



ЖУРОЛА ПЪ ЖУРА

ГЕНРИЕТТЫ НИССЕНЪ-САЛОМАНЪ.

L'ETUDE DU CHANT.

Das Studium des Gesanges.

par

Henriette Nissen-Saloman.

[Oeuvre posthume.]

Часть I Partie, théorique..... п. 4 р.

— II —, pratique..... п. 12 р.

— III —, (supplément). п. 2 р.

Les trois parties réunies, prix net: 15 р. — Вмѣстѣ 1.15 р.с.

Propriété des éditeurs pour toute la Russie (Pologne et Finlande)

ST PÉTERSBOURG, chez B. BESSEL et C^{ie}

Commissionnaires de la Société IMPÉRIALE musicale russe
et du Conservatoire.

Генриетта НИССЕН-САЛОМАН



ШКОЛА ПЕНИЯ



Научный редактор Е. П. Пономаренко

*Рекомендовано УМО по образованию в области музыкального искусства
в качестве учебно-методического пособия для студентов и слушателей вузов,
обучающихся по специальности 53.05.04 — «Музыкально-театральное искусство»*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

ББК 85.314
Н 69

Ниссен-Саломан Генриетта

Н 69 Школа пения: Учебно-методическое пособие / науч. ред. Е. П. Пономаренко. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015. — 440 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-1846-6 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-185-3 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-068-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Генриетта Ниссен-Саломан (1819–1879) — шведская певица середины XIX века, одна из первых профессоров Петербургской консерватории. Многие из ее учеников прославили русское вокальное искусство во всем мире. В последние годы жизни она создала учебник «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан» в трех частях. Особый интерес представляет вторая часть, на четырехстах страницах которой размещено обширнейшее собрание упражнений для развития певческого голоса. Эта книга сегодня является библиографической редкостью, переиздание ее в наши дни позволяет широкому кругу профессионалов и любителей вокального искусства познакомиться с трудом выдающейся певицы и педагога, применить ее ценные методические указания в практической деятельности.

ББК 85.314

Nissen-Saloman Henriette

Н 69 Singing school: Methodical textbook / scientific editor E. P. Ponomarenko. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2015. — 440 pages: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Henriette Nissen-Saloman (1819–1879) was a Swedish singer of the mid-19th century, one of the first professors of St. Petersburg Conservatory. Many of her students made Russian vocal art famous in the whole world. In the last years of her life she wrote a textbook “Singing school of Henriette Nissen-Saloman” in three parts. The second part is of special interest, where there is a large collection of exercises for voice-training. The book is rare nowadays. Its re-edition makes it possible for a wide range of professionals and enthusiasts of vocal art to get acquainted with the work of the outstanding singer and teacher, and to put her valuable methodical guidelines into practice.

Рецензенты:

Т. В. ЛЫМАРЕВА — кандидат искусствоведения, профессор кафедры камерного пения СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова;
Ю. В. САВЕЛЬЕВА — кандидат искусствоведения, доцент кафедры сольного пения Института музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена.

*Охраняется законом об авторском праве.
Воспроизведение всей книги или любой ее части
запрещается без письменного разрешения издателя.
Любые попытки нарушения закона
будут преследоваться в судебном порядке.*

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2015
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2015

ШВЕДСКИЙ ЖАВОРОНОК — ГЕНРИЕТТА НИССЕН-САЛОМАН

Генриетта Ниссен-Саломан (1819–1879) — выдающаяся шведская певица середины XIX века, восхищавшая публику всей Европы и России разнообразием своего репертуара, безупречностью вокальной техники, незаурядным музыкальным талантом. Она воспитывалась в крупнейшей европейской вокальной школе М. Гарсиа-сына. Ее партнерами по сцене были величайшие исполнители того времени: Дж. Б. Рубини, А. Тамбурини, П. Виардо и многие другие. Генриетта Ниссен общалась со многими знаменитостями, среди которых К. Нильсон, Дж. Линд, датские писатели Х. К. Андерсен и Б. Ингеман, посвящавшие свои стихи певице, Дж. Россини, Дж. Мейербер, К. Сен-Санс, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, Г. Берлиоз, А. Г. Рубинштейн и многие другие.

По окончании артистической карьеры Ниссен-Саломан поселилась в Петербурге и по предложению А. Г. Рубинштейна заняла должность профессора вокального класса первой русской консерватории. Педагогическая деятельность Генриетты Ниссен-Саломан в России была чрезвычайно плодотворной, многие из ее учениц прославили русское вокальное искусство во всем мире.

По просьбе А. Г. Рубинштейна в последние годы своей жизни Ниссен-Саломан создала представляемый здесь учебник «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан», в который вложила весь свой профессиональный опыт и знания.

Можно утверждать, что Генриетта Ниссен имела при жизни большой авторитет певицы и педагога, однако сегодня ее имя практически забыто. Данное издание, без сомнения, будет очень интересно и принесет практическую пользу педагогам-вокалистам в наши дни, кроме того, оно позволит вернуть из забвения имя выдающегося музыканта.

Генриетта Ниссен родилась в Швеции в Гётеборге 12 марта 1819 года в семье торговца мануфактурой. Очень рано проявились ее неординарные вокальные данные. Первые музыкальные занятия Генриетты проходят в родном городе в певческой школе пастора и органиста Г. Гюнтера.

Друзья и родственники с большим удовольствием собираются в салоне дома Ниссен, чтобы послушать пение Генриетты, голос которой постепенно обретает силу, широкий диапазон. Вместе с этим и публики на ее выступлениях становится больше за счет разбирающихся в искусстве слушателей. Среди них оказывается датский балетмейстер О. Бурнонвилль, который рекомендует двадцатилетней Генриетте профессионально обучаться вокальному искусству, что и предопределяет ее дальнейшую судьбу. О. Бурнонвилль в своих «Путевых воспоминаниях» пишет, что он, посещая Гётеборг в мае 1839 года, «в крайне любезном семейном кругу обнаружил удивительно прекрасное сопрано, которое по моему настоянию отправилось в Париж... и позднее добилось определенной степени известности, а именно, в качестве камерной певицы. Эту молодую девушку зовут Генриетта Ниссен».



Отец Ниссен по совету Бурнонвилля отправляет Генриетту в Париж к М. Гарсиа, который, прослушав, берет ее к себе в ученицы. Таким образом, с 1839 года она несколько лет занимается в лучшей вокальной школе того времени.

Гарсиа Мануэль Патрисио Родригес был выдающимся вокальным педагогом XIX века. Он преподавал в Парижской консерватории и Королевской музыкальной академии в Лондоне. Его отец и учитель, — Гарсиа Мануэль дель Пополо Висенте — знаменитый вокалист и преподаватель пения, обучавший также своих дочерей, ставших известнейшими певицами — Марию Малибран и Мишель Полину Виардо-Гарсиа. М. Гарсиа-сыну принадлежат несколько методических работ. Он с интересом изучал физиологию человеческого голоса, а в 1855 году изобрел ларингоскоп — прибор для исследования гортани. Педагогические принципы М. Гарсиа оказали значительное влияние на развитие вокального искусства XIX века.

Генриетта Ниссен унаследовала школу своего учителя в полной мере. Кроме того, живя в Париже, она берет уроки игры на фортепиано у Ф. Шопена. Окончив свое обучение, певица прекрасно владеет инструментом.

Дебют начинающей артистки состоится в 1843 году в Парижской итальянской опере в партии Адальджизы в опере В. Беллини «Норма», после чего с ней заключают контракт. Несмотря на большой успех, молодая вокалистка покидает Париж по окончании контракта. Главная причина этого заключается в том, что две примадонны театра — Ф. Персиани и Дж. Гризи — не планируют уступать ей свои партии.

Уехав из Парижа, Ниссен много выступает в оперных театрах и концертах. Она поет в Швеции, где ей дали прозвище «шведский жаворонок», а также в Италии, Англии, Шотландии, Ирландии, Германии, Голландии и России. Певица исполняет главные партии в операх Беллини «Норма», «Сомнамбула», Доницетти «Лючия ди Ламмермур», Верди «Эрнани», «Атилла», «Ломбардцы» и др.

Дж. Россини, восхищенный искусством Ниссен, вводит ее в «Casino des Nobles», где в течение двух с половиной месяцев она тридцать пять раз исполняет партии Нормы в «Норме», Амины в «Сомнамбуле», Одабеллы в «Атилле» и другие.

Первая встреча Ниссен с русской публикой состоится в 1844–1845 годах, когда она приезжает в составе итальянской оперной труппы на гастроли в Санкт-Петербург. Здесь начинающая и почти никому не известная певица имеет большой успех. В русской периодике можно встретить такую характеристику ее голоса: «сопрано, доходящее до do... голос гибкий, прекрасный, полный, чистый, сильный».

Покинув Россию в 1845-м, Ниссен с большим успехом гастролитрует по всей Европе. Она поет в Генуе, Флоренции, Риме, Лондоне, Дублине, Гамбурге, Дрездене, Франкфурте-на-Майне, Гааге, Роттердаме, Берлине, Лейпциге, где знакомится со своим будущим мужем, датским композитором З. Саломаном, и во множестве других городов.

С 1850 года, выйдя замуж, она практически покидает театральную сцену, находясь на пике своей популярности. Возможно, такое решение связано с особыми взаимоотношениями Ниссен с ее соотечественницей и выдающейся вокалисткой Дж. Линд, прозванной «шведским соловьем». Впервые они встретились, обучаясь у М. Гарсиа. Голосовой аппарат Линд, которая к этому моменту (1839) была уже известной оперной певицей, нездоров, и она вынуждена молча сидеть и слушать пение Генриетты на уроке. В дальнейшем две шведки соперничают друг с другом в исполнительском мастерстве, часто выступая одновременно в одних и тех же городах, долгое время оставаясь равными. Однако в 1850 году в Берлине Ниссен была вынуждена осознать, «что пение жаворонка в своем



роде, возможно, не уступает пению соловья, но соловей является более изысканной птицей». Вероятно, это заставило Ниссен отказаться от дальнейшей артистической карьеры.

Тем не менее в 50-е годы Ниссен-Саломан активно концертирует, разъезжая вместе со своим мужем по всей Европе. Супруги посещают с гастрольным турне и Россию. Певицу здесь хорошо помнит и тепло принимает публика. Исполнительское мастерство Ниссен находится на вершине расцвета, она демонстрирует безупречный музыкальный вкус, высокий профессионализм. Супруги выступают в Петербурге, Москве, Курске, Воронеже, Тамбове, Пензе, Симбирске, Казани, Саратове, Киеве и Одессе.

Важной особенностью певческой карьеры Ниссен является широкий стилевой диапазон репертуара, высочайшее мастерство исполнения музыки разных композиторов. В оперном репертуаре певицы итальянская музыка занимает первое место. Ниссен исполняет главные и второстепенные партии в операх В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Россини, Дж. Верди. Большой успех вокалистка имеет в операх В. А. Моцарта.

Концертные программы Ниссен очень разнообразны, большое место в них занимает немецкая музыка — от старинных композиторов, И. С. Баха, до Ф. Шуберта и Ф. Мендельсона. В программах часто встречаются имена таких композиторов, как Г. Ф. Гендель, К. В. Глюк, В. А. Моцарт, Дж. Мейербер, А. Марчелло, А. Л. Кляпписсон, Ф. Лахнер.

Каждая партия, каждое произведение этих композиторов требует от вокалиста высокой исполнительской культуры, музыкальной образованности, не говоря уже о вокальной технике. Все перечисленные качества доступны только артистам высшего класса, к которым, несомненно, относится и Ниссен.

Большую роль в профессиональной судьбе певицы сыграло знакомство четы Саломан с русским музыкантом А. Г. Рубинштейном. В 1860 году Ниссен-Саломан приняла его предложение приехать в Петербург и заняться преподаванием. С этого момента педагогическая деятельность стала главным ее делом, в 1862-м она получила должность профессора вокального класса первой русской консерватории. В России Ниссен-Саломан жила и работала девятнадцать лет, до конца жизни, воспитав целую плеяду высококлассных вокалистов.

Как и многие другие иностранные музыканты, жившие и работавшие в нашей стране, Ниссен становится неотъемлемым звеном в процессе формирования русской культуры, испытавшей позитивное влияние европейских национальных школ.

Вокально-педагогические принципы Ниссен-Саломан очень гармонично сочетаются с традициями русской вокальной школы, сформулированными ранее в трудах М. И. Глинки и А. Е. Варламова. В основе ее методики, безусловно, лежит школа Гарсиа, обобщенная с собственным немалым профессиональным опытом. Основопологающим убеждением Ниссен-Саломан является мысль о том, что для исполнения произведений любых стилей певцу необходимо вначале овладеть вокальной техникой, единой для всех национальных школ.

В своей педагогической деятельности, так же как и в исполнительской, Ниссен-Саломан стремилась к разностороннему в стилистическом плане развитию учеников. Она обращалась не только к произведениям европейских композиторов, но и русских: М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, М. А. Балакирева, А. Г. Рубинштейна, Ц. А. Кюи, А. Н. Серова.

Изучение записей экзаменационных книг консерватории дает возможность сделать вывод о позитивном отношении к педагогическим достижениям Ниссен-Саломан предшественников русской вокальной школы. Ее метода была восторженно принята прославленным русским певцом О. Я. Петровым, учеником М. И. Глинки, присутствовавшим на прослушиваниях в качестве члена экзаменационной комиссии.



Среди учениц Ниссен-Саломан, ставших известными исполнителями и преподавателями и придерживавшихся в своей деятельности принципов своего учителя, нужно назвать Н. А. Ирецкую, Е. А. Лавровскую, А. П. Крутикову, В. И. Рааб, Е. Ф. Цванцигер, А. А. Бичурину, М. Д. Каменскую, П. С. Левицкую, А. А. Полякову-Хвостову и многих других. Воспоминания современников свидетельствуют о высочайшем авторитете Ниссен-Саломан, которая «образовала в России школу, в полном значении этого слова, воздвигши себе, таким образом, навсегда прекраснейший и прочнейший памятник. Всё, что в Петербурге и внутри России поет хорошо, суть исключительно ее ученицы».

В последние годы жизни, имея значительный педагогический опыт, Ниссен-Саломан создала учебник «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан», ставший первым основательным обобщением проблем вокальной педагогики, созданным профессором вновь открытой Петербургской консерватории.

Этот учебник сегодня является библиографической редкостью. Переиздание его в наши дни позволяет широкому кругу профессионалов и любителей вокального искусства познакомиться с трудом выдающейся певицы и педагога, применить ее ценные методические указания в практической деятельности.

Учебник создан Ниссен-Саломан специально для России с учетом специфики отечественного музыкального образования до открытия консерваторий. Большинство учениц, приходящих к ней в класс, при наличии прекрасных вокальных данных не имеют даже начальных знаний теории музыки, что, по ее мнению, является абсолютно неприемлемым. Именно поэтому большое внимание в «Школе пения...» уделено подробным разъяснениям основ музыкальной грамоты, сольфеджированию.

В своей педагогической деятельности Ниссен-Саломан в основном обучала женские голоса, поэтому и ее учебник предназначен в первую очередь для них.

«Школа пения...» состоит из трех частей. Первая часть — теоретическая, в ней рассматриваются важные вопросы вокальной педагогики — режим занятий, основные принципы и последовательность развития голосового аппарата, порядок освоения репертуара.

Первая часть содержит ссылки на вторую часть, в которой размещено обширнейшее собрание упражнений для развития певческого голоса. Упражнения представлены в систематическом порядке для удобства использования учителями пения.

Третья часть включает примеры популярных арий В. Беллини, Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Мейербера в транспонированных вариантах и с примерами каденций известных певцов и самой Ниссен-Саломан.

На основе изучения учебника можно выявить основные принципы педагогической деятельности Ниссен. Главный из них — подход к обучению с позиций высокого профессионализма. По ее убеждению, педагог должен быть настоящим вокалистом, владеющим всеми тонкостями этого искусства, а также азами постановки голоса, так как многие последствия неправильных занятий невозможно потом исправить. В то же время, ученица обязательно должна иметь музыкальную подготовку, уметь читать с листа, стремиться к развитию своего кругозора, что позволит ей глубже проникать в содержание музыкального произведения.

Важнейший педагогический принцип Ниссен-Саломан — последовательность и постепенность в развитии голоса, освоении различных видов техники, художественного репертуара.

Ниссен-Саломан рекомендует в начале обучения не менее полугода работать над предложенными в учебнике упражнениями, только после этого, по ее мнению, можно петь классические арии, затем начинать добавлять нетрудные романсы.



В качестве основных задач обучения Ниссен-Саломан выделяет чистое интонирование, свободное владение дыханием и правильное произношение текста. Она считает, что ежедневные занятия развивают силу и диапазон голоса. Начинать занятия вокалом Ниссен-Саломан рекомендует с обучения основам правильного звукообразования, далее постепенно добавляются новые задачи — выработка однородного звучания в разных регистрах, качественного тембра голоса. Важнейшее качество певческого голоса — это владение филировкой звука, которое Ниссен-Саломан рекомендует начинать вырабатывать сразу, как только ученица научится управлять регистрами голоса. Упражнения по филировке звука, по ее мнению, способствуют улучшению тембра, развитию певческого дыхания. Трель и хроматическую гамму Ниссен-Саломан считает самыми сложными для освоения, предлагает начинать работу над ними, когда ученик уже овладел остальными видами вокальной техники.

Ниссен-Саломан отмечает, что собрание упражнений в учебнике включает, наряду с ее собственными, упражнения из других школ, в пользу которых она убедилась на собственном опыте в процессе педагогической деятельности. Практическая направленность «Школы пения...» выражается в первую очередь в том, что каждое упражнение предложено во всех тональностях для удобства использования преподавателями и учениками. В данном издании упражнения представлены без транспонирования.

Данное издание учебника Ниссен-Саломан имеет сокращения по сравнению с первоначальным изданием. Эти сокращения не носят принципиального значения, так как они затрагивают лишь транспонированные повторения одного и того же упражнения, которые каждый современный педагог может выполнить самостоятельно.

Вторая часть учебника фактически является энциклопедией упражнений для вокалиста, где представлены типы движения от самых простых до виртуозных, требующих совершенного владения голосом.

Несомненно, «Школа пения Генриетты Ниссен-Саломан» — это фундаментальный труд по подготовке профессиональных певцов, созданный в период расцвета русского классического вокального искусства и актуальный в наши дни.

Принципы, которых придерживалась Ниссен-Саломан в своей педагогической деятельности: последовательность, постепенность в освоении технических приемов и репертуара, необходимость одновременного развития вокальной техники и общей музыкальной грамотности ученика, чувства стиля — унаследованы ее учениками и сегодня являются основой вокальной педагогики, опирающейся и совершенствующей традиции прошлого. Именно поэтому представляемое переиздание «Школы пения Генриетты Ниссен-Саломан» играет чрезвычайно важную роль для развития современного вокального искусства.

Е. П. Пономаренко

ПОСВЯЩАЕТСЯ
ПАМЯТИ

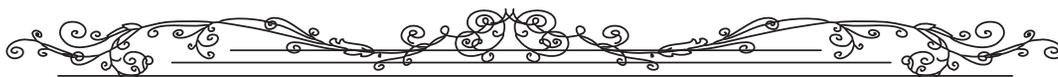
Ея Императорскаго Высочества

Государыни Великой Княгини



ВЛЕННЫ ПАВЛОВНЫ

Издателемъ



ПРЕДИСЛОВИЕ ИЗДАТЕЛЯ¹

По инициативе Антона Григорьевича Рубинштейна, величайшего почитателя и ценителя методы профессора пения г-жи Ниссен-Саломан, — я предложил ей составить полную «Школу пения». Сначала г-жа Ниссен решительно отказалась предпринять подобный труд, вследствие недостатка свободного времени. Два года спустя я вновь обратился к ней с просьбой увековечить печатаньем свою испытанную методу. На этот раз я был счастливее, — она согласилась, однако с непременным условием не торопить ее, дать время для основательной, полной разработки богатого материала, собранного ею во время многолетней ее деятельности в качестве профессора пения, в консерватории. Осенью 1878 года огромный труд был почти окончен; наконец, весной 1879 года, после своего последнего, блестящего экзамена в консерватории, г-жа Ниссен заявила мне, что ее «Школа пения» вполне окончена и что осенью можно будет приступить к печатанью: оставалось только окончательно пересмотреть готовый манускрипт. Этим трудом она была занята во время своего пребывания за границей летом 1879 года. После ее внезапной смерти ее супруг, основательный музыкант и композитор, окончив тщательный пересмотр манускрипта, передал мне наконец этот замечательнейший и обширнейший труд знаменитого профессора. Печатание «Школы пения» г-жи Ниссен-Саломан значительно затянулось по чрезвычайной обширности манускрипта.

В. Бессель

Санкт-Петербург, декабрь 1880 г.

¹ Предисловие к изданию 1880 года. — *Прим. издательства.*





ГЕНРЕТТА НИССЕН-САЛОМАН. НЕКРОЛОГ¹

27 августа 1879 года внезапно прекратилось одно из наиболее деятельных артистических существований, закрылись навсегда глаза, так часто горевшие благороднейшим воодушевлением ко всему прекрасному, великому, возвышенному в искусстве, неудержимо увлекавшее за собою тысячи людей, согревавшее пламенем искусства бесчисленные сердца.

Генриетта Ниссен-Саломан скончалась в цвете сил в горном городке Гарцбурге, романтически расположившемся в Гарце; она переехала туда после сезона в Мариенбаде, куда сопровождала больного мужа. Болезнь (простуда) ее была столь легкая, что до последнего мгновения не предвиделось близкого конца. 3 сентября 1879 года ее смертные останки уже были преданы на вечный покой земле кладбища ее родного города Гётенбурга, в Швеции².

Покойной было едва только 60 лет; она родилась 12 марта 1819 года. В лице ее сошла в могилу одна из даровитейших и достойнейших представительниц искусства.

В нежнейшем возрасте, уже на четвертом году жизни, маленькая Генриетта выказывала несомненные признаки необычайного музыкального дарования: она не только не принимавшись еще учиться могла передать на фортепиано своими маленькими пальчиками раз слышанную мелодию, но несколько лет позже, также без чужой помощи, определяла тон башенных часов, точно так же, как и тональность любой мелодии. К этим прекрасным музыкальным способностям с течением времени присоединился замечательно редкий обширный сопрано. Эти дарования, конечно, не могли оставаться втуне; тем более, что родители ее любили искусство и дом их был сборным пунктом любителей музыки.

Первое музыкальное образование Генриетта получила от Георга Гюнтера, превосходного органиста местной протестантской церкви, основавшего превосходную певческую академию, которой молодая девушка сделалась скоро деятельнейшим, полезнейшим и незаменимым членом. Нескольким авторитетным друзьям дома и искусства удалось убедить родителей Генриетты выбрать для их 18-летней дочери артистическую карьеру. В 1839 году мы находим ее в Париже ученицей Мануэля Гарсиа, чрезвычайно полюбившего ее за ее голос и музыкальные способности. Необыкновенно ревностно изучала она пение и в это время познакомилась с выдающимися знаменитейшими художниками. В это-то время познакомилась она, например, с Шопеном, столь восхитившимся дарованием молодой девушки, что он сам вызвался давать ей уроки на фортепиано.

В прежнее время в хороших шведских семействах требовалось много решительности для избрания артистической карьеры; немало трудности представляло также и осуществление весьма естественного желания поместить молодую девушку, воспитанную в строгих правилах, в какое-нибудь уважаемое парижское семейство; Генриетта нашла гостеприимство в доме Циммермана, в то время лучшего профессора фортепианной игры в консерватории.

В сороковых годах итальянская опера в Париже стояла на высшей ступени своего блеска: Гризи, Персиани, Лаблаш, Рубини, Тамбурины и другие образовывали замечательно

¹ «Signale für die musicalische Welt»; № 14. Leipzig, 1880 г. «Северная иллюстрированная музыкальная газета»; № 4 и 5. Христианиа, 1880 г.

² Что прошло, не возвращается никогда более, — но когда оно уходит, полное блеска, то светит потом еще долго.



редкий ансамбль артистических сил. Среди этих звезд Генриетта дебютировала впервые (1843) в роли Адальгизы рядом с Гризи-Нормой; успех превзошел все ее ожидания. Вторая ее роль была Эльвиры (в «Дон-Жуане»), возбудившая тем более внимания, что до тех пор в Париже привыкли считать эту роль второстепенною: Ниссен же, благодаря виртуозности и таланту, с которым она передавала ее как в музыкальном, так в вокальном и в драматическом отношении, удалось представить партию Эльвиры в совершенно новом, дотоле неизвестном виде. Ей тотчас же был предложен ангажемент на три года, послуживший поводом к новым успехам. Артистическое путешествие по Швеции, совершенное ею в это время, уподоблялось триумфальному шествию.

В следующий сезон она выступила в Париже в «Велизарии», «Танкреде» и «Цирюльнике». Ее импровизированное появление в «Цирюльнике», без репетиции не только оркестровой но и фортепианной, произвело большое впечатление. Персиани, игравшая Розину, внезапно заболела; больна была и Гризи, так что нечего было давать. Директор театра, Вартель, принужден был бы отменить спектакль и возратить превосходный сбор, если бы не Генриетта, решившаяся взять на свои плечи непробованную роль, хотя к ней обратились всего только за час до начала спектакля. Полный триумф ожидал ее. В этом случае, как и позже, в течение ее артистической карьеры, ее музыкальные способности оказали ей большую услугу. Несмотря на естественное, сольное волнение, понятное при таком рискованном предприятии, она вдруг перед самым началом арии «Una voce raso fà» вспомнила, что Персиани (как она раньше заметила) поет арию, написанную в E-dur на терцию выше — в G-dur, в тональности, невозможной для всякой другой артистки. Можно себе представить боязнь молодой певицы, прежде чем она успела найти кого-нибудь, кто передал бы капельмейстеру ее просьбу исполнить арию в первоначальной тональности; наконец, первые звуки арии убедили ее, что желание ее дошло по назначению еще вовремя. Благодаря ее необыкновенному успеху в этой роли, она удержала ее за собою и в следующий сезон, хотя по контракту роль принадлежала исключительно Персиани¹.

Из других многочисленных примеров славной карьеры выдающейся артистки можно упомянуть о следующем факте. Во время случайного краткого пребывания ее во Франкфурте-на-Майне в мае 1858 года тамошнее общество Св. Цецилии давало генделевскую ораторию «Иефта». В день исполнения внезапно заболевает певица (г-жа Фейт), которой поручена была сопранная партия «Ифис»; исполнение становилось невозможным. Дирекция общества, узнавшая о случайном присутствии г-жи Ниссен, пригласила ее помочь горю и взяться экспромтом за эту трудную партию; г-жа Ниссен к общему удовольствию сделала это с обычно своею готовностью и мастерством, хотя партия была для нее совершенно незнакома. На другой день, кроме разных изъявлений удивления

¹ Парижские журналы той эпохи, равно как «L'Europe artiste» (5 марта 1854 г.) рассказывают это происшествие следующим образом:

«Г-жа Ниссен была приглашена на большой бал, куда ее должна была сопровождать одна из представительниц высшей парижской аристократии. Вечером, когда молодая девушка начала уже одеваться, у дверей ее квартиры раздался отчаянный звонок. Это был Вартель со всем отчаянием директора принужденного Отказать полный театр; должен был идти «Цирюльник» с Персиани, но знаменитая певица внезапно заболела; точно так же больна была и Гризи. Переменить спектакль было невозможно. Если г-жа Ниссен не решится взяться за роль (которую она никогда не пробовала ни с оркестром, ни с фортепиано), оставалось возратить публике деньги, — крайность, на которую директора решаются с трудом. Перед таким несчастьем артистка, у которой сердце равнялось таланту, не колебалась долго. Белое бальное платье, без всяких украшений, роза в волосах — составили костюм Розины. Карета, долженствовавшая вести ее на бал, получила приказание ехать в театр, где публика уже собралась массою наслаждаться пением Персиани, своей балованной любимицы. Не было времени, чтобы выпустить афиши и заявить публике о замене. Остальное известно».



и признательности, г-жа Ниссен получила следующее письмо от живущего во Франкфурте старого Алоиса Шмитта, знаменитого пианиста и композитора:

«Вслед за другими позвольте и мне принести вам мою теплую благодарность за высокое художественное наслаждение, доставленное мне вашим пасторским пением в несравненном произведении Генделя. Мое удивление увеличилось тем сильнее, когда я узнал, что вы пели без репетиции, как говорится, с листа: вы так проникли в Генделевский дух! *Пускай кто-нибудь попробует сделать это!* Эти строки могут вам свидетельствовать как я — и со мною вместе все знатоки искусства — благодарен и удивляюсь вам».

*Д-р Алоис Шмитт. Франкфурт,
16 мая 1858 г.*

Такое же горячее письмо написала и дирекция общества Св. Цецилии:

«Общество Св. Цецилии, — говорит между прочим это письмо, — с гордостью ставит в своих программах имя артистки, давно пользующейся громким именем и доказавшей еще раз, что ее блестящие дела посвящены требованиям истинного искусства, ради любви к которому она всегда готова приносить личные жертвы. Соболаговолите, сударыня, принять выражение нашей благодарности и особенного почтения».

После этого короткого отступления от хронологической последовательности нашего отчета вернемся в Париж, принимаясь за рассказ событий, начиная с 1844 года.

Горячему стремлению г-жи Ниссен к дальнейшему художественному развитию и возможно скорейшему расширению ее репертуара были положены тут слишком узкие границы, так как ни Персиани, ни Гризи не были склонны уступать своих ролей. Поэтому г-жа Ниссен решила оставить свое место в парижской итальянской опере, колыбели ее славы. Тогда еще никакая шведская певица не выступала за границей; г-жа Ниссен была первой, принесшею честь своему отечеству, получившей имя «шведского соловья» — прозвище, которое позже разнесли по свету Женни Линд и Нильсон.

Весною 1845 года мы находим ее в Милане. Но едва она прибыла туда, как ангажемент призвал ее в Петербург, где она имела необыкновенные успехи рядом с Альбони, Виардо, Рубини, Марио, Тамбурини, Лаблашем и Конкони. Вернувшись в Италию, где Россини (живший тогда в Болонье) живо интересовался ею, как прежде Доницетти в Париже, она пела в продолжение трех лет в Болонье, Милане, Мантуе, Генуе, Ливорно, Флоренции и Риме главные роли в операх: «Норма», «Сомнамбула», «Лючия», «Эрнани», «Атилла», «Два Фоскари», «Ломбардцы», «Паризина» и т. д. Везде ожидали ее триумфы, особливо же во Флоренции и в театре Апполо в Риме. Она была ангажирована в Ферраре в начале 1848 года, когда вспыхнувшая революция принудила ее покинуть этот город после нескольких спектаклей. Ангажемент призвал ее в Лондон, где она выступила в Ковентгарденском театре, в ролях «Нормы» и «Лючии», спетых ею на английском языке; затем она предприняла большое концертное путешествие через Англию, Шотландию и Ирландию. Возвращаясь на родину в Швецию, она пела в Гамбурге «Лючию» на немецком языке. В Швеции и Норвегии, где она совершила артистическую поездку, ее принимали с энтузиазмом. Зимой 1849/50 года она пела почти во всех концертах Gewandhaus'a в Лейпциге, где произвела сильное впечатление не только бравурой, с которой исполняла итальянские арии, но и благородною, поэтической передачей



шведских и немецких романсов, равно и классических сочинений. (В 1853 году она снова пела в 12 концертах Gewandhaus'a.)

С таким же успехом пела она в других столицах Германии, которые посетила потом. Ее появление в Берлине как раз совпало с тем временем, когда музыкальный мир прусской столицы был под впечатлением пения Женни Линд, только что уехавшей из Берлина. Сезон уже кончился, весна была на дворе, и г-жа Ниссен могла выступить там только в концертах, но тем не менее ее успех был громаден и вся без исключения художественная критика Берлина, с Рельштабом во главе, чествовала ее, как равносильную соперницу ее землячки, Линд. Эрнст Коссак закончил одну из своих статей следующими словами: «если уж дали Женни Линд титул шведского соловья, то мы должны потребовать безусловно, чтобы назвали Генриетту Ниссен шведским жаворонком».

Праздновавшееся в Гааге торжество обручения наследного шведского принца с голландскою принцессою призвало в столицу Голландии и г-жу Ниссен, которая всюду — при дворе, в Гааге, Амстердаме и Роттердаме — встретила обычный огромный успех.

10 Сентября 1850 года г-жа Ниссен вышла замуж за датского композитора Зигфрида Саломана и с тех пор пела под именем Ниссен-Саломан. Вместе с мужем она предприняла большие артистические путешествия по Швеции, Финляндии, России и побывала даже в Константинополе. В 1853 году мы находим художественную чету в Париже, где г-жа Ниссен пела в концертах консерватории и в концертах под управлением *Сегера* (в зале Св. Цецилии), обративши на себя особенное внимание своим исполнением *классической* музыки. Приглашение тогдашнего директора брюссельской консерватории, знаменитого *Фетиса*, привело ее в Брюссель, где она выступила в концертах этого учреждения. Здесь ею получена была телеграмма из Петербурга с предложением занять место профессора пения в консерватории, только что открываемой тогда А. Рубинштейном, под августейшим покровительством Великой Княгини Елены Павловны. В январе 1860 г. мы находим ее там в полной деятельности, в публичных курсах пения, предшествовавших открытию консерватории (в 1862 году). С неутомимою, никогда не остывающею ревностью исполняла она свои новые обязанности; как многого умела она достигнуть, показывает масса образованных ею учениц, рассеянных по России. Госпожа Ниссен-Саломан образовала в России школу, в полном значении этого слова, воздвигши себе таким образом навсегда прекраснейший и прочнейший памятник. Все, что в Петербурге и внутри России поет *хорошо* — суть исключительно ее ученицы. Недостаток места позволяет нам назвать только некоторых учениц и примадонн, вышедших из этой школы: Жозефина Решке (парижской большой оперы), А. Белоха (в Лондоне), Махвиц и Лидо (в Her Majesty театре, в Лондоне и Нью-Йорке); в русской опере в Петербурге: г-жи Рааб, Лавровская, Левицкая, Крутикова, Каменская, Калаш, Бичурина; в Италии: г-жи Вурцель, Гейрот, Альма Фострем; учительницы пения в петербургской консерватории — г-жи Цванцигер, Гирс-Левицкая, Полякова и Ирецкая; концертные певицы и учительницы пения: г-жи Фосс, Клемм, Гренинг-Вильде, Харитоновна-Палечек, Ольга Петерсен, Веревкина, Марцинкевич, Полонская, Гааке, Минквиц; в Харькове — г-жа Прохорова-Маурелли; в Киеве — г-жи Небельская и Константинович; из числа многочисленных учениц аристократического круга назовем г-жу Панаеву, Эбелинг, Джунковскую, Симанскую-Бронникову и т. д.

Ее преподавание поддерживалось двумя особенностями, которых нельзя оценить достаточно: необыкновенным (для певицы) ее пианизмом и теоретическими сведениями, соединенными с удивительною памятью, позволявшею ей аккомпанировать все *без нот*



и транспонировать в любую тональность, так что она никогда не имела надобности в аккомпаниаторе. Сверх того, так как несмотря на возраст она находилась в полном обладании голосом, то ее преподавание имело еще ту выгоду, что она могла все пропеть своим ученицам; это служило для последних прекрасным практическим примером, сценическим как и вокальным. За границей давно оценили эти редкие качества. Давно штутгартская консерватория старалась, но тщетно, убедить г-жу Ниссен войти в состав ее профессоров. Точно так же дирекция консерватории общества «друзей музыки» в Вене дважды присылала убедительные приглашения, имевшие целью заручиться этой редкою педагогическою силою для своего заведения (17 мая 1878 и 26 мая 1879 года). Несмотря на эти неоднократные, льстящие самолюбию доказательства признания ее способностей и доверия к ним, г-жа Ниссен не могла решиться покинуть многочисленный круг ее учениц, возложивших на нее все свои надежды, точно так же, как и свое обширное поле деятельности в Петербурге. Кто знал редкое чувство долга этой выдающейся артистки, равно как связанную с ним наивность и честную привязанность к идеям, столь часто встречающиеся у великих артистов, тот легко поймет, что такому глубокому таланту должно было стоить весьма многого покинуть навсегда арену деятельности, *созданную ею* с таким усилием, где она встретила столько раз почетную оценку, хотя вместе часто и лишаящее мужества непризнание, и для того только, чтобы на новом месте снова, быть может, пройти эти стадии радости и страдания.

Ее ежегодные воскресные музыкальные утра, основанные ею уже более девяти лет в ее собственной квартире, приобрели обширную основательную, общую известность; на них собиралось всегда множество лиц, вершин искусства и науки, равно как избранная высшая аристократия. Безустанной, неутомимой деятельности г-жи Ниссен удавалось устроить невероятное, часто собрать новое, интересное, привлекательное: разнообразные программы этих «утр», всегда представлявших что-либо новое, полных интереса, способных привлечь, служат тому доказательством. Новые, более выдающиеся и успевшие ее ученицы выступали на этих утрах, постепенно приучаясь к публике; исполнялись маленькие и большие ансамбли и хоры.

Несмотря на столь разнообразные занятия г-жа Ниссен находила еще время работать над представляемою теперь методою, в которую она положила свои богатые знания, основания ее несравненной школы и свою драгоценную опытность, приобретенную во время ее долголетней педагогической деятельности. К сожалению, ей не суждено было дожить до появления этой методы в печати.

Конечно, при столь выдающейся деятельности не было недостатков в разнообразных проявлениях официального признания этой деятельности. Госпожа Ниссен имела шведскую медаль за заслуги — «Litteris et artibus», медаль, осыпанную бриллиантами, — «Pour le mérite», пожалованную государем императором, орден Красного Креста, дипломы музыкальной академии в Стокгольме, филармонического общества в Петербурге, филармонического общества во Флоренции, Св. Цецилии в Риме.

Из большого числа стихотворений, ей посвященных, здесь найдут место только наиболее выдающиеся, известного немецкого поэта Рельштаба и двух датских: Андерсена и Ингемана¹, а равно одно стихотворение, написанное по поводу ее смерти; последнее из них в русском переводе.

¹ Два последних стихотворения приводятся на французском языке (перевод с датского), как это было в первом издании книги. — *Прим. издательства.*



Die Kunst

Wie Du sie pflegest, ächt und rein,
Ist sie sich selber Lohn des Strebens,
Und webt den goldnen Sonnenschein
Um alle Schatten dieses Lebens.
Zur Erinnerung an Ihren Freund und Verehrer.

L. Rellstab
Berlin, 16 April, 1850

(Перевод с датского)
Dieu t'a donné une voix
Au timbre merveilleux, —
Il t'a donné bien plus encore
En metant de l'âme dans ton chant.

H. C. Andersen
Copenhague, Août, 1856

Tire du poeme «Holger Danske»

(Перевод с датского)

«Au jardin plein de roses chantait la troupe multicolore des oiseaux;
Ce chant était vif et délicieux, comme il est rare de l'entendre;
Mais mille fois plus belle encore était la sonorité de sa voix
Que le chant des oiseaux à travers des régions célestes.
Souvenir reconnaissant à l'incomparable cantatrice
Henriette Nissen-Saloman.

B. S. Ingemann.
Sorø, 25 Fevrier, 1856

На смерть Генриетты Ниссен-Саломан¹

Смолкли волшебные звуки чарующих песен,
Тех, что певала ты, северных стран соловей,
Трелями горы, долины и лес оглашая...
Быстро умчалася ты в светлое царство теней.

В песнях своих изливала ты сердце и душу,
В них находила ты счастье жизни своей,
В области звуков, являясь всевластной царицей...
Кто же заменит тебя, северный наш соловей?

Скорбь и печаль по тебе всю страну охватила,
Плачет народ, пораженный глубокой тоской...
Спи ж безмятежно ты, взятая ранней могилой,
В недрах родимой земли сладкий вкушая покой.

¹ Перевод с шведского языка. — Прим. издательства.





ВСТУПЛЕНИЕ

Несогласие опустошает свет,
Искусства дают ему прелесть.

Ж. Ж. Руссо
«Статьи о музыке»

Кто знает о громадной массе появившихся и продолжающих являться в разных странах «Школ пения», «Метод пения», тот может, конечно, считать бесполезным появление нового сочинения, предназначенного обогатить эту ветвь музыкальной литературы. Но если собрать разные, известные мне появившиеся доселе «Методы» большого и малого объема и просмотреть их с точки зрения практической, приносимой ими пользы для изучения пения, то от внимательного наблюдателя не укроется, что весьма немногие годны для назначенной цели: большая часть их очевидно придает слишком мало значения элементарному педагогическому основанию, которое необходимо должно *предшествовать* высшему искусству пения. Большинство вовсе не касается, или только очень поверхностно, первых и самых необходимых указаний и правил относительно образования звука, положения рта, различия регистров, произношения слов и т. д., — точно все это известно само собой или предполагается уже известным. Если же когда и говорится что-нибудь об этих правилах, то так запутанно, неясно и научно-учено, — к тому же все это объявляется заранее лишним и непрактичным для непосвященных — что не может принести желанной пользы ни учителю, ни учащемуся. Кое-где многое объяснено медицинско-анатомическими изысканиями, интересными для ученых и хорошо образованных музыкантов и любителей, но сбивающими и спутывающими ученика, желающего только учиться, а весьма часто и во все мешающими ему достигнуть *практических* успехов. Некоторые методы объявляют, например, что «грудные звуки должны быть звучны» или что «текст должен произноситься ясно», не указывая при этом ни средств, ни пути достигнуть желаемого.

