Игорь Владимирович Способин

СОЛЬФЕДЖИО

Двухголосие. Трёхголосие.

Содержание

Введение……... 3

Часть первая – двухголосие

Отдел I. Консонансные и элементы доминантсептаккорда…….. 5
Отдел II. Паузы
Отдел III. Консонансы на сильных долях. Проходящие и
вспомогательные дисонансы…….. 11
Отдел IV. Приготовленные задержания. Несложные виды синкоп.
Неприготовленные задержания…….. 27
Отдел V. Мелодический хроматизм……... 39
Отдел VI. Гармонический хроматизм……. 43
Отдел VII. Неприготовленные вступления голосов…….. 55
Отдел VIII. Некоторые метроритмические трудности……. 70

Часть вторая – трёхголосие

Отдел I. Трёхголосие гомофонно-гармонического склада…… 80
Отдел II. Трёхголосие подифоническое…… 102

ПРЕДИСЛОВИЕ

Выбор упражнений, вошедших в настоящий сборник, является результатом просмотра значительного количества учебников разных авторов. Конкретно в сборник включен материал, заимствованный из следующих учебников:

Арну. Сольфеджио, I и II ч., в сокращенном обозначении – A I и A II.

Вюльнер. Сборник хоровых упражнений, II ч., сокр. – В.

Конконе. Op. 13. 25 дуэтов.

Ладухин. 60 двухголосных сольфеджио, сокр. – Л III.

Ладухин. Сборник двухголосных сольфеджио в ключах, сокр. – Л V.

Рубец. Сборник двухголосных сольфеджио, сокр. – Р VI.

Рубец. Сборник сольфеджио для трех однородных голосов, сокр. – РГ.

Рубец. Сборник трехголосных сольфеджио. сокр. – РП.

Саккетти. Сборник трехголосных сольфеджио в ключах, сокр. – С3.

В тексте сборника источник заимствования указан перед каждым упражнением справа, с добавлением порядкового номера, под которым он значится в источнике. Что же касается подлинного авторства, то в ряде случаев его нельзя было установить, так как многие составители учебников не считали нужным упоминать, откуда сделано то или иное заимствование. Во всех тех случаях, когда оказалось возможным установить подлинное происхождение произведений, перед сокращенным названием помещена фамилия автора.

В процессе обработки материала для данного сборника часть номеров была подвергнута сокращению, отчасти – перемонтировке, иногда – транспозиции.

Предварительный просмотр имеющегося в распоряжении составителя материала выявил значительное количество случаев заимствования и, тем самым, совпадения источников. Ряд учебников, изданных в дореволюционной России, несомненно, имел своим первоисточником соответствующие работы западноевропейских авторов, главным образом большую систематическую хоровую школу Вюльнера. Подобные совпадения в сборнике не отмечены, указан лишь какой-нибудь один из учебников, послуживших материалом для составителя.

Кроме перечисленных источников в сборник включен ряд экспозиций из фуг Баха (Das wohltemperierte Klavier, ч. I и II); эти отрывки, часть которых для приспособления к вокальному исполнению транспонирована, обозначены в сокращении так: Бах I или Бах II с прибавлением порядкового номера фуги данного тома.

* * *

Весь подобранный материал распределен на основе некоторых групповых признаков на ряд отделов, а именно:

Часть первая – Двухголосие

Отдел I. Консонансы и элементы доминатсептаккорда.
Отдел II. Паузы.
Отдел III. Консонансы на сильных долях. Проходящие и вспомогательные диссонансы.
Отдел IV. Приготовленные задержания. Несложные виды синкоп. Неприготовленные задержания.
Отдел V. Мелодический хроматизм.
Отдел VI. Гармонический хроматизм.
Отдел VII. Неприготовленные вступления голосов.
Отдел VIII. Некоторые метроритмические трудности.

Часть вторая – Трехголосие

Отдел I. Трехголосие гомофонно-гармонического склада.
Отдел II. Трехголосие полифоническое.

Это распределение по отделам имеет до некоторой степени условный характер, так как часть упражнений заключает в себе трудности различных видов и могла бы быть помещена в разные отделы. Таким образом, сам материал не допускает размещения, вполне удовлетворяющего строгим требованиям методики. Поскольку при этом в каждом отделе имеются номера различной степени трудности, постольку педагог может легко приспособить сборник к концентрическому методу прохождения курса, прорабатывая одновременно ряд отделов в порядке постепенно возрастающей общей трудности. Тем не менее распределение, принятое в этом сборнике, все же может облегчить на первых порах педагогу ориентировку в материале.

* * *

В отношении пользования сборником необходимо добавить следующие замечания:

1. Во время исполнения учащийся должен следить за остальными партиями. Для контроля и одновременного углубления навыков в общей ориентировке полезно предлагать учащимся по заранее намеченному плану (а иногда и в порядке экспромта) взаимно обменяться партиями в процессе исполнения данного упражнения. Наряду с этим возможно и следующее упражнение. Один учащийся (или целая группа) по заданию педагога поет одну из партий данного упражнения, в то время как педагог играет остальные голоса; по указанию педагога учащийся переключается на другую партию данного упражнения, которую педагог тут же перестает играть, дополняя ее всеми остальными голосами.

2. Тем же целям углубления навыков общей ориентировки служит допущенное в сборнике частичное отступление от традиции обязательного партитурного изложения. Это отступление, выразившееся в помещении двухголосных номеров на одной строке и трехголосных – на двух, имеет целью не столько экономию места, сколько усиление внимания учащегося к сочетанию своей и чужой партий и ко всем деталям, связанным с таким изложением (направление штилей, расположение пауз, унисоны, перекрещивание голосов – одним словом, все те особенности, которые столь свойственны оркестровым и хоровым divisi).

3. Каждый учащийся должен прорабатывать в двухголосных упражнениях обе партии, а в трехголосных все три (разумеется, когда это позволяет объем голоса). При самостоятельной домашней проработке учащийся должен при пении одной партии играть остальные голоса на фортепиано.

4. Проработка материала должна, как правило, происходить a cappella (без сопровождения), за исключением номеров, в которых имеется фортепианная партия; во всех же остальных случаях поддержка фортепиано может быть допущена лишь для проверки чистоты строя, а также для кратковременной помощи в отдельных трудных местах, подлежащих затем дополнительной проработке без фортепиано.

5. Пение сольфеджио должно всегда сопровождаться дирижированием, дисциплинирующее значение которого в деле развития и укрепления метроритмической точности часто недооценивается не только учащимися, но и отдельными педагогами. При этом следует обращать внимание на то, чтобы взмахи руки не влекли за собой, при исполнении крупных длительностей и синкоп, неровного по силе звучания, бессознательно отражающего метрическую пульсацию.

6. Как показывает практика, педагог должен требовать исполнения упражнений как хором (всем составом группы), так и маленькими ансамблями (дуэт, трио).

7. Работа по сольфеджированию мыслится в двух планах: наряду с однократным пропеванием с листа ряда номеров, необходимо в то же время подвергнуть значительную часть материала основательной проработке (и даже разучиванию), которая должна иметь своей целью преодоление всех трудностей до полной отчетливости воспроизведения. Такой комбинированный метод работы дает в конечном результате определенную сумму навыков в пении с листа и развивает чувство ансамбля, включая и умение найти ладотональную временную и мелодико-тематическую опору и ориентировку в партиях исполнителей.

8. Отдельные интонационные, а иногда и ансамблевые трудности отмечены заключением соответствующих нот в пунктирный четырехугольник: такие места могут потребовать отдельной проработки или даже составления педагогом специальных вспомогательных упражнений. Кроме того, в сборник помещен ряд методических примечаний к отдельным моментам номеров, к целым номерам и, наконец, к целым группам номеров.

9. Применяемые в сборнике двухсторонние стрелки указывают голосу, вступающему после паузы, какой из звуков голоса, вступившего раньше, наиболее пригоден в качестве опоры, – конечно, при наличии предварительной ладовой настройки. При пении имитаций в унисон ориентировкой для вступления должно служить прежде всего запоминание начала мелодии голоса, вступившего ранее.

10. Метрономные указания, данные для каждого номера, указывают приблизительно желательную быстроту исполнения; однако первоначальное ознакомление, а также проработка и разучивание должны зачастую происходить в более медленном темпе, с постепенным доведением его до указанного обозначения.

11. Помещенные посреди нотного текста запятые имеют целью указать наиболее удобные моменты для смены дыхания. При движении однородными длительностями такие моменты иногда могут быть определены произвольно, по-разному. Кроме того, напомним, что при хоровом исполнении иногда допускается выбор момента для смены дыхания, не вполне соответствующий правильной фразировке, – с тем непременным условием, чтобы такая неправильная смена дыхания происходила не у всех исполнителей данной партии одновременно.

12. Тематическое единство содержания голосов в номерах полифонно-имитационного склада обозначено горизонтальными квадратными скобками, с целью соответствующего выделения имитации при исполнении. При имитации, продолжающейся с начала до конца, квадратные скобки заменены названием такой длительной имитации, то есть словом "канон".

13. В ряде номеров не удалось избежать неудобных по тесситуре мест. Некоторые из них обозначены для исполнения октавой ниже или выше, в остальных номерах перенесение отдельных отрывков в более удобную для исполнения октаву представляется на усмотрение педагога.

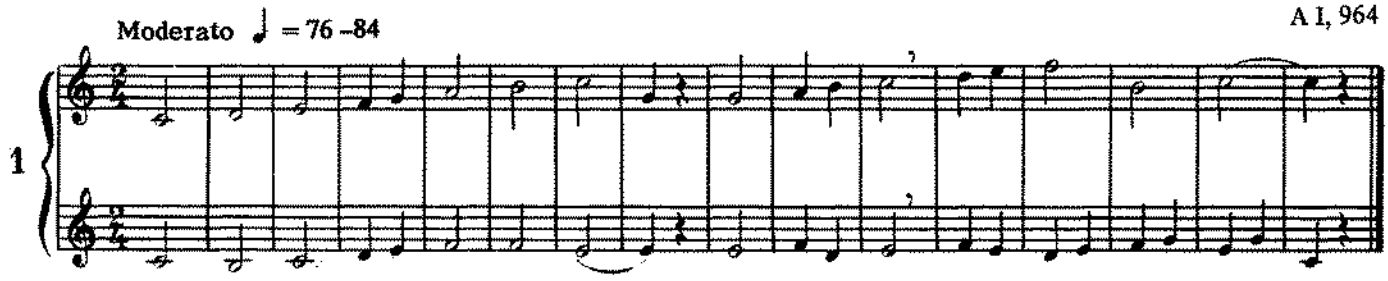
За товарищескую помощь, оказанную мне в работе над этим сборником, выражаю благодарность И. И Дубовскому.

Часть первая

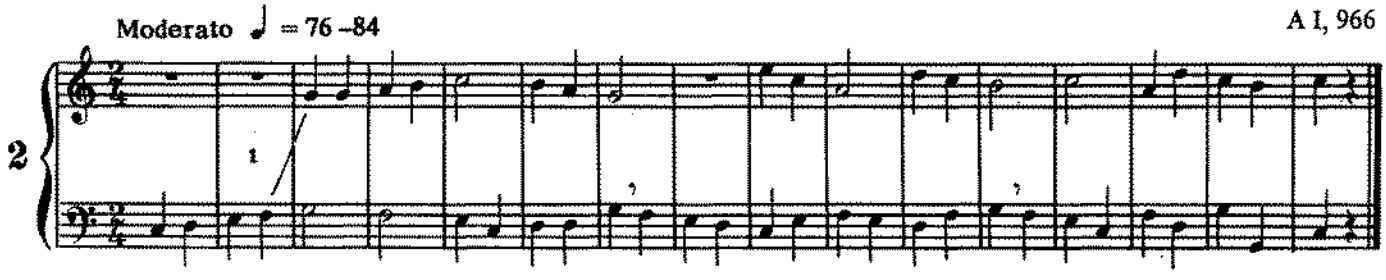
ДВУХГОЛОСИЕ

Отдел I. Консонансы и элементы доминантсептаккорда

A I, 964

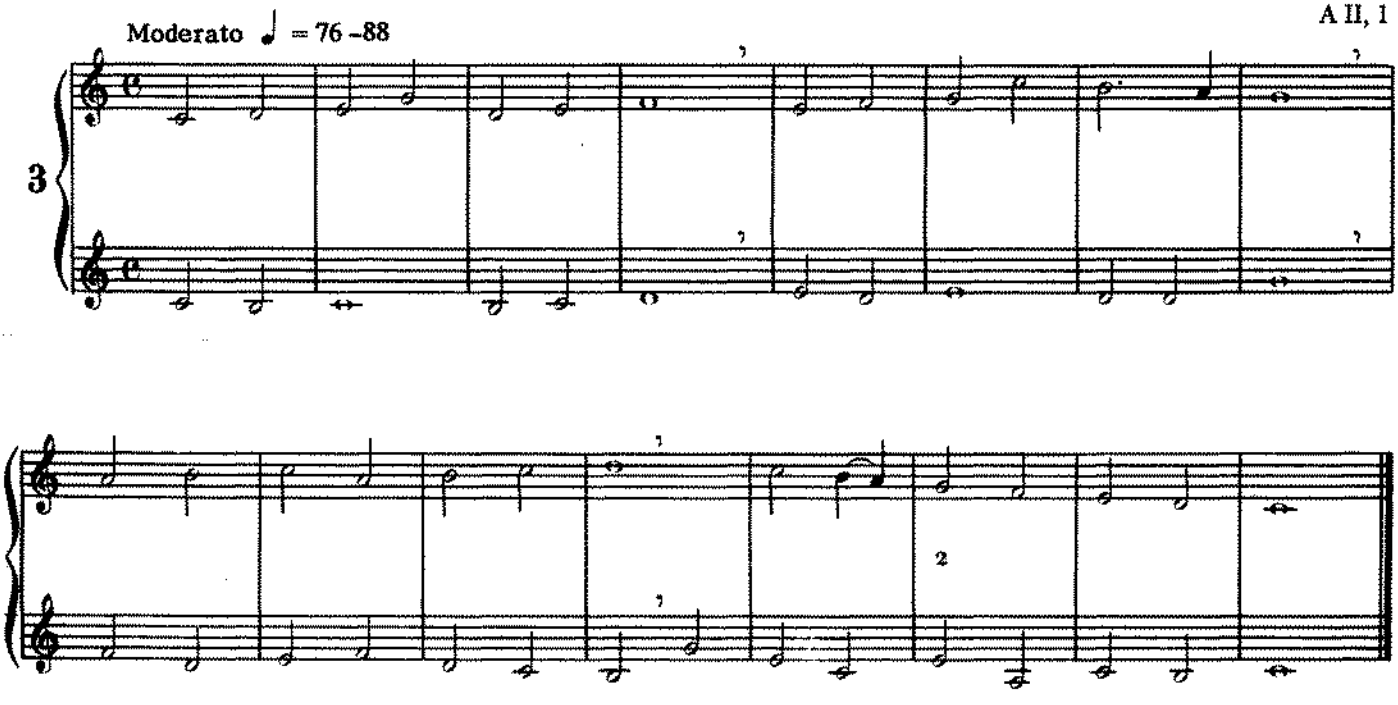


A I, 966



[1] Верхний голос ориентируется в своем вступлении на нижний голос, как бы продолжая начатое им гаммообразное движение.

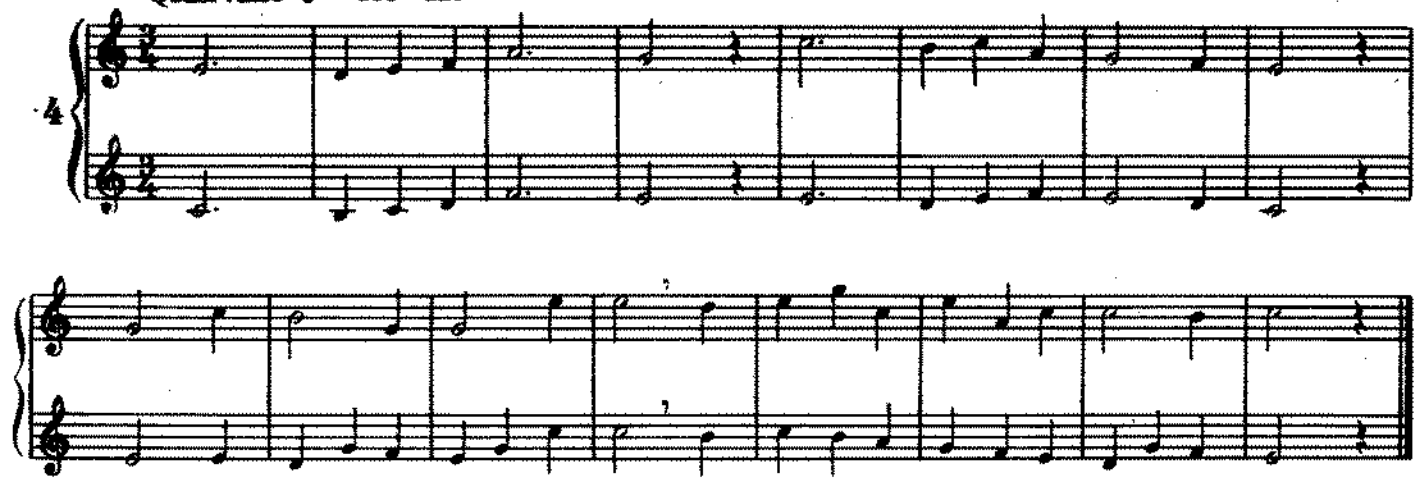
A II, 1



[2] Следует обратить внимание на чистоту интонации при скачке нижнего голоса с *ми* на *ля*.

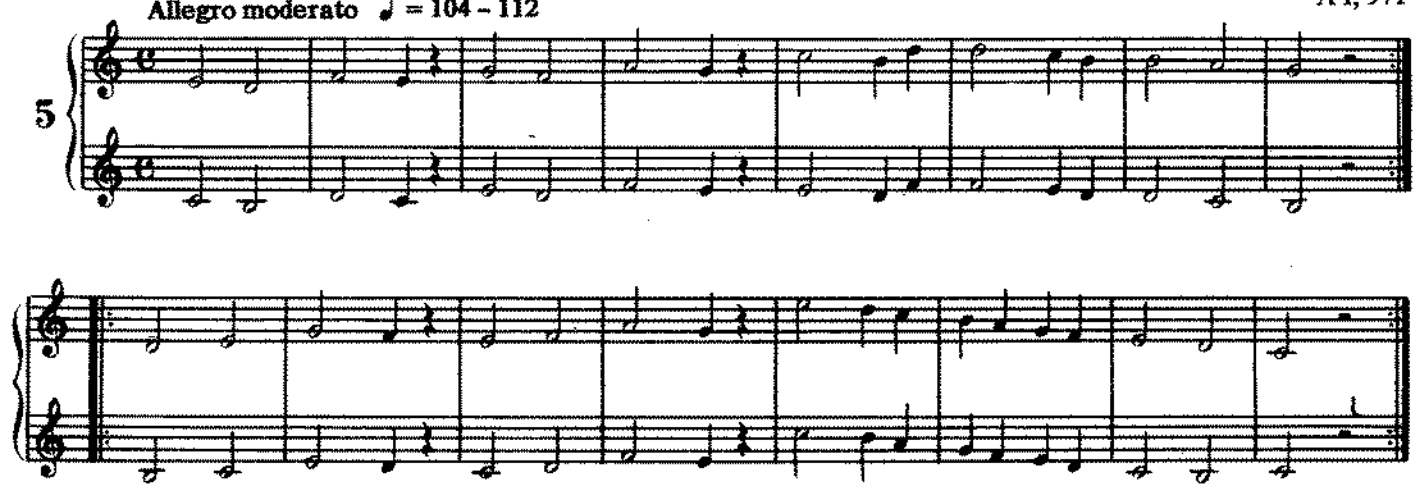
Quasi valse ♩ = 108 – 120

A I, 970



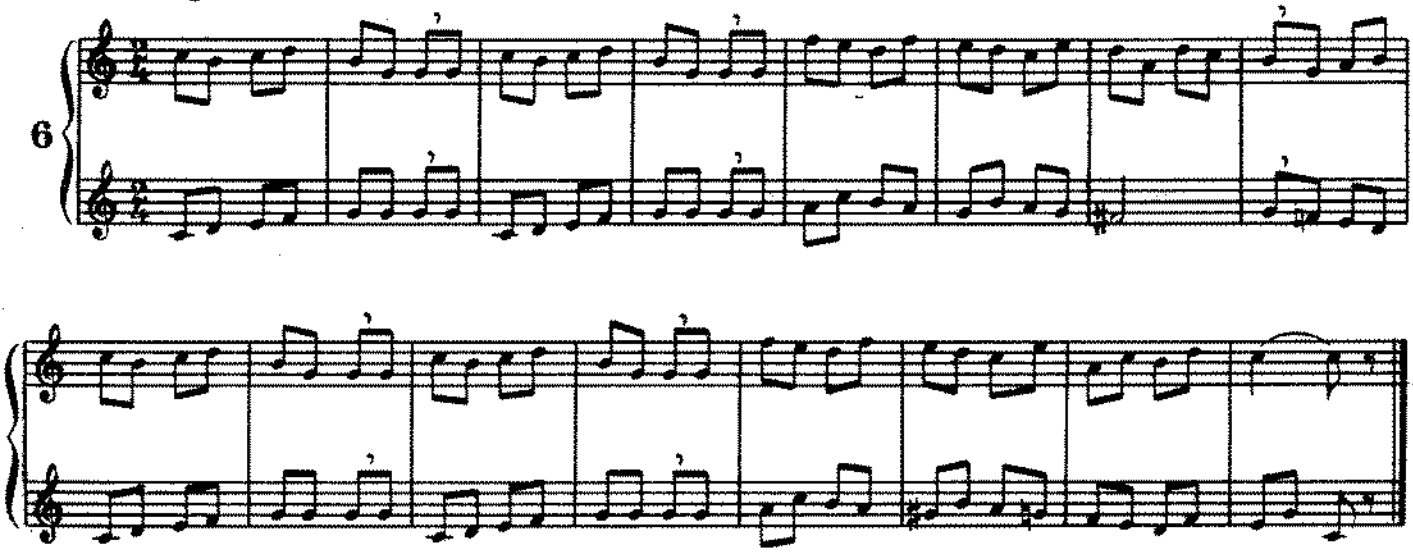
Allegro moderato ♩ = 104 – 112

A I, 971



Allegretto ♩ = 88 – 100

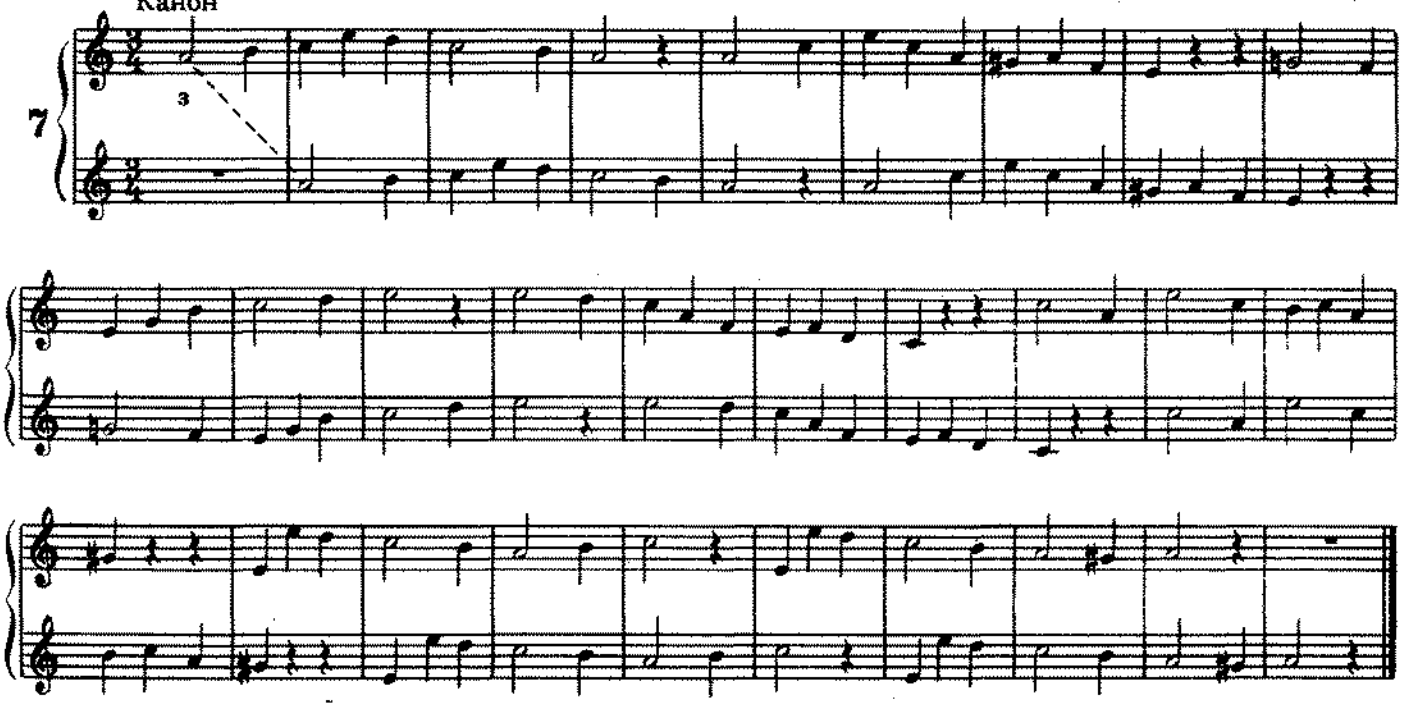
A I, 081



Commodo ♩ = 100 – 104
Канон

P VI, 11

7



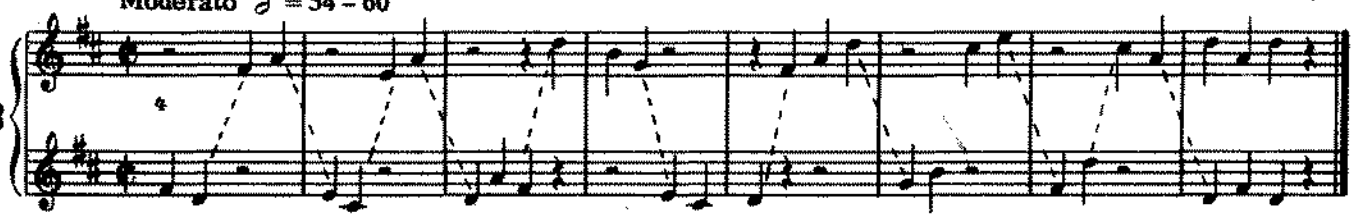
[3] Во всех подобных случаях имитации в унисон имитирующий голос ориентируется в своем вступлении на начало мелодии голоса, вступившего раньше при помощи запоминания его.

Отдел II. Паузы

Moderato ♩ = 54 – 60

Л V, 7

8

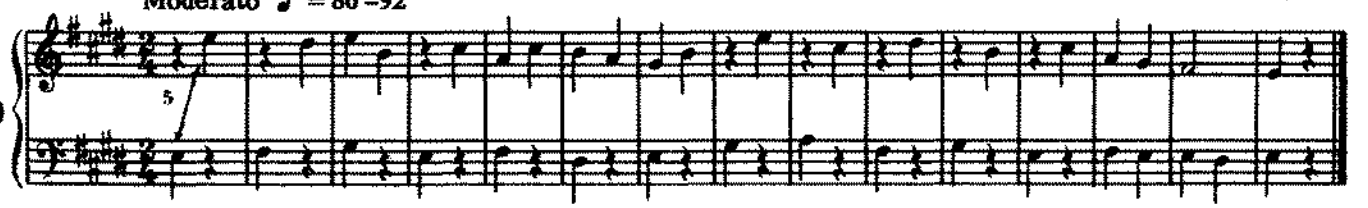


[4] Этот номер (кроме последнего такта) представляет собой как бы одну мелодическую линию, поделенную в исполнении между двумя голосами. При проработке его может оказаться полезным сначала пропеть всю мелодию как один голос, т. е. переходя со строчки на строчку, как указано пунктиром.

Moderato ♩ = 80 –92

A I, 967

9

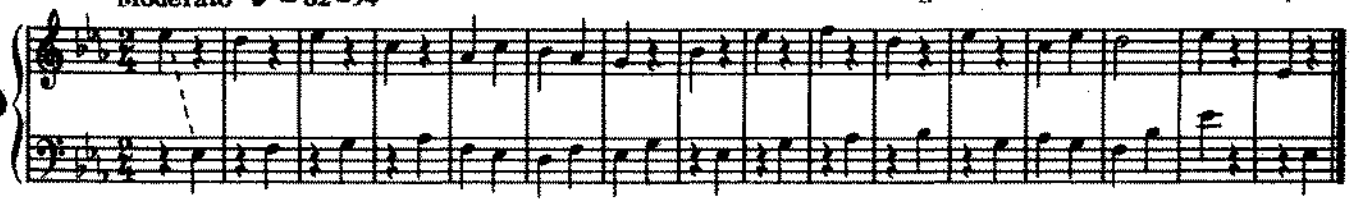


[5] Во всех номерах этого отдела необходимо добиваться точного, четкого и спокойного выполнения пауз.

Moderato ♩ = 82 –94

A I, 968

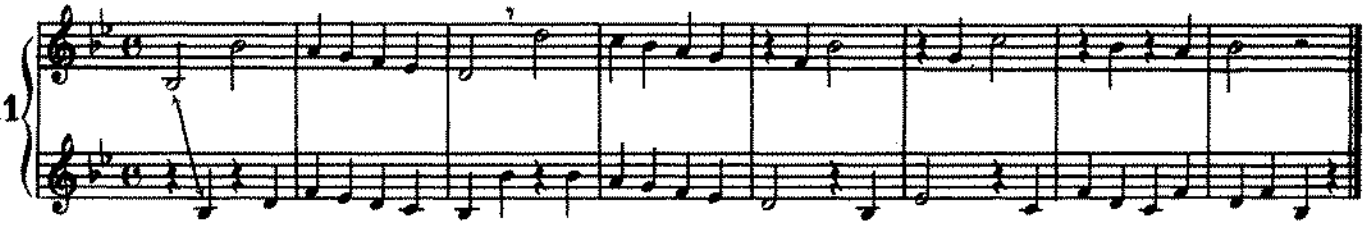
10



11

Allegro moderato ♩ = 112 –126

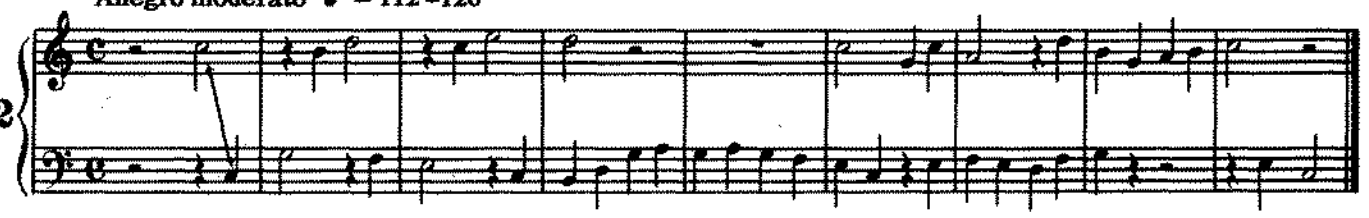
A I, 974



12

Allegro moderato ♩ = 112 –126

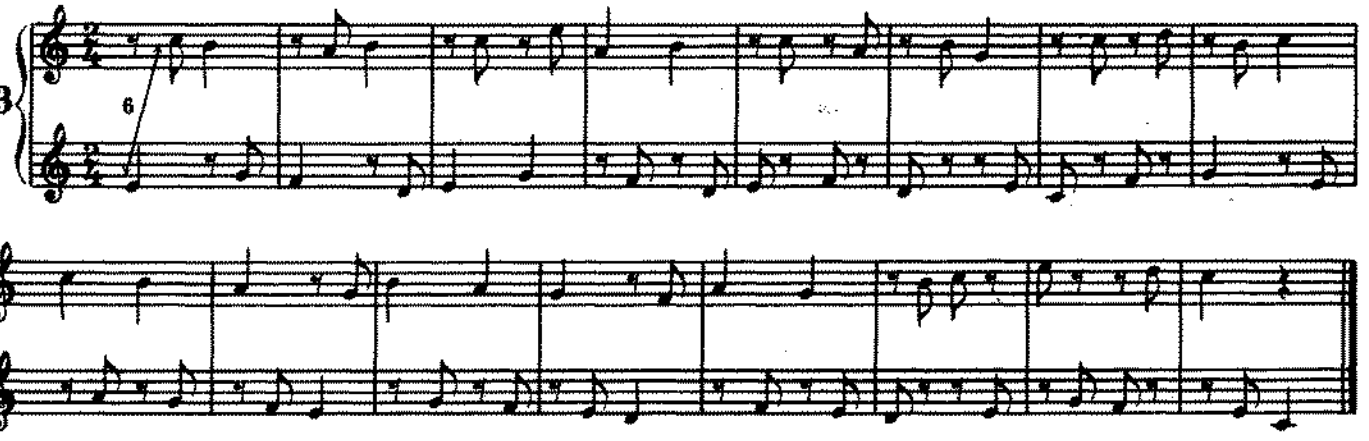
A I,973



13

Allegretto ♩ = 80 – 92

A I, 991

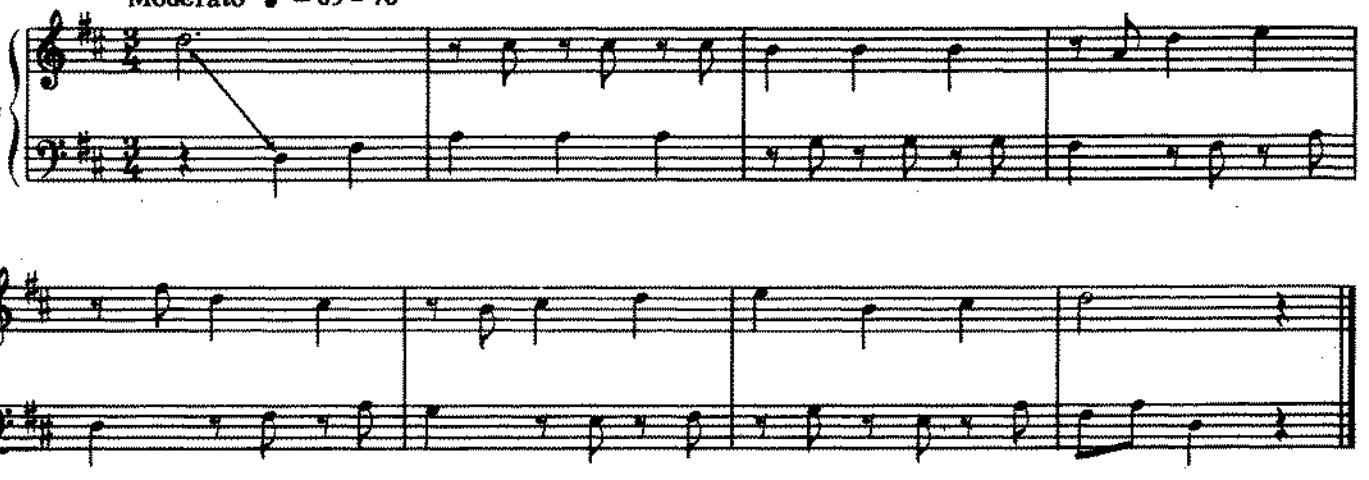


[6] Основная трудность этого и следующего номеров заключается в поочередном проведении одного и того же типа пауз в обоих голосах; в связи с этим подчеркиваем важность ориентировки на партнера не столько в отношении звуковысотности, сколько, главным образом, в смысле опоры на счетные доли.

14

Moderato ♩ = 69 – 76

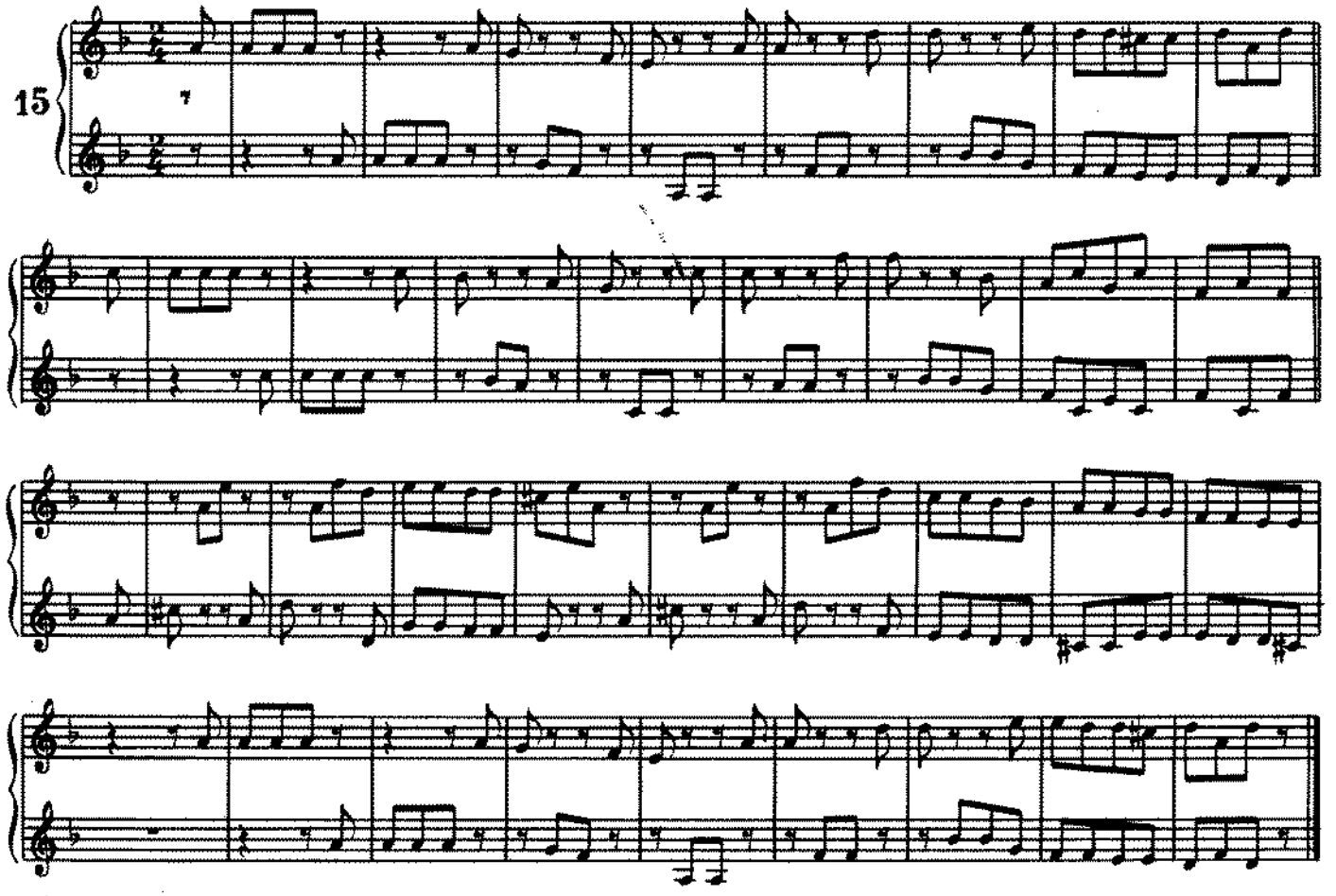
A I, 993



Папсерон Л IV, 13
(1796 – 1859)

Allegretto giocoso ♩ = 90 – 112

15

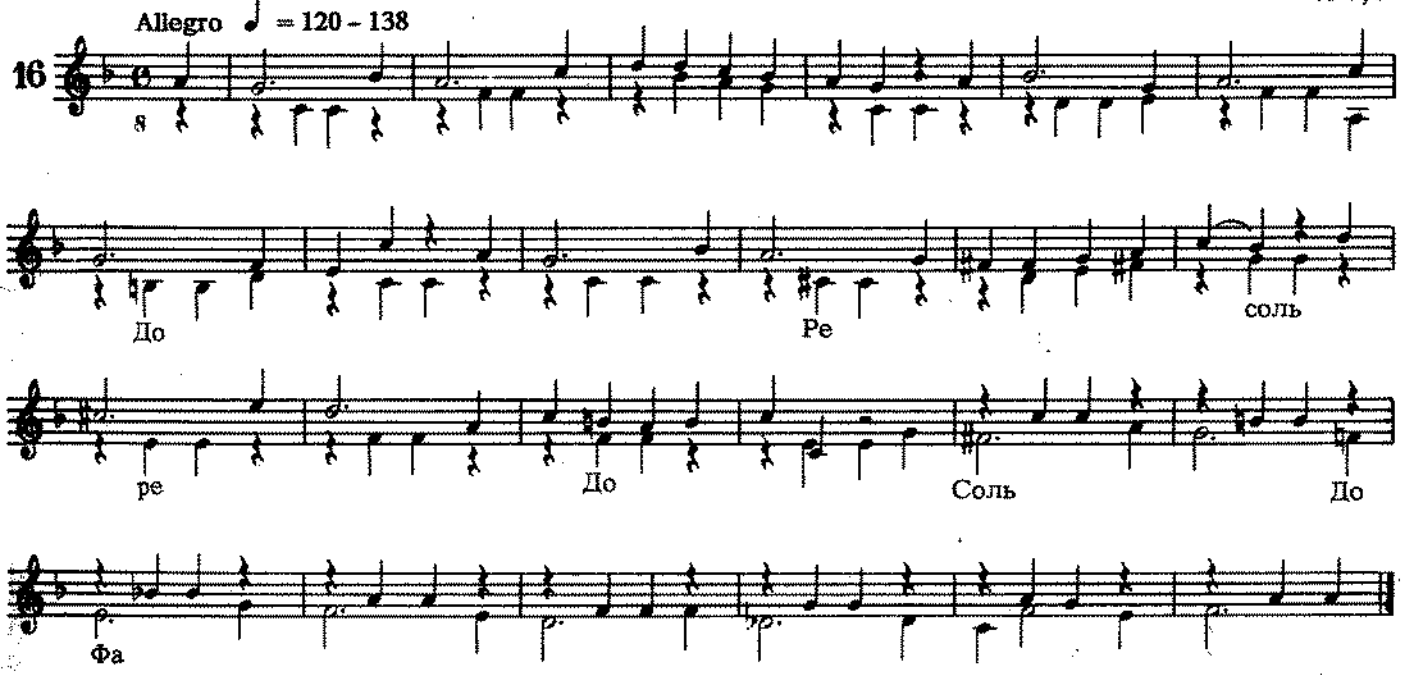


[7] К этому номеру частично относится примечание 4.

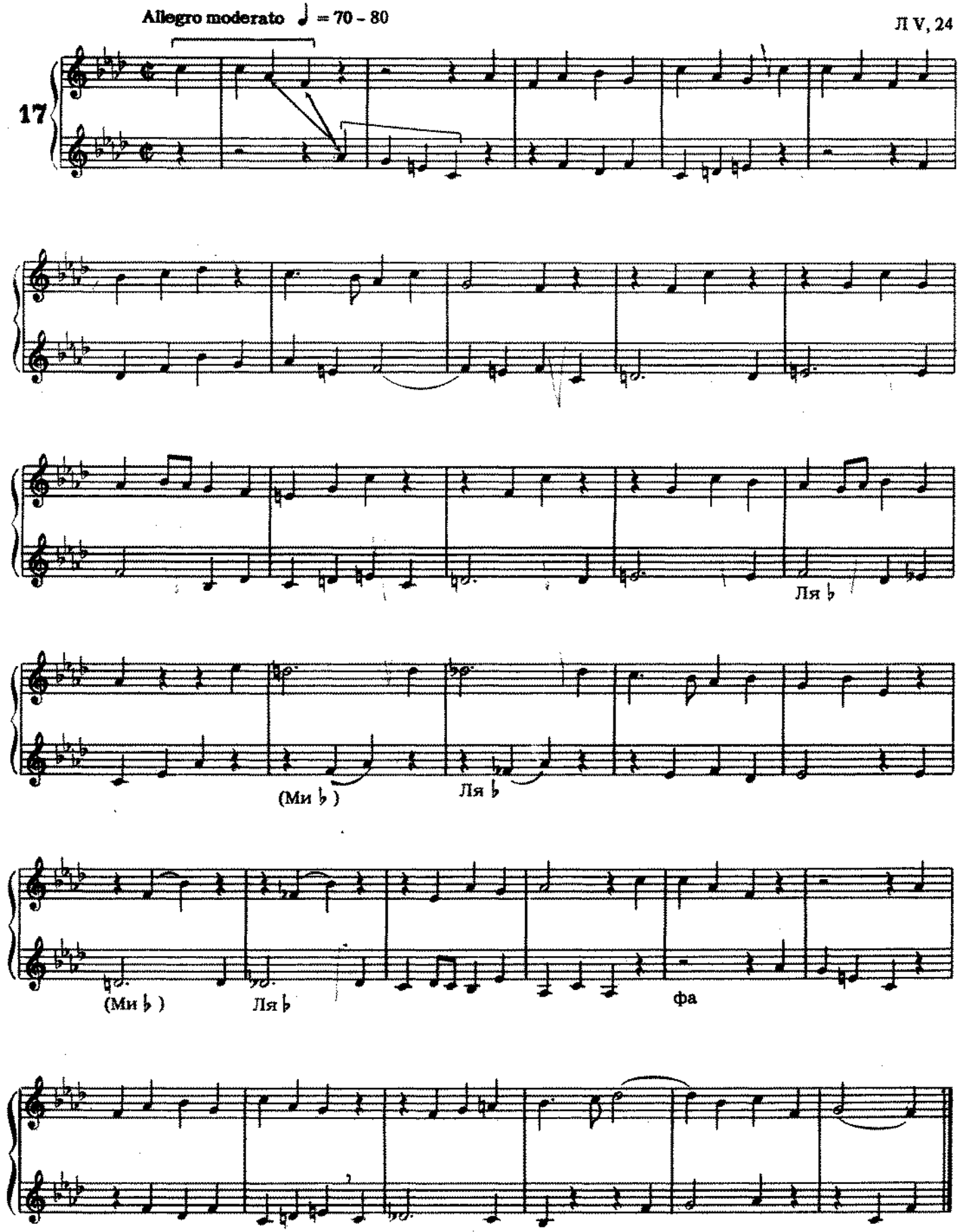
Л V, 9

Allegro ♩ = 120 – 138

16

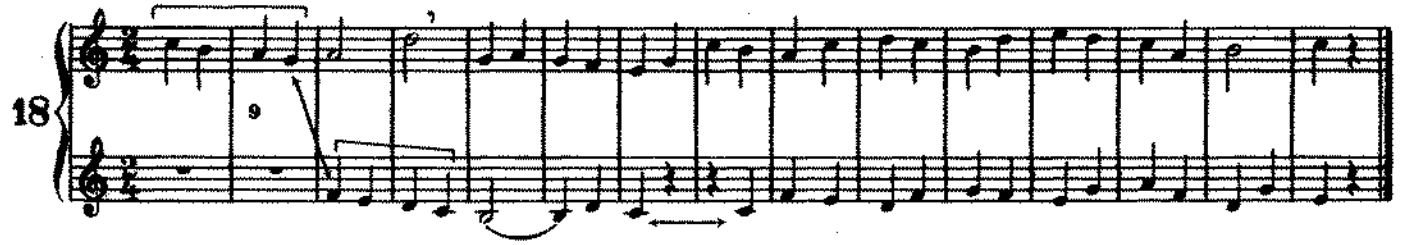


[8] В этих двух последних номерах данного отдела нет новых трудностей в области пауз; здесь требуется лишь повышенное внимание к отчетливому интонированию мелодических оборотов, заключающих в себе отклонения и модуляции (см. соответствующие обозначения тональностей под нотной строчкой).


Allegro moderato ♩ = 70 – 80
Л V, 24
17
Ля ♭
(Ми ♭)
Ля ♭
(Ми ♭)
Ля ♭
фа

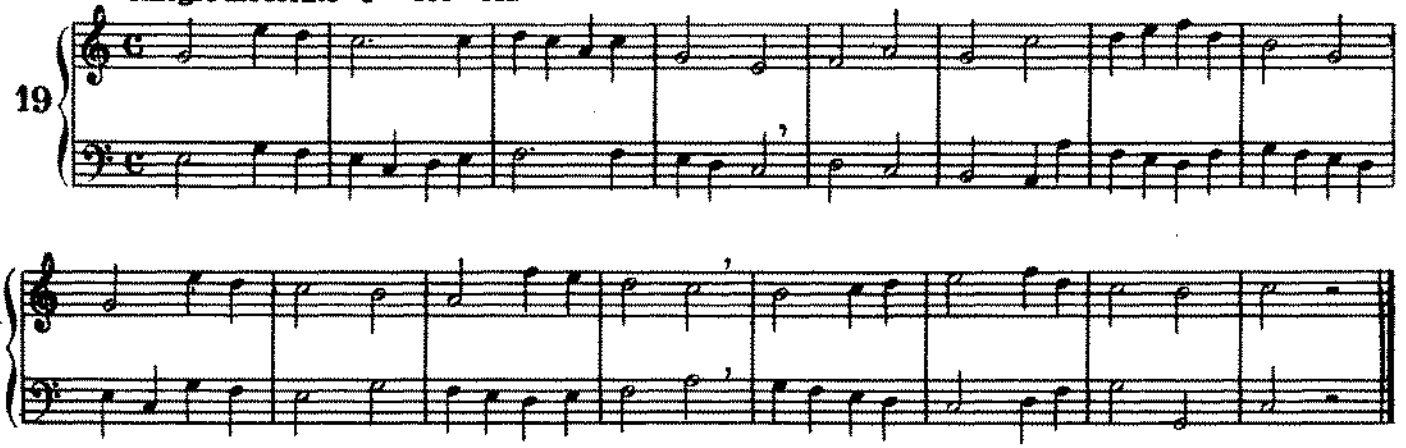
Отдел III. Консонансы на сильных долях. Проходящие и вспомогательные диссонансы

Allegro moderato ♩ = 124 – 136 A I, 965

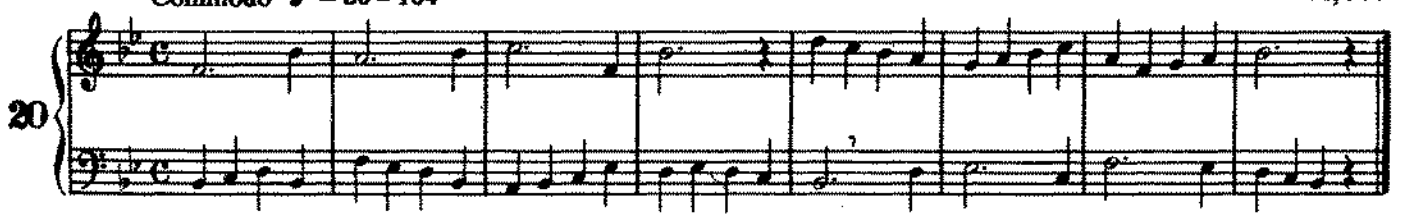


[9] Нижний голос своим вступлением как бы продолжает гаммообразное движение верхнего голоса. Чистота звучания большой септимы на второй четверти 8-го такта обусловливается опорой нижнего голоса на только что спетое *до*, а тем самым на ощущение тонической гармонии 7-го и 8-го тактов.

