармонические отсылки к стилю русской музыки конца XIX века. Но при этом решена и чисто методическая задача — здесь собраны самые разнообразные гармонические сложности: далекая модуляция из *g-moll* в *Ges-dur* в завершении начального периода (осуществленная через типичный энгармонизм мнимого малого мажорного септаккорда), развивающая середина с характерными секвенциями, доминантовый органнй пункт перед заключительным кадансом, эффектно поданная неаполитанская гармония, «продекламированная» на манер оперного речитатива. Ко всему прочему, «Элегия» насыщена (но не перегружена) всеми формами неаккордовых звуков. Сравнительно прозрачная аккордовая фактура и средний регистр начального периода дают простор для дальнейшего развития, которое осуществляется сразу несколькими способами: активизацией средних голосов, тесситурным подъемом, применением «риторической» паузы перед заключительной каденцией. Благодаря этому задача не просто «решается», но обретает собственную драматургию.

Важнейшей педагогической миссией Холопов считал воспитание музыкальности ученика, к какой бы возрастной группе он ни принадлежал. Гармонические задачи Юрия Николаевича, так же как и их авторские решения, в полной мере соответствуют этим устремлениям.

Составители надеются, что данный сборник задач поможет преподавателям обогатить методическую базу курса гармонии в среднем звене, а отчасти будет востребован и в музыкальных вузах.

²⁴ Приводимые рекомендации содержатся в работе: Холопов Ю., Клишин А. Справочник по гармонии для поступающих в МГК // Гармония: проблемы науки и методики. Вып. 2. — Ростов-на-Дону, 2005. — С. 280–281.

Первый год обучения

Главные трезвучия и секстаккорды

1.



2.



Проходящие и вспомогательные квартсекстаккорды

3.



4.



5.



6.



Доминантсептаккорд с обращениями

7.



8.



9.

Exercise 9 consists of two staves of music in G major (one sharp) and 6/8 time. The first staff contains a melodic line with eighth and quarter notes. The second staff contains a bass line with eighth and quarter notes, including some chords marked with an 'x'.

10.

Exercise 10 consists of two staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, including chords marked with an 'x'. The second staff contains a bass line with quarter notes and a trill-like figure.

Трезвучие, секстаккорд и септаккорд II степени

11.

Exercise 11 consists of two staves of music in B-flat major (two flats) and 6/8 time. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, including chords marked with an 'x'. The second staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

12.

Exercise 12 is a single staff of music in G major (one sharp) and 3/4 time, featuring a melodic line with quarter and eighth notes, including a trill-like figure.

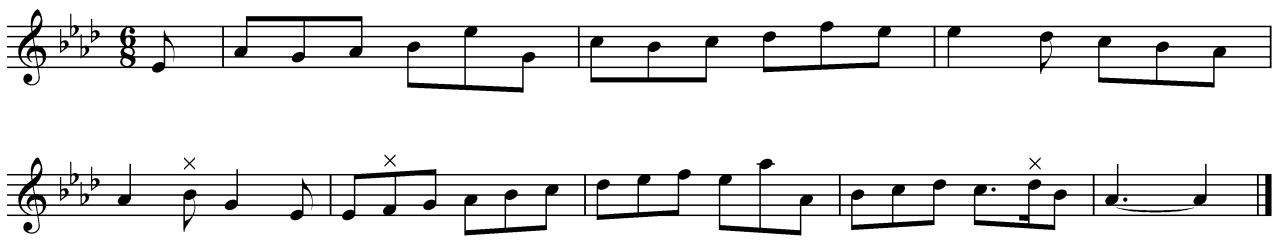
13.

Exercise 13 consists of two staves of music in B-flat major (two flats) and 6/8 time. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes. The second staff contains a bass line with quarter and eighth notes.

14.

Exercise 14 consists of two staves of music in B-flat major (two flats) and 6/8 time. The first staff contains a melodic line with quarter and eighth notes, including chords marked with an 'x'. The second staff contains a bass line with quarter and eighth notes, including chords marked with an 'x'.

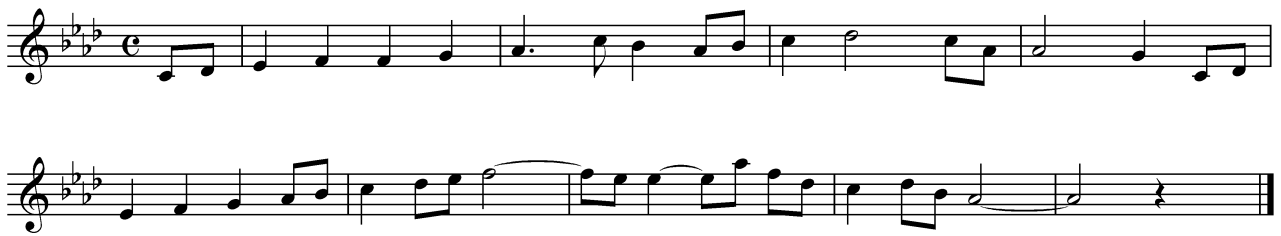
15.



