

FOREWORD

The choice of exercises included in this collection is the result of examination of a significant number of textbooks by various authors. Specifically, the collection includes material borrowed from the following textbooks:

Arnu. Solfeggio, parts I and II, in abbreviated notation – A I and A II.

Wüllner. Collection of choral exercises, part II, abbr. – B.

Concone. Op. 13. 25 duets.

Ladukhin. 60 two-part solfeggi, abbr. – Л III.

Ladukhin. Collection of two-part solfeggi in C-clefs, abbr. – Л V.

Rubets. Collection of two-part solfeggi, abbr. – P VI.

Rubets. Collection of three-part solfeggi for homogenous ensemble, abbr. – PГ.

Rubets. Collection of three-part solfeggi, abbr. – ПП.

Sacchetti. Collection of three-part solfeggi in C-clefs, abbr. – СЗ.

In the text of the collection, the source of borrowing is indicated before each exercise on the right, with the addition of an ordinal number, under which it appears in the source. As for genuine authorship, in a number of cases it could not be ascertained, since many authors of textbooks did not consider it necessary to mention where this or that borrowing came from. In all the cases where it was possible to ascertain the true origin of the works, the author's surname is placed before the abbreviated title.

ПРЕДИСЛОВИЕ

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

Арну. Сольфеджио, I и II ч., в сокращённом обозначении – А I и А 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. – P VI.

Рубец. Сборник сольфеджио для трёх однородных голосов, сокр. – PГ.

Рубец. Сборник трёхголосных сольфеджио, сокр. – ПП.

Саккетти. Сборник трёхголосных сольфеджио в ключах, сокр. – СЗ.

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 сокращённым названием помещена фамилия автора.

In the process of arranging the material for this collection, some of the exercises were reduced, partly reassembled and sometimes transposed.

A preview of the material available to the compiler revealed a significant number of cases of borrowing and, thus, coincidence of sources. A number of textbooks published in pre-revolutionary Russia, undoubtedly, had the appropriate works of Western European authors as their primary source, mainly the large systematic Wüllner's choir school. Such coincidences are not mentioned in the collection; only one of the textbooks that served as material for the compiler is listed.

In addition to the listed sources, the collection includes a number of expositions from Bach's fugues (*Das wohltemperierte Klavier*, vol. I and II); these passages, some of which are transposed for adaptation to vocal performance, are abbreviated as Bach I or Bach II with the addition of the ordinal number of the fugue in the volume.

* * *

All selected material is distributed on the basis of some group criteria into a number of divisions, that are:

Part One – Two-voice Singing

Division I. Consonances and elements of dominant seventh chord.

Division II. Rests.

Division III. Consonances on stressed beats. Passing and neighbor dissonances.

Division IV. Prepared suspensions. Simple types of syncopation. Unprepared suspensions.

Division V. Melodic chromaticism.

Division VI. Harmonic chromaticism.

Division VII. Unprepared entries of voices.

Division VIII. Some metric and rhythmic difficulties.

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 распределён на основе некоторых групповых признаков на ряд отделов, а именно:

Часть первая – Двухголосие

Отдел I. Консонансы и элементы доминантсептаккорда.

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.

Part Two – Three-voice Singing

Division I. Three-voice singing in homophonic texture.

Division II. Polyphonic three-voice singing.

This distribution into divisions is to some extent conditional, as part of the exercises involves difficulties of various kinds and could be placed in different divisions. Thus, the material itself does not allow placement, fully satisfying the strict requirements of methodology. At the same time, since in each division there are exercises of various degree of difficulty, a teacher can easily adapt the collection to a concentric method of passing the course, while working on a number of divisions in the order of gradually increasing total difficulty. Nevertheless, the distribution established in this collection may still facilitate the orientation in the material at first.