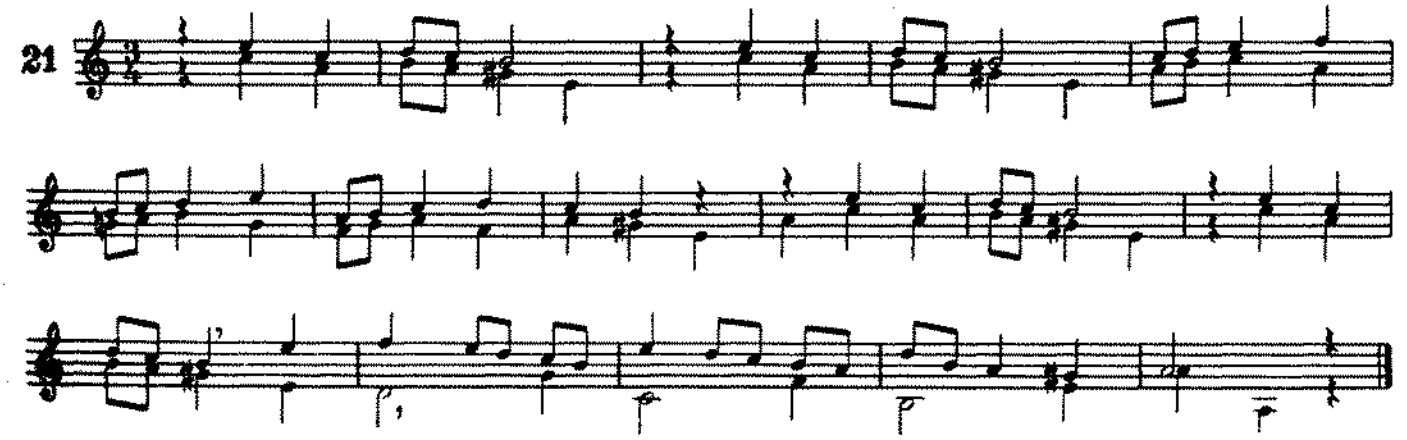
Allegro moderato ♩ = 100 – 112 A I, 975



Commodo ♩ = 80 – 104 A I, 977

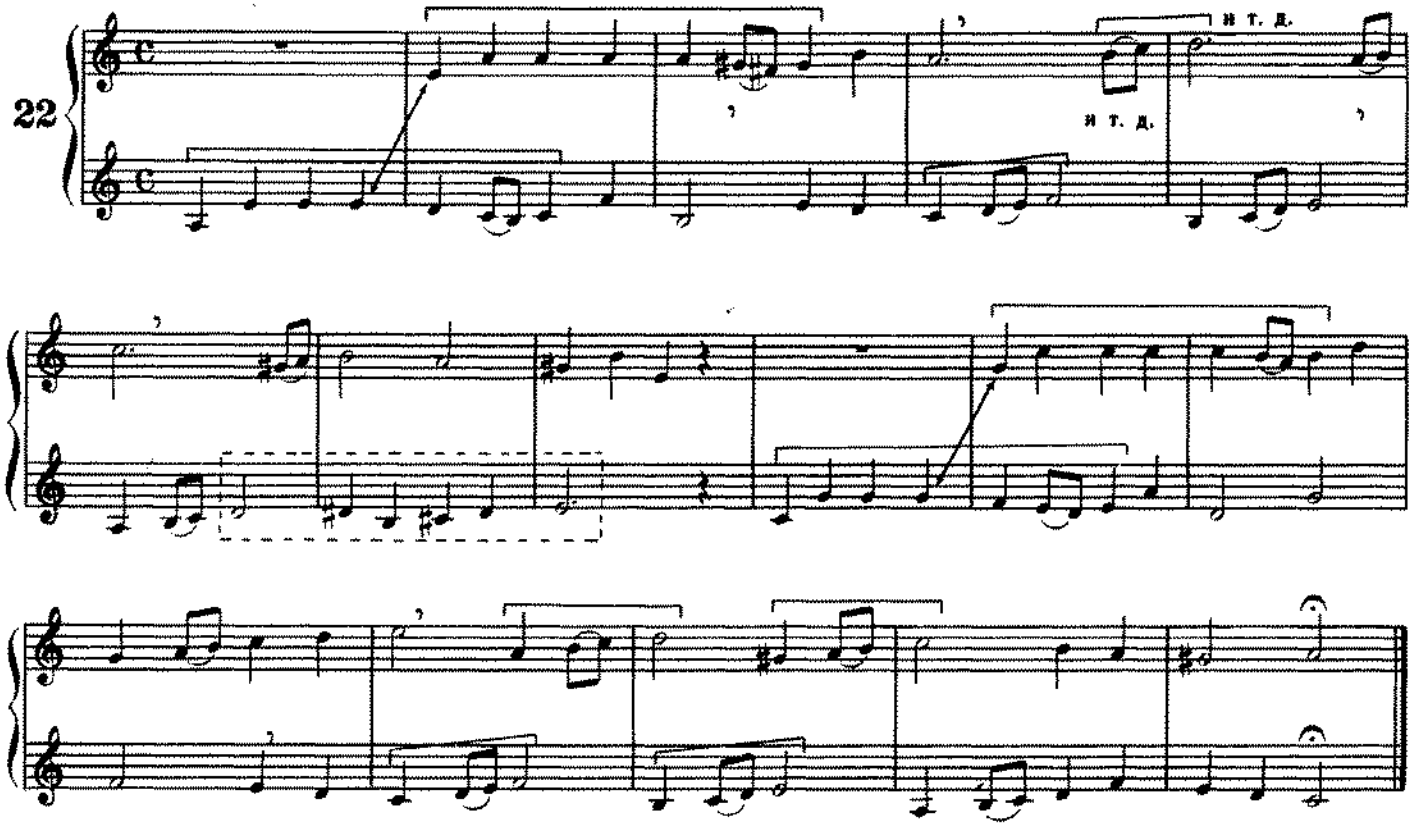


Andantino ♩ = 84 – 90 A I, 994



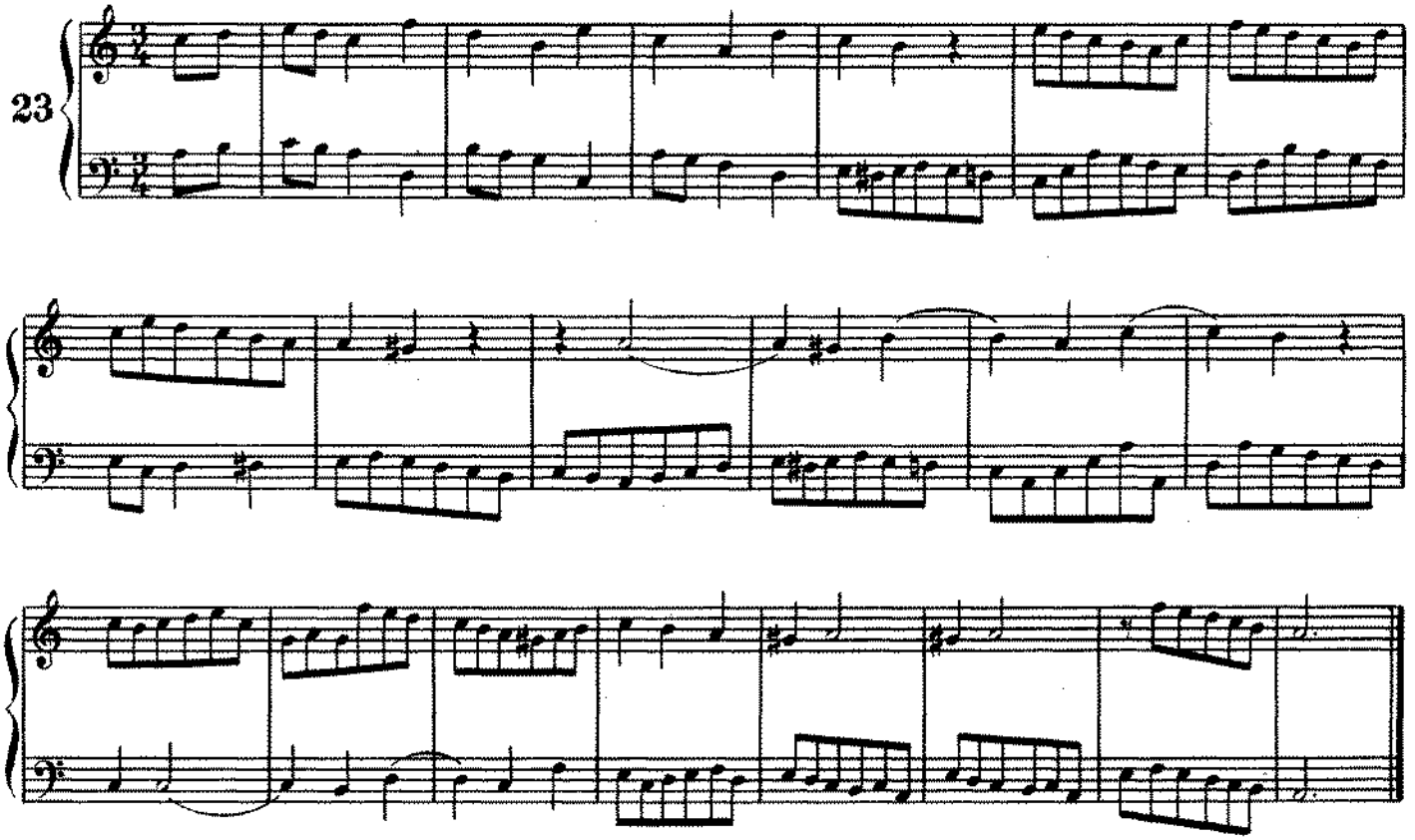
Moderato ♩ = 96 – 104

Л III, 17



Moderato ♩ = 88 – 96

А II, 574

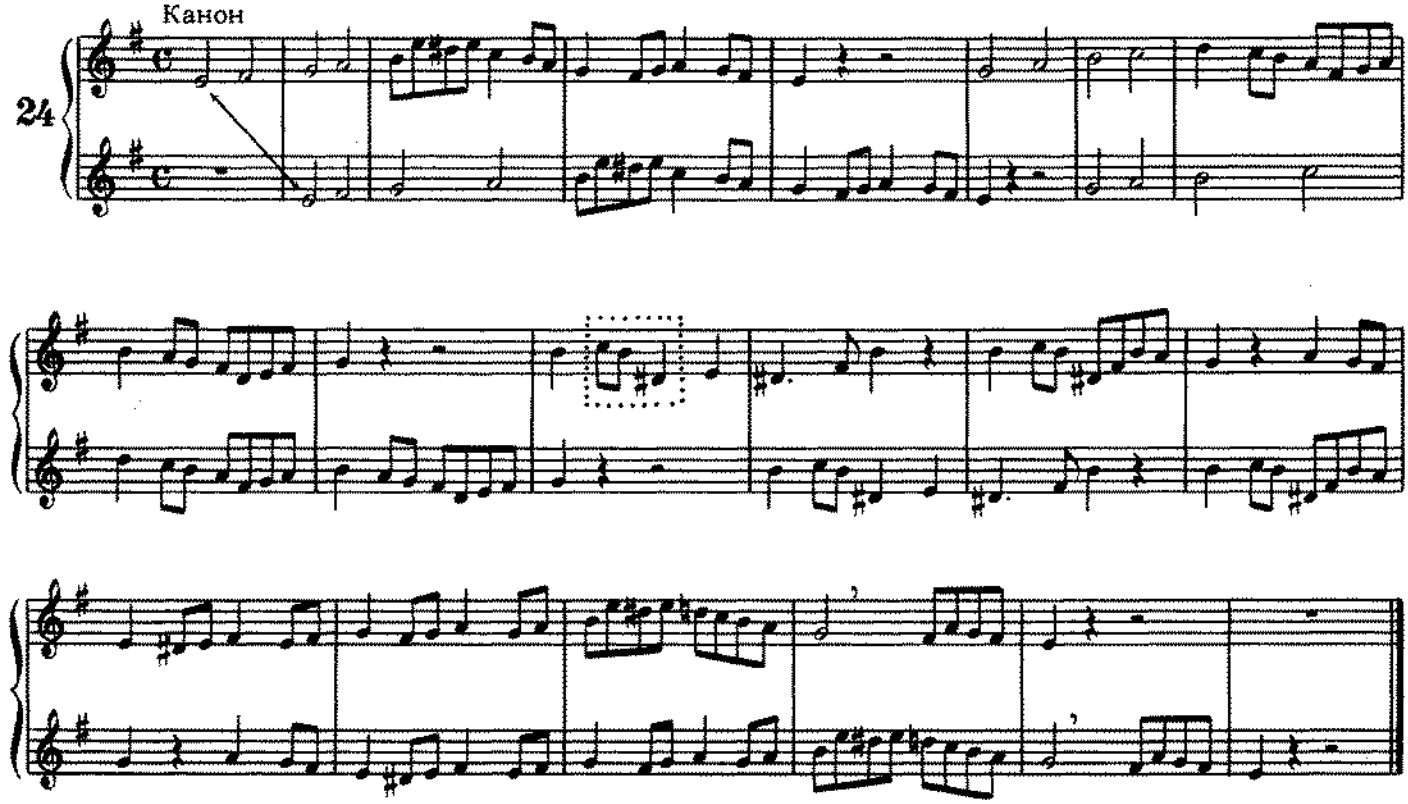


Marciale ♩ = 100 – 116

Канон

P VI, 21

24

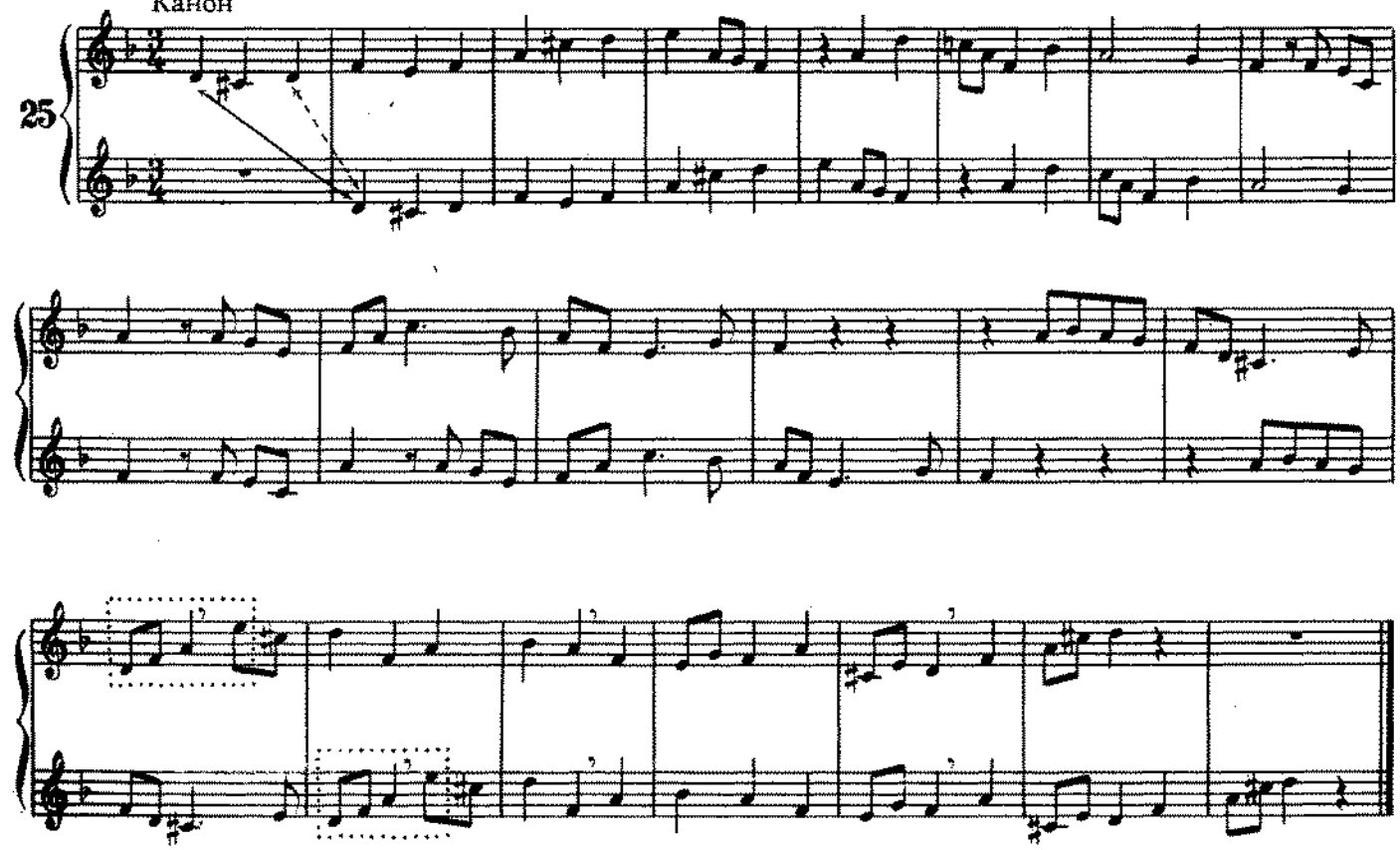


Andantino con moto ♩ = 92 – 100

Канон

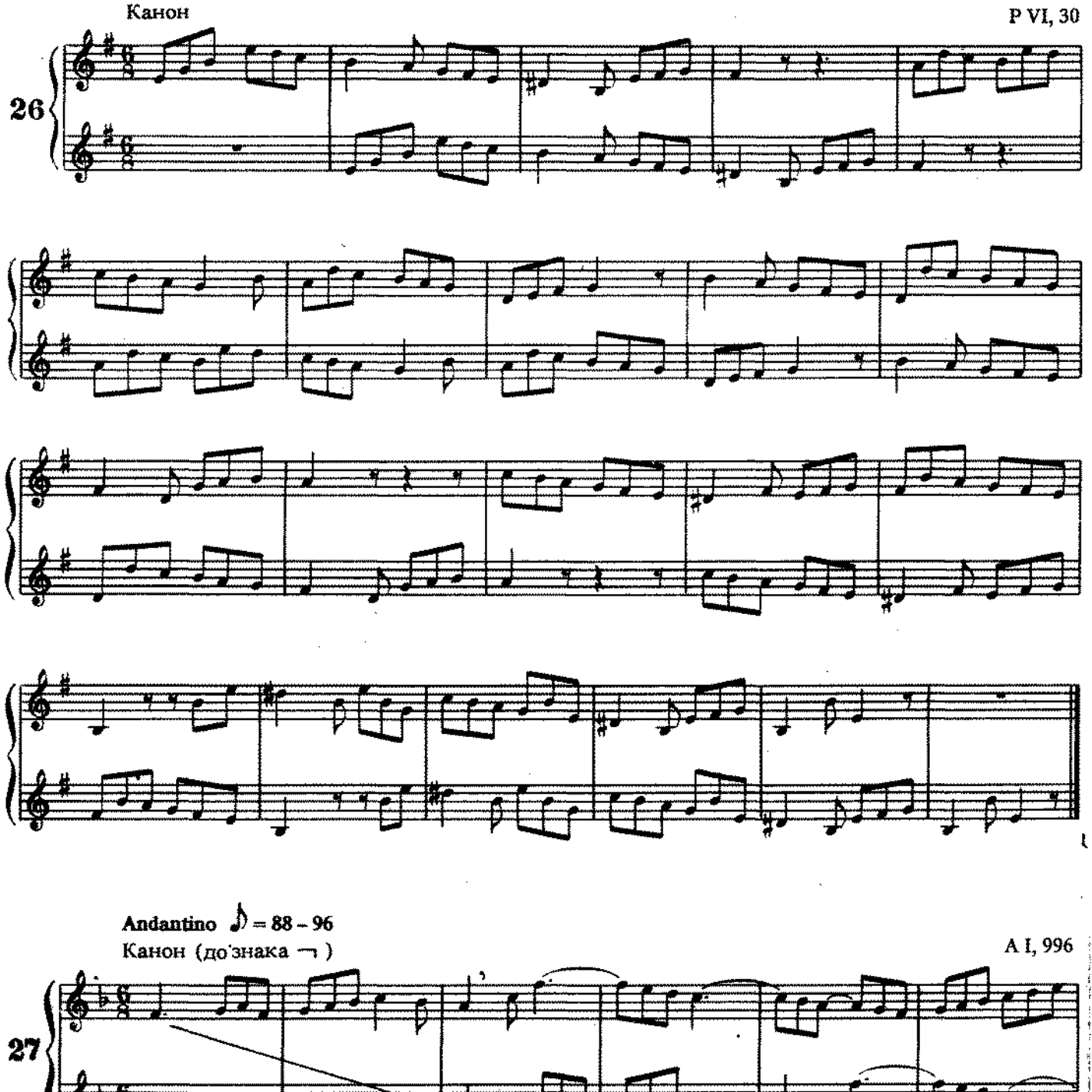
P VI, 30

25



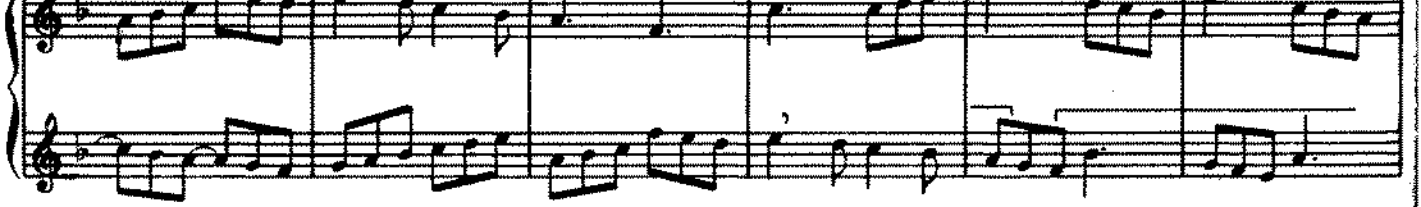
Andantino ♪ = 84 – 92
Канон

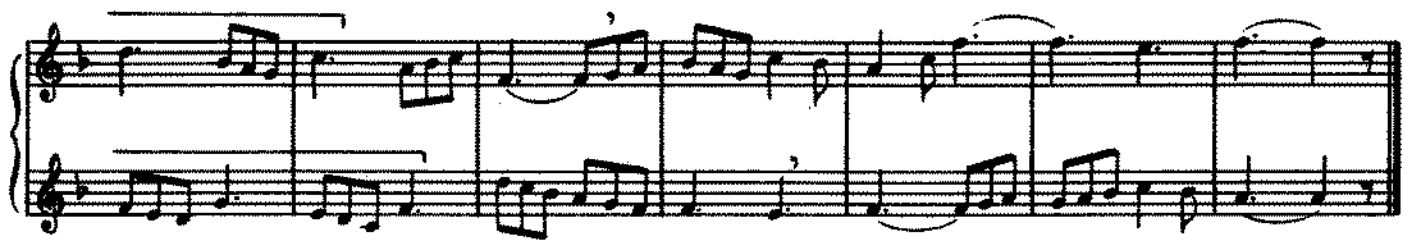
P VI, 30



Andantino ♪ = 88 – 96
Канон (до'знака ¬)

A I, 996

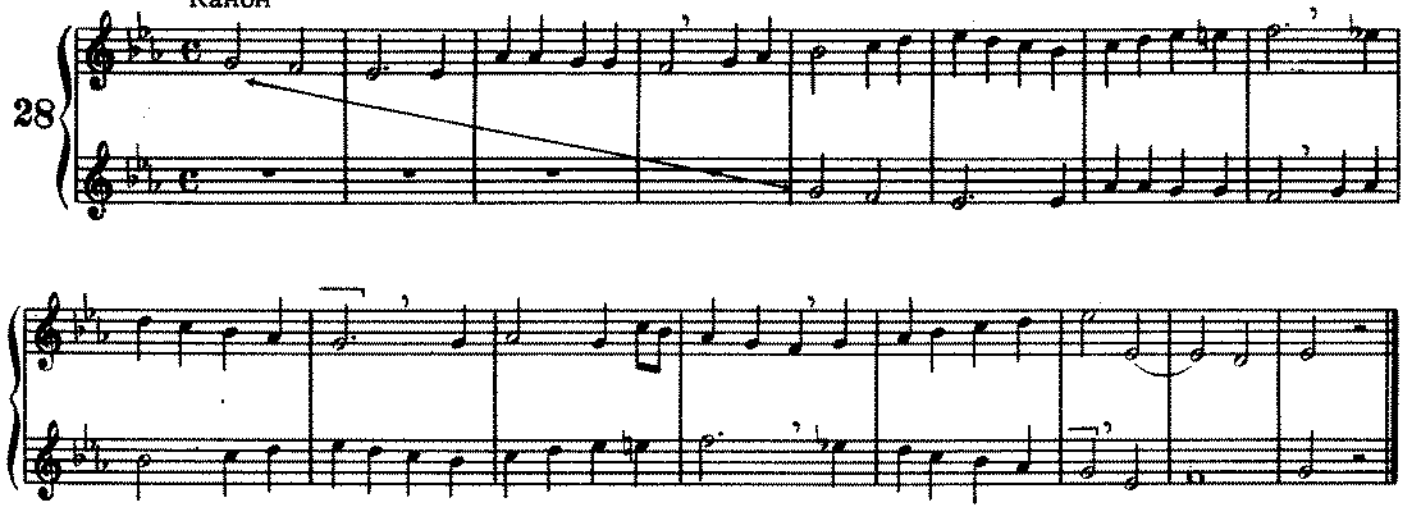




Allegro moderato ♩=104 – 120

Канон

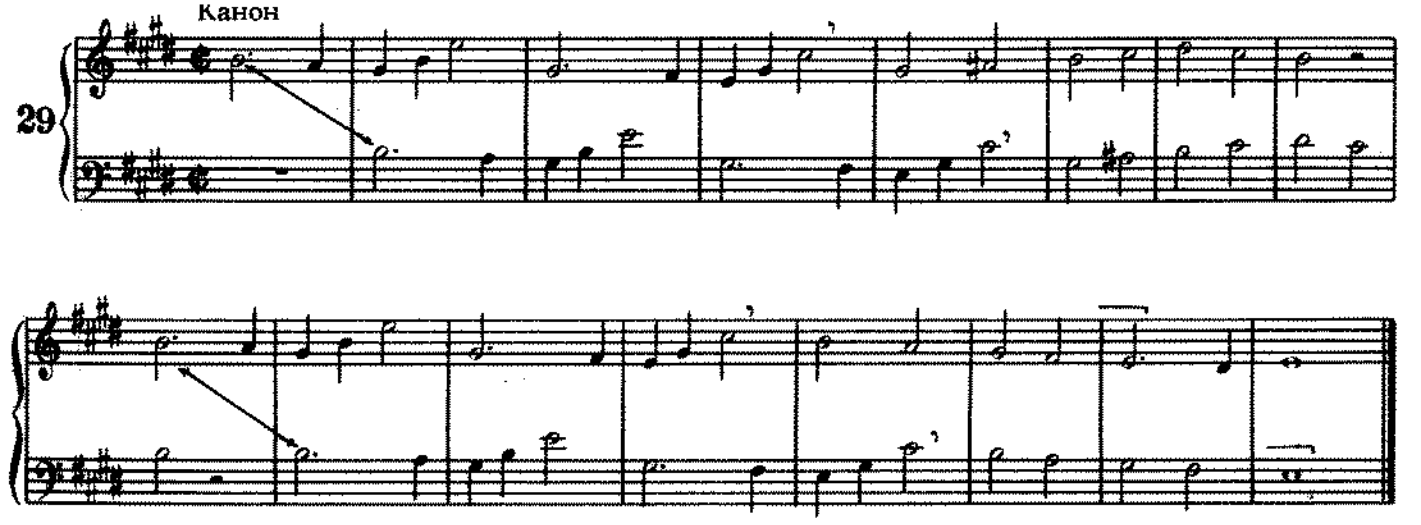
A II, 595



Moderato 𝅗𝅥 = 54 – 60

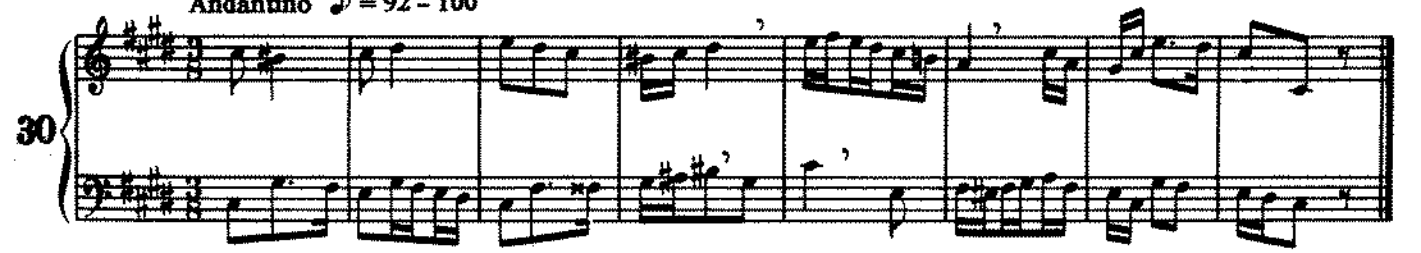
Канон

A II, 596



Andantino ♪ = 92 – 100

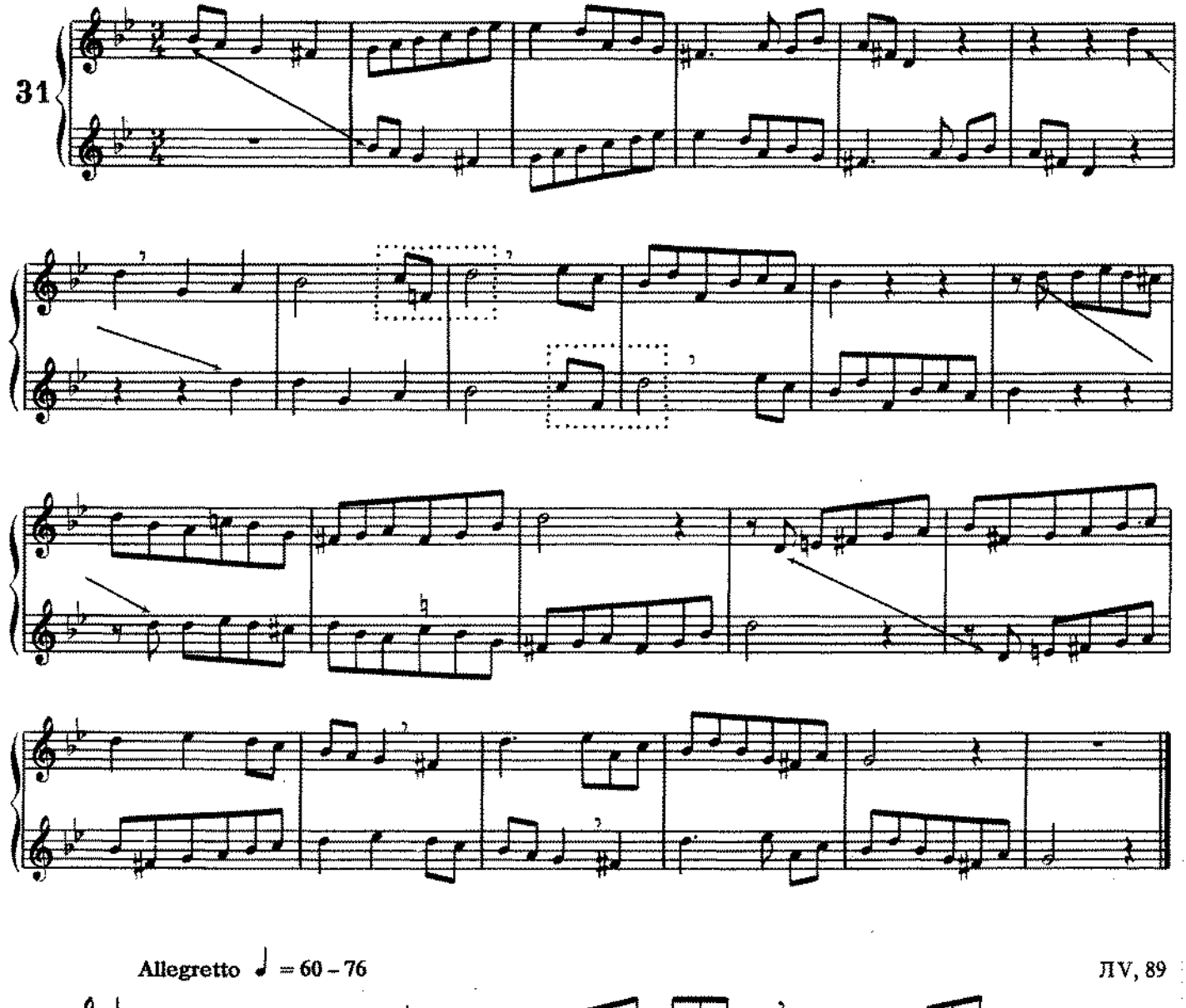
A II, 597



Allegretto ♩ = 96 – 108
Канон

Р VI, 13

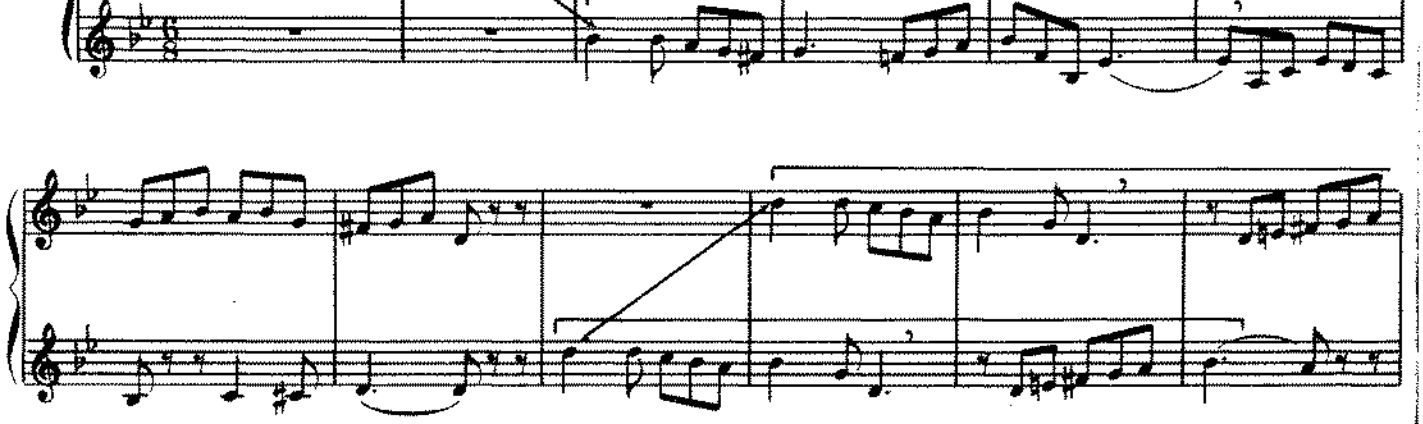
31

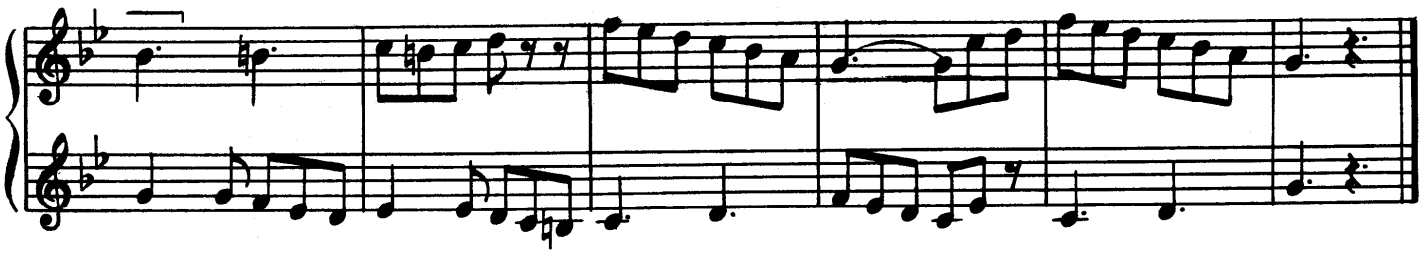


Allegretto ♩ = 60 – 76

ЛV, 89

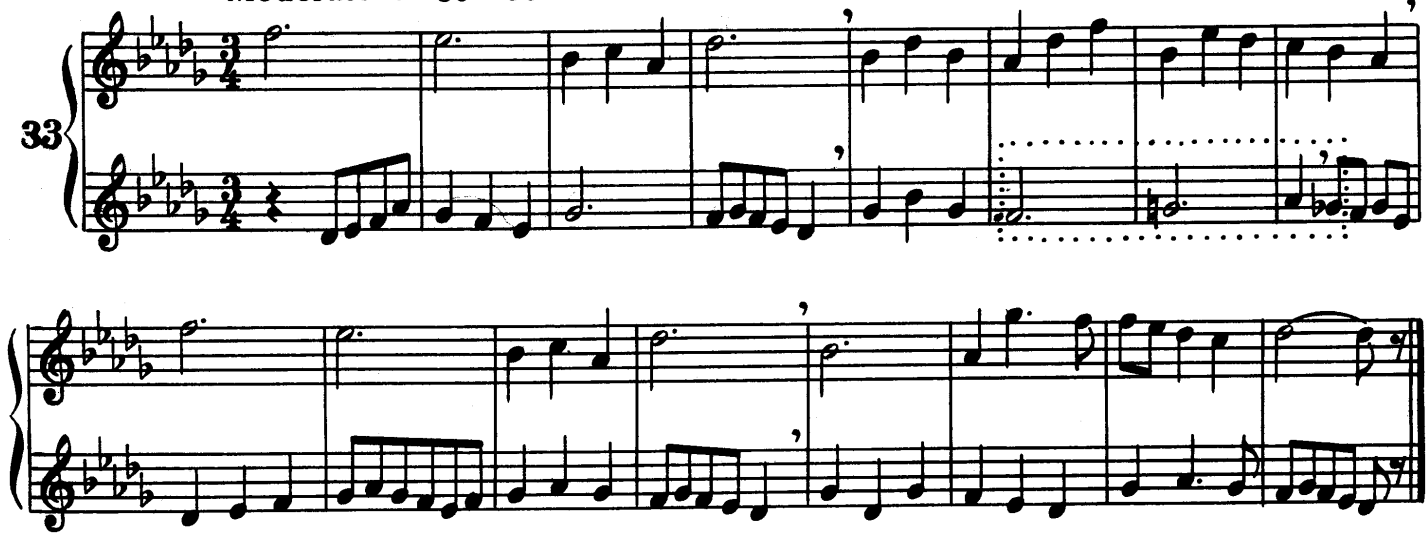
32





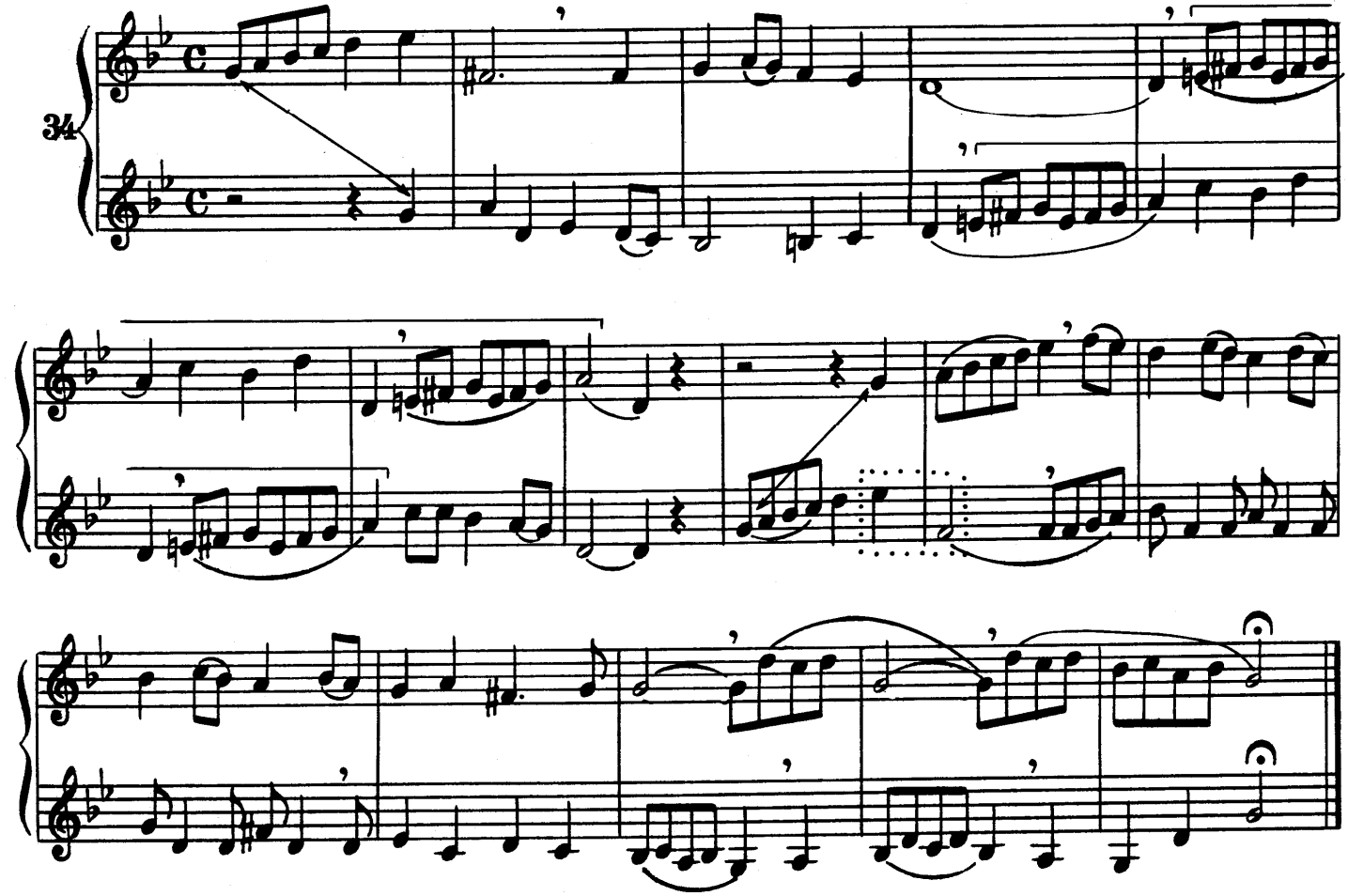
Moderato ♩=80—96

A II, 600



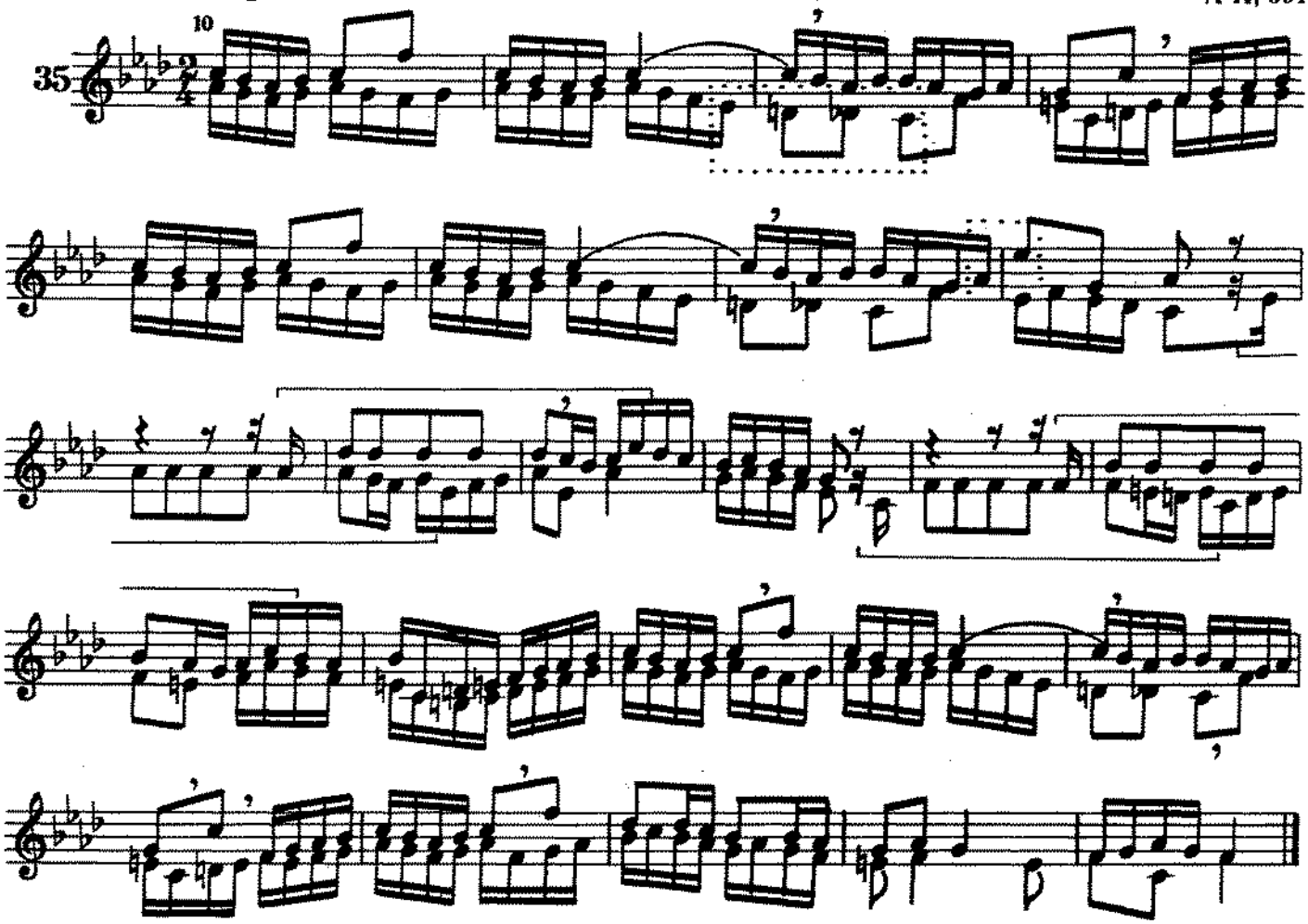
Allegro moderato ♩=96—112

Л III, 22



Allegretto ♩=96—104

A II, 591

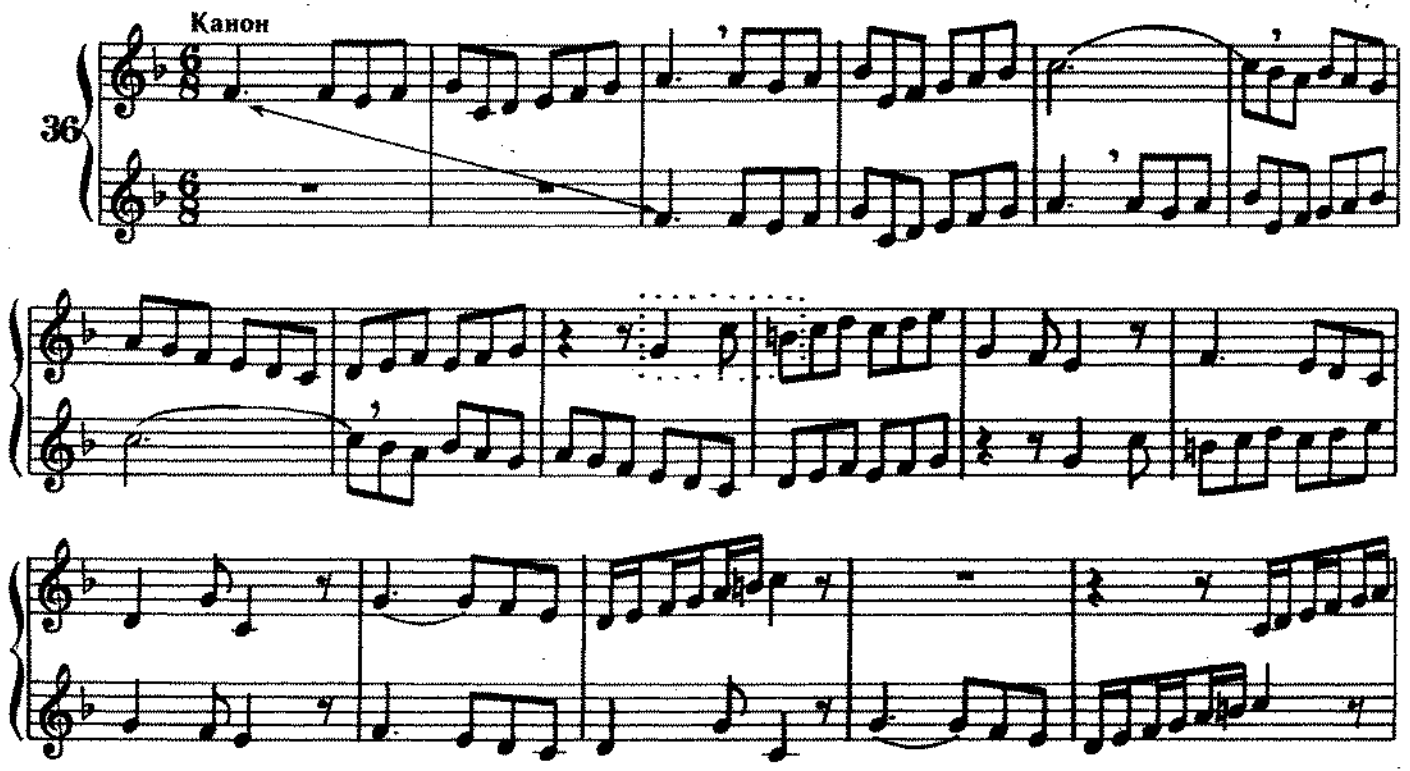


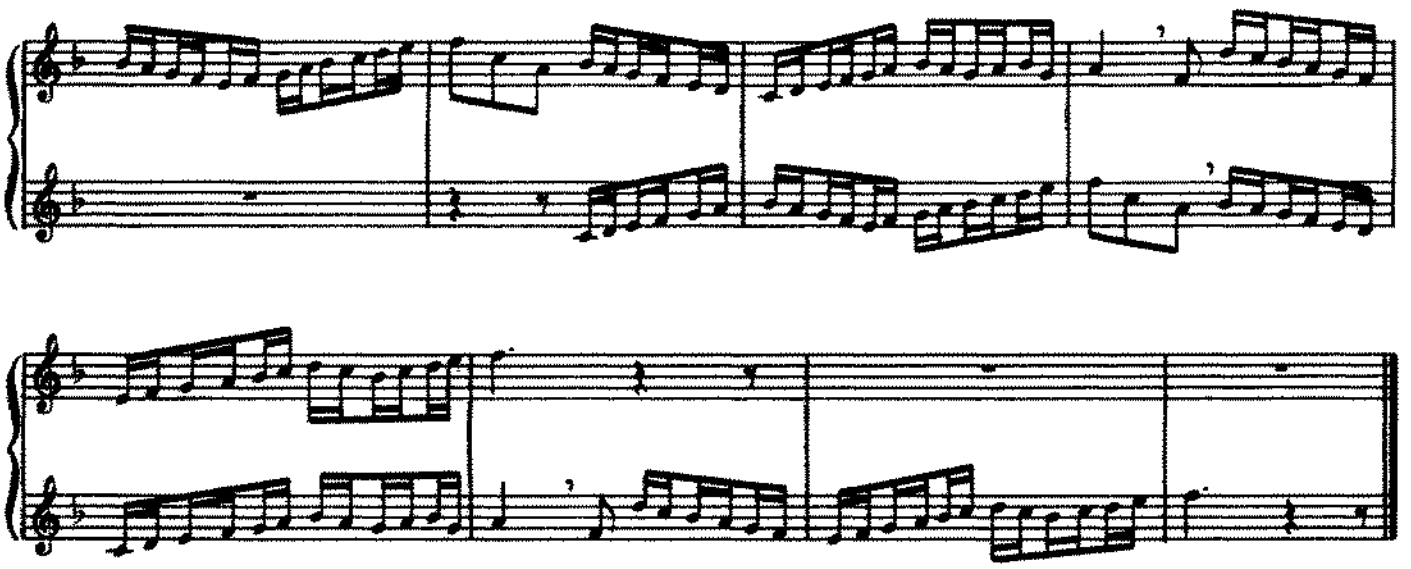
[10] Этот и следующий номера представляют трудность лишь при исполнении их в более подвижном темпе, который здесь желателен.