16.



17.



18.

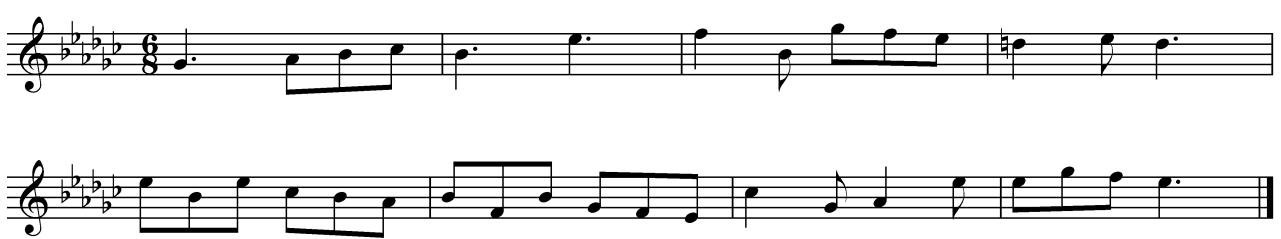


VI ступень. Прерванная каденция

19.



20.



21.



22.

Exercise 22 consists of two staves of music in 6/8 time, featuring two flats in the key signature. The first staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, while the second staff continues with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

23.

Exercise 23 consists of two staves of music in common time, featuring one sharp in the key signature. The first staff contains a sequence of quarter and eighth notes, while the second staff continues with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

Вводный септаккорд

24.

Exercise 24 consists of two staves of music in 3/4 time, featuring three sharps in the key signature. The first staff contains a sequence of quarter and eighth notes, while the second staff continues with similar rhythmic patterns, ending with a double bar line.

25.

Exercise 25 consists of two staves of music in 3/4 time, featuring one sharp in the key signature. The first staff contains a sequence of quarter and eighth notes, while the second staff continues with similar rhythmic patterns, including some notes marked with an 'x' above them, ending with a double bar line.

26.

Tempo di menuetto

Exercise 26 consists of two staves of music in 3/4 time, featuring two flats in the key signature. The first staff contains a sequence of quarter and eighth notes, while the second staff continues with similar rhythmic patterns, including some notes marked with an 'x' above them, ending with a double bar line.

27.

Exercise 27 consists of two staves of music in 4/4 time, featuring one sharp in the key signature. The first staff contains a sequence of quarter and eighth notes, while the second staff continues with similar rhythmic patterns, including some notes marked with an 'x' above them, ending with a double bar line.

28.

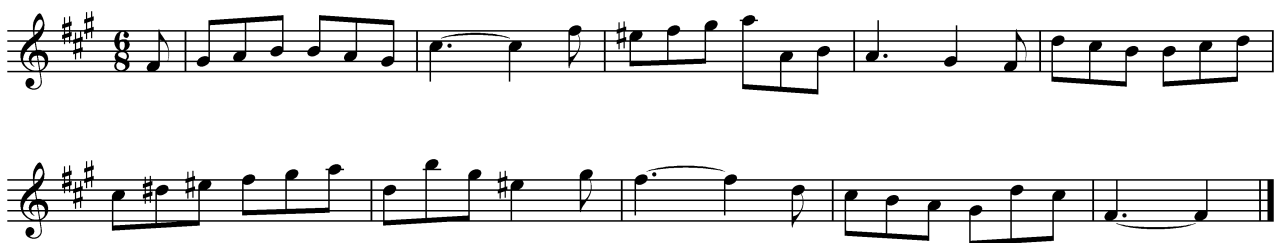


29.



Нонаккорды

30.



31.



32.



33.



34.

Exercise 34 consists of two staves of music in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff contains a sequence of notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff continues the sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

35.

Exercise 35 consists of two staves of music in 2/4 time with a key signature of one flat (F). The first staff contains a sequence of notes: F2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The second staff continues the sequence: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

36.

Exercise 36 consists of one staff of music in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The notes are: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7.

Гармония восходящей гаммы

37.

Exercise 37 consists of one staff of music in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

38.

Exercise 38 consists of one staff of music in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The notes are: F#2, G#2, A#2, B#2, C#3, D#3, E#3, F#3, G#3, A#3, B#3, C#4, D#4, E#4, F#4, G#4, A#4, B#4, C#5, D#5, E#5, F#5, G#5, A#5, B#5, C#6, D#6, E#6, F#6, G#6, A#6, B#6, C#7.

39.