With regard to the use of the collection, it is necessary to add the following comments:

1. The student should watch over the rest of the parts during the performance. For control and simultaneous improving of skills in general orientation, it is useful to ask students – according to a previously prepared plan (and sometimes off the cuff) – to exchange parts mutually during the performance of the exercise. Along with this, the following practice is also possible. One student (or an entire group) sings one of the parts of the exercise on the instructions of the teacher, while the teacher plays the remaining voices; at the direction of the teacher, the student switches to another part of the exercise, which the teacher immediately stops playing, supplementing it with all the other voices.

2. A partial digression from the tradition of compulsory score presentation serves the same goals of deepening gen-

Часть вторая – Трёхголосие

Отдел I. Трёхголосие гомофонно-гармонического склада.

Отдел II. Трёхголосие полифоническое.

Это распределение по отделам имеет до некоторой степени условный характер, так как часть упражнений включает 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, всё 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 обмениваться партиями в процессе исполнения данного упражнения. Наряду с этим возможно и следующее упражнение. Один учащийся (или целая группа) по заданию педагога поёт 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 её всеми остальными голосами.

2. Тем же целям углубления навыков общей ориентировки служит допущенное в сборнике частичное отступление от традиции обязательного партитурного изложе-

eral orientation. This digression – expressed in the placement of two-part exercises on one staff and three-part exercises on two – aims not so much to save space as to increase the student's attention to the combination of his and someone else's parts and to all the details associated with such a rendition (direction of stems, placement of rests, unisons, voice crossing – in a word, all the features that are so characteristic of orchestral and choral divisi).

3. Each student should study both parts in the two-voice exercises and all three in the three-voice exercises (of course, when the vocal range allows it). During self-study at home, a student should play the other parts on the piano while singing one part.

4. The study of the material should, as a rule, be produced a cappella (unaccompanied), with the exception of exercises, in which there is a piano part; in all other cases, the support of piano can be allowed only to check the cleanliness of pitch, as well as for short-term assistance in certain difficult places, which are then subject to additional study without piano.

5. Singing solfeggi should always be accompanied by conducting, the disciplining importance of which in the development and strengthening of metric and rhythmic accuracy is often underestimated not only by students, but also by individual teachers. At the same time, care should be taken to ensure that the movement of the arm does not entail – when performing large durations and syncopated rhythms – the sounding uneven in strength, unconsciously reflecting the metric pulsation.

6. As practice shows, a teacher should demand the performance of exercises both in a choir (the whole group) and in small ensembles (duet, trio).

7. The work on solfeggi is viewed in two plans: along with a one-time sight-singing of a number of exercises it is necessary to subject a considerable part of the

ния. Это отступление, выразившееся в помещении двухголосных номеров на одной строке и трёхголосных – 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 трёхголосных все три (разумеется, когда это позволяет объём голоса). При самостоятельной домашней проработке учащийся должен при пении одной партии играть остальные голоса на фортепиано.

4. Проработка материала должна, как правило, происходить а 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 прора-

material to a thorough study (and even training), which should have as its goal the overcoming of all difficulties till complete clarity of reproduction. Such a combined method of work gives as a final result a certain amount of skills in sight-singing and develops a sense of ensemble, including both the ability to find a tonal, temporal and melodic (thematic) support and the orientation in performers' parts.

8. Separate intonational and sometimes ensemble difficulties are marked by the enclosure of the corresponding notes in a four-square; such places may require separate study or even composing of special auxiliary exercises by the teacher. In addition, the collection contains a number of methodological notes on individual points of exercises, on whole exercises and, finally, on whole groups of exercises.

9. The two-sided arrows used in the collection indicate which of the sounds of the voice that came before is most suitable as a support to the voice entering after a rest, of course, if there is a preliminary tonal tuning. When singing imitations in unison, memorizing the beginning of the melody of the voice that entered earlier should serve as a guideline for entering first of all.

10. The metronome instructions given for each exercise indicate approximately the desired tempo of performance; however, initial acquaintance, as well as working out and studying, must often take place at a slower tempo, with a gradual bringing it to the indicated designation.