Moderato ♪=104—116

P VI, 27

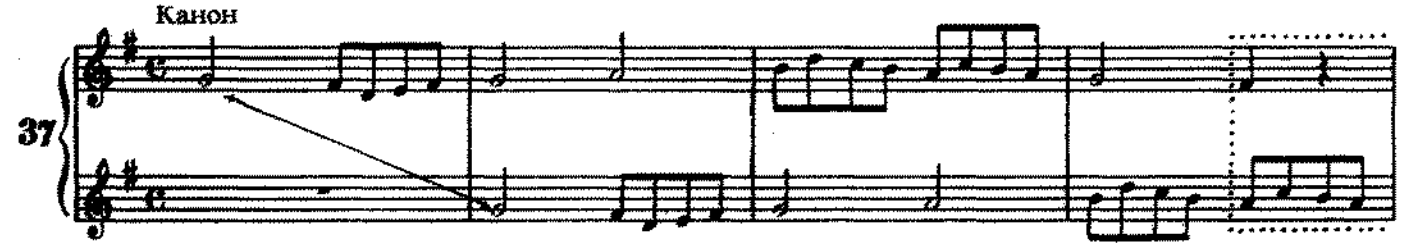
Канон

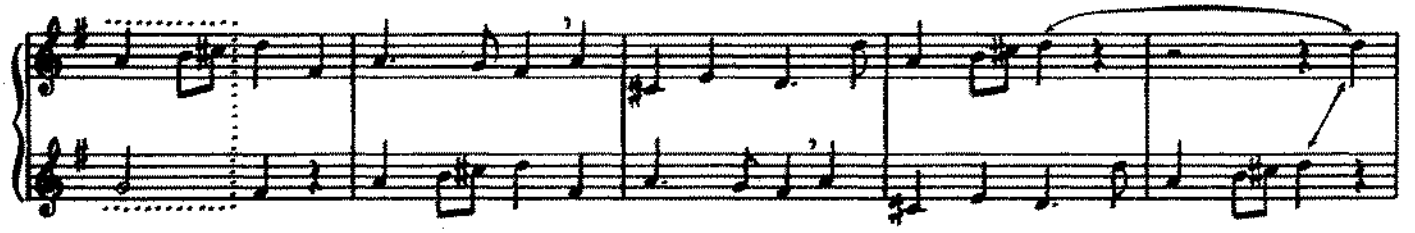


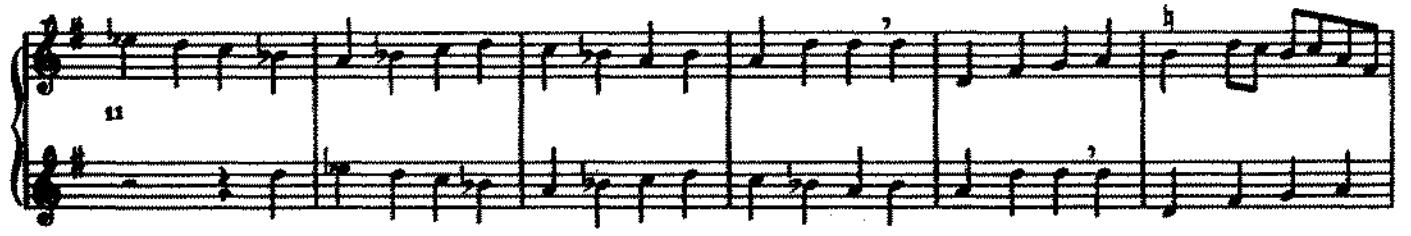


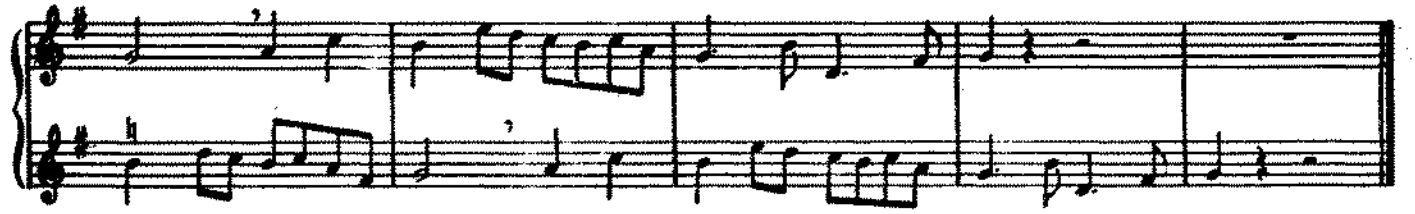
Allegro ♩ = 116 – 132 P VI, 7

Канон







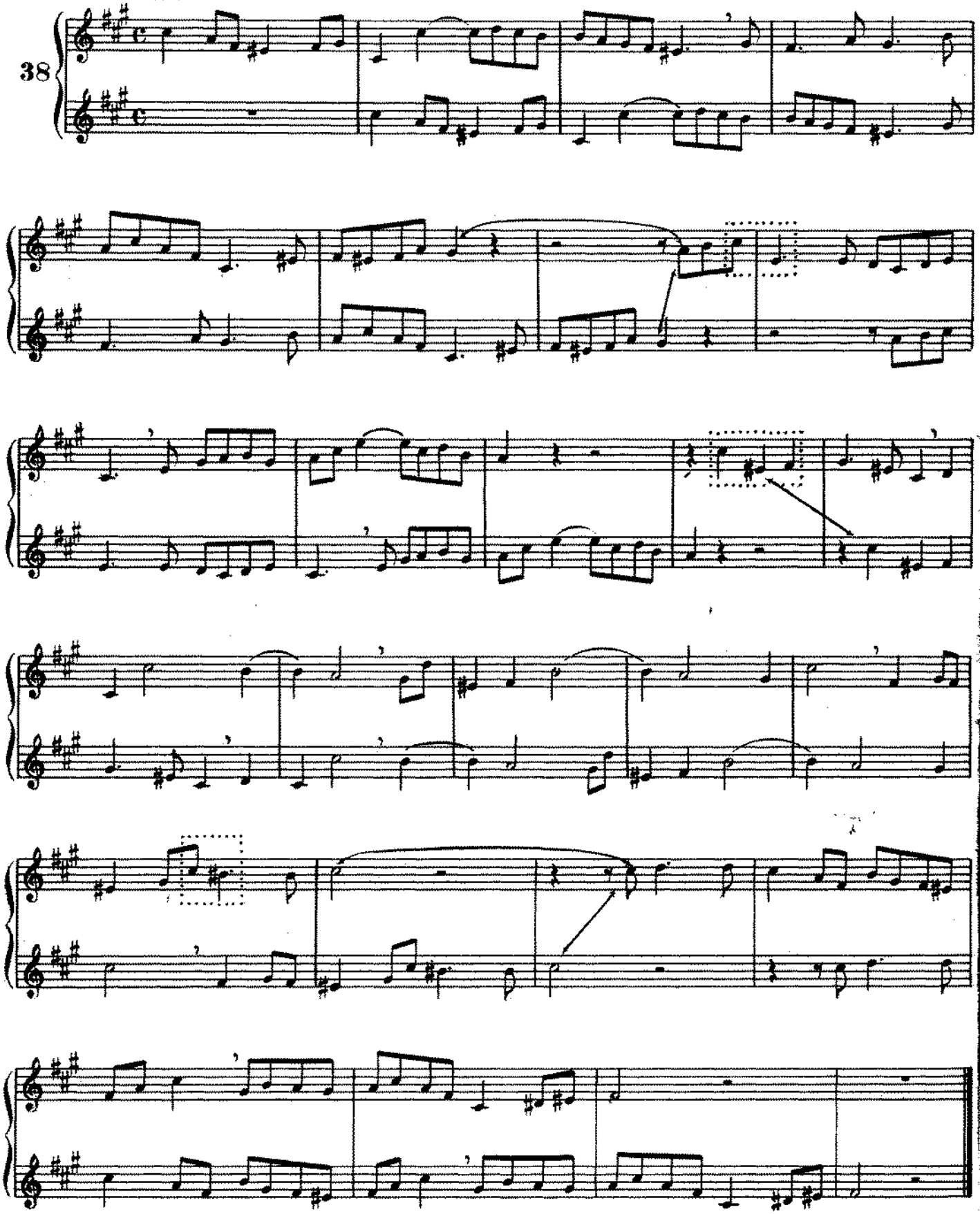


[11] Следует обратить внимание на чистоту интонации при смене мажора одноименным минором и обратно.

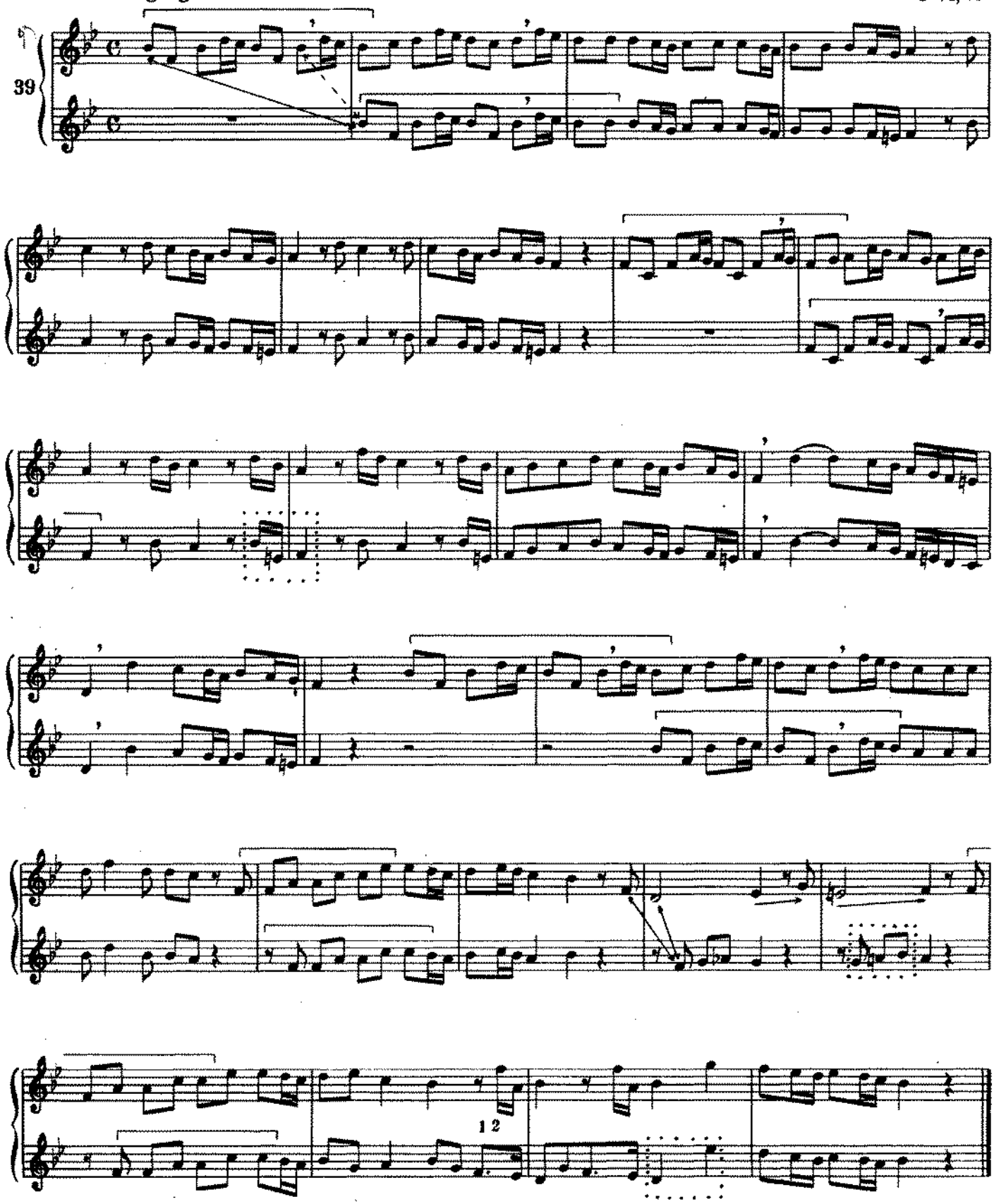
Allegro moderato ♩= 96 – 108

Канон

P VI, 49



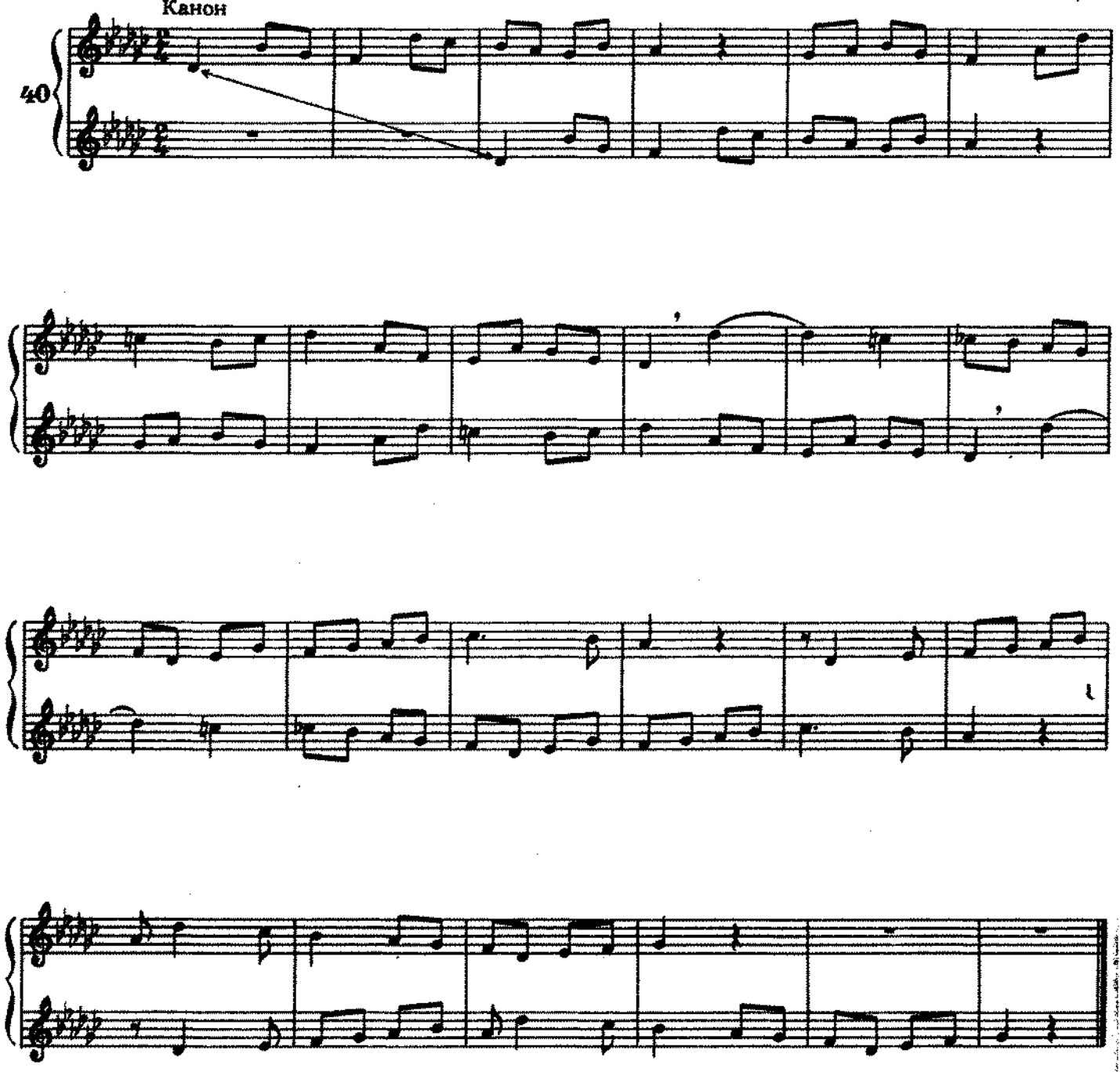
Allegro giocoso ♩ = 80 – 82



[12] Необходимо строго выдержать восьмую с точкой (*фа*); следующее за этим звуком *ми*♭ должно точно совпасть по времени со звуком *ля* верхнего голоса. Правильное интонирование звука *ми*♮ в 5-м такте (считая с конца) зависит от осознания его промежуточного положения между *ми*♭ и *фа* (см. стрелки), в качестве вводного звука к *фа*. Правильное исполнение ноны *ре* – *ми*♭ в предпоследнем такте может быть достигнуто при мысленном переносе первого из этих двух звуков на октаву вверх.

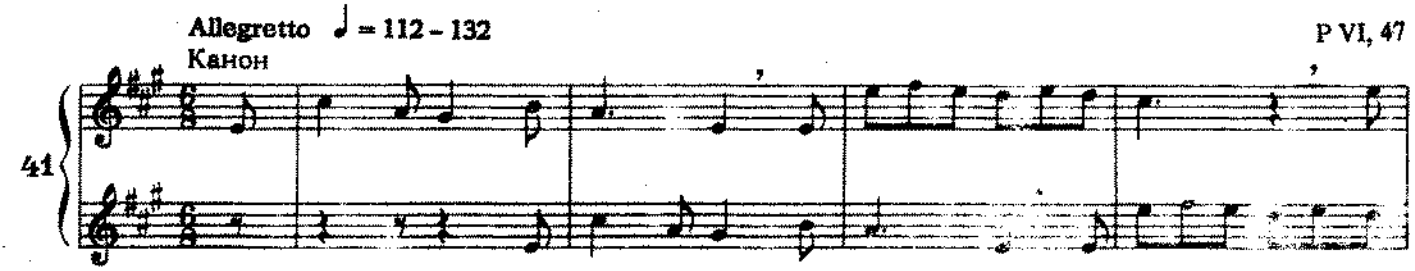
Moderato ♩ = 69 – 76
Канон

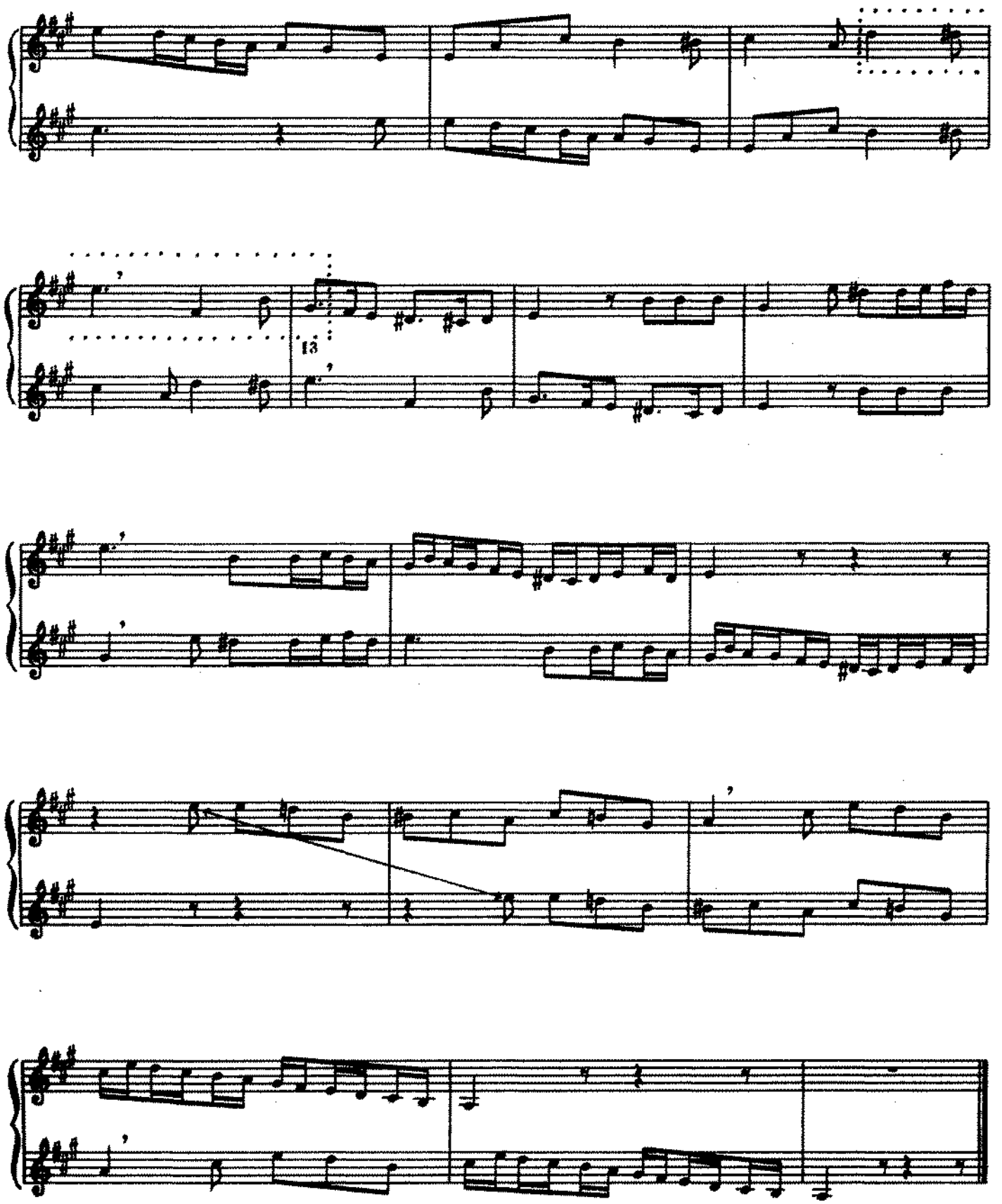
P VI, 53



Allegretto ♩ = 112 – 132
Канон

P VI, 47

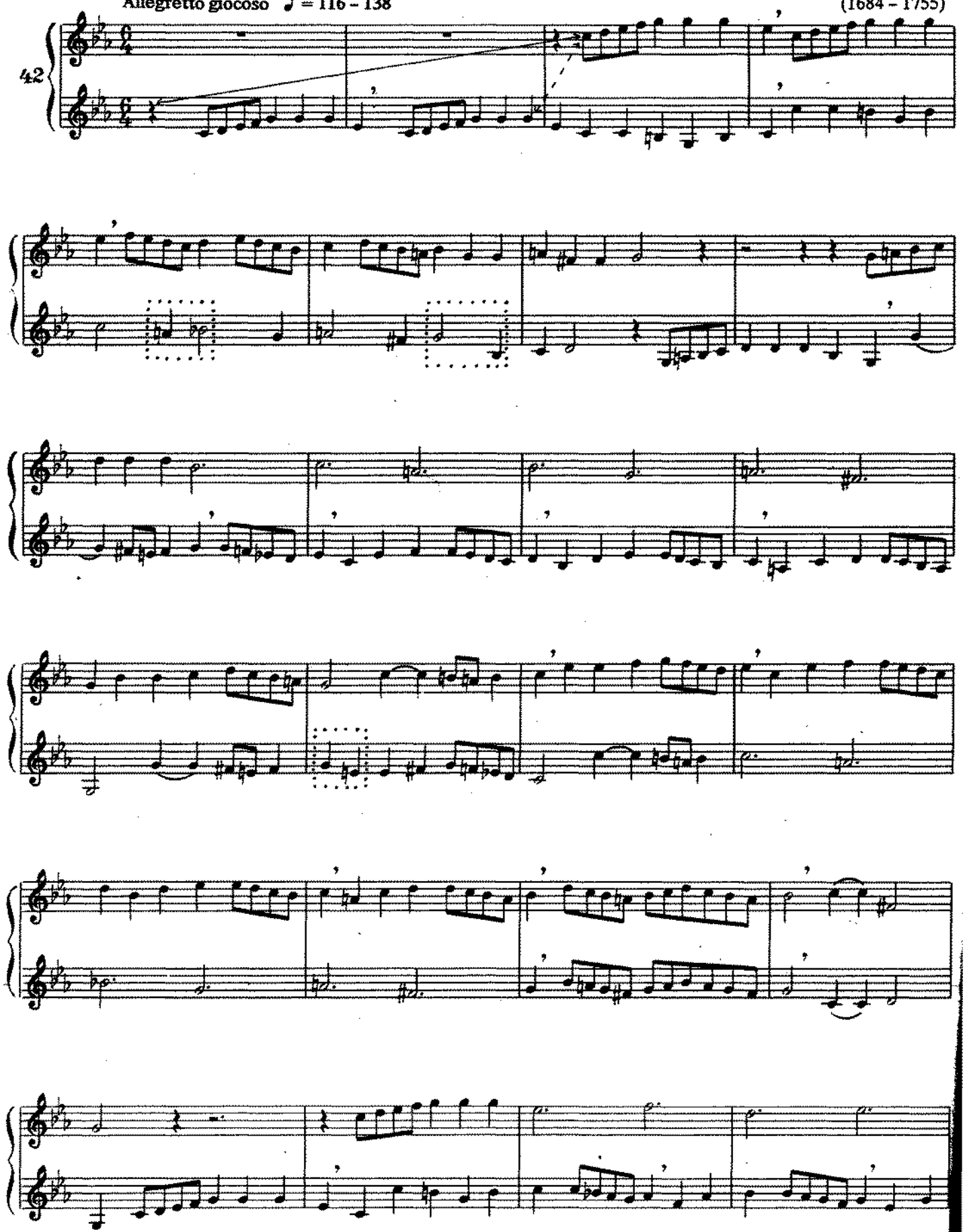


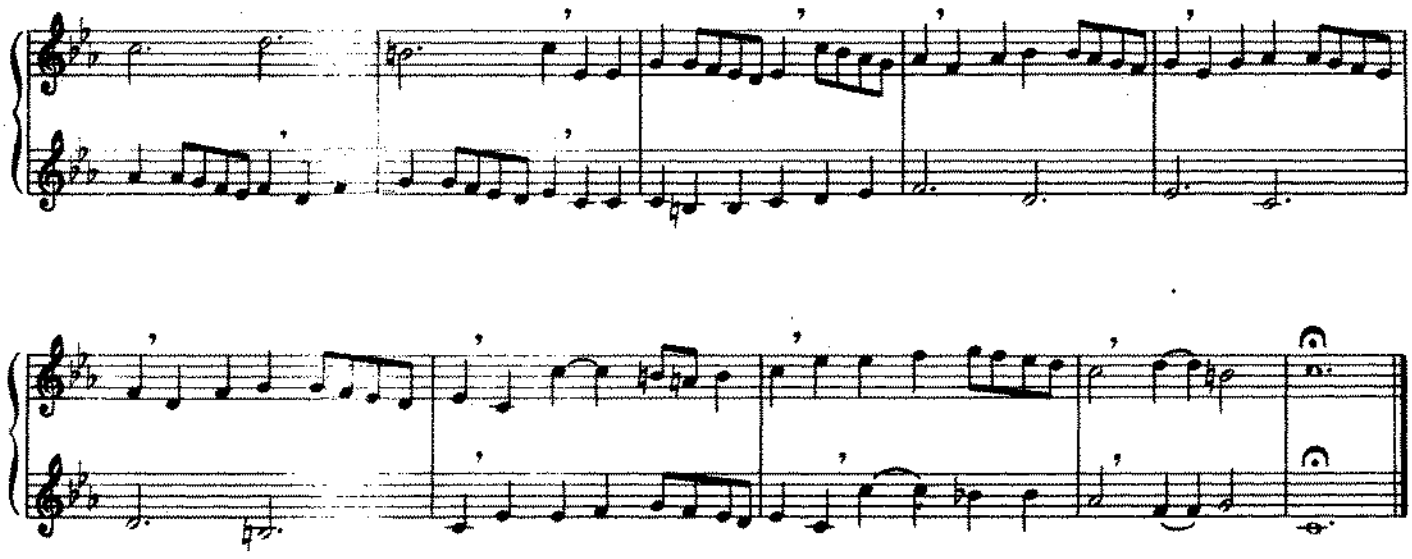


[13] Трудность этого номера главным образом в точном исполнении метрической фигуры ♩.♫, которая при недостаточном внимании нередко получается неотчетливой (обычно встречающиеся ошибки: ♩♬ или ♩.𝅘𝅥𝅯).

Allegretto giocoso ♩ = 116 – 138

Дуранте В II, 74
(1684 – 1755)

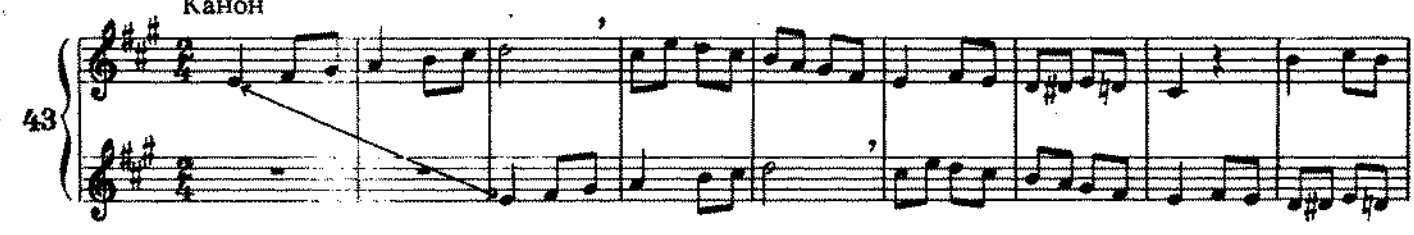


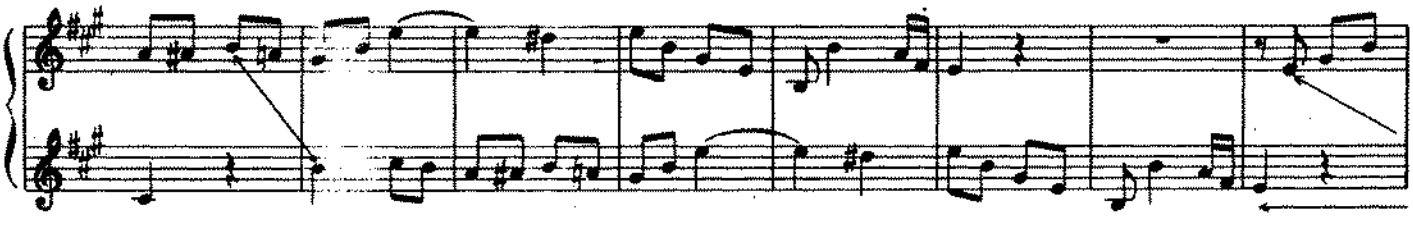


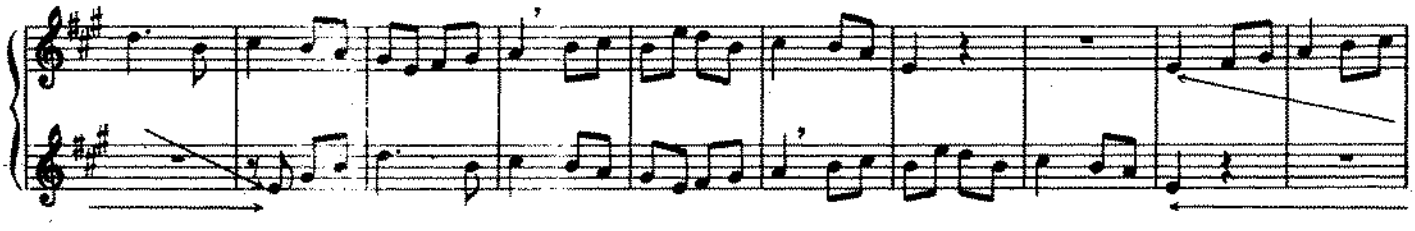
Allegro ♩ = 100 – 120

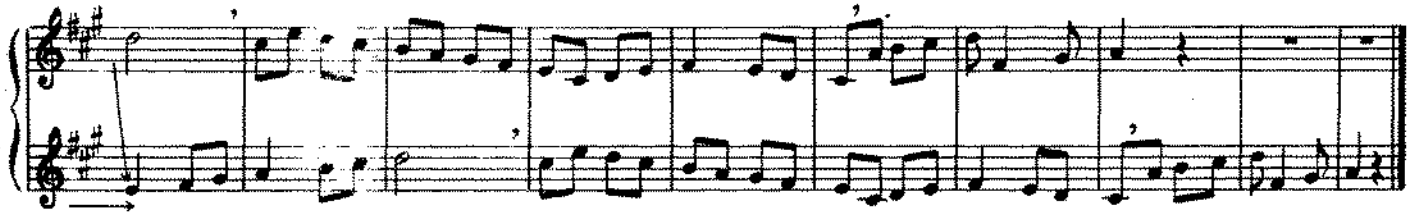
Канон

P VI, 44





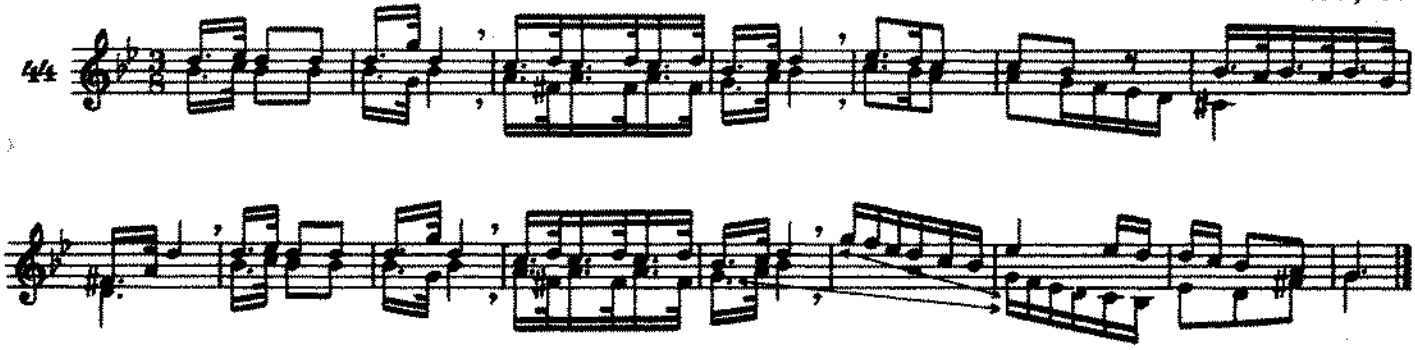




Andante ♪ = 80 – 88

A II, 590

44

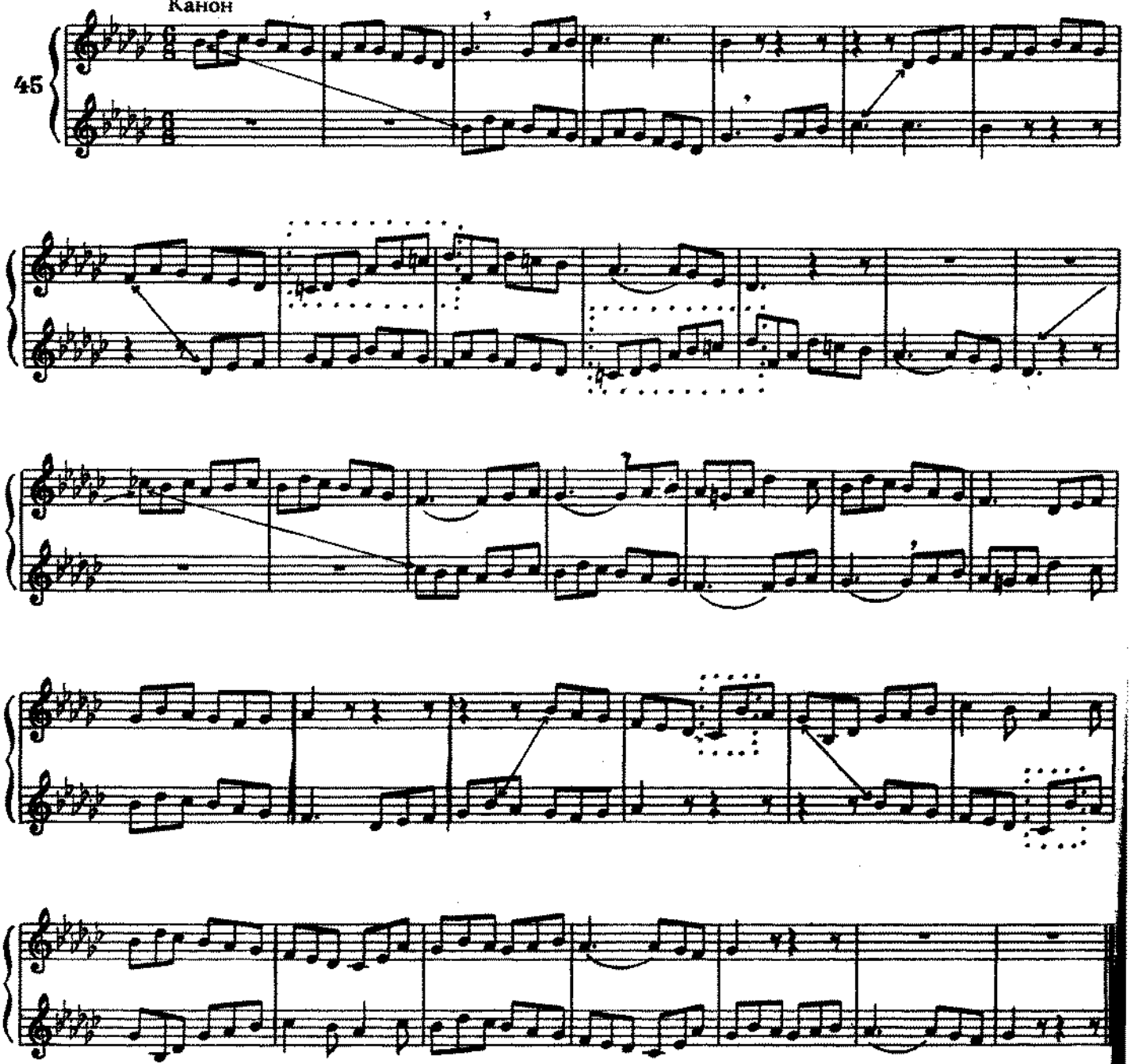


Moderato ♪ = 92 – 104

Канон

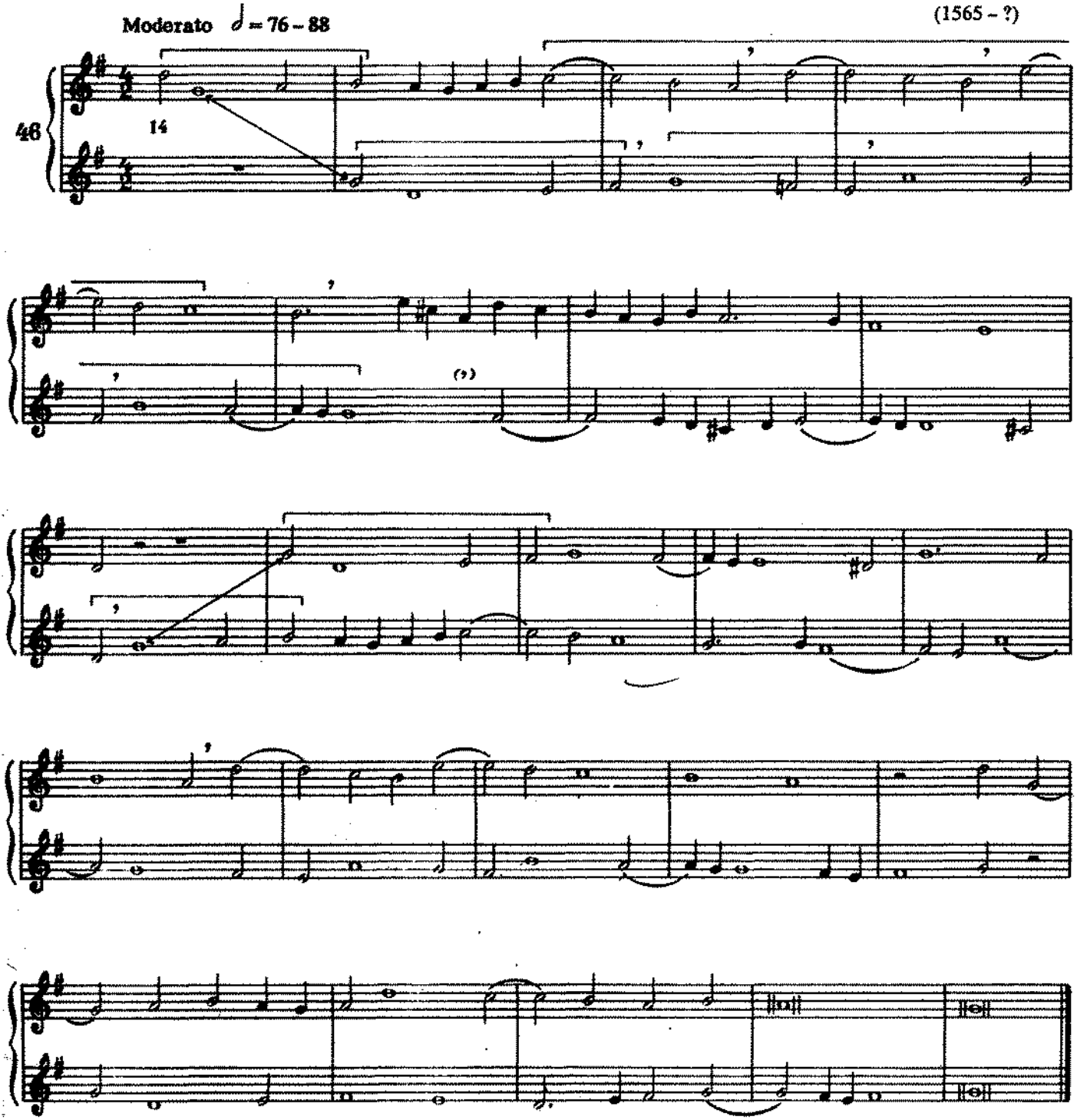
P VI, 54

45



Отдел IV. Приготовленные задержания. Несложные виды синкоп. Неприготовленные задержания

Берталотти Л V, 32
(1565 – ?)



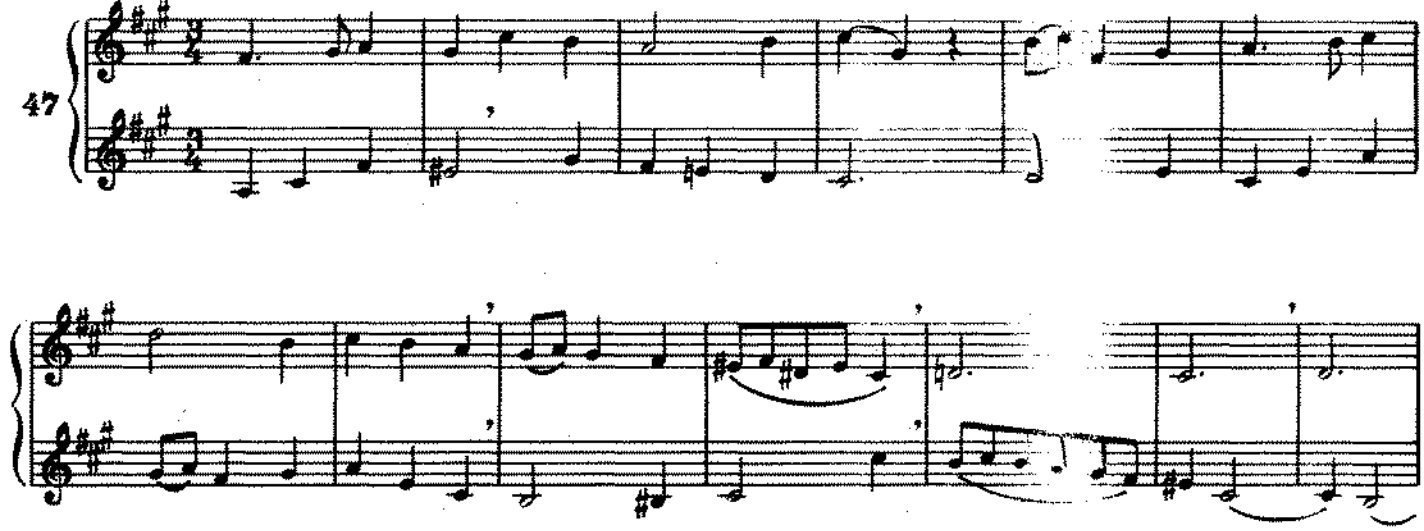
[14] В образовании так называемых приготовленных диссонансов различаются, как известно, два момента: а) один из голосов, оставаясь на месте, создает интонационную опору (приготовляет диссонанс), б) другой голос в это время поступенным или скачкообразным движением переходит в такой звук, который с удержанным звуком составляет диссонанс. Во всех таких случаях интонационная трудность достается на долю движущегося голоса. На это обстоятельство необходимо обратить внимание при проработке всего материала данного отдела.

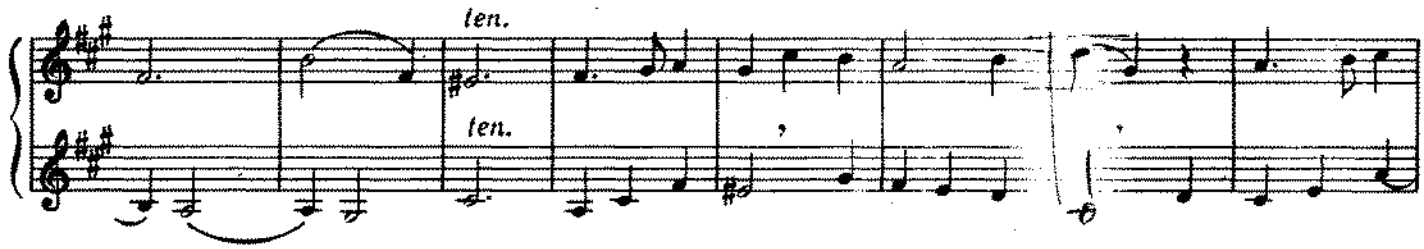
В двуголосных диссонирующих образованиях нередко встречаются синкопы, которые являются дополнительной, сопутствующей трудностью.