Причину этих несообразностей надо, вероятно, искать в том, что только очень немногие хорошие учителя образовывали певцов — с *начальных, основных положений*. Лучшие учителя по большей части никогда не имели или не искали случая показывать ученикам азбуку искусства; вероятно, они считали это скучным, надоедливым и, быть может, недостойным себя. Причина отсутствия хороших школ пения, преследовавших бы систематически методу, основанную на практическом опыте, лежит также, быть может, в отвращении многих артистов излагать на бумаге свои мысли; некоторым из них не доставало привычки ясно, литературным языком излагать свои идеи. Подобное явление встречается и в других отраслях музыкальной педагогики. Например, скрипичная школа Шпора — несмотря на свои неоспоримые достоинства, на то что содержит весьма ценные указания о положении инструмента и т. д., — взятая в целом, гораздо более годится для хорошо подготовленных скрипачей, чем для начинающих учеников. Произошло это, вероятно, потому, что Шпор, как и многие другие великие художники, *никогда не имел случая заниматься с совершенно неприготовленными учениками*. А между тем успех именно зависит, — особенно при изучении пения, — от того, как шли занятия, образование и развитие голоса на *первых уроках!* Конечно, хороший, опытный учитель



может исправить, улучшить многие ошибки или дурные привычки ученика, — особенно если последний интеллигентен, — но во-первых, сколько тут теряется драгоценного времени, во-вторых, — есть ошибки *неискоренимые вполне*, несмотря на все старания учителя и ученика. Наконец, случается нередко, что плохое начало портит здоровье учеников, особенно женщин, и уничтожает прекраснейшие голоса.

Замечательно, что на фортепиано никто не станет играть пьес, требующих механизма, не пройдя основательно необходимых упражнений, не овладев техникой инструмента, — сами пальцы играющего отказались бы служить ему. Наоборот, мы видим ежедневно, что лица, едва начавшие заниматься пением (в особенности дамы), более или менее одаренные голосом, считают возможным без всякой подготовки петь романсы, арии и т. д. Это ложное убеждение весьма часто поддерживается не понимающими дела невеждами-профессорами, льстящими скороспелому тщеславию. Надо еще прибавить, что ученики нередко теряют охоту к занятиям. Они долгое время, иногда целые годы, проходят плохую школу, поют дурно самые трудные арии и считают себя первостепенными артистами, благодаря похвалам ничего не понимающих друзей. Позже, попадая к хорошим учителям, они должны будут работать *сызнова*; если новый учитель не обладает репутацией, внушающей безусловное доверие, ученики, после своей воображаемой высоты, нередко впадают в отчаяние и совершенно теряют охоту и желание продолжать. Надо еще принять в соображение, что голос не может быть сравниваем ни с каким инструментом; поэтому изучение пения не может быть продолжено более строго необходимого времени. Если, например, фортепиано или любой инструмент изучался плохо даже долгие годы, то, заменяя плохую методу хорошей, можно работать без перерыва, между тем как голос — красивейший, но и чувствительнейший из музыкальных инструментов — легко *утомляется*, может *потеряться без возврата навсегда* от негодной работы, продолжавшейся несколько лет. Почти всякий учитель музыки без стеснения совести дает также и уроки пения; такой учитель, никогда не занимавшийся или только крайне поверхностно изучением человеческого голоса, не способный образовать голос по законам искусства, дает ученикам на первых же порах сольфеджии, вокализы и романсы. Учеников это забавляет; родители их, желающие блеснуть в обществе скороспелыми талантами дочерей, со своей стороны приходят в восторг от таких *видимых* успехов¹.

Существующие во множестве сольфеджии, вокализы (которые не следует смешивать с сольфеджированием, взятым само по себе) принесут немного пользы в руках несведущих. Они могли бы быть полезными в руках толкового учителя в том случае, если бы были расположены в систематическом порядке, подобном порядку расположения фортепианных этюдов Крамера или Черни, если бы указывали правила для образования голоса и т. д., если бы *содержали в систематическом порядке все необходимые подготовительные упражнения*. Некоторые из таких вокализов отчасти заботятся об этой цели, но все мне известные сборники, по моему убеждению, не исчерпывают предмет; во всяком случае

¹ Луи Элерт в своих остроумных «*Essay's aus der Tonwelt*» превосходно замечает: «Ни одному искусству, может быть, не обучает такая масса непривзванных к делу людей, как музыке... У кого на руках процесс, без сомнения обратится не к первому встречному сутяге, а к людям, которым государство верило адвокатуру; точно так же в случае болезни зовут врача, а не шарлатана. Во всех областях жизни всегда есть защита против невежества и неспособности; нет ее только в искусстве. Кто не достаточно ориентирован в нем, не имеет никакой возможности отличить художника от шарлатана. Безгранично зло, производимое подобным положением дела. Всякий музыкант знает, что первоначальное плохое обучение оставляет почти непоправимые результаты: остаются дурные привычки, небрежность и безвкусице, которых не в состоянии уничтожить лучшие учителя».



то, что достигается с ними, достигается лучше, вернее и скорее другим путем, другими способами. Благодаря таким вокализам и сольфеджиям (более или менее настоящим мелодиям без текста) ученик приучается затверживать механически *арии и песни без слов*; они не могут быть даже сравниваемы с хорошими фортепианными этюдами, потому что уж одно правильное произношение текста в пении само по себе требует упорного изучения. По моему убеждению, употребление таких вокализов бесполезно отнимает время и губительно, в особенности в руках невежд — учителей (которым они удобны, представляя вокализы и аккомпанемент готовыми): необходимые предварительные упражнения, так же, как и произношение слов, если и не оставляются совсем в стороне, все-таки откладываются. Сверх того в этом случае невозможно развивать слух ученика или исправлять его.

И в этом отношении, по моему убеждению, можно достигнуть простейшим путем лучших и скорейших результатов. Профессор должен вообще, и в особенности на первых порах, стараться *давать объяснения возможно проще и возможно яснее показывать приложения правил к практике*. Это же мыслимо вполне только при словесных объяснениях, сопровождаемых практическими указаниями профессора, в особенности если последний (чего всегда следует желать) певец или был певцом. Так, например, невозможно *описать словами* ясно и понятно — даже путем самых остроумных объяснений, — как следует взять, произвести и держать звук, что легко делается путем *практическим*, если профессор споет ученику, объяснит ему путем личного примера¹.

Эти замечания относятся также к произношению слов, пониманию пьесы, музыкальному стилю и т. д. Никакие писанные объяснения не заменяют личного практического примера. Никто не может быть действительно хорошим учителем пения, если — ради ли незнания, удобства, потому что не обладает даром объяснения легкого и понятного, или из желания щадить свой голос — вследствие одной или нескольких причин не поет ученикам, служа им примером: невозможно достигнуть желаемой цели *одним только путем теоретическим*.

Учитель должен возможно хорошо владеть фортепиано, — иначе он принужден обращать слишком большое внимание на аккомпанемент, в особенности впоследствии в аккомпанементах арий и отрывков, требующих техники пальцев; в этом случае ему невозможно отдавать все внимание учащемуся. Если преподаватель прибегает к помощи аккомпаниатора, то он находится в зависимости от третьего лица. Лучшие результаты дает преподавание, когда учитель с учеником находятся лицом к лицу, без помехи представляемой аккомпаниатором. В больших школах, например в консерваториях, это, конечно, не легко достигается; зарождающееся же от одновременного присутствия нескольких лиц, преследующих одинаковую цель, соперничество часто дает и хорошие результаты. Во всяком случае здесь налицо только *преподаватель и ученики*, тогда как аккомпаниатор — *чуждая* для преподавания личность, в большинстве случаев только стесняющая учителя и учеников.

Я не имею претензии вполне заменить моим сочинением указанный недостаток хороших объяснительных правил для изучения пения: повторяю еще раз мое глубокое убеждение в том, что *ничто* не в состоянии заменить *личного преподавания*.

Изучение развития голоса всегда интересовало меня. Еще во время моей сценической карьеры, когда у меня иногда бывало свободное время, я занималась преподаванием

¹ Stéphen de la Madelaine говорит: «Понятно затруднение теоретика для объяснения с помощью пера действий, вполне заключающихся в звуке.»



ВСТУПЛЕНИЕ

пения. Позже, в бытность мою в течение 13 лет профессором петербургской консерватории, так же как и в моем позднейшем частном положении и соединенном с ним широком кругу действия, я имела возможность сделать богатые наблюдения на этом поле. Хотя с разных сторон меня просили записать их, — я не решалась на это, понимая тяжесть задачи. Отнюдь также не хотела я увеличивать балласт бесчисленных «школ пения», бесполезно загромождающих музыкальную литературу. Но долгий ряд годов, посвященных мною на изучение развития голоса, разносторонние опыты, собранные мною *практически*, благодаря непрерывной внимательности, пути, признанные мною по зрелом размышлении целесообразными и приведшие к счастливым результатам, — все это заставляет меня надеяться, что, быть может, я в состоянии дать указания и правила не бесполезные, как *для преподавателей, не имеющих еще необходимой опытности*, так и для учениц, желающих учиться. Сверх того, быть может, не лишен интереса систематический и прогрессивный ряд упражнений, по своему размещению и развитию отличающийся от стереотипного порядка упражнений, встречаемых в других школах.

Примечание. Ввиду бесчисленных существующих правил и упражнений, находящихся почти во всех руководствах (имена авторов которых невозможно указать), было бы бесполезно и невозможно открыть тут что-либо новое. Соединяя их с моими замечаниями и опытом, я употребляю для достижения желанной цели лучшее из существующего, в пользу чего я могла убедиться в продолжение долгой деятельности. Во всяком случае, я следую примеру предшественников, которые, выбирая в сделанном до них, продолжали строить на фундаменте существовавшем.

Собранные здесь мои замечания и советы, хотя и не лишённые, надеюсь, интереса для других стран, сначала предназначались для России, где, в особенности в провинции, до последнего времени и до основания консерваторий в Петербурге и Москве, *правильное обучение пению* было неудовлетворительно. Желавшие брать у меня уроки девушки часто не имели даже элементарных музыкальных познаний, тогда как в других странах дети получают порядочное музыкальное образование, играют недурно на фортепиано и читают с листа. Впрочем, в этом отношении в России замечается большой прогресс, хотя еще остается сделать многое. Уже давно признано, что русский народ во всех его слоях одарен превосходными способностями к музыке, подтверждением чего является, например, такое сокровище, как его народные песни. Россия сверх того богата голосами, по преимуществу меццо-сопрано, контральто и басами, — богатство, долго остававшееся втуне. Печально, что кроме немногих исключений, преподавание пения почти везде идет плохо, тогда как для других музыкальных инструментов имеются профессора или отличные, или, по крайней мере, имеющие достаточные сведения. Под влиянием этого обстоятельства пропадает бесследно множество чудесных голосов. Вопрос о плате представляет, конечно, препятствие, но повсюду *хорошее* преподавание *дорого*, поэтому часто случается, что самые лучшие голоса попадают в руки неумелых и неопытных учителей, и только позже обращаются к хорошему учителю, что сопряжено с немалыми финансовыми жертвами. Тогда нередко приходится терять множество невозвратимого, если не напрасного, труда и драгоценного времени, чтобы исправить недостатки первоначального преподавания, и то только в случае, когда голос не исчез уже совершенно безвозвратно.



I. РАЗВИТИЕ ГОЛОСА. ВВЕДЕНИЕ К ПРЕПОДАВАНИЮ ИСКУССТВА ПЕНИЯ, ПО ПРЕИМУЩЕСТВУ ДЛЯ ЖЕНЩИН

Предварительные замечания

Фортепиано, служащее для аккомпанирования (при уроках и при занятиях учениц на дому), должно быть не только верно настроено, но также и по *надлежащему камертону*. Не следует заниматься у пианино или у инструмента, стоящего у стены, так как звук тогда немедленно отражается от последней. Комната со слишком хорошим резонансом тоже не выгодна, мешая различать *отчетливость* пассажей, особливо беглых, и *безупречную чистоту интонации*.

Вредно ученицам, занимающимся пением, играть много на фортепиано, а равно большие, трудные пьесы, требующие усилий: в обоих случаях страдает один и тот же орган — грудь. Утомительны для голоса (а стало быть, и вредны) большие и слишком продолжительные сольфеджи, а также пение в хоре.

Во время обучения, особенно в начале, следует петь без перерыва *только несколько минут*; отдыхать надо *сидя*, не разговаривая много. Не следует, особенно сначала, петь и дома более 2–3 минут кряду. Рекомендуется держать возле себя часы, иначе, желая *скорее* сделать успехи, ученицы легко переходят назначенное время. Эти короткие упражнения нужно повторять от 6–7 раз ежедневно, постоянно отдыхая после каждого раза. Первое упражнение дома лучше всего делать натошак утром, до чая. Не следует никогда петь сейчас *после* еды или *после* долгой игры или игры трудных пьес на фортепиано, точно так же, как и наоборот — не играть много или трудные пьесы после пения. Утомленный, напряженный, дрожащий голос укрепить трудно, по большей части — невозможно, поэтому *необходимо возможно большие предосторожности*: утомление, ослабление голоса или голосовых связок может произойти не только от скверного обучения, но быть и естественным последствием чересчур ревностных стараний ученицы прогрессировать как можно быстрее. Вообще следует больше обращать внимание на качество, а не на количество: всякое *излишество*, — даже излишество прилежания и старания, — может иметь дурные последствия, нередко *удалять* от цели, а не приближать к ней.

Рекомендуется ученицам простой, укрепляющий стол, в особенности хорошие свежие, без особенных приправ, мясные блюда, яйца всмятку, вообще питательные кушанья. Кислые, жирные, пряные блюда, масло, сыр в большом количестве, также миндаль, орехи и подобные им сушащие горло плоды — не годятся. При еде — пить некрепкое пиво или красное вино. Утром, вставая с постели, или вечером, ложась спать, можно выпить стакан свежей воды. Весьма полезна регулярная ежедневная прогулка, если только не очень холодно, сыро и туманно, но без больших разговоров на свежем воздухе. Ложиться спать и вставать — возможно раньше. Тщательно *избегать повторяющихся ночных бдений*.

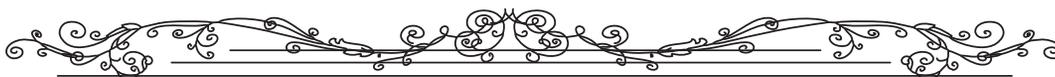
В некоторые дни каждого месяца ученицам лучше не петь совершенно, в особенности когда этот период сопровождается нервным возбуждением, страхом и т. д.



Профессор должен внимательно наблюдать, чтобы *никогда не утомлять ученицу*; лучше не заставлять ее петь, если голос кажется заложенным — вследствие ли простуды, усталости или каких-либо других причин: пение тогда вредно.

Одежда должна сообразоваться с климатом, быть достаточно теплою, чтобы предохранять от простуды. Шею держать по возможности свободно, не закутывая. Шею и грудь, так же как и заключающиеся в них органы, укрепляет омывание холодной водой утром и вечером, перед сном и после него. Вообще предписанные правила об одежде надо изменять сообразно суровости или мягкости климата, но все перемены должны делаться с надлежащею осторожностью: надо, например, постепенно оставлять теплое платье, к которому привыкли.

Молодые девушки вовсе не могут учиться пению без вреда для здоровья раньше достижения ими полного *физического* развития, точно так же, как молодые люди — ранее перелома их голоса, то есть между 16 и 17 годами для обоих полов. У юношей до этого периода голос имеет что-то грубое, осипшее; по тембру он походит отчасти на детский, отчасти на мужской голос. У молодых же девушек голос до этого периода по большей части слишком нежный, детский. Бывают, конечно, исключения. Надо обращать внимание на развитие грудной коробки (thorax), так же как и на все телосложение. Например, на юге встречаются девушки в 15 лет, и даже еще ранее, в физическом отношении развитые более, чем иные в 16, 17 лет. Голос, конечно, находится в связи с общим развитием тела. Широкая, крепкая грудь так же, как шея и горло шире обыкновенных, заставляют вообще предполагать здоровый сильный голос. Однако эти органы зачастую заметно развиваются под влиянием хорошо направленного обучения пению.

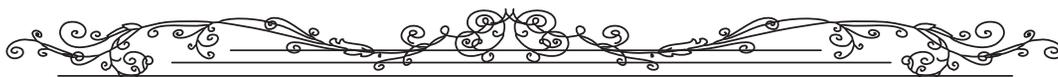


II. МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

Я предполагаю, во всяком случае, что ученица достаточно подготовлена в музыкальном отношении, что она знает ноты, лады, деление, такт (ритмику), необходимейшие ключи, порядочно играет на фортепиано и читает бегло ноты с листа.

Хотя в сущности достаточно знания двух ключей, почти исключительно употребляющихся в наше время, — ключа *G* (*соль*, скрипичного)  и ключа *F* (*фа*, басового) , но полезно знать и владеть ключами *ut* на 1-й линейке (или сопранным)  и на 3-й линейке (альтовым) . Полезно во всех отношениях и желательно знание гармонии; употребления и разрешения аккордов (трезвучий, септаккордов, нонаккордов и т. д.), также основательное знание интервалов. Многие далее знаменитые артисты сделали карьеру, не имея ни рекомендуемых здесь знаний, ни блестящих музыкальных способностей. Эти исключения, в большинстве случаев будучи результатом чисто технической виртуозности, хотя и доведенной до степени блестящего совершенства, могут доставить только преходящее наслаждение солидно образованному музыканту: таких примеров в образец брать не следует. Хотя и блестяще одаренные от природы, эти артисты, несмотря на их исключительное положение, не могут и не должны служить предлогом поверхностным, небрежным занятиям. Певец, знающий свое искусство и хорошо одаренный природой, в состоянии доставить бесконечно более разнообразные и продолжительные наслаждения. Если же он теряет голос и не годится для театральной карьеры, ему остается по крайней мере, как плод его прежних занятий, возможность занять место менее блестящее, но столь же почетное — учителя пения.





III. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОМУ ПРЕПОДАВАНИЮ

Когда ученица достаточно отдохнула до начала урока, дышит свободно, без труда, — ее надо поставить *против* учителя, сидящего за фортепиано, несколько правее от него. Не следует ставить ученицу *сзади* учителя, как это нередко делается: последний должен внимательно наблюдать за положением рта ученицы и т. д., как и вообще за выражением ее лица, за всею ее осанкою, за тем, чтобы она не приучалась к неприятным и некрасивым подергиваниям мускулов или к некрасивым гримасам.

Следует обращать внимание, чтобы ученица, как это часто случается, не *закрывала сразу* рот, окончивши какую-нибудь фразу, что вызывает одно из самых неприятных впечатлений: кажется, точно звук был внезапно оборван. Точно так же не замечает ученица разных других своих привычек, трудно отвыкая от них.

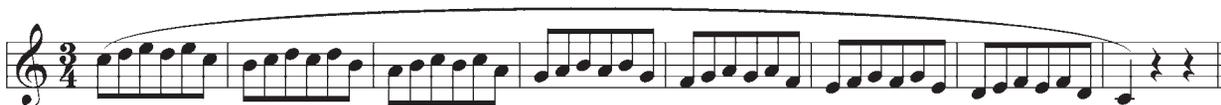
Так как все следующие далее упражнения должны быть исполнены *наизусть* — подобный способ чрезвычайно *изоцряет память* и *музыкальный слух*, — то следует наблюдать, чтобы ученица со своего места *не могла узнать* по видимым ею клавишам инструмента тоны упражнения, играемого учителем, что мешало бы укреплению слуха и памяти.

Этот способ занятий очень прост: учитель сыграет упражнение медленно и отчетливо один раз; ученик в скором времени достигнет возможности спеть сыгранное совершенно верно, без ошибок. При прогрессирующих упражнениях в диатонической восходящей или нисходящей гамме, как, например:



достаточно сыграть только первый такт: 

Ученик легко исполнит упражнение во всей его целости. То же самое и в нисходящем упражнении:



было бы бесполезно играть более одного, первого, такта: 

Положение тела должно быть непринужденно; его несколько упирают на левую ногу — но не прислоняясь нигде; руки сложены за спиной, но не сжаты. Такое положение тела позволяет грудному ящику выступать свободно, а дыханию действовать как следует. Голову держат прямо, слегка отклонив ее назад. Рот открывают естественно и достаточно, без принуждения, давая свободный проход звуку; не следует давать рту овальную форму



III. ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ ЗАМЕЧАНИЯ К ДЕЙСТВИТЕЛЬНОМУ ПРЕПОДАВАНИЮ

яйца, но скорее открывать его в ширину, как при начинающейся непринужденной улыбке, так как углы рта легко мешают звуку. Язык должен оставаться в возможно горизонтальном положении, слегка протянут вперед к нижним зубам. Следует наблюдать, чтобы во время пения он не поднимался в задней части рта к горлу, так как тогда он закрыл бы, иногда частью, иногда совершенно, его отверстие, не давая свободный выход звуку. Никогда не должен быть направлением кверху конец языка: звук сделался бы не чист, неотчетлив. Если, как нередко случается, звук кажется *неприятным, горловым*, то следует убедиться, не в том ли причина (как замечено выше), что язык свертывается перед заднюю часть рта, перед полукруглым его отверстием или не закрывает ли последнее язычок, спускающийся с нёба. Если почему либо будет трудно удостовериться в этом, следует заставить ученика спеть с открытым ртом какой-нибудь низкий звук на *а*: отверстие горла станет немедленно свободным и глаз может увидеть тотчас же истинную причину замеченного недостатка.

Случается, что ученицы, особливо вначале, стесняются из робости открыть перед учителем рот *достаточно широко*; иногда мешает им сделать это и устройство щек. В этом случае следует вставить между верхними и нижними зубами небольшой, тонко обструганный кусочек дерева, как раз настолько большой, чтобы он позволял открывать рот надлежащим образом. Это средство употреблять как при уроках, так и дома до тех пор, пока рот сам собой не привыкнет открываться как следует.

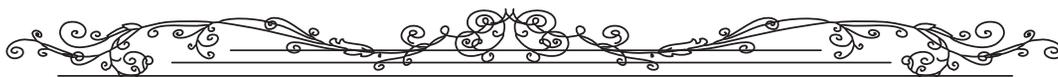
Упражнения никогда *не следует петь вполголоса*, но полным звуком, потому что такая манера в действительности больше утомляет голос (не следует ее смешивать с пением *riano*; не следует, конечно, и насиловать голос¹).

Следует также избегать искания голосом верного звука. Ученица должна приучаться с самого начала данный ей на фортепиано звук усвоить сперва рассудком, удержать в памяти и только тогда вполне *твердо, уверенно* взять его голосом. Как всякая гимнастика укрепляет мускулы тела, так и пение — гимнастика, произведенная надлежащим образом, — действует укрепляющим образом на органы, производящие звук, на горло и грудь. Учителя делают ежедневно наблюдение, что надлежащее и осторожное обхождение позволяет голосу значительно развиться в полноте, силе и объеме.

Поэтому не только бесполезно, но и вредно старание увеличивать насильственно силу голоса при уроках ли или при упражнениях на дому; как уже замечено, голос становится звучнее и сильнее, благодаря постепенности упражнений, так сказать, сам собою. Можно помогать природе, поддерживая ее, но нельзя безнаказанно насиловать ее².

¹ Лаблаш заключает свою школу следующими словами, вполне достойными внимания: «Так как необходимо петь упражнения полным голосом, то следует позаботиться не петь много кряду; нет ничего вреднее, ничто так не задерживает успех, как привычка упражняться в пении сквозь зубы или напевая (с закрытым ртом); грудь устает, горло не приобретает навыка и голос не выигрывает ни в верности, ни в обработке».

² Еженедельный «Петербургский медицинский журнал» сообщает между прочим следующие результаты сделанных в 1878 году в клинике профессора Манасеина наблюдений над 222 певцами, в возрасте от 9 до 53 лет, наблюдений, касавшихся не только силы дыхания, но и телосложения, объема груди, также как и отношения последней к росту: «Объем груди, как относительный, так и абсолютный, больше у певцов чем у людей, не занимающихся пением, и увеличивается с возрастом и годами. Способность расширять грудь, точно так же, как и жизненная сила легких, у певцов более чем у других и точно так же увеличивается под влиянием указанных выше обстоятельств. Если катарры горла у певцов и часты, зато катарры легких у них чрезвычайно редки. Пение есть превосходное профилактическое средство против болезней дыхательных путей и лучшее средство как для предохранения, так и для укрепления легких. В этом отношении оно предпочтительнее всякой гимнастики другого рода — ног, рук и т. д.»



IV. ОБРАЗОВАНИЕ ЗВУКА ВООБЩЕ

Правильное образование звука — манера произвести его — представляет часто большие трудности. Надо озаботиться производить его естественно и легко, точно он образовался сразу в горле, без приготовления, не затрагивая других звуков, без видимых усилий.

Возьмем какой-нибудь звук; положим ; большая часть начинающих возьмут его следующим неправильным образом:



иногда исходя еще из других звуков, высших или низших. Точно так же будут братья и другие звуки, причем ученица вовсе не замечает неправильности; напротив, часто ее трудно и убедить в последней. Чем выше взятый звук, тем чаще замечаешь такую невыносимо дурную манеру — брать звук, проходя через другие. Такое скверное образование звука нередко, однако, находим у певцов и певиц вполне готовых, иногда даже знаменитых. Надо много терпения для уничтожения подобной, слишком вкоренившейся привычки. Поэтому следует обратить особенное внимание на то, чтобы всякий звук, на всем диапазоне голоса, в верхнем и нижнем регистрах брался бы не только твердо, без побочных тонов, но надо *повторять* (для упражнения) *один и тот же звук* и таким образом приучаться к верному образованию звука.



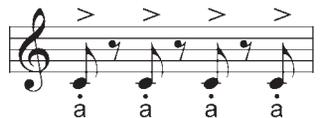


V. О ПРЕПОДАВАНИИ ПЕНИЯ

В начале урока, прежде чем перейти к другим упражнениям, ученица должна упражняться в верном образовании звука, *долго выдерживая звуки*; надо обращать внимание на *верное, правильное* и чистое образование звука, *на то чтобы все они имели одинаковую силу и выдержанность*.

Прежде всего, должно *открыть рот* надлежащим образом и тогда только отчетливо произвести на *a* какой-нибудь звук, например , усилением голосовой связки, как

уже было замечено выше; только этим путем можно получить желанный звук, потому что раскрытие рта *одновременно* с произведением звука отзывается вредно на качестве последнего. Учителю часто приходится *самому показать* несколько раз ученице образование звука, прежде чем она будет в состоянии повторить его; лучше всего, чтобы ученица повторила

несколько раз *говором (но не пением)* один и тот же звук, например: 

или *га-га*, или *та-та*, *па-па*, — резкое произношение согласной облегчает выговор гласной.

Звук в пении должен быть произведен *сразу*, так, как производится звук при ударе в колокол или тонкое стекло.

В нижеследующем упражнении следует озаботиться, чтобы ученица давала звук всегда *позже* звука, взятого учителем на фортепиано; учителю необходимо контролировать как следует *верное и точное* образование звука, что невозможно при одновременных игре и пении. Делается это примерно так:

См. нотный пример № 1 на стр. 88.

Примечание. Некоторые учителя пения предпочитают образовывать голос *сверху вниз*, то есть начиная с фальцетных тонов *h*  или *b*  и переходя вниз к тонам груд-



ным, тогда как огромное большинство следует противоположной манере, ведя голос снизу вверх. Последний способ вообще признан лучшим. Я думаю, однако, что в этом отношении невозможно установить твердого правила: встречаются голоса, для которых лучше тот или другой способ; опытности преподавателя следует решить, какую избрать методу в данном случае. Главную целью всегда останется образовать *однородные*, одинаковые звуки разных регистров, так же как укрепить нижние звуки фальцета, — той его части, что называется

медиумом,

месяцев не давать ничего, кроме нижеследующих упражнений. Позднее, вместе с упражнениями, которые всегда должны быть при каждом уроке, я заставляла петь, и с гораздо большею пользою, чем романсы, *классические арии*, сначала легкие, но трудность которых усиливалась постепенно вместе с успехом учащегося. С этою целью я советую давать нижеуказанные арии, что вместе с тем способствует и развитию вкуса учениц, понимания классической музыки (впрочем, легкие и простые романсы хороших композиторов при известной степени прогресса учения не исключаются).

Список пьес для пения, рекомендуемых употреблять при обучении

а) *Airs* (арии):

Aria	«Lascia ch'io pianga», de «Rinaldo»	Händel
	«Verdi prati», de l'opéra «Alcine»	
	«Dignare», du «Te Deum» de Dettingue .	
	«Figlia mia» de «Tamerlan»	
	«Mio ben, ricordati»	
	«Tutta raccolta ancor», de l'opéra «Ezio»	
	«Er nahm den Raub den Königen», de l'oratorio «Juda Maccabrée»	
Sicilienne	«Tre giorni son che Nina»	Pergolese
Amoroso	«Euridice e dove sei», de la cantate «Orphée»	
Sicilienne	«Ogni pena»	
Aria	«In questa tomba oscura»	Beethoven
	«Sanctus, sanctus»	Gluck
	«Ecco alle mie catene», de l'opéra «Ezio»	
«Ah! l'ho presento ognor», de «Télémaque»		
Ariette	«Invano alcun desir», de l'opéra «Amide»	Gluck
Arioso	«Ach! erbarmt euch mein», de l'opéra «Orphée»	
Aria	«Ah! si la liberté me doit être ravie» de l'opéra «Amide»	
	«Il m'aime, quel amour» de l'opéra «Amide»	
	«O ciel, quelle horrible menace!» de l'opéra «Amide»	
Récitatif	«Je cède à vos désirs» et air «D'une image trop chérie» de l'opéra «Iphigénie en Tauride»	Gluck
	«O race de Pélopes!» et air «O toi qui prolongeas mes jours» de l'opéra «Iphigénie en Tauride»	
	«O ciel! de mes tourments la cause et le témoin», et air «O malheureuse Iphigénie!» de l'opéra «Iphigénie en Tauride»	
Air	«Caro mio ben» (1753–1794)	Giordani
	d'Iphis «Leb' wohl, du klarer Silberbach», de l'oratorio de «Jephté»	Händel
	«Non più di fiori», de l'opéra «Titus»	Mozart
	d'Ilios «Padre, Germano, addio», de l'opéra «Idoménée»	
	de Chérubin «Non sò più cosa son», de l'opéra «Le mariage de Figaro»	
	de Zerline «Vedrai carino» de l'opéra «Don Juan»	
	de Batti, batti, o bel Masetto de l'opéra «Don Juan»	
	«Ave Maria»	Cherubini
	«Agnus Dei»	Morlachi



V. О ПРЕПОДАВАНИИ ПЕНИЯ

Sicilienne	«Dolce amor, bendato dio» (d'un Codex du 17-me siècle, à Rome, lequel était la propriété de Salvator Rosa)	Francesco Cavalli Vénétien
Aria	«Hun wird mein liebster Bräutigam» de l'«Oratorio de Noël» «Es ist vollbracht», de la «Passion de St.-Jean»	J. S. Bach
Cavatine	«Il mio ben», de l'opéra «Nina, pazza per amore»	Paesiello
Aria	«Mi paventi», de l'opéra «Britannicus» «Singt dem gottlichen Propheten» de l'oratoire de la «Mort de Jésus» «Nun beut die Flur» de l'oratorio «la Création» «Quoniam, si voluisses», du «Miserere» (Psaume 50)	Graun Haydn Hasse
Ronde	«Ilo perduto il bel sembiante» de l'opéra «L'amor vendicato»	Paesiello
Pièce	«Herr, den ich tief im Herzen trage»	Ferd Hiller
Arioso	«Weh' ihnen, dass sie von mir weichen» de l'oratorium «Elie»	Mendelsohn
Aria	«Sei stille dem Herrn» de l'oratorio «Elie» «Höre Israël» de l'oratorio «Elie»	
Canzonetta	«O, cessate di piagarmi»(1658–1725)	Alessandro
Canzona	«La Violetta»	Scarlatti

b) Romances et Lieder (романсы и песни):

«Es ist bestimmt in Gottes Rath»	Mendelsohn
«Mignon», «Kennst du das Land?» «Der treue Johnie» (Des «Chants écossais») «Freudvoll und leidvoll» Chansons d'«Egmont» «Die Trommel gerühret» Chansons d'«Egmont»	Beethoven
Sentence «Es ist ein alt gesprochen Rath» (1425) Minnelied (Chant d'amour) № 2 «Dein Mund geschwellt giebt Lust und Freud'» Chanson «Coustume est bien, quand l'on tient un prison» (1201–1254)	Wolkensteiner Thibaut, roi de Navarre
«Am Meer», «Das Meer erglänzte weit hinaus» «Der Tod und das Mädchen», «Vorüber, achvorüber» «Des Mädchens Klage», «Der Eichwald brauset» «Gute Nacht», «Fremd bin ich eingezogen» «Lebe wohl, «Schon naht, um uns zu scheiden» (Weyrauch) «Das Fischermädchen», «Du schönes Fischermädchen» «Geheimes», «Ueber meines Liebchens Aeugeln» «Heidenröslein», «Sah' ein Knab' ein Röslein steh'n» «Trockne Blumen», «Ihr Blümlein alle, die sie mir gab» «Die Forelle», «In einem Bächlein helle» «Sei mir gegrüsst», «O, du Entriss'ne mir» «Der Neugierige», «Ich frage keine Blume» «Mein», «Bächlein, lass' dein Rauschen sein» «Frühlingstraum», «Ich träumte von bunten Blumen»	Fr. Schubert
Chansonnettes italiennes simples et faciles	Gordigiani



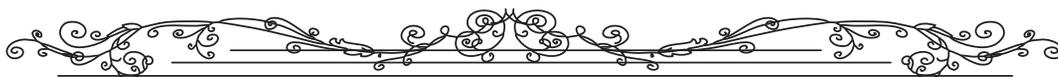
V. О ПРЕПОДАВАНИИ ПЕНИЯ

c) Chants a deux et a plusieurs voix (хоры на два и более голоса):

Duetto	«Voile, voile, speranza ardita»	Giovanni Carlo-Maria Clari
	«Quando da sdegno si solleva Fonda»	
	«Indarno allor chiedea»	
	«Onde senza conforto»	
	«Qual anelante»	
Duettino	«Dunque mio bene» (Roméo et Juliette)	Zingarelli.
	«Sul aria», de l'opéra «Le mariage de Figaro»	Mozart
Duos	«Wenn ich ein Vöglein wär'»	Schumann
	«Herbstlied», «Das Laub fällt von den Bäumen»	
	«Schön Blümlein», «Ich bin hinausgegangen»	
Trio	«Das verlorene Paradies», «Herr der Welten»	A. Rubinstein
	«Maienglöcklein», «Maienglöcklein läuten»	W. Bargiel
	«Frühlingsnacht»	
	«Vorüber», «O, darum ist der Lenz son schön»	
Lieders à 2 voix	«Abendlied», «Wenn ich auf dem Lager liege»	Mendelsohn
	«Wie kann ich froh und lustigsein?»	
	«Wasserfahrt», «Ich stand gelehnet an den Mast»	
	Chansons différentes	Ferd. Hiller
Trio	«Al tuo materno sen», de l'opéra «Guillaume Tell»	Rossini
Duetto	«Les Nayades», «Vous qui croyez l'amour une faiblesse»	Lulli
	«Die Sirenen»	Händel
	«Thyrsis und Nice»	Haydn

d) Chœurs pas trop difficiles (нетрудные хоры):

«Patrie infortunée», de l'opéra «Iphigénie en Tauride»	Gluck
«Blanche de Provence», «Dors, dors, noble enfant»	Cherubini
Pour trios voix de femmes (для трех женских голосов)	
«Alla Trinita beata», Canticque du 15-me siècle	
«Il bianco cigno» (1540)	
«Chanson, je vous en prie»! Vieux chant de Noël français, pour solo de soprano et chœur d'hommes	



VI. ГОЛОСОВЫЕ РЕГИСТРЫ

Женский голос обладает тремя (собственно говоря, только двумя) *регистрами*, которые, будучи хорошо обработаны, характеристически и существенно отличаются по тембру. *Грудными звуками* (звуками грудного регистра) называются звуки нижнего регистра,

доходящие до *f* , иногда по обстоятельствам и выше, до *g* и *as* .

Тоны, лежащие выше, принадлежат к *фальцетным* (звуки фальцетного регистра); тоны, идущие выше фальцетных, называются *головными* (звуки головного регистра). Последние, однако, не особенно отличаются от фальцетных, почему в сущности и следует считать только два главных регистра, различающихся друг от друга характеристическим для каждого тембром: грудной и фальцетный.

Звуки грудного регистра

Грудные звуки редко встречаются вполне обработанными от природы; чаще всего их надо даже образовать искусственно. Тем не менее они абсолютно необходимы всякому голосу. Они дают ему непреодолимую чувственную прелесть; без них невозможно быть на сцене, так как без них голос лишен силы и драматического колорита. Иногда их легко приготовить, иногда же они являются результатом только долгих и постоянных упражнений. Сначала они отличаются грубым, жестким характером, но постепенно смягчаются, делаясь столько же нежными и приятными, как и звуки остальных регистров. Когда ноты этого регистра хорошо обработаны и отделаны, они похожи на низкие тоны прекрасного, звучного голоса мальчика или на высокие звуки тенора.

Необходимо наблюдать за обработкой этого регистра со всею возможной осторожностью и осмотрительностью, так как она действует на голос утомительнее, чем обработка других регистров. Поэтому сначала звуки грудного регистра надо упражнять недолго (но постоянно) и с большими промежутками. Вообще в этом случае ученице надо отдыхать чаще обыкновенного, так как грудные ноты в большинстве случаев суть те же, которыми мы говорим; от этого в первое время упражнений этого рода даже разговорный голос ученицы становится жестче и грубее, почти так же, как голос мальчиков при наступлении периода возмужалости.

Рот в этом случае *не должен открываться слишком в ширину*, потому что тогда легко могли бы образоваться так называемые гортанные звуки. *Позднее*, при продолжении занятий, можно (как было уже замечено) с выгодой повысить ноты грудного регистра, осо-

бливо у контральта — до  и даже ; однако сначала следует строго удерживаться в должных границах, не повышая далее .

В известных случаях вначале даже не следует переходить  или .



VI. ГОЛОСОВЫЕ РЕГИСТРЫ

Потом будут следовать такие упражнения:

a e è i o ò ou ö ü a e è i o ò ou ü ö 1

Наконец надо осмотрительно, но энергично заниматься следующими упражнениями:

См. нотные примеры № 7, стр. 97.

Звуки фальцетного регистра

Звуки этого регистра суть следующие:

¹ Мишло в своем сочинении «Conrs de prosodie appliqué à, la mélodie» обозначает 16 различных гласных французского языка, разделяя их на 5 семейств.

При спокойном положении рта: 1-е семейство.	При полукруглом положении рта: 2-е семейство.	При вытягивающемся положении рта: 3-е семейство.	При широком раскрытии рта: 4-е семейство.	При вытягивающемся вперед положении рта: 5-е семейство.
Гласные полости рта	Носовые гласные	Происходящие от выдыхания	Открытые	Выталкивающиеся

Eu, E,	un, in, on, an,	A, È, É, I,	Ê, A, O,	Ô, Ou, U.
eu, e,	un, in, on, an,	à, è, é, i,	ê, â, o,	ô, ou, u.



VI. ГОЛОСОВЫЕ РЕГИСТРЫ

Вначале занятий они нередко имеют в себе что-то жидкое, бесцветное, почти детское. Сперва надо пробовать упражняться в них на *a* и *o*, употребляя при этом мрачный колорит голоса (*timbre sombre*), сомбрировать; если звуки окажутся закрытыми, то исполнять их на *a* открытое, употребляя при том светлый колорит.

(См. о светлом и мрачном колорите стр. 40).

Относительно дыхания следует заметить, что сначала для этого регистра надо иметь в запасе много воздуха, — неудобство, исчезающее впоследствии при правильных занятиях.

Звуки головного регистра

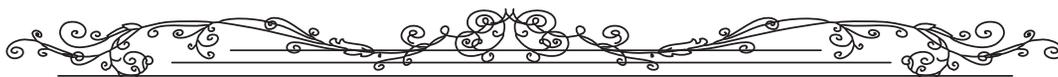
Звуки этого регистра (*di testa*) следующие:



Очень высоких звуков головного регистра, как было замечено, следует вначале касаться редко, даже и в таких голосах, где эти звуки от природы весьма легки; вообще только в редких случаях надо переходить



См. нотные примеры, № 8, стр. 109.



