

Н. КОЧЕТОВ

ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА

И

ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ

Проверено 592

Проверено 97

Музыкальный сектор
ВИАМОТЭЛС
С. Куликов

97
13.к

Государственное Издательство
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР

Москва — 1930



Н. КОЧЕТОВ

ВОКАЛЬНАЯ ТЕХНИКА

И

ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ

Посмертное издание под редакцией В. КОЧЕТОВА

С предисловием председателя вокально-методологической секции ГИМН'а
Все в. Багадуров

12270.
2152



Государственное Издательство
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР

Москва — 1930



Главлит А—42055.

Тираж 2000 экз.

Нотопечатня Гиза. Колпачный, 13. Тел. 2-01-77. Заказ 258.

ПРЕДИСЛОВИЕ.

Покойный Николай Разумникович Кочетов (1864—1925) был всесторонне образованным музыкантом. Помимо композиторской деятельности, он был дирижером, историком музыки и вокальным педагогом. Последнюю профессию Н. Р. унаследовал от своей матери, известной певицы и профессора Московской консерватории Александры Дормидонтовны Александровой - Кочетовой, ученицы Тешнера и Ронкони. В вокальной педагогике, как и в других областях, Н. Р. Кочетов был вдумчивым, серьезным и добросовестным работником, сторонником широкого научного обоснования методов вокальной педагогики и упорной работы над вокальным материалом, в основу которой он ставил тщательную выработку вокальной техники.

Под этим термином Н. Р. разумел не только беглость, но и всю подготовительную работу по овладению голосовым органом, а главное „уменье точно передать во всех подробностях музыкальный рисунок исполняемого“. В это определение автор включает беглость, динамику, дикцию, фразировку и передачу художественных намерений композитора и поэта. Поэтому Н. Р. Кочетов равно останавливает внимание, как на методах сглаживания регистров, на приемах овладения резонаторами и дыханием, так и на целесообразности применения

вокализов и сольфеджирования, а также и на технике выразительности. Автор высказывает сомнение в возможности создания „единого метода“ обучения пению, указывая на анатомические и психические различия обучающихся, которые вызывают и применение разных приемов обучения. Но ведь различие деталей индивидуального подхода к учащемуся еще не колеблет основных положений метода.

Н. Р. участвовал уже в работе Вокально-методологической секции в период подготовительной деятельности ее и проявлял всегда живой интерес ко всем дебатиремым вопросам, обнаруживая при этом серьезную и разностороннюю эрудицию. Н. Р. привлекла в секцию возможность широко развернуть экспериментальное изучение процесса голосообразования, подойти с научной точки зрения к методической и методологической сторонам вокального искусства, а также желание поделиться своим педагогическим опытом и знаниями. Отзывчивость на самые разнообразные научные и художественные запросы времени — очень характерная и глубоко симпатичная черта покойного Н. Р. Кочетова.

Автор предупреждает читателя, что его брошюра не представляет методики преподавания пения. Тем не менее мы найдем в ней не мало полезных указаний на различные методические приемы и образцы упражнений, выработанных им на основе собственного многолетнего педагогического опыта. Спорным является, однако, мнение, что с понижением типа голоса понижаются и границы регистров: по отношению к женским голосам это нам представляется как раз обратным, что же касается мужских голосов, то утверждение это безусловно правильно. Методы исправления недостатков, связанных с форсировкой грудного регистра, рекомендованы вполне целесообразно.

Выводы автора не могут встретить возражений со стороны серьезного педагога: необходимость планомерного и систематического обучения на основе технических упражнений (планомерная гимнастика), вокализов и сольфеджий (с оговорками автора, указанными в брошюре), ограничение разучивания пьес— все это те простые истины, которые полезно повторять возможно чаще. Издаваемая брошюра — посмертная работа Н. Р. Кочетова; она была прочитана им в заседании секции в декабре 1923 года и вызвала оживленный обмен мнениями.

Все в. Бага дур ов.

Председатель Вокально-методологической секции ГИМН'а.

1.

Когда говорят об игре на каком-нибудь инструменте, то о значении для исполнителя наличности у него технического умения не бывает двух мнений: будь то фортепиано, скрипка, кларнет или арфа, все согласны с тем, что для игры на этих инструментах необходима долгая, требующая, затраты большой энергии, подготовка. Что касается пения, то здесь мы не только встречаемся с мнением, что вся прежняя рутина вокальной школы, с ее гаммами, арпеджио, сольфеджио и вокализациями излишня, но нередко констатируем проведение таких мыслей в жизнь и приступание с начинающими учениками сразу к пению романсов и арий. Следует отметить, что подобные взгляды высказываются не какими-нибудь заведомыми шарлатанами, а бывшими певцами, преподавателями со стажем.

Все, имеющие отношение к вокальному искусству, знают, что это искусство трудное, требующее от посвящающего ему себя, помимо голоса, музыкальных способностей и необходимого умения, иногда получаемого только после упорной работы. Но в чем

же состоит это умение? Каковы содержание и об'ем понятия „вокальная техника“ и каким путем она достигается?

Чтобы разобраться в этом вопросе, необходимо прежде всего установить самое понятие „вокальная техника“.

Голос — это результат совокупной деятельности нервов и мышц, управляющих дыханием, гортанью и резонаторами. Умение правильно дышать и управлять своим дыханием, умение ставить в гармоническое соотношение давление струи воздуха на голосовые связки с их пластичностью, умение управлять последнею, умение пользоваться резонаторами, умение должным образом посылать в пространство пучок звуковых волн — все это умения, которые, строго говоря, относятся к понятию „вокальная техника“ в широком смысле. Однако, большая часть этих умений входят в область понятия „постановка голоса“. Но, если принять во внимание некоторые из основных задач вокального искусства, то и эти умения придется выделить из круга понятия „постановки голоса“ и отнести их к категории тех умений, которые необходимы для выполнения художественного назначения пения.

В чем же должно заключаться умение певца, если предположить что его голос „поставлен“?

Он должен уметь точно передать во всех подробностях музыкальный рисунок исполняемого произведения. Он должен выпукло выполнить все пред-указанные автором оттенки как движения, так и

силы. Он должен пропитать свое исполнение теми чувствами, отражением эмоций, настроением, которые художественно присущи данному произведению, отдельной его фразе. Наконец, он должен ясно и отчетливо передать словесный текст романса, арии или речитатива. Все это—умения, а потому и входят в круг понятия „вокальная техника“.

Рассмотрим подробнее все эти стороны вокальной техники.

2.

Требование точности передачи музыкального рисунка бесспорно. Только музыкально-невежественный дилетантизм может сомневаться в его абсолютной законности. Но что вытекает из этого требования? Если мы обойдем взором всю исполняющуюся музыкальную литературу, то первое, что нам бросается в глаза, это ее пестрота: концертный репертуар дает нам старинные итальянские арии, французские *bergerettes*'ы, отрывки Баха и Генделя, песни Бетховена, Шуберта, Шумана, русские романсы Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Мусоргского, Прокофьева, „вокализ“ Рахманинова и проч. Опера, рядом с Вагнером, Мусоргским, Чайковским, Дебюсси, Прокофьевым, дает Мейербера, Верди, Россини, а иногда и Беллини и Доницетти (последние у нас на юге). В репертуаре западной итальянской оперы, которая до сих пор царит на двух третях земного шара, четверная звезда Верди, Россини, Беллини и Доницетти все еще ярко блещет. К ней

только прибавились звездочки „Паяцов“, „Сельской чести“ и опер Пуччини — все продукты творчества итальянцев же, создавших *bel canto*. Это обстоятельство ясно указывает на то, что в настоящее время опасно порывать с той техникой, которая необходима для исполнения „Риголетто“, „Севильского цирюльника“, „Гугенотов“ и друг. А эта техника приобретает наиболее успешно при пользовании освещенными многолетним опытом приемами.

Эта пестрота репертуара, при которой певцу приходится сегодня петь кантилену арии Валентина из „Фауста“ Гуно, завтра призывать проклятия на мир в роли Альбериха из „Золота Рейна“ Вагнера, после завтра быть Фигаро в „Севильском цирюльнике“ Россини и т. д., требует всесторонней техники, гораздо более широкой по объему, чем техника во времена Россини. Конечно, при своей ширине, современная техника даже в лучшем случае может не дать тех рекордных достижений, которые отмечены историей вокализма и которые были мыслимы только при специальной работе в немногих определенных направлениях.

В последние десятилетия много говорится об упадке вокального искусства. Эти речи часто вызваны воспоминаниями еще живущих, но уже немногих лиц, слышавших последних из корифеев пения. Несомненно, что эпоха чистой вокальной виртуозности отошла в прошлое. Собственно говоря, виртуозность как в области пения, так и инструментальной игры царила в середине прошлого века и,

после Вагнера, центр интереса перешел от виртуозности к художественности передачи музыкального произведения. Но является еще большим вопросом, достаточно ли всесторонне было искусство этих чемпионов виртуозности, чтобы на ряду с „Эрнани“ и „Пуританами“ с таким же совершенством передать и современный репертуар. Аделина Патти говорила моей матери, певшей в Московском Большом театре, под фамилией Александровой, что она ни за какие деньги не согласилась бы петь партию Антонида в опере „Иван Сусанин“ Глинки, которую моя мать пела несчетное число раз, а менее известный бас Наваррини, певший в Москве несколько лет тому назад, в возрасте более 60 лет сохранивший еще хороший голос, говорил мне, что, если бы он постоянно пел такие тяжелые партии, как партия Мефистофеля, то едва ли бы допел до пятидесяти лет. Несомненно, что прежний репертуар был для певца во многих отношениях легче, а потому не совсем основательно огульно говорить об упадке пения у современных певцов, с честью несущих тяжелый репертуар и доводящих свое служение искусству до юбилеев в четверть века.

Но в словах об упадке вокального искусства есть и доля правды: нам действительно приходится встречаться с такими плохими певцами, что трудно себе представить возможность их выступления в былые времена. На ряду с этим приходится констатировать быстрое потускнение иных вокальных „светил“, кратковременность их блеска, обусловленную пре-

ждевременным утомлением их голоса. Отчасти это объясняется быстрым темпом жизни и обострением борьбы за существование, заставляющих молодых певцов и певцов без должной подготовки начинать тяжелую карьеру. Эти же условия создают и новый тип преподавателей, иногда добросовестно ищущих новых, могущих дать быстрый успех, методических приемов, но не всегда располагающих достаточной научной эрудицией, а иногда просто подхватывающих, без проверки, модные мнения, модный прием, людей нередко невежественных и недобросовестных, имеющих однако успех благодаря своему авторитетному тону и умелой рекламе. Создаются скороспелые певцы, попадающие нередко на сцену и выступающие в концертах. При снисходительности нашей публики, многое сходит для них безнаказанно. В Италии более требовательная и более понимающая в пении публика криками „fuori“ (вон!) и „stuoпа“ (фальшивишь!) сразу ставит таких певцов, а вместе с ними и их преподавателей, на должное место. Подобные выступления и создали ходячую фразу об упадке вокального искусства. На самом деле едва ли высокое искусство Шаляпина, Неждановой и Собинова, или, на Западе, Карузо и Баттистини, могло вызвать такое мнение. Вокальное искусство не упало, но оно эволюционирует согласно требованиям времени — характеру композиторского творчества и изменению вкусов публики, но пока еще эта медленная эволюция не привела к явлениям, исключаящим целесообразность установившихся приемов вокальной

методики. Но конечно можно говорить о нежелательной дилетантской прослойке всего поющего мира, в особенности в России, обусловленной скороспелыми выступлениями на эстраду и сцену. Часть вины в этом падает и на самих поющих, не дающих себе отчета в тех задачах, которые предъявляет искусство к тем, кто желает себя посвятить служению ему. Но часто виноваты конечно и преподаватели, сами не сознающие этих задач, а потому и не могущие их разъяснить ученикам, и очень нередко являющиеся посредственными музыкантами и педагогами, не призванными для этого звания ни по своим знаниям, ни по специально педагогическому дарованию, ни по добросовестному отношению к своему делу. И такие-то педагоги чаще всего и говорят, что сольфеджио, гаммы и вокализы устарели и что современной музыке чужды обороты, отличающие итальянскую оперу XIX века.

Неосновательность этого мнения ясно видна, если вспомнить сказанное выше о пестроте современного репертуара. С другой стороны планомерная техническая подготовка скорее и целесообразнее ведёт ученика к передаче и современных сочинений, чем преодоление, путем усиленной работы, трудностей отдельных моментов романса или арии.

Надо принять еще во внимание, что вокальная методика также делает некоторые завоевания, как, скажем, и фортепианная, которая дала много приемов, оказавшихся весьма целесообразными. И в методике развития вокального умения можно еще

многое сделать, чтобы увереннее и скорее вести к успеху. Но само собою разумеется, что это многое может быть сделано отнюдь не в направлении отрицания методического развития путем планомерной технической работы.

3.

Требование точного исполнения всех предписанных автором оттенков быстроты движения и силы может быть выполнено лишь при условии развития музыкальности и вкуса и при полном умении пользоваться дыханием. Необходимость наличности музыкальных данных и музыкального развития казалось бы должна быть признана бесспорною. Так и было в старину, в конце XVI и в XVII веке, когда многие композиторы были и учителями пения. Пение — музыка, и вся та музыкальная эрудиция, которая считается необходимою для инструменталиста, дирижера и композитора должна быть налицо и у певца. Но у нас в России для многих, к сожалению, не сходны малочисленных лиц, понятия „музыка“ и „пение“ не сходны по значению, и у нас мыслим, так как он действительно существовал, журнал „Музыка и пение“. В обиходном жаргоне под словом „музыка“ обычно понимается игра на фортепиано. Мало того жизнь учит нас, что немало певиц и певцов пробило себе дорогу несмотря на то, что они были более чем посредственными музыкантами. Здесь делала свое дело внешняя чувственная прелесть голоса. Как будто достаточно иметь в руках хорошую скрипку Стра-

дивариуса, чтобы стать хорошим скрипачом. Но даже если основывать впечатление от пения только на внешней прелести голоса, то и в этом случае является настоятельно необходимою хорошая техническая подготовка, дающая возможность слить ряд красивых звуков в мягко льющуюся мелодию, в то *bel canto*, которое представляет очень нелегкую задачу и требует большой работы.

Для оттенков силы требуется умение владеть дыханием и пользоваться резонаторами.

4.

Казалось бы, что выразительность пения, являющаяся чем-то, идущим бессознательно от сердца поющего и непосредственно затрагивающим душу слушателя, менее всего поддается анализу и труднее всего дает место какой-либо методической разработке. Казалось бы, что здесь интуиция проявляет себя сильнее всего и является моментом определяющим. Так ли это, однако?

Чтобы дать заразительно сильное выражение какого-нибудь художественного переживания, необходимы два фактора: во-первых — наличие самого переживания и, во-вторых, умение передать его ярко внешним образом. Для первого должен быть налицо талант художественного переживания. Он бывает только врожденным. Создать его, научить ему — нельзя. Можно только совершенно наивным новичкам открыть глаза на его существование. Но, конечно,

можно его развить. Известно, что многие актеры с годами научились плакать на сцене действительными слезами.

Другое дело — умение внешним образом выразить такое переживание, в особенности в пении, где сама форма (вокальная) выражения дает уже известную условность и ставит особые требования исполнителю, который может быть даже всегда, идет в начале интуитивным путем. Но далее уже необходима работа аналитическая: он должен разобраться в том, из каких элементов слагается в данном случае внешнее вокально-звуковое выражение чувства, распределить всякие оттенки силы и движения, legato, marcato, portamento, дыхание и все это выполнить технически. Интуиция дает только направление работе, а искусство, мастерство дают возможность осуществить художественное достижение. Всем, имевшим дело с начинающими певцами приходилось слышать такие слова: „я понимаю, как надо, чтобы это было, но у меня не выходит: я не умею“. И в этом случае указания, какого рода аналитическая работа должна быть произведена и как ее следует производить, приводит к успешному результату. Это также — умение, своего рода техника.

5.

Вопрос о дикции представляется более ясным, так как все понимают значение в пении ясной дикции, для приобретения которой необходима чисто техническая работа.

6.

Посмотрим теперь какими средствами можно достигнуть тех или других технических умений. Я должен сделать сейчас же оговорку, что настоящая статья отнюдь не представляет собой изложение методики преподавания. Если я и привожу несколько примеров методических приемов, применявшихся мною, то только с целью показать значение технических упражнений, часто ведущих не к одной цели а попутно к нескольким. Многообразие приемов, применяемых при преподавании, весьма велико и обуславливается тем, что помимо известного комплекса умений, необходимого для всех, приходится почти для каждого отдельного ученика изыскивать специальные приемы, чтобы исправить тот или другой дефект, развить ту часть умений, которая слабее других. Общеизвестно, что нередко приходится применять к одному ученику то, что для другого не подходило бы или даже было бы вредно. Хотя д-р Работнов и говорит, что все люди, все гортани и все легкие устроены одинаково, а потому и условия образования голоса у всех одинаковы и, что следовательно, прием «постановки» голоса для всех один и тот же, но на деле это не совсем так потому, что небольшие анатомические различия имеются у всех людей*): как трудно встретить двух людей

*) Мне приходилось от опытных хирургов не раз слышать подобные выражения: „Всякая операция внутренних органов может представить неожиданную опасность вследствие того, что



215⁰

с одинаковыми лицами, также трудно встретить двух певцов с одинаковыми гортанями, резонаторами, легкими и с одинаковой нервной системой. И в данном случае, принимая во внимание сложность голосового аппарата, всякое, хотя бы и самое небольшое, отклонение от типа влечет за собою применение того или другого приема.

7.

Одним из первых условий точной передачи произведения является ровность диапазона голоса. При отсутствии ровности (как в смысле силы звука, так и в смысле его тембра, окраски), невозможна точная передача фразы или предложения, как чего-то, дающего закругленную музыкальную мысль. Сравнительно нередко встречаются певцы с такой резкой разницею тембров и силы медиума и грудного регистра, что утрачивается представление об едином голбсе и получается какое-то раздвоенное впечатление, безусловно не желательное и иногда исключаящее возможность должного художественного воздействия музыкального произведения на слушателя. Известная преподавательница пения Маркези говорила, что регистров нет, что медиумом надо петь все. Конечно, эти слова надо понимать в том смысле, что границы между регистрами должны быть так

артерии, вены, железы и другие органы часто являются смещенными относительно их нормального по атласу положения. Поэтому хирург всегда должен быть и смелым, и решительным и, в тоже время, осторожным и всегда готовым быстро реагировать на внезапно создающуюся опасность“.

сглажены и самые регистры так сравнены в отношении звука, что получается впечатление одного регистра. Маркези дала так много учениц, среди которых не мало выдающихся певиц, что она несомненно не могла не понимать, что нельзя упразднить регистров, фактически естественно существующих. С другой стороны, развивая медиум книзу и не допуская пение грудным регистром выше ре — ми (смотря по голосу) первой октавы, действительно можно сравнить оба регистра. Я позволю себе высказать взгляд, несколько несогласный с многократно закрепленным и в литературе мнением (научно недостаточно обоснованным), что среднюю границу между грудным регистром и медиумом нельзя признать для всех женских голосов ноту фа первой октавы. Мнение, что такою границею является для всех фа, по моему мнению и обусловило существование большого числа меццосопрано и контральто с, как бы, двойными голосами. Мои многолетние наблюдения склоняют меня к убеждению, что с понижением типа голоса понижаются и границы регистров. Я не решусь утверждать, что здесь есть полный параллелизм с мужскими голосами, но некоторая аналогия положительно замечается. У сопрано я эту границу ставлю примерно на ноту ми первой октавы (как высшую ноту грудного регистра), у меццосопрано на ре, у контральто может быть на до. Я говорю «может быть», так как среди моих учениц не было настоящего контральто и у меня не было случая произвести наблюдения. Но судя по

надломленности голосов нескольких известных мне контральто и меццосопрано, высоко поющих грудным регистром, я полагаю, что их голоса звучали бы ровнее, если бы границу их медиума отнести ниже *).

Посмотрим теперь, какого рода работа ведет всего скорее к выравниванию регистров. Мне представляется, что едва ли кто-либо из педагогов будет оспаривать положение, что эта работа должна состоять, во-первых, в захождении при упражнениях через границу регистров. Явно форсированный характер высоких грудных нот показывает, что речь может быть лишь о захождении медиума ниже границы грудного регистра. Во-вторых, эта работа будет состоять в сопоставлении, связывании двух нот из разных регистров. Какого же рода упражнения целесообразны в данном случае? Для «захождения», конечно, лучше всего гаммы, диатонические и хроматические. Последние даже лучше, так как они дают более постепенное движение. Я пользуюсь для этого упражнениями такого типа:



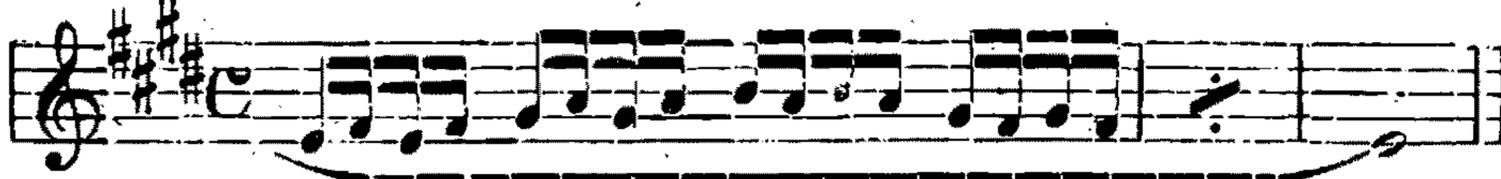
*) Относительно контральто возможно впрочем и такое положение дела: контральто в той же мере не является настоящим женским голосом, в какой не является тенор-альтино голосом мужским, и эта близость контральто к тенору может обусловить существенное отличие в распределении регистров контральто с другими женскими голосами

Начинаю я их, в зависимости от голоса, с до или ля и довожу их внизу до ми, ми-бемоль и ре. Эти упражнения поются сначала медленно, потом быстрее. Их можно делать и легато и стаккато. В связи с ними, для укрепления нижних нот медиума я даю разнообразные упражнения на пяти нотах, понижая их соответственно голосу и полученному расширению медиума книзу.

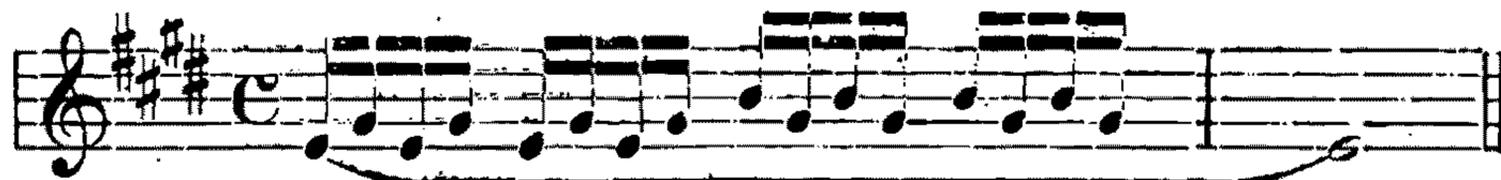
2. Вокализируя



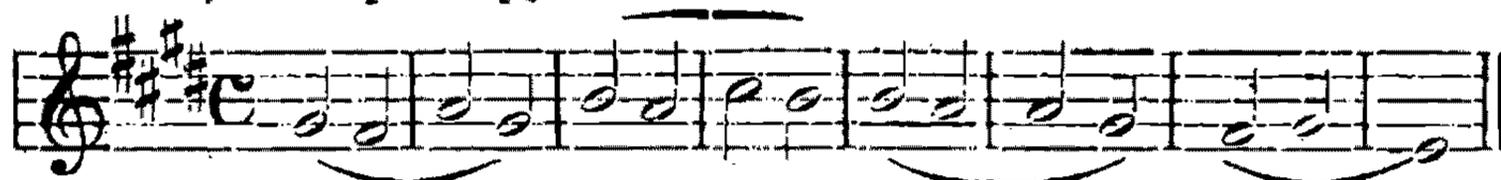
3.



4.



5. а) Сольфеджируя



6)

Musical staff 1 of exercise 6). Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains six measures of music, each with a half note and a slur underneath. The notes are: F#4, G4, A4, B4, C5, D5.

Musical staff 2 of exercise 6). Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music, each with a half note and a slur underneath. The notes are: D5, C5, B4, A4, G4, F#4.

В)

Musical staff 1 of exercise В). Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music, each with a quarter note and a slur underneath. The notes are: F#4, G4, A4, B4, C5, D5.

Musical staff 2 of exercise В). Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music, each with a quarter note and a slur underneath. The notes are: D5, C5, B4, A4, G4, F#4.

Г)

Musical staff 1 of exercise Г). Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music, each with a quarter note and a slur underneath. The notes are: F#4, G4, A4, B4, C5, D5.

Musical staff 2 of exercise Г). Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music, each with a quarter note and a slur underneath. The notes are: D5, C5, B4, A4, G4, F#4.

Д)

Musical staff 1 of exercise Д). Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music, each with a half note and a slur underneath. The notes are: F#4, G4, A4, B4, C5, D5.

Musical staff 2 of exercise Д). Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music, each with a half note and a slur underneath. The notes are: D5, C5, B4, A4, G4, F#4.

Musical staff 3 of exercise Д). Treble clef, key signature of three sharps. The staff contains six measures of music, each with a half note and a slur underneath. The notes are: F#4, G4, A4, B4, C5, D5.

задача сравнить два регистра в отношении звука и силы. Полезно применение «портаменто» (вверх и вниз), очень трудное при сопоставлении двух регистров. Упражнения удобны в таком виде:

7. Очень медленно, сольфеджируя



Можно пользоваться и упражнениями типа 6, приведенными выше.

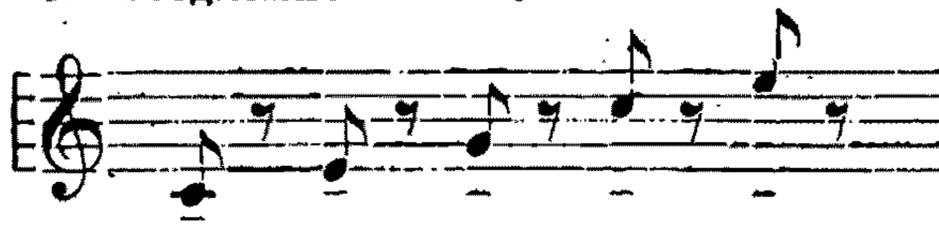
Зная, какое применение имеет для известных оттенков выражения в пении технический прием «портаменто», мы поймем, что и в этом случае техническое упражнение является полезным в двух направлениях: оно содействует сглаживанию регистров и развивает умение, помогающее усилить экспрессию пения.

Выравниванию регистров помогает и пение арпеджио. Относительно арпеджио можно, конечно, сказать, что в хорошей кантилене они встретятся редко и то в виде небольших отрывков. Мало уместны они и в речитативе. Для экспрессии они также ничего не могут дать. Поэтому в преподавании пения они имеют почти исключительно только педагогическое значение. Но за то упражнение в них также ведет к двум результатам: к выравниванию регистров

и к расширению всего диапазона. Можно пользоваться комбинациями из арпеджио и гамм. Во всех существующих школах можно найти массу вполне приемлемых образцов, которые к тому же можно, применяясь в каждом отдельном случае к потребности, различно варьировать.

Здесь, как и при всех других упражнениях, полезно пение и легато и стаккато. Последнее вообще полезно, так как оно ведет к трем хорошим результатам: оно помогает смыканию голосовых связок, оно содействует умению быстро взять точную интонацию и управлять дыханием. Полезно пение не только легкого, отрывистого стаккато, но и особой формы его, напоминающей *grand staccato* струнных инструментов, могущей письменно быть выраженной так:

8. Медленно



или



или



Как умение управлять дыханием, так и точность интонации, не говоря уже о смыкании связок — все это умения, необходимые певцу для уверенной передачи произведения. И к этому ведут чисто технические упражнения.

8.

Вторым качеством голоса, необходимым для точной передачи музыкального произведения, является его гибкость. Гибким он должен быть в двух направлениях: он должен легко передавать все изгибы вокальной мелодии и должен быть способным передать все градации силы и смену оттенков силы.

Бывают голоса от природы неповоротливые и, напротив, гибкие, как бывают от природы подвижные пальцы у начинающих пианистов. Я даже считаю, что без наличия таких природных данных, нельзя думать ни о пианистической, ни о вокальной карьере, принимая в соображение те серьезные требования, какие ставятся в наше время исполнителям, будь они пианисты, скрипачи или певцы. Эту гибкость, как всякую способность, можно развить, но она должна быть прирожденною. Без нее самый красивый голос не сможет действительно художественно передать вещи. Будет ряд звуков, может быть очень красивых, но не будет пения, не будет музыки, не будет артиста.

Известный пианист Иосиф Гофман высказался о фортепианной технике так: „Что такое техника? Необходимо должным образом в должный момент

взять должную ноту. Для этого должны совершить работы некоторые мускулы, которые должны иннервироваться соответственными нервами, получающими приказ от мозгового аппарата. Все дело в последнем и техника есть ни что иное, как воспитание внимания". То же самое следует сказать и о пении. Но как воспитать это внимание? Внимательным ли пением романсов и арий или упражнениями?

Какие способы рекомендует Иосиф Гофман для пианистов? Учить все настолько медленно, чтобы внимание могло следить за каждой нотой. Постепенно внимание привыкнет к известной работе и оно из области сознательной переходит в область подсознательную. Тогда можно ускорить работу, снова с напряжением внимания. И так далее, до желательного результата. То же самое имеет место и в пении но здесь вопрос значительно изменяется в силу самой природы пения, где дыхание говорит свое неумолимое veto. Я могу как угодно растянуть фортепианную фразу, но я не могу растянуть фразы вокальной, так как дыхание мне этого не позволит, а раз я разобью фразу взятием дыхания, то вся эта подготовительная работа станет бесцельною. Я уже не говорю об уродливости растягивания вокальной фразы с текстом.

Другое дело — упражнения, где изменение темпа не имеет значения и где от этого не страдает ни эстетическая сторона, ни экспрессия. Конечно и певцу приходится иногда, изучая вещь петъ ее сначала медленнее: почти невероятно, чтобы певец

начав учить роль Дона Жуана, не спел бы его за-
стольную песню хотя бы только в два раза медлен-
нее. Но при развитой гибкости голоса этот подго-
товительный период значительно сократится до вре-
мени, необходимого, чтобы освоиться с музыкальным
рисунком и текстом. И это сокращение времени
будет тем значительнее, чем большая гибкость
(природная и развитая) имеется налицо.

Какие же упражнения являются наиболее подхо-
дящими для развития гибкости? Прежде всего, ко-
нечно, упражнения в каких-нибудь фигурах, проводя-
щихся секвенциобразно, если и не по всему диапазону
голоса, то по значительной части его. Это одно из
преимуществ специально технических упражнений
(типа примеров 2 и 4 подобных им), которые не при-
урочены, как какие-нибудь отдельные места романса
или арии, к определенному месту диапазона, к опре-
деленному регистру. С пользой могут быть употребле-
ны и сольфеджио и вокализы, где ставятся требова-
ния к гибкости и в смысле оттенков динамических.
Но здесь я должен сейчас же указать — для чего
особенно пригодны сольфеджио и для чего вокализы.
Сольфеджио, давая ассоциацию звука с его назва-
нием и нотным начертанием, приучают к сознатель-
ному отношению к музыкальному строению испол-
няемого. Но в них внимание ученика часто отвлека-
ется от самого пения заботою о верном названии
звуков. Это их минус, который делается особенно
чувствительным, когда имеешь дело с учеником
музыкально малограмотным. Зато у сольфеджио есть

и большой плюс, который с избытком компенсирует их минус: они приучают к произношению некоторых гласных и согласных, причем попутно достигается и выдвигание звука вперед, что при вокализах в начальный период дается иногда труднее.

С другой стороны вокализы сосредотачивают внимание на вокальной стороне. Это их преимущество и в этом их смысл. Я не говорю уже о том, что в общем развитии ученика более сложные вокализы могут помочь росту его музыкальности, увеличивают его ритмичность и т. д. Но так как вокализы, раз они выучены, огромным большинством учеников поются безотчетно «на слух», то едва ли они приносят большую пользу в этом направлении. Их смысл, повторяю, заключается главным образом в том, что они ставят задачи именно вокализму, т. е. пению. Но поэтому и подходить к ним следует не так, как это часто делается. Если у сольфеджио количество пройденного имеет несомненное значение, то у вокализ определяющее значение получает качество работы. Гораздо полезнее хорошо пройти десять разнообразных по содержанию вокализ, чем пройти их несколько десятков кое-как. Затем относительно вокализ я должен сказать следующее: многие вокализы требуют затраты такого труда на их изучение, отнимают такое количество времени, и, при нередко невысоких музыкальных достоинствах их, часто настолько мало идут навстречу хорошему вкусу ученика, что гораздо полезнее их могут оказаться с толком выбранные пьесы с текстом. Но

в таком случае к пьесам надо относиться как к вокализам, т. е. сосредотачивать всю силу внимания на их вокальной стороне. Я подразумеваю в данном случае уже не подвинутых учеников, дающих себе отчет и в своем пении и в ставимых им музыкальных и вокальных задачах, а учеников только прошедших первый этап «постановки голоса». Для таких учеников сольфеджио могут оказаться полезнее чем вокализы ¹⁾.

Я этим отнюдь не хочу оспаривать пользу вокализ. Но я решительно протестую против рутинного злоупотребления ими. Надо во всяком отдельном случае давать себе ясный отчет в том, какой вокализ полезно взять в данный момент ученику, почему именно и на что в этом вокализе должно быть обращено главное внимание. И я не только допускаю, но считаю даже необходимым пользоваться вокализа-

¹⁾ Здесь я позволю себе сказать: существующие программы учебных заведений наводят на мысль, что для первоначальной работы над постановкой голоса необходимы чуть ли не два года. Действительно я знаю, что некоторые преподаватели держат ученика многие месяцы на медленном пении отдельных звуков. Я полагаю, что хороши разные методы, если они дают хорошие результаты. Но мне лично приходилось встречать учеников, которые после подобной многомесячной работы теряли и интерес к занятиям и надежду на успех. Я лично думаю, что ставить голос можно гораздо скорее и успешнее, не удручая ученика, разнообразя упражнения и давая уже на первых порах легкие сольфеджио. Все дело во внимании преподавателя, в его умении уловить и закрепить все естественные данные ученика, в способности бороться с тем или другим недостатком. Как в фортепианной игре, так и в пении, должно остерегаться притупить внимание ученика и засушить его. Иногда во время данный легкий романс принесет лучшие результаты, чем пение месяцами разных „а, э, и, о, у“ и т. п.

ми только, как примерным материалом, изменяя, дополняя и сокращая их по мере надобности. Это не ария или романс большого композитора, требующие педантической точности передачи всего имеющегося в нотах, а нередко продукт творчества далеко не первоклассного музыканта.

Упражнения, как средство для достижений техники, ведут к цели скорее, и любопытно, что ученики, почти без исключения, с удовольствием поют их, тогда как к вокализам они нередко получают отвращение. Дело в том, что упражнения настолько быстро приносят плоды, что ученик скоро осознает их пользу, а потому и поет их с интересом.

Что касается гибкости в смысле динамическом, то здесь главную роль играет, конечно, дыхание. И в этом случае приходится говорить о природных данных и об их развитии. Упомянем только о наиболее типичных формах динамических оттенков. Это:

1. медленное *crescendo* с последующим медленным *diminuendo*;
2. медленное *crescendo* с последующим быстрым *diminuendo*;
3. быстрое *crescendo* с последующим быстрым *diminuendo*;
4. быстрое *crescendo* с последующим медленным *diminuendo*;
5. *crescendo* с последующим длящимся *forte*;
6. *crescendo* с последующим внезапным *piano*;
7. *sforzando*;

8. фермата-ровная, *crescendo* с обрывом, *diminuendo*, *crescendo* с последующим *diminuendo*;

9. ровное *forte*;

10. ровное *mezzoforte*;

11. ровное *piano*;

Чтобы все эти оттенки удавались, необходимы соответствующие упражнения. Достаточно указать хотя бы на то, что заставляя ученика делать *crescendo*, нельзя допускать его до хотя бы небольшой форсировки, и, наоборот, при упражнении в *diminuendo*, следует следить за тем, чтобы *piano* не доходило до утраты голосом его металлического тембра.

9.

Я провожу некоторую разницу между понятиями «гибкость» и «подвижность» голоса. Они, конечно, близки друг к другу и отчасти друг друга покрывают, но в пении есть некоторые стороны, которые делают при анализе удобным их разделять. К «гибкости» я отношу способность быстро интонировать различные интервалы, а также способность к динамическим оттенкам. К «подвижности» же я отношу отчетливость и быстроту исполнения гамм, рулад, разных арпеджио, мелизмов и, в частности, трель, то есть то, что публика склонна считать за технику. Это как раз та категория вокальных умений, которая при современном уклоне музыкального письма как будто не имеет применения. Но, не говоря уже о таких почти современных явлениях, как партия Шемаханской

царицы в «Золотом петушке» Римского-Корсакова, я вновь должен отметить, что ни Верди, ни Мейербер, ни Глинка не сошли еще с репертуара и, что поэтому этой техникою должны обладать и современные певцы и певицы.

Но многие из технических упражнений этого порядка ведут к таким результатам, которые являются благими и для всякого современного певца. Я разумею способность их «развязать» горло, уничтожить то «сжимание», с которым приходится иногда вести такую упорную и трудную борьбу. Трель, например, невозможно исполнить при сжимании горла. Поэтому все упражнения ведущие к трели, ведут и к «развязыванию» горла ¹⁾. То же самое можно сказать о ломаных арпеджио. О педагогическом значении гамм уже говорилось раньше. Систематическое изучение мелизмов уже потому необходимо, что в вокальной литературе, исполняемой до сих пор, они встречаются.

Итак все то, что прямо содействует подвижности голоса полезно по разным причинам ввести в курс пения.

Повторяю, что «подвижность», как и «гибкость» должна быть прирожденною, но обе эти способности, при планомерных занятиях и при хорошем выборе упражнений, отлично развиваются. Достаточно ука-

¹⁾ Очень полезными оказались в этом направлении и упражнения типа, приведенного в примере 4, исполняемые в скором темпе, причем первый темп, если дыхание это позволяет, поется два раза.

зять на то, что редко встречающаяся природная трель обязательно вырабатывается, хотя иногда только после продолжительной работы над нею.

10.

Есть большая работа д-ра Рутца¹⁾, посвященная исследованию вопроса о значении положения корпуса и напряжения тех или других групп мышц для окраски звука голоса. Хотя правильность выводов Рутца и оспаривается и напрашивается мысль, что у него иногда действительно трудно установить, имеет ли в данном случае место рефлекс со стороны организма на известную эмоцию, или, наоборот, известное состояние организма содействует созданию известного чувства. Я напомним талантливые рисунки покойного артиста Ленского показывающие мимику при известных эмоциях. Ученик, эмоциональные переживания которого сами по себе может быть не достаточно сильны для яркого внешнего выражения их интуитивным путем, находит в этих и подобных им рисунках (напомним работу Дарвина) отличное руководство для сознательной работы. Во-вторых, работа Рутца во всяком случае открывает глаза на то, что почти игнорировалось многими преподавателями. Она показала, что игра тембрами не только

¹⁾ Вся работа не переведена на русский язык, но его основные тезисы и в частности то, что в особенности интересно для певцов, в более или менее пространственных выдержках напечатано на русском языке.

есть, но что гамма, так сказать, тембров очень широка и что эта игра может быть регулируема сознательно. Единственно, правилен ли подход и метод Рутца, это иной вопрос. Но работа в этом направлении возможна и не только желательна, но по моему мнению прямо необходима, так как она значительно увеличивает ресурсы певца для действительно художественной передачи произведения.

Голос отличается способностью чисто внешней стороною энергично действовать на слушателя: две-три ноты сразу приковывают к пению внимание, и если эти ноты окрашены соответствующим данному моменту сочинения образом, то создается лишний шанс, для получения должного художественного впечатления. Однородность тембра голоса при всей прелести его, в конце концов утомляет, не говоря уже о том, что она мешает разнообразию оттенков, выразительности; конечно, значительное число, пожалуй даже большинство певцов и многие преподаватели пользуются такими изменениями тембра, но далеко не все, а некоторые, как это мне пришлось лично убедиться, даже боятся делать это: «Как же это? Менять постановку голоса? Да это же невозможно». Подобные слова объясняются шириною понятия «постановка голоса» и так как настоящий очерк имеет своим предметом другой вопрос о значении и содержании вокальной техники, то я и не останавливаюсь на нем.

Во всяком случае игра тембрами есть умение, для певца необходимое, она есть отрасль вокальной

техники и поэтому должна входить в педагогическую программу. Несомненно поучительной является сделанная Рутцем классификация оттенков голоса, показывающая, что недостаточно, как это делается теперь, ограничиваться выражениями «открытый» и «закрытый» тембр, «светлый» и «мрачный».

11.

Дыхание имеет такое первостепенное значение в пении, что на него прежде всего обращается внимание при работе над голосом. Преподаватели всех направлений, всех школ, сходятся на этом мнении, хотя подходы к педагогической работе над дыханием бывают совершенно несходными.

В задачу этого очерка, посвященного вопросу о вокальной технике, не входит критика различных подходов к дыханию, тем более, что с властным значением дыхания приходится считаться сразу при начале работы над «постановкой» голоса. Но, в виду того, что дыхание важно не только как перво-причина, создающая голос, но что умение владеть им есть *conditio sine qua non* пения, как художественной передачи вокального произведения, мне приходится коснуться и вопроса о развитии умения целесообразно пользоваться дыханием. Это также техника, требующая упражнения. Но каковы могут быть эти упражнения?

Существует довольно распространенное мнение, что всякому обучающемуся пению необходима от-

дельная гимнастика дыхания, способствующая увеличению объема легких, развивающая их эластичность и дающая умение управлять дыханием. У некоторых преподавателей даже принято посвящать первые уроки исключительно занятиям, имеющим целью научить ученика «правильно дышать». Все это было бы может быть хорошо, если бы самый термин «правильно дышать» был твердо установлен и понимаем всеми одинаково. На деле, однако, дело обстоит не так, как это ясно видно из сопоставления двух крайних направлений: одни требуют чтобы грудь была поднята и живот втянут, другие, наоборот, заставляют держать грудь опущенной и выпячивают живот вниз.

Рутц ставит различные положения корпуса и напряжение тех или других мышц в связь с тем оттенком, который желательно в отдельном случае придать голосу. Такая связь (независимо от вопроса, что в этом случае является причиной и, что следствием), как это доказано произведенною в Госуд. Институте Музыкальной Науки экспериментальною проверкою, есть на самом деле. Но в таком случае оказывается, что представители обоих крайних вышеуказанных мнений правы, с той оговоркой, что все хорошо на своем месте и в свое время. С другой стороны опыты д-ра Работнова, еще не законченные, как будто указывают на то, что наиболее целесообразным является высокое положение груди, отвечающее наиболее глубокому дыханию и создающее благоприятные условия для лучшего исполнения легких функций резонатора. Здесь очевидно необходимы еще дальнейшие наблюдения и исследования.

Иначе обстоит дело с вопросом об отдельных упражнениях дыхания. Существующие методы гимнастики дыхания, если из программы их исключено пение, ведут, несомненно, к двум положительным результатам: они, во-первых, способствуют расширению грудной клетки и увеличивают эластичность легочных тканей, а во-вторых, дают умение регулировать дыхание при речи. Первое полезно для всякого человека, будь он чтец, певец, рабочий, ученый и проч. Второе полезно для оратора, чтеца и актера.

Для певца важно управление дыханием во время пения и только во время пения. Как для скри-

пача являются бессмысленными упражнения одной правой рукой, хотя бы и со смычком в ней и только целесообразны упражнения, развивающие правую руку при ведении смычком по струнам; как признаны в настоящее время безусловно портящими удар упражнения на немом фортепиано, так и для певца целесообразны только те упражнения, которые сопряжены с пением. А такими являются все вокально-технические упражнения, сольфеджио, вокализы и, наконец, пьесы.

Но есть некоторые вокальные упражнения, которые рассчитаны специально на развитие вокального дыхания, это—sons filès и пение всяких упражнений с crescendo и diminuendo. В sons filès следует упражняться в различных комбинациях указанных выше (постепенное crescendo и постепенное diminuendo, быстрое crescendo и медленное diminuendo, а также наоборот и проч.). Как это известно всем опытным преподавателям, к пению sons filès можно приступать лишь тогда, когда голос уже прочно поставлен. Казалось бы, что именно в самом начале должны бы быть особенно полезны упражнения для развития вокального дыхания, если поднимается вопрос о необходимости до начала занятий заняться одним дыханием. На деле оказывается, однако, что рано взятые sons filès могут быть прямо опасны. Менее опасно исполнение всяких секвенциобразных упражнений вышеприведенных типов с небольшими crescendo и diminuendo. Такие упражнения дают меньший риск форсировки и служат хорошей подго-

товкою для настоящих *sons filès*. Хорошей гимнастикой вокального дыхания является и пение всяких упражнений *staccato*, быстрого и в особенности такого, где между отрывистыми нотами как бы стоят паузы:

Andante tranquillo



Эти упражнения исполняются на одно дыхание. Как уже сказано, их можно всячески разнообразить (гаммы, интервалы, секвенции и проч.).

Когда привычные фигуры упражнений уже твердо улеглись в памяти и в голосе, легко сосредоточить внимание на новую сторону, а именно сторону дыхания. Кроме того: упражнения совершенно незаметно приводят к постоянному удлинению дыхания. Возьмем, например, гаммы *legato* из пяти нот. Вначале ученик поет их медленно, один раз вверх и вниз. Мало-по-малу он ускоряет движение и поет их уже не один, а два, три и даже четыре раза. С одной стороны увеличивается гибкость и подвижность голоса, с другой, удлиняется дыхание. И это делается постепенно без какого-либо насилия над физической природой человека.

И в этом случае мы снова видим, что упражнения, повидимому преследующие развитие только

подвижности голоса, дают развитие и другой техники—техники дыхания.

12.

Пока человек поет вокализируя, он может сохранить полное legato в передаче кантилены и выдержать всю мелодию в одном оттенке тембра, насколько это допускают регистры его голоса. Дело становится иным, когда присоединяется текст. Исследования Гельмгольца показали, что каждой гласной соответствуют известные, определенные сочетания обертонов, так что соответственным подбором камертонов, длительно звучащих благодаря электромагнитному приспособлению, ему удалось получать звуки на определенные гласные. Из подтвержденного этим опытом положения о значении для гласных обертонов получаются следующие знаменательные выводы. Если для образования гласных имеют первостепенное значение обертоны, а мы знаем, что окраска звука, тембр, зависит также исключительно от обертонов, то очевидно, что всякий переход в пении от одной гласной к другой неминуемо связан с некоторым изменением тембра. Иначе говоря: со всякой переменной гласной нарушается тембровая ровность передачи вокальной мелодии.

Опыты д-ра Работнова показали, что наиболее выгодным для певца является раскрытие рта, отвечающие буквам „а“ и „э“. Приняв в соображение, что ротовая полость является не только одною из частей верхнего резонатора, но что она образует также тот рупор, который посылает в пространство

пучок звуковых волн и от формы которого зависит концентрированность и способность голоса звучать на большом расстоянии, мы поймем, как много мешающих друг другу условий связано с пением гласных, с окраскою звука голоса и с эмиссиею его в пространство. Очевидна желательность того, чтобы на любом расстоянии от певца все гласные были ясно различаемы и чтобы на всех гласных голос звучал одинаково. Обе эти задачи исключают друг друга: или мы будем слышать ровную передачу мелодии и не ясно различать гласные или, наоборот, мы будем ясно различать гласные, но мелодия будет передана в высокой степени неровно, как в смысле силы звука, так и в смысле его окраски.

Выход из этой дилеммы возможен только путем компромисса: с одной стороны необходимо сохранить относительно выгодную форму ротового рупора, отрешившись от самой выгодной его формы, с другой стороны приходится мириться с не вполне безупречным произношением гласных, при котором все чистые „а“ превращаются в нечто среднее между „а“ и „о“, „и“ идет в сторону „э“, „у“ в сторону „о“ и т. д. Для достижения этого компромисса целесообразны упражнения, состоящие в пении, по очереди, гласных на одну тянущуюся ноту.

Но было бы недостаточно, если бы мы проводили это упражнение по отдельным нотам, хотя бы и по всему диапазону. Необходимо связывать гласные друг с другом и на разных нотах, идущих

в более быстром движении. Поэтому рекомендуется петь всевозможные технические упражнения на разные гласные. Помимо этого полезно петь упражнения на мотив из двух-трех нот, исполняя каждую ноту на другую гласную. Впрочем часто к таким упражнениям и не приходится прибегать, так как ученик осваивается с пением гласных, исполняя ряд гласных на одну ноту или исполняя упражнения на разные гласные. И здесь привычные фигуры упражнений помогают обращать внимание на новую отрасль вокального умения — умение хорошо петь на гласные.

Все согласные так или иначе мешают плавному пению: одни—с, ш, ж, з, х,—требуют излишней траты дыхания для создания характерного для них шума, неминуемо примешивающегося к звуку и притом на довольно продолжительное время; другие — б, п, д, т, в, ф,—требуют или смыкания обеих губ, или прижимания нижней губы к верхним зубам, или такого же прижимания к ним языка и потому не дают свободного прохождения звуковой волне, третьи — к, г,—сближают основание языка с мягким нёбом и мешают, следовательно, звуковой волне даже достичь резонатора рта; четвертые—л, р,—или требуют прижатия кончика языка к нёбу и позволяют звуковой волне идти только по сторонам языка, или прерывают ее движение благодаря колебанию языка и, наконец, пятые—м, н,—совершенно закрывают рот или губами, или прижиманием языка к верхним зубам. Сочетание нескольких согласных, конечно, только

увеличивает затруднения. Примером является польский язык, чрезвычайно неблагоприятный для пения.

И тем не менее согласные должны быть показаны с достаточной отчетливостью, причем время их образования должно быть сведено на минимум, чтобы свобода пения нарушалась возможно меньше. Здесь выход из затруднения заключается опять в компромиссной уступке, в некотором «скрадывании» согласных. С другой стороны стремление к ясному произношению тех согласных, в образовании которых участвует кончик языка—„д“, „т“, „р“, „л“, „с“,—или нижняя губа—„в“, „ф“,—способствуют „выдвиганию“ звука вперед, а согласные —„м“ и „н“—помогают приводить в действие носовой резонатор.

Как уже было выше замечено, иногда пение начинающих учеников на гласную „а“ дает нежелательное направление звуковой волне, значительно ослабляющее ее силу при выходе изо рта. В таких случаях пение сольфеджио помогает выдвиганию звука вперед. Если мы разберем согласные, встречающиеся в слоговых названиях звуков, то увидим, что за исключением слога „ми“, все они требуют для своего образования движения кончика языка. Отмечу еще, что слог „си“ приучает поющего и к прочим щипящим согласным.

Если мы вспомним, что пение сольфеджио создает еще необходимую для музыканта привычную ассоциацию между звуком, его нотным начертанием и его названием, то нам станет понятна польза от пения сольфеджио, которые:

1. Выдвигают звук вперед.
2. Приучают к пению некоторых согласных и гласных.
3. Приучают удобно распределять и регулировать дыхание.
4. Развивают музыкальность.

13.

Резюмируя все сказанное, мы приходим к следующим выводам о значении вокальной техники и пользе работы над нею:

1. Техника, как умение, необходима для всякого поющего.
2. Современный певец, считаясь с пестротой современного репертуара, должен владеть разносторонней техникой, позволяющей ему браться за произведения самого разнообразного склада.
3. Наиболее надежным и скорее всего ведущим к цели средством для достижения такого умения являются планомерные упражнения, пение сольфеджио и толково подобранные и внимательно исполняемые вокализы.
4. Разучивание с начинающими романсов и арий, даже при самом внимательном отношении к вокальной стороне их, ведет в лучшем случае к одностороннему умению, которое могло выработаться при изучении пройденных пьес.
5. Разучивание пьес не содействует общему развитию голоса, расширению его диапазона, сглажи-

ванию регистров и проч. в такой мере, как пение соответствующих упражнений. К этим пяти тезисам необходимо добавить еще один:

6. Планомерные упражнения являются планомерной гимнастикой всех органов работающих при пении. Всякая планомерная гимнастика дает более верные и прочные достижения, чем хотя бы и долгая и внимательная, работа, не производящаяся однако с должной постепенностью.