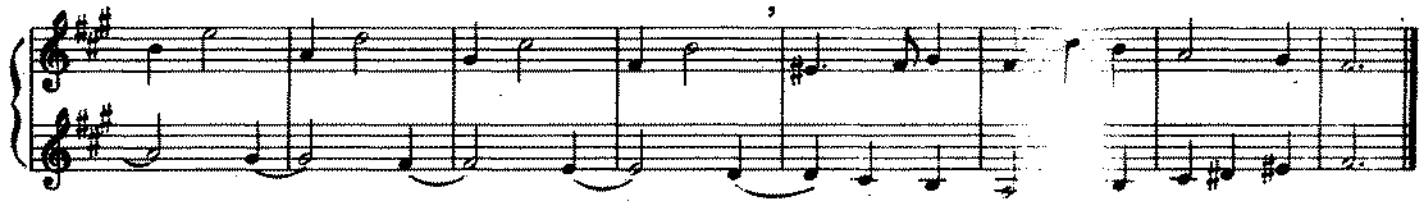
Moderato ♩= 92 – 108

Л III, 30

47



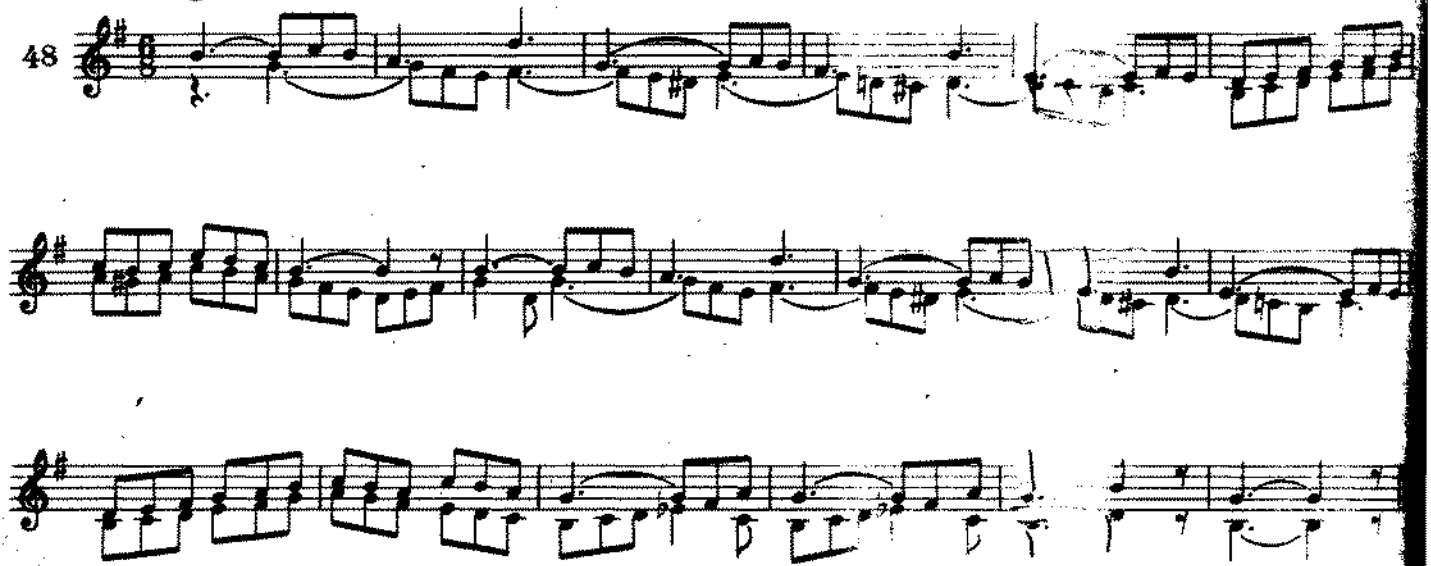




Allegro moderato ♩= 66 – 80

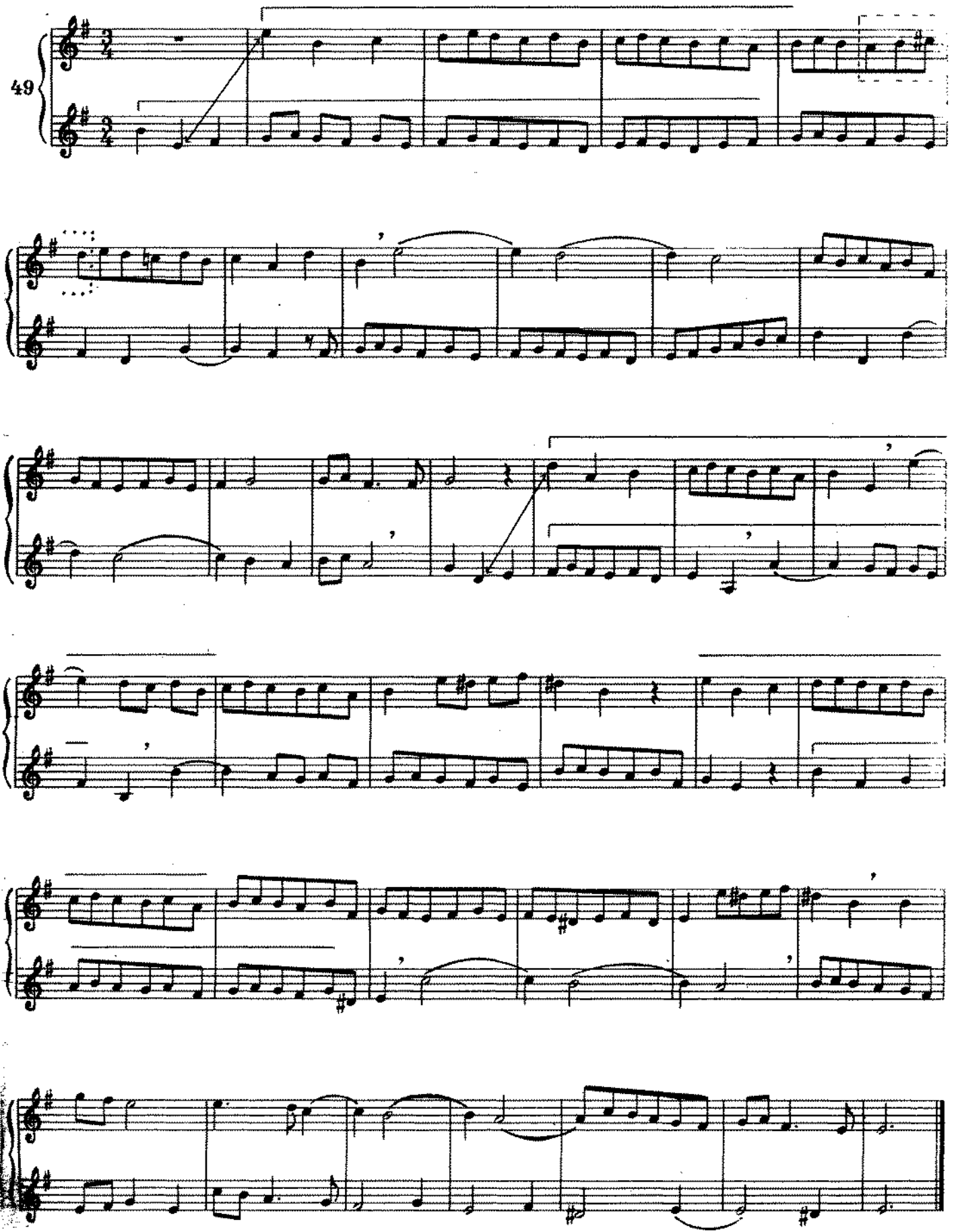
А II. 577

48



Гендель P VI, 84
(1685 – 1759)

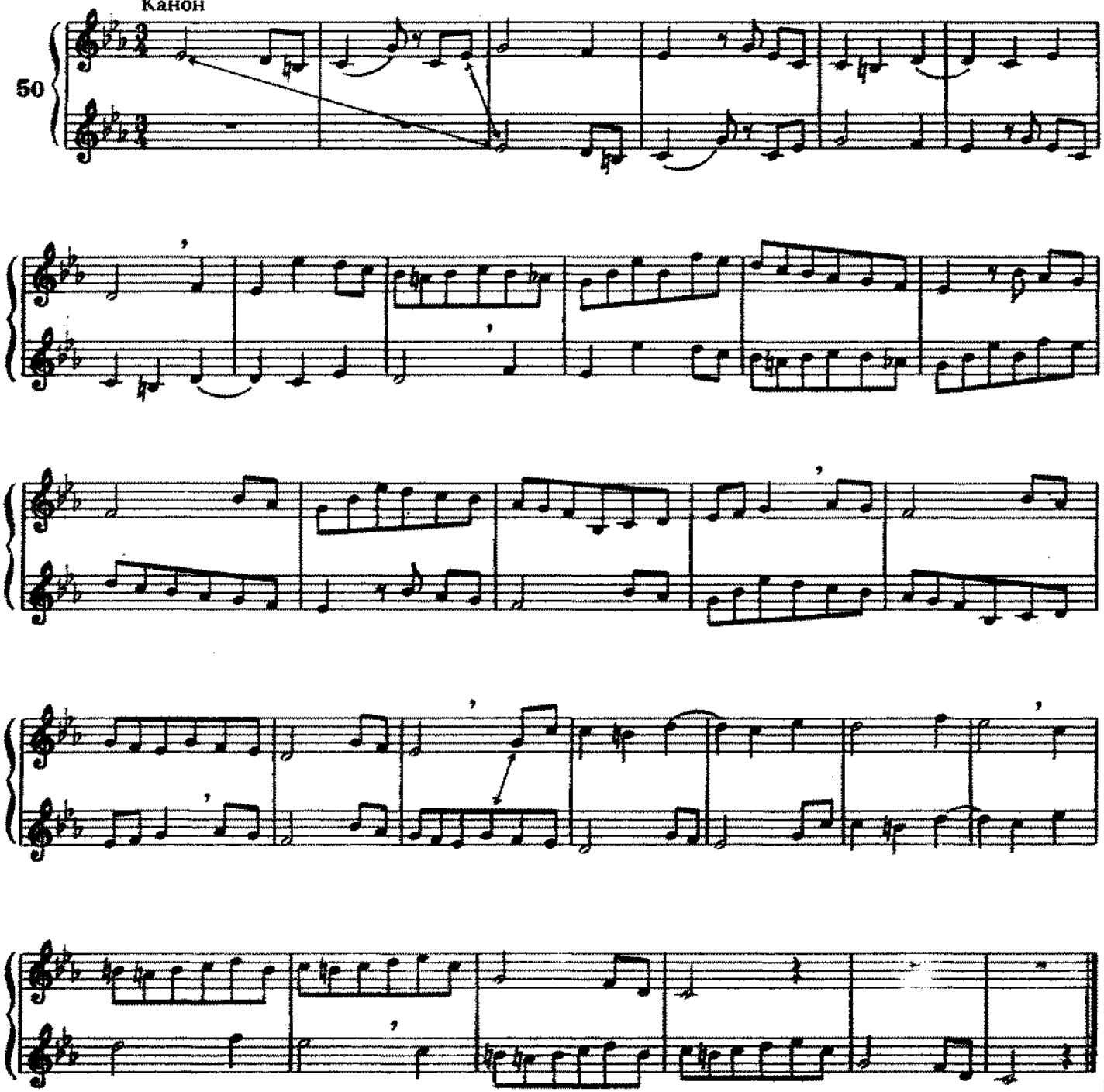
Allegro moderato ♩= 92 – 104



Moderato ♩ = 80 – 88

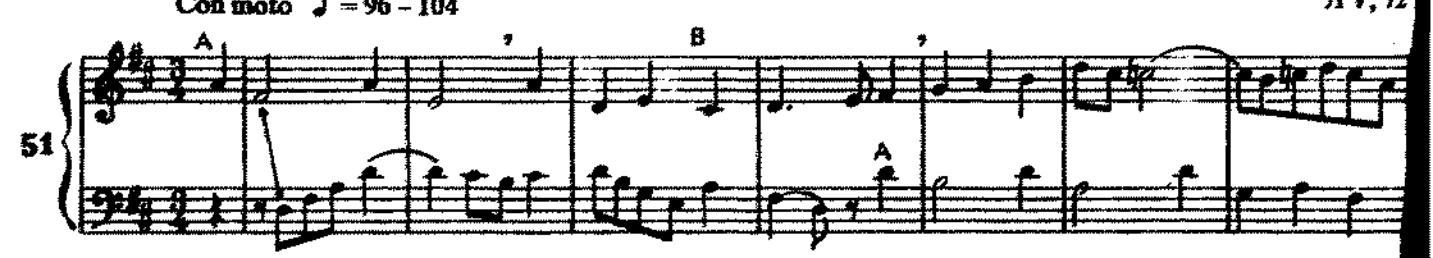
Канон

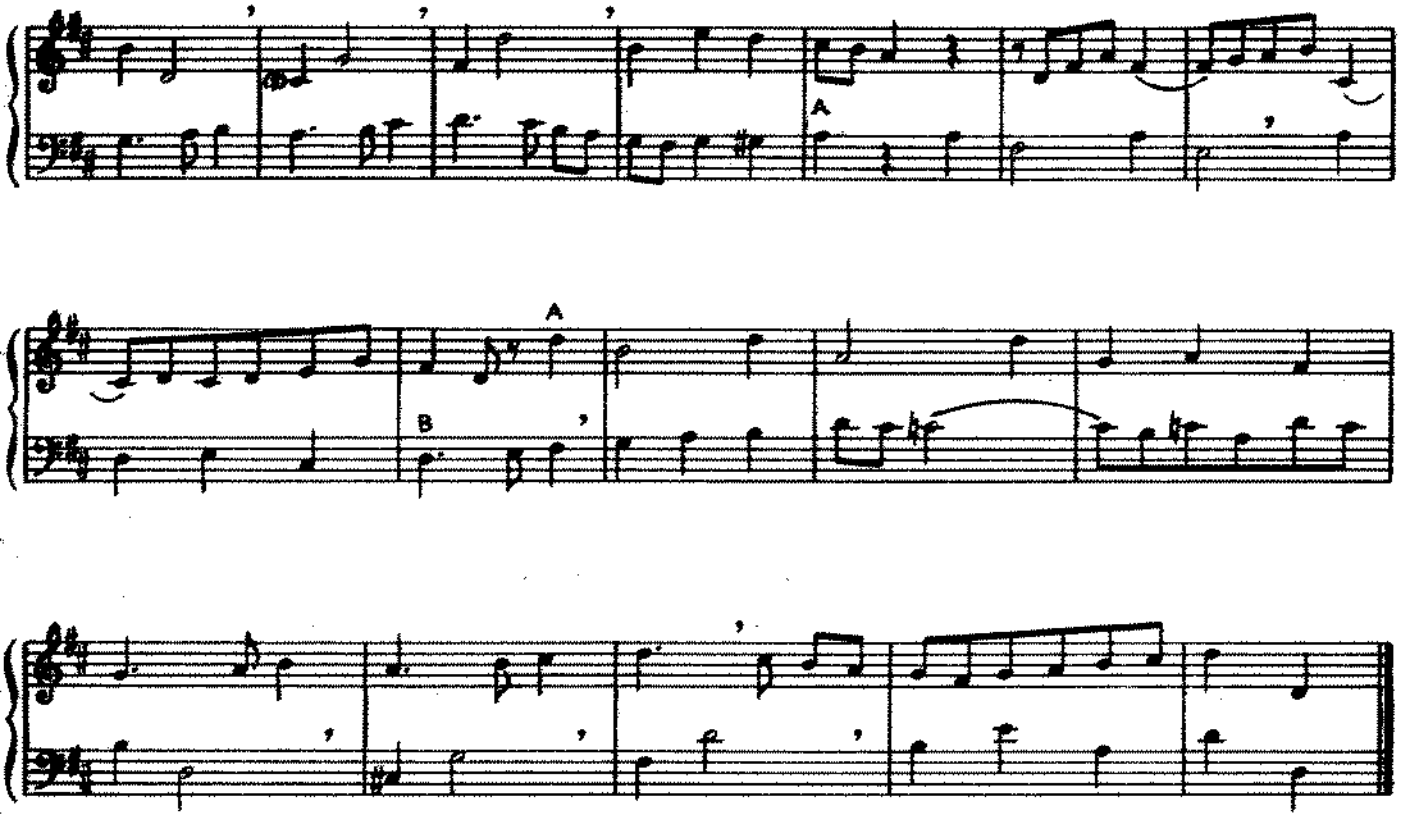
Р VI, 65



Con moto ♩ = 96 – 104

Л V, 72

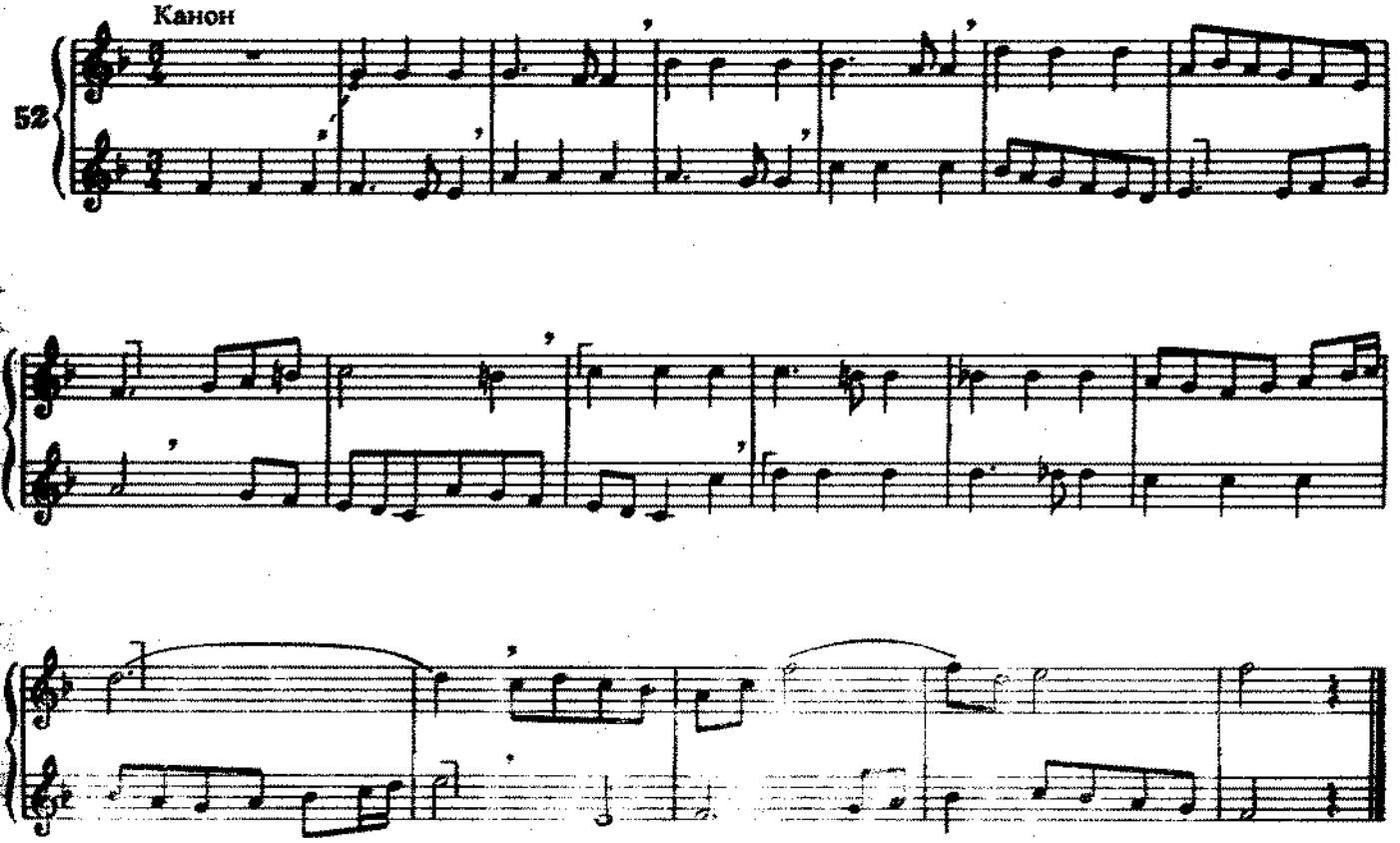




Moderato ♩ = 80 – 88

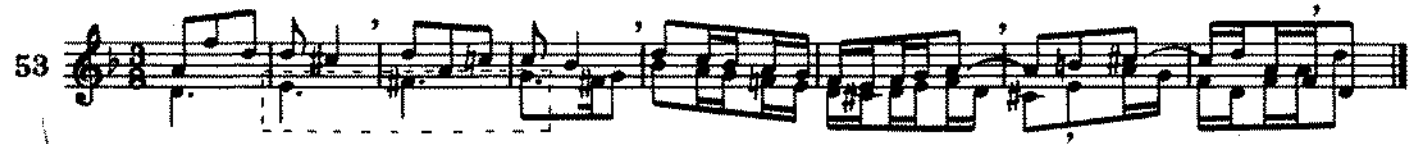
Канон

A II, 580



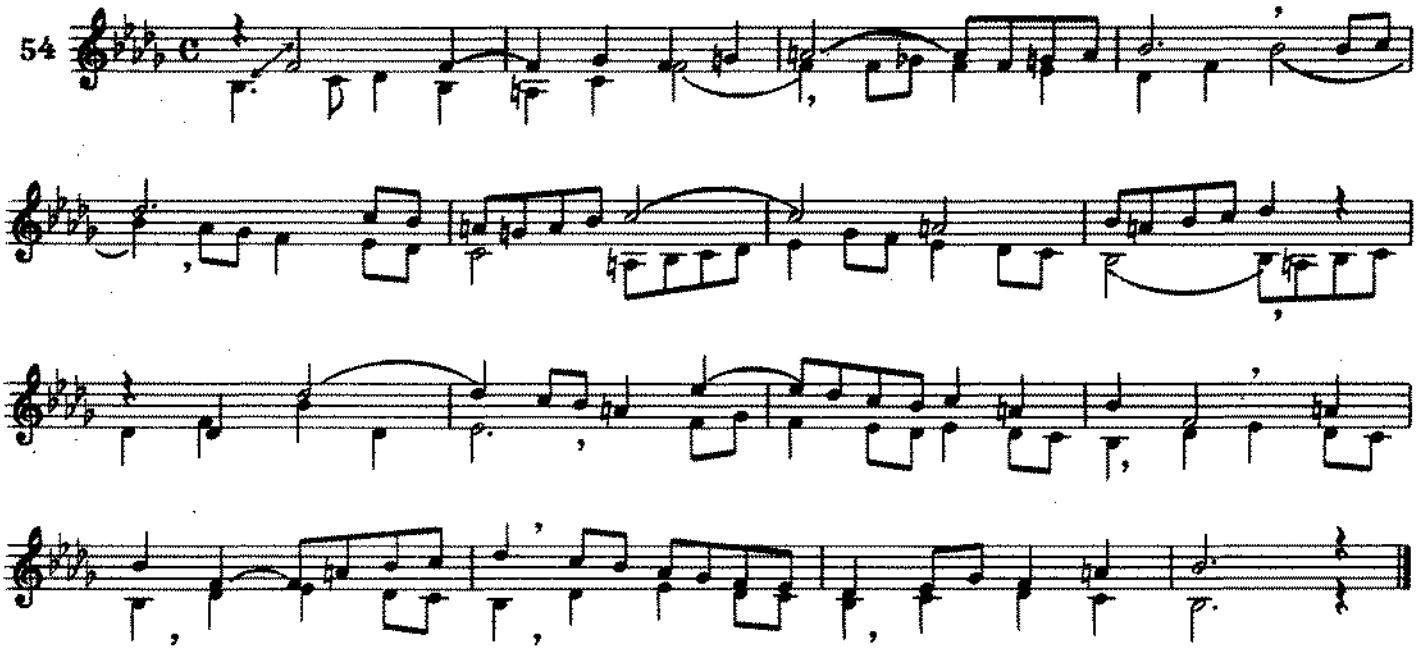
Andante ♪ = 72 – 80 A I, 999

53



Andante ♪ = 72 – 80 Л V, 40

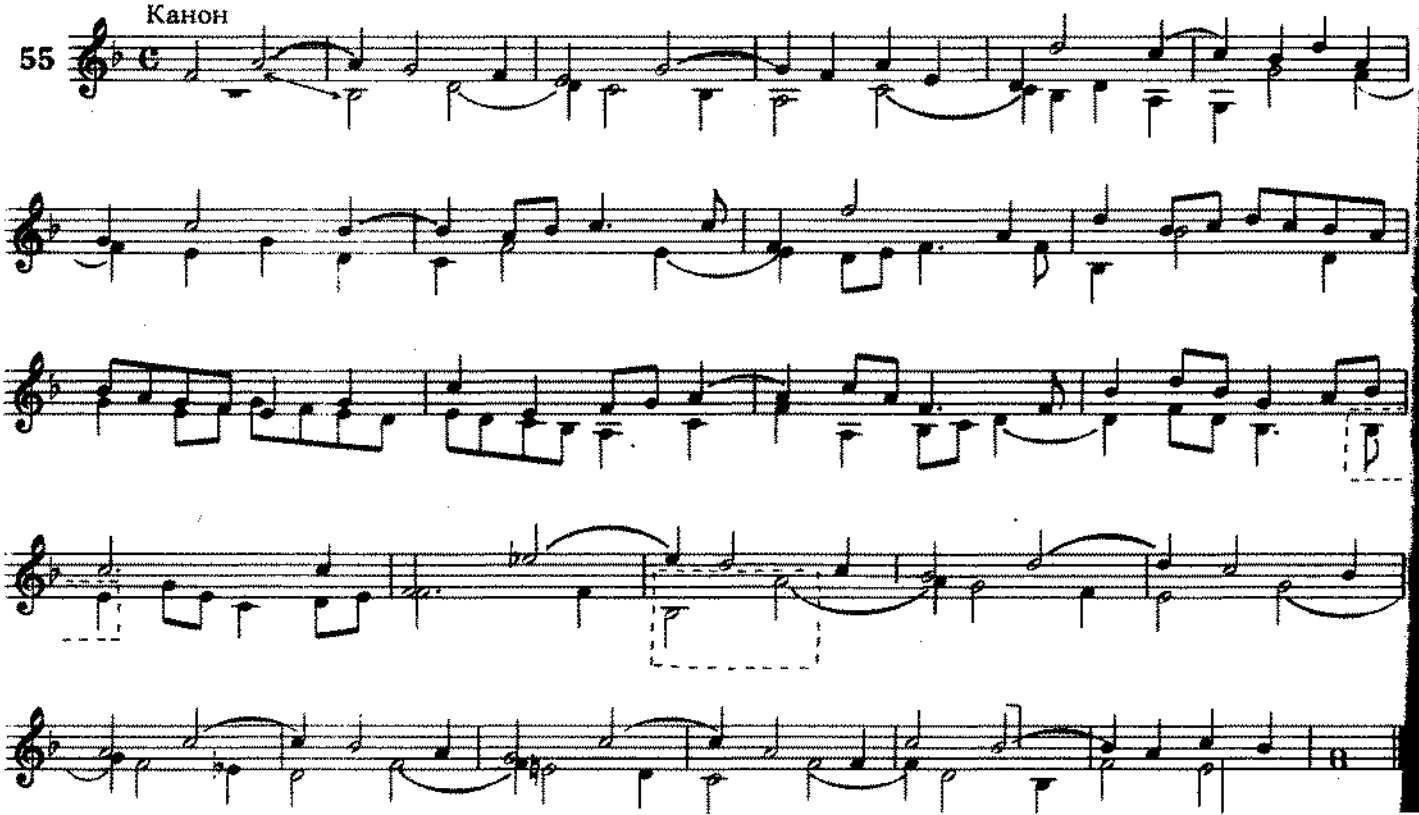
54



Moderato ♩ = 60 – 80 Л V, 15

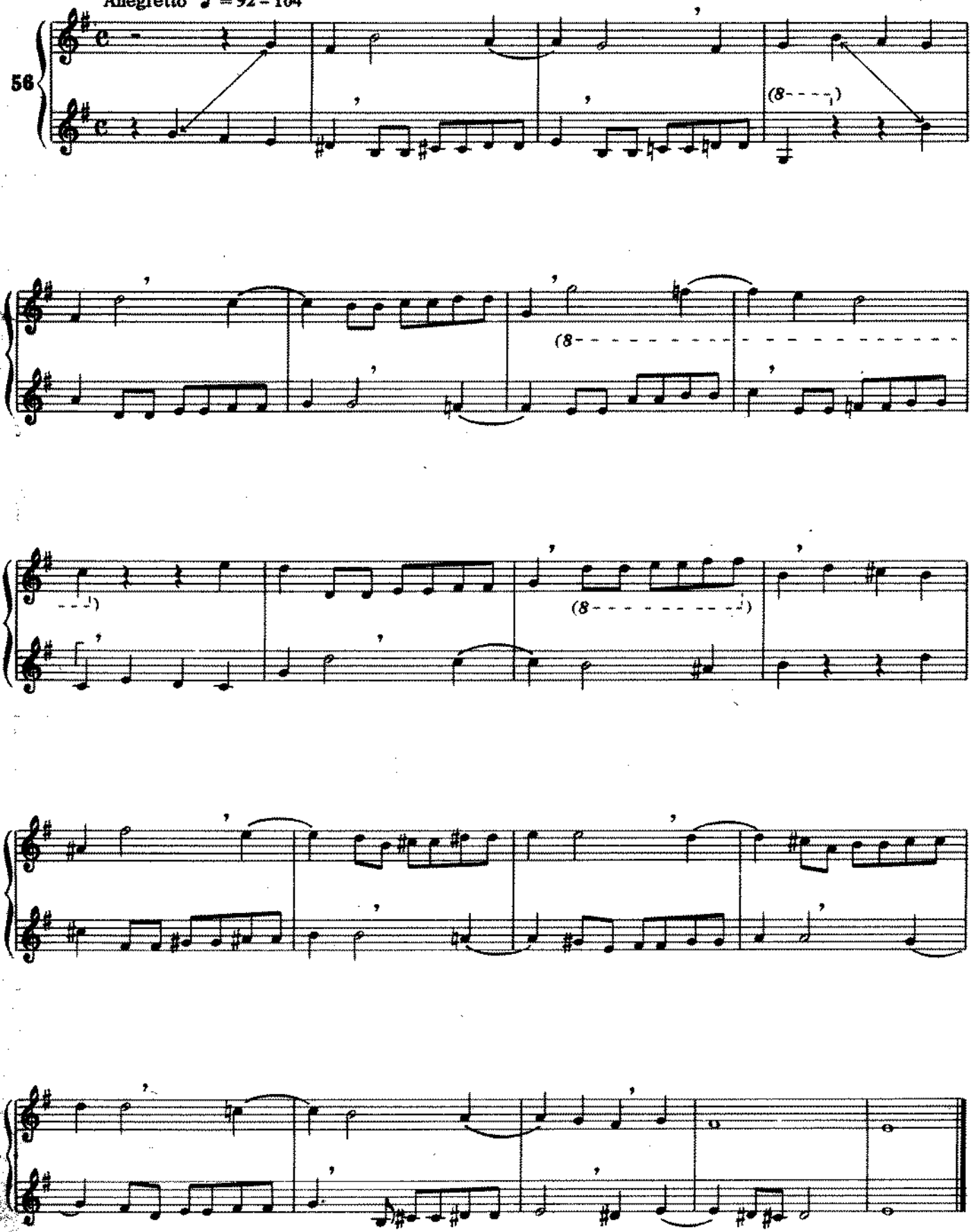
Канон

55



Берталотти Л V, 64
(1565 – ?)

Allegretto ♩ = 92 – 104



Moderato ♩ = 76 – 92

Л III, 29

57

ten.

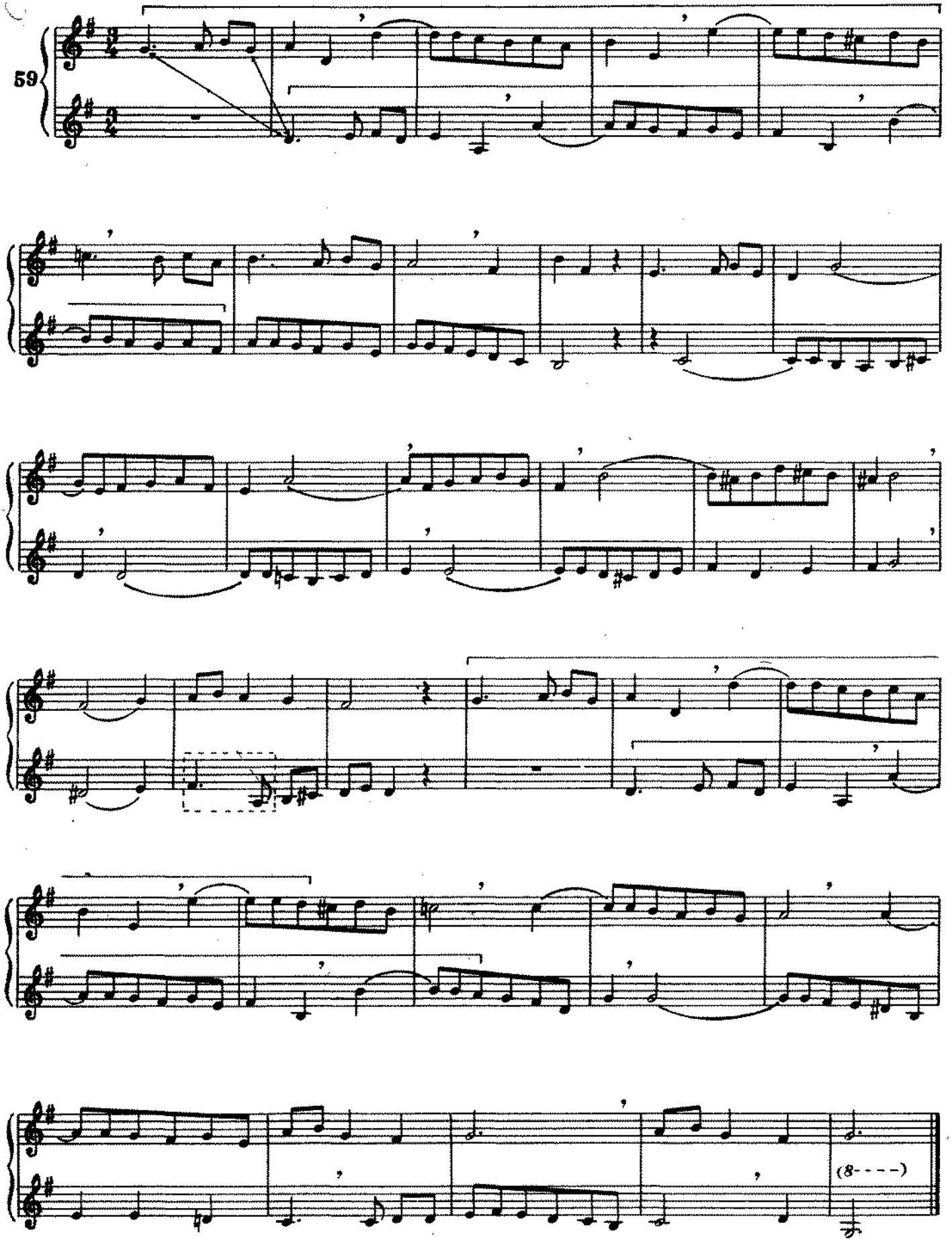
ten.

Moderato ♩ = 80 – 112

Л III, 81

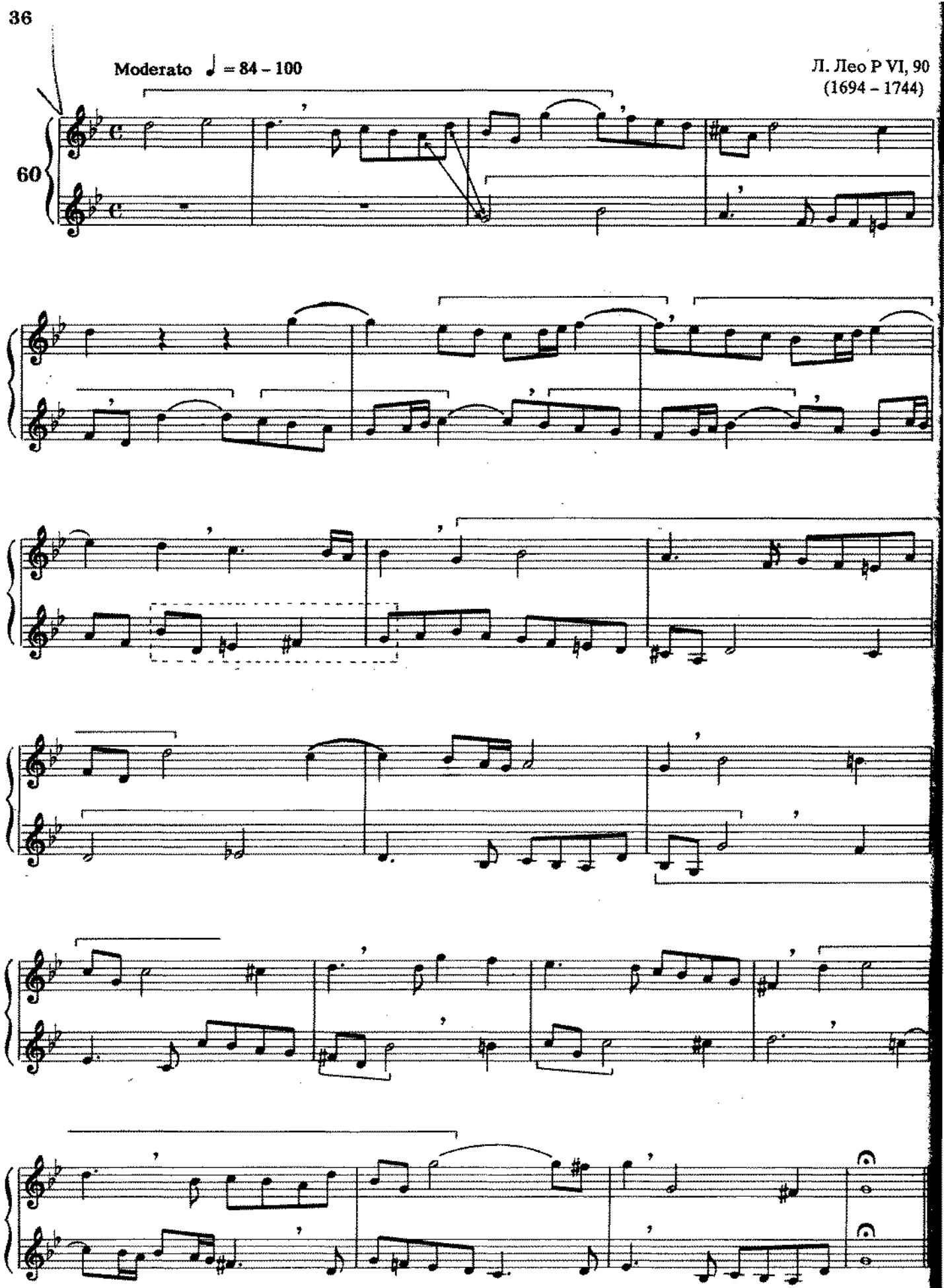
58

Allegretto ♩ = 92 – 104



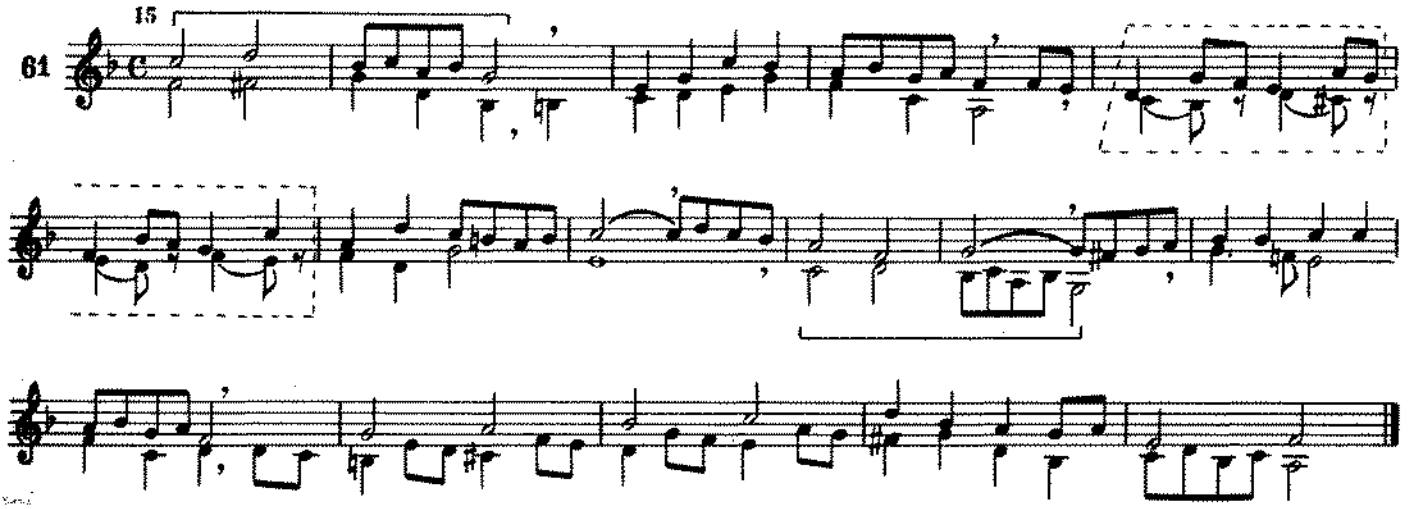
Moderato ♩ = 84 – 100

Л. Лео P VI, 90
(1694 – 1744)



Allegro ♩ = 104 – 120

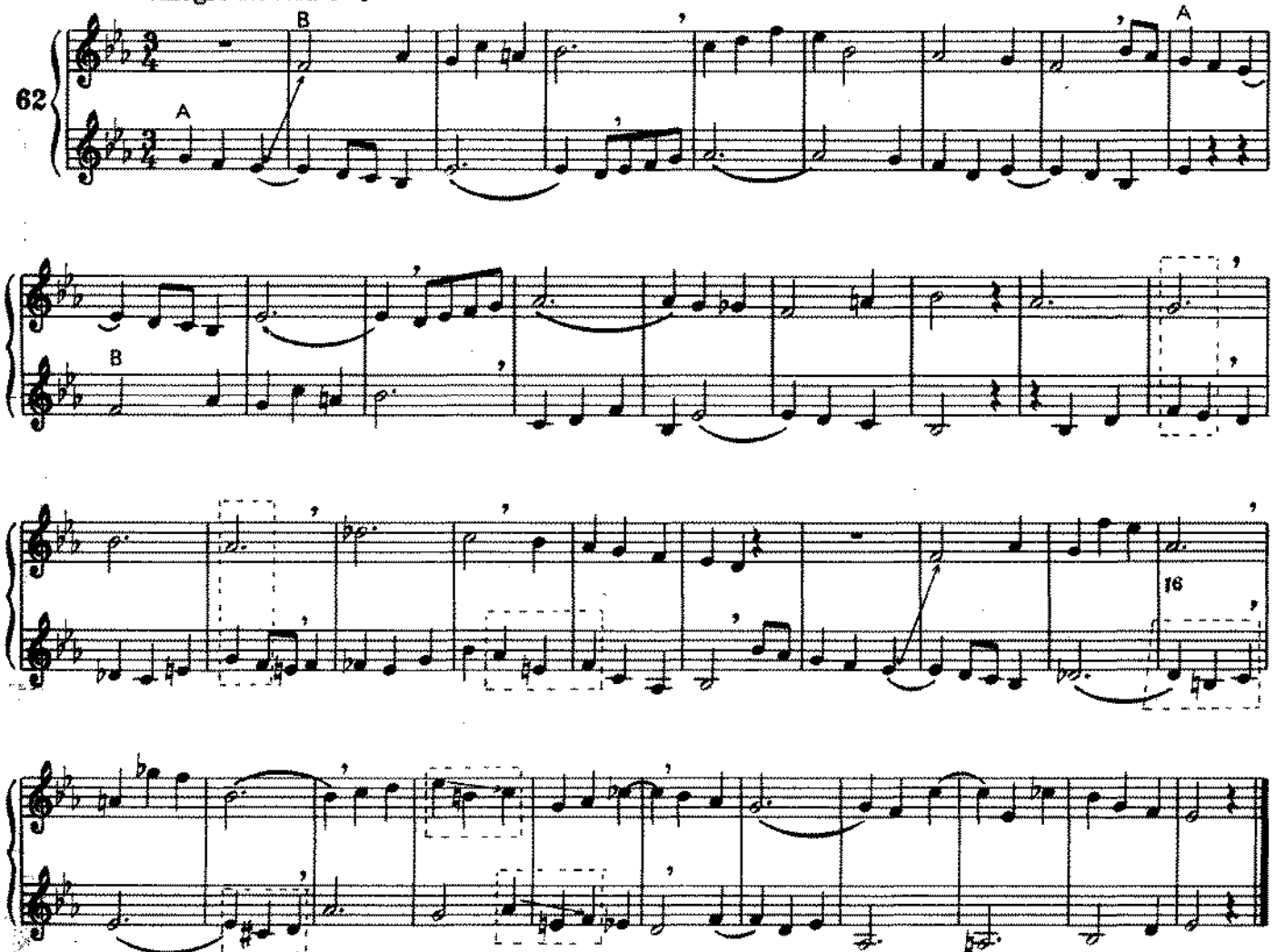
Л III, 19



[15] В этом номере впервые встречается значительное количество неприготовленных диссонансов (см. такты 5, 6). Во многих случаях базой для уверенного интонирования таких диссонантных образований может служить отчетливое осознание диссонирующего звука как задержания к следующему за ним опорному звуку.

Л V, 53

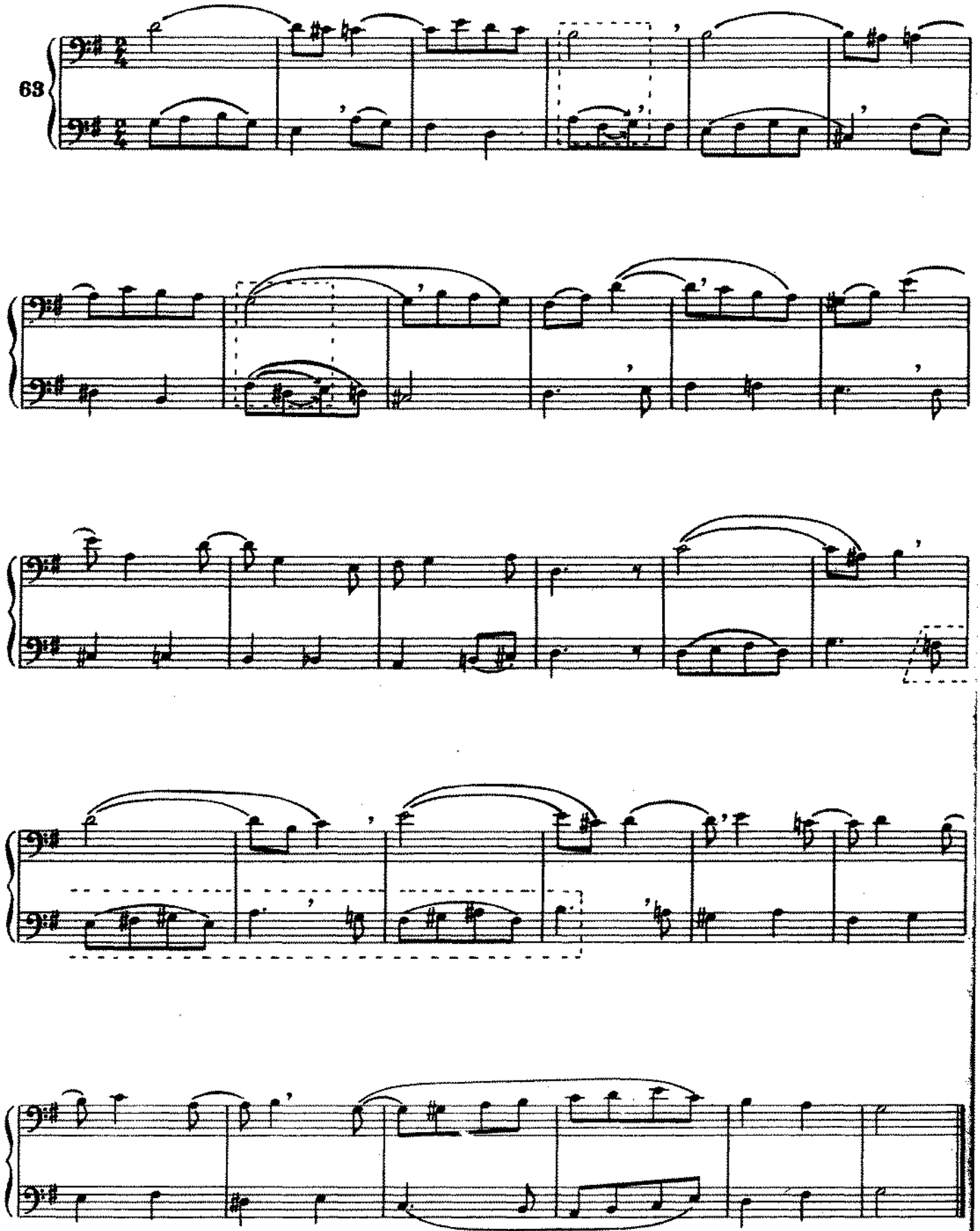
Allegro moderato ♩=96 – 108



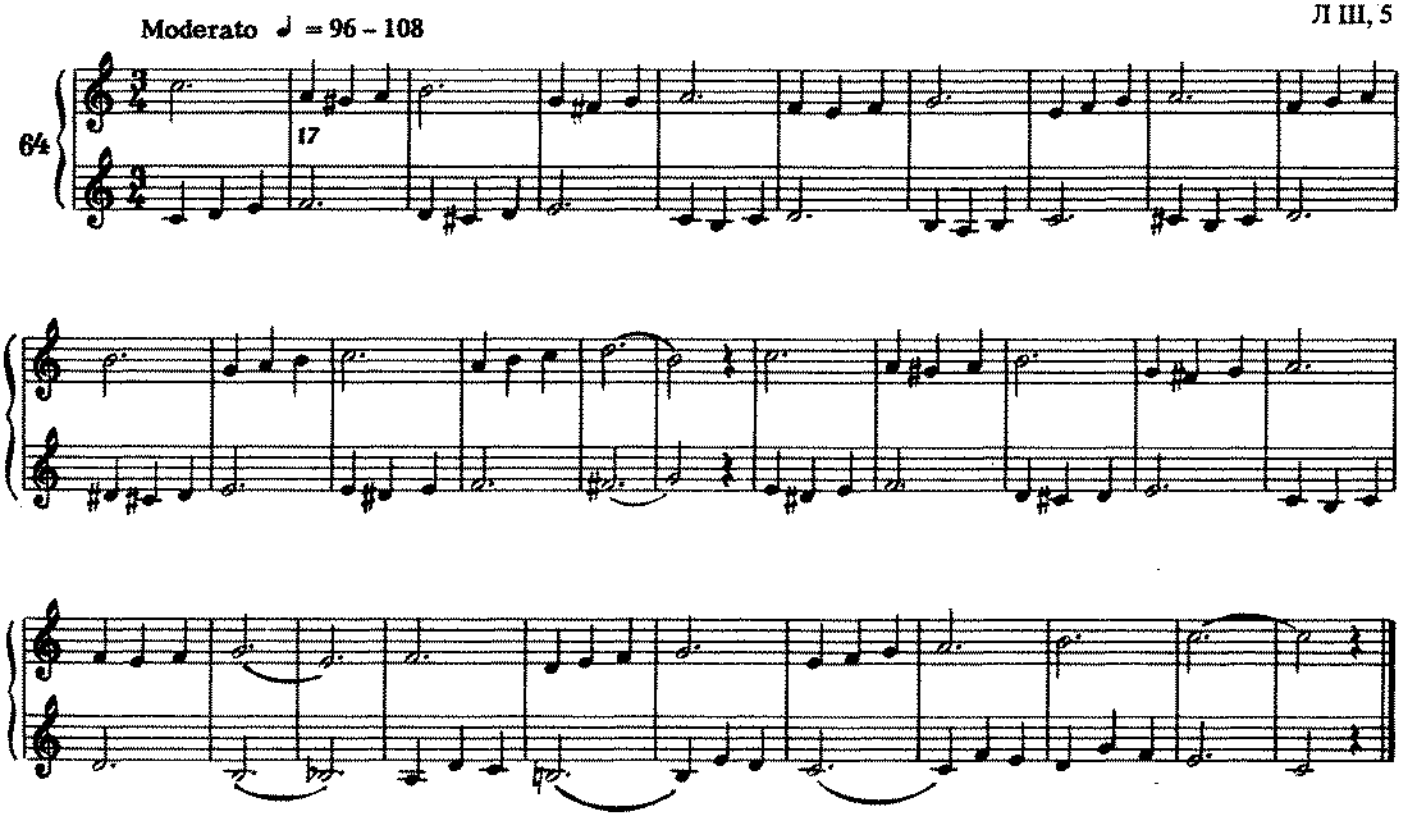
[16] Хроматический вспомогательный звук, появившийся без приготовления поступенным ходом, интонируется без особых затруднений, если он осознается как вводное тяготение к следующему за ним звуку разрешения.