VII. СОЕДИНЕНИЕ ГРУДНОГО И ФАЛЬЦЕТНОГО РЕГИСТРОВ

Когда звуки грудного регистра установлены как следует, переходят к упражнениям, дающим в результате соединение регистров грудного и фальцетного. Необходимо прежде все-

го, чтобы ученица в грудных звуках не переходила  или самое большее  эти

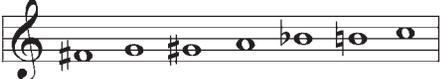
ноты должны быть границей регистров грудного и фальцета (медиума). Разница в тембре обоих регистров должна быть столь заметна для слуха, чтобы чувствовался перерыв между ними, — чтобы замечалось нечто вроде известного Jodeln швейцарцев, тирольцев и других горцев, только *мягче* и *без гортанных звуков* последних. Нелегко передать отчетливо словами процесс, долженствующий обусловить слияние двух регистров. Ученица, прежде всего, должна многократно слышать манеру слияния, исполненную преподавателем или кем другим, чтобы понять, что требуется и как должно сделать требуемое. Нужно при нижеследующих упражнениях наблюдать внимательно, чтобы не был оставлен грудной звук раньше, чем *он уже не укрепился твердо в памяти* с фальцетным звуком (стало быть раньше, чем этот последний взят), с которым ему надо слиться; конечно, нельзя *искать* тут голосом необходимый фальцетный звук; нельзя даже оставлять пустое пространство между двумя звуками. Ученица должна уверенно *взять звук грудного регистра* с его надлежащим тембром и затем *сразу* — *звук фальцетного регистра* с его тембром (столь отличающимся от тембра грудного регистра) и тогда уже *выдерживать последний неизменно*.

Когда достигли этого умения, то делают подобное упражнение в обратном порядке, переходя от *звуков фальцетного регистра к грудным звукам*.

Примечание. Нельзя достаточно рекомендовать крайнюю осторожность и умеренность (то есть их надо петь весьма недолго) в употреблении этих упражнений, несмотря на их пользу и необходимость: они слишком утомляют. Случается даже, что ученица в начале этих упражнений получает склонность к кашлю или осиплости, быстро исчезающим при небольшом отдыхе, после того как горло освежилось, например стаканом воды.

См. нотные примеры, № 9, стр. 132.

После того как грудные ноты сформировались, случается нередко, что *низкие фальцет-*

ные звуки  относительно силы (звучности и продолжитель-

ности выдерживания) оказываются *слабее высоких* грудных звуков 

точно так же, как один и тот же звук оказывается гораздо сильнее, будучи взят грудью, чем фальцетом.



В этом случае следует так вести голос, чтобы фальцетные тоны постепенно приобрели глубину, силу, качество звука, одинаковое с грудными тонами. Надо только остерегаться



ослаблять грудные тоны ради слабых фальцетных: голос — если только не имеет неприятного, пронзительного, крикливого характера, никогда не бывает достаточно силен и звучен. Таким образом, остается вполне задачей учителя укрепить слабые (фальцетные) тоны, но никак не ослаблять сильный (грудной) регистр.

Общее соединение трех регистров дает следующий синоптический результат.



О голосе вообще

По объему женские голоса разделяются на 4 вида, характерно отличающиеся один от другого:

1. Контра (низкий) альт, контральто.
2. Меццо-сопрано.
3. Сопрано (дискант).
4. Высокое сопрано.

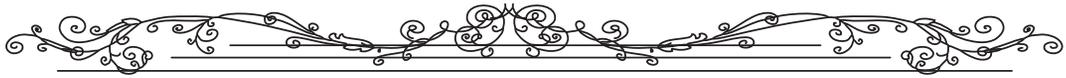
Границ объема каждого рода голоса нельзя определить с полной точностью: можно поставить только общие правила. Все зависит от тембра и от большей или меньшей интенсивности тона. Нередко встречается контральто, обладающее несколькими тонами сопрано, точно так же и наоборот попадают сопрано с несколькими альтовыми нотами (внизу), причем ни тот, ни другой не теряют своих характеристических свойств. Только очень опытное ухо может различить род голоса. Попадают нередко голоса вначале незначительного объема, которые при занятиях расширяются, обогащаются несколькими тонами в глубину или вышину, вообще усиливаются. Но надо соблюдать большую осторожность и расширять голос постепенно, потому что видимое обогащение нередко происходит за счет природных тонов или свойственного им тембра.

Соответствующий объем четырех категорий женских голосов



VII. СОЕДИНЕНИЕ ГРУДНОГО И ФАЛЬЦЕТНОГО РЕГИСТРОВ

Здесь дан только общепринятый объем различных видов женских голосов; но для этих границ бывает множество исключений и вверх и вниз: как уже замечено, классификация главным образом основывается на *специальном тембре голоса*. Поэтому непонятно, почему часто сами учителя затрудняются относительно категории, в которую следует отнести голос ученицы: опытный слух знатока не останется долго в сомнении.



VIII. ТЕМБР

В пении различают два тембра: 1) светлый и 2) мрачный. Как и относительно многих вещей, принадлежащих к области искусства, невозможно *описать* разницу тембров для непосвященных или неопытных людей, хотя бы при этом исчерпать вполне остроумнейшие определения. И в этом вопросе только опыт и хорошо развитый музыкальный слух в состоянии признать истинный цвет — голоса, все равно как разницу действия света и тени в живописи, может знать только опытный глаз. Подобно тому, как слепой или страдающий дальтонизмом не в состоянии разобрать разницы между голубым, зеленым и другими цветами, так и в музыке вообще, а в пении в особенности, только хороший (музыкальный) слух схватывают разницу тембров.

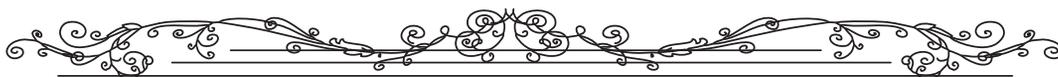
Все тоны голосового диапазона могут быть спеты светлым тембром, благодаря которому они кажутся *светлыми, звучными, как бы стальными*. Мрачный тембр (сомбрирование) доставляет *грудным нотам круглоту и приятность*, а вместе с тем заставляет их казаться более полными; вообще дает голосу во всем его объеме несравненно более силы. Надлежащее употребление этих существенно отличающихся один от другого оттенков тембра имеет огромное значение для *выражения*, для передачи разнообразных душевных аффектов, для изображения горя, радости, ненависти, любви, ласки, хитрости и т. д.¹

¹ В своем известном «Dictionnaire de musique» Ж. Ж. Руссо дает следующее чудесное определение музыкального выражения:

«Выражение есть качество, через которое музыкант передает с энергией все нужные для него идеи и чувства. Певец, видящий в своей партии только одни ноты, не в состоянии схватить выражения композитора, ни придать выражение своему пению, если он не хорошо уяснил себе смысл музыкальной фразы. Нужно понимать самому, чтобы заставить понимать других. Недостаточно иметь тонкое чувство: надо чувствовать и силу языка, которым выражаешься. Начните, стало быть, с уяснения себе характера того, что вам надо петь, разберите отношение музыки к словам, различие музыкальных фраз, музыкальное выражение, которое музыка может дать исполнителю, энергию, приданную композитором тексту, и ту, что в свою очередь вы можете придать композитору. Тогда пустите в ход ваши органы с жаром, внушенным вам этими соображениями; сделайте все, что сделали бы, если бы вы были сразу поэтом, композитором, актером и певцом: у вас будет тогда необходимое, отыскиваемое вами выражение. Этим путем совершенно естественно вы придадите деликатность и красоту музыке, в сущности только изящной и милой, пикантность и огонь — музыке оживленной и веселой, плач и стон — музыке нежной и патетической, все волнение человека сильно взволнованного, находящегося под сильным впечатлением. Везде, где тесно свяжут музыкальное выражение с выражением текста, где такт слышится ясно, где он руководит музыкой, где аккомпанемент и голос так сливаются в своем действии, что является как бы только одна мелодия, когда обманутый слушатель приписывает голосу пассажи, которыми оркестр украшает мелодии певца, наконец, везде, где со вкусом употребленные украшения свидетельствуют об умении артиста, не затемняя и не искажая пения, — там везде выражение будет нежно, приятно и сильно, слух очарован, сердце взволновано, физическое и нравственное ощущение зараз будут способствовать удовольствию слушателей; при таком согласии между словом и музыкой общее будет казаться одним восхитительным языком, умеющим все сказать и всегда нравящимся.

Певец, понимающий и чувствующий, передающий как следует свои фразы и их выражение, — одарен вкусом; тот же, кто только видит и передает ноты, лады, такт, интервалы, не доискиваясь смысла фраз, может петь уверенно и безошибочно, и все-таки останется только горлодером, не больше».





IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ, ДЫХАНИЯ И ПРОИЗНОШЕНИЯ СЛОВ

Три момента являются особенно трудными при занятиях пением даже и для счастливо одаренных от природы организаций, которым эти моменты, разумеется, достаются легче: *верная интонация, свободное управление дыханием и правильное произношение текста*. Все они трактуются почти всегда слишком учено и потому остаются непонятны большинству недостаточно научно образованных преподавателей и учеников; иногда же объясняются слишком поздно. В некоторых «Школах пения», например в «Метод» Лаблаша, говорится о необходимости отчетливого произношения только в самом конце и то мимоходом, *не указывая при этом на средства к его достижению*.

Полнейшая верность интонации есть первое условие пения; поэтому обязанность учителя тотчас же в начале занятий обратить исключительное внимание на развитие слуха ученика. В клавишных инструментах, например в фортепиано, в органе — неверная интонация невозможна, если только инструмент верно настроен: всякий полутон имеет свою определенную клавишу; если говорят о нечистой фортепианной игре, разумеют только спутанность игры, неясность исполнения. В струнных инструментах интонация уже труднее (кроме гитары и подобных ей инструментов, где места полутонов обозначены на грифе), в струнных инструментах дело ограничивается указанием, что такой-то звук берется таким-то пальцем и что пустые струны дают известный, определенный тон; но, по крайней мере, для левой руки указываются определенные положения. Что касается до интонации в пении, тут все оказывается, так сказать, висящим на воздухе.

Вообще надо принимать следующие предварительные предосторожности для достижения возможной верности интонации: 1) нужно петь как можно яснее и выше септиму (вводный тон) каждой тональности; в противном случае звук этот обыкновенно покажется слуху слишком низким ; 2) в ступенях диатонической гаммы, заключающих в себе *полутон*, оба звука этих ступеней должны *петься возможно ближе один к другому*, так как иначе расстояние между ними покажется слишком великим. В диатонической мажорной гамме, как известно, оба полутона находятся между 3-й и 4-й и 7-й и 8-й ступенями:



Подобно тому как септима (вводный тон)  старается перейти в октаву ,

так 3-я ступень диатонической гаммы  может быть рассматриваема как вводный тон 4-й ступени гаммы ; поэтому-то их и надо петь *как можно выше* .

Можно вообще обобщить это правило, предписывая при всех повышающихся интервалах-полутонах *нижний полутон петь возможно выше*:



IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ



точно так при всех *понижающихся* полутонах верхний полутон следует петь по *возможности ниже*:



Прежде чем будем говорить специально о хроматической гамме, нужно уже теперь обратить внимание на то, что для достижения *совершенной верности интонации* при кратких пассажах (мысленно) приводят их к тону соответствующей диатонической гаммы, в особенности же к гармонии, принадлежащей этим тонам. Например, пассаж:



после отнятия от него полутонов является состоящим из следующих основных тонов:



В противность большинству музыкальных инструментов в пении есть интервалы, несколько меньшие полутонов, почему во время занятий случается довольно часто, что ученики в восходящей хроматической гамме не достигают верно верхней заключительной ноты (служащей им целью) или наоборот — нижней заключительной ноты. Хотя мы еще далеки от специального изучения хроматической гаммы, все-таки следовало указать оба случая, тем более, что в пении невозможно отмерить вполне точно, как на музыкальных инструментах, например на фортепиано, интервалы меньше полутонов.

Особенно трудно бывает для учащихся приложение вышепомещенных правил для нисходящей гаммы в тонах, обозначенных крестиком .

Эти тоны поются обыкновенно *слишком низко*, отчего вся гамма звучит *фальшиво*. Еще труднее достигнуть безупречной верности интонации в восходящей и нисходящей диатонической минорной гамме:



При нисходящей мажорной гамме следует обратить внимание на верность интонации первых трех тонов , иначе вся гамма будет звучать фальшиво.



IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ

Верности интонации более всего помогает *точное знание интервалов* и постоянное, основательное упражнение в них. Знание их безусловно необходимо, что не мешает, однако, ему быть почти всюду более или менее заметно negliжированным.

Выигрывается много времени, когда постоянно, даже и в начале занятий, требуют от учеников, чтобы они отдавали себе отчет, слушая какую-нибудь мелодию, — из каких интервалов она состоит. Положим учитель сыграет такую фразу —



ученица должна сразу определить, что она начинается интервалом большой терции



, за которой следует кварта



и т. д., — точно так же, как фраза



начинается восходящей квинтой



и т. д.

Я настойчиво рекомендую точное практическое исполнение интервалов, достигаемое постоянным упражнением: теоретического знания интервалов — недостаточно. Для быстрого достижения цели предлагаю для занятий следующие упражнения:

1. Восходящие секунды исключительно диатонической выбранной гаммы — тоны и полутоны:



2. Нисходящие секунды (см. примеры упражнений в интервалах, стр. 154):



3. Нисходящие и восходящие большие и малые секунды:



4. Восходящие терции:

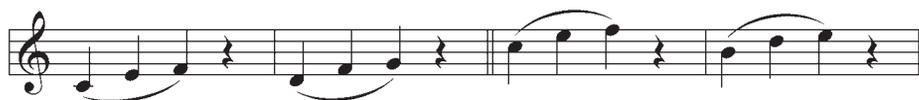


5. Нисходящие терции:

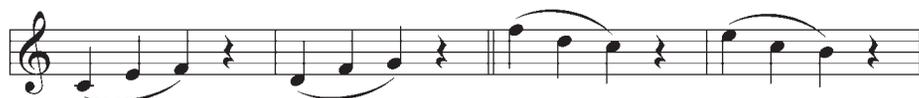


IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ

6. Восходящие терции с секундой (соединение трех тонов, принадлежащих диатонической гамме):



7. Восходящие и нисходящие — терция с секундой:



8. Восходящие кварты:



9. Нисходящие кварты:



10. Нисходящая терция вместе с восходящей квартой (диатонической гаммы):



11. Восходящие квинты:



12. Нисходящие квинты:



13. Восходящие сексты:



14. Нисходящие сексты:



IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ

15. Восходящие септимы:



16. Нисходящие септимы:



17. Самостоятельные большие септимы в восходящем и нисходящем порядке (построенные на основном басы и гармонизированные):



18. Восходящие и нисходящие октавы (диатонической гаммы):



19. Прогрессирующее соединение октав в восходящем и нисходящем порядке (диатонической гаммы):



20. Прогрессирующее хроматическое соединение октав в восходящем и нисходящем порядке:



21. Все интервалы диатонической гаммы в восходящем и нисходящем порядке:



22. Большие и малые ноны:



23. Большие и малые децимы в восходящем и нисходящем порядке:

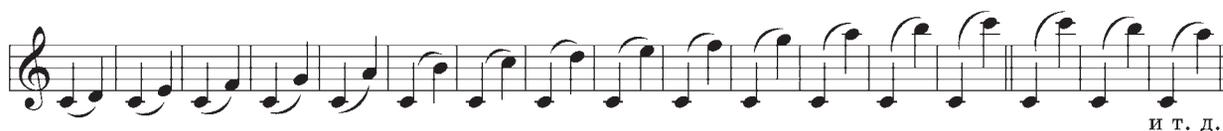


IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ

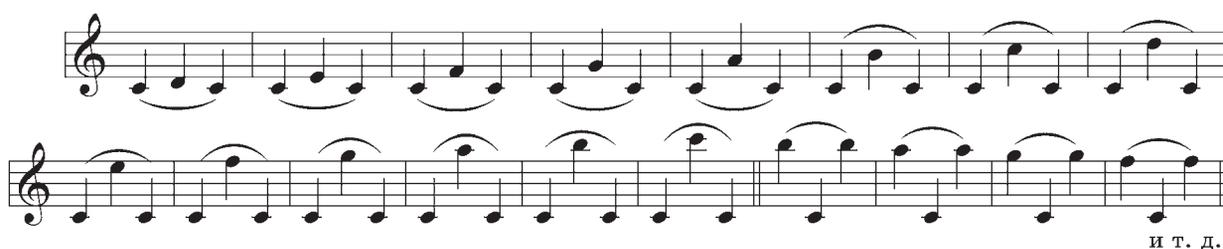
24. Децимы диатонической гаммы в восходящем и нисходящем порядке:



25. Все интервалы диатонической гаммы на протяжении двух октав: децимы, ундецимы и т. д.

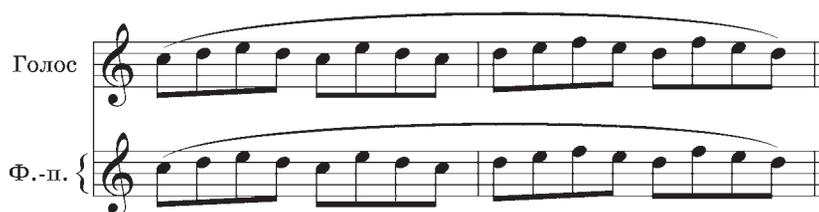


26. Все интервалы на протяжении диатонической гаммы в восходящем и нисходящем порядке:

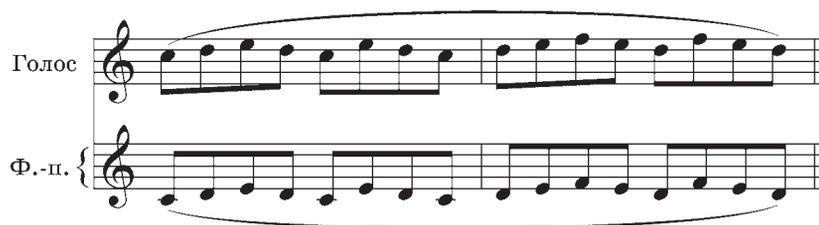


Чтобы тщательнее наблюдать за верностью интонации какого-нибудь пассажа, спетого ученицей, следует одновременно играть его на фортепиано не в том регистре, в котором поет ученица, а октавой ниже; тогда легче контролировать чистоту спетых тонов.

Например, при таком пассаже  аккомпанирующему фортепиано, если надо контролировать верность интонации, следует идти не в одном регистре с голосом:



а октавой ниже, заставляя при том голос брать более медленный темп:



Вообще надо особенно наблюдать за *безупречною чистотою интонации*. Следует точно исследовать, зависит ли нечистое пение от небрежности, недостатка внимательности, поспешности или же от врожденного недостатка (органического) слуха. Иногда причиной могут быть усталость или временное нездоровье; во время менструаций женщины вообще склонны петь фальшиво. Словом, надо обстоятельно искать причину беды. Голос (или хотя бы только некоторые его ноты), фальшивый от природы, будь он красивейший на свете, — сделается совершенно верным разве только в редком случае, даже и при правильной (со стороны искусства) его обработке. Еще хуже, если неверность интонации обусловлена усталостью или недейтельностью голосовых связок; в таком случае надобно совершенное спокойствие, абсолютный отдых в продолжение нескольких месяцев, а иногда и более, потом разные укрепляющие средства; во все это время ученица не должна не только заниматься пением, но даже не должна брать отдельных звуков, не говорить много, не читать вслух и т. д.; потом только занятия, веденные крайне осторожно, могут привести постепенно к благоприятным результатам. Сюда же должно отнести постоянные вибрации, столь противные и нестерпимые; по большей части причина их лежит в усталости или чрезмерном напряжении голосовых связок. Наблюдения привели меня к заключению о бесполезности в этих случаях прижигания горла ляписом (*lapis infernalis*): оно может дать только временное облегчение. Большею частью в подобных случаях все усилия и предохранительные меры оказываются бесполезными.

Нередко случается в начале первого периода занятий с *грудными тонами*, что тоны, лежащие ниже предельного тона



, то есть

являются *недостаточно чистыми*, именно при восходящих и нисходящих гаммах



они кажутся *слишком низкими*, тогда как лежащие с ним рядом звуки фальцетного регистра

оказываются *слишком высокими*. Это явление



замечается часто, когда *одни и те же звуки являются взятыми непременно грудным и фальцетным регистрами* (то есть при этом грудные тоны являются низкими, а фальцетные — высокими).



Следует, обративши внимание ученицы на этот недостаток, немедленно заняться исправлением его. Начиная от



и выше, отверстие глотки должно открывать шире и свободнее.

В нижеследующих упражнениях надо петь звуки



мрачным (сомбриванным) тембром фальцета и постепенно переходить на светлый тембр грудного регистра, и потом точно так же постепенно переходить опять на *прежний* (мрачный) тембр



IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ

фальцета. Это чрезвычайно полезный, но трудный метод, которым рекомендуется вначале пользоваться осторожно.

См. нотные примеры, №11, стр. 134–135.

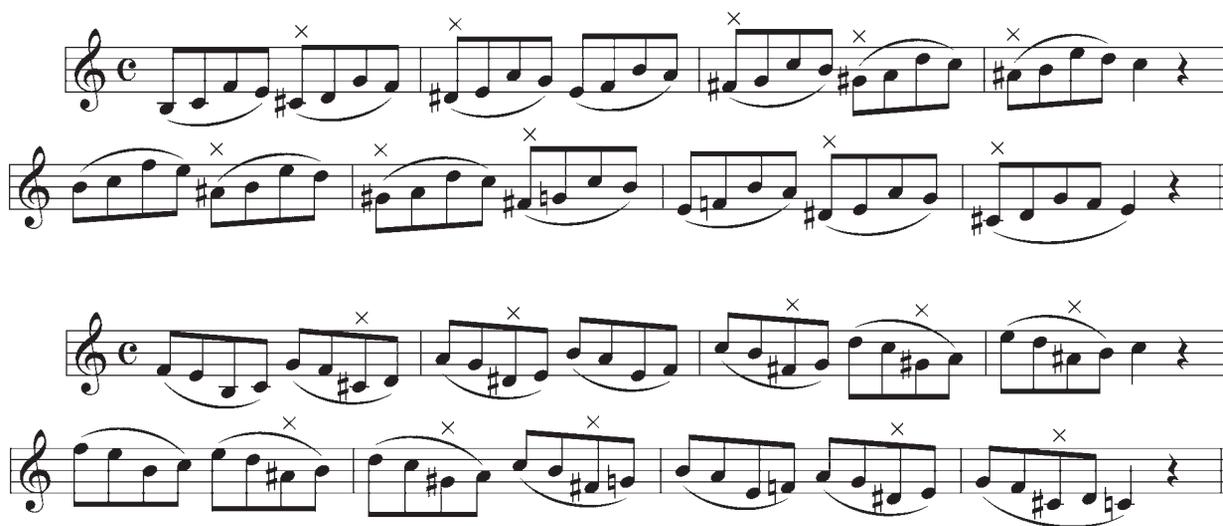
Особенно трудно делать это упражнение на тонах обоих регистров, близко лежащих от их предельной ноты .

См. нотные примеры, №10, стр. 134.

Далее следует упражняться, беря звуки, лежащие ниже предельного тона  (о которых сказано только что) , попеременно то грудным, то фальцетным регистрами.

Эти упражнения делаются сперва медленно, но потом их можно постепенно ускорить. См. нотные примеры, стр. 135.

Мы уже говорили о необходимости *петь возможно ближе друг к другу* лежащие в диатонической гамме органически ей принадлежащие полутоны. Это же правило следует соблюдать и при чуждых гамме полутонах, например в следующих пассажах:



С ученицами, которых природа не одарила способностью чистой интонации, самые добросовестные старания часто остаются бесполезными. Все в пении зависит от врожденной чистоты голоса и верного слуха; тут, как уже было замечено прежде, нет твердой, безусловной, материально осязательной опоры. Легкая простуда, временные состояния организма и духа, как то: возбуждение, беспокойство, волнение, страх, могут быть часто причиной неверной интонации.

Если также и голоса, которые вообще, отличаясь чистотою интонации, не могут брать верно только некоторых тонов, на это, разумеется, учитель обратит особенное внимание. Вообще преподаватель относительно интонации должен быть беспощадно строг. Надо приучать учениц с самого начала занятий *акцентировать сильнее*, хотя и не особенно заметно

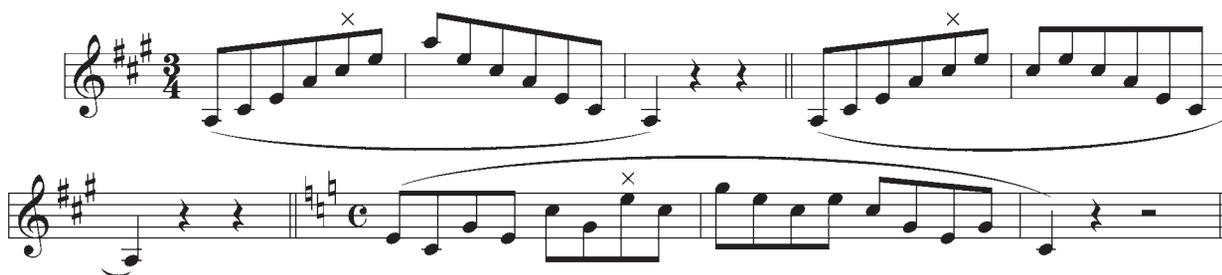


IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ

верхние (высокие) ноты в каждой фразе, медленной или быстрой; без этого пассаж или гамма выйдут недостаточно отчетливыми: *надо отчетливо слышать высокие тоны каждой пропеты фразы*. Понятно, что такая акцентировка не должна переходить в манерность и что с течением времени и занятий интенсивность ее постепенно уменьшается:



Замечательно, что в пассажах, состоящих из разбросанных аккордов, как в нижеследующих, вторая терция (снизу) звучит большею частью несколько ниже:



Упражнения, помещающиеся на стр. 221 до 292, весьма полезны для приучения учащихся к верной интонации не особенно часто попадающихся интервалов, к их чтению, как глазом, так и к удержанию слухом.

1. Упражнение в чтении энгармонических тонов, имеющих одинаковый звук, но стоящих в нотной системе на различных ступенях и обозначающихся различно и также имеющих гармонически другое значение:



ИХ. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ

а) обыкновенную высшую ступень гаммы, например , пониженную с помощью одного бемоля  или двух бемолей , замещенную повышенной низшею ступенью гаммы посредством # или двойного диеза, например:



б) низшую ступень гаммы, или низшую ступень, повышенную диезом или бекаром, замененную высшей ступенью, пониженную через b, или bb, или b.



В следующем упражнении энгармонические ноты обозначены знаком \square



2. Измененные интервалы:

а) чрезмерные секунды вверх и вниз 

б) уменьшенные септимы, получающиеся посредством обращения чрезмерных секунд, тоже вверх и вниз 

в) уменьшенные терции вверх и вниз 

г) чрезмерные сексты, получающиеся при обращении уменьшенных терций, вверх и вниз 

д) чрезмерные терции вверх и вниз 

е) уменьшенные сексты, получающиеся при обращении чрезмерных терций 

ж) чрезмерные квинты 

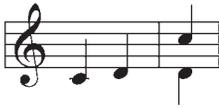
з) уменьшенные кварты, получающиеся при обращении чрезмерных квинт 



IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ

Я естественно предполагаю, что учащимся известны интервалы и их обращения, а именно что:

обращенный унисон		дает октаву	
обращенная секунда		— септиму	
обращенная терция		— сексту	
обращенная кварта		— квинту	
обращенная квинта		— кварту	
обращенная секста		— терцию	
обращенная септима		— секунду	
обращенная октава		— унисон	

Известно, что под *обращением* интервалов разумеют перемещение на октаву вверх нижнего из двух интервалов  или перемещение на октаву вниз верхнего

из двух интервалов .



IX. ОБЩИЕ ЗАМЕЧАНИЯ ОТНОСИТЕЛЬНО ВЕРНОСТИ ИНТОНАЦИИ

Известно также, что обращение всегда изменяет характер интервалов в противоположный порядок, например:

1. *Большой* интервал в обращении даст *малый* 

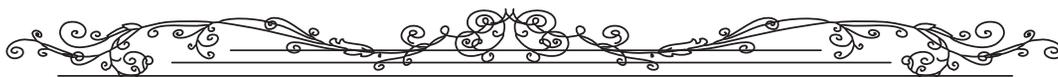
2. *Малый* интервал — даст *большой* 

3. *Чрезмерный* интервал — даст *уменьшенный* 

4. *Уменьшенный* интервал — даст *чрезмерный* 

При обозначении цифрами получается следующий результат:

Из	1	образуется	8
»	2	»	7
»	3	»	6
»	4	»	5
»	5	»	4
»	6	»	3
»	7	»	2
»	8	»	1



Х. ГАММА

Диатоническую мажорную гамму надо изучать во всех тональностях путем, указанным ниже следующими примерами, исходя каждый раз с новой ступени гаммы:



См. нотные примеры, № 12 стр. 136.

Если ученица недостаточно музыкальна, так что без помощи фортепиано не в состоянии определить тон в котором поет, то ей надо помочь следующим образом: при начале каждого пассажа или упражнения указывается, сколько грудных нот придется ей взять. Например, в восходящей гамме C-dur придется взять четыре грудных ноты и пять фальцетных, а в нисходящей — четыре фальцетных и пять грудных нот:



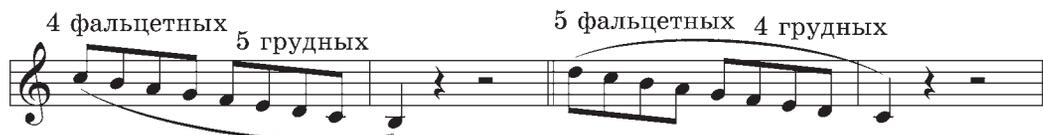
Когда ученице объяснено, что речь идет о грудных или фальцетных нотах, то для избежания потери времени ей сообщается об этом только в первом такте, и потом при продолжении упражнения можно будет просто сообщать их число: 1, 2, 3, 4 и т. д.

См. нотные примеры, № 12, стр. 136.

Органическое построение гаммы обуславливает постепенное и ровное уменьшение числа грудных нот и такое же увеличение числа фальцетных нот при повышении восходящей гаммы на ступень.



Точно так же, как и при нисходящей гамме, происходит то же явление: число фальцетных нот увеличивается, а грудных — уменьшается на одну ноту.



См. нотные примеры № 14, стр. 138.



Х. ГАММА

Позднее при упражнении в нисходящих гаммах в быстром темпе не надо менять регистров на первой ноте грудного регистра , предписывавшейся до сих пор для пассажей в медленном темпе, но надо *удерживать* сколь можно более регистр фальцета, бывший точкой исхода:



Точно так же и в других упражнениях при быстром темпе (как, например, ниже), не надо постоянно менять регистров. Если с трудного регистра перешли на фальцет, то *на нем следует и оставаться*:



Точно так же, начавши с фальцета, следует уже оставаться на нем, *вовсе не трогая грудного регистра*.



Акцентировка

Надо не только ставить твердо первую ноту каждого пассажа, но и *все отдельные ноты его* оттенять известным образом, заботливо, однако связывая их вместе. Каждый звук должен быть спет совершенно точно во время, принадлежащее ему в такте; между двумя звуками, как уже замечено прежде, не должно быть пустого пространства, и каждый из них должен непосредственно идти за предшествовавшим звуком. Ряд следующих один за другим звуков должен делать впечатление жемчужного ожерелья, где все жемчужины плотно прилегают одна к другой и вместе с тем находятся на одной нити. В нисходящей гамме ровности звука достигнуть труднее, чем в восходящей. Тут надобно позаботиться, чтобы ученица так овладела бы голосом, чтобы звуки, если можно так выразиться, не ускользали бы от нее, чтобы *при нисхождении они не катились слишком быстро*. Пассажи этого рода, особливо в начале занятий, следует петь несколько медленнее, акцентируя довольно значительно каждую ноту, не расширяя горла и не увеличивая силы голоса.



X. ГАММА

Особенно надо обратить внимание на *первые высокие* и на *последние нижние ноты*. На первых порах следует петь упражнения — я настаиваю на этом строжайшим образом — медленно, потому что многие вещи кажутся легче удающимися в быстром темпе. Вообще не следует никогда оставлять без немедленного исправления и без указания средств к исправлению ничего *неточного*, например дурно взятые звуки, неверную интонацию и пр. Следует вовремя приучать учениц не тащить понапрасну ни первой, ни последней ноты, то есть не задерживать и не увеличивать величину ноты, ошибки, которые иногда трудно исправить. Так, учащиеся вообще склонны петь, например, подобные пассажи:



следующим неточным образом:



Часто также звуки не связываются как должно, но поются неровно, как бы хромая, фальшиво, причем изменяется характер и ритм фразы.

Например фразу  споят так:



При трудных упражнениях в беглости следует наблюдать, чтобы учащиеся *строго соблюдали такт*, не перескакивая через встречающиеся паузы — напротив, выдерживали, высчитывали бы их вполне.

Ряд тонов, следующих быстро один за другим, быстрые пассажи, называются итальянски *volata*, по-французски — *roulade* (также *Vocalisation rapide*), по-немецки *Kehlfertigkeit*.

Часто бывает, что учащийся, особенно в начале занятий, бессознательно, и даже не зная о причиняемом им себе вреде, переменяет во время пения гласные буквы. Чаще всего

слышится гласная *a* вместе с *o*, *ao* или *э*. Например: 
а _____ о _____ э
э _____ а _____ о

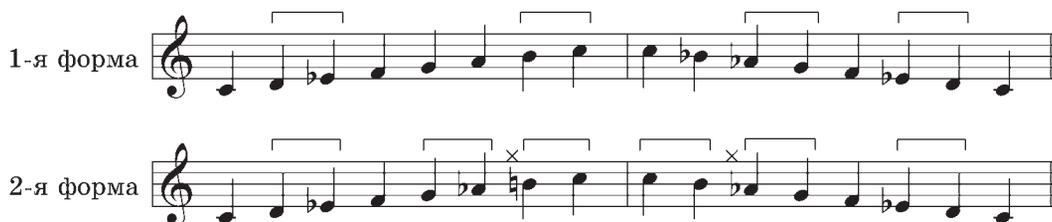


ХІ. ФОРТЕПИАННОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ

Возвращаюсь снова к тому, о чем уже говорила, именно к совету — употреблять фортепианный аккомпанемент при обучении пению *возможно легкий и простой, но музыкально правильный*. Профессор тогда в состоянии обратить полное внимание на ученицу; между тем слух последней заранее приучается к хорошей, естественной гармонии. Аккомпанемент не должен заглушать пение. Весьма полезно учителю от времени до времени оставлять петь ученицу совсем без аккомпанемента, для лучшего и полнейшего наблюдения за ее ошибками. Но никаким образом не следует приучать учащихся к фортепианному сопровождению в унисон исполняемых ими упражнений: аккомпанемент должен быть всегда простой, без претензий, музыкально *правильный и строго ритмический*.

ХІІ. МИНОРНЫЙ ЛАД

На минорный лад во всех известных мне методах пения (кроме Школы пения Ферд. Зибера) обращается замечательно мало внимания, так что для него не бывает никаких упражнений; однако эти упражнения не только полезны, но просто *необходимы*. Упражнения в минорных гаммах восходящих и нисходящих я уже потому считаю нужными и пригодными для развития слуха учащихся, что последним по большей части дается с чрезвычайным трудом возможность брать чисто интервал чрезмерной секунды, встречающийся во второй, гармонической форме минорной гаммы.



См. нотные примеры, № 13, стр. 137 и № 15, стр. 139.

Считаю особенно полезным заставлять исполнять всевозможные быстрые пассажи одновременно также и в минорном ладу: всего лучше перемежать их с упражнениями в мажорном ладу, так, чтобы упражнение в мажоре тотчас же было спето ученицей в миноре без изменения, без приготовления и без фортепиано — и наоборот, упражнение в миноре ученица повторит тотчас же в мажорном ладу. Учитель не должен помогать ни игрой на фортепиано, ни своим пением: он должен только, сыгравши какое-нибудь упражнение в мажоре, сказать просто учащемуся — *минор!* или наоборот, после того как ученица споет упражнение в миноре, сказать — *мажор!* Это все равно, что внезапная транспонировка.



ХІІ. МИНОРНЫЙ ЛАД

The image shows three systems of musical notation for voice and piano. The first system is in common time (C) and features a voice line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are "Учитель: Минор!" followed by "Минор!" and "или". The piano part consists of eighth-note patterns. The second system is in 3/4 time and features a voice line with lyrics "Учитель:" followed by "Мажор!" and a piano accompaniment. The piano part consists of eighth-note patterns. The third system is in 3/4 time and features a voice line with lyrics "Минор!" followed by "Мажор!" and a piano accompaniment. The piano part consists of eighth-note patterns.

См. нотные примеры, № 16, стр. 140.

Едва ли нужно заметить, что не все упражнения возможно переключать из минора в мажор и наоборот. Учителю, конечно, предоставляется свобода выбирать или находить пригодные для этой цели упражнения.



XIII. ПЕРЕНОС ГОЛОСА — PORTAMENTO

Portamento, portamento di voce, переносом называется обыкновенно соединение какого-нибудь звука с другим высшим или низшим.

Подобно тому, как в деревянных инструментах (флейта, кларнет и т. д.) слышатся естественно только назначенные тоны, точно так же и в пении при употреблении *portamento*, связывая два звука вместе, не следует кроме этих двух звуков задевать какой-нибудь промежуточный, или какие-нибудь промежуточные) между ними звук, даже и слегка.

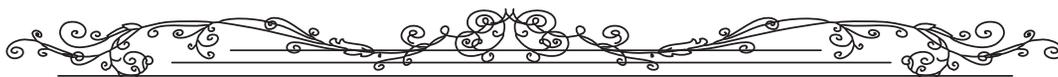


Лучшее средство — уничтожить такое дурное связывание тонов — состоит в выдерживании надлежащим образом ритмического достоинства первого из двух тонов и в быстром связывании его, но только уже тогда, со вторым тоном (связывать надо хорошо и со вкусом), верхним или нижним. При дурном, ошибочном, безвкусном *portamento* звуки связывают, волоча один к другому, иными словами, пространство между двумя звуками наполняют (часто даже певец и не замечает этого) чуть не хроматической гаммой; в этом недостатке бывают иногда повинны даже и опытные певцы, в особенности если им надо перейти с высокой ноты на заключительную нижнюю. Конечно, указанное правило, не следует применять всегда вполне буквально, потому что сухое и безвкусное *portamento* тоже плохо. Живое указание профессора, его собственное пение, тут также необходимо, как и в других случаях. Наоборот, *portamento* тонкое, музыкальное произведет большой эффект, как в драматических, так и в лирических моментах, полных горести, гнева, возбуждения, точно так же, как и в местах нежных, меланхолических, поэтических; его можно тогда сравнить с нежным, едва уловимым дуновением.

Надо приложить много стараний для того, чтобы ученик научился хорошо связывать два звука. Очень редко, даже у певцов опытных или знаменитых, приходится слышать хорошо исполненное *portamento*, чтобы два звука, едва, почти неслышно, отделяясь друг от друга, в то же время как бы уничтожались один в другом.

См. стр. 88 «Интонация» и стр. 153 «Филированные звуки».





XIV. ДЫХАНИЕ ПРИ ПЕНИИ

Одно из важнейших условий в пении есть умение владеть дыханием. Изучение этой стороны искусства действует благотворно и на здоровье учащихся: правильное вдыхание и выдыхание — лучшие средства для укрепления легких. Конечно, много зависит от толкового, правильного обращения с дыханием; при дурных указаниях и тут можно сделать зло и даже нередко вполне расстроить здоровье. *Постоянное, короткое, быстрое и неправильное дыханье* дает звуку особый простуженный тембр — явление, представляющееся часто и в причине которого понимающий дело не может сомневаться долго. Дыханье должно производиться без видимого усилия, не должно быть замечаяемо ни слухом посторонних, ни видимо последними; плечей поднимать не следует. Части шеи и груди, входящие тут в работу, те же самые, которые производят звук, то есть легкие, горло и гортань. Дыханье не должно быть тяжелым, ни останавливать или искажать каким бы то ни было образом ритм исполняемой пьесы.

Вдыхание надо делать, втягивая слегка плечи, держа грудь свободно, слегка выдающеюся, голову — прямо, живот слегка втянутым, начиная с впадины желудка или, по крайней мере, не выпячивая его слишком вперед. Легкие, при таком положении тела, наполнятся воздухом медленно и без усилий, и выдыхание может быть сделано тоже медленно вполне по произволу певца. Искусство медленного дыхания получило техническое итальянское название *respiro*. Позднее надо будет упражняться в коротком и быстром дыхании — *mezzo respiro* у итальянцев¹.

Многие из известных мне метод пения обращают слишком мало внимания на дыхание и его разделение. Между тем учитель должен с первых же элементарных упражнений обратить на этот пункт непрерывное внимание, потому что в этом случае, как и во многих других, трудно исправлять уже вкорененные недостатки; например тяжелое, заметное дыхание иногда похоже чуть ли не на храпение. Если, вследствие ли лени или недостатка внимания, позволять ученику дышать часто и по произволу, например после каждой фразы, как бы коротка она ни была, он так привыкнет к этому, что впоследствии ему будет чрезвычайно трудно исполнять длинные, непрерывные фразы только *одним дыханьем*; а между тем в пении существует тысяча случаев, где все зависит от хорошего, незаметного и долгого дыханья.