Exercise 39 consists of one staff of music in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

Доминанта с секстой

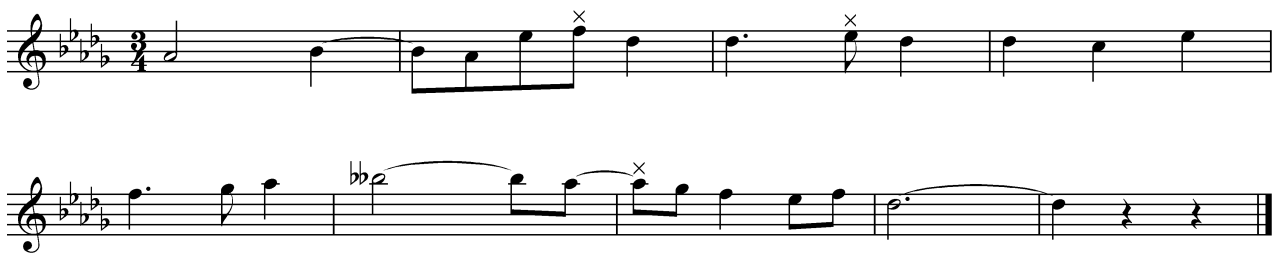
40.

Exercise 40 consists of one staff of music in 6/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7.

41.

Exercise 41 consists of two staves of music in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff contains notes: F#2, G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7. The second staff continues the sequence: D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9.

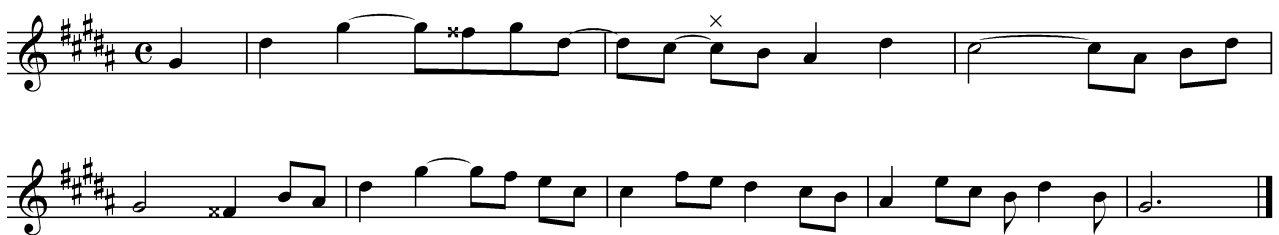
42.



43.



44.



45.



46.



Диатоническая секвенция

47.



48.



49.

50.

Второй год обучения

Двойная доминанта

51.

52.

53.

Отклонения

54.



55.



56.



57.



58.



59.





60.



Неаккордовые звуки

61.



62.



63.



64.



65.

Exercise 65 consists of two staves of music in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff contains six measures, and the second staff contains six measures, ending with a double bar line.

66.

Exercise 66 consists of two staves of music in 3/4 time with a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). The first staff contains six measures, and the second staff contains six measures, ending with a double bar line.

67.

Exercise 67 consists of two staves of music in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The first staff contains six measures, and the second staff contains six measures, ending with a double bar line.

68.

Exercise 68 consists of two staves of music in common time with a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). The first staff contains six measures, and the second staff contains six measures, ending with a double bar line.

69.

Exercise 69 consists of two staves of music in 3/4 time with a key signature of four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The first staff contains six measures, and the second staff contains six measures, ending with a double bar line.

70.

Exercise 70 consists of two staves of music in common time with a key signature of four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The first staff contains six measures, and the second staff contains six measures, ending with a double bar line.

71.

Exercise 71 consists of two staves of music in G major (one sharp) and common time (C). The first staff begins with a quarter note G, followed by a half note A, and a quarter note B. The second staff continues with a quarter note C, followed by a half note D, and a quarter note E. The piece concludes with a quarter note F# and a quarter note G.

72.

Exercise 72 consists of three staves of music in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The first staff features a rhythmic pattern of eighth notes: B-flat, A, G, F, E, D, C, B-flat. The second staff continues with eighth notes: A, G, F, E, D, C, B-flat, A. The third staff concludes with eighth notes: G, F, E, D, C, B-flat, A, G.

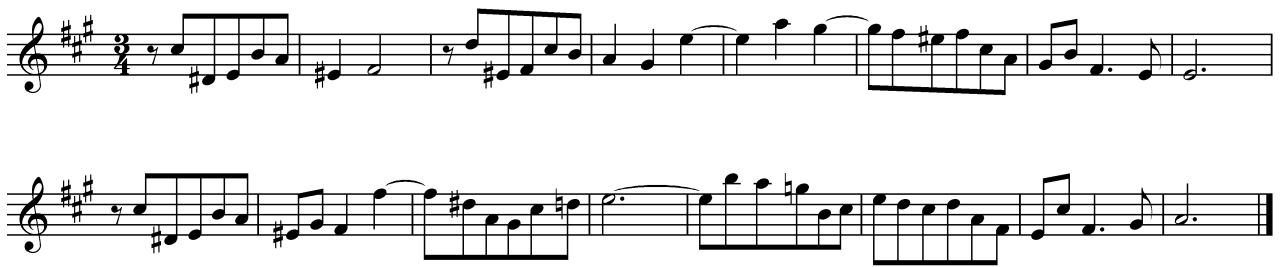
73.

