



А. Е. ВАРЛАМОВ

# ПОЛНАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ

---

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание четвертое,  
стереотипное



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ · МОСКВА · КРАСНОДАР



ББК 85.314

В 18

**Варламов А. Е.**

**В 18** Полная школа пения: Учебное пособие. 4-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012. — 120 с.: нот. — (Мир культуры, истории и философии).

ISBN 978-5-8114-0875-7 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-91938-062-7 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-006-4 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Варламов Александр Егорович (1801–1848) — композитор-песенник, певец, дирижер и вокальный педагог. Варламову принадлежит свыше 200 романсов, среди них: «Что мне жить и не тужить», «На заре ты ее не буди», «Горные вершины», «Белеет парус одинокий», «Разочарование». Варламов заявил о себе, как о педагоге, в своей книге «Полная школа пения», в трех частях, изданной в Москве в 1840 г. Эта школа является первым и для своего времени замечательным вокальным руководством. Книга стала библиографической редкостью.

«Полная школа пения» имеет не только историческое значение, но и служит пособием для обучения пению, так как вокализмы и упражнения не утратили своего методического значения и в наше время.

ББК 85.314

**Varlamov A.Y.**

**В 18** A full school of singing: Textbook. 4<sup>th</sup> edition, reimpression — Saint Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2012. — 120 pages: notes — (The world of culture, history and philosophy).

Varlamov Alexander Yegorovich (1801–1848) was a song writer, a singer, a director and a teacher of vocal. More than 200 lyrical sentimental songs belong to Varlamov, among them: “Why not live and not to grieve”, “Don’t wake her up at the dawn”, “Mountain heights”, “A lonely sail grows white”, “Disappointment”. Varlamov made a name for himself as a teacher in his book “A full school of singing”, in 3 parts, edited in Moscow in 1840. This school is the first and outstanding for its time vocal guide. The book has become a bibliographical rarity.

“A full school of singing” has not only a historical value, but also serves as a study guide for teaching singing, because the vocalizes and exercises didn’t lose their methodological meaning in our time.

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

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

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2012  
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2012



## ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

Незаметно уходят годы, слагаясь в столетия и оставляя на страницах истории имена выдающихся деятелей, свидетельства о значимых событиях и достижениях, коими, например, так богат был XIX в. Для России это время небывалого доселе расцвета культуры. В литературе, живописи, архитектуре, музыке были созданы недостижимые образцы человеческих творений. Хорошо известно, что на культурную жизнь России первой половины XIX в. оказали большое влияние Отечественная война 1812 г. и движение декабристов. Именно в этот период завершался процесс формирования русской нации, а художественная культура приобретала самобытность.

Средства, отпускаемые на просвещение и культуру, были сравнительно ничтожны, а образование носило сословный характер, по большей части оно было доступно только дворянам. Вплоть до начала 60-х гг. XIX столетия в России не было ни консерваторий, ни крупных концертных организаций общегосударственного значения. В культурном отношении аристократия была ориентирована на Запад, в стране работали иностранные артисты и музыканты, деятельность которых в некоторой степени охлаждала интерес к отечественным музыкантам. Но уже ничто не могло остановить процесс формирования русской национальной музыкальной школы.

Двадцатые годы XIX в. охарактеризовались стремительным развитием музыкального искусства. Музыка завладела душами многих писателей, художников, актеров и деятелей науки. Широкое распространение получило любительское музицирование. Привычным стало наличие

в доме фортепиано или арфы, скрипки или гитары, звучание песен. Издавались различные популярные сборники, музыкальные альбомы и журналы, авторами и составителями которых становились виднейшие композиторы, такие как М. И. Глинка, А. Н. Верстовский, А. А. Алябьев, А. Е. Варламов.

В 30–40-е гг. XIX в. расширяется концертная деятельность, приобретая постоянный характер. Этому способствовало открытие филармонических обществ, которые помогали организовывать выступления симфонических оркестров, музыкантов-инструменталистов и вокалистов. Однако репертуар публичных концертов не отличался достаточным разнообразием. Популярны были и хоровые выступления, особенно большой известностью пользовался хор графов Шереметевых, основанный в конце XVIII в. Русская музыкальная культура многим обязана крепостным музыкантам и артистам. В 1799 г. получил «вольную» у помещика Г. И. Бибикова Д. Н. Кашин — композитор, дирижер и пианист. Он организовывал симфонические и хоровые оркестры, сочинил несколько опер и песен, и, наконец, Кашин был издателем «Журнала отечественной музыки». Большую известность как дирижер шереметевского театра и хоровой капеллы получил крепостной музыкант С. А. Дегтярев, написавший в 1811 г. патриотическую ораторию «Минин и Пожарский».

В частных домах и учебных заведениях часто проводились камерные концерты, где наряду с профессиональными исполнителями выступали любители. Здесь можно было встретить и русских, и иностранных музыкантов. К сожалению,

ввиду сословного ограничения многие концерты были не доступны для широкой публики. И только в 1842 г. были открыты «Университетские концерты» в Санкт-Петербурге под управлением К. Шуберта, зрителями этих концертов по большей части были представители различной интеллигенции и студенчества.

Особое место в музыкальной истории России занимали всевозможные литературные и музыкальные кружки и салоны. По словам известного музыковеда О. Е. Левашевой, «в среде просвещенных любителей искусств, писателей, поэтов и драматургов возникают кружки различного типа, начиная от больших творческих объединений и кончая более интимными, домашними собраниями».<sup>1</sup>

В Москве в 20-е гг. XIX в. музыкальные вечера проходили в домах А. С. Грибоедова и Н. В. Станкевича. Не только политик, но и превосходный пианист и композитор А. С. Грибоедов постоянно собирал у себя друзей-музыкантов. В кружок Н. В. Станкевича входили известные музыкальные и литературные критики: его близкий друг В. Г. Белинский, В. П. Боткин, Н. А. Мельгунов и др. Особую роль в культурно-художественной жизни играли собрания в домах аристократии.

Славились вечера в доме княгини З. А. Волконской, где литературные чтения чередовались с концертными номерами и любительскими оперными спектаклями. Здесь бывали А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, А. Мицкевич, П. А. Вяземский, И. И. Геништа.

В 30-х гг. XIX в. в Петербурге одним из литературно-музыкальных центров стал кружок В. Ф. Одоевского. «Субботы» Одоевского продолжались вплоть до 60-х гг., но уже в Москве. «В отличии от замкнутых аристократических салонов двери его дома были открыты для всех по-настоящему преданных интересам отечественной литературы и искусства».<sup>2</sup> Среди музыкантов, посещавших дом Одоевского, практически все крупные русские композиторы: Глинка, Даргомыжский, Алябьев и Верстовский, Чайковский. В салонах графа Мих. Ю. Виельгорского и А. Ф. Львова выступали известные

иностранцы и лучшие русские артисты, проводились концерты с участием симфонического оркестра. В салоне президента Академии художеств А. Н. Оленина выступал молодой М. И. Глинка. Интересные квартетные концерты проходили в доме В. А. Кологривова, впоследствии он стал одним из организаторов и директором Русского музыкального общества.

Распространение музыкальных кружков, в которых интересы участников не ограничивались исполнением, оказало влияние на дальнейшее развитие музыкальной критики. Критическая литература существовала и раньше, но теперь круг вопросов, которые она отражала значительно расширился. Публицистика все чаще затрагивала такие проблемы, как национальный музыкальный стиль, русская композиторская школа, изучение народных песен, эстетика музыкального искусства, создание серьезной национальной русской оперы и т. д. В 20–30-е гг. XIX в. начинают свою музыкально-критическую деятельность В. Ф. Одоевский, А. Д. Улыбышев, В. П. Боткин, Я. М. Неверов, Н. А. Мельгунов, Д. Ю. Струйский и др. Основоположником научного музыкознания стал В. Ф. Одоевский. В его статьях, посвященных творчеству Глинки, он первым дал оценку его деятельности как композитора реформатора музыкального искусства. «Горячий поборник глинкаинской школы, Одоевский заложил фундамент русской научной глинкаины, которая к концу XIX в. превратилась в самостоятельную область исследования».<sup>3</sup> Под влиянием его деятельности формировались взгляды критиков второй половины XIX в., таких как А. Н. Серов, В. В. Стасов, Г. А. Ларош.

Как видно, музыка в этот период действительно занимала большое и важное место в русской художественной культуре. Поэтому важно упомянуть и о том, что музыкальное искусство России, как и другие виды, нашло в себе отражение всех течений мировой культуры.

Начало XIX в. ознаменовалось развитием нового направления — романтизма. Романтикам было присуще обращение во внутренний мир человека. «Свобода человеческой личности

<sup>1</sup> Левашева О. Е. Русская музыка в первой половине XIX века // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 263.

<sup>2</sup> Келдыш Ю. В. Введение // История русской музыки. В 10 т. / Келдыш Ю. В., Корженянец Т. В. и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 25.

<sup>3</sup> Левашева О. Е. Русская музыка в первой половине XIX века // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 268.

и проявление личности во всем ее духовном богатстве воспринималось ими как высшая ценность жизни».<sup>4</sup>

В России романтизм сформировался во второй половине 1810-х гг. Одной из его отличительных черт стало стремление творцов всех областей искусства к выражению русского национального своеобразия в своих произведениях. В период формирования русской нации обращение к народности, к исторически сложившейся самобытности повлекло за собой рост интереса к народным песням, сказаниям и легендам.

Но уже с 30–40-х гг. XIX века в художественной культуре ясно вырисовывается влияние другого направления — реализма. «Принципы реалистической эстетики, питавшей музыкальную мысль, — пишет О. Е. Левашева, — послужили важнейшей основой творческой деятельности композиторов-классиков».<sup>5</sup>

Огромное влияние на музыкальное искусство оказали романтическое и реалистическое направления в литературе. На темы современных русских писателей и поэтов создавались шедевры камерно-вокальной музыки, оперного и балетного искусств. Так, например, по произведениям А. С. Пушкина были написаны оперы, балеты и многочисленные романсы. В 1836 г. впервые была исполнена опера М. И. Глинки «Иван Сусанин». День премьеры стал днем рождения русской классической музыки. По другой известной поэме великого поэта композитор сочинил оперу «Руслан и Людмила», которая «открыла для русской музыки доступ к самым глубоким, значительным концепциям, до которых прежде не поднималась музыкальная мысль».<sup>6</sup> Именно с созданием этих произведений русская опера приобрела принципы симфонического развития, а оперный спектакль — целостность. М. И. Глинка вошел в историю музыки как реформатор. Позднее к творчеству Пушкина обратился современник Глинки, выдающийся композитор А. С. Даргомыжский,

создавший в 1855 г. оперу «Русалка», которая стала главным произведением композитора.

Подъем русской поэзии способствовал расцвету романсовой лирики. Стихотворения В. А. Жуковского, К. Н. Батюшкова, Е. А. Баратынского, А. Ф. Мерзлякова, А. А. Дельвига, Н. Г. Цыганова и других поэтов обогатили русский романс. И он по праву занял особое место в музыкальной культуре XIX в. «Являясь неотъемлемой частью отечественного музыкального искусства, романс, быть может, в большей мере, чем другие жанры, и прежде всего благодаря своему камерно-лирическому характеру, оказался созвучным духовному складу русской души, ее неистребимой романтической сущности».<sup>7</sup>

XIX в. дал нам целую плеяду талантливых композиторов-романсистов, чьи произведения звучат и по ныне: М. И. Глинка, А. Н. Верстовский, А. А. Алябьев, А. Е. Варламов, А. Л. Гурилев, Мих. Ю. Виельгорский, А. П. Есаулов, И. И. Геништа. В это время одним из самых популярных жанров в музыке стала «русская песня», развитию которой способствовал всевозрастающий интерес к народному творчеству. В этом направлении работали Алябьев, Варламов и Гурилев.

Особой индивидуальностью отличается творчество Варламова, не только композитора, но и дирижера, певца, педагога. Он является автором около двухсот романсов и песен, написанных на слова русских поэтов М. Ю. Лермонтова, А. В. Тимофеева, А. А. Фета, Ф. А. Кони, А. А. Дельвига, А. С. Пушкина, А. А. Марлинского, А. Ф. Вельтмана и многих других. Лучшие свои «русские песни» Варламов создал на тексты Н. Г. Цыганова и А. В. Кольцова. Он с детства полюбил русские народные песни и сохранил приверженность к ним на всю жизнь, широко используя в своих сочинениях их интонации, и прежде всего в своих «русских песнях». Их мелодике присуща распевность, широта диапазона, постепенность развертывания. Лирические протяжные и бойкие, плясовые песни Варламова прочно вошли в музыкальную культуру самых широких слоев общества. К народно-песенным приемам обращался Варламов и в своих романсах. Они охватывают «широкий по эмоциональному диапазону круг образов —

<sup>4</sup> Левашева О. Е. Русская музыка в первой половине XIX века // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 254.

<sup>5</sup> Левашева О. Е. Русская музыка в первой половине XIX века // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 258.

<sup>6</sup> Левашева О. Е. М. И. Глинка // История русской музыки. В 10 т. / Келдыш Ю. В., Корженянец Т. В. и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 227.

<sup>7</sup> Овчинников М. А. Введение // Овчинников М. А. Творцы русского романса. М.: Музыка, 1988. С. 6.

от светлых до глубоко драматических».<sup>8</sup> В романсах композитор нередко применял такие распространенные в ту пору танцевальные формулы, как вальс, полонез, болеро, итальянская баркарола и др., заметное место в его сочинениях занимают жанры элегии и баллады.

Искусство музыканта глубоко проникнуто духовной атмосферой первой половины XIX в., а «темы и образы, волновавшие воображение композитора, были чутко восприняты и подхвачены последующим поколением русских музыкантов».<sup>9</sup>

Александр Егорович Варламов родился 15 ноября 1801 года в Москве. С детства проявились его незаурядные музыкальные способности: не зная нот, он по слуху научился играть на скрипке, а красивый, высокий голос уже тогда сумел покорить сердца слушателей. В 1811 г. Александра Варламова зачислили «малолетним певчим» в капеллу. Петербургская Придворная певческая капелла славилась старейшим и превосходным хоровым коллективом. На момент поступления Варламова в хор пост директора, с 1796 г., занимал композитор Д. С. Бортнянский, так много сделавший и для капеллы, и для хористов. Отбор певцов осуществлялся тщательнейшим образом. Высокие требования к вокальным и слуховым данным, предъявлявшиеся к хористам, как нельзя лучше сказались на исполнительском искусстве капеллы, снискавшим высокую оценку современников. Вскоре Варламов стал одним из солистов хора, его красивый голос, музыкальная чуткость не оставляли равнодушными ни друзей хористов, ни взыскательных слушателей. Сам Бортнянский обратил внимание на талант певца, а много лет спустя Варламов в предисловии к своей книге назвал его своим учителем. А пока молодой певчий опять-таки сам выучился игре на фортепиано, гитаре и виолончели. В 1817 г. его определили в хор взрослых и произвели, согласно действовавшей тогда «Табели о рангах», в самый младший 14-й чин по службе. Однако мутация голоса не позволила Варламову дальше петь в капелле. В 1819 г. его перевели в Брюссель ко двору ее императорского высочества великой княгини Анны Павловны, где он занял место

<sup>8</sup> Листова Н. А. А. Е. Варламов // История русской музыки. В 10 т. / Келдыш Ю. В., Корженянец Т. В. и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 158.

<sup>9</sup> Листова Н. А. А. Е. Варламов // История русской музыки. В 10 т. / Келдыш Ю. В., Корженянец Т. В. и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 153.

учителя певчих в русской посольской церкви в Гааге. Здесь раскрылся еще один талант А. Варламова как превосходного педагога.

Еще будучи певчим в капелле, основу репертуара которой составляла духовная музыка, Варламов не часто мог наслаждаться светской музыкой. За границей все обстояло по-другому, он часто посещал оперный театр, даже бывал на репетициях, не пропускал почти ни одного концерта. Все больший интерес в нем пробуждало вокальное искусство артистов, а также вопросы сценического мастерства, он сравнивал исполнительство отечественных и иностранных певцов.

Именно в Голландии прошли его первые самостоятельные выступления. После восстановления голоса Варламов исполнил арию из новой комической оперы «Красная Шапочка» французского композитора А. Буальде. По словам Н. Листовой, «Варламов решительно отказывался петь в концертах русские песни, которые так горячо любил. Отказ он аргументировал тем, что публика, не знающая русского языка, не сможет понять характера русских песен».<sup>10</sup> Но зато большой успех у слушателей вызвало выступление Варламова как гитариста. О музыканте и его исполнении вариаций П. Роде писали в газетах.

В Россию Варламов вернулся в 1823 г. Однако родная сторона была неприветлива к молодому музыканту незнатного происхождения, отдавая предпочтение иностранным артистам. По приглашению директора театральных зрелищ действительного статского советника А. Майкова, Варламов занялся обучением пению воспитанниц Петербургской театральной школы. В это же время проходит его первое публичное выступление на родине. В 1825 г. в зале Филармонического общества Варламов выступил как дирижер и певец. В большую программу концерта вошли произведения Вебера, Штейбельта, Бортнянского. Надежды молодого музыканта были связаны не только с обучением вокалу, но и с дирижерской, исполнительской и композиторской деятельностью. Однако Варламову необходимо было обеспечивать семью, т. к. в 1824 г. он сочетался браком с Анной Пахомовной Шматковой, и в 1825 г. у них родился сын Егор. Но в связи с финансовыми слож-

<sup>10</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 15.

ностями театральной школы в 1826 г. Варламов был освобожден от должности, несмотря на то что его педагогической работой были довольны. Некоторое время он проводил занятия с певчими Преображенского и Семеновского полков.

В Петербурге он познакомился с Глинкой и с удовольствием участвовал в музыкальных вечерах, устраиваемых композитором. Это общение оказало влияние на дальнейшее творческое развитие Варламова, на его взгляды на русское искусство, на формирование вкусов и убеждений. Уже в 1828 г. композитор представил в московскую цензуру романс на французский текст «Le page» — «первое известное нам по названию произведение»<sup>11</sup> музыканта. После отъезда Глинки в Италию, в 1829 г. Варламов возвращается певчим в Петербургскую капеллу. В этом же году за написанные «Херувимские песни» для хора ему был пожалован бриллиантовый перстень. Новый директор капеллы Ф. П. Львов поручил Варламову прослушать и отобрать малолетних певчих в солисты Аничковской придворной церкви. Важно отметить, что подобное поручение говорит о высокой оценке дирекцией капеллы педагогического таланта Варламова. В капелле музыкант в качестве помощника учителя сольного пения начинает вести занятия с юными певчими.

В 1830 г. Варламов был отправлен в Москву для обучения архиерейских и синодальных певчих. Возвращение, хоть и по службе, в родной город определило дальнейшую судьбу музыканта. В 1831 г. он приехал в Петербург только лишь для того, чтобы получить Аттестат Придворной певческой капеллы, свидетельствующий о его увольнении. В этом же году в семье Варламовых родился второй сын Николай. Материальное положение было сложным, да и работа в капелле была связана в основном с духовной музыкой, а Варламова привлекала светская музыка и театр. Во время одной из поездок в Москву, музыкант заключил устное соглашение с М. Н. Загоскиным о переходе на службу в московский театр, а также получил разрешение министра двора о поступлении на службу.

Писатель, драматург Михаил Николаевич Загоскин был известным человеком в Москве и в 1830-е гг. занимал пост директора московских театров. К этому времени он уже опубликовал несколько исторических романов:

«Юрий Милославский», «Рославлев», «Аскольдова могила». Варламова приняли на пост помощника капельмейстера, в обязанности которого входило дирижирование оркестром при исполнении водеvilных спектаклей. Именно в Москве творчество Варламова достигло наивысшего расцвета, здесь в полной мере раскрылись его таланты как композитора, исполнителя и педагога.

Культурная жизнь Москвы несколько отличалась от жизни Петербурга, и прежде всего это видно на обращении в своем творчестве художников, музыкантов, литераторов и артистов к русской самобытности. Именно поэтому здесь пришла известность к Варламову, Алябьеву и Верстовскому, в творчестве которых так широко звучали народные ноты. Н. Листова отмечала, что «любовь к русскому народному творчеству в частности к песне, была заметной чертой в жизни Москвы. Песня звучала и в барских домах в исполнении крепостных, и в быту широких демократических кругов русского общества, вводилась в театральные постановки».<sup>12</sup> В этом европеизированный Петербург заметно уступал тихой и более патриархальной Москве. Только здесь в жанре «русской песни» могли написать свои стихотворения, близкие к народным песням, А. Ф. Мерзляков, А. В. Кольцов, Н. Г. Цыганов.

Театральная жизнь Москвы в 20–30-е гг. XIX в. также заметно отличалась от столичной. На репертуаре театров сказывалось влияние демократических и реалистических направлений культуры. Ставились пьесы русских авторов А. С. Грибоедова, Д. И. Фонвизина, А. А. Шаховского, А. А. Писарева, М. Н. Загоскина, Н. В. Кукольника. Достаточно обширным был оперный репертуар, на сценах Большого и Малого театров звучали произведения В. А. Моцарта, Дж. Россини, К. М. фон Вебера, В. Беллини, Г. Доницетти, Дж. Мейербера. Среди отечественных композиторов на сценах московских театров ставили оперы М. М. Соколовского, Е. И. Фомина, С. И. Давыдова, К. А. Кавоса, позднее Верстовского и Глинки. В начале XIX в. формируется русская балетная школа. И хотя в балетном искусстве первенство оставалось за Петербургом, московские артисты были

<sup>11</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 18.

<sup>12</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 22.

профессиональны и могли свободно конкурировать с западноевропейскими.

Важно отметить, что в начале XIX в. актеры, не умевшие петь, были исключениями. Так известный артист М. С. Щепкин, обладавший исключительным слухом, постоянно играл в оперных спектаклях и водевилях, исполнял русские песни и куплеты. Он был сторонником обязательного музыкального обучения в театральном училище. Другой не менее известный артист П. С. Мочалов выступал с симфоническим оркестром. В его репертуаре были куплеты А. Бертона, арии Кавоса, декламация стихов А. И. Писарева и многое другое. Московские зрители наслаждались пением М. Д. Львовой-Синецкой, Н. В. Репиной и П. И. Орловой. По словам А. Глумова, определяющим моментом в развитии музыкальной культуры театра начала XIX в., было то «обстоятельство, что актеры, вышедшие из народа, принесли на сцену превосходные образцы народного вокального творчества».<sup>13</sup> Примечательно, что и большинство выдающихся русских композиторов того времени сами были превосходными певцами. Такое тесное сосуществование драматургии и музыки было характерным для начала XIX в., пока не произошло разделение артистов на оперную и драматическую труппы.