Как голос делается сильнее, обширнее, звучнее благодаря хорошо веденным техническим занятиям, так же точно вследствие упражнений дыханье усиливается, делается более послушным, позволяя ученице впоследствии управлять им вполне независимо, побеждать трудности, казавшиеся непреодолимыми, оставляя ей сокровище неистощимых эффектов, о которых сначала трудно составить себе и понятие. Позже и сообразно с обстоятельствами, может быть и одновременно следует приучать ученицу дышать так быстро,

¹ В своем замечательном произведении «L'Art du chant» Жюль Одибер советует следующее:

«Дыхание. Опереться локтями так, чтобы тело поддерживалось руками и держало бы плечи неподвижными; открыть рот так, как нужно для буквы а: вдохнуть быстро большое количество воздуха, надувая то, что называют впадиной желудка.

Выдыхание. Поставить зубы на нижнюю губу как бы для того, чтобы сказать букву u, поддерживать сколько можно образование этой согласной, оставляя воздух выходить до тех пор, пока не появится вновь звук гласной».



как только возможно, не позволяя ей ни под каким предлогом ради дыханья отдыхать во время пения, останавливаться и прерывать произвольно и бесполезно музыкальную фразу. Потом можно соразмерить быстроту темпа, смотря по дыхательной способности ученика. По этой же причине темп вначале упражнений берется относительно медленный; ускоряют его только постепенно, по мере того как вследствие упражнений ученица приобретает привычку долгого дыхания, а следовательно, и возможность менять его быстро. Поэтому следует обратить внимание на то, чтобы *каждое упражнение выдерживалось сначала до конца в одном и том же темпе*. Если будет замечена погрешность против этого правила, то есть если ученица станет бессознательно задерживать или ускорять, тогда надо начать снова и продолжать все упражнение с самого начала медленнее. При этом надо, однако, сперва убедиться, в чем лежит причина промаха — в неспособности к долгому дыханью или в недостаточной опытности горла, и тогда принимают те или другие меры, смотря по необходимости. Особы с узкою грудью и коротким дыханьем, будь они одарены от природы даже прелестнейшими голосами, никогда не в состоянии сделаться первоклассными певицами.

В противность некоторым школам пения, где о дыханьи идет речь поверхностно или сравнительно поздно (когда ученица занималась так долго, что может уже петь большие арии или другие подобные вещи), я считаю весьма возможным, как уже замечено выше, чтобы учитель посвятил должное внимание *с самого начала занятий* на правильное распределение и постепенное развитие дыхания. Печальные последствия могут оказаться там, где не обратят должного внимания на этот пункт или же вовсе пренебрегут им.

Правильное дыхание, сообразное указаниям искусства, не только может, но и должно доставить ученице возможность петь *долго* и непрерывно, не запасаясь новым дыханьем; таким образом, благодаря правильной и заботливой гимнастике легких, короткое и затруднительное дыхание может сделаться сильнее и продолжительнее. Однако там, где от природы нет долгого дыханья, надо развивать его постепенно, с большими предосторожностями. Чтобы не утомлять бесполезно голос, можно упражняться (*но без пения*) в долгом вдыхании и в медленном выдыхании воздуха и повторять эти упражнения несколько раз на день.

Надобно приучать учеников с самого начала брать глубокое дыхание перед каждой долго выдержанной нотой, перед каждым новым длинным периодом, так чтобы они сами чувствовали полноту (воздухом) своих легких. Следует также приучать их возможно долее удерживать дыхание во время пения, не выпускать его сразу, но по возможности медленно, равными количествами, почти так, как будто бы дело шло о постоянном ровном, правильном вдыхании.

Примечание. Быть может, кому-нибудь покажется, что при подобных требованиях внимание учителя разбрасывается с самого начала занятий на слишком много пунктов. Я, однако, не требую ничего невозможного, чего бы ни испробовала сама путем опыта и громадная польза чего несомненна. Ведь должен же хороший учитель грамматики и литературы точно так же иметь в виду одновременно разные вещи, — ясное произношение гласных и согласных, отчетливое чтение, правильную орфографию и т. д. Надо еще здесь заметить, что, едва ученики начнут петь пьесы со словами, сейчас же следует настаивать, чтобы они ради дыханья никак не прерывали целостности фразы: последняя, если только сочинена хорошо, составляет одно целое с музыкально-ритмическою фразою. Как бы ни казались просты и естественны эти правила, но часто случается, что даже весьма хорошие артисты и артистки не соблюдают их вследствие ли небрежности,



удобства, невнимания или незнания. При необходимости выдерживать слишком долго звук или спеть чересчур длинную фразу опытные певцы могут *менять дыханье часто и бесшумно*, незаметно даже и для внимательного слушателя; таким образом связь фразы не нарушится, но здесь требуется большое искусство и неограниченное умение управлять дыханьем.

Если сам ученик кое-где затрудняется определить наилучшее место для перерыва словесной фразы вследствие потребности дыханья, без ритмического разрушения мелодии, то его следует заставлять до начала пения громко и со смыслом прочитывать или декламировать надлежащий текст; то, что является неразрывным в подобной читке, не должно быть раз-

рываемо и в пении. В подобной фразе, например:  zart, wie der Blu - me Duf - ten,
te - ne - ra ma - dre mi - a,

было бы неверно передохнуть перед или после осьмушки, , отмеченной крестиком.

Всю фразу нужно спеть одним дыханьем. Если же уж представилась бы необходимость прервать тут дыханье, то для немецкого текста единственно возможное место для пере-

дышки было бы на четверти с точкой ; сообразно же итальянским словам пере-

хнуть нужно в конце первого такта или в начале второго, между словами: madre — mia. Дыханье в пении может быть вообще сравнено со знаками препинания в обыкновенной речи; это сравнение образует, кроме нескольких исключений, самую естественную норму для певца. Мелодия, как обычная разговорная речь, состоит из периодов; эти последние — из фраз, которые в свою очередь разлагаются на органически и симметрически связанные отрывки (мотивы). Подобно тому, как в обыкновенной речи совершенно законченный по мысли период отделяется от другого точкою (которою для мелодии явится совершенная каденция), точно так же для мелодии существуют краткие моменты отдохновения (несовершенные каденции), однозначные с двоеточием или с точками с запятыми в разговорной речи; наконец, моменты, где мелодия останавливается на еще более краткие мгновения, можно сравнить с запятыми.

Если без необходимости нельзя делить фразу дыханьем, то еще менее следует делить по-

полам какое-нибудь слово. Например, если бы во фразе  ich lie - be dich!
ab - brac - cia - mi!

мы вздумали бы делить слово там, где обозначено крестиком, и передохнуть перед этой

четвертью , то фраза эта явилась бы совершенно неверной:

	
ich lie -	be dich!
ab - brac -	cia - mi!



Дыханье всегда происходит на счет последней предыдущей ноты, только что спетой, — в том смысле, что у нее всегда отнимают немножко ее ритмического достоинства, тогда как следующая за нею нота исполняется строго в такт.

Так как нет правила без исключения, то иногда *необходимо* взять дыханье непосредственно перед очень долго выдерживающейся нотой или пред длинным пассажем, не забывая о правилах, так как все-таки важнейшая цель певца — выставить вполне достоинство и красоту *музыкальной фразы*.

Филированные звуки. (Port de voix. Messo di voce; portamento di voce)

Упражнения этого рода начинают обыкновенно поздно, после того как уже пройдены всевозможные вокализы для развития голосовой техники. Я однако нашла, что их можно начать *рано*, именно когда оба голосовых регистра достаточно обработаны и ученица владеет ими. Таким образом эти упражнения проходят немедленно после упражнений в гаммах и почти одновременно с вокализами; такой способ чрезвычайно способствует красоте, благородству и улучшению голоса, развитию и укреплению верности интонации, также как и укреплению дыханья.

См. стр. 39. *Портаменто*.

Портаменто обозначается технически знаком связи \frown . Связывание тонов, например одного какого-нибудь тона с другим высшим или низшим, происходит таким образом, что окончание или последнюю ритмическую часть одного тона связывают с началом, с первой ритмической частью другого тона, проводя их по всем оттенкам силы, *crescendo* и *decrescendo*. Прежде названием портаменто обозначали артистическое связыванье в медленном темпе двух тонов, удаленных один от другого по крайней мере на интервал терции. Конец первого тона оставляется чуточку раньше, чем следовало бы по его действительному значению в такте, и тотчас же связывается с началом следующего тона, который тоже берется немного раньше, чем это следовало бы по такту:



При восхождении делается *crescendo*; при понижении — *decrescendo*. Упражнение в таком *portamento* облегчится, если эти тоны петь с их итальянскими названиями или со слогами, начинающимися с твердых согласных:



Филировать легче в высоких тонах, чем в низких, особенно в грудных тонах. Для грудных тонов надо взять их сначала *pianissimo* в фальцетном регистре и потом постепенно усиливать до *fortissimo* и *переходя в грудной регистр*; точно так же потом от сильнейшего *ff* в тембре грудного регистра, заставляя ослабевать звуки, и постепенно переходить



XIV. ДЫХАНИЕ ПРИ ПЕНИИ

в *pp* фальцета. Но так как это уменье достигается не скоро, в особенности же во всем его объеме, особенно потому, что главное условие тут — исполнение *всего одним дыханьем*, то филированием надо заниматься как мозаичной работой, именно следует разделить его на отдельные периоды времени, таким образом:

- от сильного — к слабому,
- от слабого — к сильному,
- от тембра грудного регистра — к фальцетному,
- от фальцетного регистра — к грудному и т. д.

Только уже позже, когда во всех периодах этого деления приобретена надлежащая опытность, надо соединить все эти деления (и постепенно) в одно общее целое. Надобно при этом обращать особенное внимание на возможную ровность дыханья и безупречную чистоту интонации, чтобы за *crescendo* < не шла слишком высокая, а за *decrescendo* > слишком низкая интонация или наоборот. Малейшее колебание интонации не должно быть терпимо: его исправляют тотчас же. Только лишь тогда, когда это упражнение будет безупречно во всех частностях, тогда его можно исполнять во всем объеме.



Звук филируется следующими различными способами:

а) одинаково сильно с начала до конца:

f — f — f.

б) одинаково слабо с начала до конца:

p — p — p.

с) взятый сильно звук идет, ослабевая до легчайшего *pianissimo*:

ff *decresc.* *ppp*

д) взятый тихо, пойдет, усиливаясь до полнейшего *fortissimo*:

ppp *cresc.* *ff*

е) взятый тихо, идет постепенно до полного *fortissimo* (что должно быть пригнано именно к половине дыханья) и затем точно так же мало-помалу ослабеет снова до легчайшего *pianissimo*.

ppp *cresc.* *fff* *decresc.* *ppp*

ф) взятый с возможно большою силой, звук идет, постепенно и медленно ослабевая к легчайшему *pianissimo* (на половине дыханья), и потом точно так же должен снова усилиться до первоначального сильнейшего *fortissimo*.

ff *decresc.* *ppp* *cresc.* *ff*



XIV. ДЫХАНИЕ ПРИ ПЕНИИ

Crescendo и decrescendo филируемого тона может быть рассчитано с полнейшей ритмической точностью; надо считать, начиная с легчайшего *pianissimo*, весьма медленно цифры 0, 1, 2, 3, 4 до сильнейшего *fortissimo* и потом для уменьшения звука считать обратно — 4, 3, 2, 1, 0.

Прежде чем перейти к нижеследующим упражнениям, необходимо, чтобы ученица удержала твердо в памяти, что

- а) цифра 0 обозначает *pianissimo*;
- а) цифра 4 — *fortissimo*;
- с) цифры 1, 2, 3 — промежуточные степени силы.

Там, где (как в А) звук должен быть выдержан одинаково сильно с начала до конца, я обозначаю его цифрой 4. Там, где звук (как в В) выдерживается одинаково слабо, ставится цифра 0. Филирование (как в С) от *fortissimo* до легчайшего *pianissimo* обозначается цифрами 4, 3, 2, 1. Филирование (как в D) от величайшего *pianissimo* до *fortissimo* обозначается, наоборот, цифрами — 0, 1, 2, 3, 4. Совершенно ясно, как придется обозначить филирование в случаях е и f, цифра 0 будет обозначать всегда *pianissimo*, тогда как цифра 4 обозначит *fortissimo*. Как слух может ясно представить различные степени силы звука, так эти последние можно представить наглядно и глазу:

0 *ppp*, 0^{1/2} *pp*, 1 *p*, 1^{1/2} *pf*, 2 *mf*, 2^{1/2} *f*, 3 *fff*, 3^{1/2} *ffmf*, 4 *fff*.

0, 1, 2, 3, 4. 4, 3, 2, 1, 0.

Начиная с *pianissimo*, лучше всего употреблять мрачный тембр, переходя потом при *fortissimo* на светлый тембр, где таким образом голос и достигнет своего большего блеска. Как уже было замечено прежде (см. стр. 33), звук следующих нот грудного регистра

должен держаться неизменно и ясно на одной и той же гласной, лучше всего на открытом *a*, или: 1) в фальцетном регистре взятое *pianissimo* постепенно перейдет в *fortissimo* грудного регистра или наоборот; 2) начатое *fortissimo* грудного регистра постепенно перейдет в *pianissimo* фальцетного (см. стр. 35).

Я считаю необходимым в этих упражнениях не идти сначала выше  и только позже филировать ноты, находящиеся выше этого предела. Точно так же рекомендую после того, как все упражнения будут проделаны на *a*, проделать их и на других гласных алфавита разных языков.

См. нотные примеры, № 17, стр. 153.



ХV. ПРОИЗНОШЕНИЕ ТЕКСТА В ПЕНИИ

Об этом пункте, конечно, не может быть и речи при изучении музыкальных инструментов. Что касается до пения, то я считаю нужным совместить его по возможности с упражнениями в вокализах, с которыми оно будет перемежаться. Это упражнение распадается на сильное акцентирование согласных и гласных; первые будут произноситься с помощью языка, зубов, глотки и губ, так же как и при одновременном действии двух каких-нибудь из этих средств; последние (гласные) будут браться в светлом или мрачном тембре. Латинский, итальянский и отчасти шведский языки представляют то преимущество, что гласные являются часто на конце слов. Немецкий язык имеет перед итальянским то преимущество, что обладает гласными *ö* и *ü*. Всякая гласная может быть произнесена различными способами. В немецком языке надо обратить внимание на глухие *e* и *n*, встречающиеся на конце слов, как, например: Liebe, Glaube, lieben, glauben, hoffen, darben, так как их часто произносят неверно: Liebèh, Glaubèh, lieban, liebon, glauban, glaubon и т. д.¹

Для пения, еще более чем для разговорной речи, чтения или проповеди, требуется врожденная способность произносить буквы *r* и *s* ясно, чисто и отчетливо; неприятное картавленное произношение буквы *r*, шепелявое при *s*, происходящие от плохого или дурного устройства рта, от помещения зубов или от положения языка, может быть усердными стараниями улучшено до известной степени, но редко уничтожено совсем².

Согласные должны быть произносимы вообще не только по возможности резко, но их произношение должно быть приготовлено и задержано; это, без сомнения, самый верный способ достигнуть их отчетливого и правильного произношения³. Приготовление согласных имеет большее влияние на хорошее произношение текста, чем само это произношение. Нечего опасаться *слишком большого налегания* на этот способ, так как если старательный выговор согласных в комнате кажется иногда преувеличенным, то в большой концертной зале или в театре он едва покажется достаточным; к тому же надо взять в расчет робость певицы, сценическую игру и другие причины, часто влияющие на силу и резкость произношения. Конечно, позже будет делом самого артиста соразмерить как вообще силу своих голосовых средств, так и в особенности выговор согласных, смотря по

¹ Способ, употребляемый некогда знаменитою «Школою пения» М. Винтера (автора оперы «Прерванное жертвоприношение», 1824), кажется мне замечательно непрактичным. Не давши нигде никаких правил для произношения текста, она требует исполнения всех, даже трудных, пассажей и вокализов на слово «аминь» и на другие слова, причем часто в быстром темпе приходится по одному слогу на каждую ноту.

² В парижской школе декламации, Тальма впервые с успехом употребил следующий способ произносить буквы *r* и *s* для учеников, от природы картавых и шепелявых. В таких французских словах, как, например, tramer, travailler, togeador, он замещал сперва букву *r* буквами *t*, *td*, *ted* (которые нужно было отчетливо произносить) и таким образом заставлял учить *t-d-amer*, *t-d-availle*, *to-d-endode*, или *te-de-amer*, *te-d-availle*, *to-de-eado-de-e*. Эти упражнения должны были со временем произноситься все отчетливее, яснее и скорее. Прилагая этот способ к немецким словам, нужно будет заменить букву *r* в таких словах, как Rache, ruchlos, тоже через *td*, *ted* и т. д. — то есть *T-d-ache*, *t-d-uchlos*, *Te-d-ache*, *te-d-uchlos*.

³ В немецком языке часто, например, произносят букву *z* слишком мягко, почти как *s*; например, вместо *zu* произносится *su*, вместо *zielen* — *asielen*, вместо *zahlen* — *ssahlen*; точно так же *t* заменяется буквою *d*, например, вместо *trachten* говорят *drachten*, вместо *tödten* — *döten*; точно так же опускается иногда одна из двойных или сложных согласных; например, говорят нередко *Fand* вместо *Pfand*, *Flaume* вместо *Pflaume*, *flücken* вместо *pflücken*, *Flanze* вместо *Pflanze* и т. д.



XV. ПРОИЗНОШЕНИЕ ТЕКСТА В ПЕНИИ

величине помещения, характеру и размерам сочинения. Таким образом нет надобности петь простой романс с такой силой голоса и выразительностью произношения согласных, как какую-нибудь большую драматическую арию (разница очень велика, когда надо исполнять в комнате ли, концертной ли зале или в театре), так как в противном случае эта манера могла бы показаться не только аффектированной, но и просто смешной. Вообще, для изучения этого, столь важного отдела пения пригодны те же правила, что служат и для упражняющихся в ораторском или драматическом искусстве, для чтецов, проповедников и т. д. — но *только еще в более усиленной степени*. Согласные, стоящие на конце слов, должны еще *слышаться после* произнесения этих слов, жесткие, как и шипящие согласные, например: ich-ch, Hand-t, Pfaind-t, Tod-t, spott-t, wass-s, mich-h, dich-ch, Berg-ch, Land-t, Tand-t, Trupp-p, Prach-t, dass-s, Fass-s, Kind-t, Feld-t, Zwerg-ch¹.

Если для пения чрезвычайно важно уже резкое и ясное произношение простых согласных, то тем более важно произношение двойных согласных, например в итальянских словах — bacciare, coraggio, abbandonare, abbracciare, aspettare, bello, tutto, affanno, dottore, della, — или в немецких — Spötter, Himmell, Mittel, Kittel, Götter, Natter, Mutter, satteln, vermitteln, erbittern, zerhacken, verpacken, erschaffen и т. д. Не надо, однако, никогда забывать, что в пении главное внимание должно быть обращено преимущественно на возможную красоту звука, на тембр голоса, чему все остальное должно подчиняться. Поэтому ученики должны рано заметить, что хорошее, звучное произношение гласных и в особенности согласных — как бы оно ни было необходимо — *все-таки должно идти на счет красоты звука голоса*.

Чтобы привести один только образчик во фразах, например, подобных следующей,



du zür - nest mir! ich has - se dich! ich dan - ke dir! o Him - mel!
a - brac - cia - mi! a - spet - ta - mi! am - maz - za - mi! bel rag - gio!

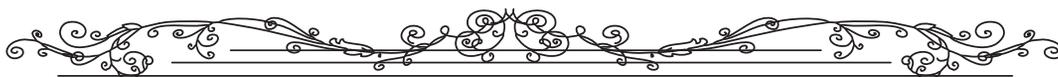
согласная, следующая за гласною (на долго выдерживаемых нотах), не должна ни под каким видом быть произносима вслед за нею, потому что это помешало бы певцу произнести гласную красиво и звучно; согласная должна явиться гораздо позже, уже тогда, когда голос взял с полною свободою звук на гласной (долго выдержанная нота), так, как указано здесь ниже²:



du zü - rnest mir! ich ha - sse dich! ich da - nke dir! o Hi - mmel!
a - bra - ccia - mi! a - spe - tta - mi! am - ma - zza - mi! bel ra - ggio! **)

¹ Некоторые учителя, при занятиях уже достаточно подвинувшихся вперед учениц, заставляют, петь гаммы в медленном темпе, подставляя так называемые гвидоновские названия — *do, re, mi, fa, sol, la, si*. Другие употребляют названия Грауна — *da, me, ni, po, tu, la, be*.

² Нередко приходится замечать, что певцы впадают в противоположную ошибку, именно удваивают согласные там, где не нужно, например говорят *Vatter* вместо *Vater*, или вставляют без надобности гласные между согласными, например *Schewester* вместо *Schwester*.



XVI. ВОКАЛИЗАЦИЯ

Вокализацией — *agilità*, колоратурой — называют вообще достигнутую возможность исполнять кругло, отчетливо и чисто всякие пассажи во всевозможных движениях темпа, вплоть до быстрейших. Буквально же под вокализацией понимают пение известных упражнений на гласные. Как уже замечено выше, эти упражнения можно исполнять постепенно на все гласные, мало-помалу во всем протяжении голоса, во всех степенях силы, во всех оттенках фразировки, в обоих тембрах и в различных регистрах голоса. Выше уже было указано, стр. 56, что надо внимательно всюду наблюдать за неизменно точным произношением одной и той же гласной, когда она находится под несколькими нотами, так, чтобы не являлись другие гласные и вообще такие буквы, о которых здесь и речи нет. Так

чтобы, например, такие группы  не пелись в следующем фальшивом, совершенно измененном виде:

io t'a - mo,
ich ha - be,

щем фальшивом, совершенно измененном виде:

 или .

io t'a ha ha ha ha ha ha ha-mo,
ich ha ha ha ha ha ha ha ha-be,

io t'a ha ho ha ho ha ho ha-mo,
ich ha ho ho ha ha ho ho ha-be,

Как ни невероятно и ни смешно это может показаться, но нередко слышишь подобное неверное произношение, тогда как певица не только не примечает ошибки, но напротив, убеждена в чистоте и верности своего произношения.

Нередко случается, что такая фраза  исполняется

ich ver - ach - te dich!
oh, las - cia - te - mi!

следующим невозможным образом: 

mnich wer - hok - dö tich!
mnoh, lo - sia - dä - mi!

В произношении немецких слов нередко делают ошибки: *isch* вместо *ich*, *mein Bittan* вместо *Bitten*, *wass isch bien* вместо *was ich bin* и т. д. (см. стр. 65).





XVII. НЕСКОЛЬКО ОБЪЯСНЕНИЙ ПО ПОВОДУ ПРОИЗНОШЕНИЯ ГЛАСНЫХ И СОГЛАСНЫХ В ИТАЛЬЯНСКОМ АЛФАВИТЕ

1. Гласные — *A, E, I, O, U*. Обыкновенно буква *A* произносится, как во французском языке; когда она является на конце слова со знаком акцента (*à*), тогда ее нужно произносить тверже и короче, например *fragilità, verità, carità*.

E произносится двояким образом — открыто или закрыто; однако практика только может указать верность произношения в надлежащих случаях, например в словах *célèbre, eccellente, pièga, talenti*.

Примечание. Когда *E* следует за буквами *qu*, например в словах *questo, quello* и т. д., то *qu* надо произносить не как русское *кв*, но как русское *ку*. Так, фразу «in questa tomba» надо произнести «in *kuesta* tomba».

I произносится вообще как по-французски, но когда оно соединено с другой гласной и помещается на конце слова, то произносится несколько иначе, например *principio, tempio*.

O произносится открыто и вместе мягко, например: *Norma, amore*; если эта буква стоит на конце слова и имеет акцент, то произносится жестче и короче, например *ciò, ridò*; точно так же она произносится и в случае, когда ей предшествует *u*, например *suono, buono, cuore*.

U произносится, как русское *y*, — но немного короче, когда оно с акцентом находится на конце слова, например *virtù, gioventù*.

Относительно произношения гласных во французском языке, по Мишло, см. стр. 35, примечание.

2. Согласные — *B, D, P, Q, R*, твердые *C, F, L, G, M, N*.

Согласные, если за ними немедленно следуют другие согласные, задерживаются или замедляются, смотря по обстоятельствам, например *grand Dio, santo, speranza*. В пении согласные должны, как уже было замечено выше, приготовляться, что исполняется следующим образом:

1. Сжиманием или внезапным расширением губ произносится *B, P, M*; например: *padre, bene, male, madre, mio, per, me*.

2. *S* — единственная свистящая согласная, готовится внезапно и живо, убирая язык, сжатый между верхними и нижними зубами; в тех же словах, где она удваивается после гласной, нажимают язык сильно и живо, прежде его отнятия, на верхние зубы. Например: *salvare, sapere, solo, essere, passare*.

3. Для согласных *F* и *W* разделяют сильно и сразу губы, например: *famiglia, valore*.

4. Простое *R* произносится мягко, двойное — жестко; например: *rumore, terra*.

Простые согласные:

calore, badare, fragile, irato, questa.

Двойные согласные:



oggetto, immerso, immenso, affanno, accogliere, brutto, frutto, fratello, bacco, allegro, appoggiare, matto, fatto, benedetto, bocca, acciacatura, fanciullo, Pæssiello, baccio, fratello, cartello, grupetto, accordare.

Тройные согласные:

labbro, abbruciare, sgrido, strugere, scrivere.

5. *D* и *T* готовятся прижиманием языка к верхним зубам, например: *dovere, tenere.*

6. *C* готовится ударом горла, например: *calma, carità.*

7. *L* готовится сильным упиранием языка в нёбо; например: *alma, lunga.*

В слове *lunga* язык тяжеломерно оставляет нёбо, тогда как в слове *alma*, он остается там более.

8. *O* готовится легким движением горла, тогда как язык упирается в нёбо и потом сразу отделяется от него; например: *gagnare, godere, genere, giro, geloso, giusto, gioco, giuramento.*

При пении надо произносить согласные резко, так чтобы, например, *b* звучало почти как *p*, *d* почти как *t*, *g* как *ch* или *k*, *s* как *ss*, *f* как *ff*, *z* почти как *tz* и т. д. Так, например, вместо *Trab* — *Trap*, *Grab* — *Grap*, *Schuld* — *Schultt*, *Hund* — *Hunt*, *Freund* — *Freunt*, *Berg* — *Berch*, *Gang* — *Gank*, *Gesang* — *Gesank*, *Gras* — *Grass*, *Dorf* — *Dorff*, *Erz* — *Ertz*, *Schmerz* — *Schmertz*, *Scherz* — *Schertz*, *Herz* — *Hertz* и т. д.¹.

¹ Желаящие ознакомиться с научными исследованиями по этому вопросу могут прочитать следующие сочинения: прежде всего остроумные отделы «*Traité complet de l'art du chant*» моего знаменитого профессора Мануэля Гарсиа сына. В «*Signale für die musik. Welt*» за 1872, № 34 и следующих номерах помещена чрезвычайно поучительная статья Ю. Штокхаузена под заглавием «*Das Sängers-Alphabet*» или «Разговорные элементы как средство для развития голоса». — Школу пения проф. Ферд. Зибера. — *L'art du chant*, Ж. Одибера. — *Sängmetod*, Изидора Данштрёма. — «Согласные немецкого языка» Густ. Энгеля точно так же, как его «*Studien zur Theorie des Gesanges*». Сверх того следующие ученые занимались исследованиями по этому предмету, хотя и не в прямом приложении к пению: *R. v. Raumer* — *Burja*: Mémoire de l'académie des sciences sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation»; *Valentini* — *Segond*: Hygiène du chanteur; *Gentelet*: Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation; *Guttman*; *Helmholtz*: «Учение о звуковых ощущениях» и его же «*Vocaltheorie*»; *Oscar Wolff* — «*Sprache und Ohr*»; *Ernst Brücke* — «*Grund-züge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute*»; *C. L. Merkel* — «*Physiologie der menschlichen Sprache*»; *Donders* — «*Ueber die Zungenwerke des Stimm und Sprachorgans*»; *Brossard* — *Traité de la manière de bien prononcer les mots italiens* (Dictionnaire de musique); *Bérard* — «*L'art du chant*»; *De Brosses* — «*Traité de la formation mécanique des langues*»; *Court de Gébelin* — «*Histoire naturelle de la parole*»; *Ch. Bataille*; *Diday*; *Fauvel*; *Mandl*; *Béclard*; *Pétréguin*; *Kuhn*; *Elie*; *Delsarte*; *Johannes Müller*; *Jean Jacques Rousseau* «*Dictionnaire de musique*», часть I, стр. 26 «*Accent*», часть II, стр. 377, «*Récitatif*».



XVIII. БЕГЛЫЕ ПАССАЖИ. ВОКАЛИЗАЦИЯ. РУЛАДЫ

Следует заранее приучать учеников исполнять все беглые пассажи *отчетливо, безупречно, правильно и чисто.*

Подобные пассажи



начинающие склонны исполнять следующим ошибочным образом:



По мере того как достигаются успехи в беглых пассажах, следует в гаммах диатонического лада все тоны исполнять сообразно интервалам выбранной тональности; так, например, в C-dur нет ни диезов, ни бемолей, — поэтому последние и не должны нигде являться, исключая те сочетания тонов, в которых благозвучие и чувство красоты требует их не-

пременно; например:  здесь во

2-м такте диес перед с *необходим* ради благозвучия; но в третьем такте не следует петь

так:  фальшиво но  верно.

Точно так же нельзя допустить в этих же самых примерах нижеследующий порядок тонов:



Или при обращении, где этот пассаж должен исполняться следующим образом:



но не так:

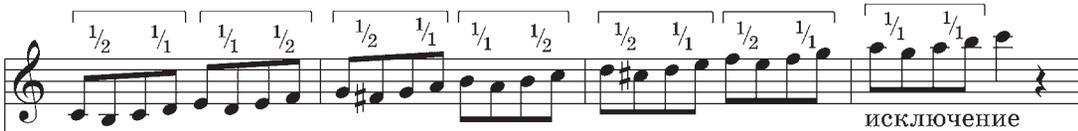


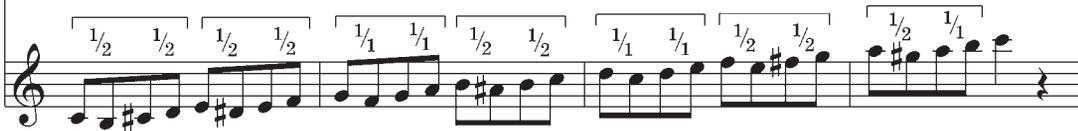
За правило следует принять, что в пассажах, подобных следующим, почти никогда не следуют один за другим два целых тона или два полутона, но почти всегда *за целым тоном следует полутон* или, наоборот, *за полутонном идет целый тон*. Чтобы обозначить это еще яснее, скажем, что везде, где — сообразно диатоническому указанному ладу, как, например, в C-dur, какой-нибудь тон находится в отношении к следующему в расстоянии полутона

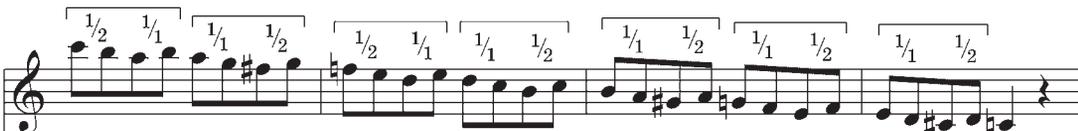


там не надо ставить полутон перед первым из этих двух тонов  и непосредственно предшествующим , то есть чтобы не было , таким образом, вместо



верно 

фальшиво  исключение

верно 

фальшиво 

Или как в следующем примере:

верно 

фальшиво 

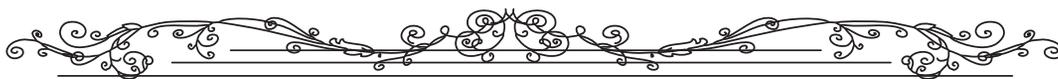


XVIII. БЕГЛЫЕ ПАССАЖИ. ВОКАЛИЗАЦИЯ. РУЛАДЫ

Two systems of musical notation. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes rhythmic markings: $\frac{1}{4}$ $\times \frac{1}{2}$, $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2} \times$, and $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{4} \times$. The second system includes a marking: $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2} \times$. The music features rapid sixteenth-note passages.

Или в следующих упражнениях, служащих подготовлением к морденту:

Four systems of musical notation, each with a treble and bass clef staff. The first system is labeled 'верно' (correct) and 'фальшиво' (incorrect) above the respective staves. All systems feature triplets of eighth notes, indicated by a '3' above the notes. The exercises are designed to train accuracy in playing triplets.



ХІХ. УКРАШЕНИЯ. АППОДЖИАТУРА. МОРДЕНТ. ГРУПЕТТО

Исключая трели, есть еще другие фигуры, служащие для украшения и пишущиеся маленькими нотками. Обыкновенно их обозначают французскими названиями — notes d'agrément, украшения. Они бывают нескольких родов.

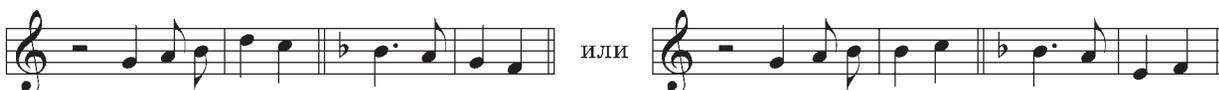
1. **Апподжиатура** (нем. Vorschlag, Vorhalt); например:



Когда в старинной музыке или в старинных речитативах, — особенно при заключении фразы, — встречается один и тот же знак два раза, то вместо такого украшения



поют так:



2. **Аччакатура** (Acciaccatura, короткий форшлаг):



3. **Группетто** (Doppelschlag) состоит обыкновенно из трех или четырех маленьких ноток, начинающихся на одну ноту выше или ниже главного тона:



4. **Мордент** (Pralltriller); о нем будет сказано после упражнения в трели; обыкновенно и украшение, стоящее под цифрой 3 (группетто), называют мордент (Mordents-Doppelschläge).



5. Есть еще разные виды подобных украшений, состоящие из двух и более маленьких ноток:



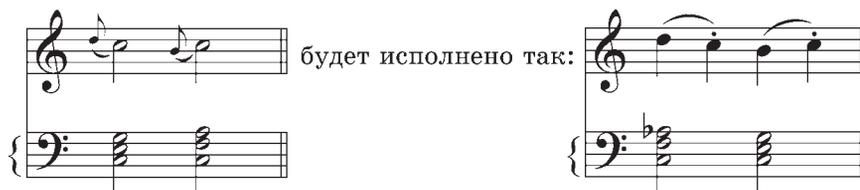
Как уже замечено, все украшения не принадлежат *гармонии* того тона, которому они предшествуют. Они суть или *простые*:



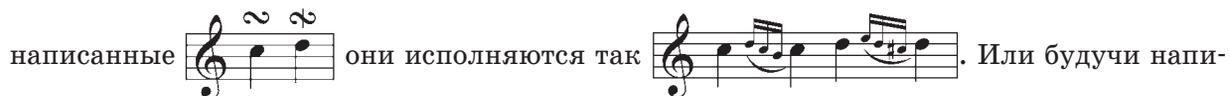
или *двойные*, а также состоящие из нескольких нот:



Простой долгий форшлаг (апподжиатура) почти вышел из употребления, но встречается часто в старинных сочинениях, где ему дается в такте ровно половина достоинства ноты, перед которой он помещается:



Теперь композиторы обыкновенно пишут их так, как показано в последнем примере. Мордент, группетто, допельшлаг обыкновенно обозначается знаком ∞ ∞, например



Точно так же и это украшение теперь обыкновенно выписывается нотами, как в последнем примере. Если нижняя нота будет полутонем, то есть должна быть удалена от главной ноты на полутон, не находящийся в выбранной гамме, то это обозначается # или ♯, постановленными под знаком ∞:



В двойных форшлагах, равно как и в морденте, ударение делается на первой ноте



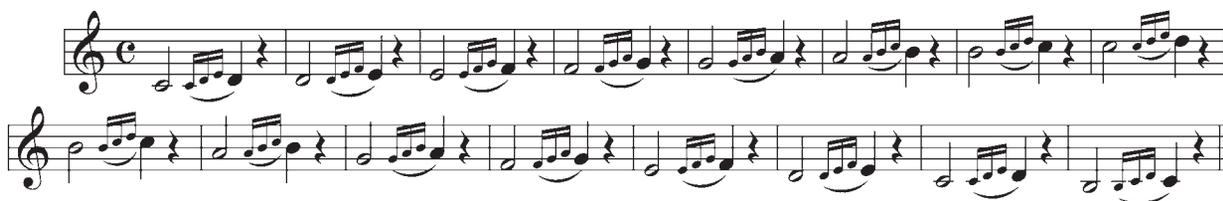
При морденте, начинающемся сверху и идущем вниз , пер-

вая нота должна всегда принадлежать выбранной тональности, как показано в нотных примерах на стр. 156.

В морденте, начинающемся с ноты, стоящей внизу перед главной нотой,



нижняя (первая) нота большей части удалена от главной только на 1/2 тона. Последнее правило, считающееся неизменным в некоторых учебниках пения, оказывается, однако, неприложимым в разных случаях, так как бывает, что и в морденте, начинающемся с нижней ноты, употребляются только ноты, принадлежащие избранной тональности, как в следующем примере:



точно так же, как и в морденте, состоящем из большего числа нот, например:



Вообще, как во всех пассажах, и здесь кроме чистоты надо достигать верности всех мельчайших нот, так чтобы они не казались только удавшимися случайно, но чтобы слушатель был убежден, что может совершенно спокойно, не сомневаясь, ожидать успеха выполнения всякой фигуры, точно так же, как отчетливости всего исполнения.

Примечание. Все эти украшения (обозначенные мелкими нотками) исполняются не в счет такта.

См. нотные примеры, стр. 299.



XX. О ТРЕЛИ

Главнейшее условие трели состоит:

- а) в абсолютной равномерности быстроты движения и
- б) в безупречной чистоте и неизменяемости интервала, производящегося двумя тонами трели — *целого тона* в мажорной и *полутона* в минорной трели.



В мажорной трели  часто бывает трудно выдержать интервал *целого тона*: ученик склонен перемежать, сам того не замечая, целый тон с полутоном, — например, так:



Поэтому полезно изучать трель в интервале терции:



Хорошая трель требует:

- а) *приготовления*:



Приготовление или вступление в трель имеет разнообразные формы. Эти формы применяются в старых классических и церковных сочинениях, например:



b) окончания, например:

См. нотные примеры, стр. 322–328.

Трель-мордент (Pralltriller)

Эта трель не требует подготовки; она исполняется вернее и неожиданно, делая sforzando на ноте, лежащей сверху главного тона; например:

Обе обозначенные здесь маленькие нотки, заканчивающие трель и образующие так называемые «ноты дополнительные» , должны быть исполнены чрезвычайно скоро,

и без счета в такт, так что когда две или больше подобных трелей следуют одна за другой, то они после дополнительных нот должны отделяться почти незаметно маленькой паузой; если бы заставлять эти трели идти непосредственно одну за другой без промежуточной паузы, было бы невозможно всякий раз хорошо акцентировать ее и начинать sforzando



В этой трели, как это ясно видно, недостает *приготовления*, обычного для простой трели, а дополнительные ноты образуются нижним полутоном.



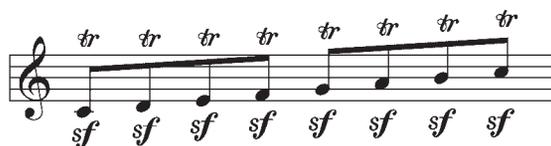
См. нотные примеры, стр. 329.

Цепь (последовательность) трелей

При последовательности трелей, исполняемой в быстром движении, дополнительных нот не бывает:



Ноты такой цепи трелей должны быть хорошо связаны, и каждый первый звук новой трели (как в трели мордента) акцентирован:



См. нотные примеры, стр. 331.



XXI. ХРОМАТИЧЕСКИЙ РОД

Если уже трудно достигнуть безупречной чистоты интонации в диатоническом роде, где тоны сменяются полутонами в систематическом порядке, то еще труднее достигнуть ее в хроматической последовательности тонов, где чередуются только полутоны, вследствие чего тотчас теряется чувство определенной тональности, то есть верная почва. Поэтому этот отдел требует особенной заботливости. Нередко при длинных хроматических гаммах слышно, что интервалы звучат чересчур полутонами или недостаточно полутонами. В главе «О чистоте интонации» я упоминала, что ученики, прежде чем взяться за хроматическую гамму, должны сначала отнять диезы и бемоли, простые или двойные, чуждые диатонической гамме, чтобы этим достигнуть твердой почвы определенной тональности.



В пении существуют еще интервалы собственно *меньшие полутонов*; это обстоятельство затрудняет начинающих в достижении ими безупречной интонации в хроматическом жанре. Потому-то я и считала необходимым дать такое обстоятельное изучение интервалов (там же, стр. 41, см. нотные примеры, стр. 365) и в особенности интервала малой секунды (полутоном). При восходящей хроматической гамме октаву интонируют обыкновенно (начинающие) слишком *низко*; поэтому ноты, повышенные диезом или бекаром, надо петь возможно выше, чтобы их больше *приблизить* к следующему тону, чем вернее достигается тональность высшей ноты:



Напротив, тоны, пониженные бемолями, должны быть взяты в нисходящей хроматической гамме по возможности ниже, чтобы приблизить их к соседним тонам и избежать опасности не достигнуть тональности нижней (заключительной) ноты:



XXI. ХРОМАТИЧЕСКИЙ РОД

Следует рекомендовать ученикам прежде исследовать точно пространство от нижней ноты до верхней и наоборот, потом сосчитать число заключающихся тут полутонов, — разделить их ритмически, — чтобы их можно было исполнять в такт и кончить на сильном времени такта. Можно это изучение облегчить, беря упражнения в медленном темпе, а при длинных пассажах деля их на небольшие группы и акцентируя первую ноту всякой группы на сильном времени такта. Например:

Five musical exercises in treble clef, each with a slur and an accent (>) over the first note. Exercise 1: 3/4 time, quarter notes, ascending and descending chromatic scales. Exercise 2: common time (C), eighth notes, ascending and descending chromatic scales with triplets. Exercise 3: 3/4 time, eighth notes, ascending and descending chromatic scales. Exercise 4: 6/8 time, eighth notes, ascending and descending chromatic scales. Exercise 5: 6/8 time, eighth notes, ascending and descending chromatic scales.

См. нотные примеры, стр. 365–390.

Упражнения должны идти в следующем порядке:

A. Два тона:

№ 1. а) связанные; полутона вверх:

Musical notation for exercise 1a: two connected eighth notes, one ascending and one descending, in a 2/4 time signature.

б) полутона вниз:

Musical notation for exercise 1b: two connected eighth notes, one descending and one ascending, in a 2/4 time signature.



XXI. ХРОМАТИЧЕСКИЙ РОД

е) прогрессивно восходящая и нисходящая гамма:



ф) прогрессивно нисходящая и восходящая гамма:



г) прогрессивно нисходящая гамма:



h) прогрессивно восходящая и нисходящая гамма:



и) прогрессивно нисходящая и восходящая гамма:



к) более длинные связанные хроматические гаммы:



аа) восходящие и нисходящие:

л) нисходящие и восходящие:



м) восходящие и нисходящие:



и т. д.

и т. д., и т. д.



XXII. ВАРИАНТЫ. ИЗМЕНЕНИЯ. УКРАШЕНИЯ (В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР.)

Большее или меньшее украшение или изменение мелодий оперного итальянского репертуара, несколько монотонных в своем стереотипном возвращении, считалось всегда особенным искусством.

При этом было необходимым:

- 1) чтобы украшения соответствовали духу и характеру данного сочинения и хорошо вязались с ним;
- 2) чтобы они были выбраны со вкусом, удобоисполняемы и эффектны;
- 3) чтобы употреблялись музыкально, умеренно, придавая больше прелести сочинению и вместе с тем ярко выставляя виртуозность певицы;
- 4) (главное условие) чтобы они не были чрезмерно замысловатыми и не казались выбранными с исключительной целью доставить певице возможность блеснуть виртуозностью, и наконец,
- 5) чтобы частым или неловким употреблением не искажали бы первоначальную мелодию или ее характер, а следовательно, и не изменяли до неузнаваемости намерение композитора, — что случается довольно часто.

Украшения и варианты, представляющиеся как бы прелестными узорами, канвой для которых служит первоначальное сочинение, являются освященными традицией, но манера эта началась относительно недавно, с появления опер Беллини, Россини и Доницетти, в блестящую эпоху превосходных певиц, каковы: *Паста, Малибран, Зонтаг* и др. Сколько мне известно, эти украшения никогда не были напечатаны; я убеждена, что опубликование их будет встречено благоприятно певицами, начинающими карьеру, точно так же, как и профессорами пения, недостаточно опытными, которых появление этих вариантов избавит от напрасного придумыванья новых вариантов. В искусстве есть известные традиционные секреты, в особенности в деле виртуозности; этих секретов до сих пор никто не позаботился собрать, привести в порядок и издать, так как труда на это пришлось бы употребить немало; точно так же многие не имели случая часто слышать знаменитых артистов. Бесспорно, что везде, где — кроме Италии — существует итальянская опера (в Париже, Лондоне, Петербурге, Мадриде), бравурные арии итальянского репертуара исполняются и теперь (более или менее удачно) фиоритурными певицами, употребляющими украшения, о которых выше шла речь, — украшения, немало способствующие их успеху.

Многим современникам знаменитого Паганини памятна его репутация; начинавшие скрипачи того времени — Эрнст, Баццини, Сивори, Вьетан — делали все, чтобы заметить и записать разные черты его колоссальной виртуозности, доставлявшие ему (например, в «Венецианском карнавале») такие огромные успехи. Но никто из этих великих скрипачей не достиг высоты своей модели, тем более, что последний в этом отношении оставался замкнутым до конца жизни: в партитурах его сочинений *всегда, и намеренно недостава- ло партии главной скрипки*, и никому не удалось записать эту партию совершенно верно по слуху.

Сообщая здесь выбор тщательно собранных и приведенных в порядок, точно так же, как и мной самой придуманных украшений и каденций, я должна, однако, откровенно



признать, что этим еще сделано не все; они должны быть *выбраны* и *исполнены* с самым тонким вкусом и умением. Вовсе не следует употреблять без разбора все находящиеся тут варианты: профессор и молодая певица должны сами выбрать те варианты, что наиболее лежат ей в голосе, соответствуют индивидуальности ее таланта и виртуозности. В Италии и в других местах, где одна и та же опера дается целые месяцы, всякий вечер до пресыщения, или при требованиях повторения понравившейся вещи — хорошей певице не следовало бы повторять вещь с одними и теми же украшениями, но, напротив, менять их, придумывая их лично или выбирая что-либо из представленного здесь собрания. Всего лучше и благоразумнее, если артистка в подобных случаях споет мелодию в простейшем ее виде и употребит украшения уже только при возвращении мелодии.

См. нотные примеры, стр. 392–438.

Даже в том случае, когда молодая певица считала бы лишним для своей будущей карьеры этот жанр итальянского пения, то есть, если бы она не готовилась к итальянской сцене, — в последнем случае ревностное изучение итальянских опер для нее обязательно, — даже и тогда было бы чрезвычайно полезно ознакомиться с ними, как с этюдами, как с известной манерой.

Насколько я считаю необходимым для итальянского репертуара изучение, употребление и знакомство с этим родом перемен, употребленных толково и со вкусом, — настолько же считаю долгом энергично протестовать против покушений не только итальянских, но даже и немецких артистов, не стыдящихся распространять манию фиоритур на моцартовских «Дон Жуана» и «Свадьбу Фигаро», чем они представляют яснейшее доказательство ограниченности их ума и музыкального вкуса.

Развитие этого сочинения, перешедшего предполагавшиеся границы, позволяет мне дать только ограниченное число украшений из моего богатого собрания; они побудят, как я надеюсь, молодых певиц, стремящихся идти вперед, отыскивать самих эти украшения.

Я буду считать себя щедро вознагражденною за работу, когда исполнится мое живейшее желание — помочь и облегчить учителям и ученикам их трудные занятия, ободрить их стремления к конечной цели. К этой цели — истинному искусству — должно идти с неослабевающим мужеством; для этой цели надо приготавливать достойных представительниц; сделаться истинными артистками должно быть целью и всех учащихся.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Упражнение в тонах, идущих по ступеням

(см. с. 28 текста)

1.

*) Голоса небольшого объема могут пропустить первые 18 тактов, ограниченные пунктирными линиями.



2. или: (см. с. 29)

3. или:

4. или:



Упражнение в тонах, не идущих по ступеням друг за другом

5.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line features notes with slurs and accents, and the piano accompaniment includes dynamic markings such as *fz*, *p*, and *f*. The exercise involves non-sequential tonal changes, as indicated by the title.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line features a melodic phrase with an accent (>) and a slur, marked with 'a'. The piano accompaniment includes dynamic markings *fz* and *p*. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. Similar to the first, it has three staves. The vocal line has an accent (>) and a slur, marked with 'a'. The piano accompaniment features dynamic markings *fz*, *p*, and *f*. The key signature has two sharps (F# and C#).

Third system of musical notation. It consists of three staves. The vocal line has an accent (>) and a slur, marked with 'a'. The piano accompaniment includes dynamic markings *fz* and *p*. The key signature has two flats (Bb and Eb).

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The vocal line has an accent (>) and a slur, marked with 'a'. The piano accompaniment includes dynamic markings *p* and *f*. The key signature has two flats (Bb and Eb).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with an accent (>) and a fermata over a note, with the letter 'a' written below. The piano accompaniment includes dynamic markings *fz* and *p*.

Second system of musical notation. Similar to the first, it features a vocal line with an accent (>) and a fermata, and a piano accompaniment with dynamic markings *f* and *p*.

Third system of musical notation. The vocal line has an accent (>) and a fermata. The piano accompaniment includes dynamic markings *f*, *mf*, and *f*.

Fourth system of musical notation. The vocal line has an accent (>) and a fermata. The piano accompaniment includes dynamic markings *p*, *f*, *p*, and *fz*.



Упражнение в тонах, не идущих по ступеням
и не поддерживаемых гармонически

6.

The exercise consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The vocal line features notes with an accent (>) and a breath mark (a). The piano accompaniment is complex, with frequent changes in key signature and harmonic support that does not follow the vocal line's tonal path.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with two measures, each featuring a half note with an accent (>) and a slur over it, with the letter 'a' written below. The grand staff contains a complex accompaniment with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it has three staves. The top staff has two measures of a half note with an accent (>) and a slur, with 'a' below. The accompaniment in the grand staff continues with similar rhythmic complexity.

Third system of musical notation. The top staff shows two measures of a half note with an accent (>) and a slur, with 'a' below. The accompaniment in the grand staff features more intricate rhythmic patterns, including some sixteenth-note runs.

Fourth system of musical notation. The top staff has two measures of a half note with an accent (>) and a slur, with 'a' below. The accompaniment in the grand staff includes some chords with natural signs and continues the rhythmic development.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with notes on a whole note, a half note, and a quarter note, with accents (>) and a dynamic marking 'a'. The piano accompaniment includes chords and arpeggiated figures in both the right and left hands.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line, including a half note and a quarter note, with accents (>) and a dynamic marking 'a'. The piano accompaniment features more complex chordal textures and arpeggiated patterns.

Third system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line, including a half note and a quarter note, with accents (>) and a dynamic marking 'a'. The piano accompaniment includes arpeggiated figures and chords.

Fourth system of musical notation. The vocal line continues with a melodic line, including a half note and a quarter note, with accents (>) and a dynamic marking 'a'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand, both marked with a '3'.



Упражнения в тонах грудного регистра

(см. с. 29)

1. В восходящем порядке

7.

В нисходящем порядке

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

4. То же в *A-dur*
и *B-dur*.

...

5. То же в *A-dur*
и *B-dur*.

...

6.

...

7.

...



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

8. То же в *A-dur*
и *B-dur*.

9. То же в *A-dur*
и *B-dur*.

10.

11.



12.

Exercise 12 is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The treble clef part begins with a whole rest, followed by a melodic line of eighth notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C. The grand staff accompaniment consists of block chords: B-flat major, C major, D major, E-flat major, F major, G major, A major, and B-flat major.

13.

Exercise 13 is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The treble clef part begins with a melodic line of eighth notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C. The grand staff accompaniment consists of block chords: B-flat major, C major, D major, E-flat major, F major, G major, A major, and B-flat major.

14.

Exercise 14 is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The treble clef part begins with a melodic line of eighth notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C. The grand staff accompaniment consists of block chords: B-flat major, C major, D major, E-flat major, F major, G major, A major, and B-flat major.

15.

Exercise 15 is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The treble clef part begins with a melodic line of eighth notes: B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C, D, E-flat, F, G, A, B-flat, C. The grand staff accompaniment consists of block chords: B-flat major, C major, D major, E-flat major, F major, G major, A major, and B-flat major.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The top staff contains a melodic line with eighth notes, grouped by a slur. The grand staff contains accompaniment with chords and eighth notes.

Second system of musical notation, identical in structure and notation to the first system.

Third system of musical notation, identical in structure and notation to the first system.

16.

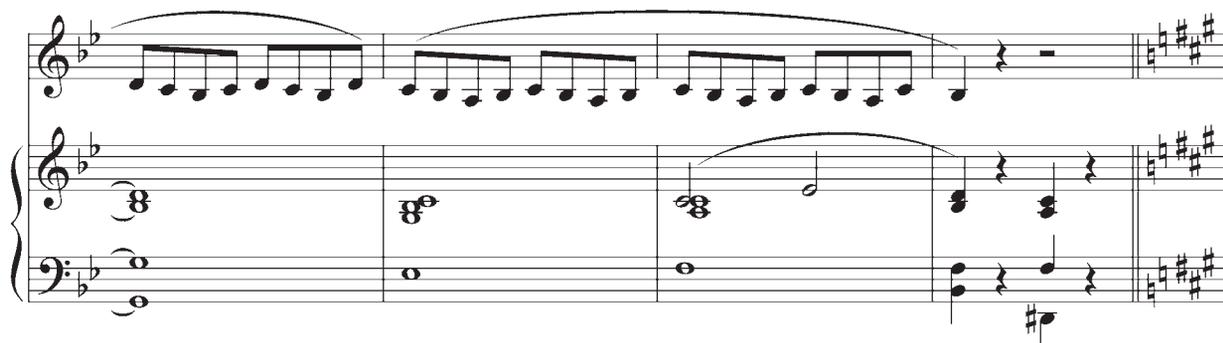
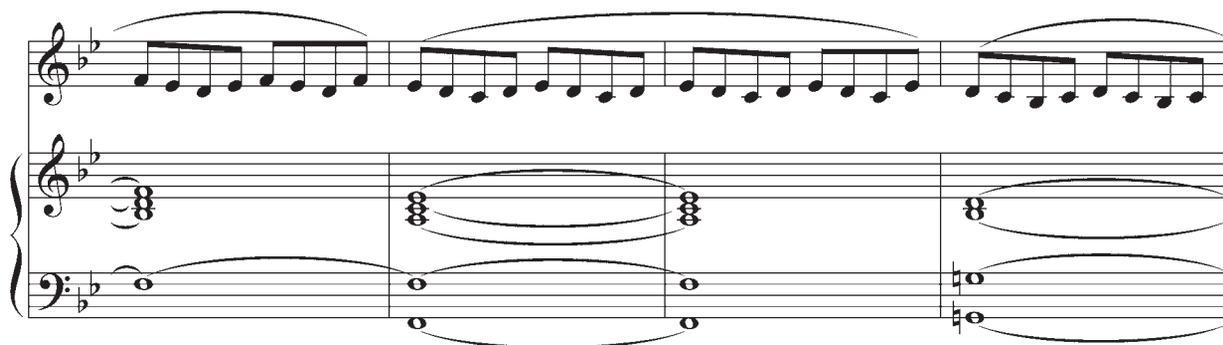
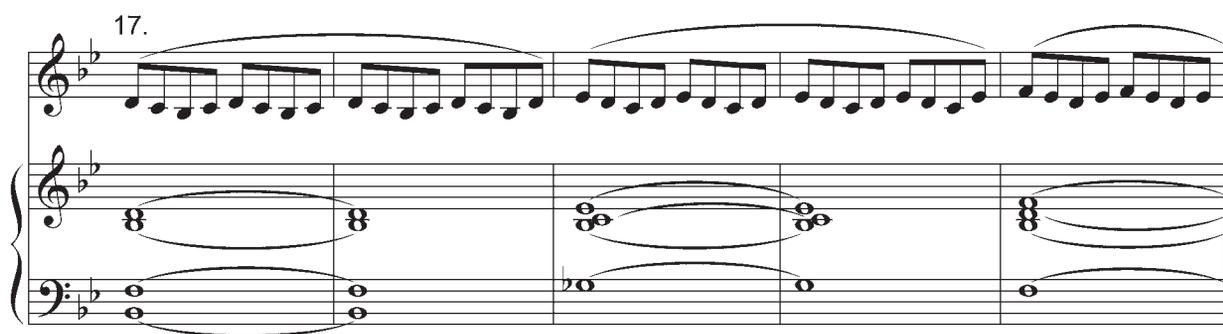
Fourth system of musical notation, starting with the number '16.'. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature has three flats. The top staff contains a melodic line with eighth notes, grouped by a slur. The grand staff contains accompaniment with sustained chords, indicated by a long horizontal line above the notes.



То же в *A-dur*
и *B-dur*.



17.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

18.

Exercise 18 is in D major. The treble clef part consists of a melodic line with a series of eighth-note runs, each phrase starting with a quarter rest and followed by a slur over the eighth notes. The grand staff accompaniment features a bass line with quarter notes and a right-hand part with chords and eighth notes.

19.

Exercise 19 is in D major. The treble clef part consists of a melodic line with a series of eighth-note runs, each phrase starting with a quarter rest and followed by a slur over the eighth notes. The grand staff accompaniment features a bass line with quarter notes and a right-hand part with chords and eighth notes.

20.

Exercise 20 is in B minor. The treble clef part consists of a melodic line with a series of eighth-note runs, each phrase starting with a quarter rest and followed by a slur over the eighth notes. The grand staff accompaniment features a bass line with quarter notes and a right-hand part with chords and eighth notes.

21.

Exercise 21 is in B minor. The treble clef part consists of a melodic line with a series of eighth-note runs, each phrase starting with a quarter rest and followed by a slur over the eighth notes. The grand staff accompaniment features a bass line with quarter notes and a right-hand part with chords and eighth notes.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

22.

Exercise 22 consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with block chords. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melodic line is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The grand staff contains block chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and a final chord of C4-E4-G4 with a fermata.

23.

Exercise 23 consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with block chords. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melodic line is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The grand staff contains block chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and a final chord of C4-E4-G4 with a fermata.

24.

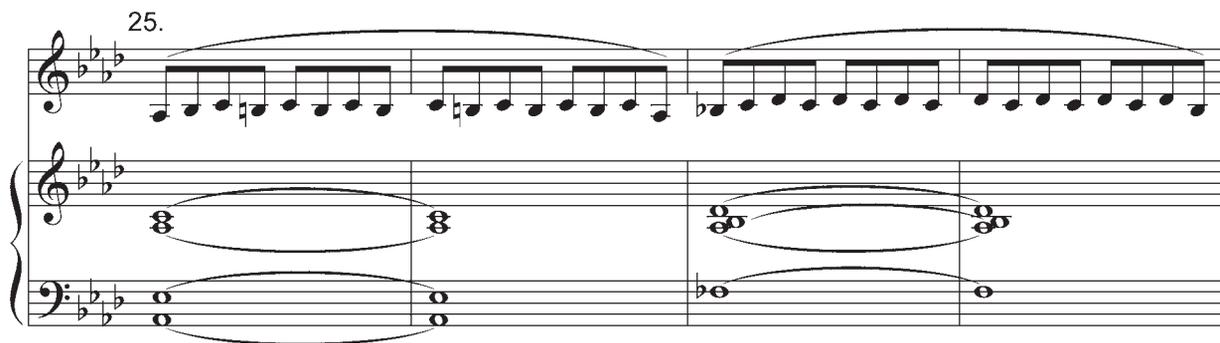
Exercise 24 consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with block chords. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melodic line is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The grand staff contains block chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and a final chord of C4-E4-G4 with a fermata.

Exercise 25 consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with block chords. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The melodic line is a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The grand staff contains block chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and a final chord of C4-E4-G4 with a fermata.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

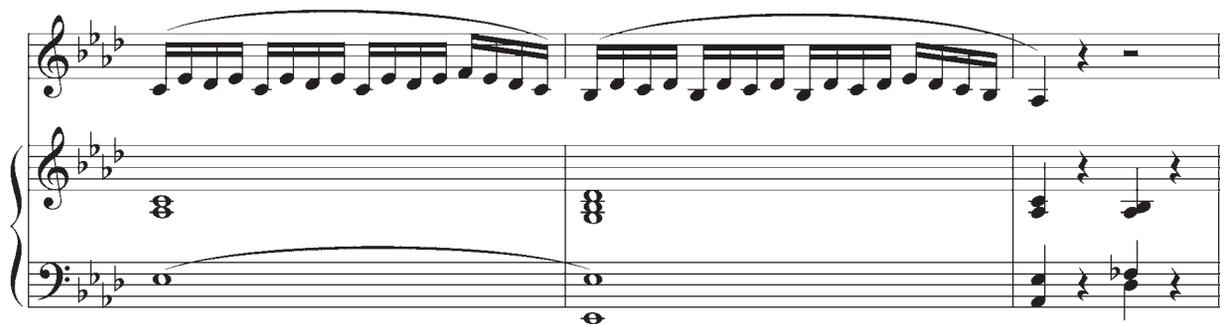
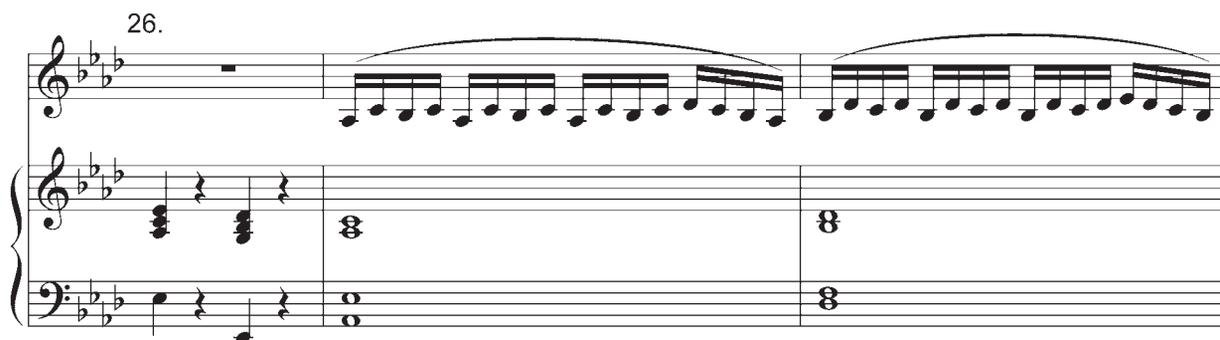
25.



То же в A-dur
и B-dur.



26.



27.

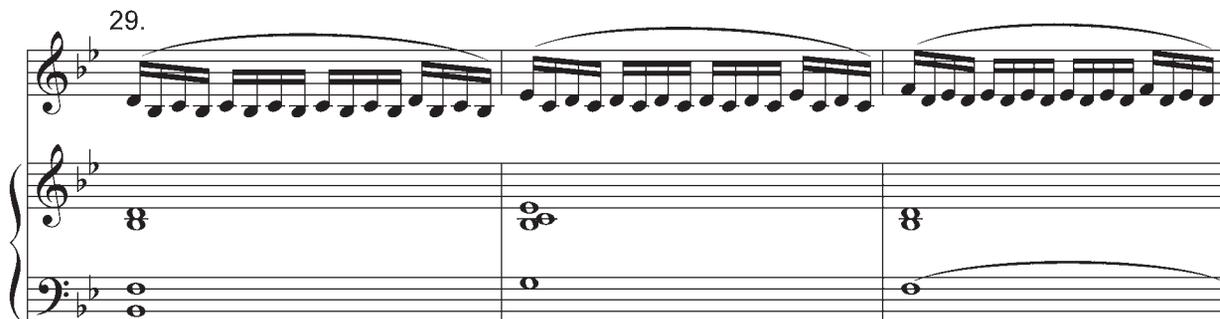
28.

То же в *A-dur*
и *B-dur*.



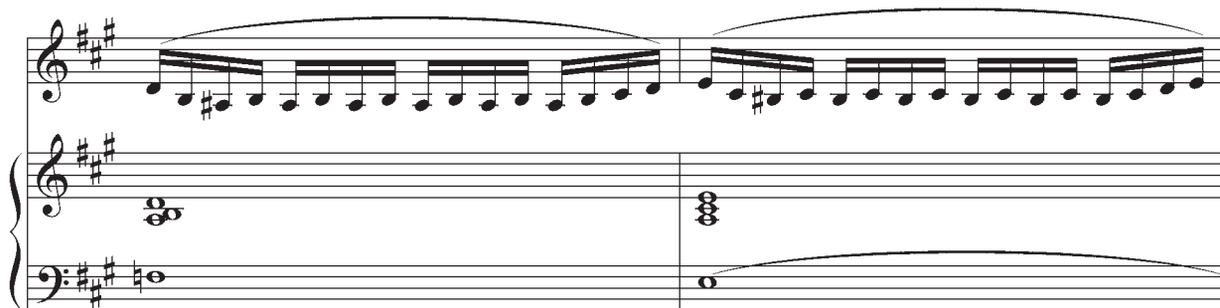
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

29.

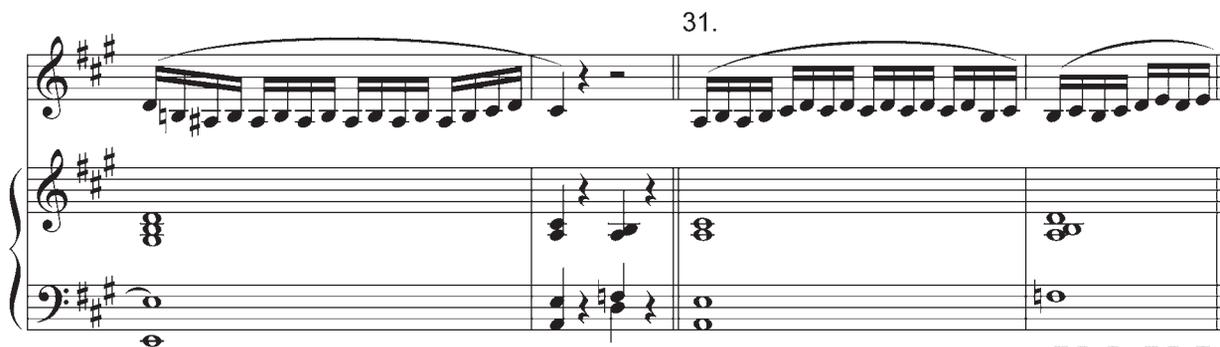


То же в *A-dur*
и *B-dur*.

30.



31.



и т. д., и т. п.



**Упражнения в тонах регистров фальцета
(медиума, среднего) и головного**

Исполнять в медленном движении (восьмые почти как четверти). Краткие упражнения должны быть исполняемы два раза подряд, потом надо транспонировать их последовательно в разные тона, смотря по объему упражняющегося голоса.

8.

1. 2.

3.

4. 5.

6.

f *p* *f* *p* *f*



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

7. 8.

9.

10. 11.

12.



13. 14.

15.

16. 17.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

18.

Exercise 18 is in D major. The treble clef part features a melodic line with a long slur over the first five measures, consisting of eighth-note patterns. The grand staff accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *f* is present in the final measure of the accompaniment.

19.

Exercise 19 is in B-flat major. The treble clef part features a melodic line with a long slur over the first five measures, consisting of eighth-note patterns. The grand staff accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *p* is present in the first measure of the accompaniment.

20.

Exercise 20 is in B-flat major. The treble clef part features a melodic line with a long slur over the first five measures, consisting of eighth-note patterns. The grand staff accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

21.

Exercise 21 is in D major. The treble clef part features a melodic line with a long slur over the first five measures, consisting of eighth-note patterns. The grand staff accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.



22.

23.

24.

25.



26. 27.

28.

29.

30.



31. 32.

Exercise 31: Melodic line in B-flat major with slurs over groups of notes. Piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

Exercise 32: Melodic line in A-flat major with slurs over groups of notes. Piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

33.

Exercise 33: Melodic line in B-flat major with slurs over groups of notes. Piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

34.

Exercise 34: Melodic line in D major with slurs over groups of notes. Piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns.

35.

Exercise 35: Melodic line in D major with slurs over groups of notes. Piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns. A dynamic marking *f* is present.



36. 37.

38.

39.

40.



41.

42.

43. 44.

45.



46. 47.

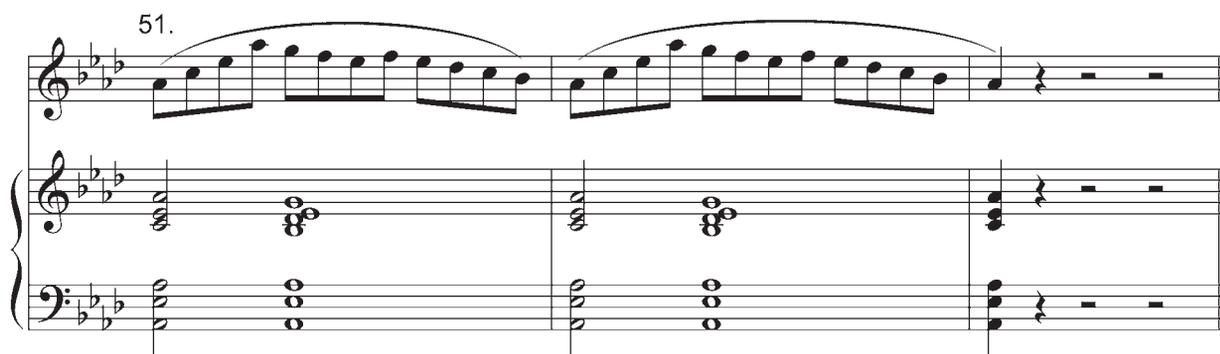
48.

49.

50.



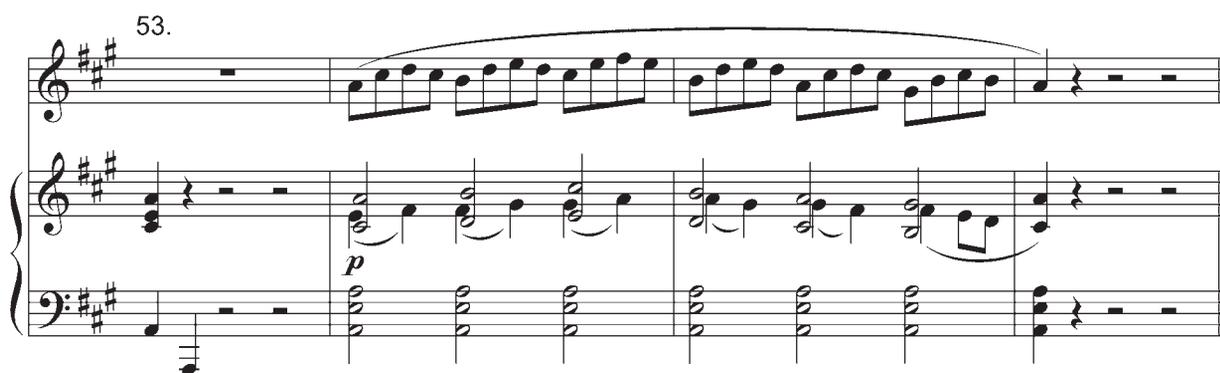
51.



52.



53.



54.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

55. 56.

Musical score for exercises 55 and 56. Exercise 55 is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Exercise 56 is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F#, C#). Both exercises feature a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

57. 58.

Musical score for exercises 57 and 58. Exercise 57 is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Exercise 58 is in common time (C) with a key signature of two flats (Bb, Eb). Exercise 58 includes dynamic markings *f* and *p*.

59. 60.

Musical score for exercises 59 and 60. Exercise 59 is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). Exercise 60 is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). Both exercises feature a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

61.

Musical score for exercise 61. Exercise 61 is in 3/4 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). It features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.



62. 63.

64. 65.

66. 67.

68. 69.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

70. 71.

72. 73.

74. 75.

76. 77.



78. 79. 80.

81. 82.

83.

84.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

85. 86. 87.

88.

89.



90. 91.

Exercise 90: Melodic line in G major (one sharp). Exercise 91: Melodic line in B-flat major (two flats). Dynamics include *f* in the left hand of exercise 91.

Exercise 92: Melodic line in B-flat major. Dynamics include *p* and *f*.

92.

Exercise 92: Melodic line in D major. Dynamics include *p*.

93.

Exercise 93: Melodic line in D major. Dynamics include *f*.



94.

95.

96.

97.



98.

99.

100.

101.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

102.

p

103.

p *f*

104.

p

105.

f



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

108.

Продолжить в восходящем направлении до C-dur.

109.

Продолжить в восходящем направлении до C-dur.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

110.

Продолжить в восходящем направлении до *C-dur*.

111.

Продолжить в восходящем направлении по полутонам, закончить в *C-dur*.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

First system of musical notation. The upper staff is a single melodic line with dynamics *p*, *f*, *p*, *f*, *p* and accents. The lower staff is a grand staff with piano accompaniment. The system contains four measures.

Second system of musical notation. The upper staff has dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, *f* and accents. The lower staff is a grand staff with piano accompaniment. The system contains five measures.

Third system of musical notation. The upper staff has dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p* and accents. The lower staff is a grand staff with piano accompaniment. The system contains six measures.

Fourth system of musical notation. The upper staff has dynamics *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f*, *p*, *f* and accents. The lower staff is a grand staff with piano accompaniment. The system contains six measures.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

10. (см. с. 48) *p f p f p f p f p f p f p f p f p f p f*

p f p f p f p f p f p f p f p f p f p f

f p f p f p f p f p f p f p f p f p f

11. (см. с. 48) *p f p f p f p f p f p f p f p f p f*



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

p f p f

f p f p

(см. с. 48)

f p f p

p f p f

Диатоническая восходящая мажорная гамма

12. (см. с. 53)

4 p 5 f 3 p 6 f 2 p 7 f

1 p 8 f 2 p 7 f 3 p 6 f

4 p 5 f 5 p 4 f

Далее по полутонам вниз, закончить в *As-dur*. Звуки f^1 и ниже исполнять грудным регистром (p), остальные — фальцетом (f). Затем исполнять по полутонам вверх от *Des-dur* до *F-dur*.



Диатоническая восходящая минорная гамма

(см. с. 56)

13.

Далее по полутонам вверх, закончить в *f-moll*. Звуки f^1 и ниже исполнять грудным регистром (p), остальные — фальцетом (f).



Диатоническая нисходящая мажорная гамма

(см. с. 53)

14.

3 f 6 p 4 f 5 p 5 f 4 p

6 f 3 p 7 f 2 p 6 f 3 p

5 f 4 p 4 f 5 p

Далее по полутонам вверх, закончить в *F-dur*. Звуки f^1 и ниже исполнять грудным регистром (p), остальные — фальцетом (f).



Диатоническая нисходящая минорная гамма

15. (см. с. 56) $2 f$ $7 p$ $3 f$ $6 p$ $4 f$ $5 p$

5 f 4 p 6 f 3 p 5 f 4 p

4 f 5 p 3 f 6 p

f

Далее по полутонам вверх, закончить в *f-moll*. Звуки f^1 и ниже исполнять грудным регистром (р), остальные — фальцетом (f).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Exercises 25-34 are presented in C major. Exercises 25-30 are in 2/4 time, while 31-34 are in 3/4 time. Each exercise consists of a melodic line with slurs and a piano accompaniment. Exercises 25-30 are in 2/4 time, while 31-34 are in 3/4 time. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Exercises 1-5 are presented in 3/4 time. Each exercise is divided into two parts: 'Мажор' (Major) and 'Минор' (Minor). The melodic lines are slurred across the measures. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays a musical score for piano, consisting of 17 numbered exercises (6-17) and a final piano accompaniment section. Each exercise is presented on a single treble clef staff in 3/4 time. Exercises 6 through 17 are melodic lines, each spanning two measures. Exercises 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, and 17 are primarily eighth-note patterns, often with slurs. Exercises 9 and 17 feature a mix of eighth and sixteenth notes. Exercises 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, and 17 include various accidentals (sharps, flats, naturals) and some chromaticism. Exercise 9 starts with a C4 octave. Exercise 17 starts with a C4 octave and includes a flat. The piano accompaniment at the bottom consists of two staves (treble and bass clef) with block chords and single notes, providing harmonic support for the exercises. The key signature is mostly one flat (B-flat), with some exercises (6, 7, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17) using a key signature of two flats (B-flat and E-flat).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Мажор Минор

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays a musical score for piano exercises. Exercises 9 through 16 are arranged in a vertical column, each consisting of two measures of music in 3/4 time, with a repeat sign. Exercises 9, 10, 12, and 13 feature eighth-note patterns. Exercises 11, 14, 15, and 16 feature sixteenth-note patterns. Exercises 14, 15, and 16 include sharps and flats. Below these exercises is a piano accompaniment section with two staves (treble and bass clef) in 3/4 time, featuring chords and rests.



Мажор

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Пiano accompaniment:

Минор

1.

2.

3.

4.

5.

6.

Пiano accompaniment:



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Мажор

7.

8.

9.

10.

11.

Минор

7.

8.

9.

10.

11.



Мажор

12.

13.

14.

15.

16.

Минор

12.

13.

14.

15.

16.

Когда ученик уже достигнет значительного навыка, я советую заставить его петь упражнения в арпеджио попеременно в мажоре и миноре от с. 308 до с. 313, так же как от с. 275 до с. 277.



Приготовительные упражнения для арпеджио

Мажор

1. до терции до квинты до октавы

12.



13. 14. 15. 16.

17. 18. 19. 20.

до децимы до дуодецимы

Все эти упражнения исполнять также в минорных тонах.

Мажор

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16.



Портаменто. Филирование звука

17. (см. с. 58)

- A. Одинаковая сила от начала до конца.
 B. Одинаково слабо от начала до конца.
 C. С сильнейшего *fortissimo* мало-помалу и медленно переходя в слабейшее *pianissimo*.
 D. От слабейшего *pianissimo* постепенно и медленно переходя в сильнейшее *fortissimo*.
 E. Начав с легчайшего *pianissimo*, ровно на середине дыхания перейти постепенно в *fortissimo* и потом так же постепенно вернуться снова к легчайшему *pianissimo*.
 F. Начав с сильнейшего *fortissimo*, перейти ровно на середине дыхания постепенно в *pianissimo* самое легкое и потом точно так же медленно и постепенно вернуться к первоначальному *fortissimo*.

Продолжать по полутонам вверх. Не следует вначале исполнять эти упражнения выше g^2 . Только позже можно начать упражняться в филировании звуков на более высоких нотах. Рекомендуется также исполнять эти упражнения на всех гласных, после того как сначала исполняли их на гласную «а».



Упражнения в интервалах

Упражнения в связывании тонов и полутонов
в восходящем и нисходящем порядках

(см. с. 43)

а. Восходящие секунды на протяжении одной октавы

The exercise is presented in three systems of piano accompaniment. Each system consists of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right-hand part features a melodic line of ascending half notes, while the left-hand part provides a harmonic accompaniment of chords. The second system continues the melodic ascent. The third system concludes the exercise with a key signature change to G major, indicated by a sharp sign for the F note in the bass clef.

Далее по полутонам вверх,
закончить в G-dur.

Восходящие секунды на протяжении двух октав

This exercise is shown in a two-staff piano accompaniment. The right-hand staff (treble clef) contains a melodic line of ascending half notes spanning two octaves. The left-hand staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords. The key signature is G major, indicated by one sharp (F#).



First system of musical notation. The treble clef part contains a melodic line with eighth notes and rests. The grand staff (left hand) features arpeggiated chords in the left hand, with the right hand part of the grand staff being empty.

Second system of musical notation, continuing the melodic line in the treble clef and the arpeggiated chords in the grand staff.

Далее по полутонам вверх,
закончить в B-dur.

Third system of musical notation. The melodic line continues, and the grand staff shows a key signature change to B major (two sharps) in the final measures, as indicated by the text above.

в. Нисходящие секунды

Section 'в. Нисходящие секунды' (Descending seconds). The right hand part of the grand staff shows descending seconds (half notes). The left hand part of the grand staff features arpeggiated chords. Dynamics include *dol.* (dolce), *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano).



The first system consists of three staves. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth notes. The middle and bottom staves form a grand staff (bass and piano) with a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes.

Далее по полутонам вверх,
закончить в B-dur.

The second system continues the piece. It includes a 'riten.' (ritardando) marking above the piano staff. The key signature changes to B major (one sharp) in the final measures of the system.

с. Восходящие и нисходящие секунды

The third system begins with a piano (p) dynamic marking. It features a melodic line in the treble clef and a grand staff accompaniment, with a focus on ascending and descending seconds.

The fourth system continues the exercise, maintaining the focus on ascending and descending seconds in the melodic line and accompaniment.



Далее по полутонам вверх,
закончить в C-dur.

d. Нисходящие и восходящие секунды

Далее по полутонам вверх,
закончить в B-dur.



Упражнения в секундах

Связывание целых тонов и полутонов в восходящем порядке
(служащее также подготовительным упражнением к трели)

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system is in C major, starting with a *dol.* (dolce) marking and a *p* (piano) dynamic. The second system continues the exercise with a *f* (forte) dynamic. The third system features a *f* dynamic in the bass and a *p* dynamic in the treble. The fourth system concludes the exercise with a *as.* (accrescendo) marking. The exercises involve ascending and descending scales of whole and half notes, often with chords in the bass line.