Moderato ♩ = 69–80

Л III, 37

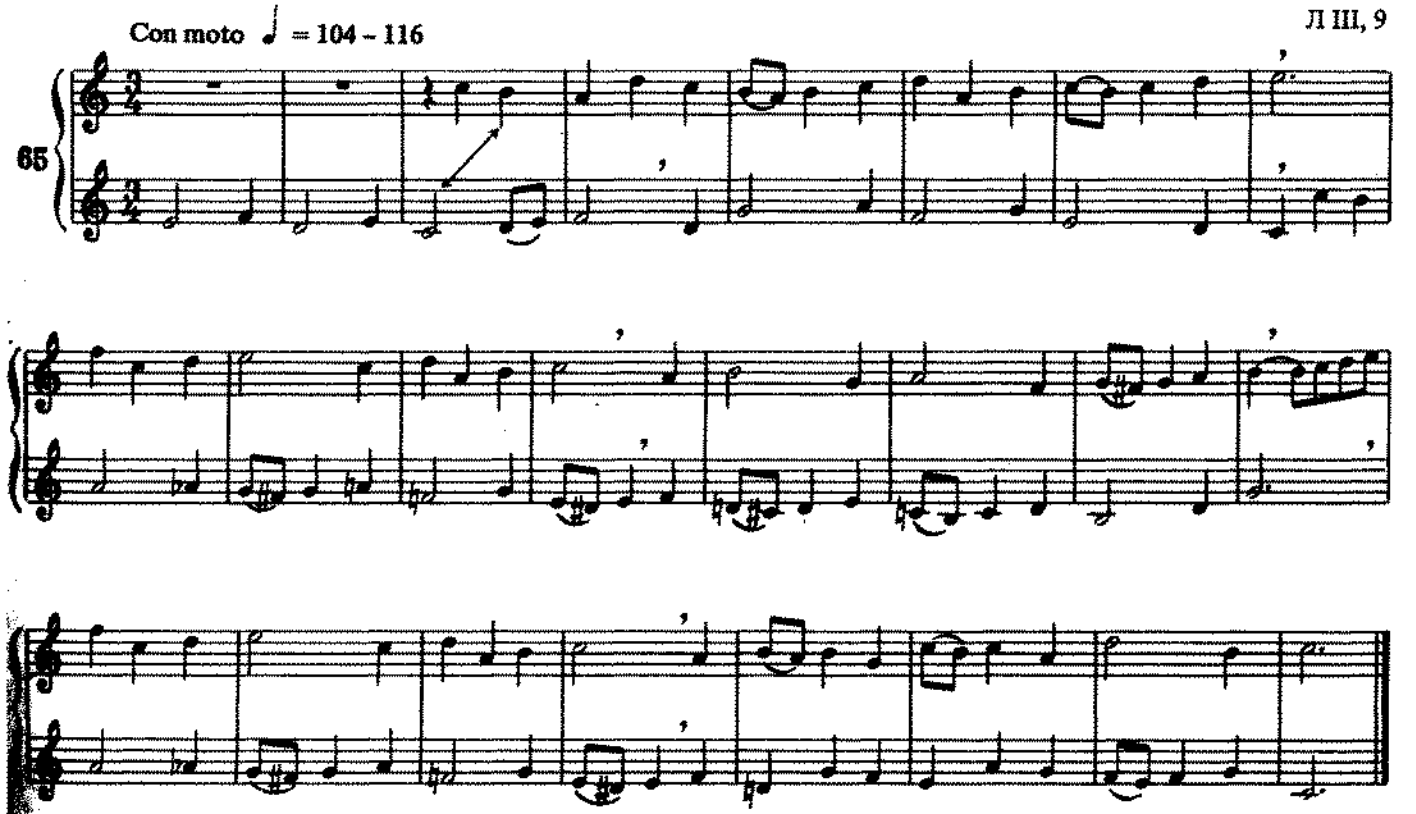


Л III, 5



[17] В этом отделе помещена серия упражнений, заключающих в себе хроматические вспомогательные и проходящие звуки. Хроматические вспомогательные звуки представляют собою полутоновые вводные тяготения и легко осознаются слухом как подобие обычного тяготения вводного тона в тонику.

Л III, 9



Con moto ♩ = 104 – 112

18

66

A I, 979

[18] Уверенное интонирование хроматических проходящих звуков достигается при помощи опоры на основной диатонический звукоряд. Рекомендуется воспользоваться следующим вспомогательным упражнением.

C-dur

а) б) в) г)

II III V VI IV V

д) е) ж)

I II VI VII V VI VII

з) и)

I II III IV V

Такое упражнение следует проделывать в различных мажорных тональностях – как в восходящем, так и в нисходящем порядке.

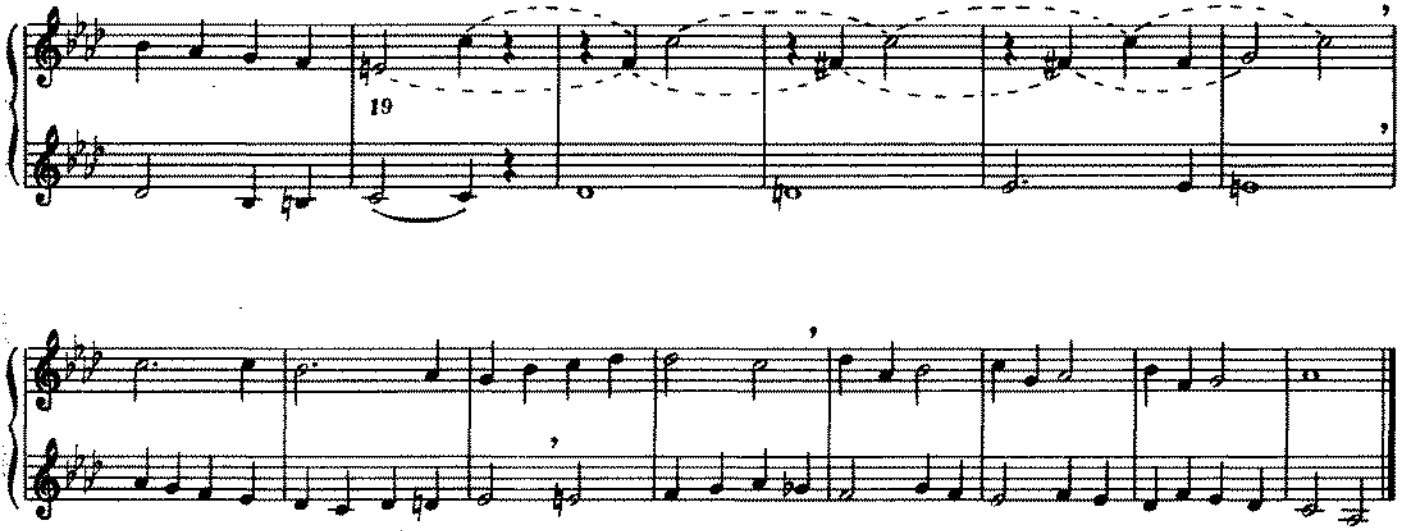
Con moto ♩ = 100 – 120

67

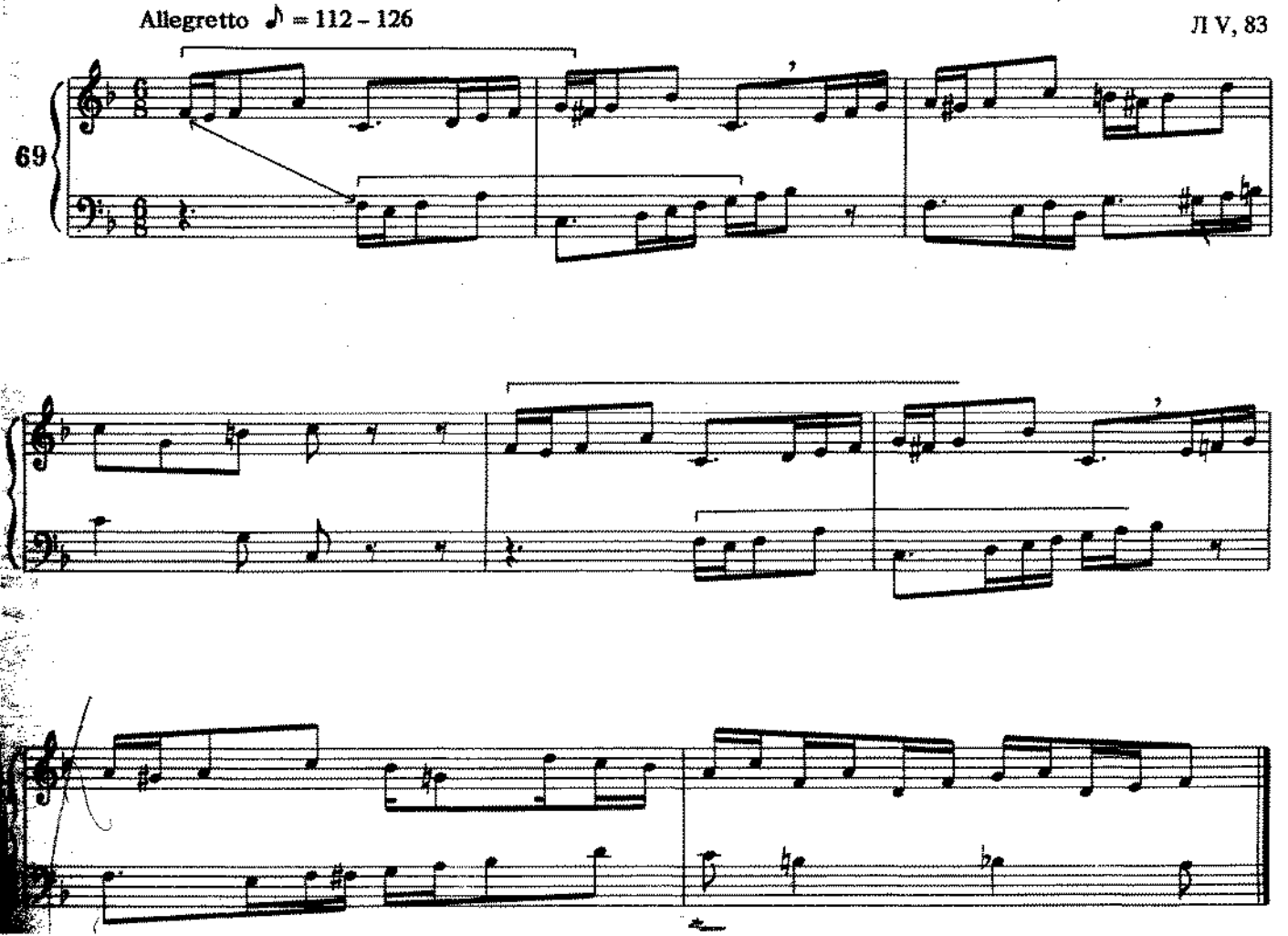
Moderato ♩ = 69 – 76

Л III, 2

68



[19] Это внешне трудное последование скачков в верхнем голосе становится значительно более легким для исполнения, если осознать подразделение мелодической линии на два голоса: в верхнем из них удерживается *до*, а нижний восходит по полутонам от *ми♮* к *соль*. Подобное мелодическое "раздвоение" линии вообще встречается довольно часто, и понимание сущности этого явления очень способствует сознательному, правильному интонированию мелодической линии в целом. Даже в тех случаях, когда подобное раздвоение лишь слегка намечено, можно всегда найти верхние и нижние опорные точки.

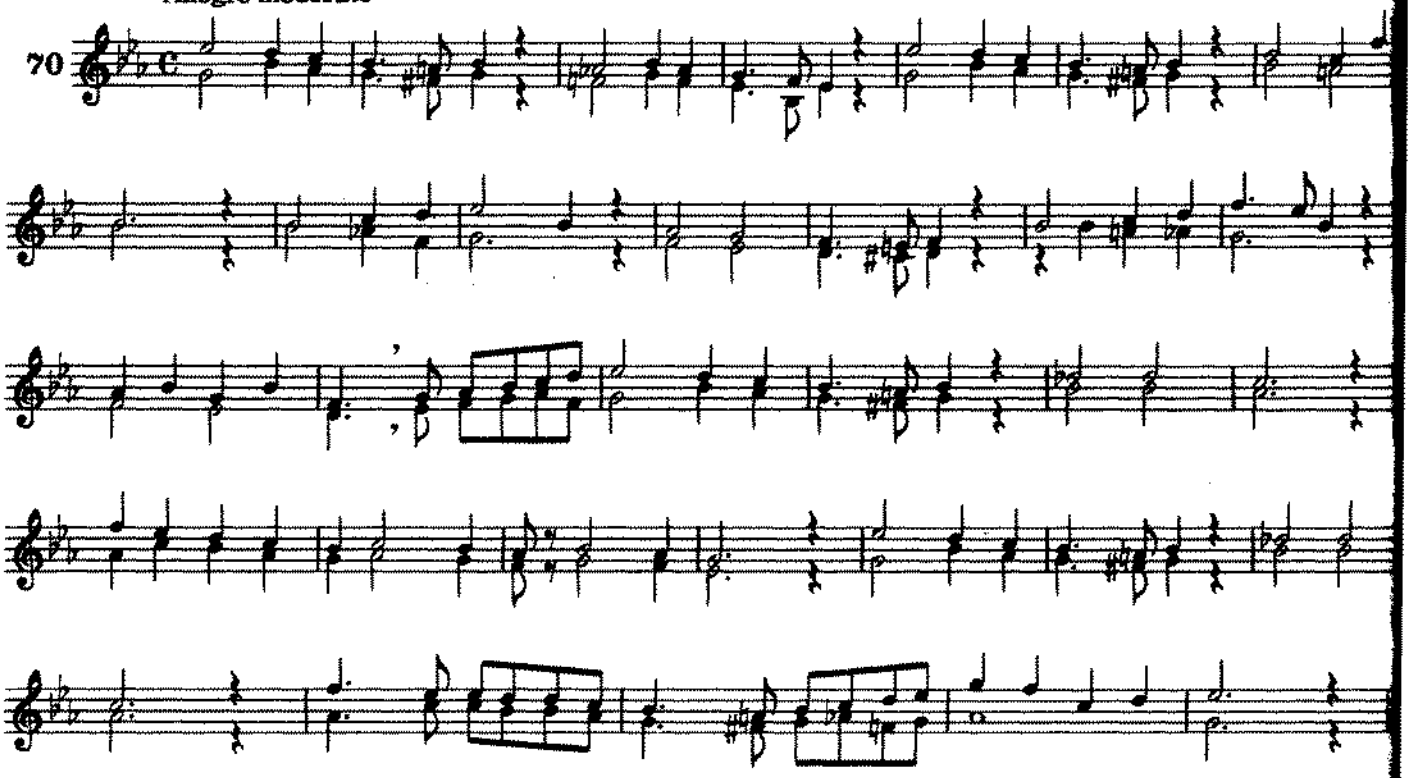


Конконе, ор. 13 №

(1810 – 1861)

Allegro moderato

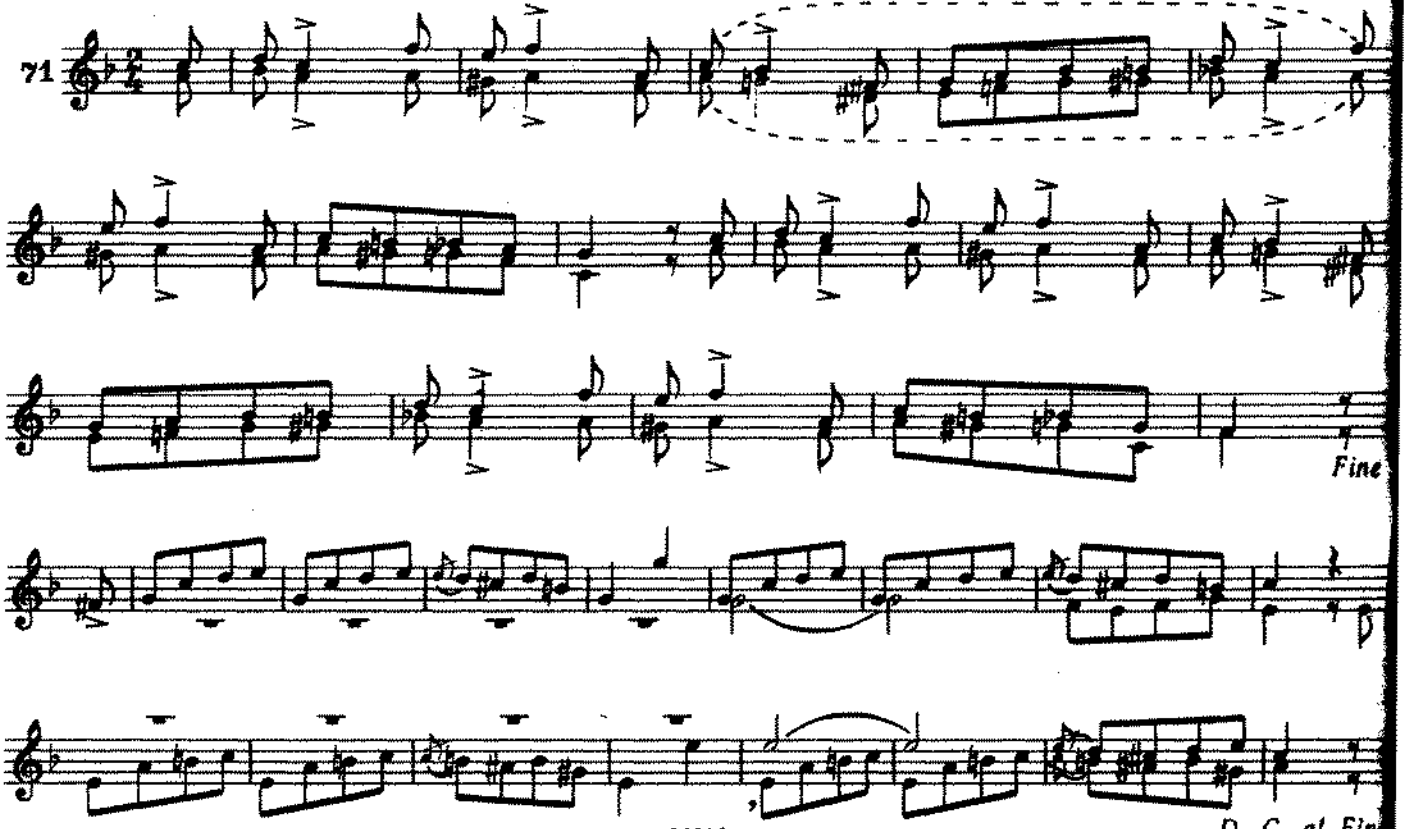
70



Конконе, ор. 13 №

Giocoso ♩ = 108 – 120

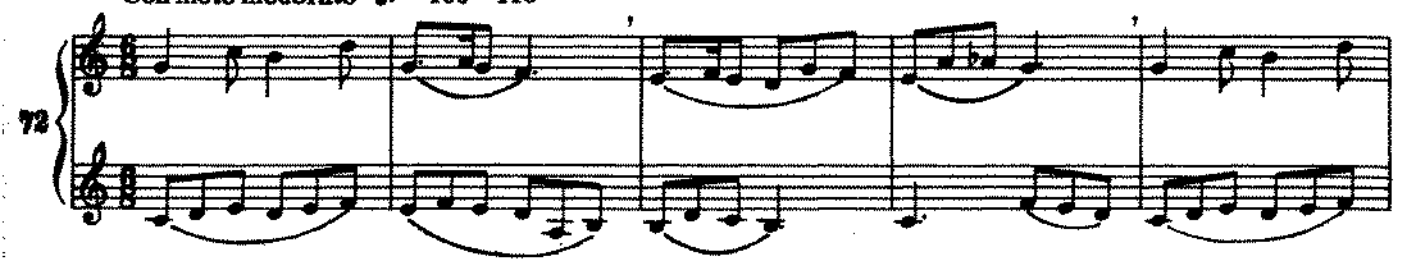
71

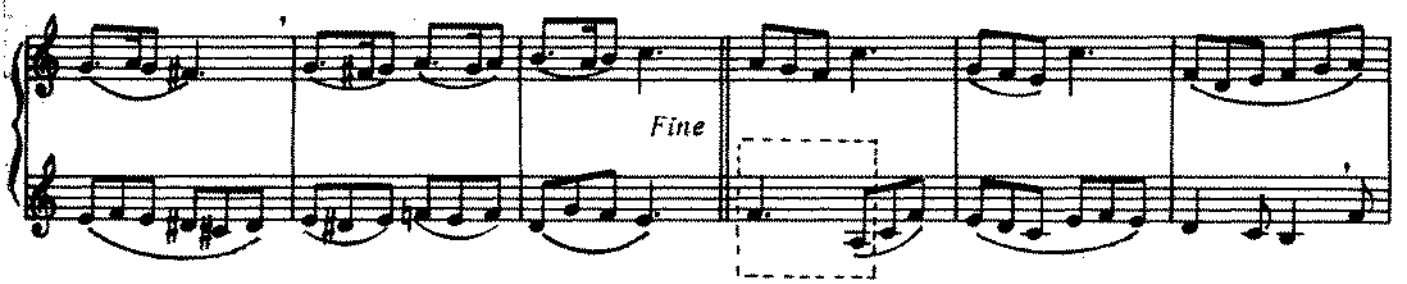


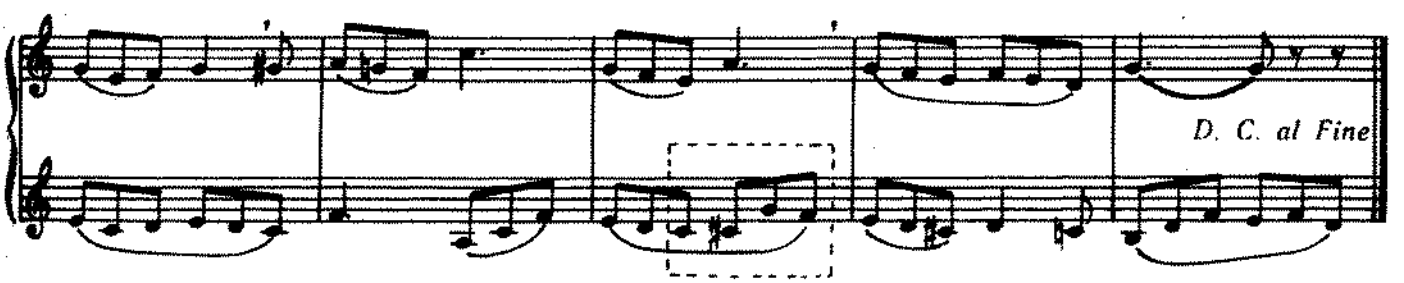
Л III, 14

Con moto moderato ♪ = 100 – 116

72





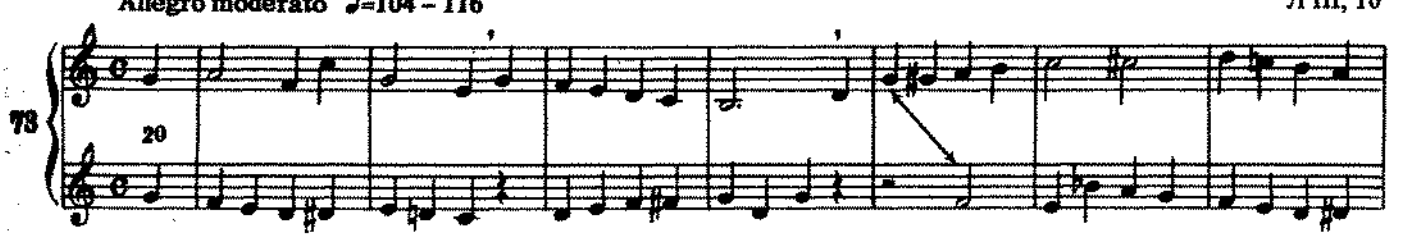


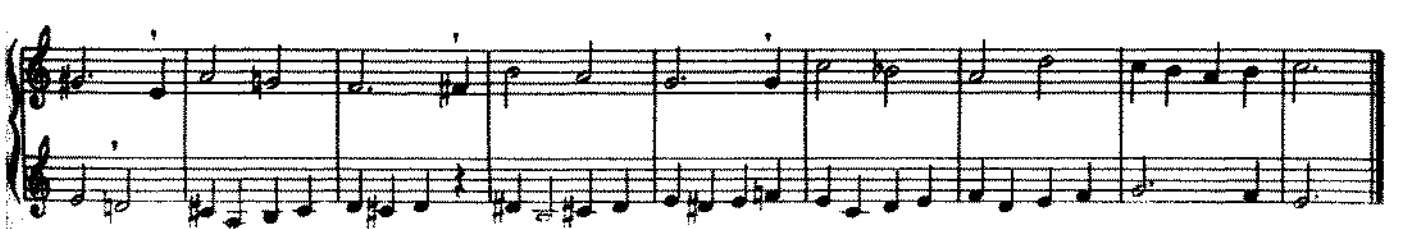
Allegro moderato ♩=104 – 116

Л III, 10

73

20

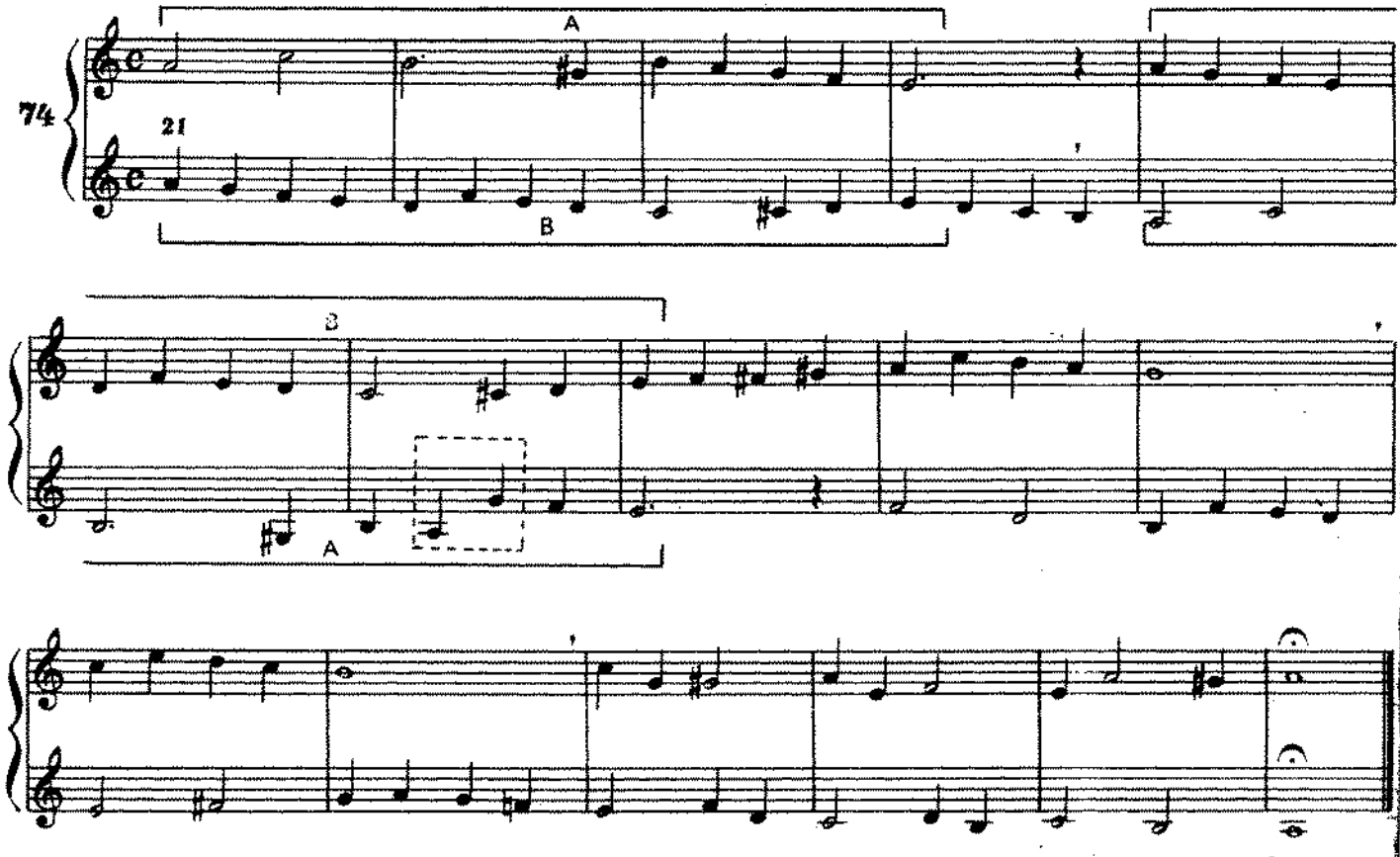




[20] В упражнениях этого отдела (как впрочем и в некоторых номерах предыдущих отделов) гармонический хроматизм проявляется главным образом в применении так называемых побочных доминант, т. е. доминант к различным трезвучиям данной тональности. Иногда такой хроматизм расширяется до небольших отклонений с участием побочных субдоминант.

Allegro moderato ♩=104 – 120

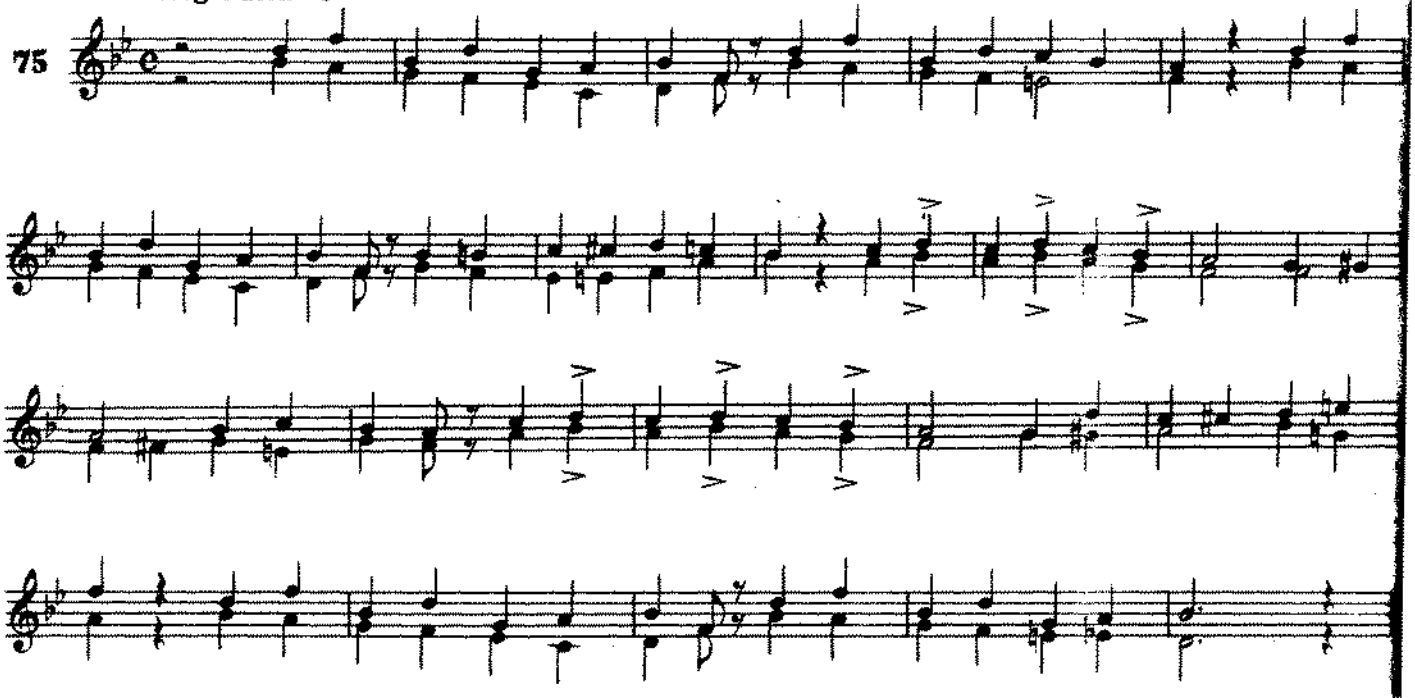
Л III, 15



[21] Такое взаимное перемещение двух мелодий (обозначенных в нашем примере буквами А и В), при котором верхняя мелодия становится нижней, а нижняя – верхней, называется двойным контрапунктом.

Конконе, ор. 13 № 2

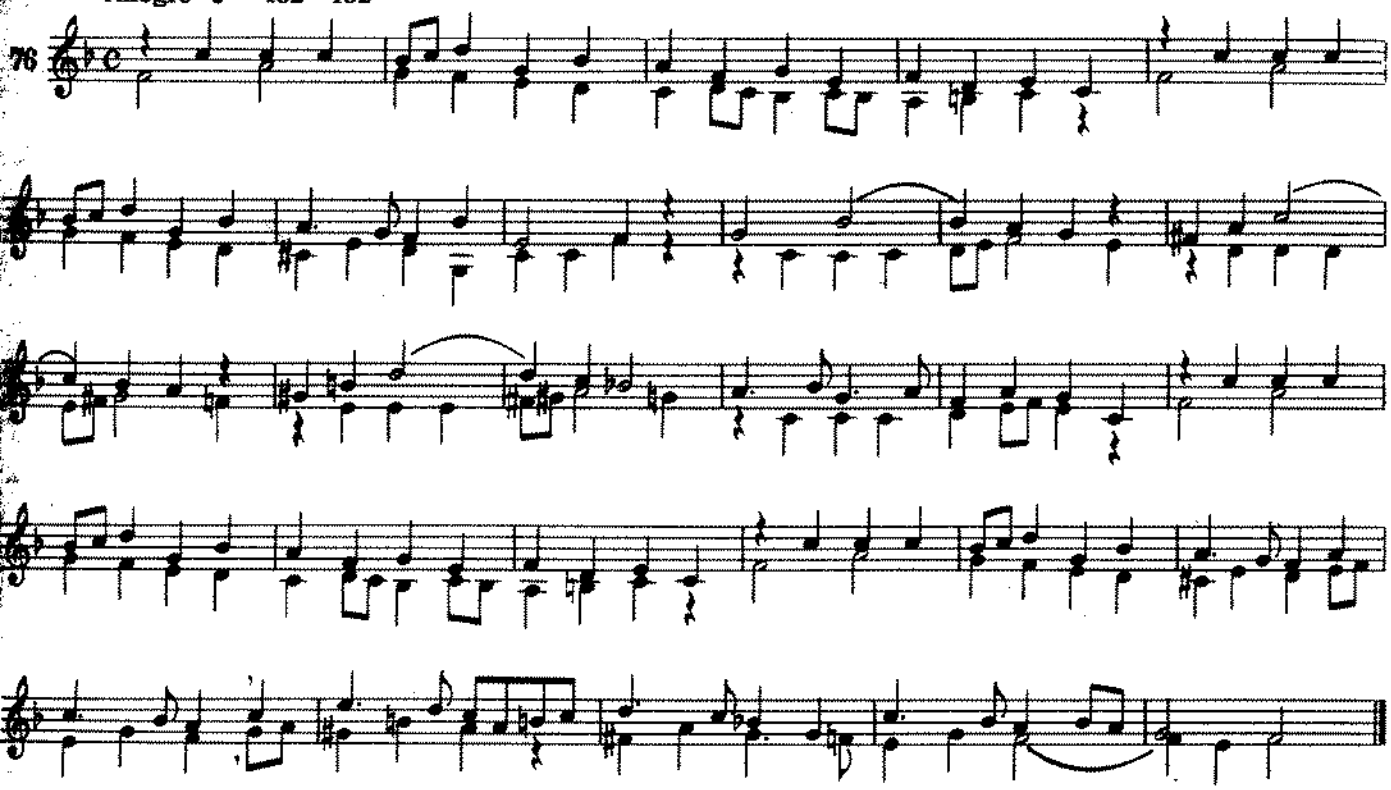
Allegro assai ♩. = 138 – 160



Л V, 17

Allegro ♩ = 132 – 152

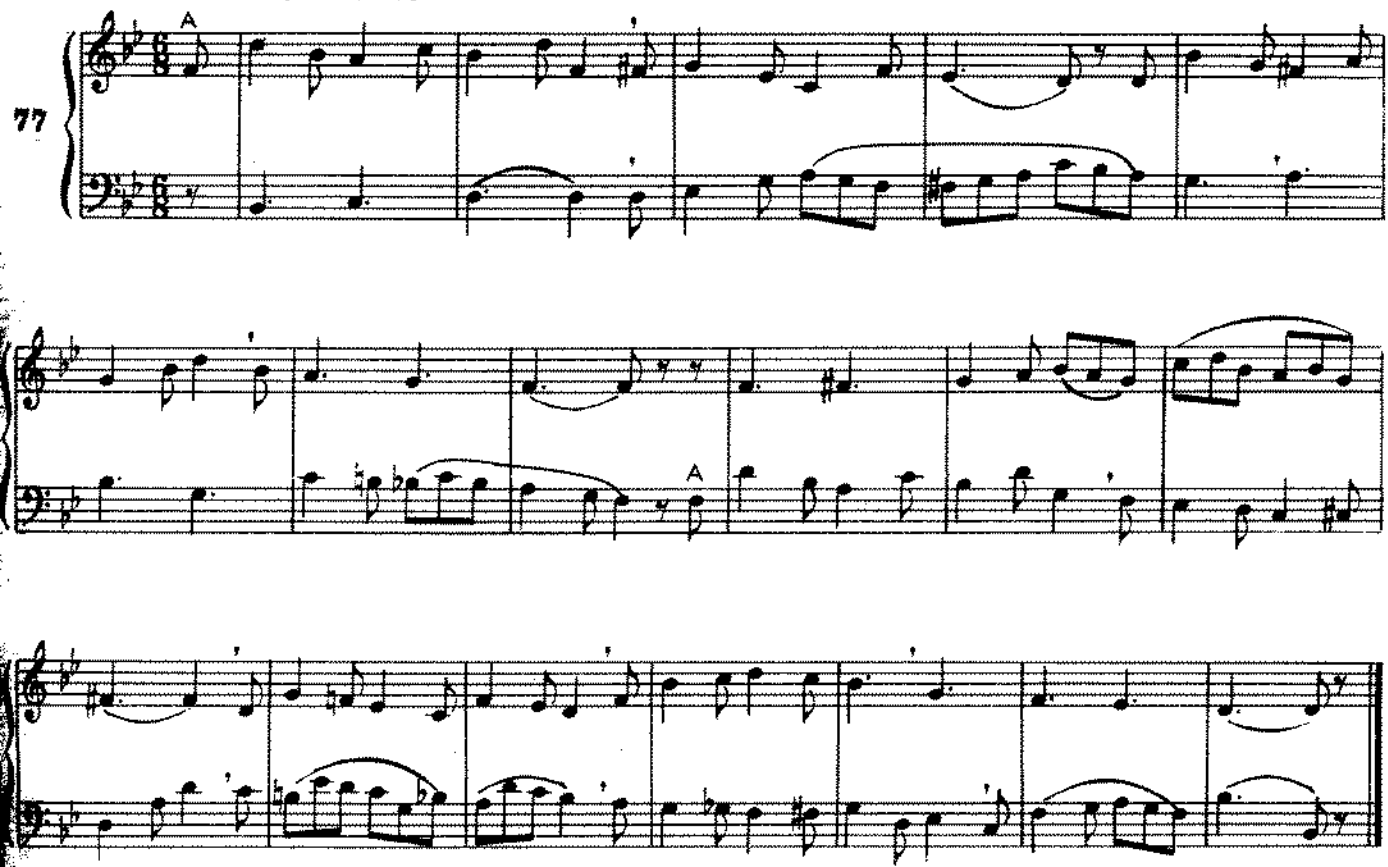
76



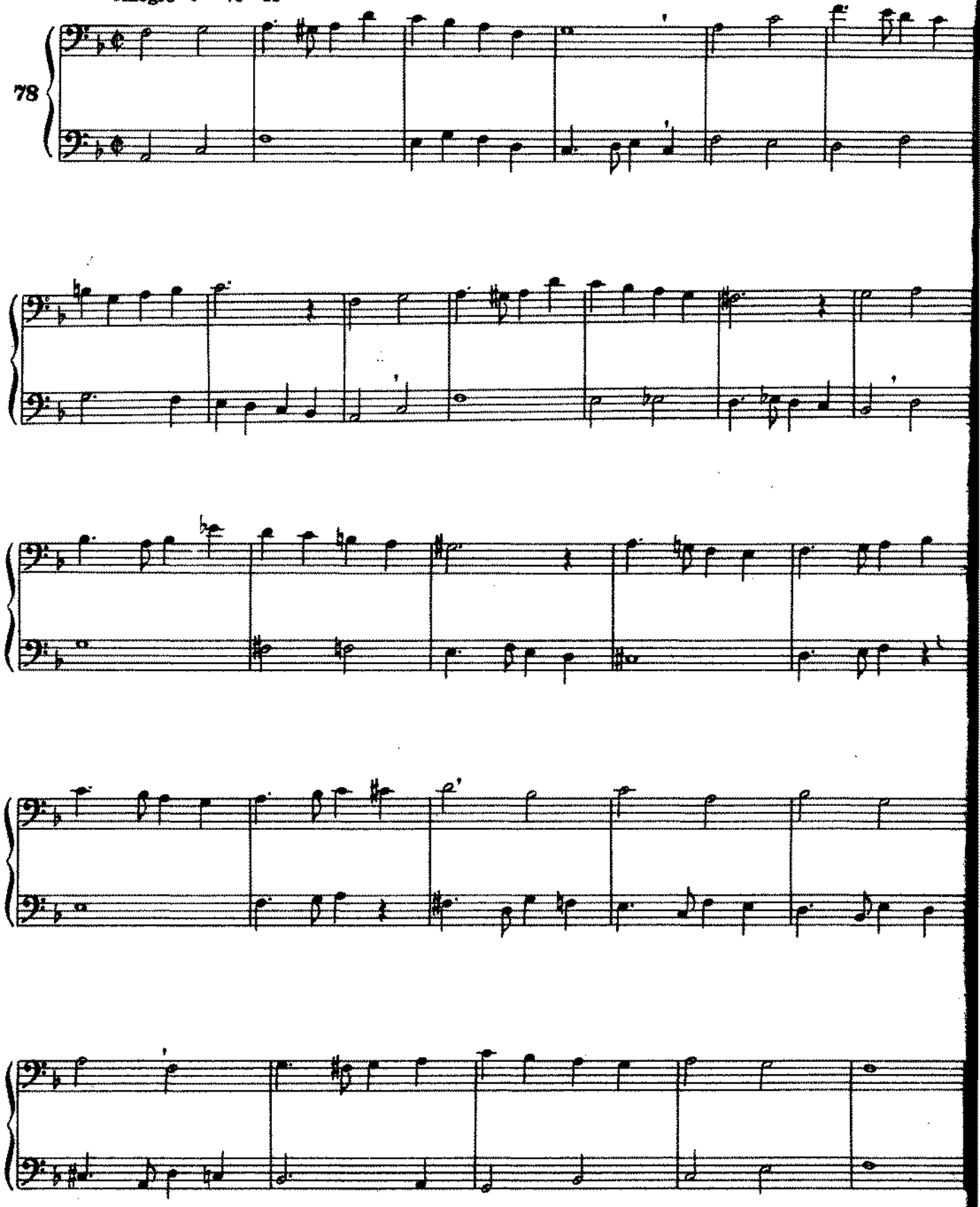
Л III, 44

Con moto ♩ = 63 – 76

77



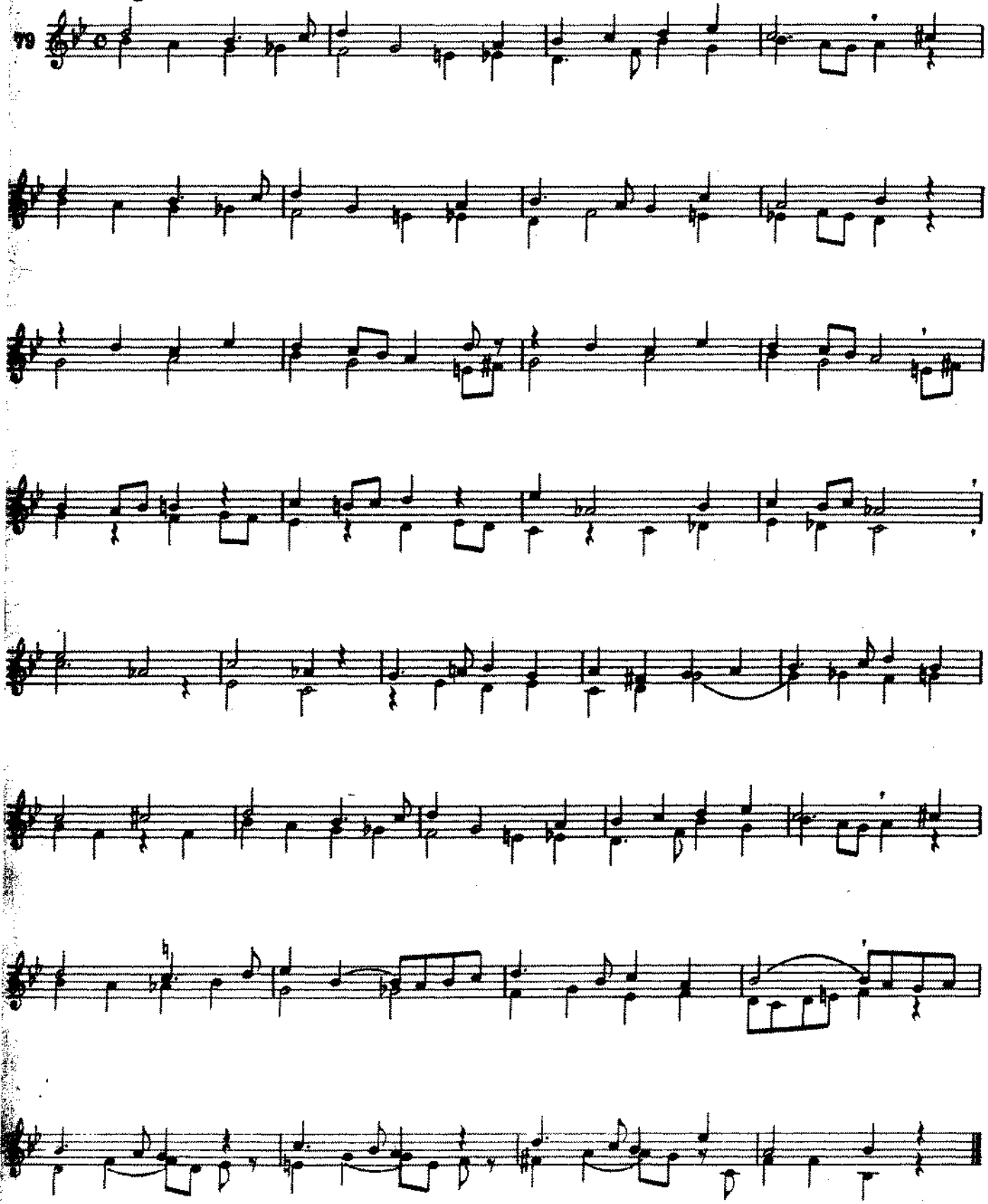
Allegro ♩ = 76 – 88



Allegro ♩ = 120 – 138

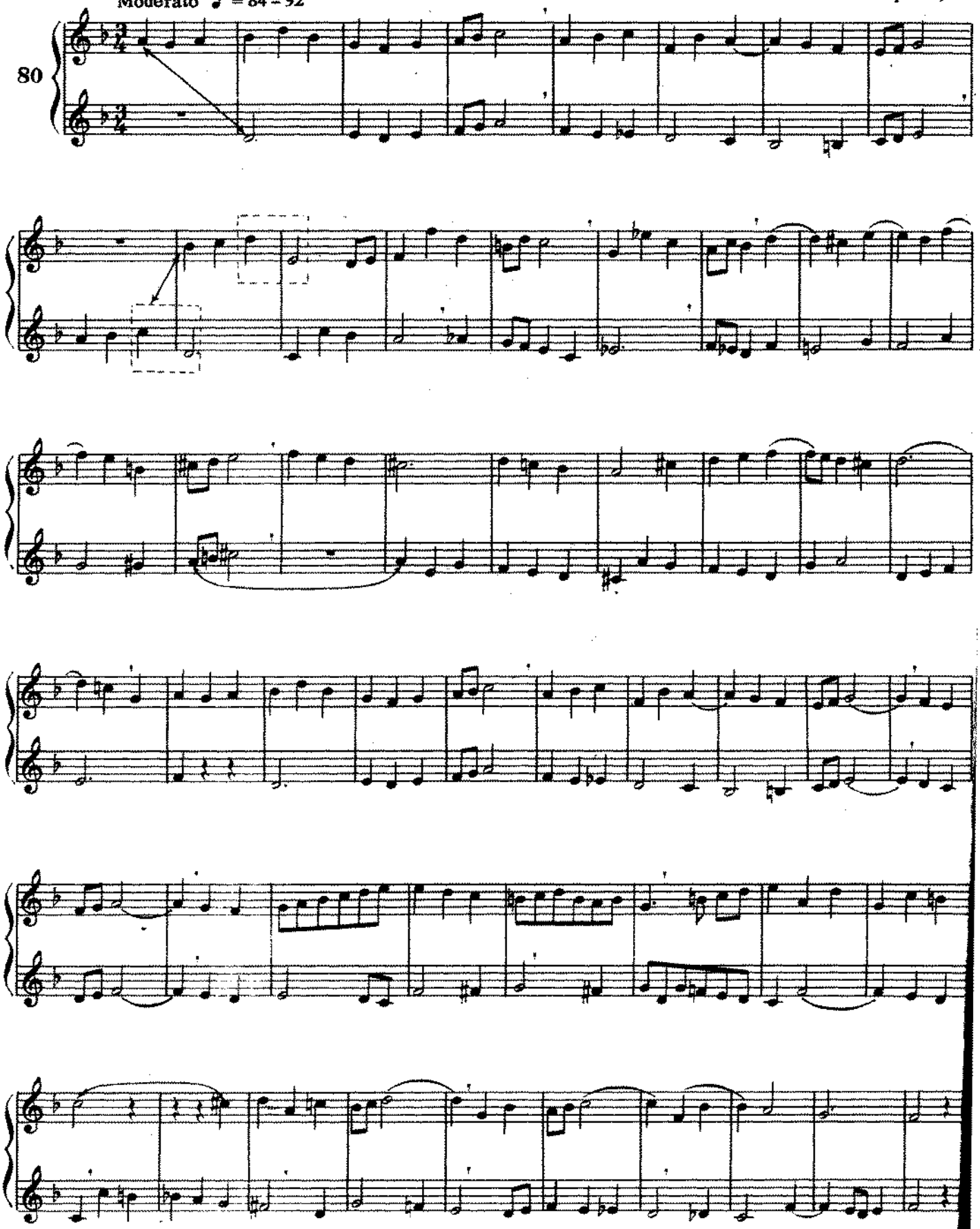
Л V, 41

79



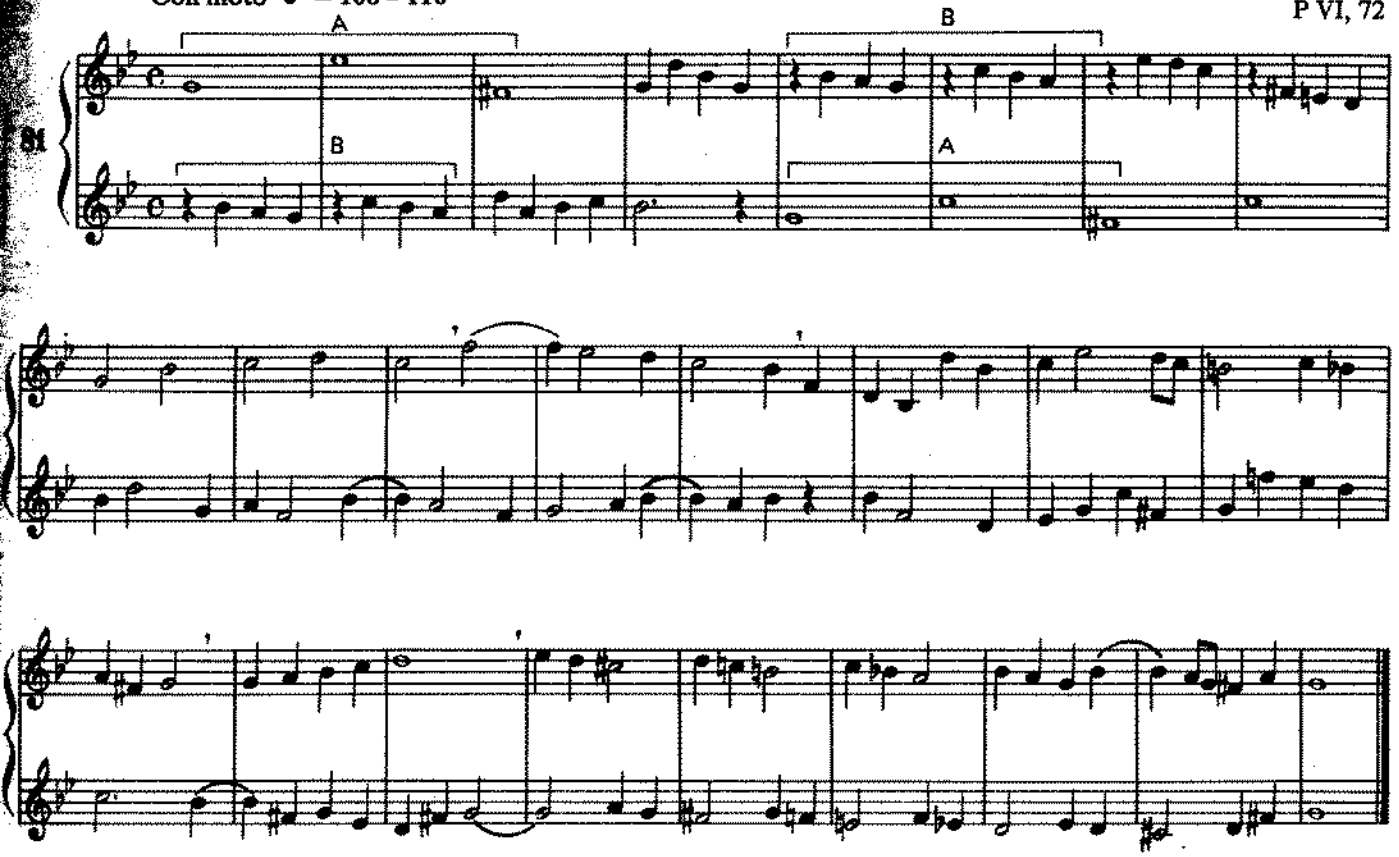
Moderato ♩ = 84 – 92

Экспер Л V, 34



Con moto ♩ = 108 – 116

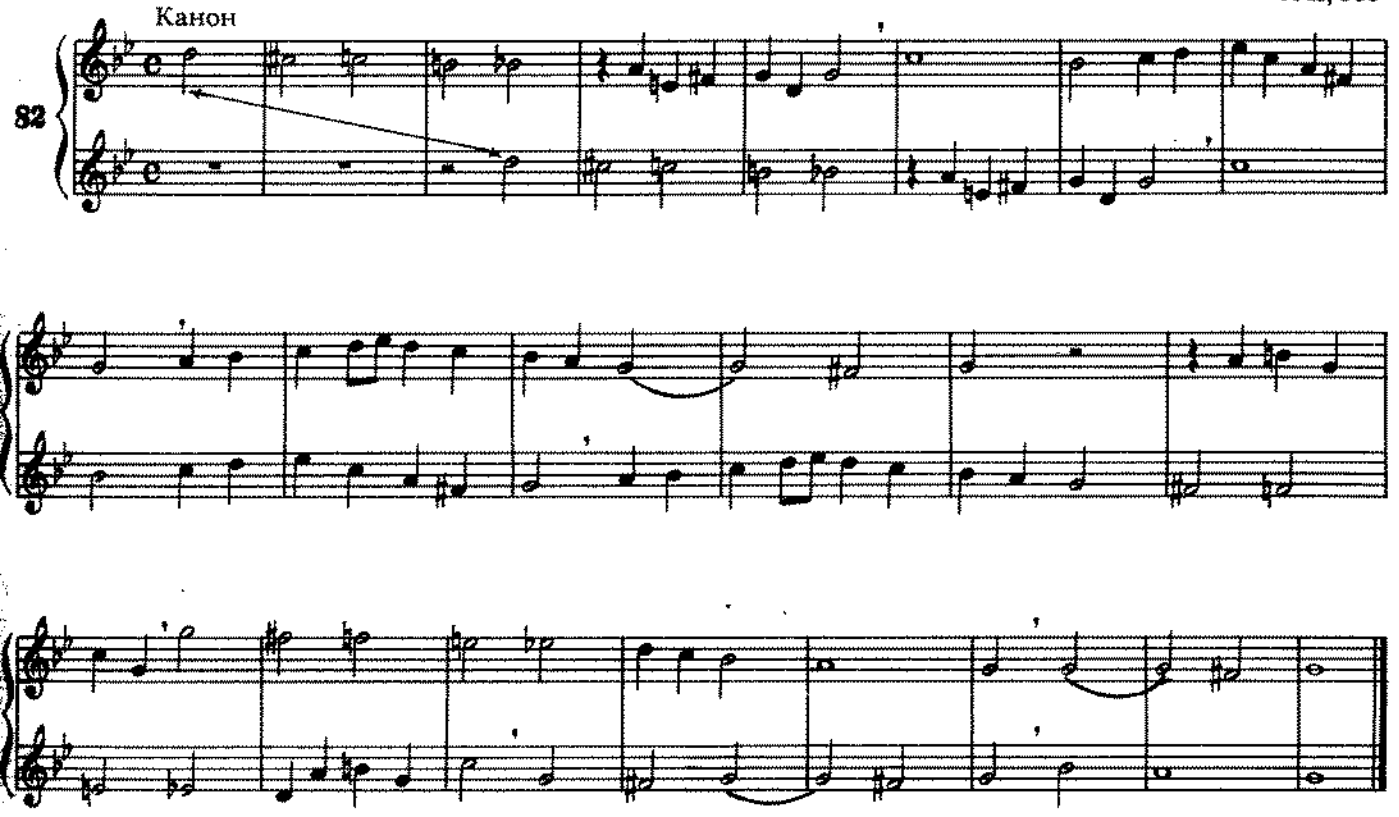
P VI, 72



Con moto ♩ = 112 – 120

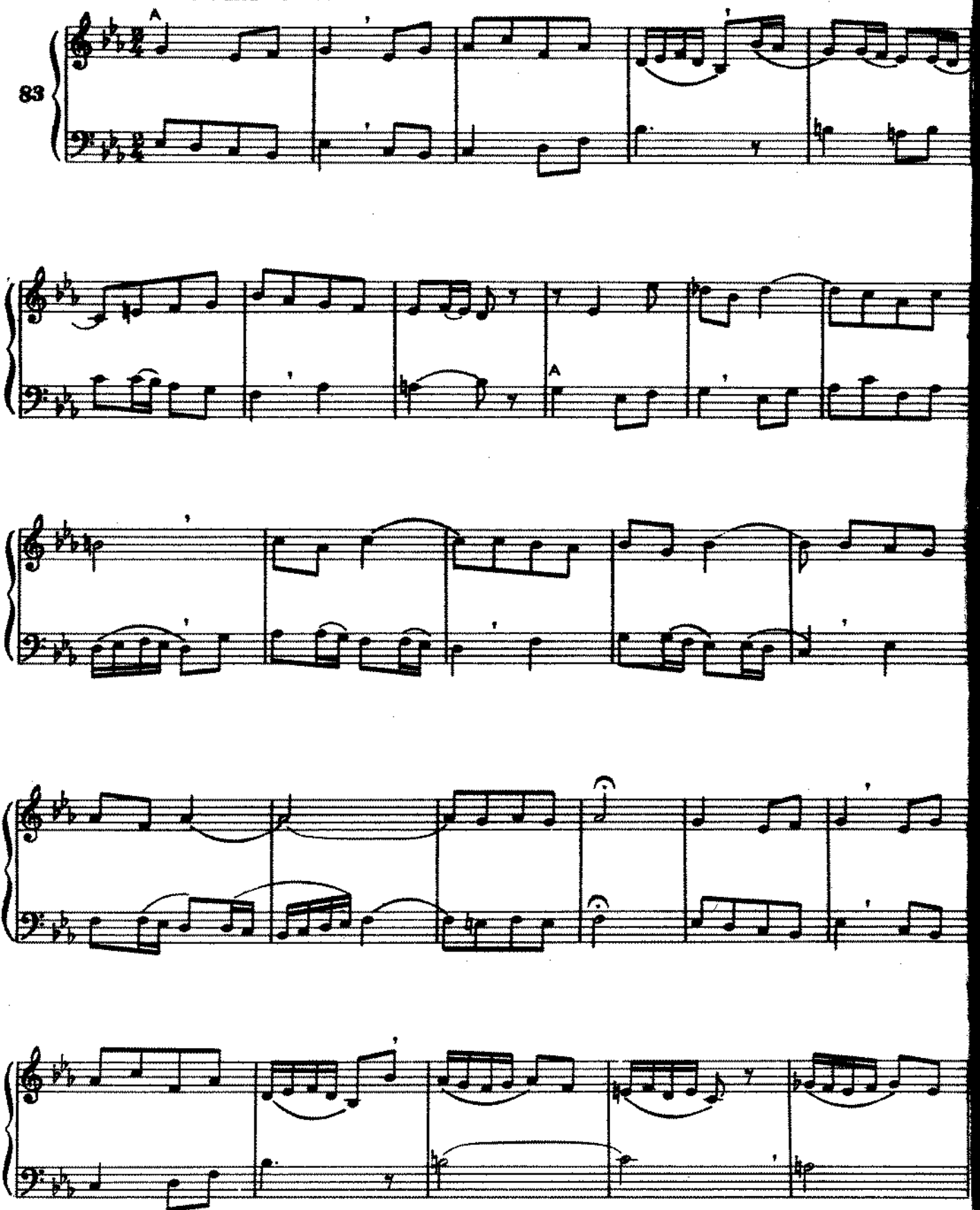
Канон

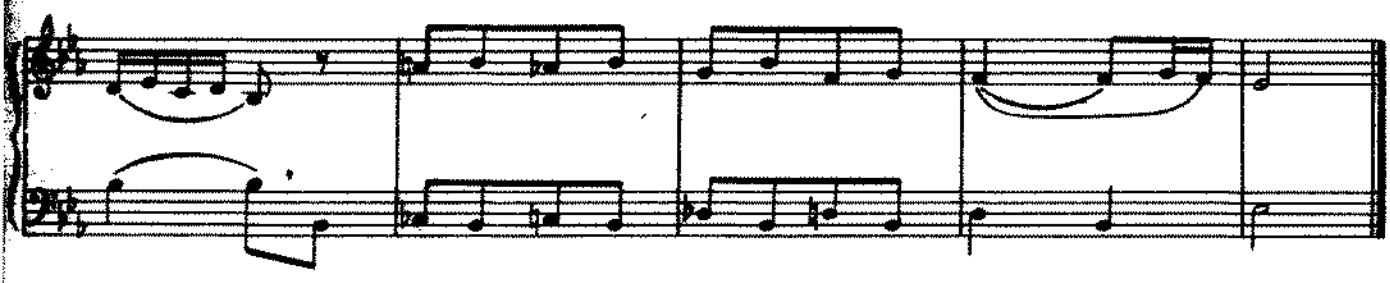
A II, 588



Moderato assai ♩ = 63 – 72

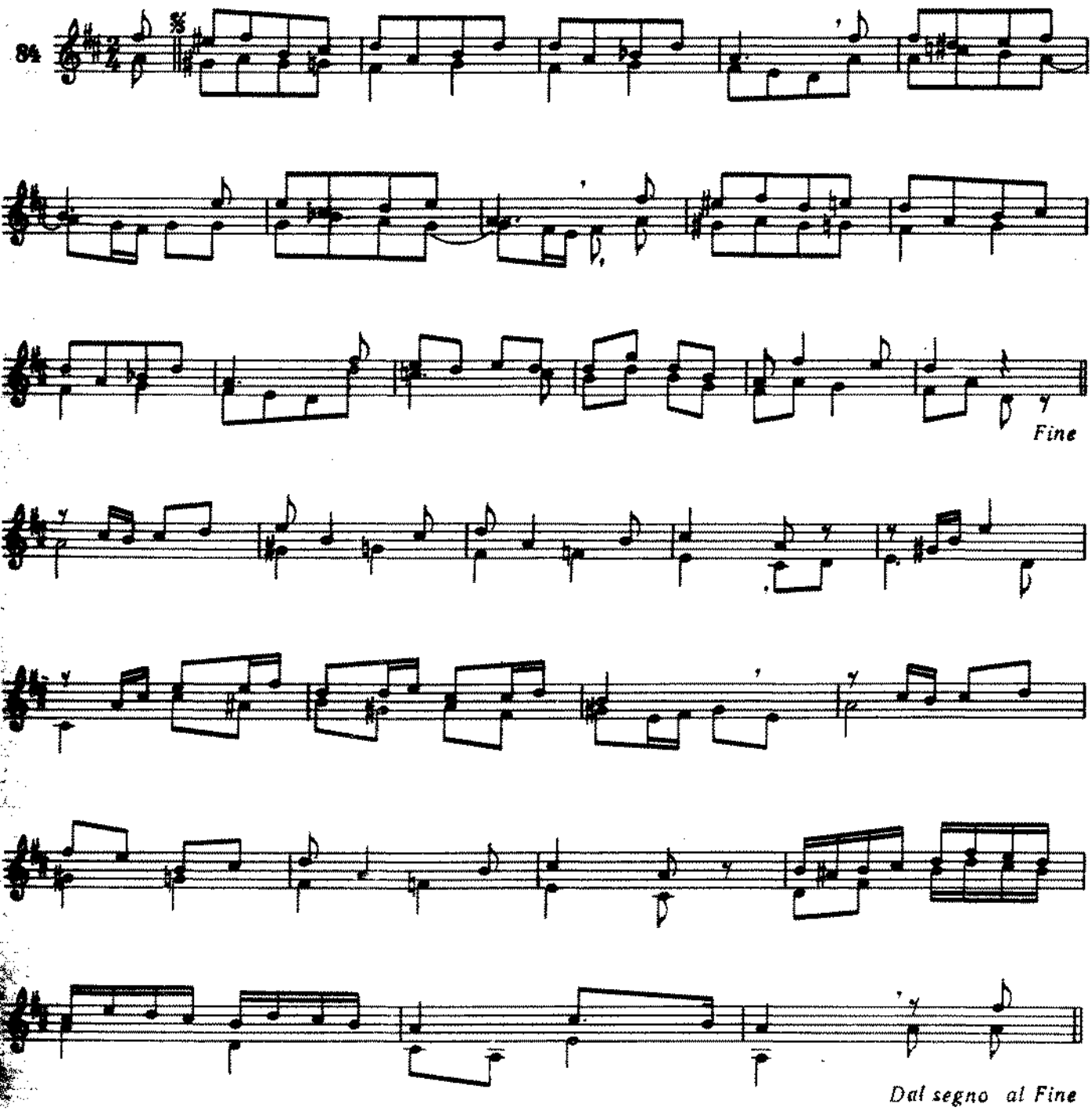
Л III, 52





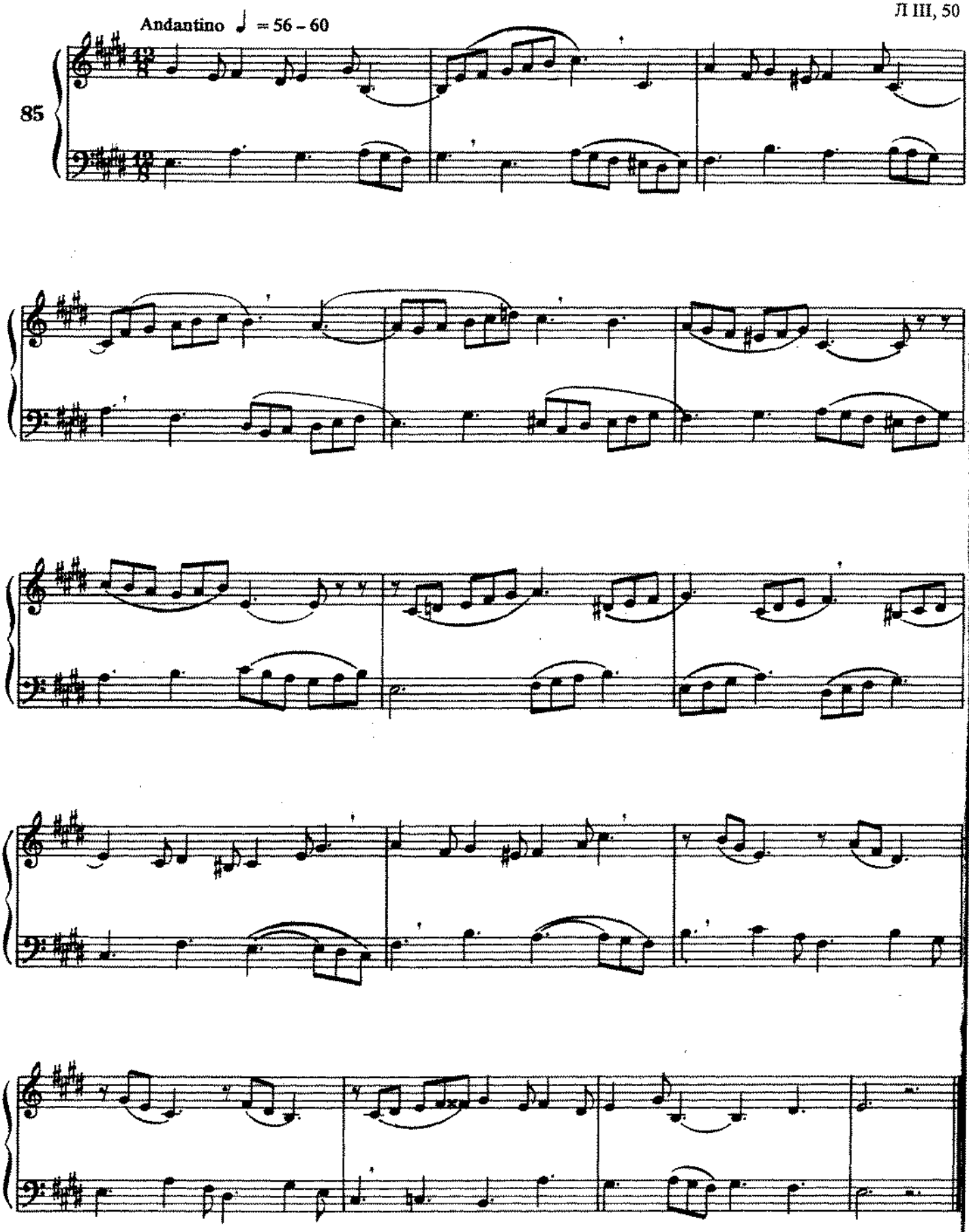
Allegretto moderato ♩=72 – 78

A II, 583



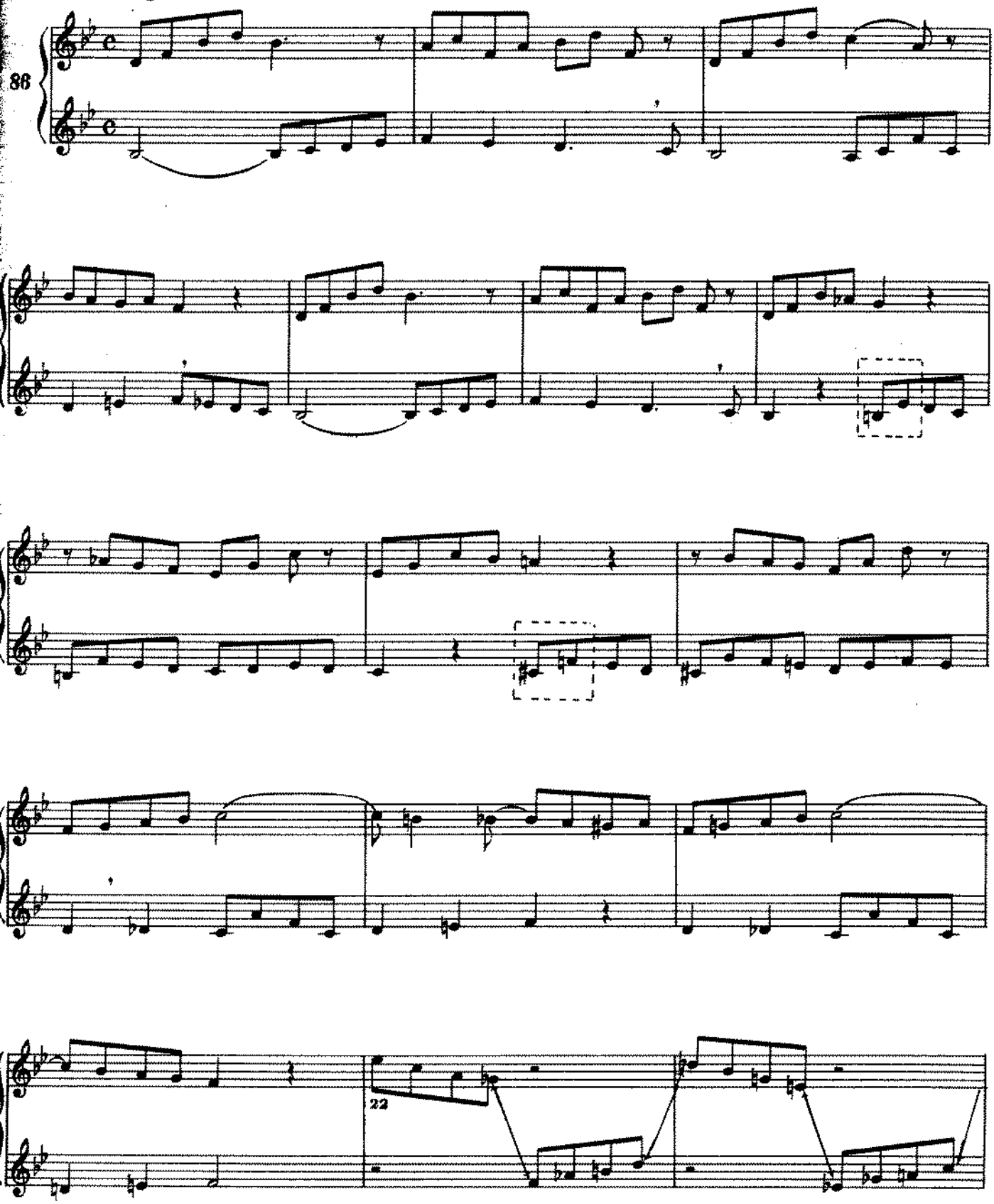
Andantino ♩ = 56 – 60

85

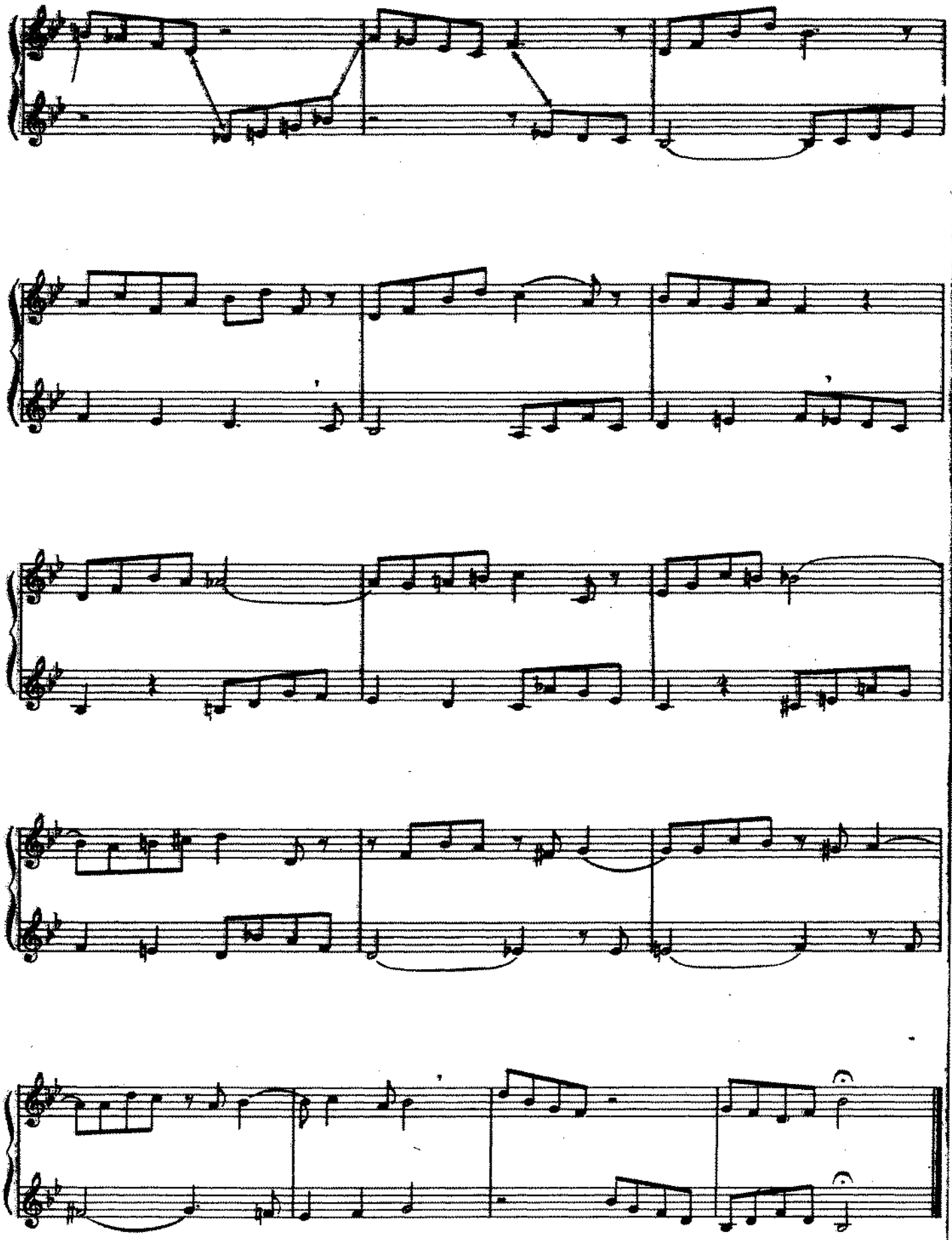


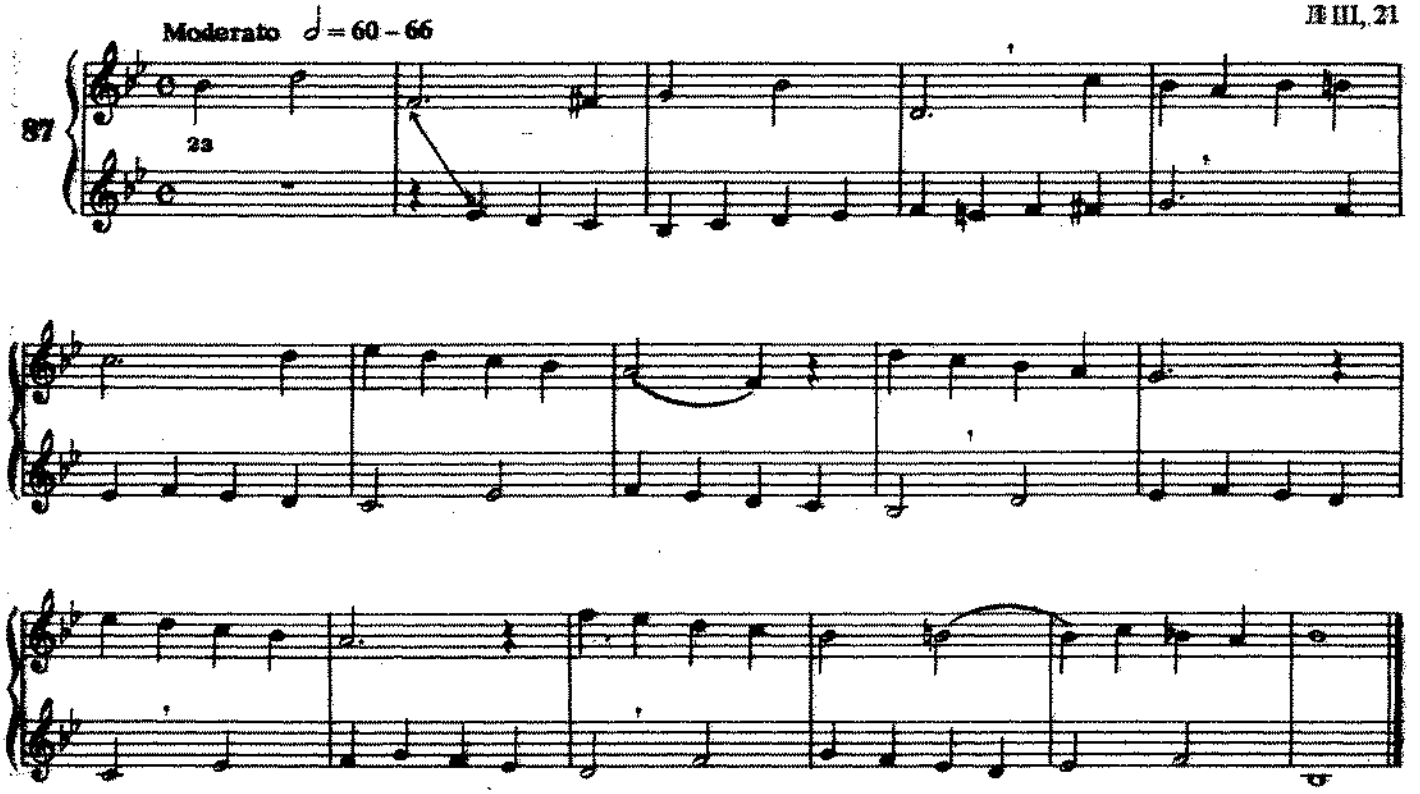
Allegro moderato ♩ = 80 – 88

Л V, 71

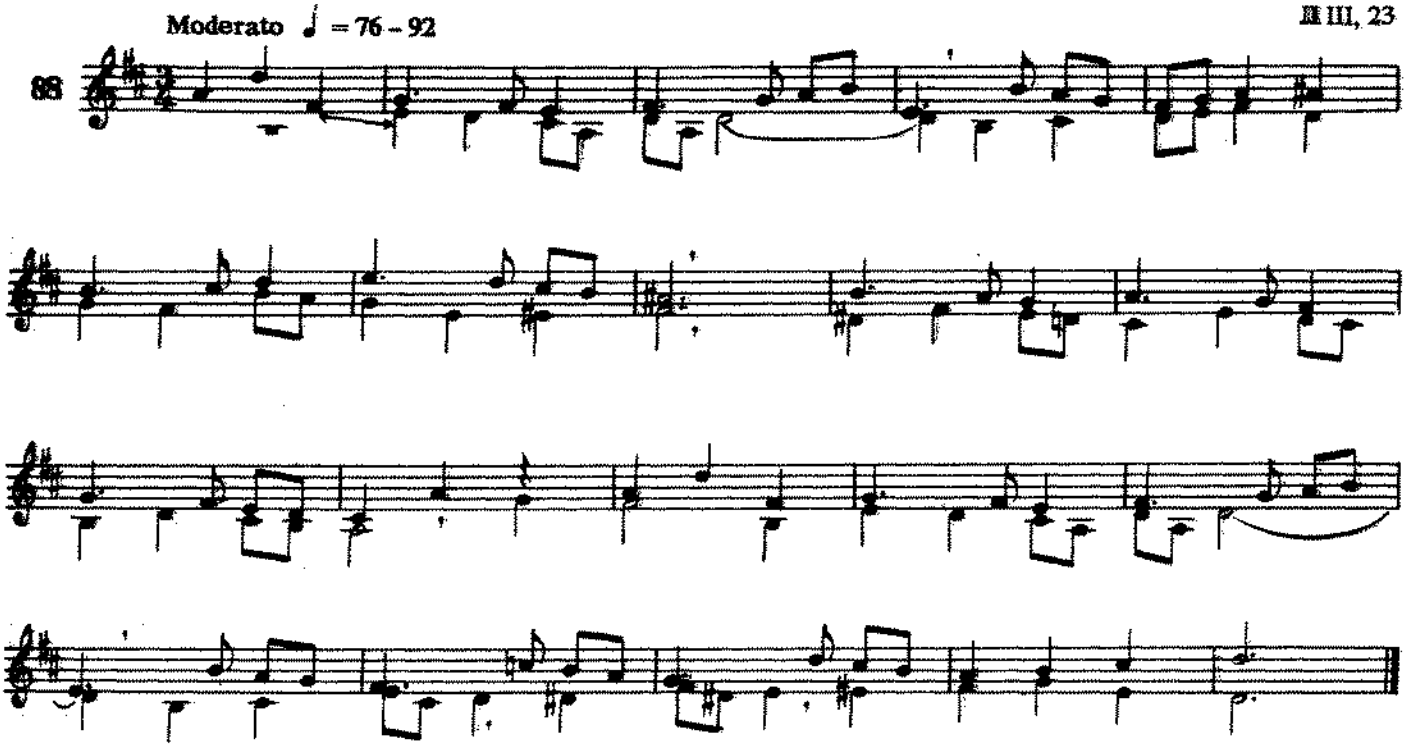


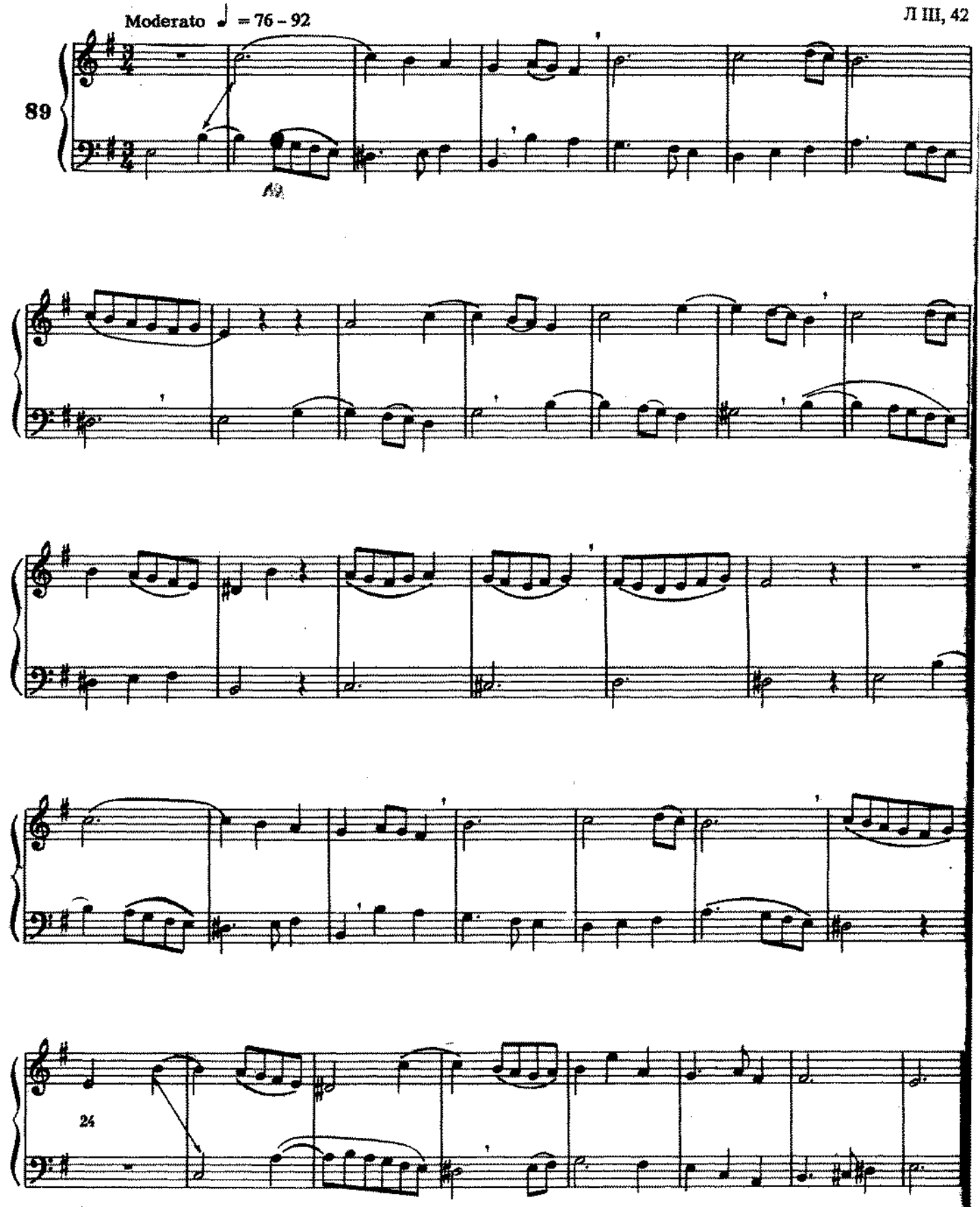
[22] Эту секвенцию из уменьшенных септаккордов полезно будет предварительно пропеть как одну мелодическую линию (см. примеч. 4).



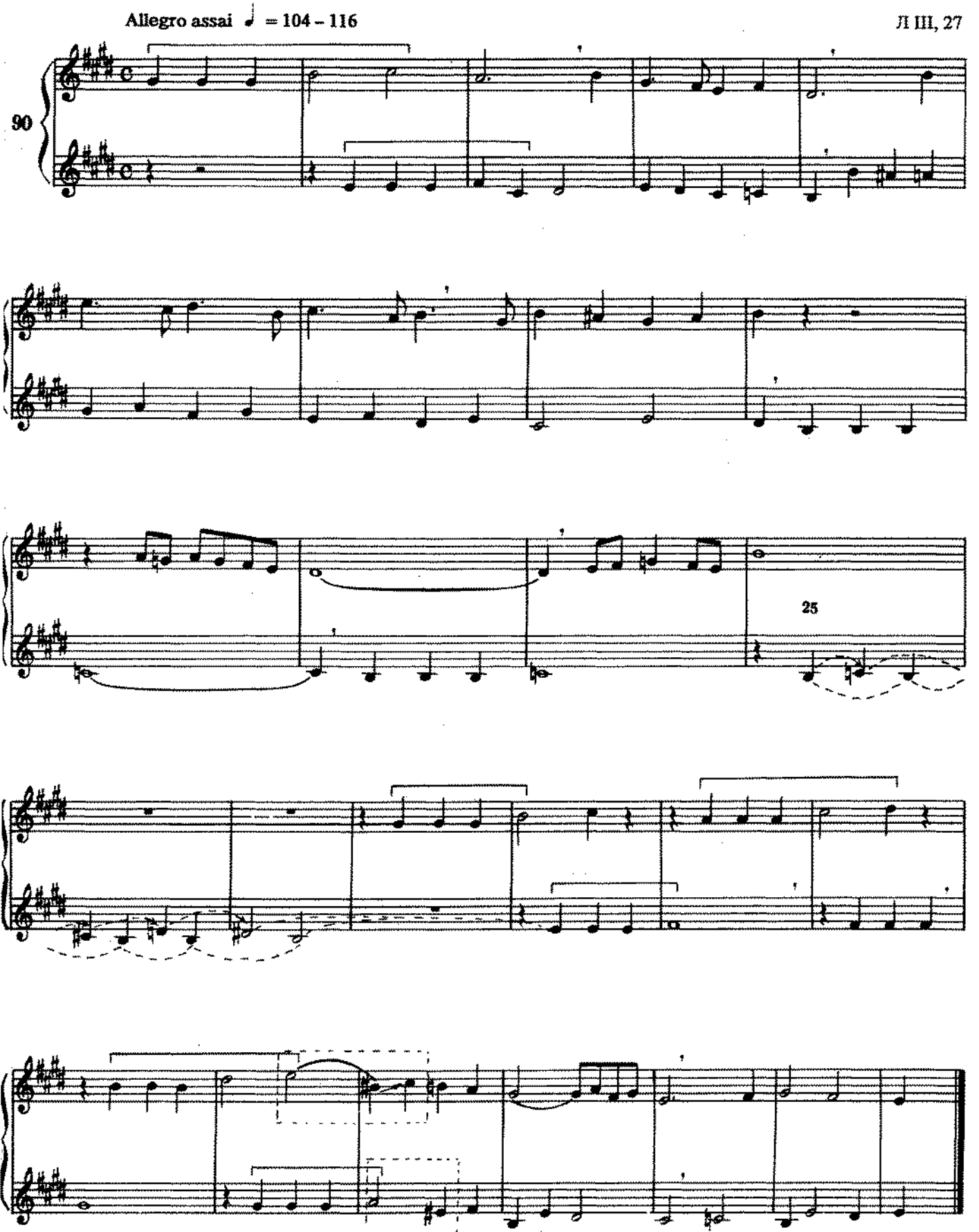


[23] Простейшим случаем так называемого неприготовленного вступления является введение паузировавшего голоса секундой выше или ниже последнего звука другого голоса. С таким видом вступления мы встречались уже раньше, в некоторых номерах предшествующих отделов (см. также следующие два номера). Полезно в виде предварительного упражнения начинать номер в унисон, разделяясь по голосам в момент вступления второго голоса.





[24] Это вступление нижнего голоса на расстоянии большой септимы от предыдущего звука верхнего голоса может быть облегчено, если его представить себе как обращение вступления на секунду (см. 1-й и 2-й такты этого номера).

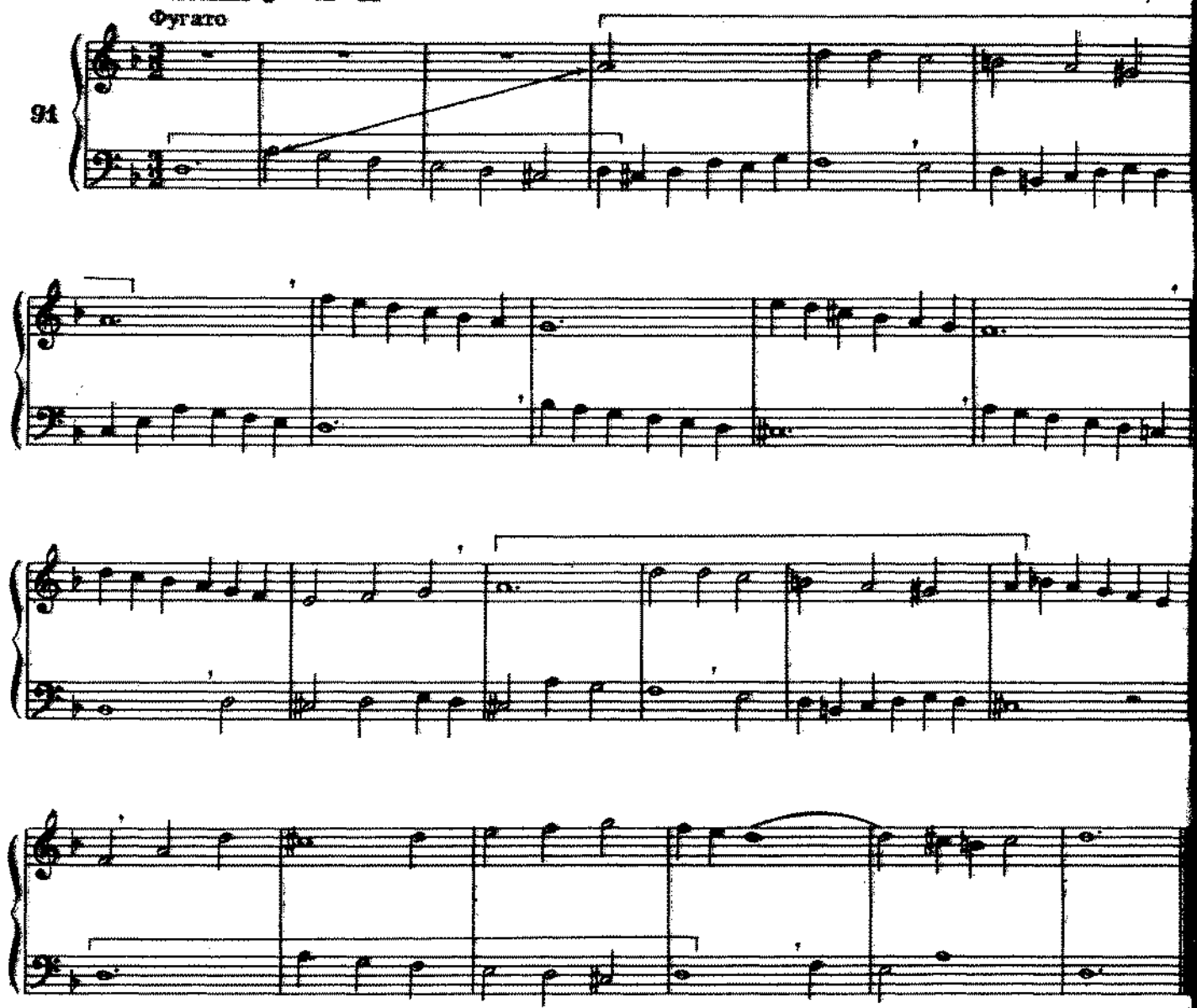


[25] Еще один случай раздвоения мелодической линии (см. примеч. 19).