Итак, художественный мир Москвы принял музыканта и завладел его душой. У Варламова появилось много знакомых из артистической среды. Н. В. Лавров, обладавший редким по красоте и диапазону голосом, исполнял новые песни композитора в дивертисментах, спектаклях и концертах. В конце 1820-х гг. началась сценическая карьера А. О. Бантышева. В начале своего творческого пути певец-самоучка Бантышев не раз обращался за советом по вокальному искусству к Варламову. Долго звучали со сцены песни композитора в исполнении певца. Также в театре Варламову довелось работать с талантливой актрисой Н. Репиной, выдающимся артистом П. С. Мочаловым, исполнявшим ведущие роли в большинстве пьес с музыкой Варламова. Многие романсы композитора написаны на стихи актера, поэта Н. Г. Цыганова. Он выступал в драматических и оперных постановках, но известен был, прежде всего, своими «русскими песнями», близкими народной ли-

рике. «Подлинно народный песенный строй стихов Цыганова, их задушевный лиризм, типичные для русской народной поэзии темы „горькой судьбины“ — тяжелой доли простого человека, простой русской девушки, женщины — все в этих стихотворениях вдохновляло Варламова. В поэзии Цыганова композитор „нашел себя“, свой круг образов, свою сферу чувств».<sup>14</sup>

Варламов часто бывал у актрисы М. Д. Львовой-Синецкой, в доме которой собирались литераторы И. А. Гончаров, Ф. А. Кони, Д. Т. Ленский, и актеры — В. И. Живокини, И. В. Самарин, Н. Г. Цыганов, П. С. Мочалов. Ей Варламов посвятил одно из самых известных своих сочинений «Красный сарафан» на стихи Цыганова. Среди музыкантов в круг его знакомых входили А. Гурилев, Ф. Лангер, а также Дж. Фильд, А. Дюбюк и бельгийский скрипач, композитор А. Вьетан, принимавшие участие в концертах совместно с Варламовым.

14 октября 1832 г. состоялась премьера спектакля по пьесе А. Шаховского «Рославлев».<sup>15</sup> В постановку были включены три песни: «Катилось зерно по бархату», «Любил меня милый друг», написанные Верстовским, и «Не шумите, ветры буйные» Варламова. Песни исполняла в свой бенефис Н. Репина в роли безумной Фионы. Вместе с ней на сцену Большого театра выходили самые именитые артисты. Спектакль был тепло принят публикой, но еще более удачным стал этот день дебют Варламова. Правда, не обошлось и без ложки дегтя. После премьеры вышла статья, в которой рецензент написал, что *народная* песня «Не шумите, ветры буйные» не произвела впечатления, т. к. русские напевы «варьировали по итальянским образцам». Варламов опубликовал ответную статью «Антикритика», в которой писал: «Мотив моей песни несколько не заимствован из народного ее напева и собственно принадлежит мне, а я очень рад, что умел его сделать народным».<sup>16</sup> Композитор не принял обвинения в использовании итальянских образцов и решительно высказал мнение, что судить о музыкальном произведении может только знающий человек. Несмотря

<sup>14</sup> Современники М. И. Глинки. А. Е. Варламов // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 375.

<sup>15</sup> По роману М. Загоскина «Рославлев, или Русские в 1812 году».

<sup>16</sup> Приложения: Выступления Варламова в печати // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 240.

<sup>13</sup> Глумов А. Н. Очерк второй // Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1955. С. 76.

на отдельные замечания, театральные песни Варламова полюбили зрители и слушатели и с этого момента их стали включать в новые постановки. Иногда в спектакле звучала не одна песня или баллада мастера. Так, например, в 1833 г. в драме «Двумужница» А. Шаховского только А. О. Бантышев спел четыре песни композитора,<sup>17</sup> еще одну исполнил В. И. Живокини.<sup>18</sup> Помимо этого сохранилось небольшое количество инструментальных отрывков, сочиненных Варламовым для театра. Его произведения включали в дивертисменты, для которых он писал не только сольные песни, но и ансамбли, песни с хором, иногда инструментальные номера, а также делал обработку народных мелодий.<sup>19</sup>

И все-таки именно песни, с их неповторимой мелодичностью, такие по настоящему русские и близкие каждому человеку, больше всего затрагивали души слушателей. Неслучайно Варламов решил на издание сборника песен и романсов. Уже в 1833 г. вышел его «Музыкальный альбом», включавший семь сольных романсов и песен, дуэт и трио, некоторые из сочинений были написаны на стихи Цыганова.<sup>20</sup>

Альбомы-сборники были очень популярны среди любителей музыки в 20–30-е гг. XIX в. Надо отметить, что еще в 1828 г. Варламов и Глинка совместно намеревались издавать такой альбом из произведений русских композиторов, но издание не состоялось. И вот теперь вышел его первый авторский сборник, в него входили уже полюбившиеся песни, ранее звучавшие со сцены, и те, которым только предстояло войти в театральные репертуар.

По-видимому, успех сборника подвиг Варламова к изданию периодического музыкального журнала «Эолова арфа». Предполагалось, что журнал будет выходить ежемесячно и включать в себя арии из опер, романсы, песни на русском, французском и итальянском языках, пьесы для танцев и др., а также все новые музыкальные сочинения Варламова. Первый номер «Эоловой арфы» вышел в марте 1834 г., однако выпуск журнала был нерегулярным и непро-

должительным — до января 1835 г.<sup>21</sup> Любители музыки смогли познакомиться только с десятью номерами сборника. В «Эолову арфу» вошли произведения Глинки, Верстовского, Есаулова, Дюбюка, Н. Девитте, Гурьянова и самого Варламова. Проект требовал определенных усилий, дополнительного времени, да и не малых материальных затрат, а летом 1834 г. Варламову предложили место «композитора музыки» при оркестре московского театра. Возможно, эти обстоятельства помешали осуществить задуманное, несмотря на то что Варламов надеялся на продолжение издания и давал объявления о скором выходе новых номеров.

Как бы там ни было, неудача в предпринятом музыкантом издании журнала, могла отчасти компенсироваться большой востребованностью Варламова именно как композитора. Это было время расцвета его творчества. С вступлением на новую должность сфера его деятельности в театре заметно расширилась. В обязанности «композитора музыки» входило сочинение и обработка музыки для антрактов, комедий, водевилей, русских песен с хорами и дивертисментов, а также в случае необходимости заменять главного капельмейстера.

Тематика спектаклей, в которых звучала музыка Варламова, была разнообразной: «Ермак» А. С. Хомякова, «Гамлет» В. Шекспира в переводе Е. А. Полевого, «Эсмеральда, или Четыре рода любви» по роману В. Гюго, «Ночь перед рождеством» Н. В. Гоголя и др. Однако в работах Варламова заметно преобладание драм и трагедий. По словам Н. Листовой, композитор «стремился прежде всего к правдивому раскрытию глубоких душевных переживаний человека и — если речь шла о русской песне — к обрисовке национальных русских черт характера героя».<sup>22</sup>

Большой интерес для драматического театра представляет работа композитора в постановке «Гамлет». Премьера спектакля, прошедшая 22 января 1837 г., стала событием в театральной жизни. В бенефис П. С. Мочалова на сцену вышли самые выдающиеся артисты Москвы: М. С. Щепкин в роли Полония, Е. М. Орлова в роли Офелии, а также М. Д. Львова-Синецкая,

<sup>17</sup> Песни: «Не бойтесь, девушки», «Вверх по Волге с Нижня Новгорода», «Не знавал я роду-племени», «Налетал сокол из поднебесья».

<sup>18</sup> Песня: «Козел».

<sup>19</sup> «Не одна во поле дороженька», «Не будите меня молodu» — 1834 г., в исполнении Репиной, Лаврова, Бантышева.

<sup>20</sup> Песни: «Красный сарафан», «Что это за сердце», «Ох, болит да щемит», трио: «Молодая молодка в деревне жила».

<sup>21</sup> Дата выхода последнего десятого номера «Эоловой арфы» за 1834 г.

<sup>22</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 46.

Д. Ф. Козловский и пока еще воспитанник театрального училища И. В. Самарин. Сам Мочалов выступал в роли Гамлета. Спектакль имел грандиозный успех: новый перевод Н. А. Полевого, гениальная игра Мочалова и его партнеров по сцене, и, конечно же, великолепная музыка Варламова, написанная по просьбе бенефицианта. Композитор сочинил несколько эпизодов: песни Офелии, особенно понравившиеся зрителям, траурный марш и песню могильщиков.

Вообще основу театрального творчества Варламова составляли сольные песни. И все же композитору интересны были различные музыкальные жанры, доказательством тому служат, написанные в разные годы, одноактные балеты. В 1834 г. в Большом театре в бенефис артиста И. К. Лобанова состоялась премьера балета Варламова «Забавы султана, или Продавец невольников». Второй балет «Хитрый мальчик и людоед», написанный им совместно с А. С. Гурьяновым был поставлен в 1837 г. Оба балета поставила известная французская танцовщица, балетмейстер и педагог Ф. Гюллен-Сор. К сожалению, остался неосуществленным замысел Варламова написать оперу по мотивам поэмы А. Мицкевича «Конрад Валленрод», но сам факт довольно интересен в творческой биографии композитора.

Популярность песен Варламова возрастала. Появлялось множество обработок его мелодий, принадлежащих А. Г. Рубинштейну, А. Л. Гурилеву, А. И. Дюбюку, А. Л. Гензельту, Ф. Лангеру, М. Дювернуа и др. Помимо различных инструментальных вариантов,<sup>23</sup> были переложения в виде танцевальных пьес. Так, в 1838 г. Н. Девитте издал «Французскую кадрили из русских песен Варламова», а в 1841 г. вышла в свет серия танцевальных пьес «Варламов-вальс», подготовленная М. Д. Болле.

Песни и романсы Варламова находили отклик у зарубежных музыкантов. Особой известностью пользовался «Красный сарафан», и «его часто принимали за подлинную народную песню».<sup>24</sup> Он вошел в фортепианную «Фантазию на русские темы» австрийского пианиста С. Тальберга. Сочинения «Красный сарафан»

<sup>23</sup> Переложение для гитары А. Сихра — романс «Оседлаю коня». Неизвестный автор — песня «Ах ты, шарф голубой». Переложение для виолончели К. Давыдова — романс «Красный сарафан».

<sup>24</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 51.

и «Оседлаю коня» легли в основу произведения для скрипки с оркестром «Souvenir de Moscou», написанного польским скрипачом и композитором Г. Венявским.

Широкому распространению вокальных произведений Варламова способствовала постоянная их публикация. Романсы издавались отдельно и в виде сборников. В 1835 г. вышел новый сборник «Музыкальный альбом на 1835 год», включавший романсы «Ты не плачь» на слова Ободовского, балладу с хором «Раз в крещенский вечерок» на слова Жуковского, «Не жемчуг дорогой» на слова Кони, «Скажи мне, отчего» слова неизвестного автора и обработку народной песни «Вспомни, вспомни, моя дорогая». В 1838 г. Ю. И. Грессер переиздал первый «Музыкальный альбом на 1833 год» Варламова. За весь период его работы в Москве было издано восемьдесят пять новых вокальных сочинений композитора.

Творческая биография Варламова не ограничивается только сочинением музыкальных произведений. Практически всю жизнь он выступал в концертах как певец и дирижер, расцвет его исполнительской деятельности относится к 1830–1840-м гг. «Варламов обладал сравнительно небольшим, но красивым и мягким по тембру голосом, — пишет Н. Листова, — прелесть варламовского пения заключалась в редкой музыкальности и выразительности. Певец всегда уделял большое внимание литературному тексту произведения, стремился к естественному, выразительному донесению до слова».<sup>25</sup>

В концертах и в домашних музыкальных вечерах Варламов исполнял обычно собственные и народные песни. Именно в них наиболее ярко раскрывался его талант как певца, его любовь к национальной русской тематике. Сочинял Варламов романсы очень быстро, зачастую они рождались в импровизации. А прежде чем положить стихи на музыку, он читал их вслух. Вообще, декламационному элементу композитор придавал большое значение: «не только звуковые, фонетические элементы поэзии хотел постигнуть таким образом Варламов, не музыку слова, — через чтение вслух он глубже проникал в самую суть, во внутреннее зерно произведения».<sup>26</sup> Видимо поэтому народные песни он

<sup>25</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 55–56.

<sup>26</sup> Глумов А. Н. Очерк второй // Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1955. С. 91.

пел удивительно просто и задушевно. Современники отмечали выразительность и естественность пения Варламова. Свою творческую деятельность он основывал на принципе «гармонического единства музыкального и поэтического элементов», им он руководствовался и в многолетней педагогической работе.

Преподаванием Варламов начал заниматься еще за границей в Голландии. В Москве, при всей занятости композитора, находилось время и для педагогической работы. Он преподавал пение в театральном училище, и довольно много было частных уроков. Надо отметить, что как педагог Варламов пользовался большой популярностью. Педагогическая чуткость во многом могла объясниться не только знаниями Варламова как вокалиста, но и собственным опытом. Ведь Варламов был самоучкой и многим обязан участию в его творческом становлении Бортнянскому, который сумел разглядеть в юном певце музыкальное дарование.

Результатом многолетней педагогической работы и исполнительского опыта явилась книга «Полная школа пения», опубликованная в 1840 г. в Москве. Труд композитора явился первой в России попыткой теоретически обобщить основные положения вокальной педагогики. Надо отметить, что до выхода издания в свет, Глинка написал несколько самостоятельных пособий для вокалистов.<sup>27</sup> Однако его работы носили частный характер, автор не ставил перед собой задачи теоретического обобщения рассматриваемых вопросов.

Таким образом «Полная школа пения» Варламова стала первой большой работой по методике преподавания вокального искусства. Интерес представляет теоретическая часть книги, в ней автор выразил свои принципы и подход к исполнительскому искусству, которые заключались в выразительности и естественности пения. «Варламов придавал большое значение правильному творческому самоощущению исполнителя, — пишет А. Глумов, — правде, искренности, естественному состоянию нормального, живого человека».<sup>28</sup> Не это ли станет определяющим направлением развития музыкально-

го и театрального искусства конца XIX — начала XX вв.?

«Полная школа пения» составлена в лучших традициях учебников XIX в. Весь материал тщательно структурирован: после исчерпывающего введения к практическому руководству пения, автор публикует сорок семь упражнений для голоса, расположенных по степени трудности. И заключают «Полную школу пения» вокализы, отражающие «типичные черты камерной вокальной музыки того времени (характерные интонации, жанры, приемы) и индивидуальные особенности творчества Варламова».<sup>29</sup> Прогрессивный в свое время труд композитора, был рассчитан на широкий круг вокалистов. В печати появилось много положительных откликов. В своей работе он руководствовался трудами своего учителя Бортнянского и доктора пения Ф. Беннати, а также книгой французского профессора пения и композитора А. Андраде «Новая метода пения и вокализации». Замыслы самого автора не ограничивались только изданием «Полной школы пения», в последующем он хотел написать труд, посвященный русским народным напевам. К сожалению, судьба распорядилась иначе, и Варламов не успел создать «продолжение» книги.

Казалось, еще недавно успех сопутствовал практически во всех начинаниях музыканта. И вот в семье разлад: в 1840 г. он был вынужден возбудить дело о разводе, а весной 1841 г. «в пользу учителя пения» Варламова был дан благотворительный концерт, в котором он принимал участие как дирижер. Очень многое изменилось в жизни композитора. Написанные им песни и романсы все реже звучали со сцены, не появлялись новые пьесы и дивертисменты в его музыкальном оформлении. В 1842–1843 гг. не состоялись весенние концерты Варламова. Не заладилось и в педагогической работе в театральном училище, поэтому в 1842 г. он был вынужден устроиться учителем пения в Институт обер-офицерских сирот (Воспитательный дом). В семье Варламова по-прежнему тяжелое материальное положение. После развода родителей дети остались с отцом. В 1842 году Варламов женился второй раз на дочери отставного гвардии поручика М. А. Сатиной.

<sup>27</sup> «Семь этюдов для пения», 1829 г. «Этюды для пения», 1833 г. «Упражнения для уравнивания и усовершенствования голоса», 1836 г.

<sup>28</sup> Глумов А. Н. Очерк второй // Глумов А. Н. Музыка в русском драматическом театре. Исторические очерки. М.: Гос. музыкальное изд-во, 1955. С. 91.

<sup>29</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 65.

«Юная семнадцатилетняя девушка смело связала свою судьбу с обремененным большой семьей и весьма плохо обеспеченным музыкантом».<sup>30</sup> Надо отметить, что у Варламова было четверо детей от первого брака, которых он очень любил.

Многие исследователи творчества Варламова, музыковеды сходятся в том, что не малую роль в судьбе композитора сыграл Верстовский. Он достаточно ревностно относился к успехам и достижениям своих коллег. Отношения между Варламовым и Верстовским, вначале такие доброжелательные, со временем, по мере возрастающего успеха Варламова, приобретали негативный характер. К сороковым годам влияние Верстовского в театре значительно усилилось, после чего пошла череда неприятных испытаний в творческой судьбе Варламова. Он был вынужден уйти из театра в декабре 1843 г. Одновременно композитор прекратил занятия в Воспитательном доме.

В том же году у Варламова родился сын от второго брака и о том, чтобы полностью посвятить себя композиторскому делу, не могло быть и речи. Одной из попыток улучшить свое материальное положение стало прошение композитора об утверждении в дворянском звании. Но и здесь он получил отказ, так как полученный его отцом чин титулярного советника не давал права на потомственное дворянство.

Оставалось надеяться на Петербург и Певческую капеллу. Варламов заблаговременно съездил в столицу, где встретил теплый прием. Однако расставание с родным и любимым городом было очень трудным. Композитор отправился в Петербург только в 1845 г.

В музыкальной жизни Петербурга предпочтение отдавалось иностранным артистам, певцам и музыкантам, снискавшим покровительство двора. В первую очередь это сказалось на развитии русской оперы и балета. Несомненно, влияние западного искусства во многом было благоприятным, однако отечественным талантам приходилось пробиваться сквозь многочисленные «кордоны» иностранцев.

Более демократической оказалась область концертной жизни. В 40-е гг. XIX в. в Петербурге существовало несколько музыкальных обществ — Филармоническое, Симфоническое и общество Университетских концертов. Осо-

<sup>30</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 71.

бое место занимали любительские университетские концерты, доступные для широких масс слушателей. Здесь Варламов и нашел свою аудиторию. Первое выступление композитора в столице состоялось в апреле 1845 г., и прошло с большим успехом. Последующие концерты он давал раз или два раза в год в зале Петербургского университета. На одном из таких концертов в 1847 г. впервые выступила его дочь Е. Варламова. Пел и сам Варламов, хотя голос его уже изменился, осталось «прежнее высокое мастерство и покорявшая выразительность пения».<sup>31</sup>

Однако помимо концертов необходимо было найти более постоянную работу. Надежды, связанные с капеллой, не оправдались. Варламов обращался к директору капеллы А. Ф. Львову с просьбой принять его учителем пения, но получил отказ по причине отсутствия вакансий. Он подавал прошение еще и еще, и каждый раз его просьба оставалась неудовлетворенной. В столичном театре Варламов работать не мог из-за недавнего увольнения из московского театра. Музыкант стал давать частные уроки, время от времени публиковал свои романсы.

Очень быстро в Петербурге определился круг его знакомых, как и в Москве это были музыканты, литераторы, артисты и художники. Много общего нашли во взглядах Варламов и Даргомыжский. Особое место в жизни композитора заняла П. А. Бартенева, ей Варламов посвятил несколько сочинений, среди которых известная всем песня «Вдоль по улице». Его произведения с большим удовольствием исполняли О. А. Петров, А. Я. Билибина, М. В. Шиловская и П. А. Бартенева. Интерес к его творчеству проявляли зарубежные певцы и музыканты, такие как П. Виардо, Дж. Б. Рубини и др.

Композитор часто бывал в доме у Панаевых, писателя графа В. А. Сологуба, редактора журнала «Репертуар и Пантеон» В. С. Межевича. Близким другом Варламову стал поэт и критик Аполлон Григорьев, который проникся музыкой композитора и посвятил ему два стихотворения.<sup>32</sup> При посредстве Григорьева Варламов познакомился с молодым тогда поэтом А. А. Фетом. Композитор продолжал сочинять в жанре романса и русской песни, в своем творчестве он обращался к поэзии А. С. Пуш-

<sup>31</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 85.

<sup>32</sup> Стихотворения: «А. Е. Варламову», «Звуки».

кина, М. Л. Михайлова, А. В. Кольцова, А. Н. Плещеева и др.

В Петербурге Варламов начал работу над песенным сборником «Русский певец», представлявшим собой собрание песен различных славянских народов. В России еще не печаталось такого масштабного собрания песен различных славянских народов: русских, украинских, польских, чешских, сербских и др. Издатель И. П. Песочный начал выпуск «Русского певца» с 1846 г. Предполагалось, что в отдельный выпуск будет входить до ста песенных обработок для голоса с фортепиано, каждая песня дополнялась бы фортепианными вариациями В. М. Кажинского, известного польского музыканта, композитора, дирижера Александринского театра. Песни, подобранные Варламовым для сборника, не были новыми, многие из них публиковались в других изданиях, например собрания И. В. Прача, Д. Н. Кашина, И. А. Рупина. По словам музыковеда Н. Листовой, интерес представляло жанровое содержание сборника, в подборке песен «значительно преобладают протяжные и полупротяжные песни. Композитор выдающегося мелодического дарования, Варламов интересовался прежде всего песнями мелодически богатыми».<sup>33</sup> Однако к осени 1846 г. было издано только восемь выпусков сборника, содержащих четырнадцать песен и вариаций к ним. При жизни Варламов успел выпустить всего сорок три песни. «Русский певец» не нашел должного внимания со стороны любителей музыки в Петербурге и выпуски медленно расходились.

Материальное положение Варламова было крайне тяжелым. Он не оставлял надежды поступить на службу в капеллу, но руководство в лице ее директора Львова всячески препятствовало его назначению. Свидетельством тому служат письма Варламова, адресованные Бартеневой, которая была фрейлиной императрицы.<sup>34</sup> Именно из них становится известным, что Львов с 1843 г. напрасно обещал композитору должность преподавателя пения в капелле. Необходимо напомнить, что в этот год Варламов уволился из московского театра. Он ждал еще

два года обещанного назначения и, не дождавшись, в 1845 г. сам приехал в Петербург, видимо, предполагая, что на месте решить вопрос будет легче. Но судьба распорядилась иначе.

В 1848 г. появилась вакансия учителя в придворной певческой капелле. Вот что пишет об этом Бартеневой композитор: «Г-н Львов дал мне работу, которую я уже и кончил и счел за испытание, — поздравил меня с местом при начале. Представьте мой удар, от которого я по сие время не могу опомниться, он мне велел сказать через инспектора Беликова, будто министр двора не желает, чтобы я был определен, но причины не говорит, почему».<sup>35</sup> Далее он просил помочь Бартеневу и обратиться к самой императрице в содействии определения его на место учителя в капеллу. Никаких сведений о ходатайстве за композитора неизвестно.