Далее по полутонам вниз,
закончить от звука *as.*



First exercise: Treble clef, common time, two flats key signature. Grand staff with piano (*p*) dynamic.

Second exercise: Treble clef, common time, two flats key signature. Grand staff with dynamics *p*, *f*, and *p*.

Далее по полутонам вверх,
закончить от звука g^2 .

Third exercise: Treble clef, common time, two sharps key signature. Grand staff.

Соединения тонов и полутонов в нисходящем порядке

Fourth exercise: Treble clef, common time, two flats key signature. Grand staff with dynamics *p* and *dol.*



Далее по полутонам вверх,
закончить от звука с³.

**Примеры следования секунд
(перемешанные с другими интервалами)**

Из оперы «Линда ди Шамуни» Доницетти

Пьеротто

Moderato

Per sua ma-dre an-dò una fig - lia mig - lior sor - te a ren - trac-

ciar: col - le la - gri - me al - le ci - glia le do - len - ti si ab - brac-



ciar, pen - sa a me, di - cea la ma - dre, ser - ba in - tat - to il tuo can-

do - re, nei ci - men - ti dell' a - mo - re vol - gi al nu - me il tuo pre - gar.

«Пребывание», романс Ф. Шуберта

wie sich die Wel - le an Wel - le reiht,

fließ - sen die Thrä - nen auch e - wig er - neut,



е. Восходящие терции

p dolce

Далее по полутонам вверх,
закончить в *As-dur*.

dolce

ф. Нисходящие терции

dolce p mf p



Далее по полутонам вверх,
закончить в *G-dur*.

Соединение трех тонов диатонической гаммы — на терцию и секунду вверх



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Далее по полутонам вверх,
закончить в G-dur.

Терция и секунда (принадлежащие гамме) в восходящем и нисходящем порядках

Далее по полутонам вверх,
закончить в Ges-dur.



г. Восходящие кварты

Musical score for exercise 'g. Восходящие кварты' (Ascending Quarts). The score is in 3/4 time and G minor. It consists of two systems. The first system shows a vocal line with a whole note G4 and a piano accompaniment with a descending bass line and chords. The second system continues the vocal line with eighth notes and the piano accompaniment with chords and a steady bass line. A dynamic marking *p* is present in the first system.

Далее по полутонам вверх,
закончить в G-dur.

Continuation of the musical score for exercise 'г. Восходящие кварты'. The vocal line continues with eighth notes, and the piano accompaniment features chords and a bass line. A dynamic marking *dolce* is present in the second system.

г. Нисходящие кварты

Musical score for exercise 'г. Нисходящие кварты' (Descending Quarts). The score is in 3/4 time and G major. It consists of two systems. The first system shows a vocal line with a whole note G4 and a piano accompaniment with a descending bass line and chords. The second system continues the vocal line with eighth notes and the piano accompaniment with chords and a steady bass line. A dynamic marking *p* is present in the first system.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Далее по полутонам вверх,
закончить в B-dur.

Последование нисходящей терции и восходящей кварты, принадлежащих гамме

Далее по полутонам вверх,
закончить в G-dur.



i. Восходящие квинты

dolce *riten.* *f* *pp*

Далее по полутонам вверх,
закончить в *F-dur*.

dolce

к. Нисходящие квинты

mf *p* *f* *p*



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Далее по полутонам вверх,
закончить в *B-dur*.

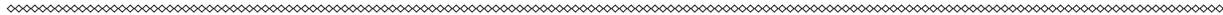


1. Восходящие сексты

Далее по полутонам вверх,
закончить в C-dur.

dolce





т. Нисходящие сексты

Далее по полутонам вверх,
закончить в C-dur.



п. Восходящие септимы

Далее по полутонам вверх,
закончить в *Des-dur*.



п.п. Самостоятельные восходящие большие септимы,
в зависимости от баса и гармонии

Далее по полутонам вверх,
закончить от звука с².



о. Нисходящие септимы

Musical score for the exercise "о. Нисходящие септимы" (Descending Septims). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamic markings *dolce*, *f*, *p*, *riten.*, and *a tempo*. The second system continues the piece with a steady eighth-note accompaniment in both hands.

Далее по полутонам вверх,
закончить в C-dur.

Continuation of the piano accompaniment for the exercise. It features dynamic markings *dolce*, *f*, *p*, and *mf*. The piece concludes with a final chord in C major.

о.о. Самостоятельные большие септимы

Musical score for the exercise "о.о. Самостоятельные большие септимы" (Independent Large Septims). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamic markings *dolce*, *p*, and *p*. The exercise focuses on independent large septim intervals in both hands.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

First system of musical notation. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a complex texture with many beamed notes and slurs, starting with a piano (*p*) dynamic marking.

Second system of musical notation, continuing the piece. It shows further development of the piano accompaniment with intricate rhythmic patterns and slurs.

Далее по полутонам вверх,
закончить от звука his^2 (c^3).

Third system of musical notation, concluding the piece. The piano part continues with its complex texture, ending with a final chord.

р. Октавы. а) Восходящие и нисходящие

Fourth system of musical notation, titled "р. Октавы. а) Восходящие и нисходящие". It features a vocal line and piano accompaniment. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic, includes a *dolce* marking, and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass line has a *cresc.* marking.



The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment starts with a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics markings include *p* (piano).

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line features a series of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The piano accompaniment continues with similar harmonic support, including a *p* dynamic marking.

The third system shows further development of the melody and accompaniment. The vocal line continues with quarter notes: F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking.

Далее по полутонам вверх,
закончить в C-dur.

The fourth system concludes the piece in C major. The vocal line features a series of quarter notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment includes a *p* dynamic marking and ends with a final chord.



b) Нисходящие и восходящие

Далее по полутонам вниз,
закончить в *As-dur*.

dolce



q. Октавы. а) Восходящие и нисходящие постепенно (диатоническая гамма)

Далее по полутонам вниз,
закончить в *As-dur*.



б) Нисходящие и восходящие

The exercise is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a descending eighth-note scale followed by an ascending eighth-note scale. The left hand provides harmonic support with chords and moving bass lines. Dynamics include piano (*p*) and crescendo (*cresc.*). The piece concludes with a piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamic.

Далее по полутонам вверх,
закончить в *C-dur*.

This system continues the exercise, showing the right hand ascending by half-steps and then descending. The left hand continues with harmonic accompaniment. The piece ends with a final chord in C major.

г. Октавы, постепенно хроматически восходящие и нисходящие

The exercise is in 3/4 time with a key signature of two sharps. The right hand plays octaves, first ascending chromatically and then descending chromatically. The left hand provides harmonic accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Далее по полутонам вниз,
закончить в *As-dur*.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble staff, a bass staff, and a grand staff. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The first system shows a melodic line in the treble staff and a bass line in the bass staff. The second system features a more complex melodic line with slurs and ties. The third system includes a grand staff with intricate chordal textures in both hands. The fourth system continues the melodic and harmonic development with various rhythmic patterns and slurs.



Далее по полутонам вверх,
закончить в C-dur.

s. Все интерваллы гаммы, восходящие и нисходящие



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Далее по полутонам вверх,
закончить в *C-dur*.

t. Ноны мажорные и минорные

Далее по полутонам вверх, закончить
от звука b^1 ; затем по полутонам
вниз, закончить от звука *as*.

u. Децимы минорные и мажорные, восходящие и нисходящие



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

First exercise musical score. The piano accompaniment includes dynamics *p* and *f*.

Далее по полутонам вверх,
закончить от звука *as*¹.

Second exercise musical score.

Third exercise musical score.

Далее по полутонам вниз,
закончить от звука *c*².

Fourth exercise musical score.



Продолжение упражнений в децимах восходящих и нисходящих

1.

2.

3.

The image displays three musical exercises, each consisting of a melodic line and a piano accompaniment. Exercise 1 is in C major, 4/4 time, and features a melodic line with ascending and descending decimas. Exercise 2 is in C major, 4/4 time, and includes triplets in the melodic line. Exercise 3 is in C major, 4/4 time, and also includes triplets in the melodic line. The piano accompaniment for all exercises consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.



Децимы диатонической гаммы, восходящие и нисходящие, синкопы

4.

Exercise 4, measures 1-4. The melody in the treble clef consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.

Exercise 5, measures 1-4. The melody in the treble clef consists of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

6.

Exercise 6, measures 1-8. Treble clef, C major, common time. The melody consists of eighth notes with slurs. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line with slurs.

7.

Exercise 7, measures 1-8. Treble clef, C major, common time. The melody consists of eighth notes with slurs. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line with slurs.

Exercise 8, measures 1-8. Treble clef, C major, common time. The melody consists of eighth notes with slurs. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line with slurs.

Exercise 9, measures 1-8. Treble clef, C major, common time. The melody consists of eighth notes with slurs. The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line with slurs.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

11.

12.

13.

The image displays three musical exercises, numbered 11, 12, and 13, arranged vertically. Each exercise is presented in a grand staff format, consisting of a treble clef staff, a piano (p) accompaniment staff, and a bass clef staff. The key signature for all exercises is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Exercise 11 shows a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns and slurs, accompanied by chords in the piano staff and a bass line with eighth-note patterns. Exercise 12 features a melodic line with a rest in the first measure, followed by eighth-note patterns, and a piano accompaniment with chords and a bass line. Exercise 13 has a melodic line with a rest in the first measure, followed by eighth-note patterns, and a piano accompaniment with chords and a bass line. The exercises conclude with a double bar line and a 3/4 time signature.



14.

15.



16.

16.

16.

17.

17.

17.



18.

Exercise 18 consists of a single system. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are a grand staff with accompaniment, including chords and moving bass lines.

19.

Exercise 19 consists of a single system. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are a grand staff with accompaniment, including chords and moving bass lines.

Exercise 20 consists of a single system. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are a grand staff with accompaniment, including chords and moving bass lines.

Exercise 21 consists of a single system. The top staff is a treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The bottom two staves are a grand staff with accompaniment, including chords and moving bass lines.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

20.

21.



The image displays two musical exercises, 22 and 23, each consisting of a piano accompaniment and a vocal line. Exercise 22 is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and 4/4 time. The piano part features a steady bass line with chords in the right hand. The vocal line consists of a melodic phrase with slurs and ties. Exercise 23 is in the same key and time signature. It includes a piano accompaniment with chords and a vocal line with a melodic phrase and a repeat sign. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of three flats, and various musical symbols such as slurs, ties, and repeat signs.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The first exercise consists of four measures. The right hand features a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment of chords and single notes.

The second exercise consists of four measures. The right hand continues with a melodic line, and the left hand accompaniment includes some chords with multiple beamed notes.

24.

The third exercise, starting at measure 24, consists of four measures. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand accompaniment is similar to the previous exercises.

The fourth exercise consists of four measures. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand accompaniment includes chords with multiple beamed notes.



The image displays six systems of musical notation, each consisting of a single melodic line and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first five systems feature melodic lines with slurs and grace notes, and grand staves with block chords and sustained notes. The sixth system, starting at measure 25, includes a key signature change to two flats (B-flat, E-flat) and a time signature change to 3/4. It features more complex melodic patterns with slurs and grace notes, and grand staves with block chords and sustained notes.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

26.

27.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

28.

29.

30.



31.

Musical score for exercise 31, measures 1-7. It features a treble clef with a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes in both staves.

32.

Musical score for exercise 32, measures 1-7. It features a treble clef with a 3/4 time signature. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes in both staves.

33.

Musical score for exercise 33, measures 1-7. It features a treble clef with a common time signature. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes in both staves.

Musical score for exercise 33, measures 8-14. It features a treble clef with a common time signature. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes in both staves.



34.

35.

36.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

37.

38.

39.



40.

41.

42.



43.

44.

The image displays two musical exercises, 43 and 44, each presented in two systems. Each system consists of three staves: a treble staff for the melody, a grand staff (treble and bass clefs) for chords, and a bass staff for the bass line. Exercise 43 features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, accompanied by chords in the grand staff and a bass line with eighth-note patterns. Exercise 44 follows a similar structure but includes a double bar line in the first system, indicating a change in the melodic or harmonic material.



The first exercise is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The treble staff features a melodic line with eighth-note patterns, often beamed in groups of four, and some notes are tied across measures. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

45.

Exercise 45 is in common time (C). The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass staff has a rhythmic accompaniment consisting of chords and eighth-note patterns. The exercise ends with a double bar line and a repeat sign.

The second exercise is in common time (C). The treble staff features a melodic line with sixteenth-note patterns, some beamed in groups. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The exercise concludes with a double bar line and a repeat sign.

The third exercise is in common time (C). The treble staff has a melodic line with sixteenth-note patterns, some beamed in groups. The bass staff has a rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The exercise concludes with a double bar line and a repeat sign.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

46.

The musical score for exercise 46 is presented in four systems. Each system consists of a piano accompaniment and a single melodic line. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady, rhythmic accompaniment of chords and moving lines. The melodic line is written in a single treble clef and features a complex, flowing melody with many slurs and ties, indicating a continuous, intricate line. The exercise is numbered 46 in the top left corner of the first system.



v. Все интерваллы диатонической гаммы в две октавы

Далее по полутонам вверх,
закончить в C-dur.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Все интервалы, восходящие и нисходящие, в объеме более двух октав

The musical score is written in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of five systems of piano accompaniment and one system of vocal line. The piano accompaniment features a steady bass line and a right hand with chords and moving lines. The vocal line consists of a single melodic line with various intervals. Dynamics include 'dol.' and 'p'.

Далее по полутонам вверх,
закончить в C-dur.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Последовательность тонов выбранной гаммы, основанием для которых
в каждом такте служит неизменно один и тот же нижний тон

Далее по полутонам вверх,
закончить в *F-dur.*



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Последовательность тонов выбранной гаммы, основанием для которых
в каждом такте служит неизменно один и тот же верхний тон

Далее по полутонам вверх,
закончить в *F-dur.*



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Сочетание тонов с неизменным основным нижним тоном
и постоянное возвращение к нему

1. *e* *7*

2. *e* *7*

3. *e* *7*

4. *e* *7*

5. *e* *7*

6. *e* *7*

e *7*

(1)

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

(1) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(2) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(3) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(4) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(5) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(6) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(1) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(2) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(3) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(4) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(5) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*

(6) *Quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with slurs.*



The image displays two systems of musical notation. Each system consists of six numbered exercises (1-6) in the upper voice, followed by a piano accompaniment in the lower voice. The exercises are written in treble clef and feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords and moving lines. The first system includes a key signature change from one flat to two flats across the exercises. The second system continues with similar exercises and accompaniment.



Сочетание тонов с неизменным основным верхним тоном
и постоянное возвращение к нему

1. *Trill-like figure with slurs and accents*

2. *Trill-like figure with slurs and accents*

3. *Trill-like figure with slurs and accents, includes triplets (3)*

4. *Trill-like figure with slurs and accents, includes triplets (3)*

5. *Trill-like figure with slurs and accents, includes triplets (3)*

6. *Trill-like figure with slurs and accents, includes triplets (3)*

Piano accompaniment: *Right hand chords, Left hand single notes*

(1) *Trill-like figure with slurs and accents*

(2) *Trill-like figure with slurs and accents*

(3) *Trill-like figure with slurs and accents*

(4) *Trill-like figure with slurs and accents*

(5) *Trill-like figure with slurs and accents*

(6) *Trill-like figure with slurs and accents*

Piano accompaniment: *Right hand chords, Left hand single notes*



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Musical exercise 1 consists of six staves of treble clef notation, numbered (1) through (6). Each staff contains six measures of music. The first three measures of each staff are grouped by a slur. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is one flat (B-flat). The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a steady bass line and chords in the right hand.

Musical exercise 2 consists of six staves of treble clef notation, numbered (1) through (6). Each staff contains six measures of music. The first three measures of each staff are grouped by a slur. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The key signature is one flat (B-flat). The piano accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. It features a steady bass line and chords in the right hand, with some melodic lines in the right hand.



The image displays a musical score for piano, consisting of six numbered exercises (1-6) and a grand staff accompaniment. Exercises 1 through 5 are written in treble clef, while exercise 6 is in bass clef. Each exercise is a three-measure phrase with a repeat sign at the end. The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The grand staff accompaniment at the bottom consists of two staves (treble and bass) with chords and arpeggios. The exercises are arranged in two groups of three, with the grand staff accompaniment appearing below each group.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

This musical score consists of six numbered staves (1-6) and a piano accompaniment. Staves 1-6 contain rhythmic exercises with eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords and simple melodic lines.

This musical score consists of six numbered staves (1-6) and a piano accompaniment. Staves 1-6 contain rhythmic exercises with eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords and simple melodic lines.



Сочетание тонов с попеременным возвращением:

а) к одному и тому же нижнему тону; б) к одному и тому же верхнему тону

The musical score is written in A major (three sharps) and common time. It consists of two systems. The first system contains six staves of treble clef and a grand staff. The second system contains six staves of treble clef numbered 1 through 6, and a grand staff. The exercises are labeled 'а)' and 'б)'. Exercise 'а)' involves descending melodic lines with triplets and slurs, returning to a common lower tone. Exercise 'б)' involves ascending melodic lines with slurs, returning to a common higher tone. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Exercise 1: A piano exercise in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of treble clef and a grand staff of piano accompaniment. The exercise is divided into three measures. The first measure is labeled (1) a), the second (2) б), and the third (3) a). The melody in the treble clef features eighth-note patterns with slurs and ties. The piano accompaniment in the grand staff provides harmonic support with chords and moving lines.

Exercise 2: A piano exercise in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six staves of treble clef and a grand staff of piano accompaniment. The exercise is divided into three measures. The first measure is labeled (1) б), the second (2) a), and the third (3) б). The melody in the treble clef features eighth-note patterns with slurs and ties. The piano accompaniment in the grand staff provides harmonic support with chords and moving lines.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The first system of exercises consists of six numbered staves (1-6) and a piano accompaniment. Each staff contains three measures of music. The first measure of each staff is marked with a circled number (1-6) and a circled letter 'а'. The second measure is marked with a circled letter 'б'. The third measure is marked with a circled letter 'а'. The piano accompaniment is shown in grand staff notation with two staves, providing harmonic support for the exercises.

The second system of exercises consists of six numbered staves (1-6) and a piano accompaniment. Each staff contains three measures of music. The first measure of each staff is marked with a circled number (1-6) and a circled letter 'б'. The second measure is marked with a circled letter 'а'. The third measure is marked with a circled letter 'б'. The piano accompaniment is shown in grand staff notation with two staves, providing harmonic support for the exercises.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The first system of exercises consists of six numbered staves (1-6) and a grand staff. Each staff contains three measures of music. The first measure of each staff is marked with a circled number (1-6) and a circled letter 'a'. The second measure is marked with a circled letter 'б'. The third measure is marked with a circled letter 'a'. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The grand staff at the bottom shows the harmonic accompaniment for the first three measures.

The second system of exercises consists of six numbered staves (1-6) and a grand staff. Each staff contains three measures of music. The first measure of each staff is marked with a circled number (1-6) and a circled letter 'б'. The second measure is marked with a circled letter 'a'. The third measure is marked with a circled letter 'б'. The music is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The grand staff at the bottom shows the harmonic accompaniment for the first three measures.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Секунды Терции Кварты

Квинты Большие сексты Малые сексты

Далее по полутонам вверх,
закончить в *Es-dur*.

Упражнения в чтении энгармонических нот: а) естественно высшего (по порядку расположения в гамме) тона или высшего, пониженного при посредстве одного или двух бемолей, замещаемого нижним тоном, повышаемым одним или двумя диэзами; б) естественно низшего тона или низшего, повышаемого диэзом или бекаром, замещаемого высшим тоном, пониженным при посредстве бемолей или бекара. Энгармонические ноты обозначены $\left[\begin{array}{c} \text{---} \\ \text{---} \end{array} \right]$.

И т. д. Закончить на звуке a^1 .

И т. д. Закончить на звуке a .

Далее по полутонам вверх, закончить в *C-dur* (верхний звук c^3).



Измененные интервалы

1. Увеличенные секунды в восходящем и нисходящем порядке

а) восходящие

продолжать до:

б) нисходящие

продолжать до:

продолжать до:



продолжать до:

2. Уменьшенные септимы, получающиеся при обращении увеличенных секунд, в восходящем и нисходящем порядке

продолжать до:

продолжать до:



3. Уменьшенные терции в восходящем и нисходящем порядке

продолжать до:

продолжать до:

4. Увеличенные сексты, образующиеся при обращении уменьшенной терции, в восходящем и нисходящем порядке

продолжать до:

продолжать до:



5. Увеличенные терции, вверх и вниз

продолжать до:

продолжать до:

6. Уменьшенные сексты, полученные от обращения увеличенной терции; вверх и вниз

продолжать до:



продолжать до:

7. Увеличенные квинты; вверх и вниз

продолжать до:

продолжать до:



9. Упражнение в интервалах увеличенной секунды и малой терции

Повторить это упражнение от звуков *b* и *ces*¹.

продолжать до:

продолжать до:



The image displays five systems of musical notation, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The systems are arranged vertically. The first system features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment with a bass line of chords and a treble line of chords. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes dynamic markings *sfz* and *p* in the piano part. The fourth system shows a more complex piano accompaniment with overlapping chords. The fifth system concludes the piece with a final melodic phrase and a piano accompaniment that ends with a fermata.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The systems are arranged vertically. The first system shows a vocal line with eighth notes and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. The second system continues the vocal line with eighth notes and the piano accompaniment with sustained chords. The third system features a vocal line with a mix of eighth and quarter notes, and a piano accompaniment with sustained chords. The fourth system has a vocal line with a mix of eighth and quarter notes, and a piano accompaniment with sustained chords. The fifth system includes the text "продолжать до:" (continue to:) above the vocal line, which contains a sequence of eighth notes. The piano accompaniment consists of sustained chords. The sixth system continues the vocal line with eighth notes and the piano accompaniment with sustained chords.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

продолжать до:

The musical score consists of four systems, each with a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a melodic line in the treble clef and a chordal accompaniment in the grand staff. The second system continues the melodic line and accompaniment. The third system continues the melodic line and accompaniment. The fourth system continues the melodic line and accompaniment. The score is in a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The melodic line consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The accompaniment consists of chords and moving bass lines. The text "продолжать до:" is written above the first system.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a piano accompaniment and a vocal line. The piano parts are written in grand staff notation (treble and bass clefs), while the vocal parts are in a single treble clef. The music is in a minor key, indicated by the key signature of one flat (B-flat). The first system features a melodic line in the vocal part and a piano accompaniment with sustained chords. The second system shows a more active piano accompaniment with moving bass lines and chords. The third system continues with similar piano accompaniment and vocal melody. The fourth system shows the piano accompaniment becoming more complex with many chords. The fifth system concludes the piece with a final cadence in both parts.



First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is common time (C). The music features a melodic line in the treble staff and a complex accompaniment in the grand staff with many chords and arpeggios.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is common time (C). The music continues with a melodic line and a complex accompaniment.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is common time (C). The word *dolce* is written above the grand staff in the fourth measure. The music continues with a melodic line and a complex accompaniment.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The time signature is common time (C). The music concludes with a melodic line and a complex accompaniment, ending with a double bar line.



Упражнение в интервале увеличенной секунды, вверх и вниз

Вступление древней еврейской мелодии; «Маккавеи», опера А. Рубинштейна

Allegro

p

Далее по полутонам вверх,
закончить в *b-moll.*

Продолжение примеров с увеличенными секундами, большими септимами и другими измененными интервалами.

“Le pardon de Ploërmel” de Meyerbeer

Romance

Pau-vre bru-yè - re de Bre-ta - gne le vent te bri - se - ra de-main,
le vent te bri - se - ra de-main de-main! hé - las!



Chant du faucheur

Musical score for 'Chant du faucheur' in 6/8 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The lyrics are: j'ai - guise, en pas - sant le fer de ma faux.

Villanelle de deux pâtres

Musical score for 'Villanelle de deux pâtres' in 3/8 time. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The lyrics are: Thym brou - tez mes chèvres / Thym brou - tez mes chè - vres dis - pu - tez aux liè - vres.

Air de Cornemuse

Musical score for 'Air de Cornemuse' in 3/4 time. The piano accompaniment is in the lower two staves. The score includes dynamic markings: *pp* and *ff*, and a triplet of eighth notes.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Allegro vivace

La la la la la ah!

Sons! son-ne tou-jours, son-ne plus fort! un air plus gai!

je m'ef-fraye à tort je ne suis pas mort ce n'e-tait qu'un rê-ve!

ah! ah! ah! ah!



Terzettino de la Clochette

Elle est là bas, ce tin-te-ment que l'on en-tend
 Ce tin - te - ment que l'on en - tend que l'on en - tend
 Ce tin - te - ment . que l'on en - tend . que l'on en - tend

Tra-ver-sant le bois som - bre, a la fa-
 Tra-ver-sant le bois som - bre, a la fa-veur de
 bre, a la fa-veur de comme il fait noir.
 veur de l'om
 l'om

p



p

le vent du soir a tra-vers tout mon ê - tre mal-gré moi pe - ne -

p

p

O doux ment Bell - - -

mais si pour-tant et nous glis-sons mais non, non,

c'est le mo-ment scur, sans bruit mar-chons

Choeur. Le retour du cabaret

ah! le vin du bon-hom-me Yvon quil est bon, quil est bon

non! le bon-hom-me



Lied von A. Rubinstein (Nach dem Persischen)

ritard.

Ich will dich pfe - gen und hal -

Altes norwegisches Schäferlied

ten Kom, Kjø - ra! kom Kjø - ra mi! kom Kjø - ra

ho - ah! ho - ah! ho - ah! ho - ah! trr - ti ho - ah kom al - le Kjø - ra

“Die Rose der Karpathen” von S. Saloman

Petraki

mi aa Stak-kar, In süs-ser Ruh, so fried-lich



still schla - fen mei ne Brü - - -

der, der Kar - pa - then,

Recit.

So her-be Lei - den oh - ne Zahl nur Ra - - - che

Duett
Kiva

mil - dern kann Ach, mein Herz zer-bricht! o fra - ge nicht o



fra - ge nicht so stür - misch! ach, mein Herz zer-

“Der Damon” von A. Rubinstein

bricht! Kei-ne Flü - gel wach - sen mir! ach!

Moderato
p
legato

“Die Kinder der Haide” von A. Rubinstein

Wie ge-fällt Euch nicht mein Lied, dass Ihr so ernst seid nun ge- worden!

Recit.



a tempo *Lento*

tan-zet, sin-get, trin-ket, ach! Ich Ar me, ach.

This musical score is for the song 'Ich Ar me, ach.' It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'tan-zet, sin-get, trin-ket, ach!' and then 'Ich Ar me, ach.' The tempo markings are 'a tempo' and 'Lento'. The piano accompaniment includes a forte 'f' section and a piano 'p' section.

“Adieu de l’hotesse arabe” G. Bizet

Puis-que rien ne t’ar-rête en cet heu-reux pa-ys

semplice

This musical score is for 'Adieu de l'hotesse arabe' by G. Bizet. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Puis-que rien ne t'ar-rête en cet heu-reux pa-ys'. The piano accompaniment is marked 'semplice' and features a steady eighth-note accompaniment in both hands.

Romance “Vous ne priez pas”

pp

Mon bien ai-mé, dans mes dou-leurs, je viens de la ci-

pp

This musical score is for the Romance 'Vous ne priez pas'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'Mon bien ai-mé, dans mes dou-leurs, je viens de la ci-'. The piano accompaniment is marked 'pp' and consists of a continuous eighth-note accompaniment in both hands.

té des pleurs, pour vous de-man-der des prié-res Vous

This is the continuation of the musical score for 'Romance Vous ne priez pas'. The vocal line continues with the lyrics 'té des pleurs, pour vous de-man-der des prié-res Vous'. The piano accompaniment remains a steady eighth-note accompaniment in both hands.



“Le chanson du fou”

prends gar-de de choir, la ter-re, le soir, est bru - ne L'o-cé-an trom-peur

This system shows the first two staves of the piece. The vocal line is in 3/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The piano accompaniment is in 3/4 time, with a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line.

cou-vre de va-peur la du - ne Vois à la gri-zon, au-cu-ne mai-son, au-cu - ne!

This system continues the musical score from the previous system, showing the vocal line and piano accompaniment for the second and third staves.

les lu - tins de lair vont dan-ser au clair de lune

This system shows the final two staves of the piece. The piano accompaniment features a prominent arpeggiated pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Из песен Фр. Шуберта

“Der König von Thule”

Es war ein Kö-nig in Thu - le

“Die abgeblühte Linde”

Wirst Du hal-ten was Du schwurst

Recit.

This system contains two separate musical examples. The first is “Der König von Thule” in 2/4 time, featuring a simple vocal line and piano accompaniment. The second is “Die abgeblühte Linde” in common time, starting with a recitative section marked “Recit.”, which is characterized by long, sustained notes in both the vocal and piano parts.



“Gesänge des Harfners”. № 3 “Sei mir gegrüsst”

An die Thü - ren O, Du Ent - riss' - ne mir

“Der Neugierige” “Clärchen’s Lied”

Ich fra - ge kei - ne Blu-me Freud voll und leid voll, ge -

“Eifersucht und Stolz” “Der Geistertanz”

Wo - hin so schnell, so kraus und wild, mein Die bret - ter - ne Kam - mer der

“Ihr Bild”

Todten Ich stand in dun - klen Träu - men, und starrt' ihr Bild - niss an

Lento



“Der Atlas” “Dass sie hier gewesen”
Sehr langsam

Ich un-glück-sel' ger At-las Dass der Ost-wind da-durch

This musical score consists of two systems. The first system is for the song "Der Atlas" in 3/4 time, featuring a vocal line and piano accompaniment. The second system is for "Dass sie hier gewesen" in 2/4 time, marked "Sehr langsam", also with vocal and piano parts. The piano accompaniment includes octaves in the right hand and chords in the left hand.

“Die junge Nonne”

thut er kund Des Braü - ti-gams har - ret die lie - ben de Braut

This musical score is for "Die junge Nonne" in 12/8 time. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and chords in the left hand.

“Frühlings Traum” “Schwanengesang”

Es schri - en die Ra - ben vom Dach Das auf - lö - send

This musical score consists of two systems. The first system is for "Frühlings Traum" in 6/8 time, and the second system is for "Schwanengesang" in 3/4 time. Both systems include vocal and piano parts. The piano accompaniment uses chords and moving lines in both hands.

durch die Glie - der rinnt das be - deu - tet der Schwa-nen-ge - sang

This block shows the piano accompaniment for the second system of "Schwanengesang". It features a complex texture with moving lines in both the right and left hands, including sixteenth-note patterns and sustained chords.



Polnische Lieder von Fr. Chopin. № 14. "Das Ringlein" "Aïda" von Verdi *pp*

Du ge-lob-test ihn zu tra-gen für dein gan-zes Le - ben Que

Moderato *Più mosso*

pp

Detailed description: This block contains two musical excerpts. The first is Chopin's 'Das Ringlein' in 3/4 time, marked 'Moderato', with a piano accompaniment of chords and a vocal line. The second is Verdi's 'Aïda' in 3/4 time, marked 'Più mosso', with a piano accompaniment of chords and a vocal line. Dynamics include 'pp'.

cet - te pa - ro - le loin de moi s'en - vo - le

Detailed description: This block continues the musical score for Verdi's 'Aïda', showing the vocal line and piano accompaniment for the phrase 'cet - te pa - ro - le loin de moi s'en - vo - le'.

Choeur des prêtresses. "Aïda" von Verdi *ppp*

O toi su - prê - me Phta, ——— Im -

Andante con moto

p *pp*

Detailed description: This block features the 'Choeur des prêtresses' from Verdi's 'Aïda'. It includes a vocal line with a triplet and a piano accompaniment of chords. The tempo is 'Andante con moto' and dynamics include 'ppp', 'p', and 'pp'.

"Carmen" von Bizet

men - se Phta et les vrais plai-sirs sont à deux;

Detailed description: This block shows an excerpt from Bizet's 'Carmen', featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are 'men - se Phta et les vrais plai-sirs sont à deux;'.



qui veut mon a - me elle est à pren-dre et les gui-ta-res for-ce-

nees La cho - se cer - tes, point d'of - fi - cier à qui tu doi-

ves o - bé - ir tu me sui - vras, tu me sui - vras!

Tarantelle von Bizet

Ah! ne me quit-te pas, Car-men, ah! ne me quit - te pas Ah! ah!



Подготовка к колоратуре

Такт, обозначенный знаком — , можно пропускать впоследствии, когда ученица сделает достаточные успехи. Тогда упражнение будет идти непрерывно, без этих выкинутых тактов.

Далее продолжать пение этих секвенций в нисходящем направлении.

The musical score is arranged in 15 numbered staves for the voice part and a grand staff for the piano accompaniment. Each voice staff begins with a whole note rest, indicating a starting point for the exercise. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides a consistent harmonic and rhythmic foundation for the vocal lines. The exercise involves descending melodic sequences, as indicated by the text above.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

A series of 46 musical exercises, numbered 16 through 61, arranged on a single treble clef staff. Each exercise is a short melodic phrase, typically 4 or 5 notes long, often spanning two measures. The exercises progress from simple eighth-note patterns to more complex sixteenth-note runs. Some exercises include accidentals (sharps and naturals) and are grouped with brackets. The exercises are as follows:

- 16. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 17. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 18. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 19. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 20. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 21. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 22. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 23. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 24. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 25. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 26. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 27. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 28. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 29. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 30. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 31. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 32. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 33. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 34. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 35. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 36. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 37. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 38. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 39. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 40. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 41. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 42. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 43. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 44. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 45. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 46. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 47. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 48. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 49. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 50. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 51. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 52. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 53. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 54. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 55. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 56. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 57. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 58. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 59. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 60. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5
- 61. C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

A series of 44 musical exercises, numbered 62 through 105, arranged in ten rows of four exercises each. Each exercise is written on a single treble clef staff. Exercises 62-65 are eighth-note patterns. Exercises 66-69 are eighth-note patterns with some slurs. Exercises 70-72 are eighth-note patterns with slurs and accents. Exercises 73-75 are eighth-note patterns with slurs and accents. Exercises 76-78 are eighth-note patterns with slurs. Exercises 79-81 are eighth-note patterns with slurs. Exercises 82-84 are eighth-note patterns with slurs. Exercises 85-87 are eighth-note patterns with slurs. Exercises 88-90 are eighth-note patterns with slurs. Exercises 91-93 are eighth-note patterns with slurs and accents. Exercises 94-96 are eighth-note patterns with slurs and accents. Exercises 97-99 are eighth-note patterns with slurs and accents. Exercises 100-102 are eighth-note patterns with slurs and accents. Exercises 103-105 are eighth-note patterns with slurs and accents.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

A series of musical exercises numbered 106 through 143, arranged in 12 rows. Each row contains two measures of music. The exercises are written on a single treble clef staff. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Many exercises include slurs and accents. The exercises vary in their melodic patterns and rhythmic structures, providing a range of technical challenges for the student.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

This page contains 38 musical exercises, numbered 144 through 181, arranged in 13 rows. Each exercise is written on a single staff in treble clef. Exercises 144-170 are in 2/4 time, while exercises 171-181 are in 3/4 time. The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs and beams. Some exercises include accidentals such as sharps and naturals. Each exercise concludes with a whole rest.



Упражнения в беглости. Восходящий порядок

Далее продолжать пение этих секвенций в нисходящем направлении.

1.
 2.
 3.
 4.
 5.
 6.
 7.
 8.
 9.
 10.
 11.
 12.
 13.
 14.
 15.
 16.
 17.
 18.
 19.
 20.
 21.
 22.
 23.
 24.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

A musical score consisting of 70 numbered exercises, each on a single staff in treble clef. The exercises are arranged in 14 rows of five exercises each. Exercises 25-31 are in 2/4 time, 32-37 in 3/4, 38-42 in 4/4, 43-48 in 2/4, 49-54 in 3/4, 55-59 in 4/4, 60-63 in 3/4, 64-67 in 3/4, and 68-70 in 3/4. Exercises 66 and 70 include a key signature change to one sharp (F#).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

1. продолжать до:

2.

3.

4.

5.

6.

(1) продолжать до:

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)



7. продолжать до:

8.

9.

10.

7. 8. 9. 10.

(7) продолжать до:

(8)

(9)

(10)

(7) (8) (9) (10)

11. 12.

13. 14.

15. 16.



Упражнения в беглости. Восходящий порядок

При достаточных успехах ученицы такты, обозначенные скобкой [], могут быть опускаемы совершенно, и все упражнение исполняется тогда без них.

Далее продолжать пение этих секвенций в нисходящем направлении (4 звена).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Exercises 7 through 12 are presented as six staves of music. Each staff (7-12) contains two measures of music. The first measure of each staff features a melodic line with a slur over it, consisting of a sequence of eighth notes. The second measure of each staff contains a whole note followed by a quarter rest. The exercises vary in their starting notes and intervals. Below these six staves is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment consisting of chords and single notes.

Далее продолжать пение этих секвенций
в нисходящем направлении (4 звена).

This section continues exercises 7 through 12, labeled (7) through (12). Each exercise is shown on a single staff with two measures. The first measure of each staff contains the same melodic sequence as in the previous section, but the second measure is a whole note followed by a quarter rest. The exercises are designed to be continued in a descending direction. Below these six staves is a grand staff with piano accompaniment.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Далее продолжать пение этих секвенций
в нисходящем направлении (4 звена).



Далее продолжать пение этих секвенций
в нисходящем направлении (4 звена).



31. 32.

This system contains the first two exercises. Exercise 31 is in the treble clef, starting with a C4 quarter note, followed by eighth-note runs in both directions, and ending with a quarter rest. Exercise 32 is in the treble clef, starting with a C4 quarter note, followed by eighth-note runs in both directions, and ending with a quarter rest. The piano accompaniment is in the grand staff, with the right hand playing chords and the left hand playing a simple bass line.

(31) (32)

This system continues the exercises. Exercise 31 continues with eighth-note runs in both directions, and exercise 32 continues with eighth-note runs in both directions. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

(31) (32)

This system continues the exercises. Exercise 31 continues with eighth-note runs in both directions, and exercise 32 continues with eighth-note runs in both directions. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

(31) (32)

This system concludes the exercises. Exercise 31 ends with a quarter rest, and exercise 32 ends with a quarter rest. The piano accompaniment concludes with chords and a bass line.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

This page contains 40 musical exercises, numbered 33 through 72, arranged in ten rows of four exercises each. Each exercise is written on a single staff in a treble clef. The exercises consist of rhythmic patterns and melodic lines, often featuring eighth and sixteenth notes, with some exercises including accidentals (sharps and naturals). Brackets above the staves indicate the duration of each exercise. Exercises 33-35, 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, 67, 69, and 71 are marked with a '3' above the staff, indicating a 3/4 time signature. Exercises 36, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, 70, and 72 are marked with a '4' above the staff, indicating a 4/4 time signature. Exercises 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, and 72 are marked with a '2' above the staff, indicating a 2/4 time signature.



73. 74. 75.

76. 77.

78. 79. 80.

81. 82.

83. 84.

85. 86. 87.

88. 89. 90.

91. 92. 93.

The exercises consist of 21 staves of music. Exercises 73-82 are in 2/4 time, 83-90 are in 3/4 time, and 91-93 are in common time (C). Exercises 73-82 feature various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. Exercises 83-90 include more complex rhythmic structures with some accidentals. Exercises 91-93 are in common time and feature flowing sixteenth-note passages with slurs.

94. Предыдущее упражнение, исполняемое без перерывов

94. Предыдущее упражнение, исполняемое без перерывов

This block contains three staves of music for exercise 94. It is a continuous piece of music in common time, featuring a complex rhythmic pattern of sixteenth notes and slurs, similar to exercises 91-93.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

A series of musical exercises numbered 95 through 137, arranged in 14 rows of three staves each. Each exercise is written in treble clef and consists of a single melodic line. Exercises 95-104 feature eighth-note patterns with various rests and ties. Exercises 105-112 include sixteenth-note runs and eighth-note patterns with accidentals. Exercises 113-127 are primarily eighth-note runs with some chromaticism. Exercises 128-137 are eighth-note runs with various chromatic and diatonic patterns.



This page contains 19 staves of musical notation, each representing an exercise numbered 138 through 156. The exercises are written in treble clef and feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Exercises 138, 141, 144, 146, 149, 151, 153, 154, 155, and 156 include rests. Exercises 140, 142, 143, 145, 147, 148, 150, and 152 include accidentals (sharps and naturals). The exercises are arranged in a continuous sequence across the staves.



Упражнения в беглости. Нисходящая гамма

Продолжать секвенцию до g^2 , далее в нисходящем направлении до c^1 .

The image displays 16 numbered exercises for descending scale runs. Exercises 1 through 10 are written in treble clef, while exercises 11 through 16 are in bass clef. Each exercise consists of two measures of music, with the first measure containing a descending scale and the second measure containing a continuation of the scale. The exercises vary in the number of notes and the starting pitch. A piano accompaniment is provided at the bottom of the page, consisting of two staves (treble and bass clef) with chords and single notes.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

A series of 28 musical exercises, numbered 17 through 44, arranged on a single treble clef staff. Each exercise is contained within a bracketed measure. Exercises 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44 all feature a sequence of eighth notes, often with slurs and ties. Exercises 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44 all feature a sequence of eighth notes, often with slurs and ties. Exercises 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44 all feature a sequence of eighth notes, often with slurs and ties.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

A series of musical exercises numbered 45 through 77, arranged in ten rows. Each exercise is written on a single staff in treble clef. Exercises 45-51 and 53-56 feature eighth-note patterns with various accidentals and phrasing. Exercises 52, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, and 77 feature sixteenth-note patterns with various accidentals and phrasing. Exercises 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, and 77 each conclude with a whole rest.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

This page contains 31 staves of musical notation, each representing an exercise numbered 78 through 108. The exercises are written in a single treble clef. Exercises 78-100 are in 2/4 time, while exercise 101 is in 3/4 time, and exercises 102-108 are in common time (C). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. Many exercises feature slurs over groups of notes, and some include dynamic markings like accents. The exercises are arranged in a grid-like fashion, with three staves per row and ten rows in total.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

This page contains 24 numbered musical exercises, each consisting of a single staff of music. The exercises are arranged in a grid-like fashion, with 6 exercises per row and 4 rows. Each exercise is a short melodic phrase, often spanning two measures. Exercises 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, and 142. The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some include accidentals like sharps and naturals. The notation is clear and professional, suitable for a music textbook or practice book.



Продолжить секвенцию от e^2 и d^2
(№ 10 и 15 — от g^2 и f^2).

The image displays a musical score for 16 numbered exercises, each on a single staff in treble clef with a common time signature (C). The exercises are organized into four groups of four, each starting with a different rhythmic pattern: Group 1 (1-4) uses eighth notes, Group 2 (5-8) uses quarter notes, Group 3 (9-12) uses eighth notes, and Group 4 (13-16) uses quarter notes. The exercises progress through various intervals and rhythmic variations. Below the exercises is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef) with chords and a simple melodic line.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

A series of 30 musical exercises, numbered 17 through 46, arranged in ten rows of three. Each exercise is written on a single staff in treble clef. Exercises 17-20 are in G major, 21-24 in D major, 25-28 in A major, 29-32 in E major, 33-36 in B major, 37-40 in F# major, 41-44 in C# major, and 45-46 in G# major. The exercises consist of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

A musical score consisting of 26 numbered exercises, numbered 47 through 76, arranged in two columns. Each exercise is written on a single treble clef staff. The exercises feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and some include accidentals (sharps and naturals). Exercises 47-50 are in the key of G major, while exercises 51-76 are in the key of D major. The exercises are organized into pairs: (47, 48), (49, 50), (51, 52), (53, 54), (55, 56), (57, 58), (59, 60), (61, 62), (63, 64), (65, 66), (67, 68), (69, 70), (71, 72), (73, 74), and (75, 76). Exercises 73, 74, 75, and 76 feature more complex rhythmic patterns with slurs and ties.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

77. 78. 79. 80. 81. 82.

Exercises 77-82 are single-staff melodic exercises in treble clef, 2/4 time. Exercise 77 starts with a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Exercise 78 continues with: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Exercise 79: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Exercise 80: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Exercise 81: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Exercise 82: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4.

Продолжить секвенцию от e^2, f^2, e^2, d^2
(№ 5 — от e^1, f^1, e^1, d^1).

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

Exercises 1-10 are single-staff melodic exercises in treble clef, 2/4 time. Exercise 1 starts with a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Exercises 2-10 continue the sequence with various rhythmic patterns and accidentals. Exercise 10 includes a key signature change to one flat (Bb) for the final two measures. The bottom staff shows a piano accompaniment in bass clef, 2/4 time, consisting of a simple harmonic accompaniment.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжить секвенцию вверх на 2 звена,
затем вниз на 4 звена
(№ 1 — от e^1, f^1, e^1, d^1, c^1 и h).

Минор

6. Мажор

7.

Минор

fz



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Musical score for exercise 7. It consists of two systems of staves. The first system has two treble clefs and a grand staff (treble and bass clefs). The second system has a grand staff. The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. A dynamic marking *fz* (forzando) is present in the second system.

8. Мажор

Musical score for exercise 8, labeled "8. Мажор" (Major). It consists of two systems of staves. The first system has two treble clefs and a grand staff. The second system has a grand staff. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

Musical score for exercise 9, labeled "9. Мажор" (Major). It consists of two systems of staves. The first system has two treble clefs and a grand staff. The second system has a grand staff. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature.

9. Мажор

Минор

Musical score for exercise 9, showing both Major and Minor modes. It consists of two systems of staves. The first system has two treble clefs and a grand staff. The second system has a grand staff. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first system is labeled "9. Мажор" and the second system is labeled "Минор".

10.

11.



Мажор

1. Мажор



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

(1) Минор

(2)

(3)

(4)

(5)

(6)

(7)

(8)

(9)

(10)

11. Мажор

Минор

12. Мажор Минор

13. Мажор Минор



14. Мажор Минор

1. Мажор

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

1. *C major, 4/4*

1. *B-flat major, 4/4*

Adagio, D major, 3/4

D major, 3/4



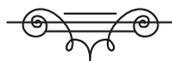
1. 2. 3. 4.

5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

This page contains musical exercises and piano accompaniment. Exercises 14-25 are single-line melodic exercises in treble clef, each consisting of a single measure with a slur over the notes. Exercises 14-19 are in 2/4 time, while 20-25 are in 3/4 time. Exercises 14-19 are in C major, and 20-25 are in D major. Exercises 1 and 2 are piano exercises in C major, 2/4 time. Exercise 1 is a single-line melody in treble clef, and exercise 2 is a similar melody with an accent (>) on the second measure. The piano accompaniment consists of three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is for exercises 1 and 2, the second for exercises 14-19, and the third for exercises 20-25. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

A series of 24 numbered musical exercises in a single treble clef, 4/4 time signature. Exercises 3 through 10 feature eighth-note patterns with various accents and slurs. Exercises 11 through 17 continue with similar eighth-note patterns, some with slurs. Exercises 18 through 24 show more complex eighth-note patterns, including some with slurs and accents.

A series of 7 numbered musical exercises in a single treble clef, 4/4 time signature. Exercises 1 through 4 consist of eighth-note patterns with slurs and accents. Exercises 5 through 7 continue with eighth-note patterns, some with slurs.

Two numbered musical exercises in a 2/4 time signature. Exercise 1 is a single staff with a treble clef, featuring a continuous eighth-note pattern with a slur. Exercise 2 is a two-staff system with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The treble staff has a continuous eighth-note pattern with a slur, while the bass staff has a simple eighth-note accompaniment.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от f^1),
затем вниз (последнее звено от h).

Такт, находящийся под знаком \square , равно как и два такта с тем же знаком, помещенным под ними, можно сначала опустить.

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от f^2),
затем вниз (последнее звено от h^1).

Упражнения в гаммах, расположенных в хроматическом порядке



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Далее по полутонам вверх, закончить от с².
Затем по полутонам вниз, закончить от h.

1.
2.
3.
4.

Далее по полутонам вверх, закончить от с³.
Затем по полутонам вниз, закончить от с².



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от g^2),
затем вниз (последнее звено от d^2).

Упражнения в триолях в соединении с группами
других ритмических делений

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от f^1),
затем вниз (последнее звено от d^1).

Упражнения в триолях



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays a musical score for piano, consisting of 19 numbered exercises and their accompaniment. Exercises 4 through 19 are presented as single-line treble clef staves, each marked with a '3' indicating a triplet. Exercises 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 19 feature a sequence of eighth notes. Exercises 11, 16, and 19 include a key signature change to one sharp (F#). Exercises 11, 16, and 19 also feature a key signature change to one flat (Bb) in the final measure. The accompaniment is shown in a grand staff (treble and bass clefs) below the exercises. Exercises 4 through 19 have a simple accompaniment of single notes in the bass clef. Exercises 11, 16, and 19 have a more complex accompaniment, including chords and a melodic line in the treble clef. Exercises 11, 16, and 19 also feature a key signature change in the accompaniment to match the exercise. Exercises 11, 16, and 19 also feature a key signature change in the accompaniment to match the exercise.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

20. *3* 21. *3* 22. *3* 23. *3*

24. *3* 25. *3* 26. *3*

27. *3* 28. *3* 29. *3*

30. *3* 31. *3* 32. *3*

33. *3* 34. *3* 35. *3*

36. 37. 38.

39. *3* 40. *3* 41. *3*

42. *3* 43. *3* 44. *3*

45. *3* 46. *3* 47. *3*

48. *3* 49. *3* 50. *3*

51. *3* 52. *3* 53. *3*

54. *3* 55. *3* 56. *3*

57. *3* 58. *3* 59. *3*

60. *3* 61. *3* 62. *3*

63. *3* 64. *3*



65. *з* 66. *з* 67. *з*
 68. *з* 69. *з* 70. *з*
 71. *з* 72. *з* 73. *з* 74. *з*
 75. *з* 76. *з* 77. *з* 78. *з*
 79. *з* 80. *з* 81. *з*

Упражнения в триолях

Возможно скоро

1. *з*

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от g^1),
затем вниз (последнее звено от d^1).

2. *з*

3. *з* 4. *з*
 5. *з* 6. *з*



7. *3*
8. *3*
9. *3*

Триоли с синкопами

1.
2.
3.
4.
5.

продолжать до:



6. $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$ $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$ 7. $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$ $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$

8. $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$ $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$ 9. $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$ $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$

10. $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$ 11. $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$ 12. $\underset{3}{\text{triolet}}$ 13. $\underset{3}{\text{triolet}}$

14. $\underset{3}{\text{triolet}}$ 15. $\underset{3}{\text{triolet}}$ 16. $\underset{3}{\text{triolet}}$ 17. $\underset{3}{\text{triolet}}$

Триоли аккордами

Как можно скорее

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от g^2),
затем вниз (последнее звено от d^2).

1. $\text{>} \text{ } \underset{3}{\text{triolet}}$



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от f^1),
затем вниз (последнее звено от h).

2.

Exercise 2: Treble clef staff with a sequence of eighth notes starting on G4, moving up to F#5 and then down to G4. The sequence is marked with a '3' and an accent (>). The bass clef staff shows sustained chords: G2-B2-D3, G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3.

3.

Exercise 3: Treble clef staff with a sequence of eighth notes starting on G4, moving up to F#5 and then down to G4. The sequence is marked with a '3' and an accent (>).

4.

Exercise 4: Treble clef staff with a sequence of eighth notes starting on G4, moving up to F#5 and then down to G4. The sequence is marked with a '3' and an accent (>).

5.

Exercise 5: Treble clef staff with a sequence of eighth notes starting on G4, moving up to F#5 and then down to G4. The sequence is marked with a '3' and an accent (>).

6.

Exercise 6: Treble clef staff with a sequence of eighth notes starting on G4, moving up to F#5 and then down to G4. The sequence is marked with a '3' and an accent (>).

7.

Exercise 7: Treble clef staff with a sequence of eighth notes starting on G4, moving up to F#5 and then down to G4. The sequence is marked with a '3' and an accent (>).

8.

Exercise 8: Treble clef staff with a sequence of eighth notes starting on G4, moving up to F#5 and then down to G4. The sequence is marked with a '3' and an accent (>).

9.

Exercise 9: Treble clef staff with a sequence of eighth notes starting on G4, moving up to F#5 and then down to G4. The sequence is marked with a '3' and an accent (>).

10.

Exercise 10: Treble clef staff with a sequence of eighth notes starting on G4, moving up to F#5 and then down to G4. The sequence is marked with a '3' and an accent (>).

11.

Exercise 11: Treble clef staff with a sequence of eighth notes starting on G4, moving up to F#5 and then down to G4. The sequence is marked with a '3' and an accent (>).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

1. 2 2 2 2

2. Приготовление

3.

4. 3 3 3 3

5. 3 3 3 3

6.

7.

(1) 2 2 2 2

(2) Приготовление

(3).

(4) 3 3 3 3

(5) 3 3 3 3

(6).

(7).



В. Морденты. Второй вид

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от c^2),
затем вниз (последнее звено от d^1).

1. *(3/4)*

2. *(3/4)*

3. *(3/4)*

4. *(3/4)*

5. *(3/4)*

6. *(3/4)*

7. *(3/4)*

8. *(2/4)*

9. *(2/4)*

10. *(2/4)*

11. *(2/4)*

12. *(2/4)*

13. *(2/4)*

14. *(2/4)*

15. *(2/4)*

16. *(2/4)*

17. *(2/4)*



18. 19. 20. 21.

1.
2.
3.
4.
5.
6.

Продолжить секвенцию вниз
(первое звено от c^2 , последнее — от d^1).

1.
2.
3.
4.
5.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The page contains musical exercises and examples. Exercises 6, 7, 8, 9, 10, and 11 are single-line exercises on a treble clef staff. Exercises 1, 2, and 3 are systems of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. Exercises 6-11 feature eighth and sixteenth note patterns, often with slurs and ties. Exercises 1-3 feature eighth and sixteenth note patterns with slurs and ties, and include piano accompaniment with chords and sustained notes.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays a series of musical exercises, numbered 4 through 9, arranged in a vertical sequence. Each exercise is presented on a grand staff, consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. Exercise 4 shows a melodic line in the treble staff with eighth-note patterns and a simple harmonic accompaniment in the bass staff. Exercise 5 continues with similar melodic and harmonic structures. Exercise 6 introduces a more complex melodic line with slurs and ties. Exercise 7 features a more intricate melodic line with many slurs and ties, and a bass staff accompaniment with chords. Exercise 8 shows a melodic line with many slurs and ties, and a bass staff accompaniment with chords. Exercise 9 continues with a melodic line and a bass staff accompaniment with chords. The exercises are designed to practice various musical techniques, including rhythm, melody, and harmony.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ



This page contains 25 musical exercises, numbered 10 through 34. Each exercise is presented on a single staff of music in a treble clef. The exercises are organized into five groups of five exercises each, with a double bar line separating the groups. Exercises 10-14 are in the key of G major (one sharp), 15-19 in D major (two sharps), 20-24 in A major (three sharps), and 25-34 in E major (four sharps). The exercises consist of eighth and sixteenth note patterns, often with slurs and ties, designed for technical practice.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

35. 36.

37. 38.

39. 40.

41. 42. 43.

44. 45. 46.

47. 48. 49. 50.

51.

52.

53.

54. 55. 56.

57. 58. 59.



Морденты в соединении с триолями

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11.

Триоли

Продолжить секвенцию вверх
(последнее звено от h^1),
затем вниз (последнее звено от d^1).

1. 2. 3.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays a series of musical exercises and piano accompaniment. Exercises 4 through 16 are arranged in four rows of three staves each. Each exercise is a single melodic line in treble clef, featuring a triplet of eighth notes followed by a quarter note. Exercises 1 and 2 are more complex, each consisting of two staves in treble clef with eighth-note patterns. Below these are two piano accompaniment pieces, each consisting of three staves (treble, middle, and bass clefs) in common time. The first piano piece features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the bass and chords in the treble. The second piano piece has a similar accompaniment but includes a melodic line in the middle staff.



Морденты, помещенные в триолях

The image displays a musical score with 12 numbered exercises, each on a single staff. Each exercise is in common time (C) and features a triplet of eighth notes. A mordent is placed over the first note of the triplet. The exercises vary in their melodic patterns and chromaticism. Exercise 1 is a simple ascending triplet. Exercises 2 through 12 show more complex patterns, including chromatic descents and ascending lines. Exercise 12 is a descending chromatic triplet. At the bottom of the page, there is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment consisting of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.



The image displays a musical score for piano, consisting of two systems. The first system contains seven numbered staves (1-7) and a grand staff. Each of the seven staves begins with a treble clef and a common time signature (C). The music is written in a single melodic line across these staves, with various rhythmic patterns including eighth and sixteenth notes, often beamed together. The grand staff at the bottom of the first system consists of a treble and bass clef, with chords and single notes. The second system also contains seven numbered staves (1-7) and a grand staff. The notation is similar to the first system, with the seven staves showing a progression of notes and the grand staff providing harmonic accompaniment. The page is numbered 311 at the bottom center.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays two systems of musical exercises for piano, each consisting of a single melodic line and a piano accompaniment. The first system, labeled '1.', begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melodic line features eighth-note patterns with triplets and slurs. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple eighth-note bass line in the left hand. The second system, labeled '2.', starts with a treble clef, a common time signature, and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It follows a similar structure to the first system, with melodic lines containing triplets and slurs, and piano accompaniment with chords and a bass line. The exercises are designed to practice rhythmic precision and articulation.



Морденты, соединенные со стаккато

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от f^1),
затем вниз (последнее звено от h).

The image displays a series of 12 musical exercises, numbered 1 through 12, arranged in a vertical column. Each exercise is written on a single treble clef staff in common time (C). Exercises 1 through 6 consist of a sequence of notes with a mordent over the final note of each phrase. Exercises 7 through 10 include accents (>) over the notes. Exercises 11 and 12 feature triplet markings (3) over groups of notes. At the bottom of the page, there is a grand staff with a piano accompaniment consisting of a treble and bass clef staff.



10. 

Здесь употребляется тот же аккомпанемент, что и в № 1 упражнений в арпеджио, с той разницей, что гармония (аккомпанемент) остается неизменным в каждом двух тактах.

11. 

12. 

От № 13 до № 19 включительно аккомпанемент (гармония) меняется в половине второго такта.

13. 

14. 

15. 



Упражнения в минорных арпеджио

Продолжить секвенцию вверх
(последнее звено от f^1),
затем вниз (последнее звено от h).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

3.

4.

5.

6. 7.

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от f^1),
затем вниз (последнее звено от h).

...



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от f^1),
затем вниз (последнее звено от h).

2.

Air de danse

3. Allegretto

dolce

tra la³ la³

p

legato il basso

tra³ la³ la³ tra

cresc.

cresc.

tra³ la³ la³ la³ la³ la³ la³



The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs).

- System 1:** Vocal line starts with "tra" and "la" triplets. Piano accompaniment features chords and a *cresc.* marking.
- System 2:** Vocal line continues with "tra" and "la" triplets. Piano accompaniment includes a *p* marking.
- System 3:** Vocal line includes "la" and "tra" triplets, followed by a *dolce* marking. Piano accompaniment has *cresc.* and *p* markings.
- System 4:** Vocal line features "la" and "tra" triplets with *p* markings. Piano accompaniment includes a *p* marking.
- System 5:** The final system shows the vocal line concluding with triplets and the piano accompaniment ending with a final cadence.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от *f*¹),
затем вниз (последнее звено от *h*).

1. *f*¹

2. *h*

3. *f*¹

4. *h*

5. *f*¹

6. *h*

7. *f*¹

8. *h*

Подготовительные упражнения для изучения трели

1. Эти упражнения одновременно следует исполнять и в миноре.

1.

2.

3.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от e^1),
затем вниз (последнее звено от h).

(4)

(5)

(6)

(7)

(8)

(9)

(10)

Варианты, приведенные выше, могут быть употреблены и в этом упражнении, насколько позволяет объем голоса:

11.

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от c^2),
затем вниз (последнее звено от h).



Продолжение подготовительных упражнений для изучения трели

— может быть сначала опущено.

продолжать до:

продолжать до:



Трели

Мажор *tr*

Исполнение

Минор *tr*

Исполнение

Мажор *tr* Минор *tr*

Мажор *tr* Минор *tr* Далее вверх по полутонам.

The image displays a musical score for trills. It is organized into four systems. The first system is for a major trill, showing the notation with a trill sign (*tr*) and a performance instruction 'Исполнение' (Performance) with a triplet of sixteenth notes and an accent (>>). The second system is for a minor trill, also with a trill sign and performance instruction. The third system shows a transition from a major trill to a minor trill. The fourth system shows a sequence of trills moving up by semitones, labeled 'Далее вверх по полутонам.' The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Приготовление, или вступление, к трелям разных видов, встречающихся как в старинных, так и в новейших сочинениях.

Example 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes and a trill, piano accompaniment with chords.

Example 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes and a trill, piano accompaniment with chords.

Example 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes and a trill, piano accompaniment with chords.

Example 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes and a trill, piano accompaniment with chords.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays a musical score for piano, consisting of ten staves of treble clef notation and two staves of grand staff notation at the bottom. The music is written in a single system and features a variety of melodic and rhythmic exercises. The first nine staves are primarily melodic lines, each beginning with a long, sweeping slur that encompasses the entire staff. These lines include various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and incorporate trills (tr) and triplets (3). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tenth staff is a grand staff, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a simple bass line. The score concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.



Трель-мордент

The image displays a musical score for an exercise titled "Трель-мордент" (Trill-Mordent). The score is organized into two systems, each containing six numbered variations (1-6) for a single melodic line and a piano accompaniment. The variations are as follows:

- 1.** Features a trill (tr) on a single note.
- 2.** Features a trill (tr) on a single note, with a forte dynamic (f) and a mordent (z) on the note.
- 3.** Features a trill (tr) on a single note, with a forte dynamic (f) and a mordent (z) on the note.
- 4.** Features a trill (tr) on a single note, with a forte dynamic (f) and a mordent (z) on the note.
- 5.** Features a trill (tr) on a single note, with a forte dynamic (f) and a mordent (z) on the note.
- 6.** Features a trill (tr) on a single note, with a forte dynamic (f) and a mordent (z) on the note.

The piano accompaniment consists of a simple rhythmic pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, both in common time (C).



Exercises 13 through 23 are presented as a series of single-staff musical lines. Each exercise is marked with a dynamic of *fz* (forzando) and includes trill ornaments (*tr*). The exercises consist of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties, designed to develop trill technique and articulation.

Трель-мордент

The section titled "Трель-мордент" (Trill-mordent) contains six numbered exercises (1-6) for the right hand and a piano accompaniment for the left hand. Exercises 1-6 are in common time (C) and feature a trill-mordent figure. Exercises 1, 2, 4, and 5 begin with a *fz* dynamic. The piano accompaniment consists of simple chords and rhythmic patterns in the right and left hands.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays three variations of a musical exercise, each consisting of a melodic line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The exercise is characterized by frequent trills, indicated by the 'tr' symbol above notes.

1. Variation 1: The melodic line starts with a quarter note G, followed by eighth-note trills on A, B, and C. The piano accompaniment consists of sustained chords: G major (G-B-D) in the first measure, and F# major (F#-A-C) in the second measure.

2. Variation 2: The melodic line starts with a quarter note G, followed by eighth-note trills on A, B, and C. The piano accompaniment consists of sustained chords: G major (G-B-D) in the first measure, and F# major (F#-A-C) in the second measure.

3. Variation 3: The melodic line starts with a quarter note G, followed by eighth-note trills on A, B, and C. The piano accompaniment consists of sustained chords: G major (G-B-D) in the first measure, and F# major (F#-A-C) in the second measure.



4. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

5. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

6. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

7. *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr* *tr*

Продолжить секвенцию вверх (последнее звено от f^2),
затем вниз (последнее звено от d^2).

Risoluto

1. *fz* *tr* *fz* *tr*

2. *fz* *tr* *fz* *tr*

3. *fz* *tr* *fz* *tr*

4. *fz* *tr* *fz* *tr*

5. *fz* *tr* *fz* *tr*

6. *fz* *tr* *fz* *tr*

7. *fz* *tr* *fz* *tr*

8. *fz* *tr* *fz* *tr*



Пунктированные ноты

1. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

2. $\frac{c}{4}$ C4 dotted quarter, D4 dotted quarter, E4 dotted quarter, F4 dotted quarter, G4 dotted quarter, A4 dotted quarter, B4 dotted quarter, C5 dotted quarter, rest, rest.

3. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

4. $\frac{c}{4}$ C4 dotted quarter, D4 dotted quarter, E4 dotted quarter, F4 dotted quarter, G4 dotted quarter, A4 dotted quarter, B4 dotted quarter, C5 dotted quarter, rest, rest.

5. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

6. $\frac{c}{4}$ C4 dotted quarter, D4 dotted quarter, E4 dotted quarter, F4 dotted quarter, G4 dotted quarter, A4 dotted quarter, B4 dotted quarter, C5 dotted quarter, rest, rest.

7. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

8. $\frac{c}{4}$ C4 dotted quarter, D4 dotted quarter, E4 dotted quarter, F4 dotted quarter, G4 dotted quarter, A4 dotted quarter, B4 dotted quarter, C5 dotted quarter, rest, rest.

9. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

10. $\frac{c}{4}$ C4 dotted quarter, D4 dotted quarter, E4 dotted quarter, F4 dotted quarter, G4 dotted quarter, A4 dotted quarter, B4 dotted quarter, C5 dotted quarter, rest, rest.

11. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

12. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

13. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

14. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

15. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

16. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.

17. $\frac{c}{4}$ C4 quarter, D4 quarter, E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, rest, rest.



18.

19.

20.

21.

Украшения трезвучия на тонике

1.

и т. д.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays seven musical exercises, each consisting of two staves of music. Exercise 2 features accents (>) over notes. Exercise 3 includes slurs and accents. Exercise 4 contains triplets (3) and slurs. Exercise 5 uses slurs and accents. Exercise 6 features slurs and accents. Exercise 7 includes triplets (3) and slurs. The exercises are numbered 2 through 7.



8. Exercise 8 consists of two staves. The first staff contains a sequence of notes with a slur over a group of sixteenth notes. The second staff features a similar pattern with a slur over a group of thirty-second notes.

9. Exercise 9 consists of two staves. The first staff has a slur over a group of thirty-second notes. The second staff has a slur over a group of thirty-second notes.

10. Exercise 10 consists of three staves. The first staff includes triplets of eighth notes. The second staff has a slur over a group of thirty-second notes. The third staff has a slur over a group of thirty-second notes.

11. Exercise 11 consists of two staves. The first staff has a slur over a group of thirty-second notes. The second staff has a slur over a group of thirty-second notes.

12. Exercise 12 consists of two staves. The first staff has a slur over a group of thirty-second notes. The second staff has a slur over a group of thirty-second notes.

13. Exercise 13 consists of three staves. The first staff includes triplets of eighth notes. The second staff has a slur over a group of thirty-second notes. The third staff has a slur over a group of thirty-second notes.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

14. Exercise 14 consists of two staves. The first staff contains two measures of music, each starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes grouped by a slur. The second staff continues with two measures of similar eighth-note patterns, also slurred.

15. Exercise 15 consists of two staves. The first staff has two measures of music, each starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes. The second staff continues with two measures of similar eighth-note patterns, also slurred.

16. Exercise 16 consists of three staves. The first staff has two measures of music, each starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes. The second and third staves continue with two measures of similar eighth-note patterns, also slurred.

17. Exercise 17 consists of three staves. The first staff has two measures of music, each starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes. The second and third staves continue with two measures of similar eighth-note patterns, also slurred.

18. Exercise 18 consists of three staves. The first staff has two measures of music, each starting with a quarter rest followed by a series of eighth notes. The second and third staves continue with two measures of similar eighth-note patterns, also slurred.



19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

27.

28.

29.

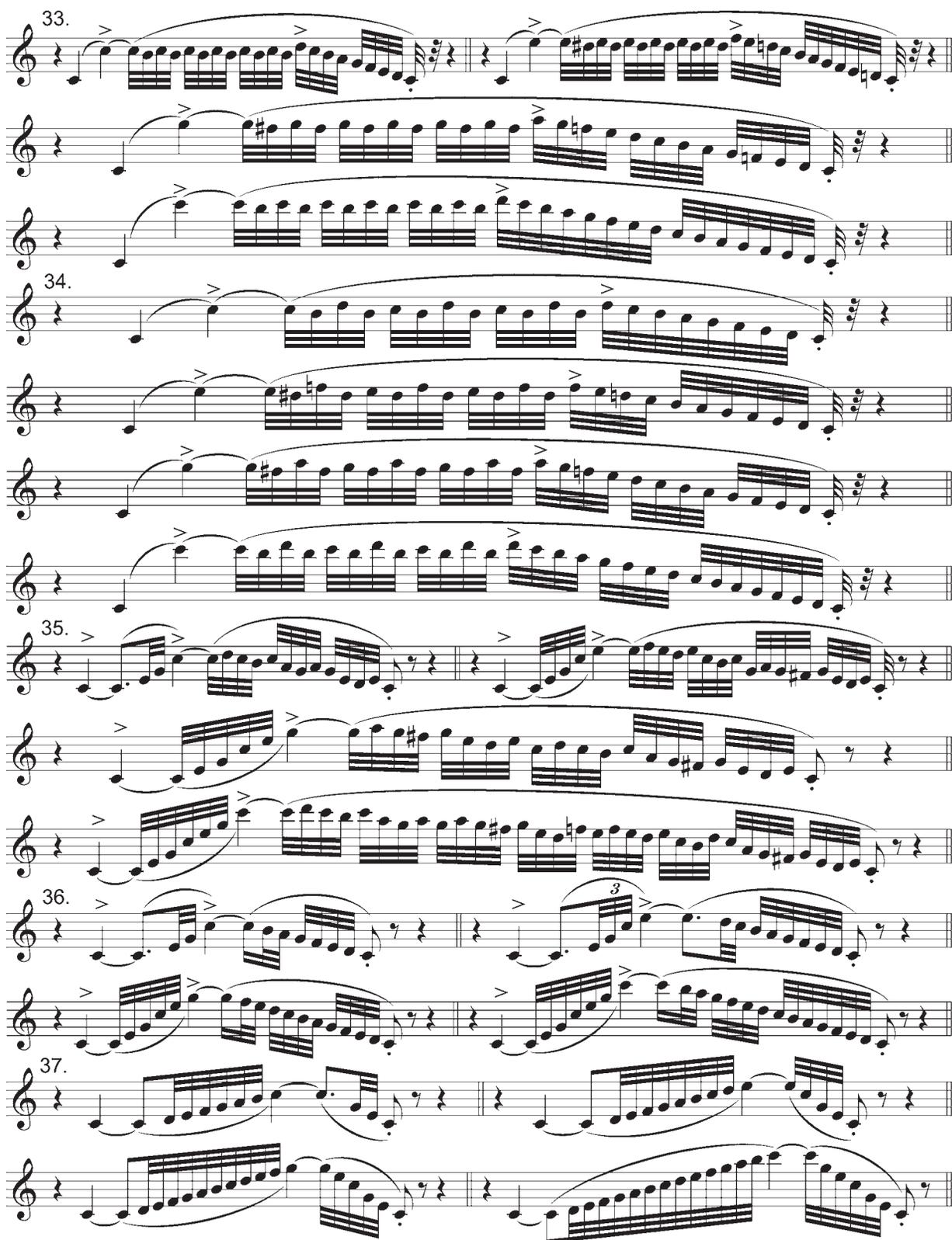
30.

31.

32.

The image displays six musical exercises, numbered 27 through 32. Each exercise is presented in two systems of two staves each. The notation includes treble clefs, time signatures, and various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, often grouped with beams and slurs. Accents and dynamic markings are used throughout. Exercises 27 and 28 feature a mix of eighth and sixteenth notes with slurs. Exercises 29 and 30 include more complex rhythmic patterns with slurs and accents. Exercises 31 and 32 focus on eighth-note patterns with slurs and accents.





33.

34.

35.

36.

37.

The image displays five sets of musical exercises, numbered 33 through 37. Each exercise is presented on two staves. Exercise 33 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. Exercise 34 is similar but with a different melodic contour. Exercise 35 includes a triplet of eighth notes. Exercise 36 also features a triplet of eighth notes. Exercise 37 consists of more fluid, flowing lines with various slurs and accents. All exercises are in treble clef and include dynamic markings like accents (>) and slurs.



Мажор Минор

Мажор Минор

2. Мажор продолжать до:

продолжать до:



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

3. Мажор

Минор

4. Мажор

*) Этот такт может быть пропущен.



Минор

Musical score for a minor exercise. It consists of a single melodic line in the treble clef with a long slur over it, and a piano accompaniment in the grand staff. The piano part has a simple bass line and chords in the right hand.

5. Мажор

Musical score for exercise 5 in major. It features a melodic line in the treble clef with a slur, and a piano accompaniment in the grand staff. The piano part includes chords and a bass line.

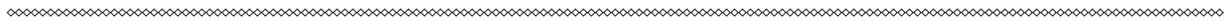
Musical score for an exercise. It features a melodic line in the treble clef with a slur, and a piano accompaniment in the grand staff. The piano part includes chords and a bass line.

6.

Musical score for exercise 6. It features a melodic line in the treble clef with a slur, and a piano accompaniment in the grand staff. The piano part includes chords and a bass line.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ



1.

2.

The image displays three systems of musical exercises for piano. Each system consists of two staves for the right hand and two for the left hand. The first system includes two endings: '1.' and '2.'. The exercises involve eighth-note runs, rests, and chordal accompaniment in common time.



1.

2.

продолжать до:

продолжать до:



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

The image displays five systems of musical notation, each consisting of a treble staff and a bass staff. The music is written in common time (C) and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs. The bass staff typically contains rests, indicating a piano accompaniment or a specific exercise structure. The systems are arranged vertically, showing a progression of musical ideas.



System 1: Treble clef with a long melodic line of chords, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a pianissimo (*pp*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

System 2: Treble clef with a melodic line of chords that ends with a whole rest. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 3: Treble clef with a melodic line of chords. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 4: Treble clef with a melodic line of chords. The piano accompaniment features a complex texture with overlapping chords and a bass line in the left hand.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжать секвенцию вверх (последнее звено у сопрано от g^2),
затем вниз (последнее звено у сопрано от d^2).

Продолжать секвенцию вверх (последнее звено у сопрано от e^2),
затем вниз (последнее звено у сопрано от h^1).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжать секвенцию вверх (последнее звено у сопрано от g^2),
затем вниз (последнее звено у сопрано от d^2).

Продолжать секвенцию вверх (последнее звено у сопрано от f^1),
затем вниз (последнее звено у сопрано от h).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжать секвенцию вверх (последнее звено у сопрано от g^2),
затем вниз (последнее звено у сопрано от h^1).

Продолжать секвенцию вверх (последнее звено у сопрано от f^1),
затем вниз (последнее звено у сопрано от h).

Продолжать секвенцию вверх (последнее звено у сопрано от g^2),
затем вниз (последнее звено у сопрано от h^1).



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Продолжать секвенцию вверх (последнее звено у сопрано от f^1),
затем вниз (последнее звено у сопрано от h).

1.

2.

Продолжать секвенцию вверх (последнее звено у сопрано от g^1),
затем вниз (последнее звено у сопрано от d^1).

1.

2.

1.

2.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

First system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music features a complex melodic line with many sixteenth notes, often beamed together in groups of four. There are several slurs and ties across the staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music continues with similar melodic patterns of sixteenth notes. There are slurs and ties. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are bass clefs. The music features two distinct melodic lines, labeled '1.' and '2.', both consisting of sixteenth-note patterns. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).



System 1: A three-staff musical score in G major (one sharp). The top two staves are treble clefs, and the bottom two are a grand staff (treble and bass clefs). The music consists of six measures. The first two measures feature a complex, fast-moving melodic line in the upper staves, while the lower staves provide a simple harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

System 2: A three-staff musical score in G major. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are a grand staff. The music consists of six measures. The upper staves continue with intricate melodic patterns, including some chromaticism and grace notes. The lower staves maintain a steady accompaniment.

System 3: A three-staff musical score in G major. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are a grand staff. The music consists of six measures. The upper staves show further development of the melodic material, with some chromatic alterations. The lower staves continue with the accompaniment.



Трели на два голоса

1. Мажор

2.

Минор

2.

Мажор

2.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Минор

1. *tr*

2. *tr*

Мажор

1. *tr*

2. *tr*

Минор

1. *tr*

2. *tr*



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

1. Мажор *tr* Минор *tr*

2. *tr* *tr*

1. Мажор *tr* Минор *tr*

2. *tr* *tr*

1. Мажор *tr*

2. *tr* *tr*



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

1. Мажор Минор

2.

1. Мажор Минор

2.

1. Мажор Минор

2.



1. Мажор Минор

2.

1. Мажор Минор

2.

1. Мажор Минор

2.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

1. Мажор *tr* Минор *tr*

2.

1. Минор *tr* Минор *tr*

2.

1. Мажор *tr* Минор *tr*

2.



Хроматические сочетания звуков

А. ДВА ТОНА

а. Связанные (на один полутон вверх)

продолжать до:

б. На полутон вниз

продолжать до:

Далее повторить всю последовательность
в Des-dur, D-dur и т. д.



с. На полутон вниз

2.

d. На полутон вверх

продолжать до:

продолжать до:

(на полутон вниз)

и т. д.



3. **е. На полутон вверх**

продолжать до:

ф. На полутон вниз и на полутон вверх

продолжать до:



В. ТРИ ТОНА

г. Два полутона вниз и вверх

4.

продолжать до:

h. Два полутона вверх и вниз

продолжать до:



С. ЧЕТЫРЕ ТОНА

i. Три полутона вверх

5.

продолжать до:

продолжать до:



j. Три полутона вниз

riten.

p

Detailed description: This block contains the first system of a musical exercise. It features a grand staff with three staves. The top staff is a single treble clef staff with a whole rest. The middle and bottom staves are a grand staff. The music is in 3/4 time. The first measure has a piano (*p*) dynamic. The second measure is marked *riten.* and contains a series of chords with a descending chromatic line in the bass. The third measure continues this pattern. The system ends with a double bar line and a key signature change to one flat.

продолжить до:

Detailed description: This block shows the continuation of the exercise. It consists of two systems of three staves each. The first system continues the chromatic descent in the bass line. The second system shows the continuation of the harmonic structure. The exercise concludes with a final chord in the key of one flat.

продолжать до:

Detailed description: This block shows another continuation of the exercise. It consists of two systems of three staves each. The chromatic descent in the bass line continues through these systems. The exercise concludes with a final chord in the key of one flat.

poco riten.

Detailed description: This block shows the final continuation of the exercise. It consists of two systems of three staves each. The music is marked *poco riten.* and concludes with a final chord in the key of one flat.



т. Три полутона вниз и вверх

7.

продолжать до:

п. Три полутона вверх и вниз

продолжать до:



D. ПЯТЬ ТОНОВ

о. Четыре полутона вверх
в восходящей хроматической гамме

продолжать до:

8.

р. Четыре полутона вниз
в нисходящей хроматической гамме

продолжать до:

q. Четыре полутона вниз
в восходящей хроматической гамме

продолжать до:



г. Четыре полутона вверх
в нисходящей хроматической гамме

Musical score for exercise 'g'. The right hand plays a descending chromatic scale starting on G4, moving down to G3. The left hand provides accompaniment with chords and moving lines.

продолжать до:

Continuation of exercise 'g'. The right hand continues the descending chromatic scale. The left hand accompaniment includes dynamic markings: *p* (piano) and *riten.* (ritardando).

с. Четыре полутона вверх и вниз
в восходящей хроматической гамме

9.

Musical score for exercise 'с'. The right hand plays an ascending chromatic scale starting on G4, moving up to G5, and then descending back to G4. The left hand provides accompaniment.

продолжать до:

Continuation of exercise 'с'. The right hand continues the ascending and descending chromatic scale. The left hand accompaniment continues with chords and moving lines.



t. Четыре полутона вниз и вверх
в нисходящей хроматической гамме

продолжать до:

Е. ШЕСТЬ ТОНОВ

и. Пять полутонов вверх в восходящей
и нисходящей хроматической гамме

10.

продолжать до:



продолжать до:

v. Пять полутонов вниз в восходящей и нисходящей хроматической гамме

riten.

продолжать до:

продолжать до:



11. w. Пять полутонов вверх и вниз
в восходящей хроматической гамме

продолжать до:

x. Пять полутонов вниз и вверх
в нисходящей хроматической гамме

продолжать до:

продолжать до:

p *dolce* *poco riten.* *morendo*



Ф. ХРОМАТИЧЕСКИЕ ПАССАЖИ

а. Восходящие

12.

продолжить до:

б. Нисходящие

продолжить до:



с. Восходящие и нисходящие



d. Восходящие и нисходящие гаммы

The first system shows two systems of exercises. The top system features an ascending scale in the treble clef (D major) and a descending scale in the bass clef (D major), both with accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

The second system features an ascending scale in the treble clef (D minor) and a descending scale in the bass clef (D minor), both with accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

продолжать до:

The third system continues the exercises with an ascending scale in the treble clef (D minor) and a descending scale in the bass clef (D minor), both with accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

The fourth system continues the exercises with an ascending scale in the treble clef (D major) and a descending scale in the bass clef (D major), both with accents. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.



е. Восходящие и нисходящие гаммы

The first system shows an ascending scale in the treble clef starting on C4, moving through D4, E4, F#4, G4, A4, B4, and ending on C5. The bass clef accompaniment consists of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, and C4-E4-G4.

The second system shows an ascending scale in the treble clef starting on C#4, moving through D#4, E4, F4, G4, A4, B4, and ending on C5. The bass clef accompaniment consists of chords: C#4-E4-G4, C#4-E4-G4, C#4-E4-G4, and C#4-E4-G4.

The third system shows an ascending scale in the treble clef starting on C#4, moving through D#4, E4, F4, G4, A4, B4, and ending on C5. The bass clef accompaniment consists of chords: C#4-E4-G4, C#4-E4-G4, C#4-E4-G4, and C#4-E4-G4. The text "продолжать до:" is written above the treble clef staff, followed by a continuation of the scale and accompaniment.

The fourth system shows an ascending scale in the treble clef starting on C#4, moving through D#4, E4, F4, G4, A4, B4, and ending on C5. The bass clef accompaniment consists of chords: C#4-E4-G4, C#4-E4-G4, C#4-E4-G4, and C#4-E4-G4.



f. Нисходящие и восходящие гаммы

The first system shows a descending scale in the right hand (treble clef) and an ascending scale in the left hand (bass clef). The right hand starts on G4 and descends to G3, while the left hand starts on G3 and ascends to G4. Both hands use a mix of eighth and sixteenth notes with accents. The piano part consists of sustained chords in the left hand and single notes in the right hand.

The second system continues the scale exercise. The right hand descends from F#4 to F#3, and the left hand ascends from F#3 to F#4. The notation includes slurs and accents to indicate phrasing and emphasis.

The third system includes a continuation instruction: "продолжать до:" (continue to:). It shows the right hand descending from E4 to E3 and the left hand ascending from E3 to E4. The system concludes with a separate staff showing a final chord in the right hand with a forte (f) dynamic marking.

The fourth system shows the final part of the scale exercise. The right hand descends from D4 to D3, and the left hand ascends from D3 to D4. The piano part features chords in the left hand and single notes in the right hand, ending with a forte (f) dynamic marking.



g. Нисходящая гамма

продолжать до:

h. Восходящая и нисходящая гамма



A musical score for piano. The right hand features a melodic line with a wide intervallic leap, starting on a high note and moving down to a lower note, then continuing with a series of eighth notes. The left hand provides harmonic support with chords, some of which are held across measures.

і. Нисходящая и восходящая гамма

A musical score for piano. The right hand contains a descending scale followed by an ascending scale. The left hand consists of chords, with some notes held across measures to provide a steady harmonic background.

A musical score for piano. The right hand has a melodic line that ends with an ellipsis (...). The left hand has chords, also ending with an ellipsis (...). The text "продолжать до:" (continue to:) is written above the right hand staff.

A musical score for piano. The right hand features a melodic line with a wide intervallic leap, similar to the first score. The left hand provides harmonic support with chords, some held across measures.



Продолжительные пассажи

к. Вверх и вниз

First system of musical notation for exercise 'к. Вверх и вниз'. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The time signature is common time (C). The melodic line features a chromatic scale starting on C4, moving up to G4, then down to C3. The accompaniment consists of sustained chords in the right hand and octaves in the left hand.

Second system of musical notation for exercise 'к. Вверх и вниз', continuing the chromatic scale. It includes the same treble and grand staff notation. The text 'И т. д.' (and so on) is written at the end of the system.

л. Вниз и вверх

First system of musical notation for exercise 'л. Вниз и вверх'. It consists of a single treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The time signature is common time (C). The melodic line features a chromatic scale starting on G4, moving down to C3, then up to G4. The accompaniment consists of sustained chords in the right hand and octaves in the left hand.

Second system of musical notation for exercise 'л. Вниз и вверх', continuing the chromatic scale. It includes the same treble and grand staff notation. The text 'И т. д.' (and so on) is written at the end of the system. A dynamic marking 'f' (forte) is present in the bass clef staff.



т. Вверх и вниз

Musical score for exercise 'т. Вверх и вниз' (Up and Down). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a continuous melodic line with a wide range of intervals, moving both up and down. The grand staff below provides harmonic support with sustained chords and octaves.

п. Вниз и вверх

Musical score for exercise 'п. Вниз и вверх' (Down and Up). It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff features a melodic line that starts with a rest, then moves down and then up. The grand staff provides harmonic accompaniment with sustained chords and octaves.

Continuation of the musical score for exercise 'п. Вниз и вверх'. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff continues the melodic line with a rest at the end. The grand staff provides harmonic accompaniment, including a dynamic marking of *f* (forte).

Continuation of the musical score for exercise 'т. Вверх и вниз'. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff continues the melodic line. The grand staff provides harmonic accompaniment with sustained chords and octaves.



First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a complex melodic line with many accidentals and a fermata. The grand staff provides harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines.

Second system of musical notation. It features a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with a fermata. The grand staff accompaniment includes sustained chords and a bass line with a fermata.

Third system of musical notation. It includes a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff begins with a rest followed by a melodic line with a fermata. The grand staff accompaniment features sustained chords and a bass line with a fermata.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff contains a melodic line with a fermata. The grand staff accompaniment has sustained chords and a bass line with a fermata.

Fifth system of musical notation. It features a single treble clef staff and a grand staff. The treble staff has a melodic line with a fermata. The grand staff accompaniment includes sustained chords and a bass line with a fermata.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

System 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Grand staff with sustained chords in the bass and treble.

System 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Grand staff with sustained chords in the bass and treble.

System 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Grand staff with sustained chords in the bass and treble.

System 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Grand staff with sustained chords in the bass and treble.

System 5: Treble clef with a melodic line of eighth notes. Grand staff with sustained chords in the bass and treble.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Example 1: Treble clef with a melodic line of eighth notes, piano accompaniment with sustained chords in the right hand and a single note in the left hand.

Example 2: Treble clef with a melodic line of eighth notes, piano accompaniment with sustained chords in the right hand and a single note in the left hand.

Example 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes, piano accompaniment with sustained chords in the right hand and a single note in the left hand.

Example 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes, piano accompaniment with sustained chords in the right hand and a single note in the left hand.



НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ

Хроматические сочетания с диатоническими

продолжать до:

продолжать до:

Продолжать далее.



Варианты, изменения, украшения в оперных ариях, дуэтах и пр.

Каватина из оперы «Норма» Беллини

№ 1. *Andante sostenuto assai*

2-й раз

Tem - pra, o Di - va, tem - pra tu de' co - ri ar -
У - мерь, бо ги - ня, о, у - мерь сер - дец ты

Варианты

den - ti, tem - pra an - co - ra, tem - pra an -
пыл - ких, у - мерь, бо - ги - ня, о, у -

co - ra, tem - pra an - cor lo ze - lo au - da - ce, spar - gi in ter - ra, ah, quel - la
мерь не - нуж - ну - ю от - ва - гу, раз - лей на зем - ле ты по - всю - ду о -

sempre cresc.

ра - ce, spar - gi in ter - ra, spar - gi in ter - ra quel - la ра - **ff**
- тра - ду, по зем - ле ты раз - лей по - всю - ду о -



tra - се che re - gnar, re-gnar tu fai, tu fai nel ciel, tu
ду и мир, что в не - бе - сах ца - рит у те бя, у

a piacere

fa - - - - - i
те - - - - - бя,

nel y te ciel.
у те бя.
lento

Замечание. Первая часть исполняется совершенно без изменений, которые появляются только при повторениях.

Allegro assai maestoso

Fi - ne al ri - to. E il sa - cro bos - co sia dis - gom - bro dai pro -
Преж - де об - ря - да свя - щен - ный лес наш от на - ро - да о -

fa - ni.
чи - стить,
Quan-do il Nu - me, quan-do il Nu - me i - ra - to e
и ког - да бо - же - ство мрач - но - е



fos - so chieg-ga il san-gue dei Ro-ma-ni, dal Dru - i - di - co de -
 гнев - но кро - ви рим-лян по - же - ла - ет, из дру - и - дов свя -

lu - bro la mia vo - se tuo - ne - rà. Са -
 ти - ли - ща го - лос мой зву - чит. Па -

a piacere
 drà! Pu-nir-lo io pos - so.
 дет! Мо-гу от - мстить ему.

са па - - - - - дрà дет

Ma pu - nir - lo il cor non sa.
 Но от - мстить не хо - чет серд - це.

Первая часть также будет спета без изменений, которые появляются только при ее повторении.

Allegro *lento* **Tempo I**
 Ah! ah! bel - lo a me ri - tor - na del
 А! А! ми-лый мой, вер - нись, вер -

fi - do a - mor pri - mie - ro, e con - tro il mon - do in - tie - ro di -
 нись к люб - ви ты преж - ней и про - тив все - го я све - та за -



fe - sa a te sa - rò. Ah, bel - lo a me ri -
 щи - той тво - ей бу - ду. О, мой ми - лый, вер -

tor - na, del rag - gio tuo se - re - no, e
 нись, свет - лый, как сол - неч - ный луч, тог -

di forza
 vi - ta nel tuo se - po e ра
 да на гру-ди тво ей и жизнь, и ро - ди - ну,



ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ, УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР.

tria e sie - lo a - vrò, e sie -
и бла - жен - ство най - ду, и бла - жен -

- - - lo a - vrò. Ah! rie-di an - so - ra qual' eri al -
ство най - ду. Ах! воз-вра-тись та-ким, ка-ким был

lo - ra, quan - do, ah, quan - do il cor ti die
преж-де, та - ким, ког - да те-бе я серд-це, серд -

- - - di al - lo - ra, qual' e - ri al -
це от - да-ла, о, воз - вра -

lor, ah, rie - di an - so - ra qual' e - ri al - lo - ra, quan - do, ah,
тись, о, воз - вра - тись та-ким, ка - ким был преж-де, та - ким, ког -



quan-do il cor ti die
да те-бе я серд-це, серд

di al -
це от -

lo - ra, qual' e - ri al - lo - ra, ah, quan - do, ah,
да - ла, о, воз - вра - тись та - ким, ка-ким был
quan - do il cor ti
преж - де, ког - да те -

die - di, ah, rie - di, ah, rie - di a me.
бе я серд-це от-да - ла, я от да - ла.



Каватина из оперы «Севильский цирюльник» Россини

№ 2.

Andante

U - na vo - se ro - so fa qua nel cor mi ri - suo - nò, il mio
 Что за го - лос: по - лон чар, каж - дый звук бро - са - ет в жар, а у -

cor fe - ri - to è già e Lin - do - ro fu che il pia - gò. Sì, Lin -
 лыб - ка, стан и взор... как хо - рош ты, о, мой Лин - дор. О - пе -

do - ro mio sa - rà, lo giu - ra - i, la vin - se -
 кун сле - дит за мной. Пусть сле дит, ты бу - дешь

rò, sì, Lin - do - ro mio sa - rà, lo giu -
 мой! О - пе - кун сле - дит за мной, пус - кай сле -

ra - i, la vin - se - rò; il tu - tor ri - cu - se - rà, io l'in - gegno a - guz - ze -
 дит, ты бу - дешь мой! Мне преграды ни - почем, я поставлю на сво -

rò, al - la fin s'ac - che - te rà e con - ten - ta io re - ste rò. Sì, Lin -
 ем. Сла - жу в миг с о - пе - ку - ном, бу - дет он мо - им ра - бом. О - пе -



do kун - го сле - тит са - га, ло гию -

- га - и, ла ты вин бу - се дешь - ро. Si, Lin - мой! О - пе -

до кун - го сле - тит са - га



гә, lo giu - га - i, la vin -
 мной, пу-скай сле - дит, ты бу -
 Cad.

се гә, дешь мой.



Moderato

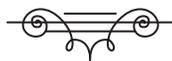
lo so - no do - ci - le, son ris - pet -
 Я про - сто - душ - на, скром - на, стыд -

to - sa, son ob - be - dien - te, dol - ce, a - mo -
 ли - ва, всег - да по - слуш - на и тер - пе -

го - sa, mi la - scio reg - ge - re, mi la - scio reg - ge - re, mi fo gui -
 ли - ва, но я гор - да, лю - бовь - мо - я свя - ты - ня, е - е ты

dar, mi fo gui - dar. Ma se mi tos - sa - no, dov è il mio
 в серд - це не тре - вожь, ведь у го - луб - ки тво - ей есть

de - bo - le, so - me u - na vi - re - ra sa rò. E cen - to
 зуб - ки, чтоб рас - ку - сить об - ман и ложь. Да, за из -



trap - po-le pri - ma di se - de-re fa - rò gio - car, fa - rò gio
 ме - ну я мстить су - ме - ю с у-лыб-кой неж - ной на у -

car. E cen-to trap - po-le pri - ma di se - de-re fa - rò gio -
 стах. Ни пе-ред чем я не о - ро - бе - ю и за-ду -

- car, fa - rò gio - car. E cen - to trap-po-le pri - ma di
 - шу те - бя в се - тях. Ни пе - ред чем я не о - ро -

се - de-re, e cen-to trap-po - ле fa - rò, fa - rò gio - car.
 бе - ю и за-ду-шу те - бя в се - тях, те - бя в се - тях.



lo so - no do - ci - le, so - no ob - be - dien - te, mi la - scio
 Я про - сто - душ - на, скром - на, стыд - ли - ва, всег - да по -

reg - ge - re, mi fo gui - dar.
 слуш - на, но, мой Лин - дор,

Cad.

lento

Ma se mi tos - sa - no dov è il mio de - bo - le, so - me u - na
 ведь у го - луб - ки тво - ей есть зуб - ки, чтоб рас - ку -

ma, ma se mi

ma,

ma,

ma,

ma,

ma,

ma,



vi - re - ra sa - rò, e cen-to trap - po - le pri - ma di
 сить об - ман и ложь, и за из ме ну я мстить су-

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and includes various ornaments such as trills, grace notes, and slurs. The first measure of the vocal line has three accents (>) over the notes 'vi', 're', and 'ra'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

se - de - re fa - rò gio - sar, fa - rò gio - sar. E cen-to
 ме - ю с у - лыб - кой неж - ной на у - стах. Ни пе - ред

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics written below it. The piano accompaniment continues with similar complex rhythmic patterns and ornaments. The first measure of the vocal line has an accent (>) over the note 'se'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.



f

trap-po-le pri - ma di se-de-re fa-rò gio - car, fa - rò gio -
 чем я не о - ро - бе - ю и за-ду - шу те - бя в се -

6 3 3 3 3

car. E cen - to trappo-le, pri - ma di se-de-re, e cen-to trappo - le fa -
 тях. Ни пе-ред чем я не о - ро - бе - ю и за-ду - шу те - бя в се -

3 3 3 3



rò, fa - rò gio - car, e sen-to trap-po-le fa - rò gio - car, e sen - to
 тях, те - бя в се - тях, и за-ду-шу те-бя в се- тях, те - бя в се-

This system contains a vocal line and five piano accompaniment staves. The piano part includes several trills and triplet markings (indicated by the number '3'). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

trappole fa - rò gio - car, fa - rò gio - car, fa - rò gio - car, fa - rò gio - car.
 тях, я за-ду - шу те - бя в се - тях, я за - ду - шу те - бя в се- тях.

This system continues the musical score with a vocal line and five piano accompaniment staves. The piano part features more complex rhythmic patterns and trills. The key signature remains three sharps and the time signature is 4/4.



Дуэт из оперы «Севильский цирюльник» Россини

Действие I. № 6

№ 3.

Allegro

Розина

Розина
Фигаро

Dun-que so-no, tu non m'in-gan-ni? dun - que
Э - то я, ты не лу-ка-вишь? э - то

so-no la for-tu-na - - - ta! Già me
я им из-бра-на? Преж-де

l'e - ro im - ma - gi - na - ta: lo sa - pe - vo pria di
чем те - бя я у - ви-да-ла, о - бо всем уж зна - ла

te. Dun-que io so - no, tu non m'in-gan ni? Già me
я. Э - то я, ты не лу - ка - вишь? Преж-де

l'e - ro im - ma - gi - na - ta: lo sa - pe - vo pria di
чем те - бя у - ви - да - ла, о - бо всем уж зна - ла



te, già lo sa - re - vo pria di te, lo sa -
я, о - бо всем уж зна - ла я, о - бо

re - vo pria di te. Sen - ti, sen - ti, ma a Lin -
всем уж зна - ла я. Но по - слу - шай, чтоб Лин -

15

do-ro per par - lar co - me fa - rò? Per par - lar - mi? Bra - vo,
до - ра у - ви - дать, как сде - лать мне? По - ви - дать - ся? Слав - но,

3

bra - vo! Ven - ga pur, ma con pru - den - za; io già mo - ro, io già mo - ro d'im - pa -
слав - но! Пусть при - дет, но о - сто - рож - но; не - тер - пень - ем я сго - ра - ю, не - тер -



12

zìen - za, ma che tar - da, co - sa là. Non vor - re - i... Non sa -
 пень - ем я сго - ра - ю, что он ждет? Я не зна - ю... Не ре -

2

pre - i... Mi ver - go - gno... Un big liet - to? Es - co - lo
 ша - юсь... Пра - во, стыд - но... Так за пи - ску? Вот о -

4

quà. For - tu - na - ti af - fet - ti
 на. О, как счаст - ли - ва лю -

3

mie - i io so - min - ciò a re - spi - gar.
 бовь мо - я, я те - перь мо - гу ды - шать.



Ah, tu so - lo, a-mor, tu se - i che mi
Толь - ко ты о - дин мой ми - лый, толь - ко

de - vi con - so - lar, che mi de - vi, che mi de - vi con - so - lar; ah, tu
ты о - дин мне до - рог, толь - ко ты мне до - рог, толь - ко



so - lo, a - mor, tu se - i che mi
ты о - дин мой ми - лый, толь - ко

de - vi con - so - lar, ah, tu so - lo, a - mor, tu
ты о - дин мне до-рог, толь-ко ты о - дин мой



Un più mosso

se - i che mi de - vi con - so - lar. Sen - ti
 ми - лый, толь - ко ты о - дин мне до - ро - г. Но по -

sen - ti... ма Lin - do - ro... Ven - ga pur, ma con pru - den - za. For - tu -
 слу - шай, как Лин - до - ра... Пусть при - дет, но о - сто - рож - но. О, как

na - ti af - fet - ti mie - i io so - min - cio a re - spi -
 счаст - ли - ва лю - бовь мо - я, я те - перь мо - гу ды -



gar, io so min - cio a - re - spi - gar. Ah, tu
 шать, я те перь мо - гу ды - шать. Толь - ко

This system contains a vocal line and six piano accompaniment staves. The vocal line includes lyrics in Italian and Russian. The piano accompaniment features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various melodic ornaments.

so - lo, a - mor, tu se - i che mi de - vi con - so -
 ты о - дин мой ми - лый, толь - ко ты о - дин мне

This system contains a vocal line and five piano accompaniment staves. The vocal line includes lyrics in Italian and Russian. The piano accompaniment features several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various melodic ornaments.



ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ, УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР.

lar. Ah, tu so - lo, a - mor, tu se - i, che mi
 до-рог. Толь-ко ты о - дин мой ми - лый, толь - ко

de - vi con - so lar, che mi de - vi con - so
 ты о - дин мне до - рог, толь - ко ты о - дин мне

lar, che mi de - vi con - so lar, si, con - so -
 до - рог, толь - ко ты о - дин мне до - рог, толь - ко



lò, non bril - lò. А -
да не бы - ла. То ль

Ah, bril - lò.

mor, a - mor la so - lo - rò, a -
сча - сти - е люб - ви мо - ей е

mor del mio, del mio di - let - to. А -
е о - де - ло в ра - дуж - ны - е крас - ки. Лю -

mor, a - mor la so - lo - rò, a -
бовь, лю - бовь е - е о де



муз,
ла, а лю

3 3

6 6 6 6 6 6

tr

Detailed description: This system contains a vocal line and six staves of piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'муз, ла, а лю' with hyphens indicating long notes. The piano accompaniment includes triplet markings (3) and sixteenth-note runs (6). Trills (*tr*) are marked above several notes in the lower staves.

муз del mio di - let - to.
бовь е - mio e o - де - ла.
а - муз.

6 6 6 6 6 *fz*

tr

Detailed description: This system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'муз del mio di - let - to. бовь е - mio e o - де - ла. а - муз.' with hyphens. The piano accompaniment features sixteenth-note runs (6) and a fortissimo (*fz*) marking. Trills (*tr*) are marked above notes in the lower staves.



Транспонировка кабалетты на терцию ниже

Moderato

So - vra il sen la man mi po - sa, pal - pi - tar, bal - zar, bal - zar lo
 На грудь мо - ю сво - ю ты ру - ку ско - рей кла - ди, у - слы - шишь е - го би -

sen - ti: egli è il cor che i suoi con - ten - ti non ha for - za a so - ste -
 ень - е: то сча - стья сво - е - го пе - ре - не - сти о - но не

ner.
 мо - жет. Ah non, ah for - - za, a so - ste -
 То сча - стья сво - е - го пе - ре - не -

ner,
 сти a so - ste - ner, ah nò, ah nò, ah nò, ah
 о - но не мо - жет, не мо - жет;

a piacere
 nò, a so - ste - ner.
 нет, пе - ре - не - сти не мо - жет.

in tempo
 жет. So - vra il sen la man mi po - sa, pal - pi -
 На грудь мо - ю сво - ю ты ру - ку ско - рей кла -
 for - za non hò non la



tar, bal - zar, bal - zar lo sen - ti: egli è il cor che i suoi con -
ди, у - слы - шишь е - го би ень - е: то сча - стья сво - е -

ten - ti non ha for - za a so - ste ner.
го пе - ре - не - сти о - но не мо - жет.

Са - ri a mi - ci, а - ма - та ma - dre.
Мо - и друзь - я, о, мать мо - я.

Ah.
A.

So - vra il sen la man mi
На грудь мо - ю сво - ю ты

ro - sa, pal - pi - tar, bal - zar, bal - zar lo sen - ti: egli è il
ру - ку ско - рей кла - ди, у - слы - шишь е - го би ень - е: то



ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ, УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР.

cor che i suoi con - ten - ti non ha for - za a so - ste -
сча - стья сво - е - го пе - ре - не - сти о - но не

so ste

ner. мо - жет. Ah, non ha for - za a so - ste -
То сча - стья сво - е - го пе - ре - не - сти

ner.

сти a so - ste - ner, ah nò, ah nò, ah nò, ah;
о - но не мо - жет, не мо - жет;

a piacere
nò, a so ste - не - сти;
нет, пе - ре - не - сти не



ner.
 mo
 ner, so ste-ner, ah,
 ner,
 ah, non la
 ah, non la for-za, non la
 ah, non la

in tempo

жет. So - vra il sen la man mi po - sa, pal - pi -
 На грудь мо ю сво - ю ты ру - ку ско - рей кла -
 for-za, non hò, —
 for-za non hò, —



tar, bal - zar, bal - zar lo sen - ti: egli è il cor che i suoi con -
 ди, у - слы - шишь е - го би ень - е: то сча - стья сво - е -

ten - ti non ha for za a so - ste
 го пе - ре - не - сти о - но не
 non ha za a so - ste

Più vivo

per. Ah, lo sen - to, è il mio co - re, ah,
 мо - жет. Ах, я слы - шу би - ень - е серд - ца, ах,
 si bal - zar, bal - zar lo sen - to, bal -
 да, то сча - стья сво - е - го пе -



Ария из оперы «Сомнамбула» Беллини

(полутонном ниже)

№ 5.

Амина

Recit.

Né te d'e-ter-no af-fet-to te-ne-ro re-gno, o fior... né te per-
Te-бя, люб-ви глу-бо-кой, о, неж-ный дар, цве-ток, не по-те-

de-i... an-cor ti ba-cio, an - cor ti ba-cio... ма... i - na-ri - di - to se - i.
ря-ла я, те-бя це-лу-ю, е - ще ты мой, но... ах! у-же по-блек-ший!

Andante cantabile

Ah, non cre-dea mi -
He o - жи-да-ла

gar - ti si pre - sto e - stin - to, o fio - re; pas -
я у-ви - деть так ско - ро те-бя у - вяд - шим; ты

sa - sti al par d'a - mo - re, che un gior - no so - lo, che un
жил, у-вы! од-но лишь мгно-вень - е, как та лю-бовь, что ког -



ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ, УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР.

gior - no sol du - rò, che un gior - no so - lo, un sol du - rò.
 да-то ме-ня о - за - ря - ла од - но лишь мгно - вень - е, как та лю - бовь.

sol du - rò, un sol du - rò.

Pas - sa - sti al par d'a - mo - re, che un
 Ты жил од - но мгно - вень - е, как

gior - no, che un gior - no sol du - rò.
 та же лю - бовь, как та лю - бовь.

Po - tria no - vel vi -
 О, ес - ли б мо - и

go - re il pian - to, il pian - to mio re - car - ti...
 сле - зы преж - ню - ю жизнь те - бе вер - ну - ли...

Ma rav - vi - var l'a - mo - re il pian - to mio, ah nò, nò, non
 Но о - жи - вить лю - бовь е - го мой горь - кий плач, у - вы, бес -

il pian - to

rall.
 può, ah non cre - de - a, ah non cre - de - a, pas - sa - sti al par, al par d'a -
 си - лен, не о - жи - да - ла я, не о - жи - да - ла я те - бя так ско - ро у -

mor, che un gior - no sol du - rò, che un gior - no sol du -
 ви - дать, так ско - ро у - вяд - шим; ты жил од - но лишь

du -



ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ, УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР.

lento

rò, pas-sa-sti al par d'a - mor.
МГНО - вень - е, од - но лишь МГНО -

mo - re, pas-sa - sti al par d'a - mor.
вень - е, о, дар люб - ви.

Allegro

Ah! non giun - ge u - man ren - sie - ro al con -
Мысль люд - ска - я не пе - ре - даст, нет, все - го

ten - to ond' io son pie - na: a' miei sen - si io cre - do ar -
сча - стья, сча - стья мо - е - го, я е - два мо - гу по -

re - na; tu mi af - fi - da, o mio te - sor. Ah, m'ab -
ве - рить: от - да - ешь ме - ня е - му. Об - ни -

bra - cia, e sem - pre in - sie - me sem - pre u - ni - ti in u - na
ми ско - рей и всег - да сто - бой вме - сте мы пой - дем вдво -



ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ, УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР.

spre - me, del - la ter - ra in cui vi via - mo ci for -
em, и тог да на зем - ле най дем ра - дость и
via - mo ci for -
ci for -

mia - mo un ciel d'a - mor; del - la ter - ra in cui vi -
сча - стье, и бла - жен - ство не - бес, и тог - да на зем - ле най -
mia - mo un ciel d'a - mor;
mia - mo un ciel d'a - mor;

via - mo ci for - mia - mo un ciel d'a -
дем ра - дость и сча - стье не -

mor, d'a - mor, d'a - mor, d'a -
бес, ра - дость, ра - дость
d'a -

d'a - mor.
не бес.
mor, d'a - mor.



Сцена, ария и рондо из оперы «Золушка» Россини

№ 6.

Золушка

Andante

Recit.

Sig - no - re, per - do - na, la tene - ra in - cer - tez - za che
 Мо - лю вас, про - сти - те, е - ще не ве - рю я, е -

mi con - fon - de an - cor.
 ще со - мне - нье мной вла - де - ет.

Ros' an - zi, il sa - i, fra la ce - ne - re im - mon - da... ed or sul
 Не - дав - но бы - ла я за - бы - та - я во пра - хе, те - перь ца -

tro no... e un ser - to mi cir - con - da.
 ри ца я и ман - ти - ей о - де - та.



2

L'an - ti - che in giu - rie mi sva - nir dal - la
 О - би - ды все мной по - за - бы - ты со - вер -

men - te. Sul tro - no sal - go, e vog - lio
 шен - но. На трон вхо - жу я, и быть хо -

star - vi mag - gior del tro - no.
 чу е - го до - стой - ной.

E sa - rà mia ven - det - - - ta, e sa -
 Мо - е - ю ме - стью бу - - - дет, мо -



ad lib.

rà e - mia ven - det - ta il lor per - do-no.
e ю ме - стью бу - дет про-щень - е всех.

RONDO
Andante

Na - cqui all' af - fan - no, al pian go - to. Sof -
Я ро - ди - лась на го - ре, мне

fri - ta - sen - do il so - re.
бы - ло суж - де-но стра дань - е.



Ma per so - a - ve in - can - to,
Неж - ны - е ча - ры од - на - ко

dell' e - tà mia nel fio - re,
на рас - све - те мо - ем

so - me un ba - le - no -
всё из - ме - ни - ли не -

ra - pi - do la sor - te mi - a, la sor - te mi - a can - giò,
ждан - но, мол - ни - и бы - строй по - доб - но, мол - ни - и бы - строй,

so - me un ba - le - no -
всё из - ме - ни - ли не -



га - - - - - pi-do la sor-te
ждан - - - - - но мол-ни - и

mi - a, la sor - te mi -
бы - а - строй по - доб

а но can - giù.
но Cad. со - всем.

Allegro

Non riù me - sta ac - can - to al fuo - so sta - rò
Уж не бу - ду у ка - ми - на я о -

so - la a gor - gheg - gi - ar, no, ah fu un lam - po, un so - gno, un
дна пе - сни ра - сле - вать, то был сон тя - же - лый,



ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ, УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР.



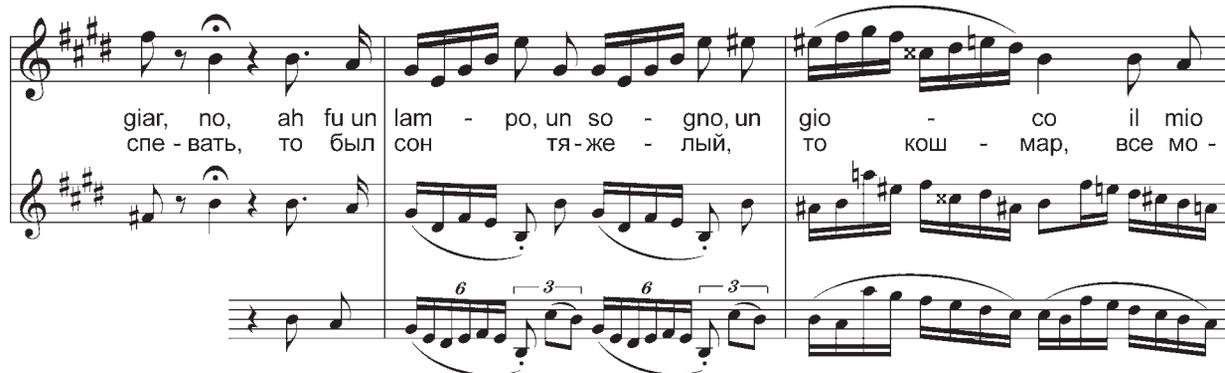
gio - co il mio lun-go pal-pi - tar. Non più me - sta
то кош-мар, все мо - и стра - дань-я. Уж не бу - ду



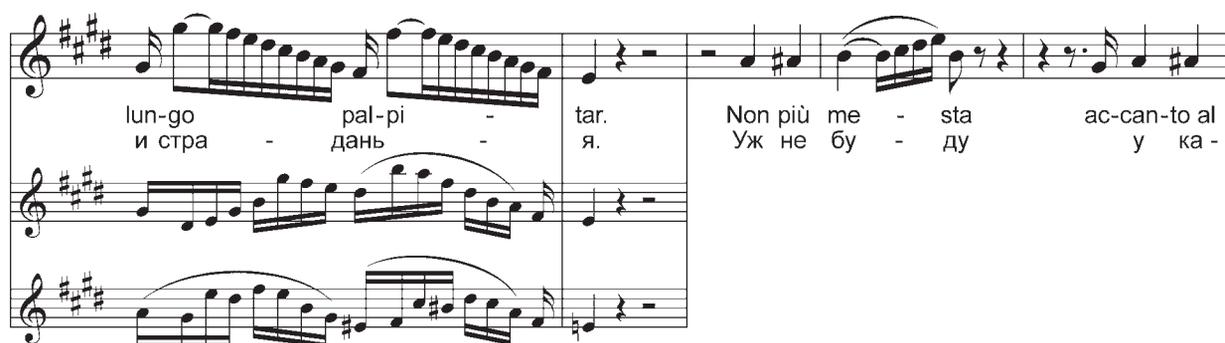
ac-can-to al fuo - co, non più me - sta ac-can - to al
у ка - ми - на, уж не бу - ду у ка -



fu - co sta - rò so - la a gor - gheg -
ми - на я о - дна пе - сни ра -



giar, no, ah fu un lam - ro, un so - gno, un gio - co il mio
спе - вать, то был сон тя - же - лый, то кош - мар, все мо -



lun-go pal-pi - tar. Non più me - sta ac-can-to al
и стра - дань - я. Уж не бу - ду у ка -



ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ, УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР.

fu - so, non più me - sta ac - can - to al fu - so sta - rò
 ми - на, уж не бу - ду у ка - ми - на я о -

so - la a gor - gheg - gjar. Ah fu un so - gno, un lam - po, un
 dna пе - сни ра - спе вать. То был сон, тя - же - лый

gio - so il mio lun - go pal - ri - tar. Ah fu un
 сон, - 6 со все стра дань - я мо - и. То был



ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ, УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР.

lam - - - - - ро, un so - gno, un
сон - - - - - тя - же - лый, то был кош -

gio - - - - - со, ah fu un lam - ро, un so - gno, un
мар, то был сон тя - же - лый,

gio - со il mio lun - go pal - ri -
то был сон тя - же - лый, сон тя -

tar, ah! fu un lam - ро, un so - gno, un
же - лый, то кош - мар был, то сон тя -



gio - - - лый со, ah! fu un lam-po, un so-gno, un gio - со il mio
 же - - - лый был, то был сон тя - же - лый, то был сон тя -

lun - go ра - pi - tar, ah! fu un
 же - лый, сон, то кош -



gio - со, ah! fu un gio - со, ah! fu un lam - - -
 мар был, сон тя - же - лый, все стра - дань - - -

- - - ро, il pal - pi - tar, ah! fu un
 я, все стра - дань-я, то кош -

gio - со, ah! fu un gio - со, ah! fu un lam - - -
 мар был, сон тя - же - лый, все стра - дань - - -

- - - ро, il pal - pi - tar, il mio
 я, все стра - дань - я мо -



lun - go pal - ri - tar, il mio lun - go pal - ri -
и, стра - дань - я, все стра - дань - я, все стра -

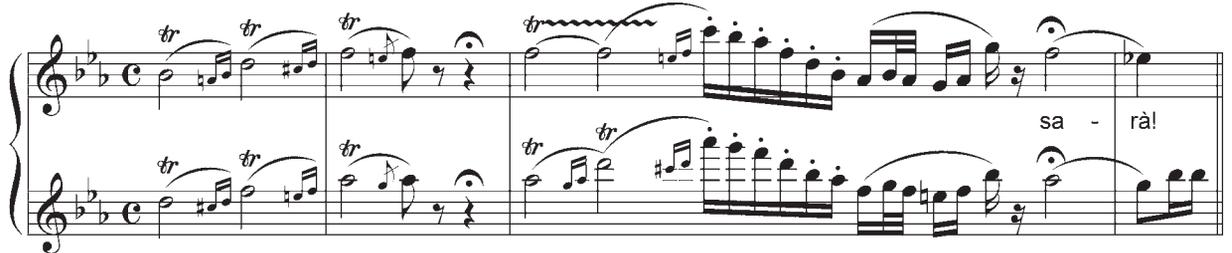
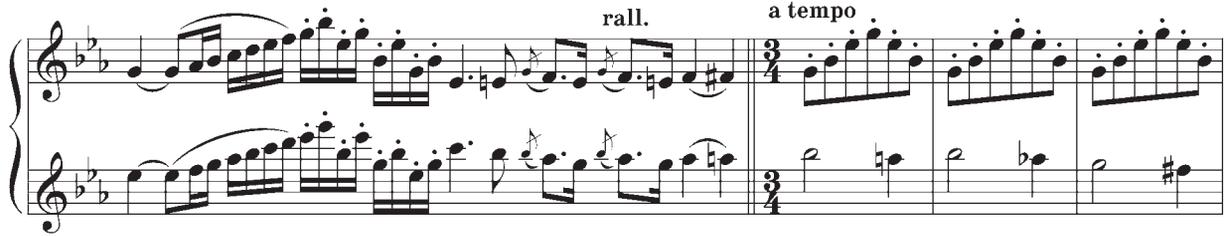
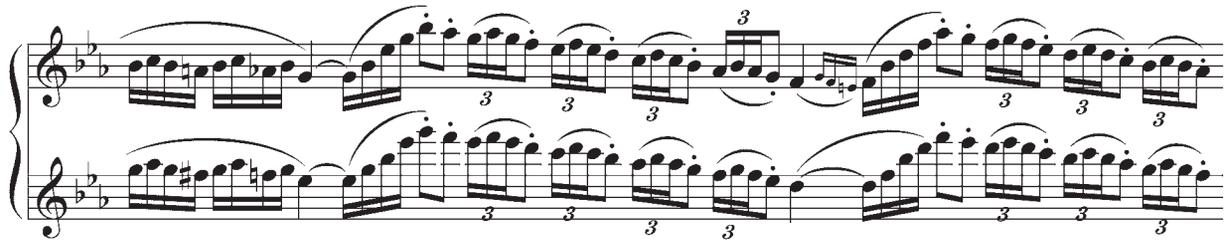
tar, a pal - ri - tar, a pal - ri - tar, a pal - ri - tar.
дань - я, все стра - дань - я, стра - дань - я все мо - и.

Каденция из оперы «Лючия ди Ламмермур» Доницетти

Ария Лючии из последнего действия оперы с флейтой

Лючия
Флейта
по - i





Каденция из оперы «Пророк» Мейербера
Ария Фидесы «Complaintes de la mendiante» из IV действия



Фидес *cresc.*
pi-tié! don-nez! ah! ah! ah!
hé - las!
pi - tié!
Cad. I
hé-las! pour lui!
Cad. II
hé-las! pour lui!

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|------------|
| ШВЕДСКИЙ ЖАВОРОНОК — ГЕНРИЕТТА НИССЕН-САЛОМАН | 5 |
| ПРЕДИСЛОВИЕ ИЗДАТЕЛЯ..... | 11 |
| ГЕНРЕТТА НИССЕН-САЛОМАН. НЕКРОЛОГ | 12 |
| Вступление | 18 |
| I. Развитие голоса. Введение к преподаванию искусства пения,
по преимуществу для женщин | 22 |
| Предварительные замечания..... | 22 |
| II. Музыкальное предварительное образование..... | 24 |
| III. Предварительные замечания к действительному преподаванию | 25 |
| IV. Образование звука вообще | 27 |
| V. О преподавании пения | 28 |
| Список пьес для пения, рекомендуемых употреблять при обучении | 30 |
| VI. Голосовые регистры | 33 |
| Звуки грудного регистра..... | 33 |
| Звуки фальцетного регистра | 35 |
| Звуки головного регистра | 36 |
| VII. Соединение грудного и фальцетного регистров | 37 |
| О голосе вообще..... | 38 |
| Соответствующий объем четырех категорий женских голосов | 38 |
| VIII. Тембр..... | 40 |
| IX. Общие замечания относительно верности интонации, дыхания и произношения слов..... | 41 |
| X. Гамма..... | 53 |
| Акцентировка..... | 54 |
| XI. Фортепианное сопровождение | 56 |
| XII. Минорный лад..... | 56 |
| XIII. Перенос голоса. — Portamento..... | 58 |
| XIV. Дыхание при пении..... | 59 |
| Филированные звуки. (Port de voix. Messo di voce; portamento di voce) | 62 |
| XV. Произношение текста в пении | 65 |
| XVI. Вокализация | 67 |
| XVII. Несколько объяснений по поводу произношения гласных и согласных
в итальянском алфавите | 68 |
| XVIII. Беглые пассажи. Вокализация. Рулады | 70 |
| XIX. Украшения. Апподжиатура. Мордент. Группетто | 73 |
| XX. О трели | 76 |
| Трель-мордент (Pralltriller)..... | 77 |
| Цепь (последовательность) трелей | 78 |
| XXI. Хроматический род | 79 |
| XXII. Варианты. Изменения. Украшения (в оперных ариях, дуэтах и пр.) | 85 |
| НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ И УПРАЖНЕНИЯ | 87 |
| ВАРИАНТЫ, ИЗМЕНЕНИЯ, УКРАШЕНИЯ В ОПЕРНЫХ АРИЯХ, ДУЭТАХ И ПР. | 391 |

Генриетта НИССЕН-САЛОМАН

ШКОЛА ПЕНИЯ

Научный редактор Е. П. Пономаренко

Учебно-методическое пособие

Henriette NISSEN-SALOMAN

SINGING SCHOOL

Scientific editor E. P. Ponomarenko

Methodical textbook

Фотографик *А. В. Андреев*

Верстка *Д. А. Петров*

Корректоры *С. Р. Беляева, Е. В. Тарасова*

ЛР № 065466 от 21.10.97
Гигиенический сертификат 78.01.07.953.П.007215.04.10
от 21.04.2010 г., выдан ЦГСЭН в СПб

Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.

Издательство «Лань»
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»
можно приобрести в оптовых книготорговых организациях:
САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд»
192029, Санкт-Петербург, ул. Крупской, 13,
тел./факс: (812) 412-54-93,
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm
Москва. ООО «Лань-Пресс»
109263, Москва, 7-я ул. Текстильщиков, 6/19,
тел.: (499) 178-65-85
lanpress@lanbook.ru
КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 20.10.15.
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 60×90 1/8.
Печать офсетная. Усл. п. л. 55,00. Тираж 150 экз.
Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных материалов
в типографии «Т8».