Moderato ♩ = 72 – 80

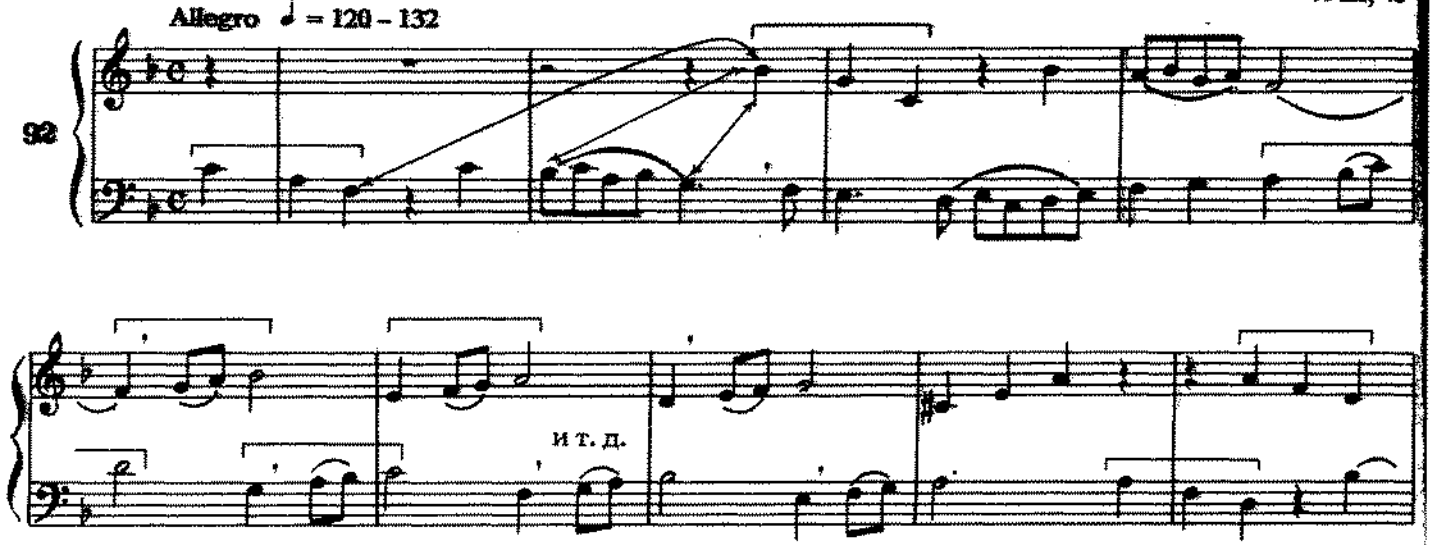
Фугато

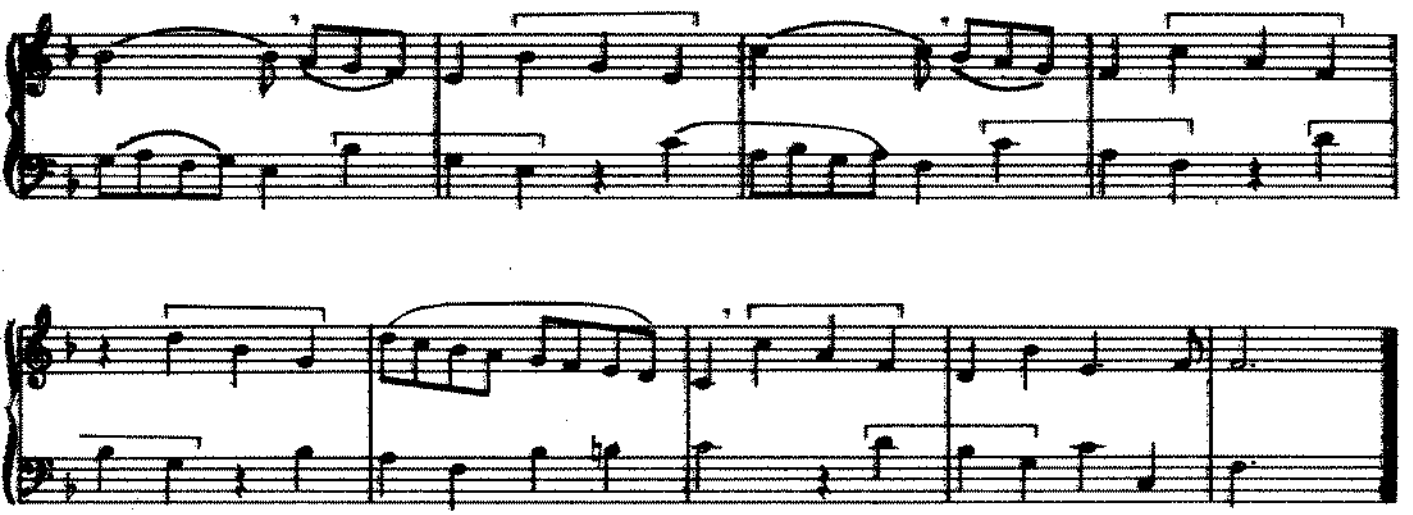
А II, 581



Л III, 43

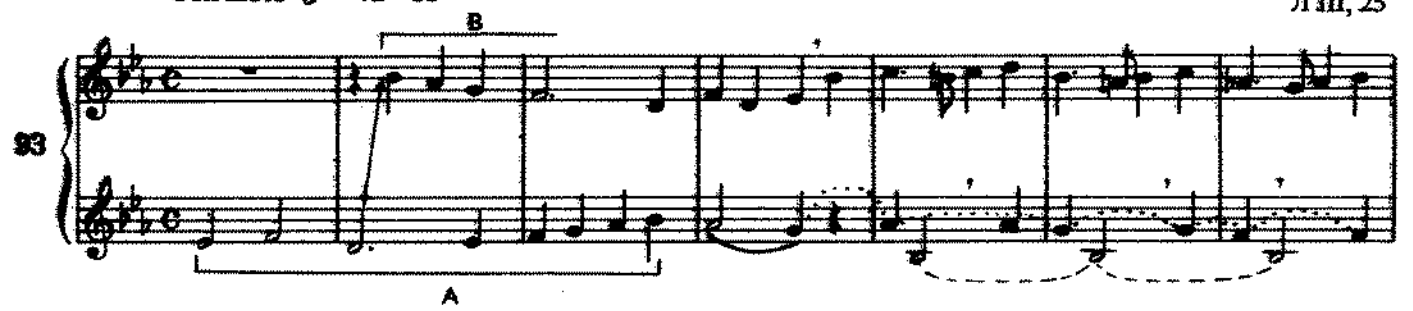
Allegro ♩ = 120 – 132

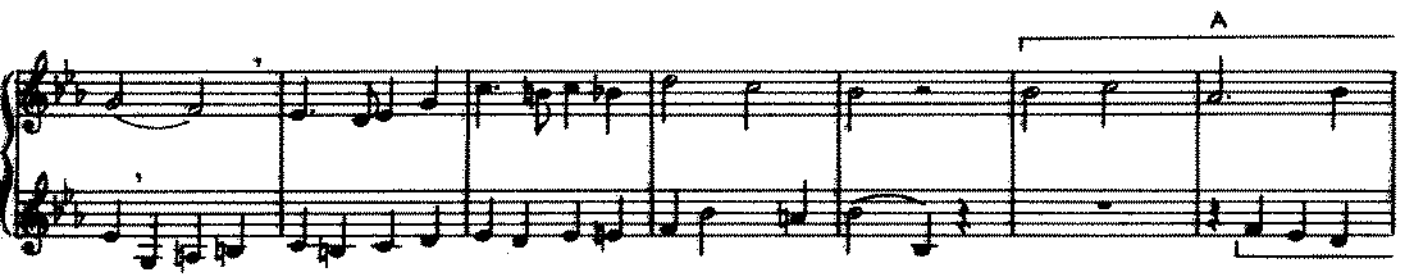


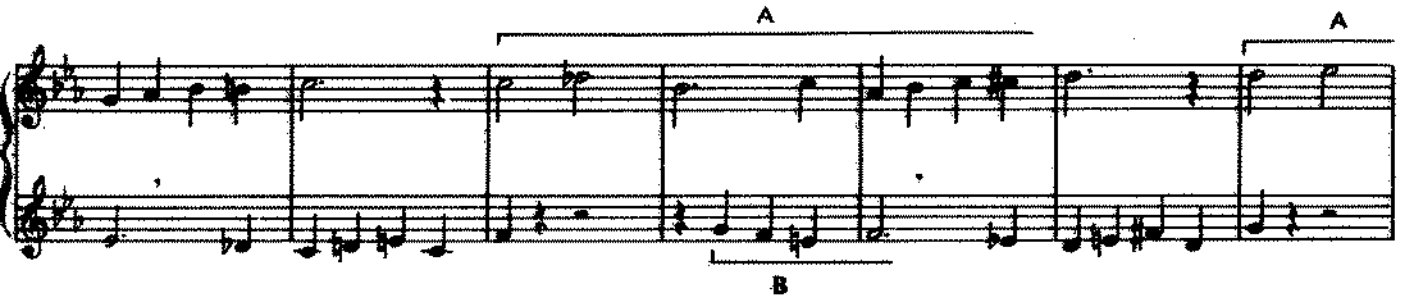


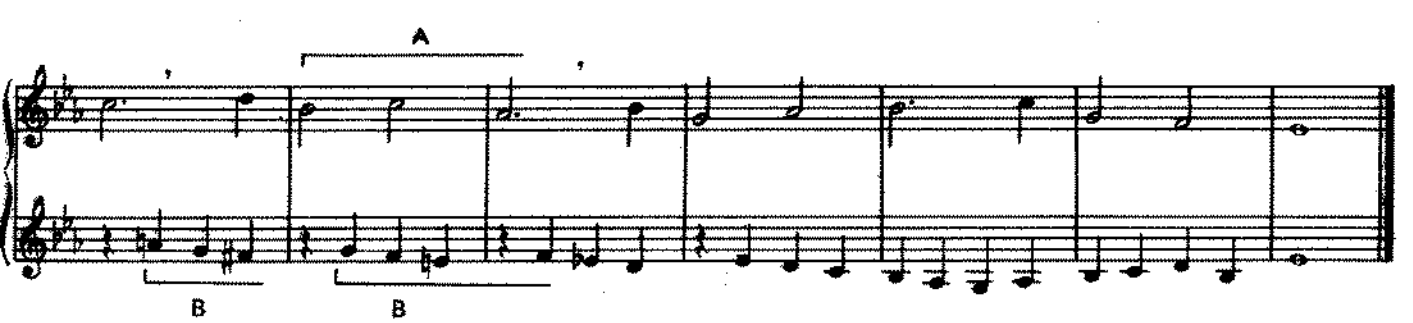
Con moto ♩ = 72 – 80

Л III, 25



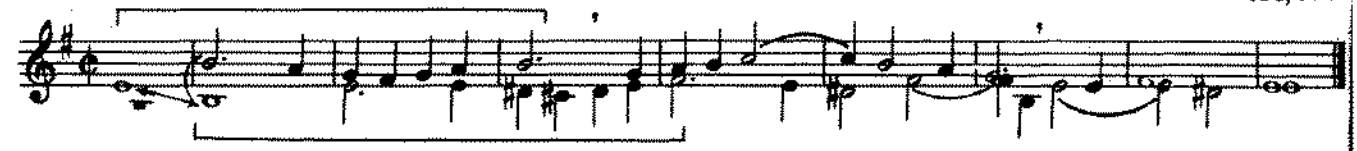






94 Allegro 𝅗𝅥 = 72 – 76

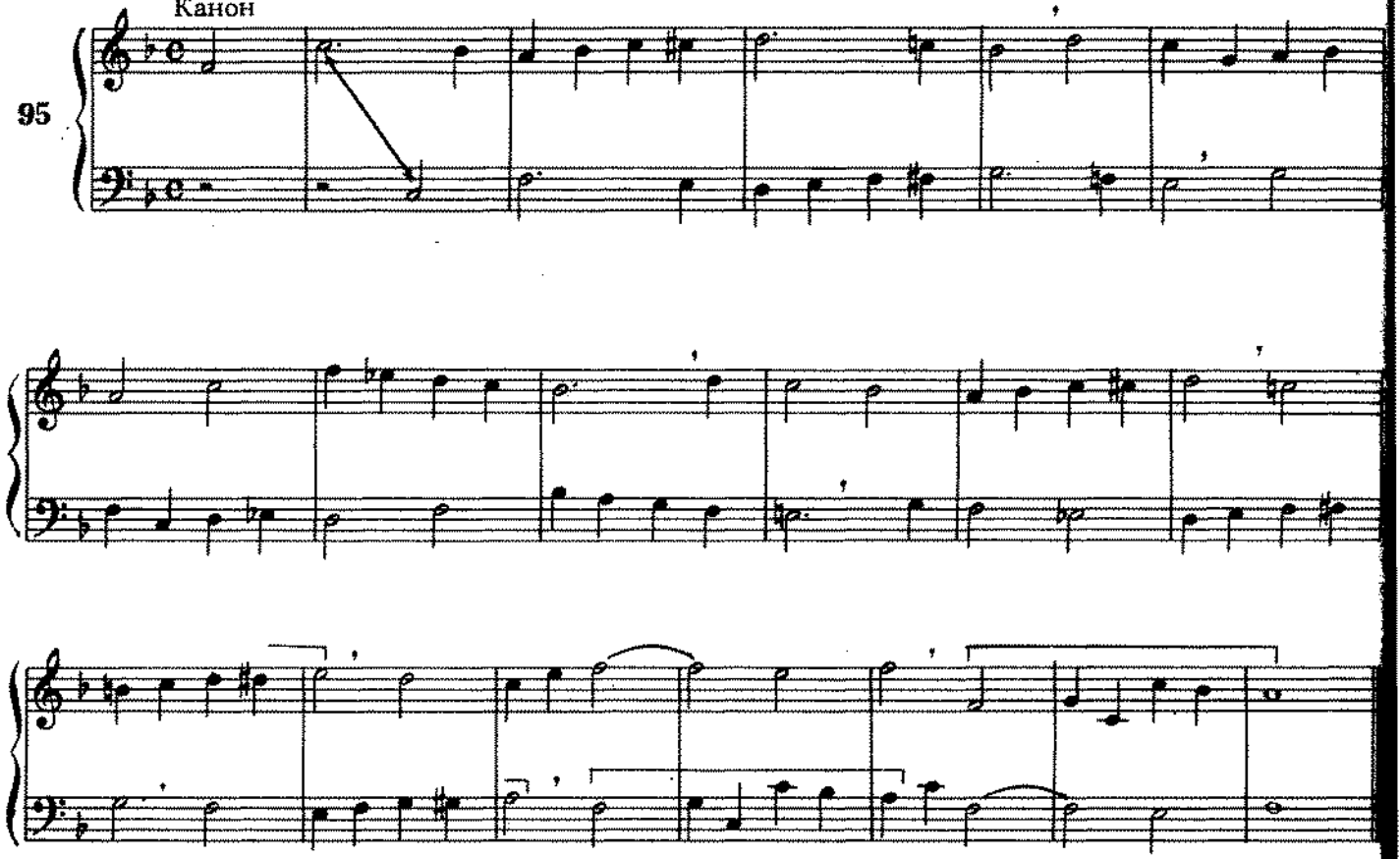
A I, 997



95 Allegro moderato ♩ = 116 – 132

Канон

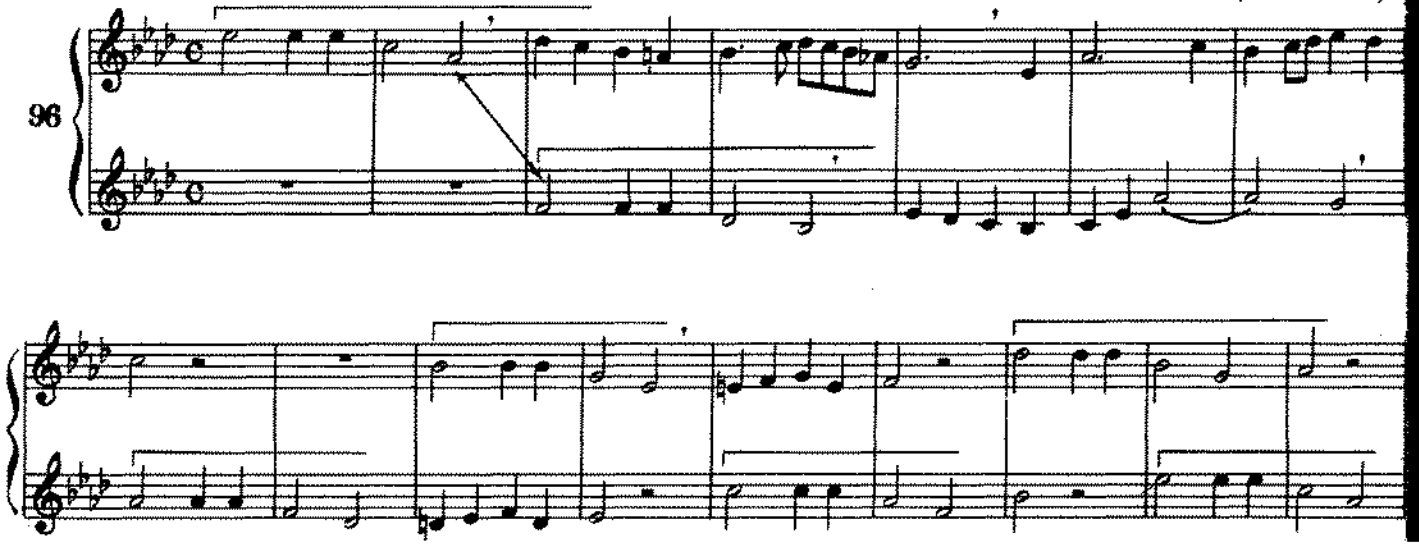
A I, 998

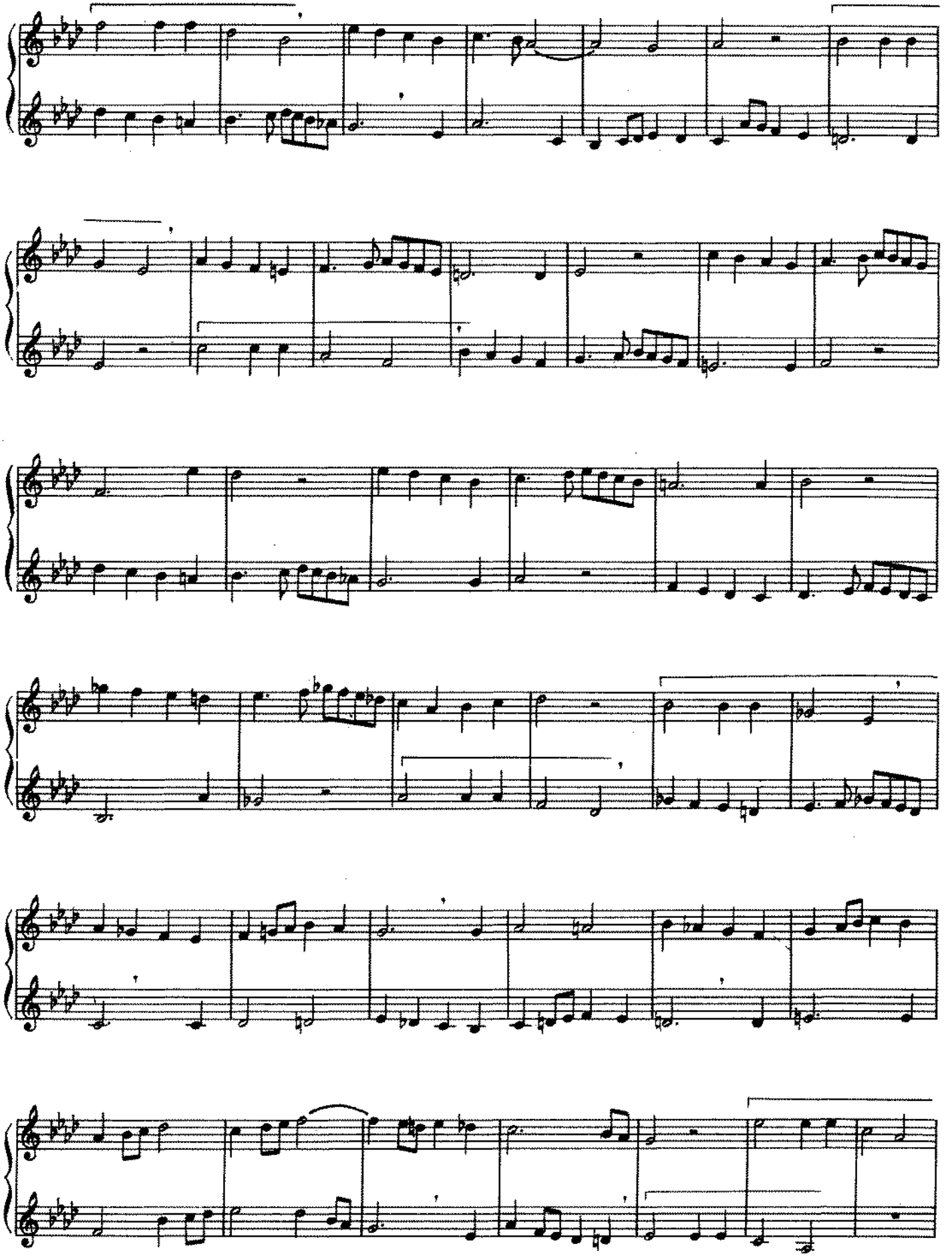


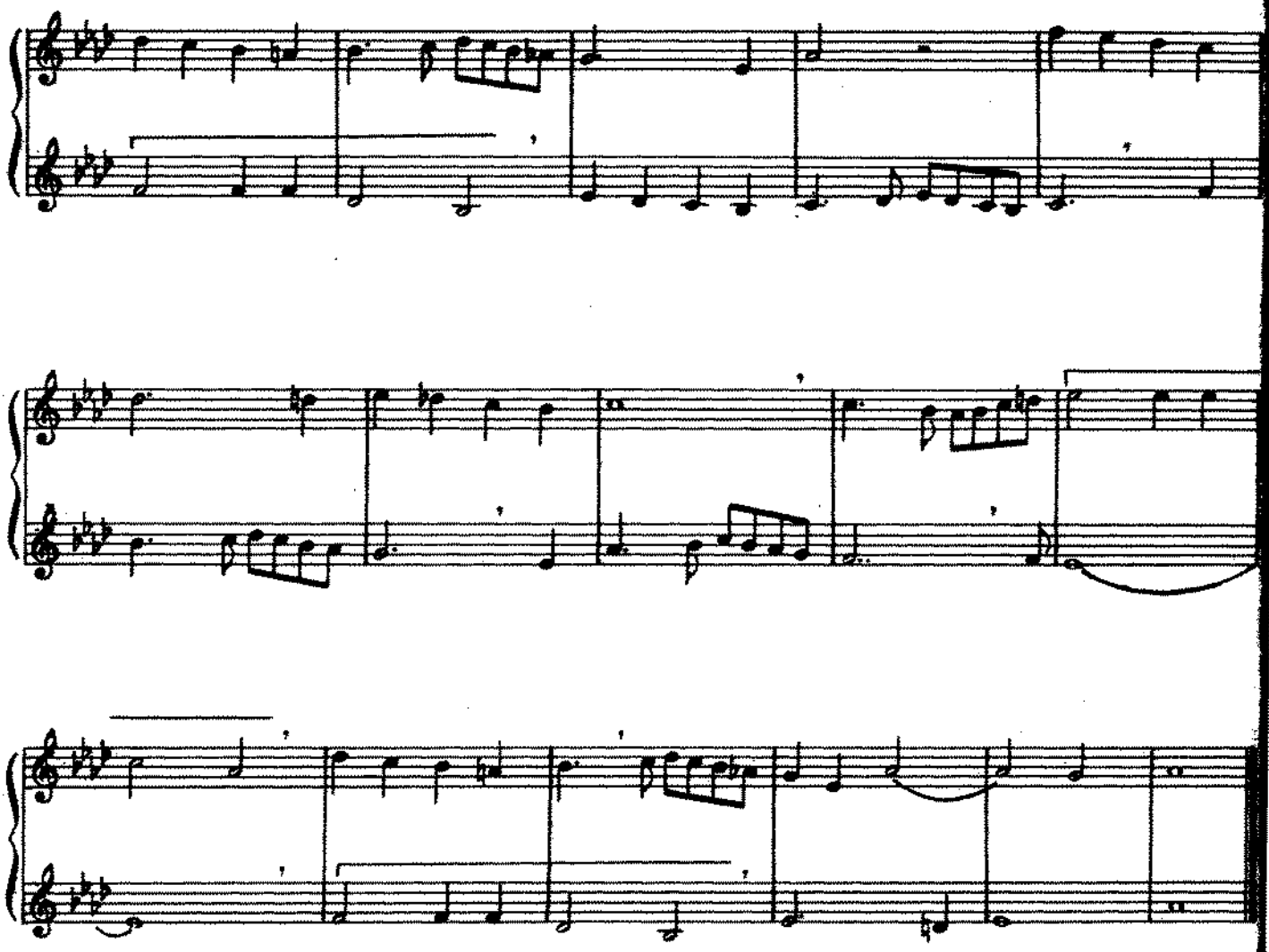
96 Allegro moderato ♩ = 116 – 126

Лангле B II, 77

(1741 – 1807)



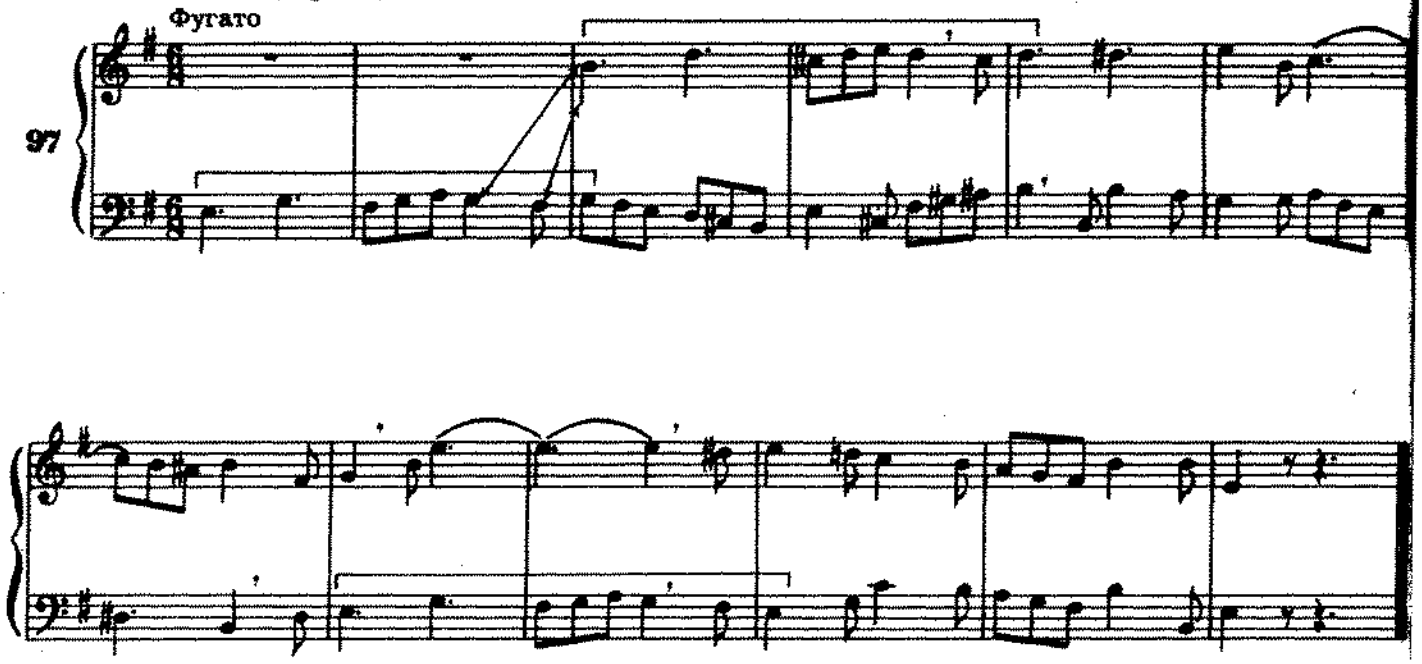




Con moto ♩ = 60 – 72
Фугато

A II, 578

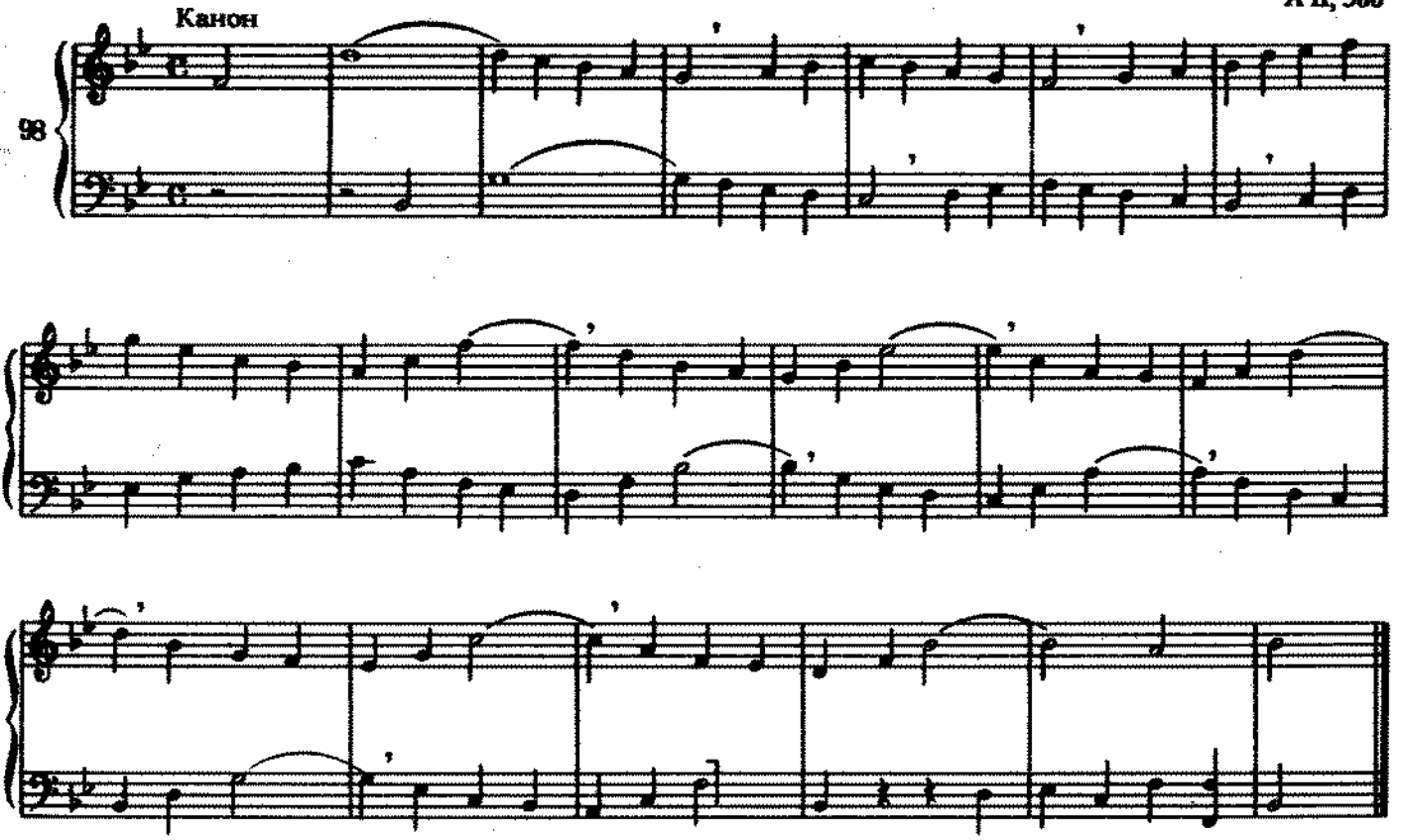
97



Allegro moderato ♩= 60 – 72

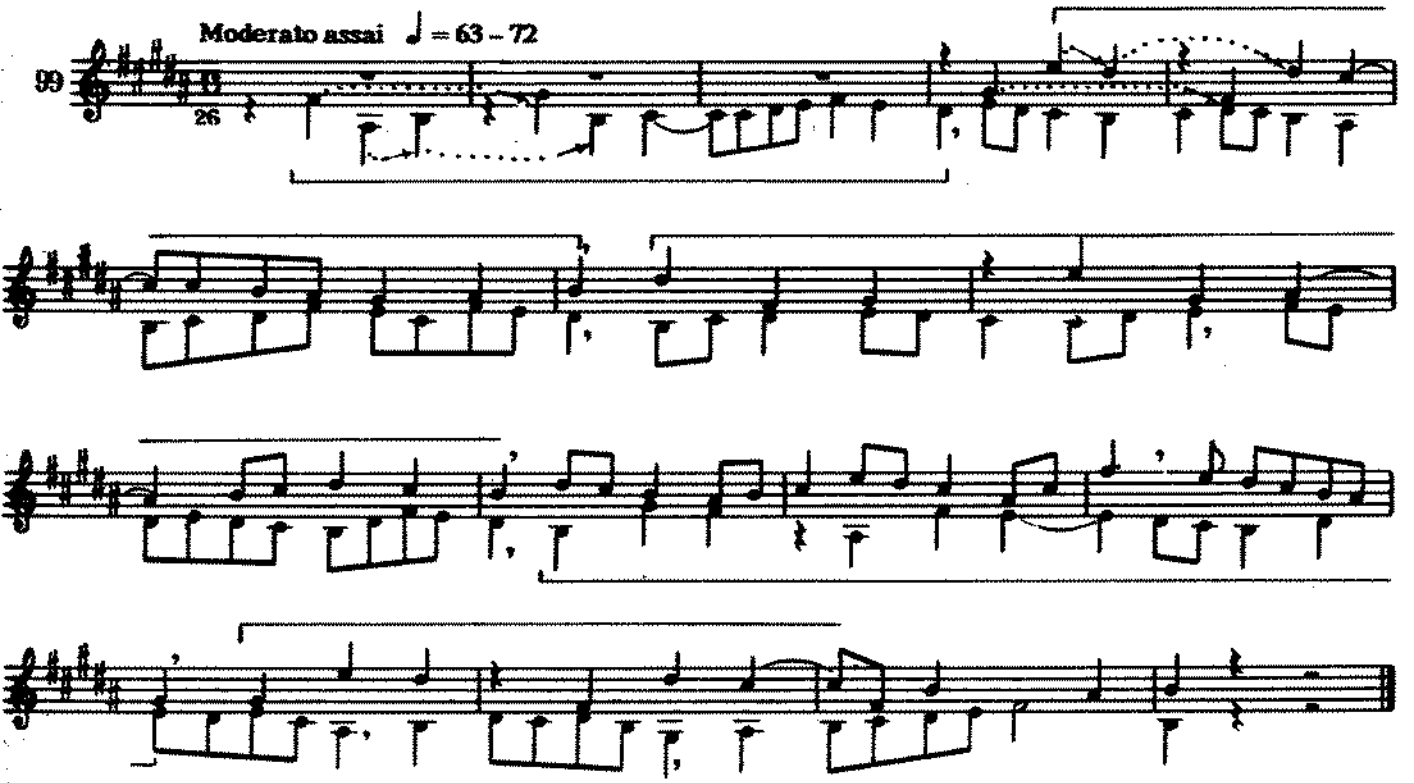
Канон

А II, 586

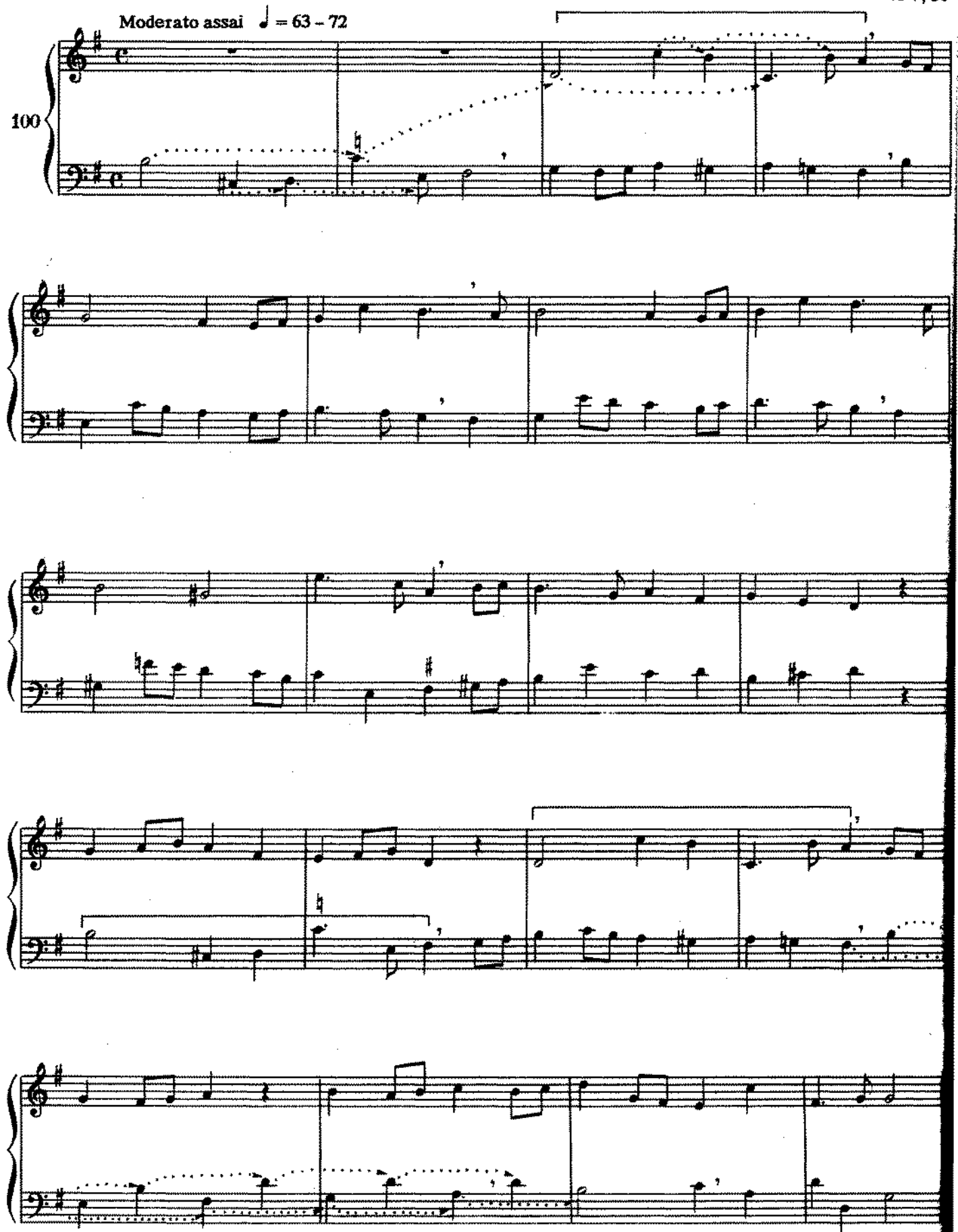


Шельбле В II, 20

Moderato assai ♩ = 63 – 72



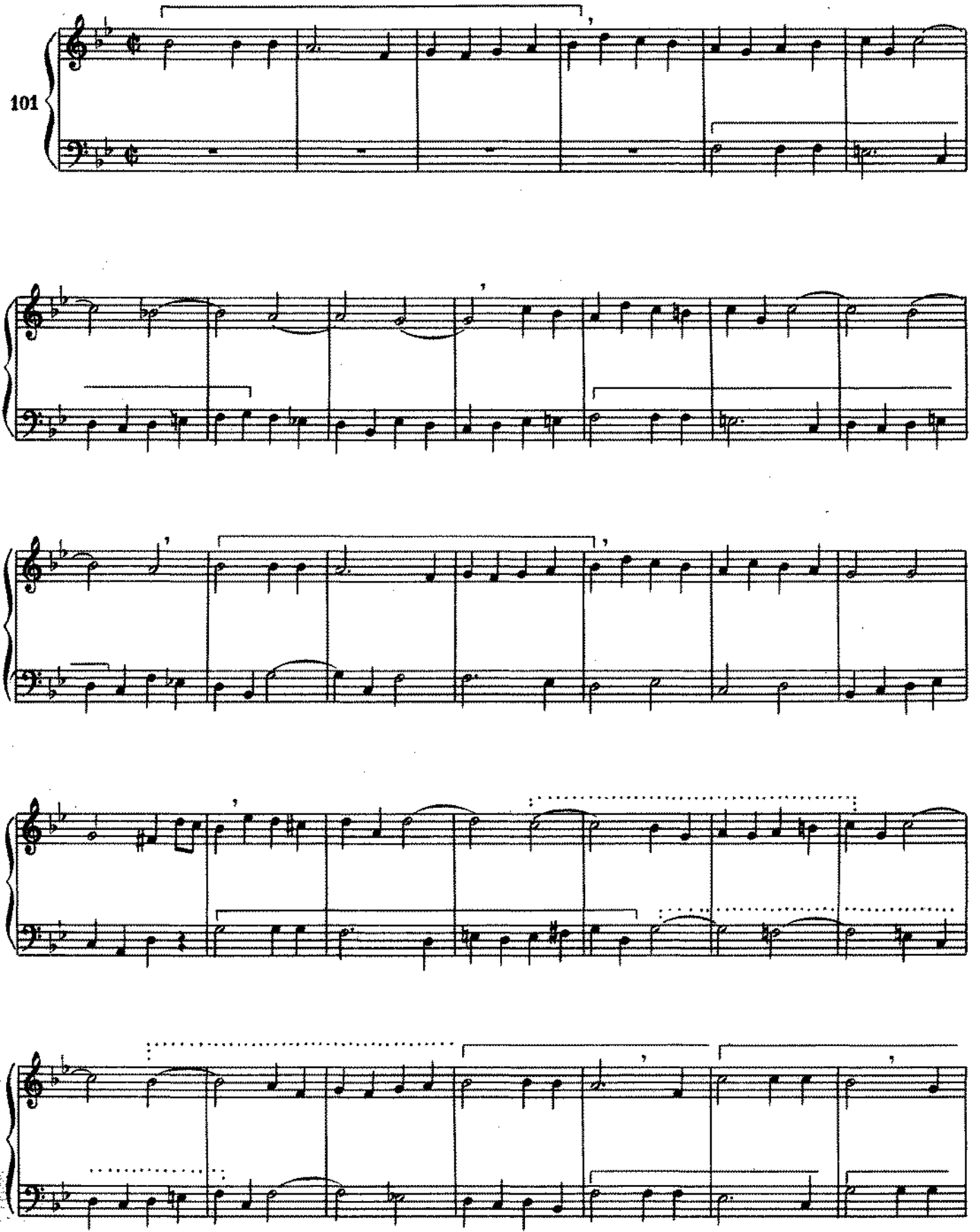
[26] Имитация, в которой каждому восходящему мелодическому ходу соответствует в имитирующем голосе нисходящий ход на такой же интервал, а нисходящему – наоборот – восходящий, носит название имитации в противодвижении, или в обращении (см. также следующий номер).