Так уж повелось, что на тернистом пути таланта вместе с ним рука об руку идут любовь и неприятие, признание широких масс и равнодушие верхов. Не стала исключением и жизнь Варламова. Сильные переживания из-за положения, в котором он оказался, игнорирование со стороны власть имущих, боль за близких ему людей, которые полностью зависели от него, сказались на здоровье композитора. Александр Варламов умер 15 октября 1848 г. в доме доктора П. А. Нарановича, устроившего карточный вечер. Музыканта похоронили на Смоленском кладбище в Петербурге. «Случившееся вскоре наводнение сильно его разрушило, и могилу Варламова смыла река».<sup>36</sup>

Семья композитора осталась в бедственном положении. Даргомыжский принял большое участие в горе, постигшем жену и детей Варламова<sup>37</sup>. Он сумел организовать подписку,

<sup>33</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 91–92.

<sup>36</sup> Листова Н. А. Жизненный путь композитора // Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. С. 93.

<sup>37</sup> Всего у Варламова было семеро детей — четверо от первого и трое второго брака. Старший сын Егор (1825 г. р.) был военным. Он сочинял романсы, хорошо пел и уже, будучи отставным офицером, выступал в концертах, иногда со своей сестрой Еленой (1833 г. р.), известной в среде любителей пения. Второй сын Николай родился в 1831 г. Павел (1834 г. р.) был офицером-пехотинцем. Он погиб при взятии Севастополя. Во втором браке у Варламова родился в 1843 г. Дмитрий, затем Мария, которая умерла в детстве. Младший сын Константин родился вскоре после смерти отца в 1849 г. Он стал известным драматическим артистом и работал в Александринском театре. В 1916 г. в книге «Галерея сценических деятелей» была опубликована его «Автобиография».

<sup>33</sup> Листова Н. А. А. Е. Варламов // История русской музыки. В 10 т. / Келдыш Ю. В., Корженяц Т. В. и др. М.: Музыка, 1988. Т. 5: 1826–1850. С. 155.

<sup>34</sup> Полностью письма приведены в книге: Листова Н. А. Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество. М.: Музыка, 1968. А также в журнале: Советская музыка. 1962. № 12.

любительские спектакли и концерт в пользу семьи музыканта, который состоялся весной 1849 г. Дирекция театров назначила вдове и детям пенсию, но она была очень маленькой, так как Варламов был чиновником 14 класса. Смерть композитора-певца потрясла многих музыкантов, литераторов и артистов. Гурилев на смерть музыканта написал романс «Воспоминание о Варламове». А. Рубинштейн, А. Гензельт, М. Бернард и Ш. Леви на тему варламовского романса «Соловьем залетным» сочинили фортепианные вариации. В 1851 г. был издан «Музыкальный сборник в память А. Е. Варламова», в который вошли произведения Глинки, Даргомыжского, Рубинштейна, Гурилева, Алябьева, Мих. Виельгорского, самого Варламова и других композиторов.

Однако не все современники композитора сумели по достоинству оценить его дарование. Среди музыкантов, критиков, представителей высшего общества оставалось не мало и таких, чье равнодушие к деятельности композитора со временем выросло в полное неприятие его творчества.

По словам М. А. Овчинникова, для многих лиц, среди которых были и недавние почитатели таланта Варламова, имя композитора «стало почти синонимом что ни на есть безвкусного, пошлого и банального в музыке и по чьей-то недоброй воле в обиход опрометчиво было брошено слово „варламовщина“, которым начали обозначать все художественно беспомощное в романсовом творчестве».<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Овчинников М. А. А. Е. Варламов // Овчинников М. А. Творцы русского романса. М.: Музыка, 1988. С. 18.

В конце XIX — начале XX вв. музыкальной деятельности и жизни Варламова не уделялось должного внимания. Единственной серьезной попыткой собрать материалы к биографии композитора стала работа С. К. Булича «А. Е. Варламов. Несколько новых данных для его биографии», опубликованная в 1901 г. в «Русской музыкальной газете».

С 30-х гг. XX в. музыковеды Б. В. Асафьев, Ю. В. Келдыш, В. А. Васина-Гроссман, О. Е. Левашева и др. в своих работах впервые обратились к вопросу теоретического анализа творчества Варламова. Только в 1968 г. в свет вышла монография Н. А. Листовой «Александр Варламов. Его жизнь и песенное творчество», в которой широко освещены жизненный и творческий пути выдающегося композитора, певца и педагога. В изданиях по истории русской музыки и музыкально-театральной жизни России XIX в. обязательно встретится имя Варламова. Отдельные страницы жизни композитора запечатлены в воспоминаниях его современников. О вкладе в развитие русской вокальной лирики, о влиянии, которое оказало творчество Варламова на современников и мастеров последующих поколений писали А. Н. Глумов, В. А. Багадуров, М. А. Овчинников, А. Д. Скопечная и др. Может быть, «творчество Варламова сравнительно редко является предметом специальных исследований»,<sup>39</sup> но непреходящее очарование его песен и романсов и по сей день находит живой отклик в сердцах исполнителей и слушателей.

<sup>39</sup> Современники М. И. Глинки. А. Е. Варламов // История русской музыки / Келдыш Ю. В., Левашева О. Е. М.: Музыка, 1990. Вып. 1: С древнейших времен до середины XIX века. С. 370.

*И. В. ГВОЗДЕВА*



## ОТ АВТОРА

Издаваемая мною «Школа пения» есть плод многолетних трудов моих. При составлении оной я руководствовался лучшими по сей части сочинениями\*, и в особенности вдохновенными произведениями знаменитого моего учителя Д. С. Бортнянского.

\* По части теории, например, я много заимствовал из книги: *Nouvelle méthode de chant et de vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris, par Aug. Andrade, compositeur, professeur de chant, membre de la Société des Concerts, de l'École Royale. Nouvelle édition publiée, revue et augmentée par A. Gatty.* «Новая метода пения и вокализации», принятая Парижской консерваторией Авг. Андраде, композитора, профессора пения, члена об-ва концертов Королевской школы. Новое издание, опубликованное, пересмотренное и дополненное А. Гатти.

Почту себя вполне вознагражденным, если труд мой хоть несколько облегчит занятия преподавателей и любителей пения. Надеюсь со временем издать особое сочинение, в котором будут подробно рассмотрены наши народные напевы, и уверен, что русская публика, доселе всегда одобрявшая труды мои как композитора, найдет в сем сочинении некоторые новые мысли о певческом искусстве в России, которые в то же время могут послужить дополнением к Истории пения вообще.

*А. ВАРЛАМОВ  
Москва, 31 октября 1840*



# ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### I. О ПЕНИИ ВООБЩЕ

Пением в тесном смысле называется произведение различных звуков посредством голосового органа. Следовательно петь — значит составлять голосом звуки, которым можно назначить продолжительность и последовательность посредством «промежутков (интервалов, *des intervalles*), принятых в музыке и сообразных с правилами сего искусства.

Пение требует особенных занятий и образования, потому что в естественном состоянии сия способность мало имеет приятности, и только от подражания и частых упражнений она улучшается, а искусство и методическое изучение ее совершенствуют.

Совершенство пения состоит в двух качествах: изяществе и выразительности (*la beauté et l'expression* [1]).

Выполнение (*exécution* [2]) в пении бывает более или менее совершенно от приятности и звучности голоса, верности слуха, гибкости органа, образованности вкуса и практических упражнений в этом искусстве.

Одной приятности, которою всегда сопровождается пение, достаточно, чтобы доказать, сколько наслаждений и даже существенной пользы могут приобрести от упражнений в сем искусстве те, которые занимаются им умеренно и надлежащим образом. Главнейшая польза, происходящая от благодетельного влияния сего на все тело, состоит в том, что от таких упражнений укрепляются голосовые и дыхательные органы, и в то же время весь телесный организм испытывает на себе благодетельное влияние, происходящее от упражнения в искусстве, в котором столько приятности, и которого кроткое влияние простирается на самые чувства и помышления наши.

### II. ИСТОРИЯ ПЕНИЯ

Первые опыты в пении были весьма просты и состояли в соединении длинных нот с движением медленным и безо всякой меры. В самом деле, долго состояло оно только в интонации силлабических нот, как в столбовом пении (*pleinchant* [3]), и вся заботливость певца, в отношении к механизму голоса, состояла тогда в том, чтобы верно выпевать каждую ноту, выдерживать ее и явственно выговаривать каждый слог. Изменение, которому впоследствии подверглось пение псалмов от введения меры [4], произвело большой переворот, который должен был произойти от фигурности и рифма (ритма). Приятность в пении и движении были естественным следствием постепенных успехов в музыке. Весьма древнее обыкновение оканчивать перемену в пении (*un déchant* [5]) рядом данных нот, связанных между собою и вокализованных на один слог, нисколько не изменило строгой важности церковного пения; всегда сии ноты, истинные начала приятности (*éléments mélismatiques*), хотя еще не получившие надлежащей формы, весьма часто употреблялись при псалмопении и произвели, наконец, перемену в движении и были причиною разделения долгих нот на многие другие меньшего достоинства. Тогда нельзя было не заметить, что при исполнении встречалось больше затруднений, и поэтому настала потребность в способностях более развитых; тогда увидели, что недостаточно иметь столько дыхания, чтобы выдержать долее и окончить пение, продолжаемое на одном складе (*prolation* [6]), не прерывая его, но что надобно еще для придания пению разнообразия, ослаблять и усиливать по произволу звук по степеням то быстрым, то почти не примет-

ным; что недостаточно переходить от одного интервала к другому, а надобно вести голосом тихо и непрерывно.

Самое выполнение при пении в один голос (в унисон — à l'unisson) требовало большей точности и тщательного соглашения при изменении голоса; в противном случае малейшая неровность могла быть весьма неприятною.

Изобретение контрапункта произвело сию ровность; это равновесие между частями еще более затруднительными и в то же время более необходимыми.

Повторяя попеременно одни и те же пассажи в подражаниях (имитациях), канонах и фугах, певцы принуждены были составить для себя методу, которая имела бы правила, общие для всех голосов, и которая сближала бы их, так сказать, отнимая у голосов сильных их продолжительность, а у голосов тонких их резкость.

Таким образом голоса как бы сплавлялись, но не смешивались и не переходили пределов, назначенных им природою. Светская музыка так мало отделялась от музыки церковной, что от певцов требовалось почти столько же умений и дарований. Но вскоре в пении стало появляться больше свободы; в него стали входить пассажи при помощи размеров украшенного контрапункта, в котором предписывалось выдерживать долгую ноту с одной или многими частями, а другой голос между тем совершал круг нот более коротких в то же продолжение времени. Такие вольности, приятные для уха, вскоре вошли в большое употребление. При сем требовалось гораздо большего, нежели прежде, развития в голосовом органе. Продолжительность и резкость голосов прерывались при исполнении сих нововведений, и вокализация совершенствовалась по мере того, как композиторы заставляли петь каждую из своих партий с большей приятностью посредством удобных и приятных интервалов. Композиторы образовали певцов, а певцы вдохновляли композиторов: влияние было взаимное. Удачные изобретения другого рода, как, например, знаки *crescendo* (усиливая), *decrescendo* (ослабляя) форте, пиано, вскоре обогатили музыку и придали ей новую силу, соединив страстное (*pathétique*) с выразительным *l'expression*, что до того времени было вовсе не известно.

К остроумным подражаниям и фугам присоединились приятности мелодии текучей, ес-

тественной и выразительной. Когда упражнения придали голосу певцов более гибкости и легкости, тогда некоторые из них, как бы руководимые инстинктом, придумали разделять простые ноты и заменять их группами нот, которые занимали бы то же место в мере и гармонии и в которых быстро отдавались бы звуки, ближайšie к звуку нотному, и упали бы на сей последний.

Такие вольности придали более движения и приятности мелодии, а голосам доставили более средств блистать, не нарушая хода и рифма, следовательно, не могли не понравиться, и первый опыт в сем отношении вскоре заставил покуситься на нововведения в других родах. Композиторы, в свою очередь, старались превзойти друг друга в сем обыкновении, которое рано или поздно должно было превратиться в злоупотребление. Вскоре конец всех почти певческих фраз означался посредством отдохновения, во время которого искусный виртуоз мог развить свой голос и вкус для изобретения всех родов украшений. Наконец, искусные учителя, руководствуясь наблюдениями над теми голосами, которые исполняли наилучшим образом, установили и объяснили основания сего искусства, и вывели правила для облегчения и усовершенствования при употреблении природных дарований; через это словесные наставления и самые примеры, большею частью неясные и скорозабываемые, получили известного рода определенность и основательность.

Собрание такого рода правил, с присовокуплением надлежащих примеров для упражнений, составленное в одном духе и для одной цели, называется *школою*, или *методою*.

### III. О СПОСОБЕ ПРЕПОДАВАНИЯ

Лучшая метода, без сомнения, состоит в преподавании живым голосом, то есть, когда хороший учитель, одаренный прекрасным голосом, соединяет правила с примерами, а искусство в пении со способом преподавания, основанном на опытности и практике.

Необходимо, чтобы учитель пения сам был певцом, дабы ученик мог заимствовать от него разные певческие приемы и подражать им. Может случиться, что учащийся не поймет чего-нибудь в уроке, например: как пропеть с выразительностью, как выдержать паузу и прочее;

а этого нельзя иначе растолковать, как пропевши перед учеником затруднительное для него место. Из этого видно, что не всякий скрипач или пианист может быть учителем пения. Даже могу сказать утвердительно, что учитель пения необходимо должен быть сам певцом, и при том хорошим: тогда только от его преподавания можно ожидать успехов.

Впрочем, случается, что люди, одаренные от природы способностями и музыкальным вкусом, и без содействия учителя достигают известной степени совершенства, единственно при надлежащем изучении хорошей школы и слушании хороших образцов. Такие лица в предлагаемом сочинении найдут для себя все пособия к облегчению тех трудностей, которые могли бы замедлить успехи их в сем искусстве.

#### **IV. ОБЯЗАННОСТИ УЧИТЕЛЯ**

Они относятся к трем главным предметам.

Первый состоит в том, чтобы образовать (обработать) голос, то есть извлечь из него все, что только нужно для пения, в отношении пространства (диапазона), правильности, звучности, легкости или гибкости, умения усиливать и смягчать звуки и сберегать их с возможным искусством.

Второй предмет относится к изучению знаков, то есть к искусству читать ноты на бумаге и к навыку разбирать их с такой легкостью, чтоб, при открытии книги, быть в состоянии пропеть всякого рода музыку (пропеть «с листа»).

Наконец, третий предмет имеет отношение к музыкальному исполнению, к знанию языка, ударений и хорошего произношения, так же к некоторым сведениям в литературе, которых требует искусство пения.

#### **V. О ПРОИЗВЕДЕНИИ ЗВУКОВ ГОЛОСА (О ГОЛОСООБРАЗОВАНИИ)**

Судя по мнению физиологов, которые все между собой не согласны, механизм голосового орудия покрыт еще не проницаемым покровом; впрочем для нас достаточно в этом случае держаться самого простого и самого естественного объяснения.

Для произведения звука достаточно, чтобы известное количество воздуха, собранного в ка-

ком-либо вместилище, было выгоняемо сильно сквозь какую-нибудь трубку и разрешилось у краев отверстия более или менее узкого и достаточно сжимающегося.

В устройстве человеческого голоса легкие образуют собою вместилище, дыхательное горло — род духовой трубки в органе, с которой соединяется гортань, представляющая собою трубку, в которой отверстие делается в это время орудием, издающим звук.

Итак, образование голоса можно изъяснить следующим образом: воздух, гонимый из легких в гортань действием дыхательных мускулов, раздробляясь об губы рта, при влиянии воли, производит колебание звуков, которое зависит от глотки, нёба, рта, языка, губ, носовых углублений, наконец, от всего голосового снаряда, и которого определенность составляет то, что называется звуком, тоном.

Легкие представляют дыхательный мотор, подающий воздух через трахею (дыхательное горло) в гортань, в которой помещаются голосовые связки — собственно голосообразующий аппарат. Уступая подсвязочному давлению воздуха, имеющемуся в легких, трахее и нижней части гортани, голосовые связки, напряженные для голосообразования, размыкаются на мгновение и пропускают в верхний резонатор часть сгущенного воздуха, после чего вновь смыкаются. Процесс этот периодически повторяется в зависимости от высоты издаваемого звука. Ряд последовательных сгущений и разрежения воздуха образуют воздушную волну, которая на наш слух производит впечатление звука голоса. От частоты колебаний зависит высота звука.

От величины подсвязочного давления зависит амплитуда (размах) колебаний голосовых связок и следовательно — сила голоса.

Продолжительность звука зависит от количества дыхания.

Сии звуки бывают резкие или густые; это зависит от расширения или сжатости гортани (высокие или низкие, что зависит от количества колебаний в секунду).

Количество звуков, которые человек при пении может извлечь из своего органа, составляет то, что называется голосом (вернее его диапазоном).

Таким образом люди, отличаясь друг от друга чертами лица и физическими формами, легко могут различаться и свойствами своих голо-

сов. Такое различие происходит от образования голосового органа.

Но есть различия, которые общие для многих, и которые составляют разные голоса. Из них каждый имеет свое название.

Общая отличительная черта их состоит в степени, которую занимает их объятность (диапазон) в общем слиянии звуков.

## VI. О ДИАПАЗОНЕ ГОЛОСОВ

Голоса вообще разделяются на два класса.

1) Резкие голоса, кои суть:

- сопрано [7] или дискант [8];
- меццо-сопрано [9] или средний дискант;
- контральто [10].

Все они поют по тем же нотам октавой [11] выше.

2) Густые голоса, а именно:

- тенор [12];
- баритон [13];
- бас [14].

Все эти различные диапазоны, соединенные и расположенные в порядке, составляют общую систему почти в три с половиной октавы, из которых шесть частей представляют шесть родов естественных голосов в следующем пространстве (рис. 1, рис. 2):



Рис. 1

1. Дискант, в пространстве  $до^1$  ниже скалы до  $соль^2$  выше скалы (ключ  $соль$ ).
2. Средний дискант — от  $ля$  до  $ми^2$ .

3. Контральто от  $соль$  (первый интервал) до  $ре^2$  выше скалы (ключ  $до$ ).

4. Тенор — от  $до$  под скалою до  $фа^1$  выше скалы (ключ  $до$ ).

5. Баритон — от  $ля$  (первый интервал) до  $ми^1$  выше скалы (ключ  $фа$ ).

6. Бас, который идет от  $фа$  ниже скалы до  $ре^1$  выше скалы.



Рис. 2

Голоса вообще разделяются на женские и мужские. И те и другие в свою очередь бывают высокими, средними и низкими (табл. 1).

Таблица 1

Классификация голосов

Высокие	Средние	Низкие
Женские		
Сопрано (дискант)	Меццо-сопрано	Контральто
Мужские		
Тенор	Баритон	Бас

Разность одних голосов от других, как видно, составляет почти октаву; от этого происходит, что резкие (высокие) голоса поют действительно по октаве (на октаву выше) голосов густых (низких), когда кажется, что они поют в один голос.

Средние голоса — меццо-сопрано и баритон — суть не что иное, как изменения: один — дисканта, к резким звукам которого он не подходит; а другой — баса, с густыми звуками которого он не может равняться.

Чтобы возвысить каждый из сих голосов до пространства двух и более октав, употребляют так называемые головные голоса *voix de tête*. В следующем параграфе объяснено будет, что означает сие название.

## VII. О ПЕРЕМЕНАХ (О РЕГИСТРАХ)

Когда певец простирает диапазон своего натурального голоса выше сил, то бывает принужден прибегать к другому роду голоса, зависящему от особенного механизма, отчего и происходит изменение свойства (тембра) или ощутительного качества в различных пределах его голоса.

Под словом перемена (регистр) разумеются те различные связи звуков, которые составляют голос во всем пространстве (диапазоне) и посредством перехода (по-итальянски *ponticello* — мостик) образуют точку, через которую голос переходит из одного пространства (части диапазона) в другое.

В мужских голосах их два: грудной голос и головной голос, иначе называемый фистулой [15] (*faucet*); у женщин же их бывает три: голос грудной, средний и головной.

Назначение баса состоит собственно в том, чтобы твердо и с надлежащей полнотою производить звуки, составляющие основание гармонии. Ему, кажется, только и приличен голос грудной. Между тем, если он достигнет до того, что будет в состоянии побеждать затруднения, происходящие при соединении двух переходов, голос приобретает от этого больше гибкости и легкости. Такие затруднения встречаются контральто так же, как и басу.

Надобно заметить, что у женских голосов грудные звуки круглее и звучнее звуков средних и что средние звуки по своему свойству слабее резких звуков головного голоса. Между тем в мужских голосах бывает напротив: головной голос (то есть фальцет) всегда несравненно слабее грудного голоса.

Совершенное соединение сих различных переходов, то есть неприметного перехода из одного тона в другой, составляет существеннейшую часть пения (см. § VI).

Переходы из одного регистра в другой, сообразно свойству голосов, совершаются на различные тоны, так что их нельзя с точностью определить, а должно разнообразить, смотря по различию в голосах.

У различных голосов переходные ноты находятся в следующих местах диапазона: у сопрано переходные ноты из грудного регистра в микстовые  $mi\flat^1$ ,  $mi^1$ ,  $fa^1$  и  $fa\sharp^1$ . Они час-

то отсутствуют у лирических и колоратурных сопран. Переход из микстового (среднего) регистра в «головной» у сопрано происходит октавой выше на  $mi\flat^2$ ,  $mi^2$ ,  $fa^2$  и  $fa\sharp^2$ . У меццо-сопрано переход из грудного регистра в микстовый происходит на тех же нотах, что и у сопрано, именно: на  $mi\flat^1$ ,  $mi^1$ ,  $fa^1$  и  $fa\sharp^1$ .

У контральто грудной регистр может доходить до  $ля^1$ ,  $си\flat^1$ .

Переход из микстового регистра в «головной» у меццо-сопрано — на  $до^2$ ,  $до\sharp^2$ ,  $ре^2$ ,  $ми\flat^2$ , то есть на малую терцию [16] ниже, чем у сопрано.

У контральто — в зависимости от границ грудного регистра.

У мужских голосов границы грудного регистра находятся на следующих нотах: у тенора — на  $ми\flat^1$ ,  $ми^1$ ,  $фа^1$ ,  $фа\sharp^1$ ; у баритона — на  $до^1$ ,  $до\sharp^1$ ,  $ре^1$ ,  $ми\flat^1$ , то есть на малую терцию ниже тенора; у баса — на  $ля$ ,  $си\flat$ ,  $си$ ,  $до^1$ , то есть на малую терцию ниже баритона.

Переходные ноты следует «разнообразить» в зависимости от характера голоса, так как обычно у лирических голосов регистровые переходы бывают выше, чем у драматических.

## VIII. О ЦЕЛИ ПРИ ОБУЧЕНИИ ПЕНИЮ

Каждое голосовое выражение есть живой звук, которого вещественная причина — воздух, побудительная причина — гортань, а цель — потребность души отразиться в звуке.

Сие замечание относится к трем главным предметам, на которые должно обращать внимание при обучении пению, а именно:

- 1) уменью переводить дух (брать дыхание);
- 2) развитию голосового механизма (техники пения);
- 3) исполнению.

Два первых предмета входят в практическую часть первоначального пения и приобретаются посредством первоначального упражнения в гаммах, сольфеджиях и вокализациях.

Что же касается до третьего существенного предмета при обучении пению — исполнению, то оно зависит от музыкальной эстетики и бывает внушаемо чувствительностью, соединенною с хорошим вкусом, образованным посредством изучения хороших сочинений и слушания хороших учителей.

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### IX. О СПОСОБНОСТИ К ПЕНИЮ

Легко заметить, есть ли в учащемся охота к музыке и предрасположение к развитию голосового органа. Но как изучение пения и обыкновенное упражнение в оном часто сопровождается опасностью для здоровья, то и прилично означить здесь условия, при соблюдении которых пение не только не вредит здоровью, но еще поддерживает оное. Для певца недостаточно иметь чистый и звучный голос, нежный слух и верный напев (интонацию), ему надобно еще при исчисленных нами преимуществах иметь хорошо образованную грудь, здоровые и полные легкие, свободно сжимающиеся и расширяющиеся. Шея у него должна быть умеренной длины, то есть не слишком короткая, не слишком вытянутая. При соблюдении всех этих условий, должно соблюдать важнейшее из правил, которое надобно беспрестанно внушать учащимся; оно состоит в том, чтобы всегда придерживаться свойств своего голоса и стараться петь умеренно, избегая всего, что превышает силы, то есть всегда петь в пределах диапазона голоса и не форсирюя.

### X. О ЛЕТАХ, В КОТОРЫЕ НАДОБНО НАЧИНАТЬ УЧИТЬСЯ ПЕНИЮ

Некоторые учителя несправедливо утверждали, будто обучение пению, начатое до совершеннолетия, бывает губельно для голоса и вредно для здоровья. Опыт доказал противное. Ученик может упражняться в вокализации с самого нежного возраста; через это он приобретет более силы и гибкости; надобно только, чтоб учитель поступал благоразумно и соблюдал предосторожности, которых требует орган, еще не совсем установившийся. Приготовив предварительно слух учащегося к ощущению музыкальности, уча его механически (практически) и шутя, при помощи фортепиано, почти до семи лет, когда он выучится отворять (открывать) рот и давать ему форму наиболее способную для произведения звука, надобно заставляя его петь не спеша и при медленном такте (темпе) не целые гаммы, как это делается при пении взрослых, но только те ноты, которые он будет выпе-

вать без труда. Надобно дать ему полное понятие о расстояниях (интервалах) от одного тона гаммы до другого и заставляя его верно схватывать интервалы как соединенные (звучащие гармонически), так и разделенные (звучащие мелодически). Должно соблюдать предосторожность, чтобы такого рода упражнения продолжались не более четверти или получаса в день, смотря по тому, каковы пьесы, и чтобы не повредить грудь, то есть легких и частей от них зависящих. В противном случае, от этого могут произойти весьма вредные последствия.

Следуя сим путем, можно, при посредстве воли, приобрести исподволь способность управлять мускулами, которые, достигнув совершенного развития, будут иметь более гибкости и силы.

Сих-то гибкости и упругости обыкновенно не имеют люди, начавшие учиться пению поздно; мускулы, остававшиеся в бездействии, тем более сопротивляются воле, что достигли полного своего развития. «Может быть, — говорит г. Беннати [17] в своей „Записке о голосе“, — может быть на сии замечания должно обратить внимание директорам консерваторий и учителям пения, которым, сверх того, знание об устройстве голоса в соединении с историей первого музыкального воспитания может принести большую пользу, особенно при выборе людей, имеющих действительную способность к пению». Смею даже утверждать, что недостаток голосов, на который не без причины жалуются в течение пятнадцати или двадцати лет, происходит более всего от ненадлежащего направления, которое дают органу детей; оттого, что очень часто самые счастливые органические (природные) способности истребляются от упражнений, которые не только что преждевременны и превышают собою силы учащихся, но большею частью не сообразны с вокализацией, которая совершенно отличается от вокализации, свойственной неорганическому (механическому) инструменту. Повторим же, что весьма важно давать петь молодым ученикам только такие музыкальные пьесы, которые соразмерны с их голосом и которые от больших и продолжительных усилий не подвергают их опасности лишиться хороших способностей к пению.

Если некоторые музыкальные сочинения имеют свойства изменять голос и даже отнимать

все средства у людей с голосом, уже образовавшимся, то сколько вреда может нанести подобная музыка развитию голосовых органов у молодых людей слабого и нежного телосложения.

Итак, хорошая вокализация, соединенная с умением переводить дух (брать и использовать дыхание), составляет главные основания в искусстве пения: также, чтобы при обучении пению поступать не безотчетно, необходимо основывать его на точном знании дыхательного и голосового механизма и почерпать основные правила из физиологии сих органов.

### **XI. О СПАДЕНИИ ГОЛОСА (О МУТАЦИИ ДЕТСКОГО ГОЛОСА)**

При наступлении совершеннолетия в телосложении обоих полов бывает большая перемена, от которой у мужчин совсем изменяется голос, а женщины в этом случае подвергаются менее ощутительной перемене и всегда почти сохраняют в своем голосе характер детства, несмотря на то что он приобретает более силы и звучности. В эту критическую эпоху, когда происходят такие перемены сообразно полу и телосложению обыкновенно между другими признаками обнаруживается какая-то охриплость и неверность в напеве, а потому и должно принимать большие предосторожности, чтоб от упражнения в пении не произошло ослабления в голосовых органах и не остановилось бы их развитие. Приведем об этом предмете мнение доктора Ф. Беннати.

«Занимавшись по охоте с малолетства пением, — говорит он, — я имел весьма замечательный дискант. При спадении голоса, которое случилось со мною на четырнадцатом году, учитель мой перестал несколько месяцев давать уроки; после этого он заметил, что голос мой понизился ровно на октаву; но, видя, что я беру еще, хотя и несовершенно, некоторые высокие ноты (которые он называл *note di falsetto*), он заставил меня выпевать их постоянно и без усилия, и говорил, что я, наконец, через это приобрету другой голос, который, при всем различии, соединится с первым и значительно увеличит мои средства. Сему-то умеренному учению обязан я развитием органа, который теперь может взять три октавы».

Надеюсь, что эти замечания будут не бесполезны для учителей и послужат для них руко-

водством в упражнениях с учениками, достигающими или уже достигшими того возраста, когда происходит столь важное изменение в голосовом органе.

### **XII. О ПОЛОЖЕНИИ КОРПУСА**

Лучшее положение при пении есть то, которое более всего способствует выходу голоса (голосообразованию) и не утомляет певца. Всякое положение, отнимающее у организма его силы, а у тела его естественную непринужденность, всегда вредно. Учащийся должен петь стоя, без телодвижения и держаться прямо.

При стоянии он не будет чувствовать сжатия в животе и той неловкости, которая происходит от этого для дыхания. В прямом положении он может дать груди своей приличное развитие. Держа голову прямо, он избегнет сжатия или растяжения гортани (глотки), которое препятствует свободному исполнению.

### **XIII. О РАСТВОРЕНИИ (РАСКРЫВАНИИ) РТА**

Учащийся заранее должен привыкнуть к естественному растворению (раскрыванию) рта. При пении пусть на лице его выражается улыбка; но он не должен ни слишком много, ни слишком мало раскрывать рот, чтоб избежать горловых и носовых звуков, которые бывают обыкновенно следствием той или другой из сих погрешностей.

При исполнении он должен стараться держать себя в одном положении, чтоб избежать самого обыкновенного недостатка, состоящего в том, что иногда, от оплошности, буква «а» переменяется на «о» и т. п., отчего нарушается равенство звуков.

Кругловатая форма рта не хороша так же, как привычка слишком приближать язык к зубам (отчего в произношении происходит неприятный свист), поднимать его и двигать им так, что это нарушает естественное положение. Язык, в здоровом состоянии, должен естественным образом, без малейшего затруднения, вытягиваться так, чтобы слегка касаться корней нижних зубов. Не надобно сжимать зубы и сближать губы, придавая им некоторую напряженность. От сего может произойти сжатие в подбородке и челюстях, а это затрудняет и утомляет до крайности. Также не должно мотать

головой, ртом и подбородком ни в простом пении, ни при исполнении трелей или других трудных упражнений; такой недостаток вредит голосу и делает неприятным лицо певца.

#### **XIV. УПРАЖНЕНИЯ**

Певческие упражнения состоят из разнообразных гамм и небольших упражнений (*exercices*), составленных с тою целью, чтобы посредством их облегчить переходы из одного тона в другой и развитие голоса; в сольфеджиях, вокализациях и других пьесах, расположенных постепенно, сообразно встречающимся в них трудностям, дабы они могли мало-помалу служить руководством к хорошему пению. Сольфеджировать [18], петь сольфеджи (*solfier*) — значит, соединяя звуки, произносить в то же время слоги гаммы (названия нот) *do, re, mi* и прочие, им соответствующие.

Вокализировать [19] (*vocaliser*) — значит, не называя нот, петь с помощью данной гласной (на гласную).

Итак, сольфеджиями или вокализациями называются певческие пьесы без слов, которые поются двумя способами, как сказано будет ниже.

#### **XV. О ВОКАЛИЗАЦИИ**

Гаммы, состоящие из связных звуков на гласную «а», составляют самое полезное упражнение для желающих петь хорошо.

Сольмизацией [20] (*l'exercice de la solmisation*) называется такое упражнение, с которого обыкновенно начинают все обучающиеся музыке, чтобы понятие о слогах *do, re, mi* и т. п. соединилось в уме с понятием об относящихся к ним интервалах, потому что сии слоги помогают им помнить интервалы. Это в то же время может служить приготовительным упражнением в произношении. Вокализация, которая составляет середину между сольмизацией и пением, имеет целью усовершенствовать голос в отношении материальном. Она делается более над гласными буквами, нежели над согласными, потому что над согласною нельзя сделать больше одной ноты, не произнеся ее снова; между тем как гласная буква не только содействует излианию голоса, но позволяет соединять звуки при самом повторении.

Чем звучнее гласные, тем более доставляют они средств гортани слегка соединять ноты, не утомляя органа. Самая способная из гласных есть «а»; за ним следует «о» и «е». Другие не так звучны и располагают к носовому или горловому звуку так же, как и другие. Между тем полезно пропеть каждую из букв как можно громче, но без малейшего принуждения.

#### **XVI. О ВРЕМЕНИ УПРАЖНЕНИЙ**

Утренние часы после легкого завтрака, полуполуденные часы, спустя два или три часа после обеда, наиболее благоприятны для упражнения голоса. Итак, не должно петь тотчас после вставания и натошак, потому что голос тогда так же, как и тотчас после стола, бывает груб и глух; ибо легкое и чистое пение требует, чтобы желудок не был обременен пищею и чтобы в животе, груди и шее не было никаких тягостных ощущений. Вредно также продолжать свои упражнения до вечера и ночи.

При утренних упражнениях надобно наблюдать большие предосторожности. В особенности должно воздерживаться от напевов (интонаций) резких (высоких) нот, но начинать пением в продолжение получаса средних звуков, которые не требуют никакого усилия; потом переходить к звукам более трудным и оканчивать резкими (высокими) звуками, упражняя таким образом голос во всем его пространстве (объеме). Только чрез такую постепенность можно достигнуть высокого развития голоса без утомления учащегося — условие, которого требует не только сбережение голоса, но и сохранение здоровья.

#### **XVII. О ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТИ УПРАЖНЕНИЙ**

В этом отношении нельзя назначить общих правил: все зависит от телосложения учащегося. Главное состоит в том, чтобы распределять время так, чтобы петь чаще, но не много за раз, и благоразумно сменять упражнения отдыхом.

Ежедневное упражнение должно продолжаться не более двух часов или много уж двух с половиной. Время можно распределить следующим образом.

Утром. Два упражнения в гаммах: для одного пять минут, а для другого десять. Потом два упражнения в сольфеджиях или

вокализациях: для одного четверть часа, а для другого полчаса. Надобно наблюдать, чтобы после каждого из сих упражнений давалось четверть часа на отдых.

После обеда (часа через два-три, см. § XVI). Десять минут на гаммы и четверть часа на небольшие упражнения. Потом четверть часа и полчаса на сольфеджии и вокализации, с наблюдением десяти минутного отдыха после каждого упражнения.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### XVIII. ОБРАЗОВАНИЕ ГОЛОСОВОГО ОРГАНА

**Об исследовании голоса (прослушивании).** Цель всякого голосового упражнения состоит в том, чтоб образовать (обработать) голос и слух, исправить их недостатки и посредством приемов, которые предлагает искусство, улучшить их. При исследовании голоса (прослушивании) надобно обращать внимание на три предмета: 1) напев (интонацию [21]); 2) объятность (диапазон [22]) и 3) свойство (тембр [23]).

Четвертый предмет не менее важный, составляет материальная причина звука — ды х а н и е. Мы будем говорить о нем в особой главе. Во всех этих отношениях голос может изменяться, по крайней мере в таком случае, когда недостатки происходят не от свойства органа. Учитель прежде всего должен внимательно рассмотреть голос воспитанника во всех вышеозначенных отношениях.

**Правило.** Заставить ученика пропеть на гласной «а» все гаммы, сколько может громко и в выдержанных нотах. При сем должно наблюдать:

- 1) имеет ли он довольно уверенности и правильно ли берет ноты при запеве (атаке звука);
- 2) сколько звуков может он пропеть без усилия;
- 3) в чем состоит характер его звуков, равны ли они между собою и в переходах из одного тона в другой. Сие последнее легко узнать по изменению голоса при начале нового ряда нот (см. § VI).

Через такое только рассмотрение можно вполне узнать, в чем состоит сущность, какие качества и недостатки в том голосе, который намерены образовать. Приобретение об этом сведений необходимо для учителя, который хочет развить способности и исправить недостатки.

Учащийся отнюдь не должен чрез меру длить своих упражнений и петь с усилием, особенно высокие ноты, и вообще такие, которые не под силу его природному голосу.

Когда учащийся почувствует в груди жар, а в горле какую-то сухость, сиповатость, усталость и тягостное сжатие, тогда должно немедленно перестать петь и только тогда начинать свои упражнения, когда уже пройдут все признаки раздражения.

### XIX. О НАПЕВЕ (ИНТОНАЦИИ)

**Напевом** называется способность производить голосом известные звуки и с точностью наблюдать промежутки (интервалы), находящиеся в нотах.

Это первое из качеств, приобретаемых искусством. Для него нужен не только верный и гибкий голос, но и слух, который был бы чувствителен, тонок и верен.

Верный напев так необходим, что можно смело сказать: если для хорошего пения потребно множество качеств, соединенных вместе, то человек, имеющий верный от природы напев (точную интонацию), обладает уже двумя тремя этих качеств.

Недостатка в этой природной способности ничем нельзя заменить. Впрочем случается, что мнимый недостаток в органе происходит только от недостатка в упражнении; отчего учащийся, не имея надлежащего понятия об отношении звуков между собою, бывает чрез это самое не в состоянии с нежностью употреблять свой орган.

Напев может быть высокий или низкий, сильный или слабый, верный или фальшивый как сам по себе, так и в отношении к другим звукам.

Верный напев звуков и промежутков при исполнении пения делается с помощью общего понятия об отношении сих звуков интервалов, а именно: с помощью понятия о тоне и способе, когда они употребляются.

**Правило.** Учащийся должен верно и чисто выпевать звуки, не употребляя при этом случае никакого усилия и не примешивая никаких посторонних звуков. Руководством могут служить правила, изложенные в § XXV.

## XX. ОБ ОБЪЯТНОСТИ ГОЛОСА (ДИАПАЗОНЕ)

Объятностью голоса (*le volume d'une voix*) называется пространство, заключающееся между его звуками резкими (высокими) и звуками более глухими (низкими). Обширность голоса тогда только имеет цену, когда звуки его чисты, полны и ровны.

Природная объятность голоса может еще более увеличиться от хорошо расположенных упражнений, но никогда нельзя переходить за пределы диапазона и силы, назначенных природою, или усилить звуки, в которых она отказала.

Так как от постоянных и тягостных усилий учащийся может лишиться счастливых способностей, которыми одарен от природы, то, при развитии объятности голоса, надобно поступать весьма благоразумно, и вначале довольствоваться тем, чтоб учащийся допевал гамму до той ноты, которую может легко взять, а впоследствии можно прибавлять по полутону вверх и вниз, но с надлежащей осторожностью.

**Правило.** Вначале заниматься только образованием голоса в его природном пространстве. Заставлять учащегося петь только такие пьесы, которые соразмерны с его голосом, и не обременять его слишком высокими напевами. Когда природный голос достаточно укрепитя, то распространять такое упражнение на два полутона, которые прибавляются к верхним и нижним нотам и придавать им круглость, силу и полноту природных звуков.

Следуя сей методе, можно сделать значительные успехи, не повредив органу.

## XXI. О ЗВУЧНОСТИ ГОЛОСА (ТЕМБР)

Звучностью (тембром) называется особенное свойство голоса в отношении звонкого к тихому, глухого (низкого) к резкому (высокому), сухого к мягкому и т. д. Так как каждому голосу можно назначить (выбрать) особенный звук (тембр), который позволяет ему действовать с большим удобством и силою, то, при надлежащем внимании, для каждого человека можно найти свойственный ему звук. И если мы замечаем, что певцы чувствуют себя в одном тоне с большей уверенностью, нежели в другом, то это, может быть, происходит оттого, что этот тон свойственнее для их голоса, нежели все другие.

Голосом, звучным от природы, называется такой голос, который издает звуки мягкие, верные и полные. Если у кого нет в сильной степени носового или горлового голоса, то эта звучность приобретаетя от обыкновенных упражнений, без особенной заботливости о ее приобретении.

**Правило.** Улучшить голос слабый от природы можно посредством частых упражнений в выдерживании нот, но так, чтобы не вдруг усиливать голос, но петь в полголоса, постепенно, переходя от пиано к форте. Установить по возможности ровность голоса при всех его изменениях. Этого можно достигнуть посредством упражнения в гаммах. Остерегаться, чтобы не повредить звучности голоса, заставляя учащегося петь с такою силой, которая несоразмерна с его слабой грудью (см. §§ XXVII и XXIX).

## XXII. О СОЕДИНЕНИИ ИЗМЕНЕНИЙ (СГЛАЖИВАНИИ РЕГИСТРОВ)

Соединение изменений есть уравнивание голоса во всем его объеме так, что чрез это исчезает изменение звучности голоса в тех местах, в которых пение переходит из одного тона в другой. Слух, сколько-нибудь опытный, легко примет это изменение, которое падает на все ноты. В этом отношении на женские голоса надобно обращать гораздо более внимания, нежели на голоса мужские. Грудные звуки бывают полнее и резче, нежели средние звуки; а потому и должно стараться, чтобы в дискантах таких звуков было более. Нами уже замечено, что у женских голосов средний голос (*le medium*), по своему свойству, бывает слабее, нежели резкие звуки головного голоса; но не так бывает с тенором, у которого фистула слабее грудного звука. Вообще очень полезно перемешивать между собою различные тоны, распространяя их на многие ноты, как высокие, так и низкие, то есть заставлять брать ноты как грудью, так и фистулой, чтобы уметь, в случае нужды, петь некоторые музыкальные фразы без перемены тонов (регистра).

## XXIII. ОБ УРАВНИВАНИИ ГОЛОСА

Определить свойство звучности, принадлежащей каждому тону, и установить естественный голос. Уравнять звуки переходящие и смежные, и посредством частых упражнений

укрепить слабые и недостаточные звуки, начиная от *mi* до *la* в голосах мужских и от *la* до верхнего *mi* в голосах женских.

Сливать последний звук тона с голосом следующего тона; округлять, придав ему полноту; выдерживая его, переходить от одного тона к другому, и таким образом переменять до тех пор, пока сей звук уравнивается в обоих тонах голоса.

Упражняться таким образом попеременно на следующих нотах, как показано в примерах.

Дискант, переходя к соединению с двумя первыми тонами, смягчит последний грудной звук и усилит первый звук средний, чтобы между звуками установить равенство. Он соединит средний голос с голосом головным и уси-

лит, напротив того, последний звук среднего голоса и смягчит голос головной. Тенор будет держаться такого же порядка при упражнении, смягчая при переходах последний звук груди и укрепляя первый звук головной.

Между сими частными правилами об изменении звучности в различных тонах есть одно общее правило, которое должно тщательно наблюдать: так как голос теряет свою силу и выходит из напряженности по мере возвышения на музыкальной лестнице (скале), то необходимо для уравнивания его восстановить равновесие между звуками. Итак, при пении должно с осторожностью усиливать восходящие ноты и также смягчать их в пределах нисходящих.

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### XXIV. О РАЗЛИЧНЫХ ГОЛОСАХ

**Достоинства и недостатки.** В голосах бывает значительная разность (различия). Это зависит от возраста и пола, от развития органов и свойства груди. Общее разделение голосов (как об этом сказано было в § VI) основывается на их звучности или пространстве (диапазоне), которое они занимают на музыкальной лестнице (скале); но есть еще и другое разделение, основанное на отличительных свойствах каждого. Таким образом бывают:

1) голоса сильные, коих звуки тверды и резки, и которые так называются по свойству своему;

2) голоса нежные и гибкие, которые непрямо переходят от глухого тона к резкому и которые с равной приятностью и легкостью пробегают все изменения, составляющие голосовую гармонию (*l'harmonie vocalisante*);

3) голоса светлые и звучные, приятные для слуха;

4) голоса обширные, пробегающие большую музыкальную лестницу (скалу);

5) голоса прекрасные, у которых звук полон, верен, исполнен гармонии и ровен во всем своем пространстве. Равномерно бывает во всем этом и противоположность, например, есть:

- голоса слабые, пронзительные и нетвердые;
- голоса грубые, похожие на рычание;
- голоса небольшие, занимающие самое малое пространство;
- голоса глухие и хриплые;

- голоса неблагоприятные, бесплодные, трудные для занятий, из которых почти ничего нельзя сделать.

Учитель должен заботиться о том, чтобы как можно скорее узнать недостатки в голосе ученика. После испытания голоса вообще, о котором сказано в § XVII, он должен перейти к другому осмотру, к особенностям голоса, нами означенным.

Поскольку чистота напева часто зависит от восприимлемости (восприятия) звуков, более или менее верной, то прежде всего мы обратим внимание на орган слуха и на средства, чрез которые можно ему придать необходимую нежность.

### XXV. О МУЗЫКАЛЬНОМ СЛУХЕ

Слух состоит в верном различении звуков; он необходим для хорошего пения. Как ощущение чистоты напева бывает врожденным у тех людей, у которых верен слух, так точно тот, у кого слух не верен, несмотря на приятность голоса, всегда будет петь фальшиво, потому что у него слух так нечувствителен, что не может различить верности напевов (см. § XIX) (интонации).

Упражнять слух — значит в то же время упражняться в напевах (интонации). С этой целью учащийся по звуку, который издает фортепиано, пропоет прежде всего и притом, сколько можно, без робости:

1) все интервалы, которые назначит ему учитель;

2) полный аккорд ударенной ноты, рассматриваемый как основной звук, то есть трезвучие, до октавы построенное на данной ноте как басовой;

3) различные аккорды, происходящие от сей ноты, рассматриваемой как посредствующая (медиаанта [24]) и господствующая (доминанта [25]), и потом сии аккорды наоборот.

Как скоро учащийся приобретет некоторую легкость в таком слиянии звуков, должно переходить от полного аккорда к седьмому аккорду, от стройности к нестройности (к доминант-аккорду).

После таких упражнений ученик непременно исправит свой слух и привыкнет к аккордам, чрез что для него облегчится искусство пения, и он ближе ознакомится со свойствами музыки.

Такое упражнение, делаемое для себя и проверяемое фортепиано, может быть весьма полезно для всякого, кто захочет получить верное понятие о взаимном отношении звуков.

## XXVI. О ГОЛОСАХ ФАЛЬШИВЫХ

Самый искусный учитель будет без пользы тратить время, если вздумает исправлять фальшивый голос, потому что нельзя верить, чтоб он в этом сколько-нибудь успел. Правда, иногда делают подобные усилия для какого-нибудь необыкновенного голоса, но надобно признаться, что чем прекраснее голос, тем несноснее слышать, как он фальшивит.

Пение не в голос бывает двух родов:

1) когда голос действительно выходит из тона, но не фальшивит, то есть когда поют не тот звук, который дается на рояле;

2) когда некстати изменяет интервалы, то есть берет их или слишком высоко или слишком низко, что собственно и значит петь фальшиво или не в голос.

В первом случае так худо принимают данный звук, что вдруг переходят в тон совершенно противоположный и никак не могут попасть на свой тон.

Этот род фальшивого пения происходит единственно от недостатка слуха (см. § XXV).

Что же касается до другого рода фальши, то она часто зависит не столько от худого слуха, сколько от голосовых органов.

Между тем она не всегда бывает действием органа, фальшивого от природы, но может про-

исходить и от неумения переходить из тона в тон. Причины этого бывают:

- 1) ненадлежащее положение рта;
- 2) неправильность в дыхании;
- 3) слабость или мягкость органа;
- 4) недостаток в практических упражнениях.

На каждый из сих случаев есть лекарство.

В первом случае должно поступать как сказано в § XIII.

Во втором — должно следовать правилам, предписанным в статье «О дыхании» (см. §§ XXXVI, XXXVII, XXXVIII).

В третьем — следовать методе упражнений, предписанной для голосов слабых (см. § XXVII).

В четвертом — должно замечать, не имеет ли учащийся привычки во время напева понижать или возвышать голос. Если он всегда поет низко, заставляйте его петь в тоне мажорном. Если же он охотник петь слишком высоко, то чаще заставляйте его петь в тоне минорном. Наблюдайте также, чтобы в первом тоне он, не налегал слишком много на кварту [26] и слишком мало на терцию и сексту [27]; а в тоне минорном — не налегал бы тихо на большую сексту и слишком сильно на терцию и малую сексту. Петь с усилием, принуждать голос идти вверх или вниз и заботиться более об обширности, нежели о верности голоса — вот верные средства испортить слух и петь не в голос. Впрочем надобно стараться не смешивать напева действительно фальшивого, с ошибками (уклонениями), происходящими от минутного нездоровья, от влияния температуры, от желудка тощего или слишком много обремененного и т. д.

## XXVII. О ГОЛОСАХ СЛАБЫХ И ПОСРЕДСТВЕННЫХ

Слабые и посредственные голоса могут приобрести силу и выразительность от частых упражнений и пения во весь голос выдержанных нот. Начинают тем, что итальянцы называют «закрыть голос» (*fermer la voix*), то есть утвердить его в природном его свойстве. Потом начинают петь гаммы, стараясь, чтобы звуки были мягки и чтоб они возвышались постепенно. Одинаковое и умеренное волнение в хороших голосах слишком ощутительно бывает в голосах слабых и делает их дрожащими или склонными к фальши. Если такое дрожание происходит от слабой груди, то этот недостаток можно исправить употреблением высоких гамм (*des gammes*

soutenues) и тем упражнением, которое назначено в статье о дыхании (см. § XXXVII). Если же, напротив того, такой недостаток в твердом пении происходит от полноты голоса, как это нередко случается, то надобно уметь превозмочь эту слабость, умеряя и приводя в порядок дыхание.

### **XXVIII. О ГОЛОСАХ ТВЕРДЫХ И ГРУБЫХ**

И сии голоса могут приобрести качества, которых им недостает, посредством постоянно-го упражнения в пении гамм, коих звуки должны быть текучи (coulés), то есть петь легато [28].

Некоторое время их должно петь вполголоса, то есть выпуская очень мало воздуха и в особенности умеряя высокие ноты. Сначала пение должно быть медленное, а впоследствии его можно ускорить.

### **XXIX. О ГОЛОСАХ УПОРНЫХ**

Гибкость более свойственна голосам слабым и нежным, нежели голосам сильным и полным. Учащийся, привыкнув хорошо производить звуки и тянуть их ровно по данным примерам, научится соединять их, изучая указанные на сей предмет гаммы до тех пор, пока приучит свой голос приятно и легко переходить из одного тона в другой.

### **XXX. О ГОЛОСАХ ГЛУХИХ И ХРИПЛЫХ**

Звучность (la sonorité, le métal) приобретается от упражнения в пении, каково бы оно ни было. Можно еще более придать голосу звучности, если следовать правилам, предписанным для грубых голосов в § XXVIII.

### **XXXI. О ГОЛОСАХ НЕРОВНЫХ**

Н е р о в н ы м и называются такие голоса, у которых приятные звуки разделены неровно как в высоких и низких тонах, так в той или другой октаве.

Ровность есть одно из необходимейших качеств голоса. Нельзя назвать голос прекрасным, если звуки, издаваемые им в свойственном ему пространстве, несовершенно равны между собою. Это качество есть дар природы, но искус-

ство и здесь может помочь, если учащийся заранее будет упражнять свой орган, еще не огрубевший от лет. Неровность в мужских голосах происходит преимущественно оттого, что звуки, ими выражаемые, слабы и глухи в низких нотах и грубы в верхних.

В женских голосах, как было сказано, высокие звуки бывают тверды, резки, а средние слабы и малозвучны. Сии голоса могут сделаться ровными, если учащиеся будут упражняться так, как показано в §§ XXI, XXII и XXIII, когда речь шла об изменениях, происходящих от перехода из одного тона в другой. Полезно также трудиться над местами слабыми и петь их отдельно, ударяя (акцентируя) попеременно то на предшествующую ноту, то на последующую, до тех пор пока учащийся ни приобретет силу или полноту, которых ему не доставало. Упражняться в этом сначала должно медленно, а потом, смотря по успехам, можно и ускорить движение.

### **XXXII. О НЕБОЛЬШИХ ГОЛОСАХ**

Такие голоса большею частью бывают обширны, малозвучны и малосильны. В сем случае, смотря по свойству голоса, можно помогать, поступая, как показано в §§ XX, XXI, XXII, XXIII, XXVII и XXXI.

### **XXXIII. О ГОЛОСАХ НОСОВЫХ**

Носовые звуки обыкновенно происходят от ненадлежащего положения (мягкого) нёба во рту (когда оно излишне опущено), потому что эти звуки проходят тогда через задние отверстия носовых полостей (хоаны). Г н у с а в о с т ь (la nasalité) может быть от слишком перпендикулярного расширения рта. Чтоб истребить в учащемся такой недостаток, который всегда почти происходит от дурной привычки, учитель должен заставлять его сжимать ноздри во время выдержанного тона и повторять это до тех пор, пока такая привычка совершенно ни исчезнет.

### **XXXIV. О ГОЛОСАХ ГОРЛОВЫХ**

Горловой тон происходит большею частью от неправильного положения языка, коего основание, находясь близ глотки (при опускании корня языка), производит в ней ощутительное

сжатие и придает голосу принужденный и неприятный звук. Причиной такого недостатка бывает иногда слишком горизонтальная растяжимость рта. Когда легким наружным давлением заставляют язык податься вперед, то сжатие сих частей прекращается. Если часто повторять сей опыт при упражнении над выдержанными нотами, то, наконец, голос освободится от этого недостатка, свойственного людям малорослым.

### XXXV. О ДРОЖАНИИ ГОЛОСА

Недостаток в твердости и происходящее от того дрожание голоса бывает:

- 1) от слабости, так называемая тремоляция;
- 2) от недостатка в дыхании;
- 3) от полноты голоса, которому не дано надлежащего направления, так называемое качание голоса.

В сих трех случаях можно придать органу недостающую твердость, поступая в случае нужды по указаниям, содержащимся в §§ XXVII, XXXVI, XXXVIII и XXXIX.

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### XXXVI. О ДЫХАНИИ

**Самое действие дыхания.** Дыхание есть действие, состоящее из двух переменных движений: в дыхания (l'inspiration), впускающего воздух в легкие и выдыхания (expiration), возвращающего его в горло. Так как звуки голосовые происходят во время выдыхания, то образование голоса есть явление, зависящее от выдыхания, и потому-то сбережение выдыхания, то есть умение его задерживать, составляет одну из важнейших частей певческого искусства.

Действие дыхания должно совершаться нечувствительно, без икоты, без потрясений, без шума и без сильного выпуска воздуха, содержащегося в груди.

Воздух, назначенный для орудия голоса (голосообразования), должен как можно чаще выходить из легких, и выход его всегда бывает медленный и продолжительный, а потому для певца весьма важно и весьма затруднительно, не прерывая пения, уметь возобновить истощенный воздух, вовремя переводя дыхание.

Когда дыхание переводится дурно, и следовательно нельзя бывает дать голосу надлежащего развития, тогда потребность дышать часто лишает пение всей силы и выразительности. Бывает, что превосходные музыканты, обладающие верным и нежным слухом, при всем том поют фальшиво. Это происходит оттого, что грудь у них слаба, дыхание неверно и голос дрожащ. Если они не употребляют достаточно дуновения (опоры на дыхание), чтобы возвысить звук до надлежащей степени, то остаются на низких звуках, если же, напротив того, из опасения взять ноту слабо, слишком усиливают дыхание, то

звук, происшедший от сего усилия, бывает выше, нежели должно. Таким образом пение их в обоих случаях бывает неверно. Из сего следует, что продолжительное дыхание есть одно из важнейших преимуществ певца, и потому должно стараться приобрести его прилежным упражнением.

### XXXVII. О СРЕДСТВАХ РАЗВИТИЯ

Чтобы приобрести способность управлять своим голосом, надобно уметь сберегать обаятельность (звучность) оного так, чтобы выпускать только такое количество дыхания, которое необходимо для верности, и никогда не переходить за пределы необходимости.

Первые упражнения в искусстве переводить дыхание должны клониться к тому, чтобы развить, укрепить грудь посредством обыкновенного вытягивания (выдерживания) нот, даже без издавания голоса, упражняясь только в том, чтобы брать скоро и без шума и удерживать дыхание как можно долее, и потом выпускать его уже постепенно.

Вначале надобно удерживать дыхание не более как на десять или пятнадцать секунд; впоследствии же можно продолжить и до двадцати и т. д. Такое упражнение, которым, разумеется, должно пользоваться благоразумно и без утомления, заметно укрепит грудь и даст учащемуся возможность переводить дыхание, когда ему захочется. Уже впоследствии должно переходить к правилам; и даже сии правила, когда в них встречаются трудности, должно смягчать для слабогрудых, потому что здесь главное состоит в том, чтобы не повредить здоровья утомлением легких.

### XXXVIII. О СБЕРЕЖЕНИИ ДЫХАНИЯ

Дыхание служит к тому, чтобы расставлять как бы знаки препинания (à ponctuer) в музыкальной речи и придавать голосу то развитие, которое потребно для соединения фраз. Посему весьма важно:

1) уметь различать места, в которых можно перевести (взять) дыхание, и

2) сберегать запас воздуха так, чтобы переводить (возобновлять) дыхание в приличных местах.

Вдыхание (inspiration) бывает двух родов: долгое и короткое; первое называется большим (полным вздохом) дыханием (grande respiration), а второе — полудыханием (demi-respiration, полувздохом).

Одно употребляется в начале или при окончании фразы, пассажа или выдержки многих мер (после выдерживания длительных фраз); другое — то, которое принуждены бывают употреблять внезапно среди фразы, не заключающей в себе значительного отдохновения (пауз). Полезно заметить, что прежде всего должно заботиться о том, чтобы пользоваться каждым отдыхом, каждым молчанием, как бы коротки они ни были, чтобы посредством вдыхания облегчить (взять дыхание) грудь. Вот общее правило для тех мест, в которых дозволяется переводить дыхание: из него проистекают все другие, и оно для умного ученика может служить надежным руководством.

Второстепенные правила заключаются в нижеследующих замечаниях.

### XXXIX. ПРАВИЛА

Всякую музыкальную фразу непременно должно исполнить одним выдыханием (на одно дыхание), выдыхание же употреблять только в ту минуту, когда мера указывает на естественные отдохновения. Если же фраза так длинна и утомительна, что ее нельзя испол-

нить в один раз (на одно дыхание), в таком случае ее разлагают и делают полудыхание (полувздох) после одного из членов или трудных мест фразы, и если можно, на нотах нисходящих.

Места, в которых непременно должно дозволить переводить дух, суть следующие:

1) кадансы или окончания фраз;

2) паузы или место молчания;

3) минуты, предшествующие выдержкам (tenues, выдержанным нотам), трелям и продолжительным пассажам (ферматам [29]).

Полудыхания (demi-respirations, полувздох) допускаются:

1) перед синкопами [30] (les notes syncopées) и после отрывистых нот;

2) после исполнения продолжительной ноты;

3) после одного из членов (фразы или предложения) или сильного места фразы, не нарушая построения фразы.

В особенности должно избегать вдыхания:

1) во фразе, у которой нет естественного разделения;

2) на середине слова или между подлежащим и сказуемым, глаголом и дополнением и т. д.;

3) после диссонанса, за которым следует его разрешение (при задержаниях дыхание можно брать только после разрешения их).

Всякая неукороченная фраза (non scindée) произведет более эффекта, нежели фраза, в которой разделение слишком заметно и которое этим самым обнаружит слабость или неопытность певца. Итак, надобно сколько можно более упражняться, чтобы уметь хорошо переводить дыхание и по произволу продолжать его и делать в нем разные перемены (замедлять его). Только постепенное и постоянное изучение могут приучить певца исполнять легко и одним приемом (на одно дыхание) места, требующие продолжительного дыхания; только через это выучится он по нескольку раз, и притом неприметно, переводить дыхание даже в таких местах, в которых, по-видимому, сделать это было бы невозможно.

## ГЛАВА ШЕСТАЯ

### XI. ОБ УКРАШЕНИЯХ В ПЕНИИ

**Свойства их.** Есть украшения в пении, которые суть средства для придания выразительности или же употребляются для того, чтобы красоту звуков и совершенство простого выполнения

сделать еще ощутительнее. Они состоят в способности переходить голосом из одного тона в другой, выдерживать один тон, соединять и разделять ноты, давать им разную или одинаковую продолжительность, каковы: постановки

голоса (*mise de voix*, филировка) и переходы голоса (*le port de voix*, портаменто [31]), легато (плавно, связанно), стаккато [32] (отрывисто) и т. д.

Бывают и другие украшения, которые употребляет композитор или которые прибавляют певцы к написанной мелодии, чтоб избежать однообразия или выказать свой талант.

К сему роду украшений принадлежат: трели [33] (*le trille*), роллады [34] (*la roulade*), группетто [35] (*le grouppetto*), и небольшие, но приятные ноты, называемые *broderies* (вышивка) или *agrément*s (украшения), то есть апподжиатуры [36], мордент [37], аччякатуры [38], маленькие ноты и т. д.

### XLI. О ПЕРЕХОДАХ ГОЛОСА (ПОРТАМЕНТО)

При исполнении пения не довольно того, чтобы только верно переходить от одной ноты к другой, но необходимо, чтобы, несмотря на отдельность сих двух нот, голос шел без разделения; надобно, чтобы сии две ноты шли одна за другою в одинаковой степени силы и объятности и соединялись между собою приятно и гибко.

Это искусство изменять голос, сберечь его и направлять таким образом, чтоб от него происходило пение ровное и выдержанное во всех его оттенках, называется переходом голоса (*le port de voix*; *portamento di voce*, портаменто — перенос голоса).

При переходе голоса на два звука, разделенных интервалом на несколько ступеней, голос быстро скользит от одного к другому, так что слегка касается сего последнего прежде, нежели действительно войдет в него. Это род почти неприметного захватывания ноты во время продолжения ноты предшествовавшей, у которой она как бы отнимает малейшую часть ее звука. Это должно исполнять без неровности и перерывов и притом так, чтобы вовсе незаметны были для слуха посредствующие ноты, по которым голос должен скользить легко, а не с усилием.

Если же будем, так сказать, тащить его от одной ноты до другой, то впадем в весьма неприятную ошибку, которую итальянцы называют *maniera smorfiosa* [39].

Чтобы выучиться по произволу изменять свой голос, должно тщательно петь попеременно гаммы (в особенности восходящие), с переходами (портаменто) и без переходов.

### XLII. О ЛЕГАТО

Легато — плавное, связанное пение. Важнейший вид вокализации, то есть пения на гласную.

Под словом легато понимается движение, посредством которого голос проходит по двум или более нотам одним произношением и одним дыханием (на одну гласную).

Эти ноты должны соединяться между собою мягко, без смешения, посредством легкого усиления голосов на всех восходящих тонах и постепенным смягчением на нисходящих, чтоб они следовали одна за другой в постоянном равенстве объема и силы (см. § XXIII).

Легато выражается знаком  $\frown$ , который покрывает все связанные ноты.

### XLIII. О СТАККАТО (ОТРЫВИСТОЕ ИСПОЛНЕНИЕ)

Стаккато противопоставляется легато. Этот род исполнения, посредством которого вместо выдерживания нот во всем их пространстве разделяют их паузами, ударяя на них резко и внезапно останавливая движение голоса. Оно отличается от *piqué* тем, что в сем последнем горловые звуки (звуки голоса) бывают мягче и ударения не столь отрывисты.

Ноты со знаком (*les notes piquées*) отличаются точкой; разделенные ноты (*les notes détachées*) — продолговатую вертикальную чертой, над ними поставленную.

Если ноты со значками покрыты связкой, то должно налегать на каждую из них, не связывая их и не разделяя (нонлегато).

Переходы в разделенных нотах принадлежат только дискантам, у которых головной голос весьма резок. Они производят весьма приятное действие в блестящих ариях. Впрочем, их надобно употреблять с большою умеренностью.

Упражнения должны исполняться в полголоса с некоторым сжатием рта; сначала петь гаммы медленные, потом все роды интервалов, пассажи и т. п.

Различается два вида стаккато — обычный вид, действительно напоминающий скрипичное *detache* [40], и легкий вид, близкий к скрипичному *pizzicato* [41], применяемый в пьесах изящного, грациозного характера (колоратурных).

#### XLIV. ПОСТАНОВКА ГОЛОСА (ФИЛИРОВКА ЗВУКА)

Постановка голоса (*la mise de voix, messa di voce*) состоит в искусстве тянуть звук во все пространство голоса и дыхания, сначала как можно слабее, потом постепенно усиливая до некоторой степени и, наконец, постепенно уменьшая до совершенного прекращения, так что голос пробегает в это время как бы форму продолговатого ромбоида <>, который и бывает его знаком.

Гаммы, состоящие из связанных звуков (легато), составляют такое упражнение, которое более всего способно придать голосу силу и твердость.

Надобно стараться, чтобы постепенность как восходящая, так и нисходящая, имела почти неприметную продолжительность и чтобы были по возможности точные разделения связанной ноты между повышением (усилением) и понижением (ослаблением) голоса [42]. При постоянных упражнениях в сем роде учащийся достигнет того, что будет по произволу владеть своими дыхательными способностями, и когда захочет, будет в состоянии усиливать свой голос до такой степени, до какой только он может возвышаться (до естественных границ его силы).

#### XLV. О ВЫДЕРЖАННОЙ НОТЕ

Выдержанная нота (*la note soutenue, nota sostenuta*) есть не что иное, как смягчение (упрощение филировки звука) постановки голоса, состоящее в том, что связанный звук от приятного к сильному переходит скорее, чтобы вдруг усилиться и возвратиться к приятному во столько приемов, сколько позволяет способность груди и количество содержащегося в ней воздуха. Эту ноту можно изобразить следующим знаком: <>>>> и т. д.; она довольно похожа на звук отдаленного колокола, то слабый, то сильный, смотря по ветру, который его несет.

Такое украшение, приличное только резким (звонким) звукам дисканта (сопрано), дает возможность показать самым очевидным образом красоту обширного голоса; впрочем оно не имеет никакого выразительного характера.

#### XLVI. ОБ АППОДЖИАТУРЕ (ФОРШЛАГ, МАЛЕНЬКАЯ НОТА)

Апподжиатурою (*l'appoggiature*) называется приятная нота, опирающаяся на ступень выше или ниже той ноты, которую хотят сделать слышною; она делается на ту ноту (за счет той ноты), перед которой стоит, и следовательно должна похищать (отнимать) звук у ноты, которая заступает место и с которой она составляет легато. От этого и произошло ее название, заимствованное от итальянского глагола *arroggiare* (опираться); пению она придает много мягкости и разнообразия в мелодии. Она не имеет определенности; продолжительность ее зависит от ноты, которая находится перед нею (после нее) и от которой она отнимает половину в нотах двусвязных (при ритме двухдольном) и две трети троевязных (в трехдольном). Находясь ниже ноты, она всегда должна составлять полутон так же, как и находясь наверху в тоне минорном; между тем в тоне мажорном на степени (ступени) высшей ее можно делать без различия и в полутон, и в целый тон. Когда в речитативе две ноты следуют непосредственно одна за другой на одной степени, есть обыкновение, во избежание однообразия, заменять апподжиатурою ту из сих нот, которая сильно ударяет.

Апподжиатуры не должно смешивать с ударением (*l'accent*), небольшою нотой, весьма краткою и едва приметною (*acciacatura* — короткий форшлаг, исполняемый в счет предыдущей длительности).

#### XLVII. О ГРУППЕТТО

Под названием *г р у п п е т т о* (*gruppetto*) разумеется всякое приятное место в пении (украшение), состоящее из двух, трех или четырех небольших нот, соединяющихся с нотой гармонии. В этих украшениях нет определенности, и они берутся в то время (в счет того времени), которое им предшествует. Их должно брать легко и приятно и более или менее быстро, смотря по характеру музыкальной пьесы и вкусу того, кто ее исполняет. *Double* — двойная апподжиатура *cadence brisée, pincé, mordant* и т. п. — суть вида группетто, изображаемого особыми знаками, но часто встречающегося во всех нотах.

### XLVIII. О ПАССАЖАХ

П а с с а ж [43] (*trait, passage*) есть украшение, состоящее из некоторого количества нот и изображающее перемены восходящих или нисходящих голосов, посредством отдельных или смешанных ступеней.

Каждую из сих фигур должно исполнять одним горловым звуком (на одно дыхание) легко и нежно. Постоянное упражнение в пассажах может сообщить голосу много ровности и гибкости, в особенности если будут стараться исполнять попеременно во всех различных оттенках силы, к которым способен голос.

### XLIX. О РУЛАДЕ

Р у л а д а (*roulade*) есть изменение голоса в ряду нот восходящих или нисходящих по соединенным ступеням. Самое название ее указывает на то, каким образом должно исполнять это певческое украшение. Оно происходит оттого, что голос как будто к а т и т с я (*semble rouler*), легко переходя от одного звука к другому без затруднений, происходящих от выговора слогов, каково бы ни было искусство, с которым оно присоединяется к звуку голоса (рулада поется на гласную). Потому-то она делается только на одном слоге. После трели, рулада есть одно из самых трудно исполняемых украшений.

Достоинство ее состоит в чистоте, легкости и нежности; звуки ее должны быть вдруг связаны без пособия груди, подобно брошенным жемчужинам, коих падение, постепенное и правильное, представляет собою совершенное равенство.

Делать руладу должно весьма умеренно, заботясь о том, чтобы дать постепенно сильные движения нотам восходящим, чисто ударить на первую, слегка утвердить голос на тех из них, которыми оканчивается верх рулады, и не спеша спустить сии самые ноты с высоты в рулады нисходящие.

Живость движения должно соразмерить с успехами учащегося. Не надобно двигать головою, ртом и подбородком.

### L. ТРЕЛЬ

Т р е л ь (*trille*), называвшаяся прежде кадансом, (*cadence*) есть попеременное ударение (чередование) ноты, над которой она поставле-

на с другой высшей нотой (отстоящей от нее на тон или полтона).

Подобно нотам в руладе сии две ноты, исполняемые горлом посредством движения быстрого и медленного вместе, должны образовать из себя род каданса, разборчивого и правильного, живого, легкого, имеющего одинаковое равенство и чистоту.

Трель можно делать с помощью или без помощи (с присоединением) группетто; у ней бывают разные окончания; обыкновенно начинают главною нотой (или аччъякатурой сверху), выдерживают ее некоторое время, потом возвышают ударение, коего быстрота увеличивается мало-помалу.

Полезно разнообразить трель, то есть усиливая и ослабляя ее посредством постановки (филировки) голоса, в особенности же надобно стараться, чтобы не смешивать звуков и не делать их неровными; в противном случае от такого смещения может произойти недостаток, который итальянцы называют *trillo caprino* (козьиной трелью), а французы *chevrotement* — пение дрожащим голосом (блеянье козы).

Это украшение весьма трудно исполнять, и оно требует прилежного изучения; упражняться в нем надобно не прежде, как по приобретении твердых познаний в напеве. Между тем можно заранее готовить к нему голос посредством упражнения в приличных пассажах, содержащих в себе основание для трели. Такое учение может быть превосходным приготовлением для рулад.

Лучший способ успеть в исполнении трелей во всех тонах состоит в том, чтобы выполнять ее с теми, которые для этого наиболее способны. Надеемся, что учащийся воспользуется нашим замечанием.

Должно воздерживаться от движений языком, губами, подбородком или головою. *Mordant* (м о р д е н т о м) называется нота с трелью, как *cadence brisée*.

Изучение сих украшений таково же, как и трели. Чистота и ровность составляют главное условие оною.

Ц е п ь ю т р е л е й (*la chaine de trilles, catena di trilli*) называется ряд нот с трелями, которые употребляются только в конце последней, при исполнении которой обязательно окончание каждой трели двойной апподжиатурой.

## ГЛАВА СЕДЬМАЯ

### II. ОБ ИСПОЛНЕНИИ

Указав на источники искусства в отношении усовершенствования голосового механизма (вокальной техники) и тонических оснований звучания голоса, нам остается присовокупить несколько замечаний об искусстве соединять звуки со словами и придавать пению возможную выразительность.

Состояние души имеет непосредственное влияние на голосовой орган и есть главная причина голоса, как замечено нами в § VIII; из этого следует, что пение, в благородном значении слова, есть язык сердца, чувства и страсти. Чтоб этот язык действовал сильно, надобно, чтобы произношение его было чисто и разборчиво, разнообразно своею выразительностью и руководимо хорошим вкусом. Учащийся во все время своего учения должен тщательно соотносываться с правилами произношения, которое составляет существенную часть пения. Надобно совершенно понимать слова, и посредством каждой ноты отличать усвоенный ей слог. Независимо от сольфеджий и вокализаций, чрез употребление которых образуется произношение, учащийся должен заниматься чтением вслух громко и не спеша, стараясь явственно выговаривать слоги, отдельно взятые.

Изменение гласных, перемена «о» на «а» и т. п. (см. § XIII), ударение на букве «р», свист, о котором упомянуто в означенном параграфе, — вот недостатки, которых должно избегать.

Правильный выговор ноты и слога придает пению более ясности и силы, нежели всевозможные усилия.

Вообще должно давать столько голосу, сколько нужно, чтобы быть понятным; даже с голосом не слишком обширным можно произвести большой эффект: надобно только заставить себя слушать.

Музыка, рассматриваемая как язык, имеет свои ударения, свою пунктуацию, свою фразеологию (фразировку), свою просодию [44] и разного рода слог; словом, свою грамматику и синтактику; учащемуся необходимо ознакомиться с сими частями. Изучая теорию, он узнает музы-

кальную фактуру; анализ укажет ему на отношения и соединения различных периодов, из которых составляется мелодическая фраза.

Он научится также различать, какие звуки голоса свойственны каким движениям, ибо посредством их композитор выражает идеи поэта. Чтобы придать пению известную степень истины и силы, какие ему свойственны необходимо ударение ораторское (словесное) соединять в точности с ударением музыкальным, что и составляет искусство декламации. Из внимательного чтения классических сочинений, учащийся почерпнет правило этого искусства; он должен часто и громко читать вслух стихотворения, и в них изучать разные изменения голоса, определяемые ораторским ударением.

К сему присоединит он упражнения в речитативе и в декламаторской (декламационной) музыке великих художников. Такие упражнения послужат в то же время к образованию его вкуса и раскроют в нем ту тонкость суждения, посредством которого живо ощущаются красоты и недостатки. Этот нежный вкус послужит для него руководителем при исполнении и выборе украшений, то есть даст ему средства придать музыкальной пьесе приятность и выразительность, не выходя из свойственного ей характера.

Выразительность (expression) в исполнителе состоит в том, чтоб уметь правильно судить о сочинении и писать (исполнить) его во вкусе и слоге, столь сообразных с намерением автора, чтоб они сохранили и в надлежащем виде обнаружили красоты его сочинения.

Чтобы петь выразительно, пусть исполнитель, как орган поэта и композитора (лицо, воссоздающее произведение), живо представит себе чувства, которые он должен передать; пусть он поддается всему, что его производит; пусть последует за всеми движениями его воображения, и когда он будет растроган, когда все, что он хочет выразить, перейдет в его сердце, тогда пусть он воспеваает свои ощущения; он наверное возбудит в своих слушателях то внутреннее чувство, посредством которого внешнее ощущение, основанное на слухе, передается сердцу.



# ЧАСТЬ ВТОРАЯ

## № 1. БОЛЬШАЯ ГАММА

Для приучения голоса твердо держать тон и ровно переходить из одного тона в другой.

**Lento [Медленно]**

Голос

do re mi fa sol

Ф-п.

la si do re mi

fa sol la la

sol fa mi re

do si do la sol

fa mi re do

si do

# ГАММЫ ДЛЯ ЭКЗЕРСИРОВАНИЯ СЕКУНД

## № 2. УПРАЖНЕНИЯ В СЕКУНДАХ

Называть каждую ноту твердо и чисто.

**Lento** [Медленно]

The musical score consists of four systems, each with three staves. The top staff of each system is a single treble clef staff. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent the piano accompaniment, with a treble clef on the middle staff and a bass clef on the bottom staff. The music is in common time (C) and marked 'Lento' (slowly). The exercises focus on second intervals, with various rhythmic patterns and accidentals (sharps and flats) used throughout. The first system shows a simple melodic line in the treble and a more complex accompaniment in the piano. The second system continues with similar patterns. The third system introduces more complex rhythmic figures in the piano part. The fourth system concludes with a final melodic phrase in the treble and a corresponding piano accompaniment.

First system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur over four measures. The middle staff (treble clef) contains a series of chords. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Second system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur over four measures. The middle staff (treble clef) contains a series of chords. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Third system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur over four measures. The middle staff (treble clef) contains a series of chords. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

Fourth system of musical notation. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur over four measures. The middle staff (treble clef) contains a series of chords. The bottom staff (bass clef) contains a rhythmic accompaniment with eighth notes and rests.

### № 3. УПРАЖНЕНИЯ В ТЕРЦИЯХ

Должно приучить голос брать верно и прямо «впадать» на третью ноту.

**Lento** [Медленно]

The first system of the exercise consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef with a common time signature (C). It features a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line with eighth notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

The second system continues the exercise. The vocal line has a half rest in the first measure, followed by eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

The third system continues the exercise. The vocal line has a half rest in the first measure, followed by eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

The fourth system concludes the exercise. The vocal line has a half rest in the first measure, followed by eighth notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2.

№ 4. УПРАЖНЕНИЯ В КВАРТАХ

Lento [Медленно]

The musical score consists of four systems, each with a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Lento [Медленно]'. The first system shows a melodic line in the treble clef with quarter notes and half notes, and a piano accompaniment in the grand staff with chords and moving bass lines. The second system continues the melodic line with some rests and features a more active bass line. The third system shows a melodic line with a long slur over the final two notes and a piano accompaniment with chords. The fourth system features a melodic line with a long slur over the final two notes and a piano accompaniment with a more active bass line.

№ 5. УПРАЖНЕНИЯ В КВИНТАХ [45]

Lento [Медленно]

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a common time signature (C). It contains a melodic line of eighth notes with slurs. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent the piano accompaniment, with a common time signature (C). The middle staff contains chords and single notes, while the bottom staff contains a bass line with chords and single notes.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a common time signature (C). It contains a melodic line of eighth notes with slurs. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent the piano accompaniment, with a common time signature (C). The middle staff contains chords and single notes, while the bottom staff contains a bass line with chords and single notes.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a common time signature (C). It contains a melodic line of eighth notes with slurs. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent the piano accompaniment, with a common time signature (C). The middle staff contains chords and single notes, while the bottom staff contains a bass line with chords and single notes.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a common time signature (C). It contains a melodic line of eighth notes with slurs. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent the piano accompaniment, with a common time signature (C). The middle staff contains chords and single notes, while the bottom staff contains a bass line with chords and single notes.

№ 6. УПРАЖНЕНИЯ В СЕКСТАХ

Lento [Медленно]

The first system of the exercise consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, and G4, all connected by a slur. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent the piano accompaniment. The middle staff is a treble clef with a common time signature, and the bottom staff is a bass clef with a common time signature. The piano part features chords in the right hand and single notes in the left hand, primarily using the notes G, A, B, and C.

The second system continues the exercise. The top staff has a melodic line with a half note G4, a whole rest, a half note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note B4, all connected by a slur. The piano accompaniment in the middle and bottom staves continues with chords and single notes, maintaining the harmonic structure of the first system.

The third system continues the exercise. The top staff has a melodic line with a half note G4, a half note A4, a half note B4, a half note C5, and a half note B4, all connected by a slur. The piano accompaniment in the middle and bottom staves continues with chords and single notes, maintaining the harmonic structure of the first system.

The fourth system concludes the exercise. The top staff has a melodic line with a half note G4, a half note A4, and a half note B4, all connected by a slur. The piano accompaniment in the middle and bottom staves continues with chords and single notes, maintaining the harmonic structure of the first system.

№ 7. УПРАЖНЕНИЯ В СЕПТИМАХ [46]

Lento [Медленно]

7

## № 8. УПРАЖНЕНИЯ В ОКТАВАХ

Выполнять, называя только первую ноту в такте.

**Lento** [Медленно]

The first system of the exercise consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It contains five measures of music, each starting with a note on a different line of the staff (C4, D4, E4, F4, G4) and moving up by one line in each subsequent measure. The notes are labeled 'do', 're', 'mi', 'fa', and 'sol' respectively. The piano accompaniment is shown in two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The piano part consists of chords in the right hand and octaves in the left hand, corresponding to the notes in the vocal line.

The second system of the exercise consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It contains six measures of music, each starting with a note on a different line of the staff (G4, F4, E4, D4, C4, B3) and moving down by one line in each subsequent measure. The notes are labeled 'sol', 'fa', 'mi', 're', 'do', and 'si' respectively. The piano accompaniment is shown in two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The piano part consists of chords in the right hand and octaves in the left hand, corresponding to the notes in the vocal line.

The third system of the exercise consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a common time signature (C). It contains three measures of music, each starting with a note on a different line of the staff (C4, D4, E4) and moving up by one line in each subsequent measure. The notes are labeled 'do', 're', and 'mi' respectively. The piano accompaniment is shown in two staves (treble and bass clefs) with a brace on the left. The piano part consists of chords in the right hand and octaves in the left hand, corresponding to the notes in the vocal line.

# № 9. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ ПЕРЕХОДА ОТ ОДНОЙ НОТЫ К ДРУГОЙ

Lento [Медленно]

The musical score consists of four systems. Each system includes a piano accompaniment and a single melodic line. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The melodic line is written in a single treble clef. The tempo is marked 'Lento [Медленно]'. The exercise involves transitions between notes, with specific fingering indicated by circled 'V' symbols above certain notes in the melodic line. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes.

№ 10. УПРАЖНЕНИЯ В ПОЛУНОТАХ

Lento [Медленно]

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is Lento. The lyrics are: do re mi fa sol la si do re mi fa sol sol fa mi re do si la sol fa mi re do do do do.

System 1: Vocal line starts with a half note 'do' (F#4), followed by quarter notes 're' (G#4), 'mi' (A4), 'fa' (B4), 'sol' (C5), and 'la' (D5). The piano accompaniment features chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2: Vocal line continues with a half note 'si' (D5), followed by quarter notes 'do' (F#5), 're' (G#5), 'mi' (A5), 'fa' (B5), and 'sol' (C6). The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

System 3: Vocal line continues with a half note 'sol' (C6), followed by quarter notes 'fa' (B5), 'mi' (A5), 're' (G#5), 'do' (F#5), 'si' (D5), and 'la' (D5). The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

System 4: Vocal line continues with a half note 'sol' (C6), followed by quarter notes 'fa' (B5), 'mi' (A5), 're' (G#5), 'do' (F#5), 'do' (F#5), and 'do' (F#5). The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

## № 11. МАЛАЯ ГАММА (ГАММА В ОКТАВУ)

Сию гамму должно петь, произнося твердо первую ноту при начале, и усиливать, идя кверху.

The musical score is written in C major, 2/4 time, and consists of four systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with slurs and accents, and the piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes. The notes are labeled with their corresponding solfège syllables: do, re, mi, fa, sol, and do.

System 1: Vocal line starts with 'do', 're', and 'mi'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

System 2: Vocal line starts with 'fa' and 'sol'. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

System 3: Vocal line starts with 'sol', 'fa', and 'mi'. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

System 4: Vocal line starts with 're', 'do', and 'do'. The piano accompaniment continues with chords and single notes, ending with a fermata on the final 'do'.

## № 12. ГАММА НА 9-ю НОТУ (ГАММА ДО НОНЫ [47])

Усиливая таким же порядком, как и первую, то есть кверху.

do re re mi mi fa

fa sol sol fa fa mi mi re

re do do do do

№ 13. УПРАЖНЕНИЕ НА СКАЧКИ В ОКТАВУ И НОНУ\*

**Allegro** [Скоро]

Musical score for exercise № 13, 'Allegro' tempo. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The second system continues the piece, ending with a double bar line. The music features eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together, and rests. The bass line consists of chords and single notes.

№ 14. СИНКОПЫ

**Allegro moderato** [Довольно скоро]

Musical score for exercise № 14, 'Allegro moderato' tempo. It consists of two systems of three staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a common time signature. The second system continues the piece, ending with a double bar line. The music features eighth and sixteenth notes, with many notes beamed together and some notes tied across bar lines. The bass line consists of chords and single notes.

\* Упражнения № 13, 14, 16–19 можно петь с названием нот и на гласные.

№ 15. ГАММЫ НА 10-ю НОТУ (ГАММЫ ДО ДЕЦИМЫ [48])

do do, re, mi re re, mi, fa mi mi, fa, sol

The first system of the musical score consists of three measures. The vocal line (top staff) features a melodic line with eighth-note runs and rests, with lyrics 'do do, re, mi re re, mi, fa mi mi, fa, sol' written below. The piano accompaniment (bottom two staves) provides harmonic support with chords and single notes.

fa fa, sol, la sol sol, fa, mi fa fa, mi, re

The second system of the musical score consists of three measures. The vocal line continues the scale with lyrics 'fa fa, sol, la sol sol, fa, mi fa fa, mi, re'. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

mi mi, re, do re re, do, si do do do

The third system of the musical score consists of three measures. The vocal line concludes the scale with lyrics 'mi mi, re, do re re, do, si do do do'. The piano accompaniment concludes with chords and single notes.

№ 16. СКАЧКИ В ДЕЦИМУ

Allegro [Скоро]

The score for exercise № 16 consists of two systems. The first system has a treble clef with a common time signature (C) and a bass clef with a common time signature (C). The melody in the treble clef features eighth-note jumps, with accents (v) and slurs. The piano accompaniment in the bass clef consists of chords and eighth-note patterns. The second system continues the piece with similar rhythmic and melodic patterns, ending with a double bar line.

№ 17. СИНКОПЫ

Allegro [Скоро]

The score for exercise № 17 is in 2/4 time. The first system features a treble clef with a 2/4 time signature and a bass clef with a 2/4 time signature. The melody in the treble clef includes syncopated rhythms, with accents (v) and slurs. The piano accompaniment in the bass clef features chords and syncopated eighth-note patterns. The second system continues the exercise with similar syncopated rhythms, ending with a double bar line.

№ 18. УПРАЖНЕНИЕ

Andante [Не скоро]

do, do, do, mi re, re, re, fa mi, mi, mi, sol fa, fa, fa, la

sol mi, mi, mi, fa fa re, re, re, mi mi do, do, do, re re si, si, si, do

№ 19. УПРАЖНЕНИЕ

Allegro [Скоро]

№ 20. ГАММЫ НА 11-ю НОТУ (ДО УНДЕЦИМЫ [49])

do re mi fa re mi fa sol mi fa sol la

sol fa mi re fa mi re do mi re do si

re si re do do do

№ 21. СКАЧКИ В УНДЕЦИМУ\*

**Moderato** [Умеренно]

\* Упражнения № 21, 22, 24–28 можно петь и на гласную.

№ 22. УПРАЖНЕНИЕ

*Andante* [Не скоро]

№ 23. ГАММЫ НА 12-ю НОТУ (ДО ДУОДЕЦИМЫ [50])

do sol re la sol do

fa si do do do

№ 24. СКАЧКИ В ДУОДЕЦИМУ

*Allegro* [Скоро]

№ 25. АРПЕДЖИО [51] И ЗАДЕРЖАНИЯ

Allegro [Скоро]

Allegro [Скоро]

№ 26. ПРИГОТОВЛЕНИЕ К ПОЛУТОНАМ  
(в восходящем и нисходящем порядке)

Moderato [Умеренно]

Moderato [Умеренно]

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, featuring two 'V' markings above it. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same staff layout as the first system. The melodic line in the treble staff continues with more notes and rests, including two 'V' markings. The piano accompaniment in the grand staff provides harmonic support.

Third system of musical notation. The treble staff continues the melody with notes and rests, marked with two 'V' symbols. The piano accompaniment in the grand staff continues with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. The treble staff concludes the melodic line with notes and rests, marked with two 'V' symbols. The piano accompaniment in the grand staff concludes with chords and moving lines, ending with a double bar line.

№ 27. УПРАЖНЕНИЕ

Andante [Не скоро]

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a single treble clef staff with a melodic line. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. A fermata is placed over the final note of the upper staff, and a 'V' (accendo) symbol is positioned above it.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a fermata and 'V' symbol at the end. The lower staff continues the piano accompaniment.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a fermata and 'V' symbol at the end. The lower staff continues the piano accompaniment.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with two fermatas and 'V' symbols. The lower staff continues the piano accompaniment, ending with a double bar line. A dashed line with an '8' below it indicates an octave transposition for the final notes of the piano part.

Andante [Не скоро]

№ 28. УПРАЖНЕНИЕ

The musical score is written for a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). It is in common time (C) and has a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Andante [Не скоро]". The exercise is numbered "№ 28. УПРАЖНЕНИЕ". The score consists of four systems. The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line with slurs and accents, and a grand staff providing harmonic support. The second system continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The third system shows a change in the bass line and the continuation of the upper melodic line. The fourth system concludes the exercise with a final melodic phrase and a sustained bass line.

## № 29. УПРАЖНЕНИЯ В ФИЛИРОВКЕ ЗВУКА

Выдерживать голос должно на гласной букве «а» и на диатонической гамме [52] без меры, управляя дыханием так, чтобы можно было поддерживать голос в продолжении 15 или 20 секунд. Всякая нота должна начинаться пиано и постепенно усиливаться до форте и таким же образом доходить обратно до пиано. Звук голоса должен быть чист без усилия и в своей величине (громкости, силе), не делать его хриплым через большие усилия.

а а а а а а а а а а а а а

а а а а а а а а а а а а а

## № 30. СТАККАТО

Каждая нота должна отрывисто исполняться и оставлять после себя небольшую паузу.

[Исполнение]

а н т д.

№ 31. ЛЕГАТО

№ 32. ПЕРЕХОД (ПОРТАМЕНТО)

В промежутках должно переносить голос с гибкостью, чтобы, переходя от одного тона к другому, звуки были бы без усилия и постепенны.

*Andante* [Не скоро]

### № 33. АППОДЖИАТУРЫ ИЛИ НОТЫ УКРАШЕНИЯ (долгие форшлагы)

Апподжиатура не только должна связываться со следующей нотой, но даже более должна быть слышна.

[Исполнение]

Andante

The image displays a musical score for exercise № 33, titled "Апподжиатуры или ноты украшения (долгие форшлагы)". The score is presented in three systems, each consisting of four staves. The top staff of each system is a single treble clef staff, while the bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked "Andante". The notation includes various note values, rests, and ornaments (trills) indicated by a 'v' symbol. Vertical dashed lines connect the notes in the top staff to the corresponding notes in the grand staff below, illustrating the relationship between the ornamented notes and the underlying accompaniment. The first system shows a sequence of notes with trills, followed by a similar sequence in the second system, and a final sequence in the third system. The piano accompaniment consists of chords and single notes in both hands, providing a harmonic and rhythmic foundation for the melodic line.

№ 34. УПРАЖНЕНИЕ

[Исполнение]

№ 35. ГРУППИЕТТО НА ГАММЕ

[Пример]

sol fa mi re

do si la sol fa mi re do

№ 36. ГРУППЕТО НА АРПЕДЖИО

[Пример]

do mi sol do mi sol

sol mi do sol mi do

№ 37. ГРУППЕТТО НА ИНТЕРВАЛАХ

[Пример]

Two systems of musical notation for exercise № 37. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system shows a vocal line with eighth-note patterns and a piano accompaniment with chords. The second system continues the vocal line with more complex rhythmic patterns and the piano accompaniment.

№ 38. ТРЕЛЬ

Упражнения в трели обычно поются на гласную «а».

Two systems of musical notation for exercise № 38. Each system consists of three staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The first system shows a vocal line with a trill on the note 're' and a piano accompaniment. The second system shows a vocal line with trills on the notes 'sol', 'la', 'si', 'do', and 're' and a piano accompaniment.

№ 39. ТРИОЛИ [53]

**Allegro** [Скоро]

do re mi fa sol la si do

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a common time signature. It begins with a melodic phrase: 'do re mi fa sol la si do'. The notes 're', 'mi', 'fa', and 'sol' are grouped into triplets, each marked with a '3' and an accent 'a'. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note accompaniment pattern.

re mi fa sol sol fa mi re do si la

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with 're mi fa sol' and then has a measure with a fermata over 'sol'. This is followed by another triplet of 'sol fa mi' (marked with '3' and 'a'), then 're do si la'. The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment pattern.

sol fa mi re do

The third system concludes the piece. The vocal line starts with a triplet of 'sol fa mi' (marked with '3' and 'a'), followed by 're do'. A fermata is placed over the final 'do'. The piano accompaniment concludes with a final chord in the bass clef.

№ 40. УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ПОДВИЖНОСТИ ГОЛОСА

УПРАЖНЕНИЕ № 1

**Andante** [Нескоро]

do re mi fa sol la

la sol fa mi re do do

УПРАЖНЕНИЕ № 2

**Andantino** [Умеренно скоро]

do re mi fa

sol la la sol

fa mi re do do do

УПРАЖНЕНИЕ № 3

**Allegro** [Скоро]

do re mi

a . . . . .

fa sol la

The first system of music consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef and features a melodic line with eighth-note patterns. The lyrics 'fa', 'sol', and 'la' are positioned below the notes. Above the first three notes, there are dotted lines with an 'a' above them, indicating a breath mark. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords and single notes.

a . . . . .

si do re

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'si', 'do', and 're'. Similar to the first system, there are dotted lines with an 'a' above the first three notes. The piano accompaniment continues with harmonic accompaniment.

a . . . . .

mi fa sol

The third system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'mi', 'fa', and 'sol'. Similar to the previous systems, there are dotted lines with an 'a' above the first three notes. The piano accompaniment continues with harmonic accompaniment.

a . . . . .

fa mi re

The fourth system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'fa', 'mi', and 're'. Similar to the previous systems, there are dotted lines with an 'a' above the first three notes. The piano accompaniment continues with harmonic accompaniment.

a . . . . . a . . . . . a . . . . .

do si la

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef and features a melodic line with eighth-note patterns. Above the vocal line, there are three groups of four dots, each preceded by a lowercase 'a', indicating a specific pitch or breath mark. The lyrics 'do', 'si', and 'la' are placed below the corresponding notes. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and provides harmonic support with chords and single notes.

a . . . . . a . . . . . a . . . . .

sol fa mi

The second system of music continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line features similar eighth-note patterns. Above the vocal line, there are three groups of four dots, each preceded by a lowercase 'a'. The lyrics 'sol', 'fa', and 'mi' are placed below the corresponding notes. The piano accompaniment continues with harmonic support.

a . . . . .

re do

The third system of music continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line features similar eighth-note patterns. Above the vocal line, there is one group of four dots preceded by a lowercase 'a'. The lyrics 're' and 'do' are placed below the corresponding notes. The piano accompaniment continues with harmonic support.

a . . . . . (V)

do do do do

The fourth system of music concludes the vocal and piano accompaniment. The vocal line features similar eighth-note patterns. Above the vocal line, there is one group of four dots preceded by a lowercase 'a', and a '(V)' marking above the final notes. The lyrics 'do do do do' are placed below the corresponding notes. The piano accompaniment continues with harmonic support.

УПРАЖНЕНИЕ № 4

**Allegro** [Скоро]

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal lines are in a single treble clef with a common time signature. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. The lyrics are: do, re, mi, fa, sol, fa, mi, re. The score includes dynamic markings such as *a*, *a*, *a*, *a* (*v*) *a*, *a*, *a*, *a*, *a* (*v*) *a*, and *a*, *a*, *a*, *a* (*v*) *a*. The piano accompaniment features chords and arpeggiated figures.

a *v* (V)  
 do - do do

УПРАЖНЕНИЕ № 5

a do - re - mi - fa - sol - la - si - do - re - mi - fa - sol

a sol - fa - mi - re - do - si - la - sol -

a (V)  
 fa - mi - re - do do do

УПРАЖНЕНИЕ № 6

**Allegro** [скоро]

do - re - mi - fa - sol - la - si - do -

The first system features a vocal line in treble clef with a common time signature. The melody consists of eighth notes, with two phrases marked 'a' (accents) over the notes 'do-re-mi-fa' and 'sol-la-si-do'. The piano accompaniment is in the same time signature, with the right hand playing chords and the left hand playing a steady eighth-note bass line.

re - mi - fa - mi - re - do - si - la -

The second system continues the vocal line with eighth-note patterns, also featuring two phrases marked 'a'. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and eighth notes in the left hand.

sol - fa - mi - re - do - do do

The third system concludes the piece. The vocal line has two phrases marked 'Va' (fortissimo) over the notes 'sol-fa-mi-re-do' and 'do do'. The piano accompaniment features a final chord in the right hand and a sustained bass line in the left hand.

УПРАЖНЕНИЕ № 7

**Allegro** [скоро]

do - re

mi fa

mi re do

do do do



## ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

### ВОКАЛИЗЫ. ДЕСЯТЬ УПРАЖНЕНИЙ

Вокализы могут исполняться как на гласную, так и с названиями нот. В данных упражнениях имеется в виду последний способ исполнения. В особенности это ясно по вокализам № 2, 3, 6, где повторения одних и тех же нот очень часты. Для вокализации этих упражнений повторяющиеся ноты выписаны в вокальной партии общей их длительностью или связаны лигами, где это возможно. В вокальной партии поставлены лиги, указывающие на преобладающий в вокализах вид вокализации — легато; значки, обозначающие места, где следует брать дыхание, двух родов: знак (V) указывает на необязательность нового вдоха; и знак V (без скобок) — на обязательность вдоха. При исполнении трели в предыдущем издании были добавлены ее окончания, не выписанные автором.

#### УПРАЖНЕНИЕ № 1

Не скоро

The musical score for Exercise No. 1 is presented in three systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef with a common time signature (C). It features a melodic line with a long slur over the first two measures of each system, indicating a legato performance. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. It provides harmonic support with chords and moving lines, often using slurs to connect notes across measures. The tempo is marked 'Не скоро' (Ad libitum) at the beginning of the first system.

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 a long slur over the first two measures. The grand staff contains a complex accompaniment with many chords and some melodic fragments.

Second system of musical notation. Similar to the first system, it has a single treble clef staff and a grand staff. The melodic line in the top staff continues with a slur. The accompaniment in the grand staff features a steady flow of chords and some melodic movement.

Third system of musical notation. The top staff shows a melodic line with a slur. The grand staff accompaniment is characterized by a dense texture of chords, with some rhythmic patterns in the right hand.

Fourth system of musical notation. The top staff features a melodic line with a slur and a 'V' marking above it. The grand staff accompaniment continues with a complex chordal texture.

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 a slur over the first two measures and a 'v' marking above the third measure. The grand staff below features a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

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 top staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The grand staff features a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking 'f' is present in the second measure of the right hand.

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 top staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The grand staff features a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking 'f' is present in the second measure of the right hand.

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 top staff has a melodic line with a slur over the first two measures. The grand staff features a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

УПРАЖНЕНИЕ № 2

Тихо

The musical score is divided into three systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The tempo/mood is marked 'Тихо' (piano). The piano accompaniment is characterized by dense, often arpeggiated chordal textures. The vocal line is melodic and includes some chromaticism in the third system.

First system of a musical score. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The top staff features a melodic line with a long slur over the first four measures. The grand staff contains a complex accompaniment with many beamed eighth notes and chords.

Second system of the musical score. It follows the same three-staff layout. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata over the final note. A 'V' marking is present above the second measure. The accompaniment continues with intricate rhythmic patterns.

Third system of the musical score. The top staff includes a trill ('tr') marking above the final note of the melodic phrase. The accompaniment in the grand staff shows a change in texture with more frequent chordal changes.

Fourth system of the musical score. The top staff shows a melodic line with a slur and a fermata. The accompaniment in the grand staff features a dense texture of beamed eighth notes and chords.

First system of a musical score. 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 two flats (B-flat and E-flat). The top staff contains a melodic line with a long slur over the first four measures. The grand staff contains a piano accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of the musical score. It follows the same three-staff layout. The melodic line in the top staff continues with a slur. The piano accompaniment in the grand staff features a more active right hand with eighth-note patterns and a steady bass line.

Third system of the musical score. The melodic line in the top staff shows some rhythmic variation. The piano accompaniment in the grand staff continues with its characteristic textures, including chords and moving bass lines.

Fourth system of the musical score. The melodic line in the top staff includes accents (>) and a dynamic marking 'v' (forte) above a note. The piano accompaniment in the grand staff concludes with some final chords and a bass line ending.

System 1: Treble clef with a melodic line starting on a whole note, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a bass line with eighth notes and chords in the right hand.

System 2: Treble clef with a melodic line featuring a slur over a half note and a quarter note. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns in both hands.

System 3: Treble clef with a melodic line starting with a slur and a circled 'v' above the first note. The piano accompaniment features a consistent rhythmic accompaniment.

System 4: Treble clef with a melodic line ending with a slur and a fermata. The piano accompaniment concludes with a final chord and a bass line ending on a whole note.

УПРАЖНЕНИЕ № 3

Тихо

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a melodic line. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing the piano accompaniment. The middle staff has a treble clef and contains chords and some melodic fragments. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. The music is in 4/4 time and begins with a dynamic marking of 'Тихо' (piano).

The second system of musical notation continues the piece. It features the same three-staff structure. A fermata is placed over a note in the top staff. A fingering '(V)' is indicated above a note in the top staff. The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

The third system of musical notation continues the piece. It features the same three-staff structure. The piano accompaniment in the middle and bottom staves shows more complex chordal textures and a steady bass line.

The fourth system of musical notation concludes the piece. It features the same three-staff structure. The melodic line in the top staff ends with a fermata. The piano accompaniment in the middle and bottom staves provides a final harmonic and rhythmic foundation.

System 1: Treble clef with a melodic line featuring a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2: Treble clef with a melodic line featuring a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

System 3: Treble clef with a melodic line featuring a slur and a fermata. 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 featuring a slur and a fermata. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

First system of a musical score. 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 a long slur and a trill (tr) at the end. The grand staff features a complex piano accompaniment with chords and a steady bass line.

Second system of the musical score. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata (V) over the final note. The grand staff continues the piano accompaniment with dense chordal textures and a consistent bass line.

Third system of the musical score. The top staff features a melodic line with a slur and a fermata (V) over the final note. The grand staff includes a dynamic marking of *f* (forte) and continues the piano accompaniment.

Fourth system of the musical score. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata (V) over the final note. The grand staff concludes the piano accompaniment with a final cadence.

УПРАЖНЕНИЕ № 4

Скоро

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including accents and a fermata. The middle and bottom staves are grouped as a grand staff (treble and bass clefs) and provide a piano accompaniment with chords and a steady eighth-note bass line.

The second system continues the piece with similar notation. The melodic line in the top staff features more complex rhythmic patterns and dynamic markings. The piano accompaniment in the grand staff below continues with harmonic support.

The third system shows further development of the musical themes. The melodic line includes a fermata and a dynamic marking 'v'. The piano accompaniment maintains its rhythmic and harmonic structure.

The fourth system concludes the exercise. The melodic line ends with a final cadence, and the piano accompaniment provides a concluding harmonic texture.

First system of a musical score. 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 two flats (B-flat and E-flat). The top staff contains a melodic line with a slur over the first two notes, a dynamic marking 'v' above the third note, and accents over the fourth and fifth notes. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

[Poco meno mosso]

Second system of the musical score, continuing from the first. It features the same three-staff layout. The tempo marking '[Poco meno mosso]' is centered above the first staff. The melodic line in the top staff has a slur over the first two notes. The grand staff accompaniment continues with rhythmic patterns and chordal textures.

Third system of the musical score. The top staff shows a melodic line with a slur over the first two notes and a fermata over the final note. The grand staff accompaniment features a more active texture with eighth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand.

Fourth system of the musical score. The top staff has a melodic line with a slur over the first two notes and a dynamic marking 'v' above the fifth note. The grand staff accompaniment continues with rhythmic accompaniment.

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata over the final note, marked with a 'V' above the note. The piano accompaniment includes a treble and bass staff with chords and a steady eighth-note bass line.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase, marked with a 'V' above the first note and another 'V' above the final note. The piano accompaniment continues with chords and a steady eighth-note bass line.

Third system of musical notation. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata over the final note, marked with a 'V' above the first note and another 'V' above the final note. The lyrics "acce - le - ran - do" are written below the vocal line. The piano accompaniment continues with chords and a steady eighth-note bass line.

Fourth system of musical notation. The tempo marking "Tempo I" is placed above the vocal line. The vocal line features a melodic phrase with a slur and a fermata over the final note, marked with a 'V' above the final note. The piano accompaniment includes a treble and bass staff with chords and a steady eighth-note bass line. The marking "rit" is placed below the piano accompaniment.

(V)

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a melodic phrase of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. A slur covers the first two measures of the vocal line. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

The second system continues the musical piece. The vocal line has a slur over the first two measures. The piano accompaniment maintains its harmonic support with chords and a steady bass line.

The third system concludes the musical piece. The vocal line ends with a final note and a quarter rest. The piano accompaniment also concludes with a final chord and a quarter rest.

УПРАЖНЕНИЕ № 5

[Медленно]

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system has a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked as [Медленно].

**System 1:** The vocal line begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, marked with a slur and a fermata over the first two notes. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, marked with a slur and a fermata over the first two notes. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

**System 2:** The vocal line continues with a piano (*p*) dynamic, marked with a slur and a fermata over the first two notes. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

**System 3:** The vocal line features a dynamic change to mezzo-forte (*mf*) and includes a fermata over the fifth note, which is marked with a *(V)* above it. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

**System 4:** The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic, marked with a slur and a fermata over the first two notes. It includes a fermata over the fifth note, marked with a *(V)* above it. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

First system of a musical score in G major. The right hand features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of the musical score. The right hand continues the melodic line, marked with a fermata and a circled 'V' above the final note. The left hand accompaniment remains consistent.

Third system of the musical score. The right hand begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a slur over the first two notes, followed by a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The left hand accompaniment continues with eighth notes.

Fourth system of the musical score. The right hand continues the melodic line with a slur over the first two notes. The left hand accompaniment concludes the piece with eighth notes.

*f.* *mf*

*mf* *p*

УПРАЖНЕНИЕ № 6

Тихо

*[a]* *[a]*

La, la, la sol si, si, si la

*[a]*

do, do, do si sol la

do, do, do si re, re, re do mi, mi, mi

The first system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line has a melodic line with lyrics 'do, do, do si re, re, re do mi, mi, mi'. The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands.

fa, sol la, la, do, la [allegro]

The second system continues the vocal line with lyrics 'fa, sol la, la, do, la' and includes the tempo marking '[allegro]'. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

The third system shows the vocal line continuing with a melodic line. The piano accompaniment features triplets in both hands, indicated by a '3' over the notes.

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano accompaniment features triplets in both hands, indicated by a '3' over the notes.

System 1: Treble clef with a melodic line featuring a slur and a sharp sign. Piano accompaniment in the left hand includes chords and a triplet of eighth notes. A dashed line with the number '8' is positioned below the piano part.

System 2: Treble clef with a melodic line ending in a fermata and a 'V' marking. Piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. A dashed line with the number '8' is positioned below the piano part.

System 3: Treble clef with a melodic line. Piano accompaniment features two triplet markings over eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. A dashed line with the number '8' is positioned below the piano part.

System 4: Treble clef with a melodic line ending in a fermata and a 'V' marking. Piano accompaniment includes two triplet markings over eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand.

First system of musical notation. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The piano part features triplet chords in the right hand and eighth notes in the left hand.

Second system of musical notation. The top staff continues the melody with a fermata over a note. The piano part continues with triplet chords and eighth notes.

Third system of musical notation. The piano part changes to sustained chords in the right hand and eighth notes in the left hand. The treble staff has a fermata.

Fourth system of musical notation. The piano part features a complex chordal texture with triplets in the right hand and eighth notes in the left hand.

First system of musical notation. The top staff is a single melodic line in treble clef, starting with a fermata over a half note G4, followed by a series of eighth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). It features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. A fermata is placed over the first measure of the piano accompaniment. A dashed line with the number '8' below it spans the first two measures of the piano accompaniment. The system concludes with a fermata over a half note G4 in the top staff.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a fermata over a half note G4. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords. A dashed line with the number '8' below it spans the first two measures of the piano accompaniment. The system concludes with a fermata over a half note G4 in the top staff.

Third system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a fermata over a half note G4. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords. A dashed line with the number '8' below it spans the first two measures of the piano accompaniment. The system concludes with a fermata over a half note G4 in the top staff.

Fourth system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a fermata over a half note G4. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and chords. A dashed line with the number '8' below it spans the first two measures of the piano accompaniment. The system concludes with a fermata over a half note G4 in the top staff.

УПРАЖНЕНИЕ № 7

Тихо

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo is marked "Тихо" (piano). The score includes various musical notations such as slurs, accents, trills (tr), and dynamic markings like *f* (forte) and *f* with an accent (>). The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment is written in grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords and some melodic fragments, while the left hand plays a more active line with eighth and sixteenth notes. A trill is marked above a note in the vocal line.

The second system of musical notation continues the piece. The vocal line shows a more rhythmic passage with eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. A trill is marked above a note in the vocal line.

The third system of musical notation continues the piece. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. A trill is marked above a note in the vocal line.

The fourth system of musical notation continues the piece. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. A trill is marked above a note in the vocal line.

First system of a musical score. It features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line contains eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The piano accompaniment includes chords and a steady bass line.

Second system of the musical score. The vocal line continues with similar rhythmic patterns and includes a trill-like figure. The piano accompaniment maintains its harmonic support with chords and a consistent bass line.

Third system of the musical score. The vocal line is mostly silent, indicated by whole rests. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth-note patterns and sustained chords in the right hand.

Fourth system of the musical score. The vocal line resumes with a long, sustained note. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the bass and sustained chords in the treble, ending with a fermata.

УПРАЖНЕНИЕ № 8

Скоро

The musical score is divided into four systems. The first system includes a piano part with a forte (*f*) dynamic and a violin part with accents and slurs. The second system features a piano part with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a violin part with triplets and slurs. The third system continues the piano and violin parts with similar notation. The fourth system includes a piano part with a *poco rit. atempo* marking and a violin part with accents and slurs. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

First system of musical notation. The upper staff is a single melodic line in G minor, starting with a fermata over a quarter note G, followed by a half note A, and then a series of eighth notes. It features a fermata over a quarter note G, followed by a half note A, and then a series of eighth notes. The lower staff is a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with triplet eighth notes and a fermata over a quarter note G. The lower staff continues the piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Third system of musical notation. The upper staff features a trill over a quarter note G, followed by a half note A, and then a series of eighth notes. The lower staff continues the piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a fermata over a quarter note G, followed by a half note A, and then a series of eighth notes. The lower staff continues the piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

First system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody in the treble staff features a long phrase with a slur and a fermata over the final note. The piano accompaniment in the grand staff consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with quarter notes in the left hand.

Second system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The key signature remains two flats. The melody in the treble staff includes a triplet of eighth notes and a fermata. The piano accompaniment in the grand staff features a more complex harmonic texture with chords and moving lines in both hands.

Third system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The key signature remains two flats. The melody in the treble staff is characterized by a series of eighth notes, each with an accent (>) and a breath mark (v). The piano accompaniment in the grand staff continues with a complex harmonic structure.

Fourth system of musical notation. It consists of a single treble clef staff and a grand staff. The key signature remains two flats. The melody in the treble staff continues with eighth notes, each with an accent (>) and a breath mark (v). The piano accompaniment in the grand staff continues with a complex harmonic structure. The instruction *poco rit.* is written above the piano part.

УПРАЖНЕНИЕ № 9

В темпе полонеза

*mf*

The musical score consists of four systems, each with a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'В темпе полонеза' (Polonaise tempo) and the dynamic is 'mf' (mezzo-forte). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more varied bass line in the left hand, including some chords and rests. Performance markings include accents (tr) and slurs (V) over specific notes in the melody.

*più f* (V)

*tr* *ff*

(V)

First system of musical notation. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. A slur covers the final two measures of the system, with a '(v)' marking above the final note. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a series of eighth notes under a slur. The piano accompaniment maintains the eighth-note bass line and chordal accompaniment in the right hand.

Third system of musical notation. The vocal line features a slur over the first two measures, followed by a half note, and then a quarter note with an accent (>) and a 'v' marking above it. The piano accompaniment includes a 'rit.' (ritardando) marking in the second measure. The system concludes with a 'f' (forte) dynamic marking and a slur over the final notes.

Fourth system of musical notation. The vocal line starts with a half note followed by a quarter rest, then a quarter note, and ends with a quarter note. A 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking is placed below the second measure. The piano accompaniment continues with the established eighth-note bass line and chordal accompaniment. A '[Tempo I]' (ritornello) marking is placed above the vocal line in the second measure.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The top staff features a melodic line with a long slur over the first two measures and a trill in the final measure. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The top staff has a melodic line with a slur and a trill marked 'tr' in the final measure. The grand staff continues the accompaniment with chords and moving lines.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The top staff has a melodic line with a slur. The grand staff continues the accompaniment with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The top staff has a melodic line with a slur. The grand staff continues the accompaniment with chords and moving lines.

First system of a musical score. It consists of a single treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The treble staff contains a melodic line with a trill (tr) on the final note. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

[Poco meno mosso]

Second system of the musical score. It features a single treble clef staff and a grand staff. The tempo marking "[Poco meno mosso]" is positioned above the first staff. The grand staff includes a dynamic marking "[mf]" in the left hand. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

Third system of the musical score, continuing the single treble clef staff and grand staff. The melodic line in the treble staff continues with a long phrase, and the accompaniment in the grand staff maintains the eighth-note rhythmic pattern.

Fourth system of the musical score. It includes a single treble clef staff and a grand staff. The tempo marking "[accelerando]" is placed above the grand staff. The melodic line in the treble staff concludes with a final phrase, and the accompaniment in the grand staff continues until the end of the system.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few rests. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The key signature has two flats, and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time.

The second system continues the musical piece. It features similar notation to the first system. In the lower staff, there is a marking that reads "rit." (ritardando) positioned above a measure, indicating a change in tempo.

The third system of music shows further development of the melodic and harmonic themes. A "rit." marking is present in the lower staff, continuing the tempo change from the previous system.

[poco meno mosso]

The fourth system concludes the page's musical notation. It includes the tempo marking "[poco meno mosso]" at the beginning, indicating a further decrease in tempo. The notation continues with melodic and harmonic elements consistent with the previous systems.

First system of a musical score. It consists of a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line features a melodic phrase with a fermata over the final note, which is marked with a '(v)'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand.

Second system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase, marked with a fermata and a 'mf' dynamic. Above the staff, the tempo is marked '[Tempo I]'. The piano accompaniment features a 'poco rit.' (ritardando) instruction. The right hand plays chords, and the left hand plays a bass line. A 'ff' (fortissimo) dynamic is indicated in the left hand.

Third system of the musical score. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand.

Fourth system of the musical score. The vocal line features a melodic phrase with a trill ('tr') and a fermata over the final note, which is marked with a '(v)'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand.

*più f*

*v*

*tr*

*tr*

*(v) f*

*poco rit.*

УПРАЖНЕНИЕ № 10

Скоро

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems. The piano part is in 2/4 time and features a consistent eighth-note bass line. The right hand of the piano part plays chords and moving lines. The vocal part begins with a melodic line in the first system, followed by a series of eighth-note runs and rests. The second system includes a trill in the vocal line. The third system continues the vocal line with more eighth-note patterns. The fourth system concludes with a trill and a final melodic phrase. The key signature is one sharp (F#).

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The lower staff (bass clef) contains a harmonic accompaniment of chords. A dashed line with an '8' below it spans the bottom of the system.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The lower staff continues the harmonic accompaniment. A dashed line with an '8' below it spans the bottom of the system.

Third system of musical notation. The upper staff includes a fermata and a 'V' marking above a note. The lower staff features a more complex accompaniment with sixteenth-note patterns in the final measure. A dashed line with an '8' below it spans the bottom of the system.

Fourth system of musical notation. The upper staff has several 'V' markings above notes. The lower staff continues the accompaniment with various rhythmic patterns. A dashed line with an '8' below it spans the bottom of the system.

First system of musical notation. The upper staff features a melodic line with a long slur over the first six measures. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and a bass line. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a slur. The lower staff shows the piano accompaniment with a key signature change to two sharps (F# and C#) in the third measure.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff shows the piano accompaniment with a key signature change to one flat (Bb) in the third measure.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff shows the piano accompaniment with a key signature change to two flats (Bb and Eb) in the third measure.

First system of a musical score. The upper staff (treble clef) features a melodic line with a long slur over a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note. The lower staff (grand staff) consists of two staves with a rhythmic accompaniment of chords. A dynamic marking *f* is present in the middle of the system.

Second system of a musical score. The upper staff includes a trill (*tr*) over a note. The lower staff continues the chordal accompaniment with various chordal textures and dynamics.

Third system of a musical score. The upper staff shows a melodic line with slurs and accents. The lower staff provides a consistent chordal accompaniment.

Fourth system of a musical score. The upper staff begins with a dynamic marking *f*. The lower staff features a rhythmic accompaniment with a dotted line and the number '8' below it, indicating an octave shift.

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 a slur over the first two measures and a fermata over the second. The grand staff contains a piano accompaniment with eighth-note chords in the right hand and eighth-note patterns in the left hand. A dashed line with the number '8' is positioned below the first two measures of the grand staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features the same three-staff layout. The melodic line in the top staff has a slur over the first two measures and a fermata over the second. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with slurs and triplets, indicated by the number '3' below the notes. The piano accompaniment in the grand staff continues with chords and rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It maintains the three-staff structure. The melodic line in the top staff has a slur and a fermata. The piano accompaniment concludes with chords and rhythmic patterns.

First system of musical notation. The top staff is a single treble clef line with a melodic line starting on a whole note, followed by a half note, and then a sixteenth-note triplet. A dynamic marking *f* is placed above the first note. The bottom staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The right hand plays chords, and the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking *f* is placed above the first note of the right hand.

Second system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a sixteenth-note triplet and then a half note. The bottom staff continues the piano accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking *f* is placed above the first note of the right hand.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with a half note and a quarter note, followed by a half note. A dynamic marking *f* is placed above the first note. The bottom staff continues the piano accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking *f* is placed above the first note of the right hand.

Fourth system of musical notation. The top staff continues the melodic line with a half note and a quarter note, followed by a half note. A dynamic marking *f* is placed above the first note. The bottom staff continues the piano accompaniment with chords and eighth notes. A dynamic marking *f* is placed above the first note of the right hand.



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *La beauté* — красота.

<sup>2</sup> *Exécution* — исполнение.

<sup>3</sup> «*Ровное пение*» — пение без размера, в котором длительность нот не обозначалась, как и в грегорианском хорале.

<sup>4</sup> То есть мензуральной музыки.

<sup>5</sup> *Déchant* — начало двойного контрапункта, в котором партия верхнего голоса [дискант] украшалась вокализационными пассажами, часто импровизируемыми.

<sup>6</sup> *Prolatio* (лат.) — расширение, распределение. В мензуральной музыке один из приемов увеличения длительности нот.

<sup>7</sup> *Сопрано* (от ит. sopra — наверху, выше) — высокий женский голос (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>8</sup> *Дискант* — верхний голос в четырехголосном изложении (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>9</sup> *Меццо-сопрано* (от ит. mezzo — средний и soprano) — женский голос, средний по регистру между сопрано и контральто (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>10</sup> *Контральто* (ит. contralto) — самый низкий женский голос (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>11</sup> *Октава* (от лат. octava — восьмая) — интервал шириной в 8 ступеней, обозначается цифрой 8 (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>12</sup> *Тенор* (ит. tenore, от лат. tenere — держать, направлять) — высокий мужской голос (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>13</sup> *Баритон* (от греч. barytonos — тяжелозвучный) — мужской голос среднего между басом и те-

нором регистра (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>14</sup> *Бас* (ит. basso — низкий, нижний) — низкий мужской голос (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>15</sup> *Фистула* (то же, что фальцет) — самый верхний регистр мужского голоса (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>16</sup> *Терция* (от лат. tertia — третья) — интервал шириной в 3 ступени, обозначается цифрой 3. *Большая терция* — интервал в 3 ступени и 2 тона, обозначается б. 3. *Малая терция* — интервал в 3 ступени и 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> тона, обозначается м. 3 (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>17</sup> *Франсуа (Франческо) Беннати* (1788–1834) — врач Итальянской оперы в Париже, личный врач Н. Паганини, исследовал болезни голоса, работал по вопросам гигиены голоса и звучанию его в разных регистрах.

<sup>18</sup> *Сольфеджирование* — пение нот (обычно с листа) с произнесением их слоговых названий (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>19</sup> *Вокализация* (франц. vocalisation) — пение с произнесением не слов, а отдельных гласных букв, обычно буквы «а» (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>20</sup> *Сольмизация* (от лат. sol-mi — обозначение перехода из одного условного звукоряда в другой) — средневековая (XI–XVI вв.) система слогового обозначения звуков в зависимости от их интервального соотношения (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>21</sup> *Интонация* (от лат. in — в, tonus — тон; intonare — произносить громким голосом) — обладающая самостоятельной выразительностью наименьшая частица музыкального произведения в ее реальном

звучании, «произнесении» исполнителем (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>22</sup> *Дианазон* (от греч. διά πασῶν (χορδῶν) — через все [струны]) — совокупность всех звуков различной высоты, доступных какому-либо голосу или инструменту, входящих в какой-либо звукоряд, мелодию и т. п., — то же, что объем (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>23</sup> *Тембр* (фр. timbre — колокольчик, также метка, марка, т. е. отличительный знак) — окраска звука, характер его, зависящий в первую очередь от того, какие гармонические созвуки и в какой степени слышны при извлечении. Тембр отличает звучание одного голоса от другого (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>24</sup> *Медианта* (от лат. media — средняя) — в мажорно-минорной системе ладов название ступеней, находящихся посередине между тоникой и одной из доминант (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>25</sup> *Доминанта* (лат. dominanta — господствующая) — пятая ступень мажора или минора, одна из главных ступеней этих ладов, находящаяся на квинту выше тоники (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>26</sup> *Кварта* (от лат. quarta — четвертая) — интервал шириной в 4 ступени, обозначается цифрой 4 (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>27</sup> *Секста* (от лат. sexta — шестая) — интервал шириной в 6 ступеней, обозначается цифрой 6. *Большая секста* — интервал в 6 ступеней и  $4^{1/2}$  тона, обозначается б. 6. *Малая секста* — интервал в 6 ступеней и 4 тона, обозначается м. 6.

<sup>28</sup> *Легато* (ит. legato — связано) — переход от одного звука к другому без перерыва (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>29</sup> *Фермата* (итал. fermata — остановка) — означает право исполнителя увеличить по своему усмотрению длительность звука или паузы (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>30</sup> *Синкопа* (от греч. συνοπή — сокращение, усеменение) — смещение ударения с метрически опорного момента на более слабый (Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990).

<sup>31</sup> *Портаменто* (ит. от portare la voce — переносить голос) — способ певучего исполнения мелодии при помощи легкого, замедленного скольжения от одного звука к другому (Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990).

<sup>32</sup> *Стаккато* (ит. staccato — отрывисто) — короткое, отрывистое исполнение звуков голосом, а также на музыкальных инструментах. Один из основных приемов звукоизвлечения. Противоположен легато (Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990).

<sup>33</sup> *Трель* (от ит. trillare — дребезжать, колебать) — один из мелизмов (специальные обозначения определенных мелодических оборотов, представляющих украшение, опевание отдельных звуков мелодии); быстрое и многократное чередование написанной ноты и соседней с ней ступени сверху (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>34</sup> *Рулада* (от фр. rouler — катить) — быстрый, раскатистый оборот в пении (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>35</sup> *Группетто* (ит. gruppetto — маленькая группа) — один из мелизмов; группетто, помещенное над какой-либо нотой, указывает на необходимость исполнить в относительно быстрой последовательности четыре ноты: вспомогательную сверху, главную, вспомогательную снизу и вновь главную. Группетто, помещенное правее какой-либо ноты, указывает на необходимость исполнить в относительно быстрой последовательности те же четыре ноты после написанной (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>36</sup> *Апподжиатура* (итал. appoggiatura от appoggiare — подпирать, поддерживать) — украшение или неприготовленное задержание (Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990).

<sup>37</sup> *Мордент* (от лат. mordens, род. падеж mordentis — кусающий) — обозначается знаком ♯; один из мелизмов, указывающий на необходимость исполнить в быстрой последовательности три ноты: главную, вспомогательную, отстоящую от главной на секунду вверх, и вновь главную (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>38</sup> *Аччьякатура* (ит. acciaccatura — вмятина) — устарелое написание аччакатура; один из мелизмов, то же что короткий форшлаг. *Форшлаг* (нем. Vorschlag — предшествующий удар) — один или несколько звуков, обозначаемых ногами мелкого начертания, длительность которых в заполнении тактового размера не входит и в записи переполняет его. Короткий форшлаг исполняется быстро и неакцентированно за счет длительности предшествующей ему ноты (*Должанский А. Н.* Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>39</sup> «Кривляние» по-русски, грубое портаменто снизу называется «подъездом», сверху — подвыванием.

<sup>40</sup> *Деташе* (фр. détaché, от détacher — отделять) — на смычковых инструментах исполнение каждой ноты отдельным движением смычка — вверх (от

конца к колодочке) или вниз (от колодочки к концу) поочередно (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>41</sup> *Пиччикато* — устарелое неправильное написание и произношение итал. слова *pizzicato* (щипком). Пиццикато — игра на смычковых инструментах не смычком, а щипком, задевая струну пальцем, отчего получается отрывистый звук, более тихий, чем при игре смычком (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>42</sup> В старой школе упражнения в филировке звука велись с соблюдением ритма: такт в  $\frac{4}{4}$  — усиление звука — такт  $\frac{4}{4}$  — форте и такт  $\frac{4}{4}$  — ослабление силы звука (рис. 3).



Рис. 3

<sup>43</sup> *Пассаж* (фр. *passage* — проход, переход) — небольшой отрывок, музыкальная фраза быстрого движения, чаще всего устремленного в одном направлении (вверх или вниз) (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>44</sup> *Просодия* (греч. *prosōdía* — ударение, припев) — система произношения ударных и неударных, долгих и кратких слогов в речи (Большой толковый словарь русского языка / Гл. ред. С. А. Кузнецов. СПб.: Норинт, 1998).

<sup>45</sup> *Квинта* — (от лат. *quinta* — пятая) — интервал шириной в 5 ступеней, обозначается цифрой 5 (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>46</sup> *Септима* (от лат. *septima* — седьмая) — интервал шириной в 7 ступеней, обозначается цифрой 7. *Малая септима* — интервал в 7 ступеней и 5 тонов, обозначается м. 7. *Большая септима* — интервал в 7 ступеней и  $5\frac{1}{2}$  тонов, обозначается б. 7 (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>47</sup> *Нона* (от лат. *nona* — девятая) — интервал шириной в 9 ступеней, обозначается цифрой 9. *Малая нона* — интервал в 9 ступеней и  $6\frac{1}{2}$  тонов, обозначается м. 9. *Большая нона* — интервал в 9 ступеней и 7 тонов, обозначается б. 9 (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>48</sup> *Децима* (от лат. *decima* — десятая) — интервал шириной в 10 ступеней, обозначается числом 10. *Большая децима* — интервал в 10 ступеней и 8 тонов, обозначается б. 10. *Малая децима* — интервал в 10 ступеней и  $7\frac{1}{2}$  тонов, обозначается м. 10 (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>49</sup> *Ундецима* (от лат. *undecima* — одиннадцатая) — интервал шириной в 11 ступеней; обозначается числом 11; обычно рассматривается как составной интервал, т. е. как кварта через октаву (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>50</sup> *Дуодецима* (от лат. *duodecima* — двенадцатая) — интервал шириной в 12 ступеней; обозначается числом 12; обычно рассматривается как составной интервал, т. е. как квинта через октаву (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>51</sup> *Арпеджио* (ит. *arpeggio* — как на арфе) — аккорды, звуки которых исполняются не одновременно, а поочередно, обычно от нижнего к верхнему (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>52</sup> *Диатоническая гамма* — поступательное мелодическое движение вверх или вниз на основе какого-либо из диатонических ладов (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).

<sup>53</sup> *Триоль* (от лат. *tres* — три) — особая ритмическая фигура из трех нот, равная по длительности двум обычным нотам того же написания, обозначается цифрой 3 (курсивом) (Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. СПб.: Планета Музыки, 2007).



## СОДЕРЖАНИЕ

От издательства . . . . .	3	XXVII. О голосах слабых и посредственных . . . . .	27
От автора . . . . .	15	XXVIII. О голосах твердых и грубых . . . . .	28
<b>ЧАСТЬ ПЕРВАЯ</b>			
<b>Глава первая . . . . .</b>	<b>16</b>	XXIX. О голосах упорных . . . . .	28
I. О пении вообще . . . . .	16	XXX. О голосах глухих и хриплых . . . . .	28
II. История пения . . . . .	16	XXXI. О голосах неровных . . . . .	28
III. О способе преподавания . . . . .	17	XXXII. О небольших голосах . . . . .	28
IV. Обязанности учителя . . . . .	18	XXXIII. О голосах носовых . . . . .	28
V. О произведении звуков голоса (о голосообразовании) . . . . .	18	XXXIV. О голосах горловых . . . . .	28
VI. О диапазоне голосов . . . . .	19	<b>Глава пятая . . . . .</b>	<b>29</b>
VII. О переменах (о регистрах) . . . . .	20	XXXVI. О дыхании . . . . .	29
VIII. О цели при обучении пению . . . . .	20	XXXV. О дрожании голоса . . . . .	29
<b>Глава вторая . . . . .</b>	<b>21</b>	XXXVII. О средствах развития . . . . .	29
IX. О способности к пению . . . . .	21	XXXVIII. О сбережении дыхания . . . . .	30
X. О летах, в которые надобно начинать учиться пению . . . . .	21	XXXIX. Правила . . . . .	30
XI. О спадении голоса (о мутации детского голоса) . . . . .	22	<b>Глава шестая . . . . .</b>	<b>30</b>
XII. О положении корпуса . . . . .	22	XL. Об украшениях в пении . . . . .	30
XIII. О растворении (раскрывании) рта . . . . .	22	XLI. О переходах голоса (портаменто) . . . . .	31
XIV. Упражнения . . . . .	23	XLII. О легато . . . . .	31
XV. О вокализации . . . . .	23	XLIII. О стаккато (отрывистое исполнение) . . . . .	31
XVI. О времени упражнений . . . . .	23	XLIV. Постановка голоса (филировка звука) . . . . .	32
XVII. О продолжительности упражнений . . . . .	23	XLV. О выдержанной ноте . . . . .	32
<b>Глава третья . . . . .</b>	<b>24</b>	XLVI. Об апподжиатуре (форшлаг, маленькая нота) . . . . .	32
XVIII. Образование голосового органа . . . . .	24	XLVII. О группетто . . . . .	32
XIX. О напеве (интонации) . . . . .	24	XLVIII. О пассажах . . . . .	33
XX. Об объятности голоса (диапазоне) . . . . .	25	XLIX. О руладе . . . . .	33
XXI. О звучности голоса (тембр) . . . . .	25	L. Трель . . . . .	33
XXII. О соединении изменений (сглаживании регистров) . . . . .	25	<b>Глава седьмая . . . . .</b>	<b>34</b>
XXIII. Об уравнивании голоса . . . . .	25	LI. Об исполнении . . . . .	34
<b>Глава четвертая . . . . .</b>	<b>26</b>	<b>ЧАСТЬ ВТОРАЯ</b>	
XXIV. О различных голосах . . . . .	26	№ 1. Большая гамма . . . . .	35
XXV. О музыкальном слухе . . . . .	26	<b>Гаммы для экзерсирования секунд . . . . .</b>	<b>37</b>
XXVI. О голосах фальшивых . . . . .	27	№ 2. Упражнения в секундах . . . . .	37
		№ 3. Упражнения в терциях . . . . .	39
		№ 4. Упражнения в квартах . . . . .	40

№ 5. Упражнения в квинтах . . . . .	41
№ 6. Упражнения в секстах . . . . .	42
№ 7. Упражнения в септимах . . . . .	43
№ 8. Упражнения в октавах . . . . .	44
№ 9. Упражнения для перехода от одной ноты к другой . . . . .	45
№ 10. Упражнения в полунотах . . . . .	46
№ 11. Малая гамма (гамма в октаву) . . . . .	47
№ 12. Гамма на 9-ю ноту (гамма до ноны) . . . . .	48
№ 13. Упражнение на скачки в октаву и нону . . . . .	49
№ 14. Синкопы . . . . .	49
№ 15. Гаммы на 10-ю ноту (гаммы до децимы) . . . . .	50
№ 16. Скачки в дециму . . . . .	51
№ 17. Синкопы . . . . .	51
№ 18. Упражнение . . . . .	52
№ 19. Упражнение . . . . .	52
№ 20. Гаммы на 11-ю ноту (до ундецимы) . . . . .	53
№ 21. Скачки в ундециму . . . . .	53
№ 22. Упражнение . . . . .	54
№ 23. Гаммы на 12-ю ноту (до дуодецимы) . . . . .	54
№ 24. Скачки в дуодециму . . . . .	54

№ 25. Арпеджио и задержания . . . . .	55
№ 26. Приготовление к полутонам (в восходящем и нисходящем порядке) . . . . .	55
№ 27. Упражнение . . . . .	57
№ 28. Упражнение . . . . .	58
№ 29. Упражнения в филировке звука . . . . .	59
№ 30. Стаккато . . . . .	59
№ 31. Легато . . . . .	60
№ 32. Переход (портаменто) . . . . .	60
№ 33. Апподжиатуры или ноты украшения (долгие форшлагги) . . . . .	61
№ 34. Упражнение . . . . .	62
№ 35. Группетто на гамме . . . . .	62
№ 36. Группетто на арпеджио . . . . .	63
№ 37. Группетто на интервалах . . . . .	64
№ 38. Трель . . . . .	64
№ 39. Триоли . . . . .	65
№ 40. Упражнения для развития подвижности голоса . . . . .	66

### ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ

Вокализы. Десять упражнений . . . . .	74
Примечания . . . . .	115

*Александр Егорович ВАРЛАМОВ*  
**ПОЛНАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ**

*Издание четвертое,  
стереотипное*

*Alexander Yegorovich VARLAMOV*  
**A FULL SCHOOL OF SINGING**

*Third edition, revised*

Координатор проекта *А. В. Петерсон*  
Художественный редактор *С. Ю. Малахов*  
Корректор *У. А. Косякова*  
Выпускающие *Н. К. Белякова, О. В. Шилкова*

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

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.  
Тел./факс: (812) 412-29-35, 412-05-97, 412-92-72;  
apeterson@mail.ru; chief@m-planet.ru

**Издательство «ЛАНЬ»**  
lan@lanbook.ru  
www.lanbook.com

192029, Санкт-Петербург, Общественный пер., 5.  
Тел./факс: (812)412-29-35, 412-05-97, 412-92-72

**Книги «Издательства ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**  
можно приобрести в оптовых книоторговых 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»  
350072, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861)274-10-35;  
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 15.02.12.  
Бумага офсетная. Гарнитура Школьная. Формат 84×108 1/16.  
Печать офсетная. Усл. п. л. 12,60. Тираж 2000 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии  
с качеством предоставленных диапозитивов  
в ОАО «Издательско-полиграфическое предприятие «Правда Севера».  
163002, г. Архангельск, пр. Новгородский, д. 32.  
Тел./факс (8182) 64-14-54; www.ippps.ru