Exercise 73 consists of two staves of music in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The first staff begins with a quarter note B-flat, followed by a quarter note A, and a quarter note G. The second staff continues with a quarter note F, followed by a quarter note E, and a quarter note D.

74.

Exercise 74 consists of four staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a quarter note G, followed by a quarter note A, and a quarter note B. The second staff continues with a quarter note C, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The third staff concludes with a quarter note F#, followed by a quarter note G. The fourth staff features a half note G and a half note A.

75.



76.

Tempo di menuetto



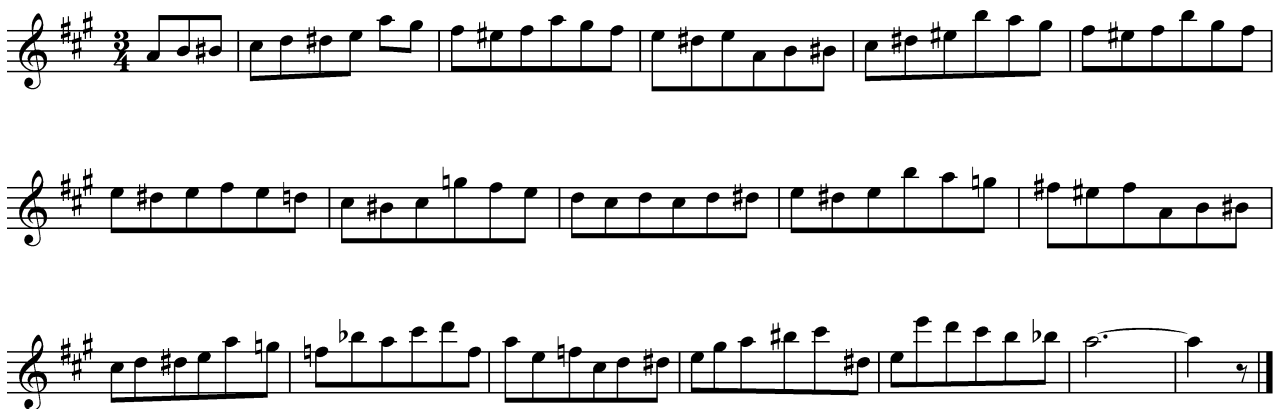
77.



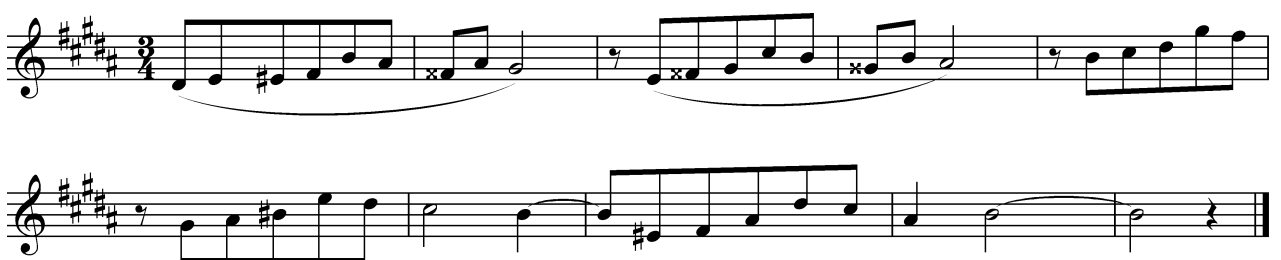
78.



79.



80.



81.

Exercise 81 consists of three staves of music in a 6/8 time signature with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first staff contains six measures of music, including eighth and sixteenth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns and includes a fermata over the final measure. The third staff concludes the exercise with a final cadence.

82.

Exercise 82 consists of two staves of music in a 3/4 time signature with a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The first staff contains four measures of music, including quarter and eighth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns and includes a fermata over the final measure.

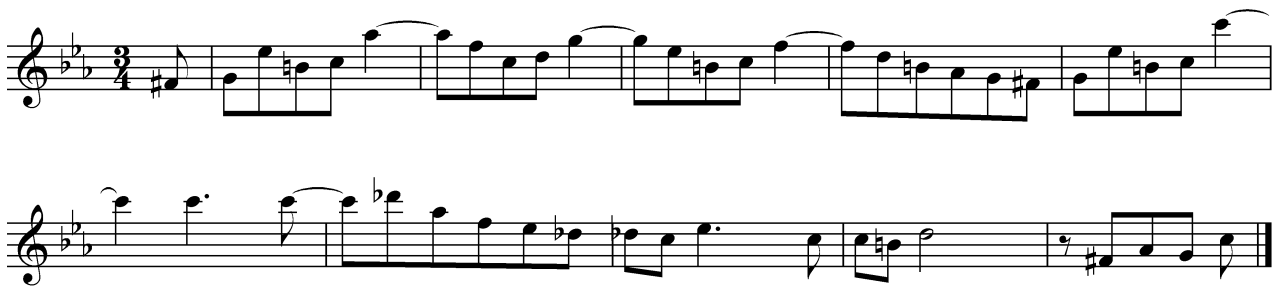
83.

Exercise 83 consists of four staves of music in a common time signature with a key signature of one sharp (F-sharp). The first staff contains four measures of music, including quarter and eighth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns and includes a fermata over the final measure. The third and fourth staves conclude the exercise with a final cadence.

84.

Exercise 84 consists of two staves of music in a common time signature with a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The first staff contains four measures of music, including quarter and eighth notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns and includes a fermata over the final measure.

85.



86.



87.



88.



89.



90.



91.

92.

93.

94.

95.

96.

Musical score for exercise 96, consisting of four staves of music in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is written on a single treble clef staff. The first staff contains the first four measures, the second staff the next four, the third staff the next four, and the fourth staff the final four measures, ending with a double bar line.

97.

Musical score for exercise 97, consisting of three staves of music in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is written on a single treble clef staff. The first staff contains the first four measures, the second staff the next four, and the third staff the final four measures, ending with a double bar line.

98.

Musical score for exercise 98, consisting of two staves of music in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is written on a single treble clef staff. The first staff contains the first four measures, and the second staff the final four measures, ending with a double bar line.

99.

Musical score for exercise 99, consisting of two staves of music in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody is written on a single treble clef staff. The first staff contains the first four measures, and the second staff the final four measures, ending with a double bar line.

100.

Exercise 100 consists of three staves of music in G major (one sharp) and 4/4 time. The first staff begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F#, G. The second staff continues with quarter notes G, A, B, C, D, E, F#, G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F#, G, and quarter notes A, B, C, D, E, F#, G. The third staff begins with a half note G, followed by quarter notes A, B, C, D, E, F#, G, and quarter notes A, B, C, D, E, F#, G.

101.

Exercise 101 consists of three staves of music in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The first staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat. The second staff continues with quarter notes B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat, followed by quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat. The third staff begins with quarter notes B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat, followed by quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat.

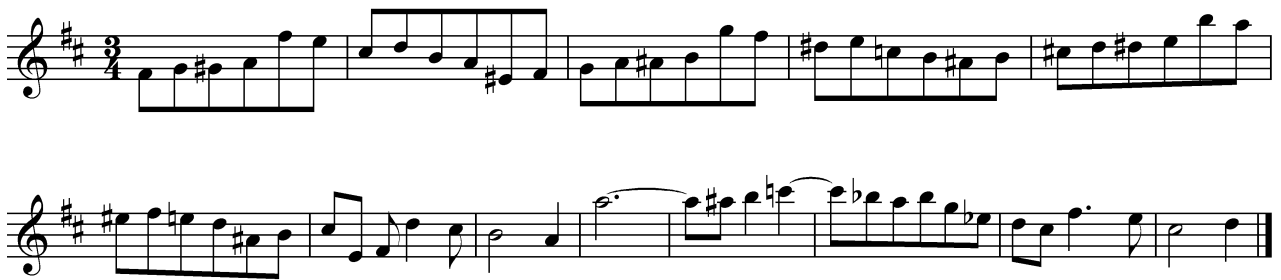
102.

Exercise 102 consists of three staves of music in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The first staff begins with a half note B-flat, followed by quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat. The second staff continues with quarter notes B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat, followed by quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat. The third staff begins with quarter notes B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat, followed by quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat.

103.

Exercise 103 consists of two staves of music in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The first staff begins with a quarter rest, followed by quarter notes B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat. The second staff continues with quarter notes B-flat, C, D, E, F, G, A, B-flat, followed by quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat, and quarter notes C, D, E, F, G, A, B-flat.