11. The commas placed amidst the music text are aimed at specifying the most convenient moments for taking a breath. In motion of similar durations such moments can sometimes be determined at will, in different ways. In addition, we recall that in choral performance, sometimes it is allowed to choose a moment for taking a breath, which does not quite correspond to correct phrasing – with the indispensable condition that such an abnormal change of breath is not made

ботке (и даже разучиванию), которая должна иметь своей целью преодоление всех трудностей до полной отчётливости воспроизведения. Такой комбинированный метод работы даёт в конечном результате определённую 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 четырёх-угольник; такие места могут потребовать отдельной проработки или даже составления педагогом специальных вспомогательных упражнений. Кроме того, в сборник помещён 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. Помещённые 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, –

by all the performers of this part at the same time.

12. The thematic unity of the content of voices in the exercises with imitative polyphonic texture is indicated by horizontal square brackets in order to appropriately mark out the imitation during performance. When imitation continues from the beginning to the very end, the square brackets are replaced by the definition of such a long imitation, that is, the word “canone”.

13. In a number of exercises it was not possible to avoid places uncomfortable in tessitura. Some of them are designated to be performed an octave lower or higher, in the other exercises the transposition of individual passages to an octave more convenient for performance is at the choice of the teacher.

I. Sposobin

с тем неизменным 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.

И. Способин

PART ONE
TWO-VOICE SINGING
 Division I. Consonances and elements
 of dominant seventh chord

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ
ДВУХГОЛОСИЕ
 Отдел I. Консонансы и элементы
 доминантсептаккорда

Moderato ♩ = 76-84

A I, 964

Moderato ♩ = 76-84

A I, 966

* The upper voice's entry is guided by the lower voice, as if continuing the scale-like motion it has begun.

* Верхний голос ориентируется в своём вступлении на нижний голос, как бы продолжая начатое им гаммообразное движение.

Moderato ♩ = 76-88

A II, 1

** Attention should be paid to the accuracy of intonation when the lower voice leaps from *mi* to *la*.

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

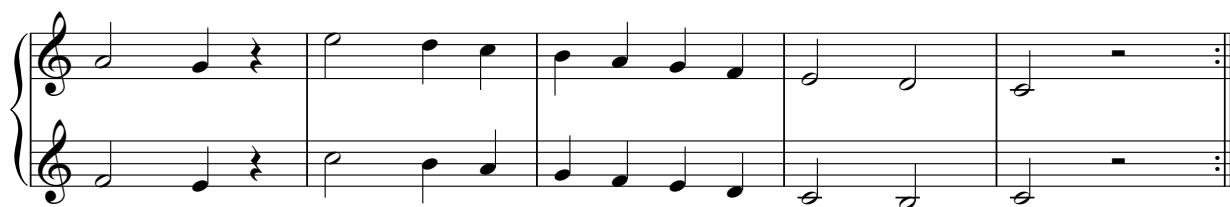
Quasi valse ♩ = 108-120

A I, 970



Allegro moderato ♩ = 104-112

A I, 971



Allegretto ♩ = 88-100

A I, 81





Commodo ♩ = 88-100
Canone

P VI, 11



* In all such cases of imitation at the unison the entry of the imitating voice is guided by the beginning of the melody in the voice that came before – by memorizing it.

* Во всех подобных случаях имитации в унисон имитирующий голос ориентируется в своём вступлении на начало мелодии голоса, вступившего раньше, при помощи запоминания его.

Moderato ♩ = 54-60

Л V, 7



* This exercise (except for the last measure) is like one melodic line divided in performance between two parts. When working on it, it may be useful to first sing the entire melody as one part, i.e. moving from staff to staff as indicated by the dashed lines.

* 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

А I, 967



** In all the exercises of this division it is necessary to achieve accurate, clear and comfortable performance of rests.