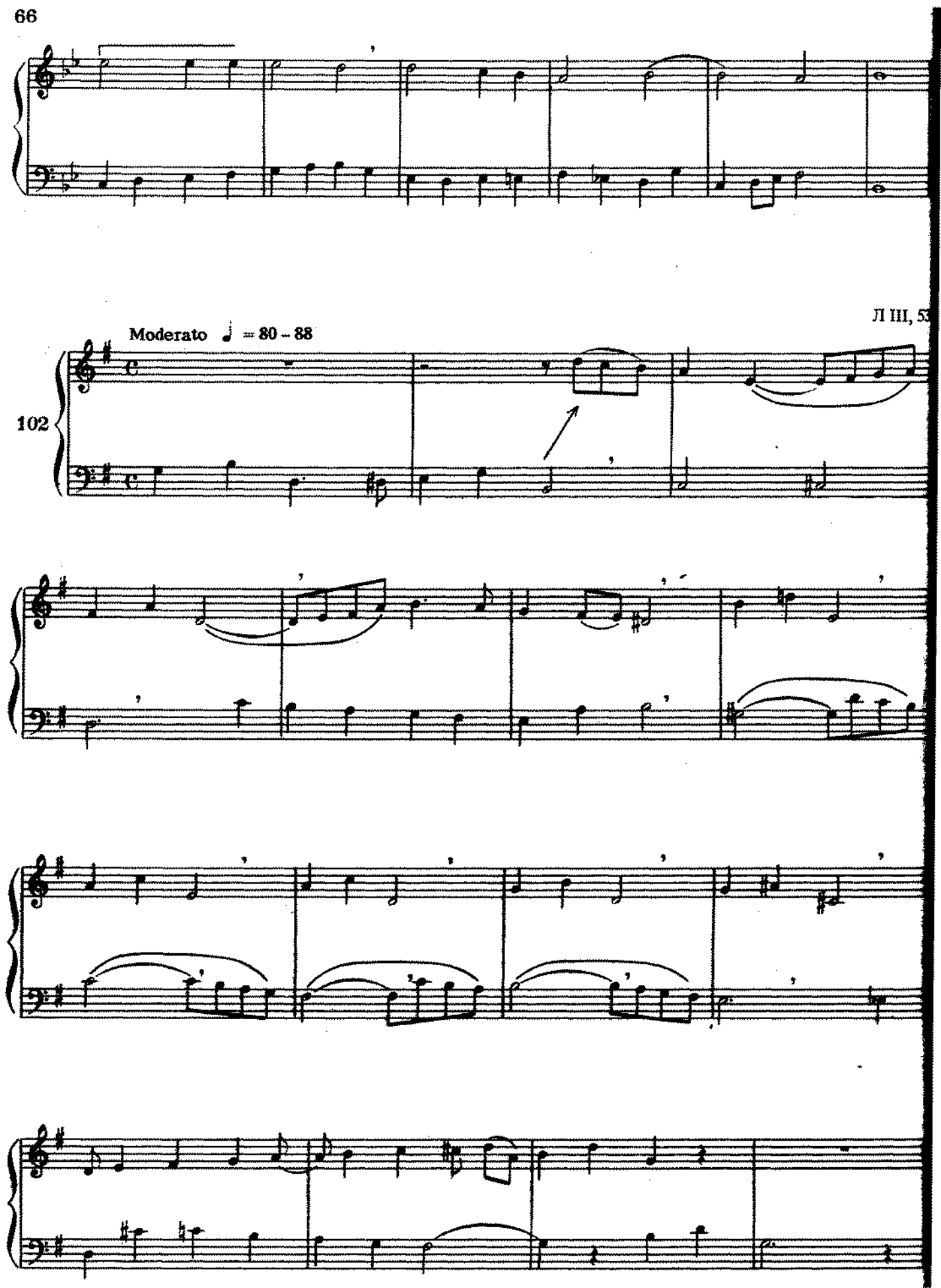

Moderato assai ♩ = 63 – 72
100

Allegro moderato ♩= 76 – 84

Фугато

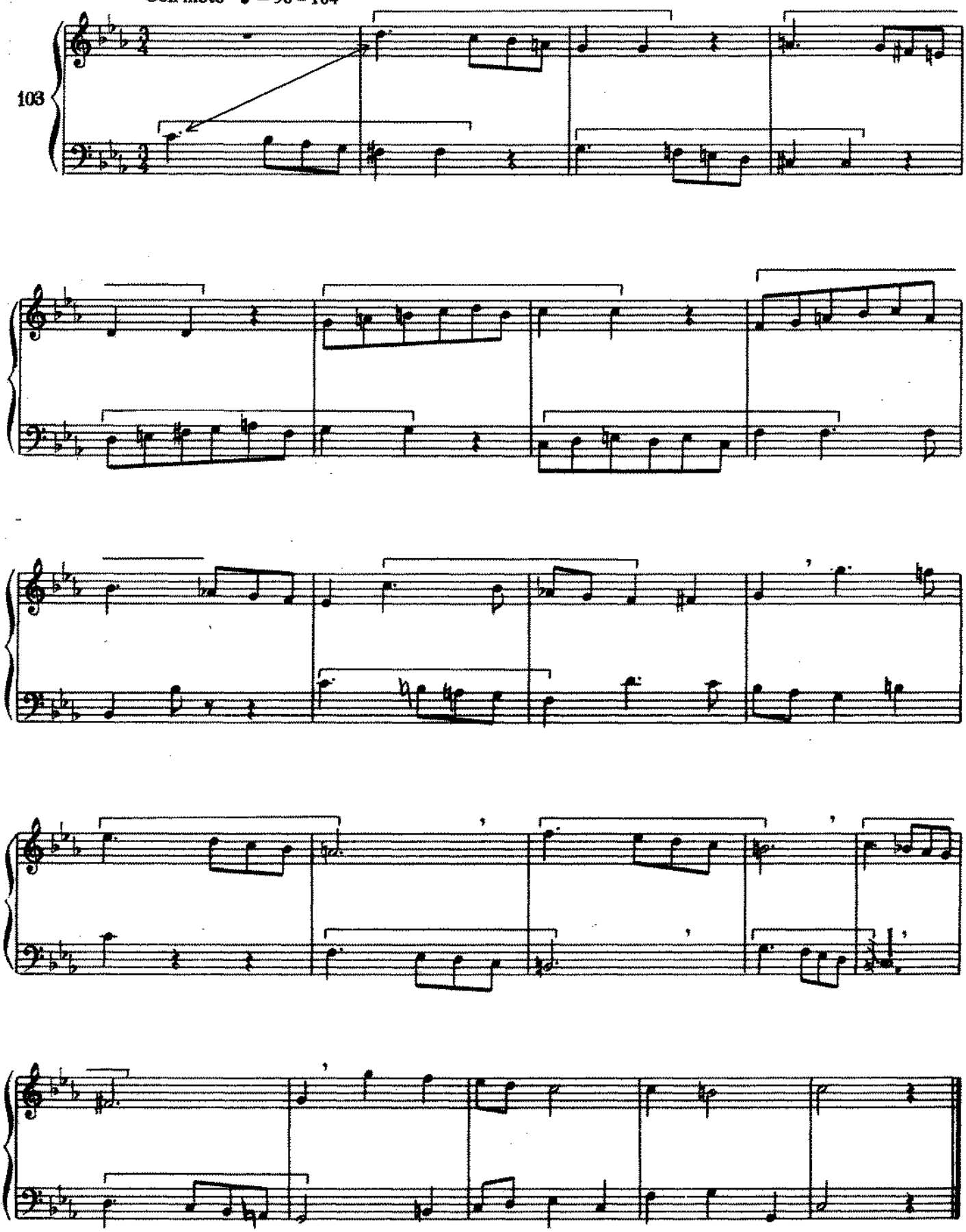
A II, 593



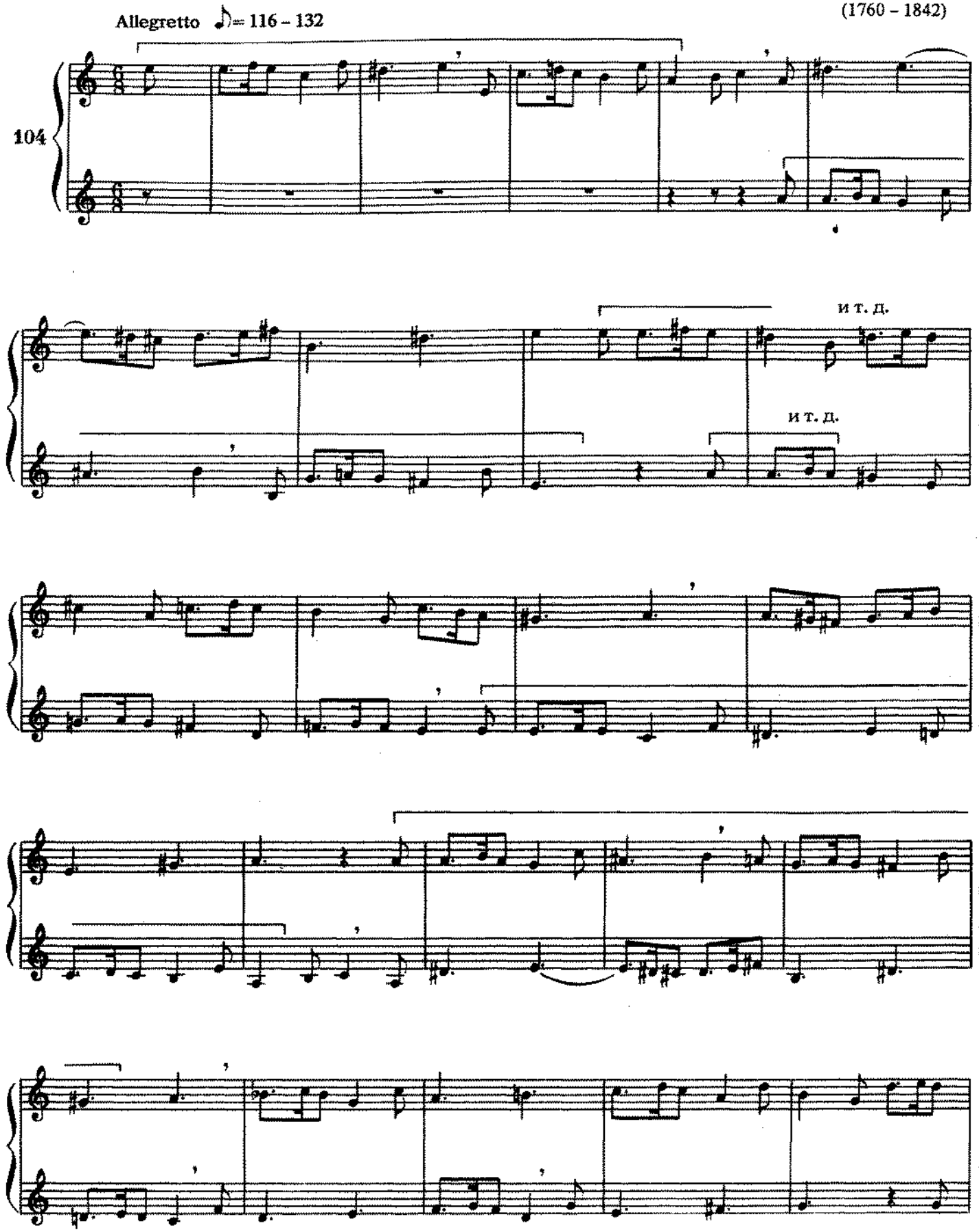

Moderato ♩ = 80 – 88
102

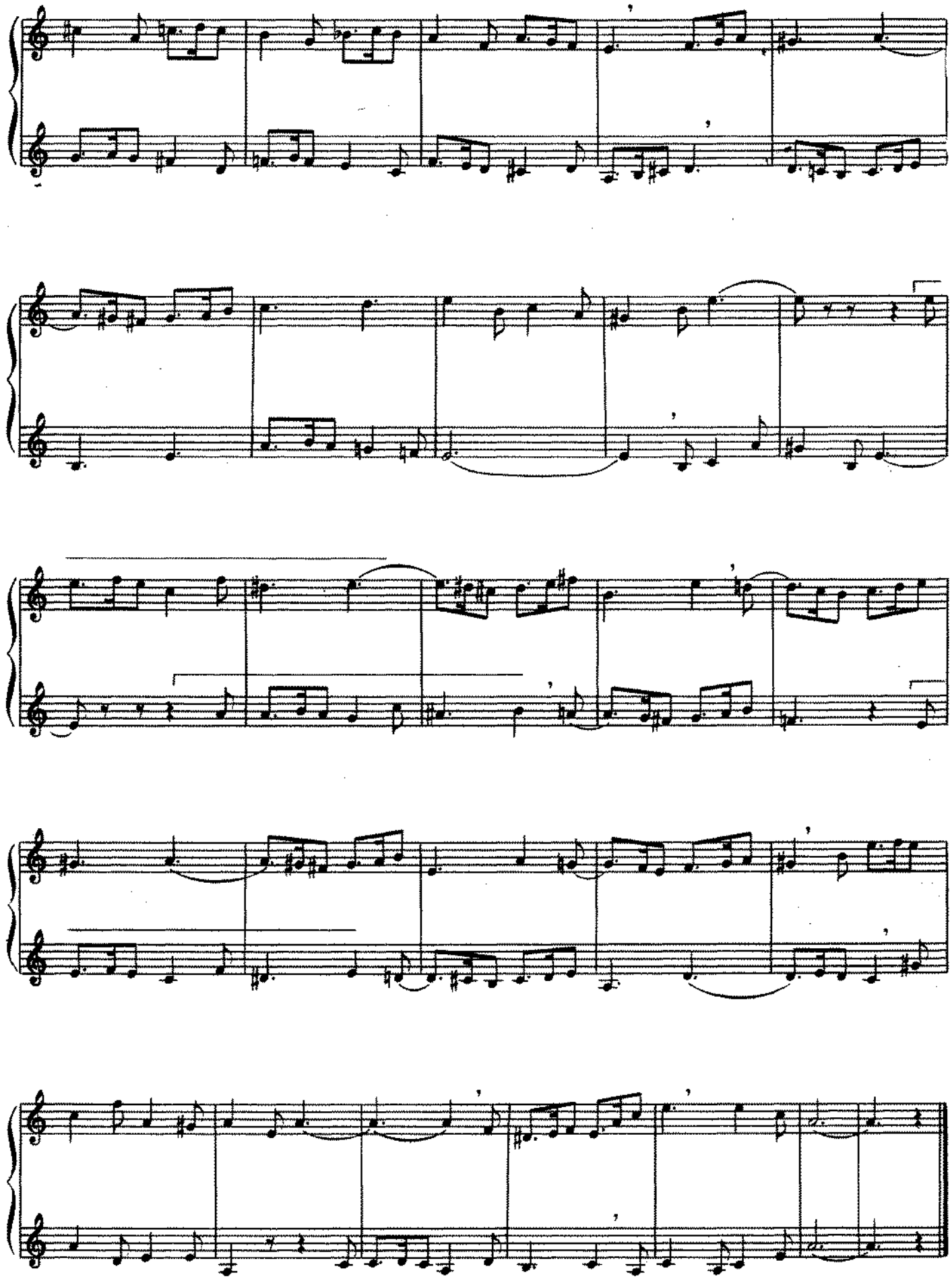
Con moto ♩ = 96 – 104

A II, 599



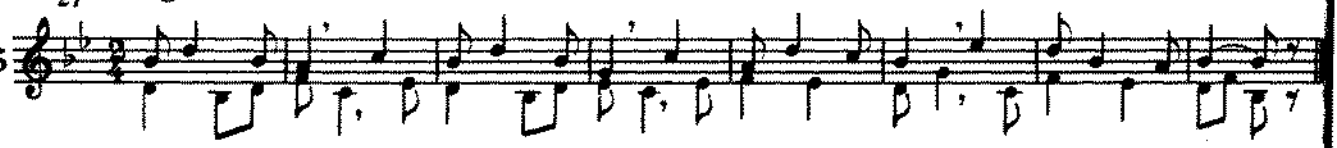
Керубини В II, 76
(1760 – 1842)





27 Allegro assai ♩ = 112 – 132 A I, 930

105

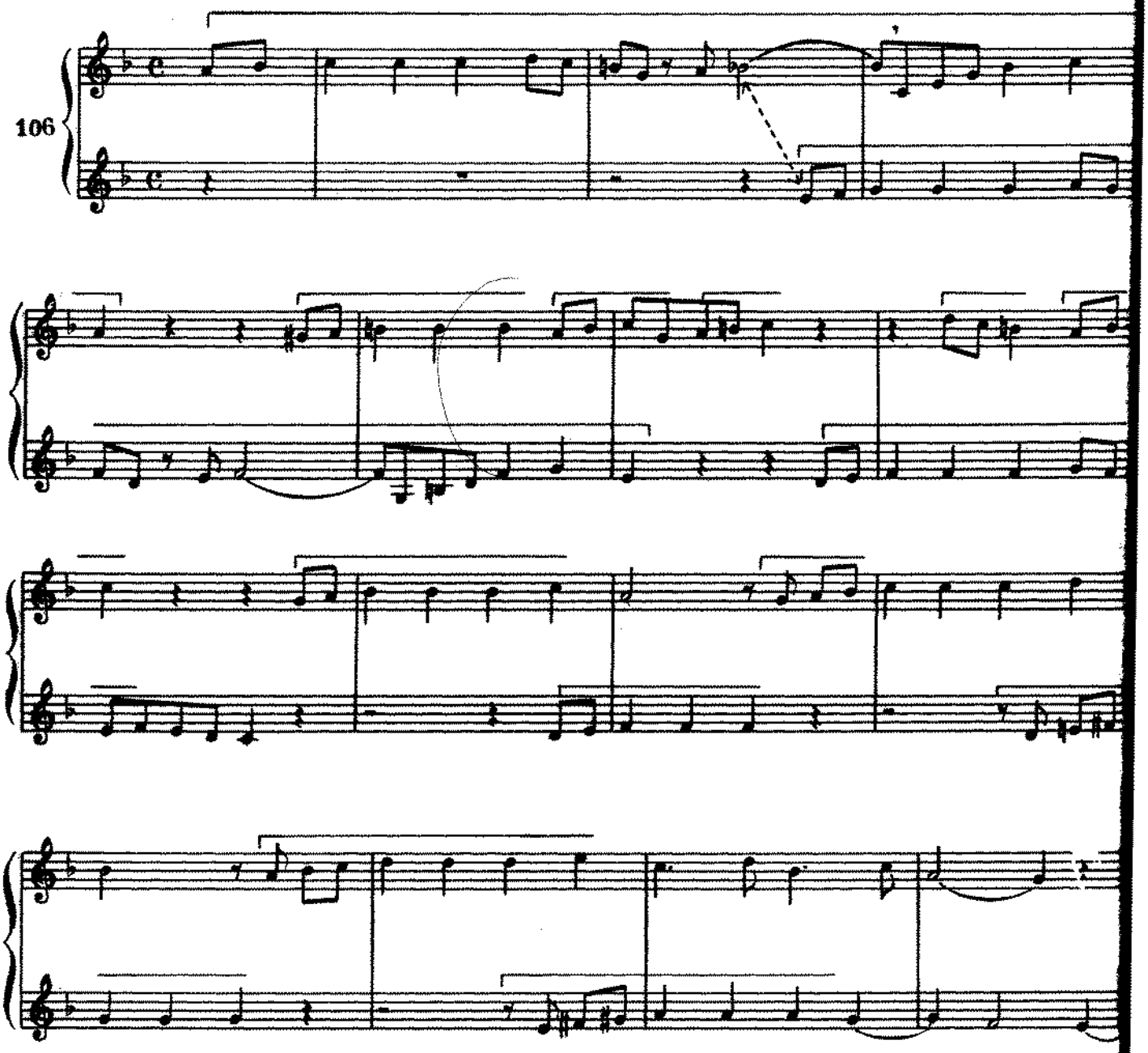


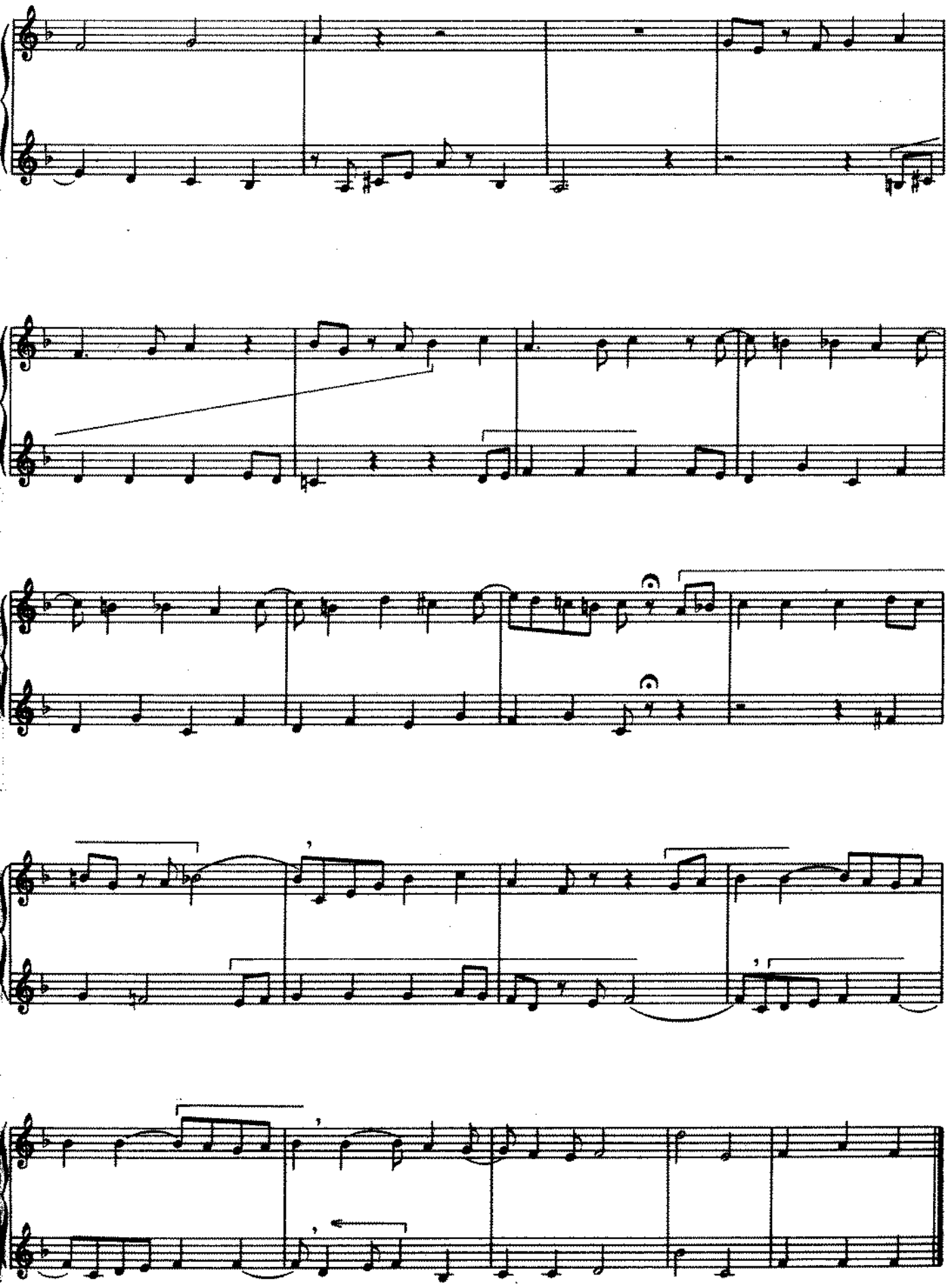
[27] В этом отделе собраны по преимуществу упражнения на некоторые метроритмические трудности: синкопы, одновременное и последовательное сопоставление триолей с четным делением и т. п.

Помимо этого, ряд номеров данного отдела заключает в себе и некоторые трудности интонационного порядка в связи с большими скачками и, местами, частой хроматикой.

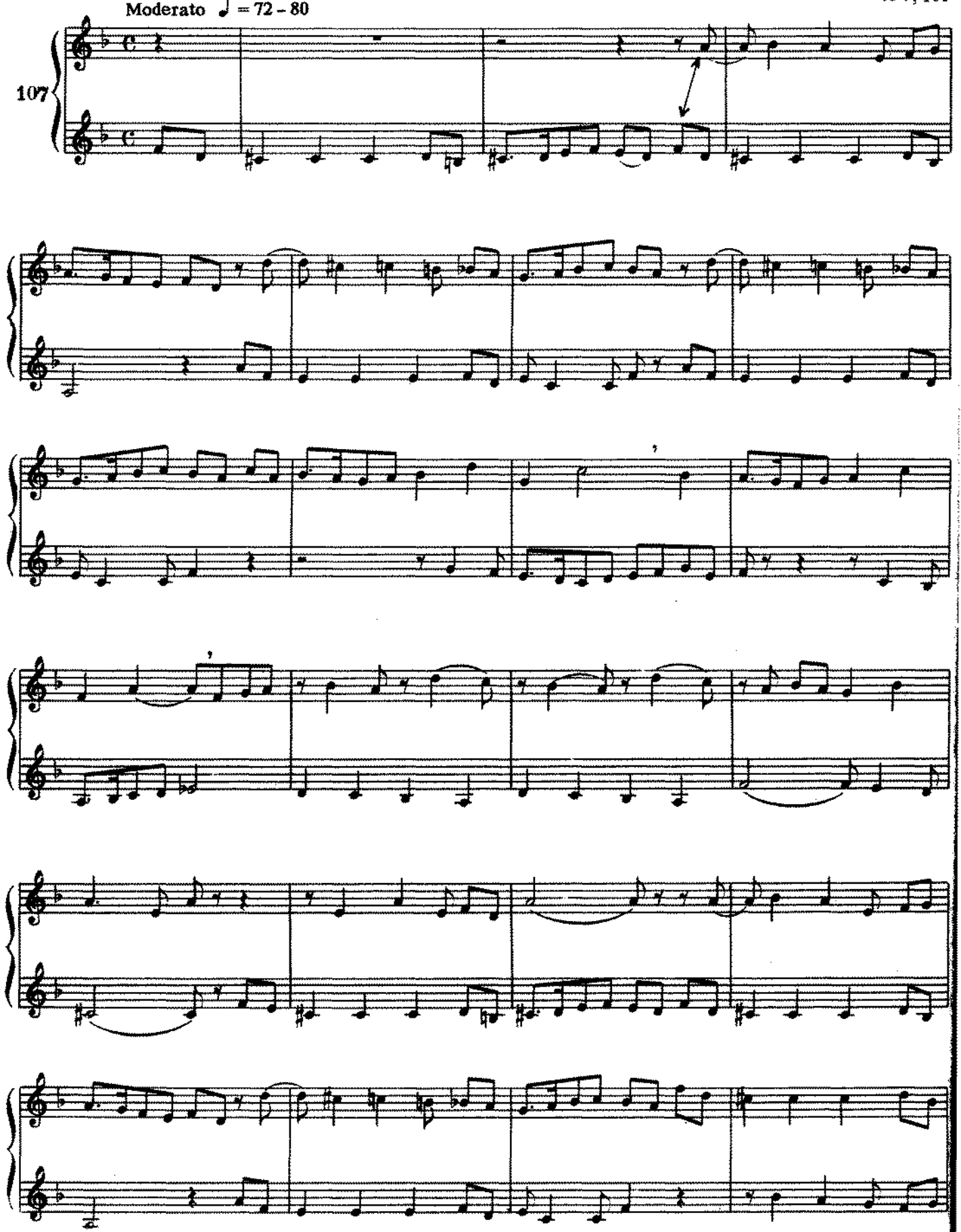
Giocoso ♩ = 120 – 132 Л V, 92

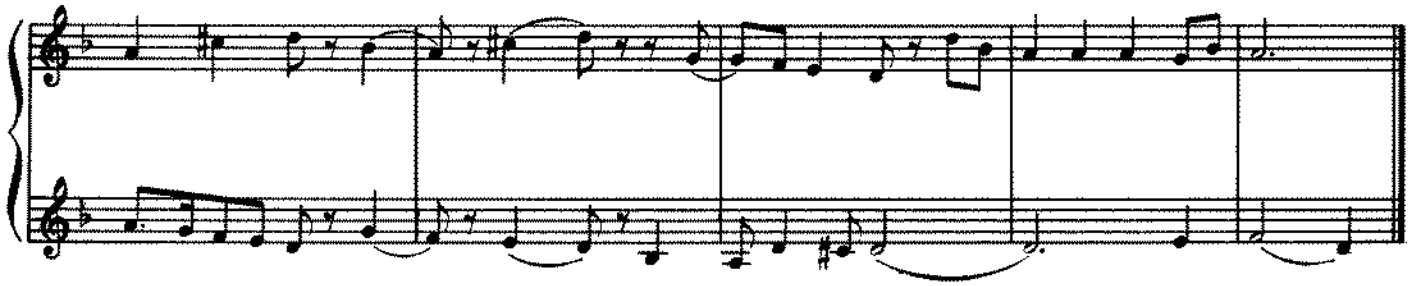
106





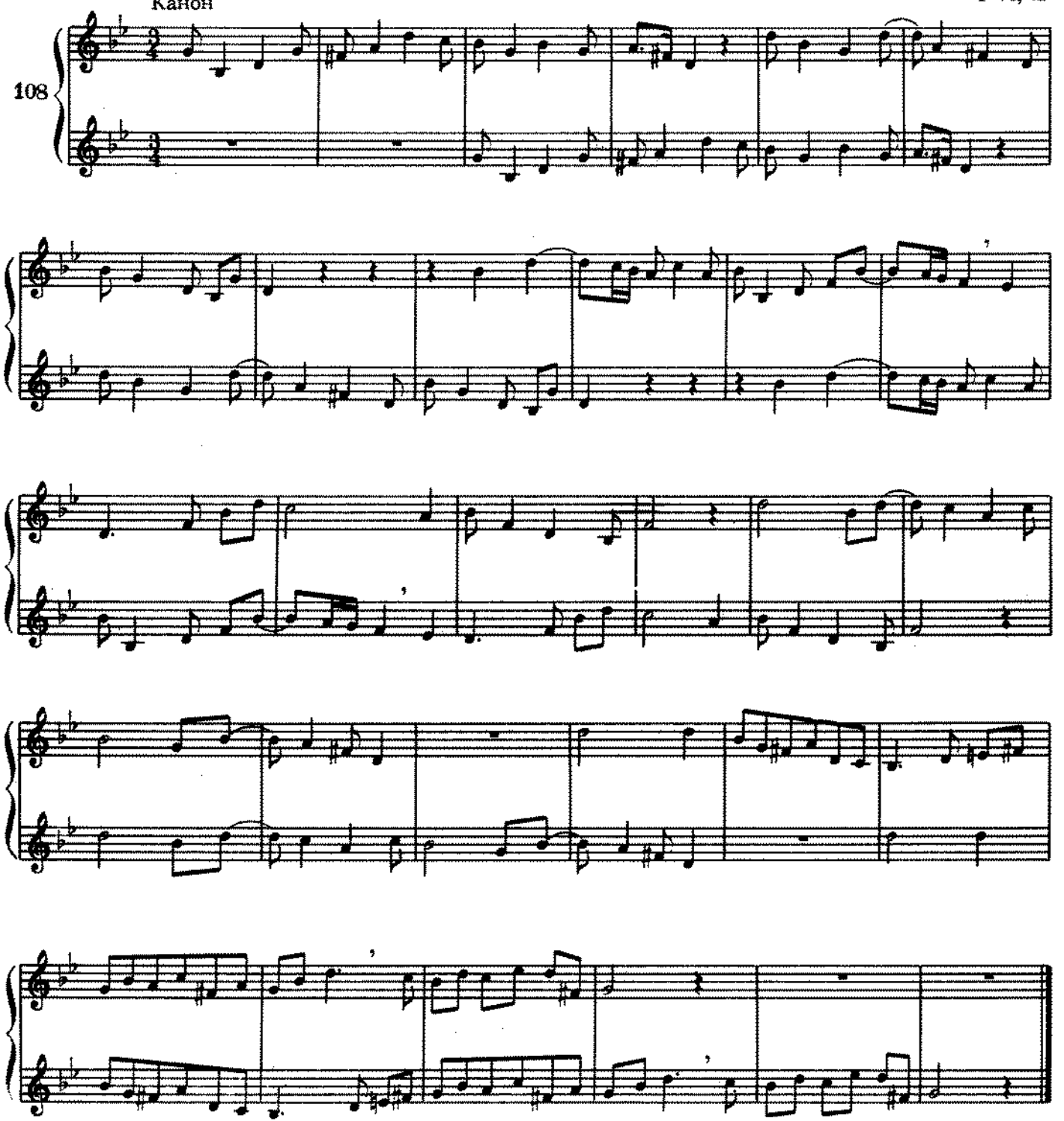
Moderato ♩ = 72 – 80





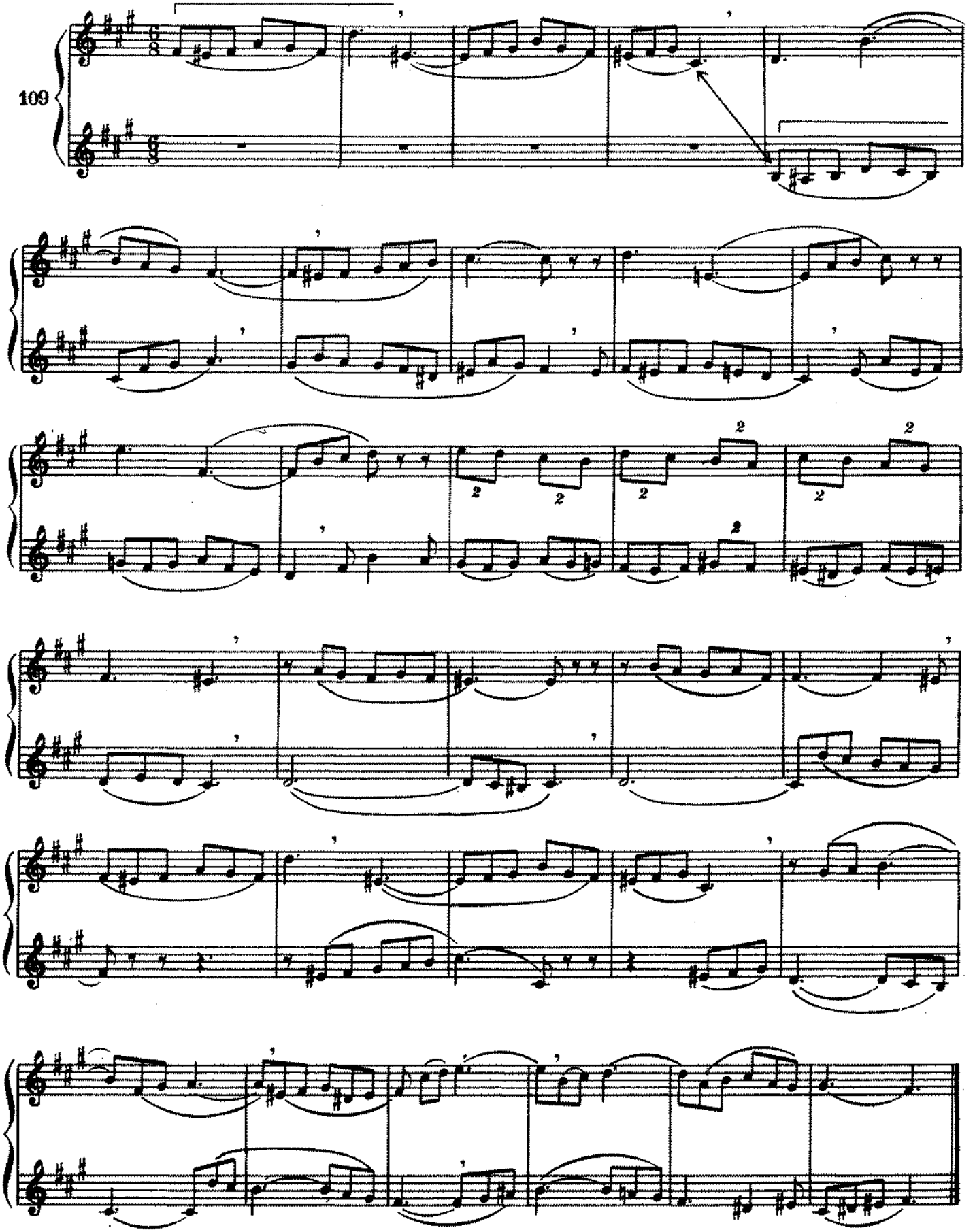
Con moto ♩ = 96 – 108
Канон

P VI, 42



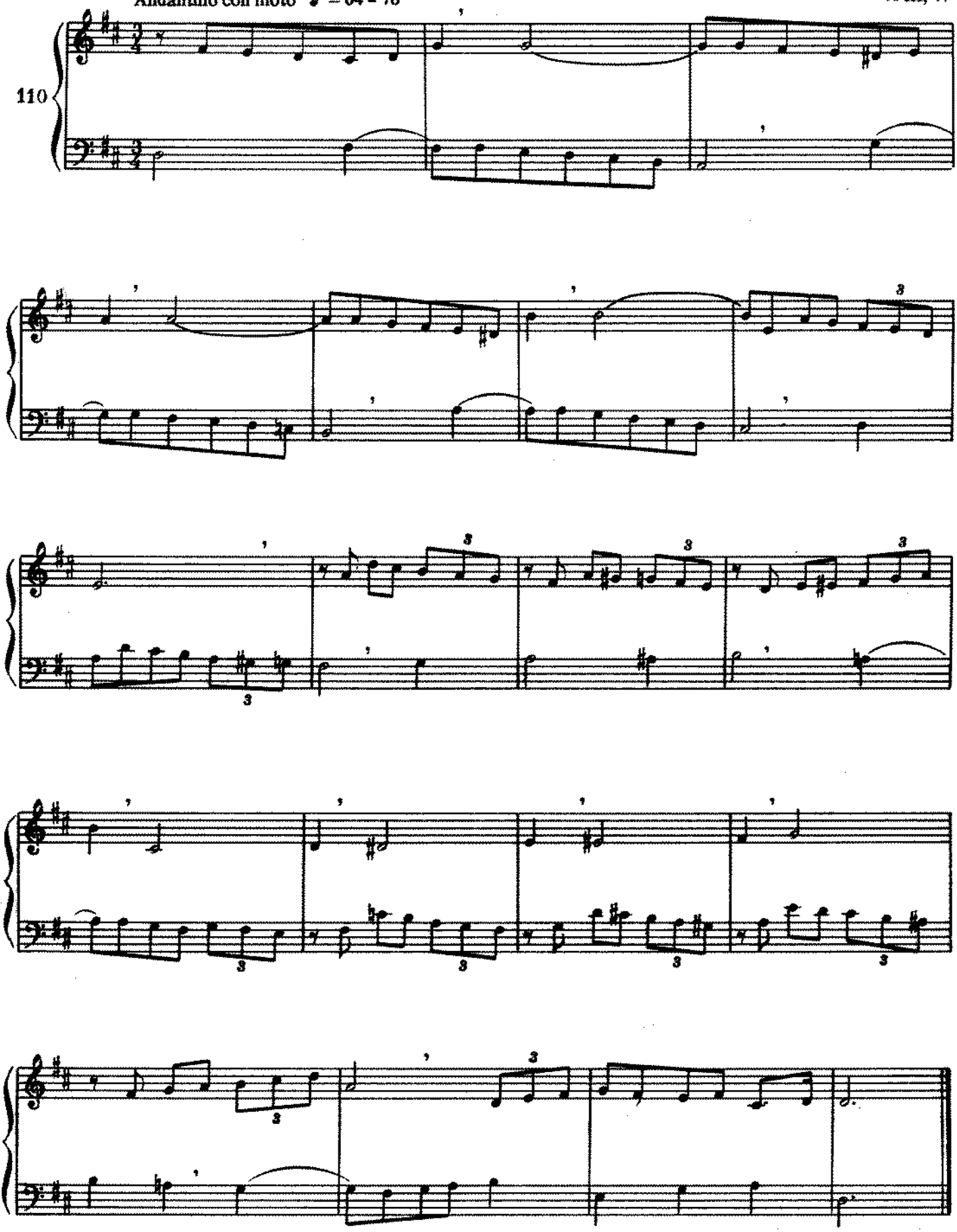
Andantino con moto ♩ = 60 – 72

Л III, 59



Andantino con moto ♩ = 64 – 78

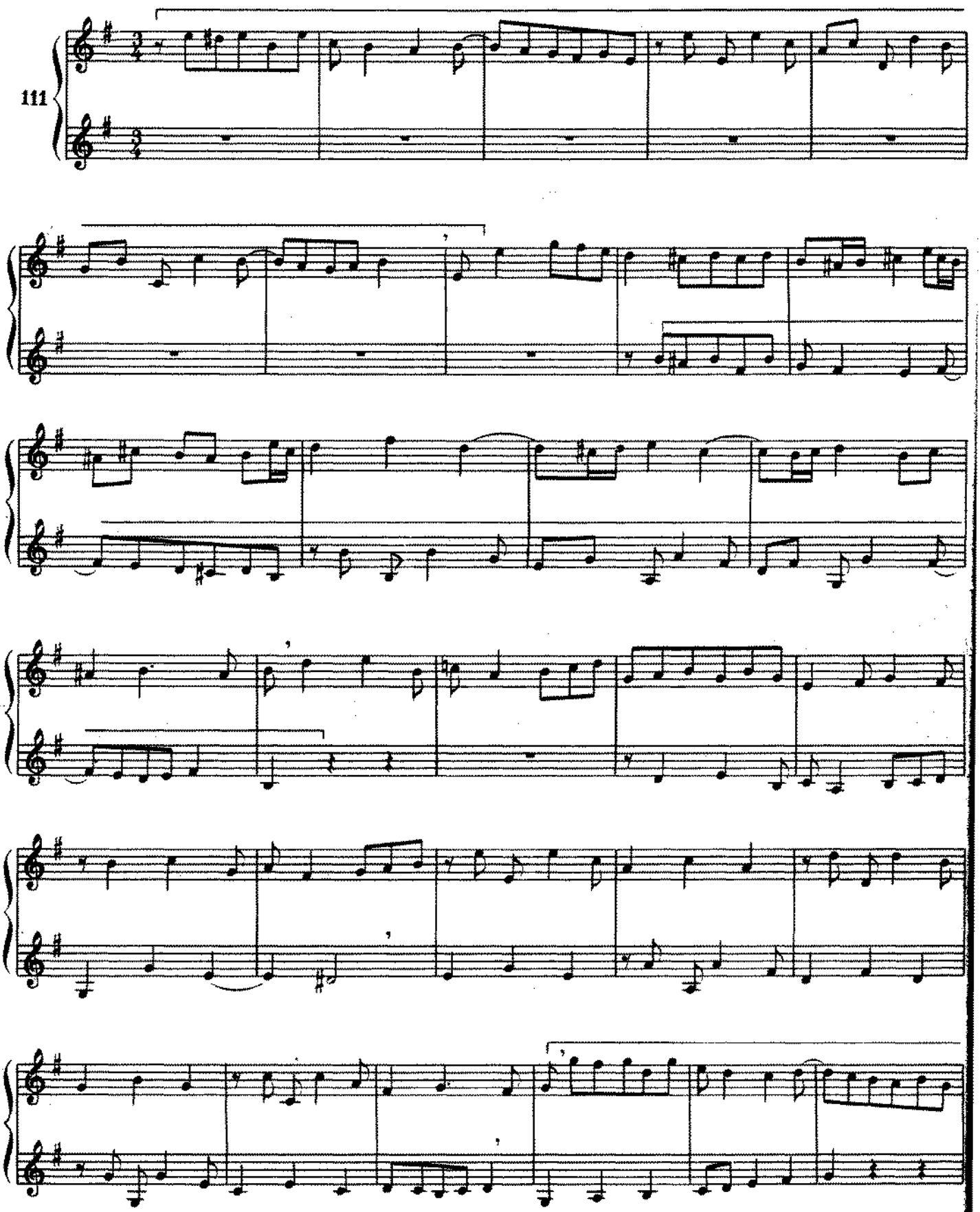
Л III, 47

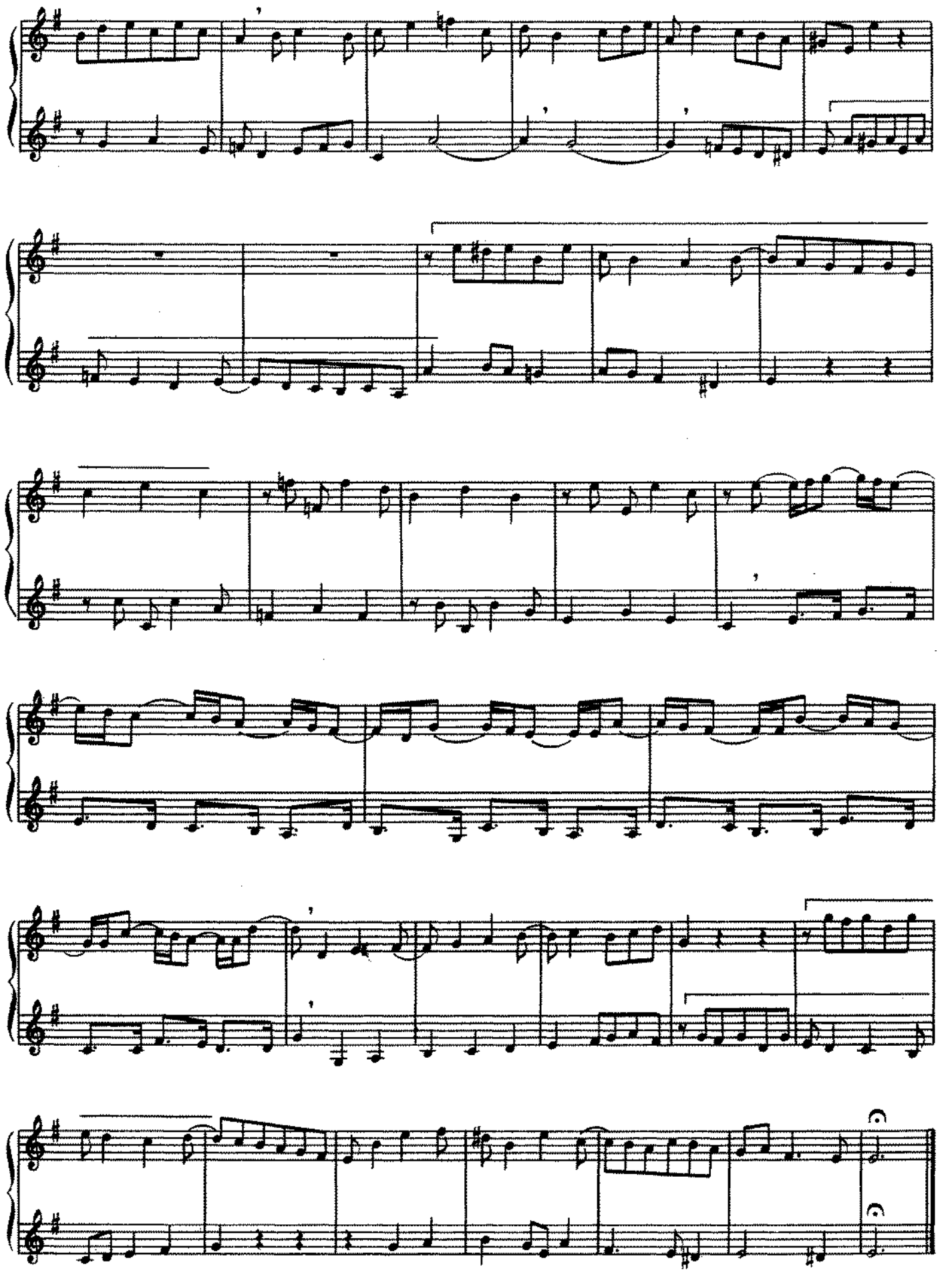
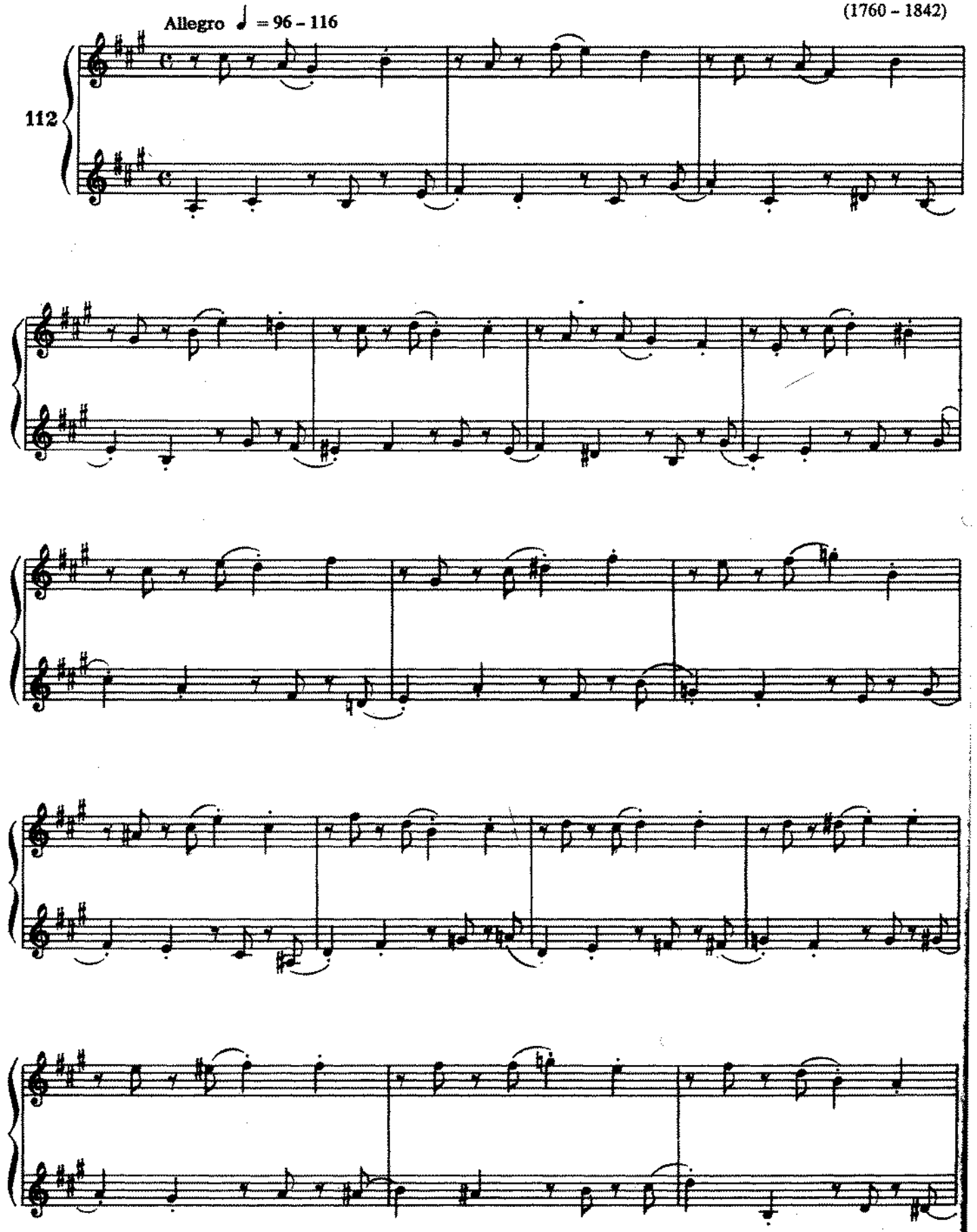
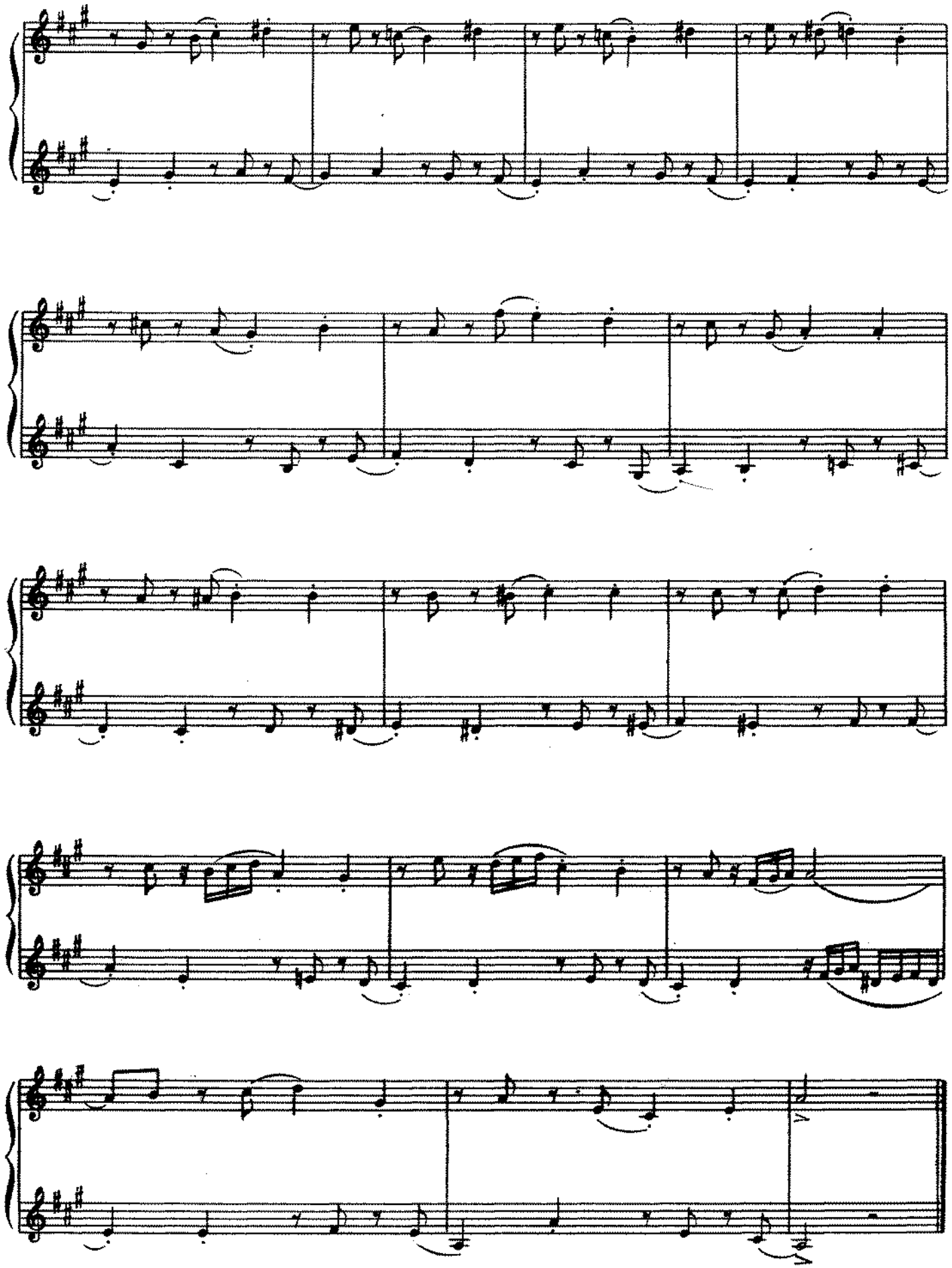


А. Скарлатти В II, 75

(1659 – 1725)

Moderato ♩ = 69 – 76





Керубини В II, 79
(1760 – 1842)