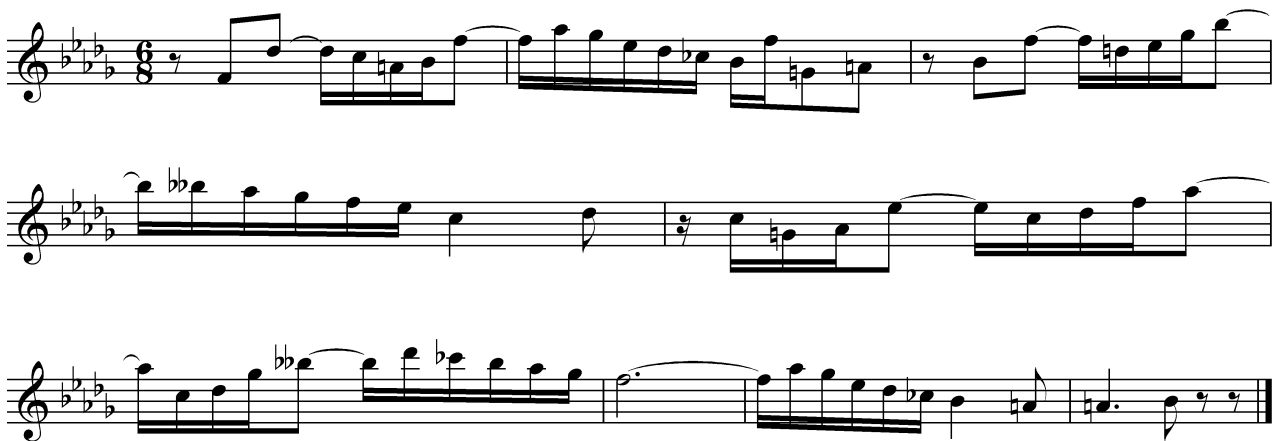
104.



105.



106.



107.



108.

Exercise 108 consists of three staves of music. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change from three flats to two flats (B-flat, E-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

109.

Exercise 109 consists of three staves of music. The key signature has three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp), and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change from three sharps to two sharps (F-sharp, C-sharp). The melody is composed of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

110.

Exercise 110 consists of three staves of music. The key signature has three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp), and the time signature is 6/8. The first staff begins with a treble clef and a key signature change from three sharps to two sharps (F-sharp, C-sharp). The melody is composed of eighth and quarter notes, ending with a double bar line. The word "Эхо" (Echo) is written above the final note of the first staff. The second staff ends with a double bar line and the word "Эхо" below it.

111.

Exercise 111 consists of one staff of music. The key signature has three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp), and the time signature is 3/4. The melody is composed of eighth and quarter notes, ending with a double bar line.

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#), and common time. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns.

112.

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps, and common time. The first staff continues the melody from the previous system. The second staff features a more complex melodic line with various intervals and accidentals.

Органный пункт

113.

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of three sharps, and 3/4 time. The first staff begins with a quarter rest followed by a melodic line. The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes.

114.

Allegretto

Two staves of musical notation in treble clef, key signature of one sharp (F#), and 3/4 time. The first staff starts with a quarter rest followed by a melodic line. The second staff continues the melody with eighth and sixteenth notes.

Третий год обучения

Альтерация аккордов субдоминанты и доминанты

115.

115. Musical exercise in G minor, 4/4 time. The exercise consists of three staves of music. The first staff contains quarter and eighth notes. The second staff features eighth-note runs and quarter notes. The third staff concludes with quarter notes and a final whole note chord.

116.

116. Musical exercise in G minor, 3/4 time. The exercise consists of two staves of music. The first staff contains quarter and eighth notes. The second staff concludes with quarter notes and a final whole note chord.

117.

117. Musical exercise in G minor, 6/8 time. The exercise consists of three staves of music. The first staff contains quarter and eighth notes. The second staff features eighth-note runs and quarter notes. The third staff concludes with quarter notes and a final whole note chord.

118.

118. Musical exercise in G minor, 4/4 time. The exercise consists of three staves of music. The first staff contains quarter and eighth notes. The second staff features eighth-note runs and quarter notes. The third staff concludes with quarter notes and a final whole note chord.

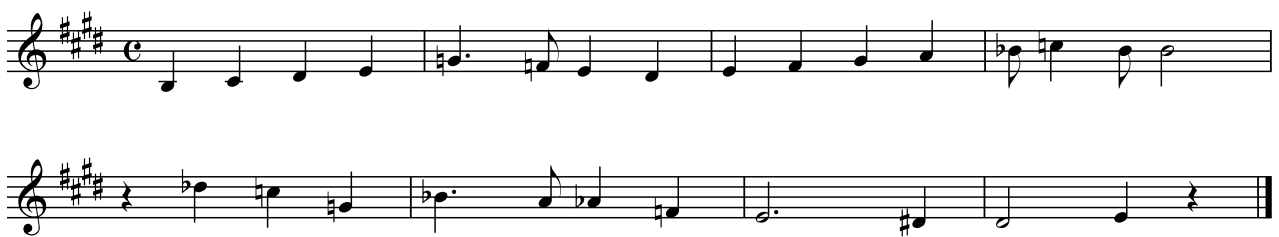
119.



120.



121.



Мажоро-минорные системы

122.



123.



124.

Exercise 124 is a musical exercise in G major (one sharp). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note G, a dotted quarter note A, an eighth note B, a quarter note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The second staff continues the melody with a quarter note A, a dotted quarter note B, an eighth note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G. The third staff concludes the exercise with a quarter note A, a dotted quarter note B, an eighth note C, a quarter note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a quarter note G, ending with a double bar line.

Энгармонические модуляции и ранее изученные темы

125.

Exercise 125 is a musical exercise in B-flat major (two flats). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat, E-flat), and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter rest, followed by a quarter note B-flat, a dotted quarter note C, an eighth note D, a quarter note E-flat, a quarter note F, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat. The second staff continues the melody with a quarter note C, a dotted quarter note D, an eighth note E, a quarter note F, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat. The third staff concludes the exercise with a quarter note C, a dotted quarter note D, an eighth note E, a quarter note F, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat, ending with a double bar line.

126.

Exercise 126 is a musical exercise in B-flat major (two flats). It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat, E-flat), and a 4/4 time signature. The melody starts with a quarter note B-flat, a dotted quarter note C, an eighth note D, a quarter note E-flat, a quarter note F, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat. The second staff continues the melody with a quarter note C, a dotted quarter note D, an eighth note E, a quarter note F, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat. The third staff concludes the exercise with a quarter note C, a dotted quarter note D, an eighth note E, a quarter note F, a quarter note G, a quarter note A, and a quarter note B-flat, ending with a double bar line.

127.

Musical score for exercise 127, consisting of three staves of music in G major (one sharp) and common time (C). The first staff contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff features a more complex melodic line with some accidentals. The third staff concludes the exercise with a final cadence.

128.

Musical score for exercise 128, consisting of three staves of music in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a half note followed by quarter notes. The second and third staves continue the melodic development with various rhythmic patterns and accidentals.

129.

Musical score for exercise 129, consisting of three staves of music in G minor (two flats) and 4/4 time. The first staff starts with a half note followed by quarter notes. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

130.

Musical score for exercise 130, consisting of two staves of music in G minor (two flats) and 3/4 time. The first staff begins with a half note followed by quarter notes. The second staff continues the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals.

131.

Exercise 131 consists of two staves of music in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5, followed by quarter notes A5, B5, and C6, and ends with a double bar line.

132.

Exercise 132 consists of three staves of music in 3/4 time with a key signature of three flats (E-flat major). The first staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The second staff continues with quarter notes D4, E4, F4, and G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a double bar line. The third staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5, followed by quarter notes A5, B5, and C6, and ends with a double bar line.

133.

Exercise 133 consists of three staves of music in 3/4 time with a key signature of three flats (E-flat major). The first staff begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The second staff continues with quarter notes D4, E4, F4, and G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, and ends with a double bar line. The third staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5, followed by quarter notes A5, B5, and C6, and ends with a double bar line.

134.

Exercise 134 consists of two staves of music in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff continues with quarter notes D5, E5, F5, and G5, followed by quarter notes A5, B5, and C6, and ends with a double bar line.

135.

Exercise 135 consists of three staves of music in 4/4 time with a key signature of one flat. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, with some chromaticism. The second staff continues the melody with similar rhythmic patterns. The third staff concludes the exercise with a double bar line.

136.

Exercise 136 consists of three staves of music in 4/4 time with a key signature of three flats. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The melody is composed of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody. The third staff concludes the exercise with a double bar line.

137.

Exercise 137 consists of three staves of music in 6/8 time with a key signature of three flats. The first staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody. The third staff concludes the exercise with a double bar line.

138.

Exercise 138 consists of one staff of music in 3/4 time with a key signature of two sharps. The melody begins with a treble clef and a 3/4 time signature. It features eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a sharp sign.



139.



Вступительные и вузовские задачи

140.

Andante (♩)



141.

Musical score for exercise 141, consisting of five staves of music. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the second measure of the first staff. The piece concludes with a double bar line.

142.

Musical score for exercise 142, consisting of four staves of music. The key signature is three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The piece ends with a double bar line.

143.

Musical score for exercise 143, consisting of two staves of music. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. The piece concludes with a double bar line.



144.



145.



146.

Andante



147.



Exercise 148 consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.

148.

Exercise 149 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a 4/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The second and third staves continue the melody, ending with a double bar line.

149.

Exercise 150 consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some slurs and ties. The second and third staves continue the melody, ending with a double bar line. A triplet of eighth notes is marked with a '3' below it in the second staff.

150.

Andante

Exercise 150 (continued) consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The melody is composed of quarter and eighth notes, with some slurs and ties. The second staff continues the melody, ending with a double bar line.



151.



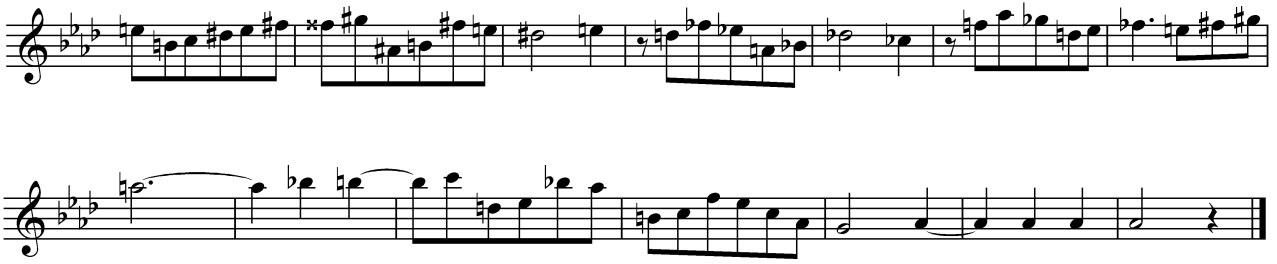
152.



153.

Allegretto





154.

Lugubre



155.

Allegretto



poco rit.

156.

Andante

3

157.

3/2

158.

Andante

159.



160.



161.



162.



163.

Moderato

Musical score for exercise 163, Moderato, in 3/4 time, key of B-flat major. It consists of three staves of music. The first staff starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff includes a crescendo (*cresc.*) marking. The third staff ends with a *poco rit.* marking.

164.

Musical score for exercise 164, in 4/4 time, key of D major. It consists of four staves of music.

165.

Musical score for exercise 165, in 4/4 time, key of D major. It consists of three staves of music.



166.



167.

Andante quieto



168.

Lento





169.

Andante



170.

Lento



171.

Moderato



172.

Andante

Musical score for exercise 172, marked Andante. The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The melody is characterized by a slow, steady pace with a mix of quarter and eighth notes, often beamed together. The second and third staves continue the melodic line with various rhythmic patterns and accidentals. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

173.

Musical score for exercise 173. The piece is in B major (three sharps) and common time (C). It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a common time signature. The melody is more rhythmic and active than exercise 172, featuring many eighth and sixteenth notes. The second staff continues the piece, ending with a double bar line.

174.

Andante

Musical score for exercise 174, marked Andante. The piece is in B major (three sharps) and 3/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 3/4 time signature. The melody is slow and features a mix of quarter and eighth notes. The second and third staves continue the piece, ending with a double bar line.

175.

Allegretto

Musical score for exercise 175, marked Allegretto. The piece is in B major (three sharps) and 6/8 time. It consists of one staff of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps, and a 6/8 time signature. The melody is more rhythmic and active than the previous exercises, featuring many eighth and sixteenth notes. The piece ends with a double bar line.

Three staves of music in G major (one sharp). The first staff contains a melodic line with a long note. The second staff contains a more active melodic line with a *poco rit.* marking and dynamic markings *pp*, *sub.*, *cresc.*, and *f*. The third staff contains a bass line with a long note.

176.

Andante

Three staves of music in G major. The first staff is marked *Andante* and features a melodic line with a triplet. The second staff continues the melody with a triplet and a *rit.* marking. The third staff features a bass line with a triplet and dynamic markings *mf*, *mp*, and *poco rit.*

177.

Three staves of music in G major. The first staff contains a melodic line with a long note. The second staff contains a more active melodic line. The third staff contains a bass line with a long note.

178. Элегия памяти 1000 задач

The musical score consists of four staves of music in G minor. The first three staves are in 3/4 time, and the fourth staff begins with a 3/2 time signature and ends with a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and a *poco rit.* marking above the third staff.

Авторские решения избранных задач

141.

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in the third measure. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, measures 5-8. The right hand continues the melodic development with various intervals and rests. The left hand maintains the accompaniment with some chordal textures.

Third system of musical notation, measures 9-12. The right hand includes a triplet of eighth notes in the second measure and another triplet in the fourth measure. The left hand accompaniment consists of sustained chords and moving bass lines.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The right hand features a triplet of eighth notes in the first measure. The left hand accompaniment includes some chords with a fermata over the final measure.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The right hand continues the melodic line with various intervals and rests. The left hand accompaniment includes some chords with a fermata over the final measure.

175.

Allegretto

mp *piu mosso*

rit. *mf* *piu mosso*

cresc. *f* *pp sub.* *cresc.*

poco string. *f* *rit.*

Lento

(subito)

178. Элегия памяти 1000 задач

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The music begins with a piano introduction in the bass staff, followed by a melodic line in the treble staff.

The second system continues the musical composition. It features a more active melodic line in the treble staff with some slurs, and a supporting bass line in the bass staff.

The third system shows a continuation of the melodic and harmonic development. The treble staff has a series of eighth notes, while the bass staff provides a steady accompaniment.

The fourth system includes a tempo marking *poco rit.* above the treble staff. The music becomes more expressive with longer note values and slurs in both staves.

The fifth system concludes the piece. It features a change in time signature from common time to 3/4, followed by a final melodic flourish in the treble staff and a sustained bass line.

Д Л Я З А М Е Т О К