** Во всех номерах этого отдела необходимо добиваться точного, чёткого и спокойного выполнения пауз.

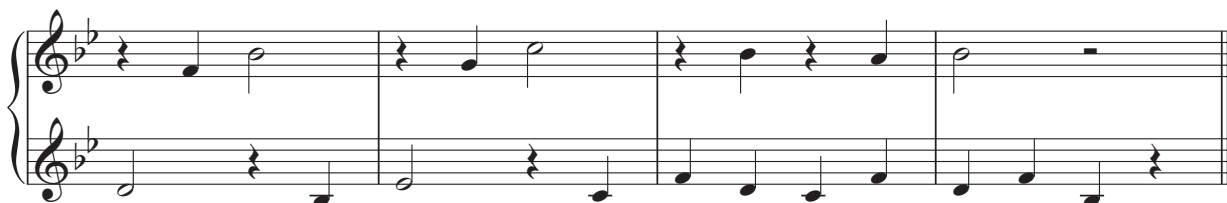
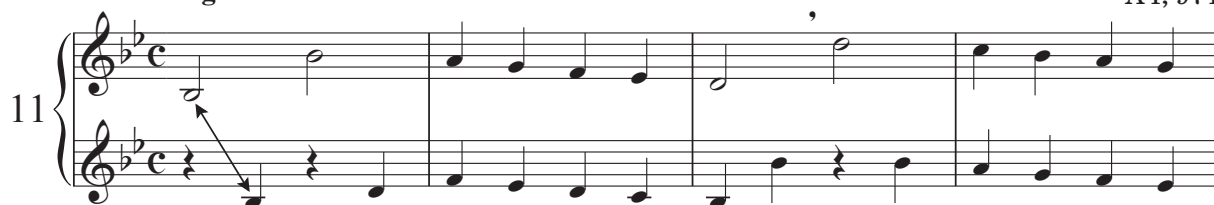
Moderato ♩ = 82-94

А I, 968



Allegro moderato ♩ = 112-126

A I, 974



Allegro moderato ♩ = 112-126

A I, 973



Allegretto ♩ = 80-92

A I, 991



* The main difficulty of this and the following exercises lies in the same type of rests being alternately stated in both voices; in this regard, we emphasize the importance of orientation to the partner not so much in point of pitch, but mainly in the sense of reliance on the beat.

* Основная трудность этого и следующего номеров заключается в поочерёдном проведении одного и того же типа пауз в обоих голосах; в связи с этим подчёркиваем важность ориентировки на партнёра не столько в отношении звуковысотности, сколько, главным образом, в смысле опоры на счётные доли.

Moderato ♩ = 69-76

A I, 993



Allegretto giocoso ♩ = 90-112

(Panseron, 1796-1859)

(Пансерон) ЛІ IV, 13



* The comment to exercise №8 is partially related to this exercise.

* К этому номеру частично относится примечание к №8.

Allegro ♩ = 120-138

Л V, 9

16

C D

g d C G

C F

* There are no new difficulties concerning rests in these two last exercises of this division; here, only increased attention is required to the distinct intonation of melodic figures that include modulations (see the corresponding designations of tonalities under the staff).

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

Allegro moderato ♩ = 70-80

Л V, 24

17

As (Es)

Division III. Consonances on stressed beats. Passing and neighbor dissonances

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

Allegro moderato ♩ = 124-136 A I, 965

* The entry of the lower voice continues the scale-like motion of the upper voice. The purity of sounding of the major seventh on the second quarter of the 8th measure is determined by the support of the lower voice by the just-sung *do*, and thus by the feeling of tonic harmony of the 7th and 8th measures.

* Нижний голос своим вступлением как бы продолжает гаммообразное движение верхнего голоса. Чистота звучания большой септимы на второй четверти 8-го такта обуславливается 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

22

simile

Moderato ♩ = 88-96

А II, 574

23

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru