

М. И. ГЛИНКА

УПРАЖНЕНИЯ
ДЛЯ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ГОЛОСА,
МЕТОДИЧЕСКИЕ К НИМ ПОЯСНЕНИЯ
и
ВОКАЛИЗЫ—СОЛЬФЕДЖИО

(ДЛЯ СРЕДНЕГО ГОЛОСА)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1951 Ленинград

М. И. ГЛИНКА

УПРАЖНЕНИЯ

ДЛЯ УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЯ ГОЛОСА,
МЕТОДИЧЕСКИЕ К НИМ ПОЯСНЕНИЯ

И

ВОКАЛИЗЫ—СОЛЬФЕДЖИО

(для среднего голоса)

Общая редакция И. К. НАЗАРЕНКО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1951 Ленинград

ПРЕДИСЛОВИЕ

Гениальный русский композитор М. И. Глинка был и замечательным певцом и преподавателем пения, основоположником русской реалистической школы художественного пения. Он первым в мировой практике применил «концентрический»¹ метод развития голоса, начав с «натуральных тонов — без всякого усилия берущихся», с последующей постепенной обработкой и доведением «до возможного совершенства и остальных звуков». В его «Вокализах» (названных им этюдами), «Упражнениях для усовершенствования голоса», написанных в интонациях русской народной музыки, и кратких, но весьма содержательных методических указаниях по постановке голоса заложены основы русской вокальной школы.

В «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке» А. Н. Серов писал: «Могуче-гениальный как творец музыки, он был столько же гениален и в исполнении вокальном. Тайною с первых звуков переселить слушателя в ту особенную атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое вызывается поэтическим смыслом пьесы, и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего — этою магией (мастерством — И. Н.) Глинка обладал в высшей степени.

...В Глинке счастливейшим образом сочетались дары природы, которые необходи́мы в своей совокупности для истинно изящного пения, но обыкновенно распределяются поодиночке между совсем разными людьми и делают оттого идеал истинного певца величайшей редкостью, а именно: дар хорошего (по крайней мере, довольно красивого, довольно сильного и гибкого) голоса; талант к управлению голосом, уменье технически им распоряжаться, — уменье, развитое обдуманностью и наукою, и, наконец, в-третьих, — высшее художественное понимание музыки, ее духа, средств и цели, до самой их глубины недоступной для организаций менее артистических, и, наконец, — высшее совершенство декламации и музыкального исполнения вообще».

Эта характеристика свидетельствует о выдающемся вокальном мастерстве основоположника русской реалистической школы художественного пения.

Овладев в совершенстве вокальным мастерством, М. И. Глинка охотно передавал свои познания друг-

гим. Преподавание пения хотя и не было основной «профессией» Глинки, но на протяжении всей его зрелой творческой жизни занимало довольно значительное место.

М. И. Глинка преподавал пение в придворной певческой капелле, в институтах, в театральном училище и давал уроки на дому. У него занимались и ему были весьма обязаны своими достижениями «дедушка» русских оперных певцов О. А. Петров, знаменитый баритон С. С. Артемовский, М. М. Степанова (первая Антонида и Людмила), А. Я. Петрова-Воробьевая (первый Ваня и Ратмир), тенор А. П. Лодий (Несторов), известная концертная певица А. А. Билибина, выдающаяся оперная и концертная певица Д. М. Леонова (контральто) и ряд других талантливых русских певцов и певиц.

Глинка, горячо интересовавшийся вокальным искусством, кроме практической работы с певцами, уделял большое внимание вопросам разработки новой методики постановки голоса и составлению вокально-технических упражнений. Нам сейчас известны написанные им для О. А. Петрова «Упражнения для усовершенствования голоса» с краткими методическими пояснениями, «шесть контральтовых этюд», написанных для сестры Натальи Ивановны, шесть не вполне законченных вокализов для высокого голоса и ряд вокальных упражнений с текстом.

О. А. Петров, по сообщению его ученика — Компанейского, придавал исключительное значение занятиям с Глинкой и составленные для него Михаилом Ивановичем упражнения пел до конца своей жизни. Вокальные упражнения Глинки Петров применял и при занятиях со своими учениками.

Оценка, данная Н. И. Компанейским¹ в его предисловии к вокальным упражнениям Глинки, представляет большой интерес, почему приводим наиболее интересные отрывки из указанного предисловия.

«Мысли великих людей, хотя и не относящиеся непосредственно к деятельности, прославившей их имя, всегда дороги потомству. Взгляд же на искус-

¹ Н. И. Компанейский (1848—1910) — музыкальный теоретик, публицист, автор ряда работ по теории музыки и музыкальной акустике (рукописи) и биографического очерка об О. А. Петрове, учеником которого он был. «Упражнения для усовершенствования гибкости голоса» М. И. Глинки впервые были опубликованы Н. И. Компанейским в «Русской Музикальной Газете» (1903 г. № 47).

¹ Выражение «концентрический» принадлежит Н. И. Компанейскому, о чем будет сказано далее.

ство пения гениального творца русской оперы М. И. Глинки, прекрасного певца и учителя пения, современника плеяды певцов, оставивших после себя славную память, должен быть не только интересен, но и драгоценен для каждого русского певца.

Между всеми русскими оперными композиторами М. И. Глинка был единственный, который знал искусство пения в совершенстве¹, о чем красноречиво свидетельствуют его мелодии исключительно вокального характера, вылившиеся, как у певца, подобно созданным народным творчеством. Авторитет М. И. Глинки в искусстве пения так велик, что одно его слово в выборе надлежащего метода отодвигает на задний план все сомнения.

...М. И. Глинка был действительно посвящен во все тонкости искусства пения того примечательного феноменальными певцами временем. Он был вполне компетентный судья вокального искусства. То обстоятельство, что Глинка не сделался профессиональным учителем пения, не посвятил себя этому ремеслу, не исключает возможности допустить, что его познания в этой области, практические и теоретические, были много выше, чем у Лаблаша, Конконе, Ранкони, Пансерон, Гарсиа, Ниссен, Маркези и прочих профессоров и сочинителей объемистых школ пения.

«Упражнения для усовершенствования гибкости голоса» были написаны М. И. Глинкою для великого русского оперного певца О. А. Петрова, которого он посвятил во все детальные подробности своего метода.

Прежде всего возникает вопрос, какая цель была у Глинки предложить свои этюды Петрову? Глинка познакомился с Петровым по возвращении из заграничного путешествия в зиму 1835—1836 гг., когда О. А. был уже знаменитый оперный певец, приводивший публику в восторг исполнением таких трудных партий, как Бертрам и Каспар.

...Петров сразу понял, что в немногих строках этюдов Глинки заключается необходимого певцу материала более, чем в сотне страниц школ пения итальянских маэстро, и начал ревностно изучать их под руководством автора. Он не только ставил их бесконечно выше этюдов всех итальянских школ, но глубоко был убежден, что пока будет их петь, сохранит свой голос насколько возможно.

Его вера в их значение оправдалась. Он не расставался с ними в течение 40 лет и имел возможность петь на сцене на 72-м году жизни, за три дня до смерти, удрученный тяжкою многолетнею болезнью. Кажется, подобное явление в истории оперы—единственное, и оно не требует комментариев.

Так как этюды написаны для Петрова, на что имеется дословное указание «Вам бы я советовал» и т. д., то необходимо прежде всего принять во внимание его голосовые средства, чтобы каждый певец мог транспонировать этюды в зависимости от своего диапазона. О средствах этих говорит сам Петров — «голос мой простирался на две с половиною октавы от *do* до *solf* грудью».

Глинка характеризовал голос Петрова словами «могучий бас». Этюды, написанные для феноме-

нального могучего баса с диапазоном $2\frac{1}{2}$ октавы, для обыкновенных певцов не годятся; их следует транспонировать в зависимости от диапазона певца. Между тем, из рассмотрения этого оказывается, что предел тонов для упражнения не превышает одной октавы, т. е. $\frac{2}{5}$ всего диапазона Петрова. Отсюда должно сделать заключение, что, по мнению Глинки, упражнения следует петь не во всем диапазоне, как предписывают прочие школы, а лишь в пределах $\frac{2}{5}$ его.

В рассуждениях, предпосланных к этюдам, сам Глинка говорит: «по моей методе». Из этих слов видно, что М. И. Глинка в своих этюдах проводил особый метод, отличный от методов других учителей.

В чем же выражается этот метод, настолько не похожий на другие, что Глинка называет его своим? На этот вопрос имеется категорическое разъяснение в этюдах.

«По моему методу,—говорит Глинка,—надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны (т. е. без всякого усиления берущиеся)». Вот эти-то несколько слов в корне должны изменить взгляд на преподавание пения. Во всех школах пения упражнения расположены по плану, ничем не отличающемуся от школ для инструментов: скрипки, фортепиано и др., а именно, они начинаются вытягиванием тонов от нижнего предела вверх, через все регистры, по прямой линии до тонов высшего предела и затем обратно. Например, для меццо-сопрано от *do*¹, повышая постепенно на тоны, а иногда и на полтона, идя вверх по прямой линии до *fa*² и затем обратно. Эти упражнения во всех школах пения, так же как и для инструментов, считаются элементарными,—ими открывается курс.

Метод этот вполне точно можно характеризовать словами: инструментальный, прямолинейный или вытягивающий тоны снизу вверх.

Метод Глинки предписывает усовершенствовать сперва натуральные тоны, в данном случае только $\frac{2}{5}$ всего объема голоса. Предел и наименование сих тонов Глинка поясняет словами: «без всякого усиления берущиеся». Для голоса Петрова предел этот был указан Глинкой в объеме одной октавы, для голосов обычных — он менее октавы, для голосов же слабых и неразвитых — он должен обниматься всего несколькими тонами. Только усовершенствовав эти натуральные тоны, говорит Глинка, «мало-помалу, потом, можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки». Слова «мало-помалу» означают постепенность, не спеша. Следовательно, к натуральным тонам, без всякого усиления берущимся, следует присоединить тоны с ними смежные, других регистров, которые берутся с усилием, но не сразу, а расширяя голос постепенно.

Метод этот можно характеризовать словами: вокальный, концентрический, так как здесь упражнения развиваются от тонов натуральных, центра голоса, на которых держится покойная речь человека, к тонам, окружающим центр голоса.

...Внешний вид этюд (Глинки) поражает свою ясностью и простотою и еще раз подтверждает, что все великое—просто, мысль гения чиста. Нотные фигуры этих этюд можно найти в любой школе, но ни-

¹ Следует отметить, что А. С. Даргомыжский также успешно занимался преподаванием пения и активно участвовал в создании русской вокальной школы.—И. Н.

где они не встречаются в данной группировке. Здесь примечателен не вид отдельных фигур, а логическая последовательность их и целесообразность каждого упражнения.

Этюды состоят из двух частей: I. Изучение движений голоса по смежным ступеням в интервалах в пределе октавы, и II — морденты и трели.

Часть I состоит из 18 упражнений, фигуры коих выходят постепенно одна из другой, концентрически расширяя диапазон голоса.

№№ 1 и 2 — Движение голоса по смежным ступеням в пределах терции.

№ 3 — Подъем и спуск голоса на терцию.

№ 4 — То же, что № 1 — группеттообразно.

№ 5 — Подъем и спуск голоса на кварту.

№ 6, 7 и 8 — То же, что № 1 — трелеобразно.

№ 9 — Подъем и спуск голоса на квинту.

№ 10 — То же, что № 1, в пределах кварты.

№ 11 — Подъем и спуск голоса на сексту.

№ 12 — То же, что № 1, в пределах квинты.

№ 13 — Подъем и спуск голоса на септиму.

№ 14 — То же, что № 1, в пределах секты.

№ 15 — Подъем и спуск голоса на октаву.

№ 16 — То же, что № 1, в пределах гармонической септими.

№ 17 — Подъем и спуск голоса на секунду (труднейшая).

№ 18 — Диатонические гаммы.

Часть II состоит из мордент и трелей, чистота и определенность коих достигается постепенным увеличением скорости, мало-помалу переходя от медленного движения к более быстрому.

Особенность этих этюд, бросающаяся в глаза, — отсутствие аккомпанемента. Поскучился ли Глинка временем или затруднился сочинить гармоническое сопровождение к голосу? Ни то, ни другое. Он сознавал, что во время упражнения аппараты голоса и слуха должны координироваться, взаимно направляясь к искомым тонам. Аккомпанемент мешает этой естественной координации, подсказывает темперационные тоны, или того хуже — модуляционные, мешает развитию верного вокального слуха и замедляет атаку звука.

Достойно внимания, что из 18 упражнений 8 нумеров посвящены интервалу терции, что составляет почти 44% всех упражнений первой части. Сделано это не зря; такой метод имеет глубокий смысл. Терция есть самый легкий (вслед за октавою и квинтою) для слуха гармонический интервал, и потому координация его с движением голоса должна лечь в основу вокального искусства. Кроме того, при движении голоса по смежным ступеням в пределах терции он поднимается и опускается вокруг центра, что необыкновенно способствует уравнению голоса. Только после 4 упражнений в пределах терции, когда певец достаточно укрепится в сознании ощущения каждого тона горлом и слухом, вводится новый интервал, упражнение (№ 5) в подъеме и спуске голоса на кварту, и затем следуют три упражнения (№№ 6, 7, 8) опять в пределе терции. Это возвращение к терциям имеет смысл. Между этими упражнениями № 5 находится почти в середине, — оно служит рельефным масштабом для определения гармонической чистоты терций, потому при пении следующих упражнений терция ощущается горлом гораздо точнее. Эта система, чередование подъема и

спуска голоса на высший интервал с движением голоса по смежным ступеням в пределах низшего интервала, проведена настойчиво во всех упражнениях, а именно, в №№ 9—10, 11—12, 13—14, 15—16.

Конечно, каждая группа новых упражнений присоединяется к прежде пройденным постепенно, когда голос и слух достаточно укрепятся в предыдущих движениях. После изучения всех интервалов в пределах октавы Глинка предлагает упражнение (№ 17) в подъеме и спуске голоса на секунду, которое, по его мнению, труднейшее. Около этого упражнения сделано примечание:

«Эта этюда более всех содействует уравнению голоса, она требует чрезвычайного внимания, чтобы брать 2-ю ноту равной силой с первою и прямо попадать на тон не тянувшись». В школах для инструментов и во всех школах пения изучение интервалов начинается с секунды, а в наиболее глупых даже с полутона. Только Глинка отнес изучение этих интервалов к концу курса как наиболее труднейших.

И в этом методе сказалась чуткость к истине. Глинка был прав, как наблюдательный учитель, и взгляд его имеет строго научное основание. Рациональный метод строится на усвоении легчайших движений и переходе от них к труднейшим с строгою постепенностью.

Голосовые движения находятся в прямой зависимости от слуха, а потому легкость нахождения голосом интервалов следует в порядке гармонического сордства тонов, а не по ступеням диатонической гаммы, т. е. в порядке I, III, V, VI, IV, II, VII, а не I, II, III, IV, V, VI, VII.

...Основная идея метода Глинки, как видно из его примечаний и расположения упражнений, заключается в том, что сила и свобода звуков внешних регистров приобретается укреплением и уравнением тонов центрального регистра (среднего). Этот метод не допускает упражнений, требующих вредного напряжения голоса. С какой осторожностью Глинка относился к упражнениям в звуках высокого регистра, можно судить по следам, сохранившимся в автографе метода. Там есть упражнение (см. № 18) с тонами выше *re*, которое зачеркнуто рукою Глинки.

Ему казалось, что упражняться в этих тонах вредно даже такому могучему и феноменальному голосу, каким обладал Петров.

...Глинка категорически говорит, каких можно ожидать результатов от его метода, а именно, он утверждает, что «гаммы эти, петье с означенными ниже наблюдениями, уравняют голос так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны, кроме тех токмо, кои самим вам заблагорассудится взять сильнее». Результат заманчивый не только для обычного певца, но и для первоклассного артиста. Если авторитетное имя М. И. Глинки в том ручается, то чего же более? Прочие методы пения такого результата не достигают, о чем свидетельствуют факты.

...Глинка, так хорошо ознакомленный с результатом методов различных школ, прекрасно понял эту истину, что и побудило его сочинить свои этюды, изложив их всего на нескольких страницах. Не мудрствуя лукаво, он доказал, что певцам всех ран-

гов, с первого и до последнего дня, необходимо упражняться в укреплении и развитии одних и тех же основных вокальных движений, из комбинации коих может образоваться большинство вокальных мелодий. Что может быть проще и справедливее этой истины? Никакая школа не может предвидеть все частные случаи и не должна на них останавливаться, отнимая время, необходимое для основных упражнений, которые певец обязан изучать ежедневно.

Анализ этюдов Глинки показывает, что его метод построен на рациональном основании. Сущность его состоит в предварительном укреплении натуральных тонов (берущихся без всякого усилия) и затем присоединении к ним мало-помалу остальных звуков, раздвигая голос постепенно от центра в обе стороны. Руководствуясь сам методом, легко убедиться, что чем определенное и сильнее будут делаться тоны среднего регистра, тем незаметнее, теснее с ними сольются тоны смежных регистров и будут звучать свободнее и светлее. Они замечательно уравнивают регистры, укрепляют голос, полируют его, возвращают утреннюю свежесть, сообщают ясный и светлый тембрь, выверяют голос, содействуют свободной дикции, не сползая с тонов. Ввиду указанных особенностей этюд, каждый певец, начинаящий или оканчивающий свою карьеру, найдет в них средства для развития необходимых певцу качеств голоса и сохранения их до глубокой старости.

Если О. А. Петров черпал в этих этюдах в течение 40 лет все необходимое для славной деятельности величайшего из артистов и оперных певцов, то тем паче они будут драгоценны для... большинства русских певцов».

Дополняя приведенные высказывания Н. И. Компанейского о вокальном методе М. И. Глинки, интересно выяснить, какую цель преследовал основоположник русской классической музыки и национальной школы художественного пения, давая указания О. А. Петрову, упражняясь «тянуть гаммы на литеру А (итальянское)», то-есть слегка округленное, русское А.

Как известно, в русском, интоационно чрезвычайно богатом языке существует несколько фонетических разновидностей звучания А, от крайне светлого (открытого) — до чрезмерно округленного (закрытого); от слабо произносимого (проходящего) — до полнозвучного акцентированного (ударяемого) А.

«Итальянское А произносится всегда, как русское ударяемое А»¹, следовательно — слегка «прикрыто», отчетливо и полнозвучно, чего и добивался М. И. Глинка от своих учеников.

Глинка, ни на минуту не забывавший фонетических и музыкально-интоационных особенностей русского языка, знал, что при легком «прикрытии» и полнозвучном произношении гласный звук А (а вместе с ним и остальные) получит требующуюся для правильного художественного пения «высокую певческую позицию», вокальную активность, «опертьость звука на дыхание», ясность дикции, нормальное певческое «вибрато» и нужную для хорошо поставленного голоса умеренную округленность, а сле-

довательно, усиленную гармоническими обертонами более красивую тембровую окраску.

Как справедливо отметил Н. И. Компанейский, в отличие от многих западноевропейских вокальных педагогов, рекомендовавших при занятиях пением чуть ли не с первых уроков применять упражнения диапазоном в $1\frac{1}{2}$ и более октав (инструментальный прием преподавания, дающий в большинстве случаев отрицательные результаты), М. И. Глинка указывал, что по его методу «надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты (то-есть без всякого усилия берущиеся), ибо, усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки».

Этот прием теперь является основой почти всех лучших вокальных школ, но в начале XIX века он был в Западной Европе мало известен, и его впервые начали убежденно применять основоположник русской вокальной школы М. И. Глинка и его современник — популярный композитор, певец и вокальный педагог А. Е. Варламов.

Приоритет активного внедрения весьма оправдавшегося метода развития голоса от середины диапазона (от тонов, «без всякого усилия берущиеся»), безусловно, принадлежит музыкальному гению М. И. Глинке и автору первой русской печатной «Школы пения» А. Е. Варламову.

Не менее важное отличие от большинства западноевропейских школ имеет также указание М. И. Глинки в начале обучения пению «не делать красчендо, как тому учат старинные учителя, но, напротив, взяв ноту, держать ее в ровной силе (что гораздо труднее и полезнее)».

Действительно, если просмотреть руководства по постановке голоса первой половины XIX века, то в большинстве из них мы найдем указания филирования звуков чуть ли не с первых уроков.

Практика показала, что филирование звуков в начальный период обучения пению положительных результатов не дает и часто приводит к отрицательным явлениям. Для русской же вокальной школы, характерной особенностью которой является большая напевность, указания Глинки — научиться не-принужденно «держать ноты в ровной силе» — имеют особо важное значение. Ведь, если певец не научится легко «держать ноты в ровной силе» (петь, в прямом понимании этого слова), то он не овладеет одной из важнейших основ художественного пения — красивой кантиленой.

С манерой фальцетного напевания, не пригодной для театрального исполнения, М. И. Глинка также вел активную борьбу.

Так, например, известно, что, несмотря на огромный успех популярного в то время итальянского певца Рубини, Глинка, замечавший в его пении крупный дефект — злоупотребление беззвучным (не «опертым на дыхание») фальцетом, в современном оперном пении не употребляемом, — резко критиковал эту манеру пения.

В своих «Записках» М. И. Глинка так охарактеризовал пение Рубини: «Образ его пения еще в Италии я находил изысканным, в 1843 году преувеличение дошло до нелепой степени. Он пел или чрезвычайно усиленно, или же так, что решительно ничего не было слышно; он, можно сказать, отворял только рот, а публика умственно пела его *ppp*, что естеств-

¹ Профессор И. Глиденко. Руководство для изучения итальянского языка. М., 1923 г.

венно льстило самолюбию слушателей, и ему ревностно аплодировали».

Указания Глинки: «Все голоса вообще имеют два сорта звуков или нот: одни, которые берутся без всякого усилия, другие, которые требуют если не усилия груди, то непременно напряжения горла», — в свете современных экспериментальных фонетических и физиологических исследований становятся также совершенно понятными.

Под «напряжением горла» Глинка безусловно подразумевал не то ненормальное физическое напряжение гортани и других частей певческого аппарата, свидетелями которого мы часто являемся при слушании несовершенных певцов, а очевидную необходимость, при пении высоких тонов, некоторой активизации всего голосового аппарата, и в частности мускулатуры надгортанных полостей (горла).

Касаясь отдельных вокально-технических указаний М. И. Глинки по поводу исполнения его упражнений, следует отметить, что выражения Глинки: «не отбивать горлом» и «связывать не тянувши, а прямо, вторую равно как и первую ноту» — означают: 1) плавное пение без придохания (т. е. без употребления горловых призвуков «га, га, га» и т. п.) и 2) пение ряда звуков равной силы и окраски без портамента и некрасивых «подъездов».

Из письма М. И. Глинки к К. А. Булгакову известно, что, занимаясь с Д. М. Леоновой, Глинка замечал у нее крупный недостаток — наличие «некоторого цыганского шика», с которым М. И. Глинка упорно боролся.

Антихудожественное пение с подъездами вызывало справедливые упреки М. И. Глинки. Он весьма настойчиво и неоднократно делал указания своим ученикам: «прямо попадать на ноту»; «связывать не тянувши» (т. е. петь плавно, интонационно верно и без «подъездов»), а также «не тянуть при вторую равно как и первую ноту» — означают: плавный перенос звуков с одной высоты на другую, без «подъездов», напоминающих звуки гавайской гитары или особый прием пения «портаменто», употребляемый в отдельных случаях, по специальному указанию композитора.

Современными исследованиями установлено, что первоначальное певческое звукообразование, так называемая «атака звука», в значительной степени определяет все последующее слуховое восприятие тембра голоса и чистоту его интонации.

Вот почему указания М. И. Глинки «прямо попадать на ноту» имеют исключительно важное значение для певцов, так как они предусматривают чистоту интонации и правильное тембровое формирование голоса.

Подчеркивая огромнейшую роль М. И. Глинки в развитии русской реалистической школы пения, академик Б. В. Асафьев писал: «Все отзывы современников о мастерстве, стиле и глубокой художественной выразительности его пения говорят, в сущности, об одном: что, как и в своем «Сусанине», Глинка в своем вокальном искусстве нашел путь к великому русскому реализму и закрепил этот путь, вызвав и встретив среди выдающихся артистов, своих современников, зачинателей и продолжателей его, глинкинского дела (Глинка. Музгиз, 1947).

Продолжая и развивая глинкинскую линию реалистической школы художественного пения, талантливые русские певцы-актеры и в особенности Ф. И. Шаляпин довели свое вокально-сценическое мастерство до наивысших пределов, ставших образцом в мировом искусстве.

Подчинив вокально-виртуозные средства правдивым, психологически более глубоким образом, русская школа художественного пения указала всему вокальному искусству истинный путь дальнейшего развития.

Искусство художественного пения, по Глинке — Петрову — Хохлову — Ершову — Шаляпину — Собинову — Неждановой и целому ряду других выдающихся отечественных певцов-актеров, «нечто большее, чем блеск *bel canto*»; при требовании наличия высокой вокальной техники оно глубоко содергательно, сугубо реалистично и подлинно народно!

Тщательное изучение истории развития и теоретических основ отечественной школы художественного пения и правильное понимание кратких, но весьма содержательных методических указаний М. И. Глинки помогут молодым певцам скорее овладеть надлежащей вокальной техникой и усовершенствовать голос «так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны, кроме тех токмо, кои самим вам заблагорассудится взять сильнее».

В печатных материалах современников Глинки имеется ряд высказываний о его педагогическом и вокально-исполнительском мастерстве. В частности имеются ценные высказывания Стасова, Одоевского, Шестаковой, Кукольника, Петровой-Воробьевой, Леоновой и других авторов.

Чрезвычайно интересны подробно обрисовывающие вокально-исполнительское мастерство русского музыкального гения «Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке» А. Н. Серова, опубликованные в третьем томе его «Критических статей» (1895).

В опубликованной Музгизом в 1950 году книге «М. И. Глинка» (сборник материалов и статей под редакцией Т. Ливановой), в которой напечатана незавершенная работа академика Асафьева «Слух Глинки», Б. В. Асафьев указывает: «К счастью, А. Н. Серов в своих «Воспоминаниях о Михаиле Ивановиче Глинке» сохранил аромат глинкинской живой интонации в подробнейшем рассказе о Глинке — певце собственных романсов. Передать столь совершеннейшее изложение Серова немыслимо, пришлось бы цитировать почти каждую страницу, там все ценно и только там можно получить конкретное представление о русской школе пения, устои которой полагал Глинка всей вокальной культурой своего творчества и личной передачей».

Из работ советских исследователей весьма полезно ознакомление с замечательным трудом Б. В. Асафьева — «Глинка» (Музгиз, 1947 и 1950), а также с его последней работой «Слух Глинки» (Музгиз, 1950).

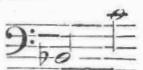
И. Назаренко.

МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОЯСНЕНИЯ М. И. ГЛИНКИ к вокальным упражнениям (этюдам), составленным им для О. А. Петрова

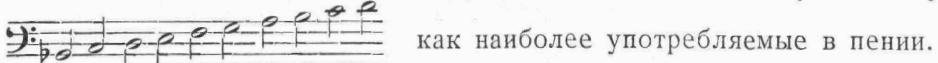
„Главная цель этюд состоит в том, чтобы научиться управлять голосом, для сего надлежит прежде всего привести в порядок самый голос.

Все голоса вообще (простые и сложные) от природы несовершены и требуют учения, цель которого исправить недостатки и усовершенствовать голос.

Все голоса вообще имеют два сорта звуков или нот: одни, которые берутся без всякого усилия, другие, которые требуют, если не усилия груди, то непременно напряжения горла. По моей методе надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты (то-есть без всякого усилия берущиеся)—ибо усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обработать и довести до возможного совершенства и остальные звуки.

В басе звуки натуральные будут от  , у иных от  до 

Вам бы я советовал сперва обратить внимание на следующие звуки



как наиболее употребляемые в пении.

Тянуть гаммы на литеру А (итальянское), примечая притом:

- 1) чтобы прямо попадать на ноту;
- 2) обращать большее внимание на верность, а потом на непринужденность голоса;
- 3) петь не громко и не тихо, но вольно;
- 4) не делать кресчендо, как тому учат старинные учителя, но напротив, взяв ноту, держать ее в ровной силе (что гораздо труднее и полезнее);
- 5) стараться уравнять все ноты так, чтобы довести¹...

Эти гаммы, петые с означенными ниже наблюдениями, уравняют голос так, что при пении мотива ни одна нота не вскрикнет, а все будут равны; кроме тех токмо, кои самим вам заблагорассудится взять сильнее.

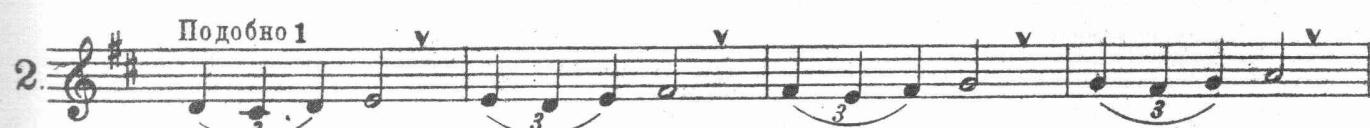
Для усовершенствования гибкости голоса и рулад предлагаю следующие упражнения:

¹ В рукописи Глинки, находящейся в Ленинградской библиотеке им. Салтыкова-Щедрина, дальнейшие упражнения и методические указания не сохранились. В этом месте в автографе остались лишь отдельные обрывки слов и нотных знаков, не поддающиеся расшифровке.—И. Н.

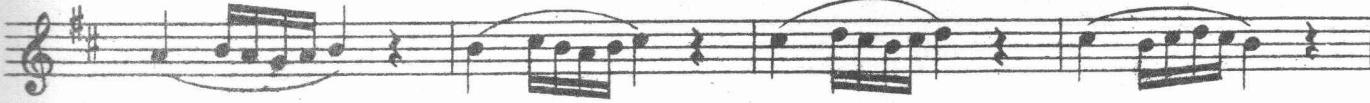
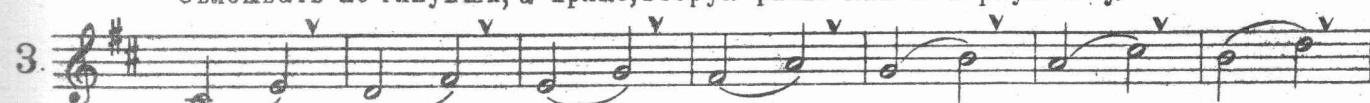
Упражнения для усовершенствования голоса¹⁾

М. И. Глинка

Медленно, не отбивать горлом, соблюдая чтобы ноты были равной силы и покойны.²⁾



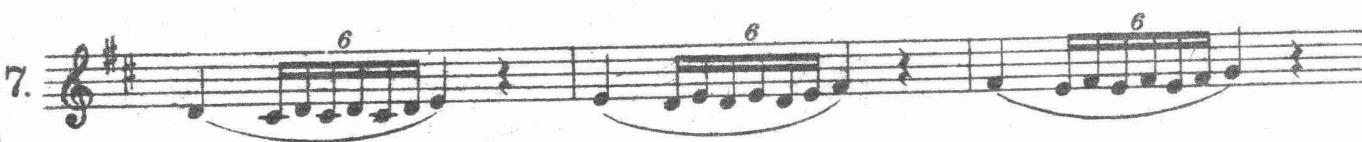
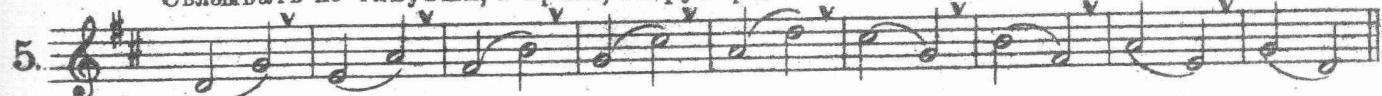
Связывать не тянувши, а прямо, вторую равно как и первую ноту.



1.) Оригинальные упражнения написаны для баса в тональности До мажор.

2.) Все указания приводятся по автографу М.И. Глинки.

Связывать не тянувши, а прямо, вторую равно как и первую ноту.



8.

Не тянуть при переходе из одной ноты в другую.

9.

10.

11.

12.

Это редко, но иногда употреблять

13.

Медленно

14.

Не тянуть

15.

Весьма медленно

16.

Труднейшая

17.

Медленно

18.

M. 21634 Г.

ЭТЮДЫ: мордент, группетто и трели.

Наблюдения все те же, что и при прежних этюдах.

Мордент

Медленно
Учить

1.

Довести до

Медленно
Учить

2.

Довести до

¹⁾ В автографе М. И. Глинки форшлаги не перечеркнуты.

Учить

2а

Довести до

Медленно
учить

3

*) Довести до

*) Указания тактового размера для упражнений и этюдов у автора отсутствуют. Этюды 3-й и 4-й являются исключением.
З.Глинка, Упражнения

6

Группетто

учить

4

Довести до

4

The musical score consists of ten staves of music. The key signature is G major (two sharps). The time signature is common time (indicated by 'C'). The music is divided into measures by vertical bar lines. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The first two staves are enclosed in a dashed rectangular box.

M. 21634 г.

16

6.

Трели

1.

М. 21634 Т.

2.

M. 21634 Г.

3.

4.

ВОКАЛИЗЫ-СОЛЬФЕДЖИО

Этюд 1

Moderato sostenuto (умеренно, сдержанно)

The musical score consists of six staves of music. The top staff is for the voice (soprano), and the bottom staff is for the piano. The vocal part features melodic lines with various dynamics, including *mf*, *sf*, *p*, *f*, *f con forza*, and *sf*. The piano part provides harmonic support with chords and bass lines. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Musical score page 20, measures 1-2. The score consists of three staves. The top staff uses a treble clef, the middle staff an alto clef, and the bottom staff a bass clef. Measure 1 starts with a dynamic *sf*. Measure 2 starts with a dynamic *p*.

Musical score page 20, measures 3-4. The dynamics *f*, *ff*, and *p* are indicated. Measure 4 ends with a dynamic *p*.

Musical score page 20, measures 5-6. Measure 6 ends with a dynamic *p*.

Musical score page 20, measures 7-8.

The musical score consists of four systems of music for voice and piano. The vocal part is in soprano clef, and the piano part is in bass clef. The score includes various dynamics (f, sf, p), slurs, grace notes, and sustained notes.

Этюд 2

Allegro moderato (Умеренно быстро)

Musical score for Etude 2, Allegro moderato. The first system consists of three staves. The top staff is soprano, the middle staff is alto, and the bottom staff is bass. The key signature is one flat. The tempo is Allegro moderato. The dynamic instruction 'comodo' is placed at the end of the first measure.

The second system continues the musical line from the first. It features three staves: soprano, alto, and bass. The key signature changes to one sharp. Measures 2 and 3 are shown, with the bass staff providing harmonic support.

Musical score page 2, system 1. The soprano and alto voices continue their melodic line. The bass staff provides harmonic support. Measures 4 and 5 are shown.

Musical score page 2, system 2. The soprano and alto voices continue their melodic line. The bass staff provides harmonic support. Measures 6 and 7 are shown. The dynamic instruction 'dolce' is placed above the soprano staff in measure 7.

Musical score page 23, measures 1-3. The score consists of three staves. The top staff is soprano, the middle staff is alto, and the bottom staff is bass. The key signature is one sharp (F# major). Measure 1: Soprano has eighth-note pairs followed by a sixteenth note. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs. Measure 2: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs. Measure 3: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs.

Musical score page 23, measures 4-6. The score consists of three staves. The top staff is soprano, the middle staff is alto, and the bottom staff is bass. The key signature changes to one flat (B-flat major). Measure 4: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs. Measure 5: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs. Measure 6: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs.

Musical score page 23, measures 7-9. The score consists of three staves. The top staff is soprano, the middle staff is alto, and the bottom staff is bass. The key signature changes to one sharp (F# major). Measure 7: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs. Measure 8: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs. Measure 9: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs.

Musical score page 23, measures 10-12. The score consists of three staves. The top staff is soprano, the middle staff is alto, and the bottom staff is bass. The key signature changes to one sharp (F# major). Measure 10: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs. Measure 11: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs. Measure 12: Soprano has eighth-note pairs. Alto has eighth-note pairs. Bass has eighth-note pairs.

Musical score page 24, featuring five staves of music for voice and piano.

Staff 1 (Soprano): Treble clef, key signature of one flat. Dynamics: **f**, **p**. Measure 1: eighth-note pairs. Measure 2: eighth-note pairs. Measure 3: eighth-note pairs. Measure 4: eighth-note pairs. Measure 5: eighth-note pairs.

Staff 2 (Piano): Treble clef, key signature of one flat. Measures 1-5: eighth-note chords.

Staff 3 (Piano): Bass clef, key signature of one flat. Measures 1-5: eighth-note chords.

Staff 4: Treble clef, key signature of one flat. Measures 1-5: eighth-note pairs. Measure 5: dynamic **f**.

Staff 5 (Bass): Bass clef, key signature of one flat. Measures 1-5: eighth-note chords. Measure 5: dynamic **mf**.

Staff 6: Treble clef, key signature of one flat. Measures 1-5: eighth-note pairs. Measure 5: dynamic **p**.

Staff 7 (Bass): Bass clef, key signature of one flat. Measures 1-5: eighth-note chords. Measure 5: dynamic **p**.

M. 21634 Г.

26

Musical score page 26, featuring five staves of vocal and piano music. The vocal part is in soprano clef, and the piano part is in bass clef. The score includes dynamic markings such as *mf*, *p*, *ten.*, *pp*, and performance instructions like *-dendosi* and *con dolcezza*. The piano part includes various chords and bass notes. Measure numbers 1) and 3) are indicated in the vocal line.

1) В автографе указан и второй вариант.

4. Глинка. Упражнения

Этюд 3

Grave (Величественно, спокойно)

The musical score consists of three systems of music for voice and piano.

System 1: Treble and bass staves. Key signature: two flats. Time signature: common time. Dynamics: *p*, *staccato*. Articulation marks: horizontal dashes under notes.

System 2: Treble and bass staves. Key signature: two flats. Time signature: common time. Dynamics: *cresc.*, *f*, *p*. Articulation marks: horizontal dashes under notes.

System 3: Treble and bass staves. Key signature: one flat. Time signature: common time. Dynamics: *pp*. Articulation marks: horizontal dashes under notes.

Allegretto (довольно скоро)

Allegretto (довольно скоро)

M. 21634 Г.

Musical score page 29, measures 1-4. Treble clef, B-flat key signature. Measure 1: dynamic *mf*, slurs on eighth notes. Measure 2: dynamic *sf*. Measure 3: eighth-note chords. Measure 4: eighth-note chords.

Musical score page 29, measures 5-8. Treble clef, B-flat key signature. Measure 5: dynamics *sf*, *sf*, *dolce*. Measure 6: dynamic *cresc.*, dynamic *f*. Measure 7: eighth-note chords. Measure 8: eighth-note chords.

Musical score page 29, measures 9-12. Treble clef, B-flat key signature. Measures 9-10: sixteenth-note patterns. Measures 11-12: eighth-note chords.

Musical score page 29, measures 13-16. Treble clef, B-flat key signature. Measures 13-14: sixteenth-note patterns. Measures 15-16: eighth-note chords.

A musical score consisting of four systems of music. The top system shows a melodic line in the treble clef with various note heads and slurs. The second system shows harmonic progression in the treble and bass clefs. The third system continues the melodic line with more complex rhythms and slurs. The fourth system concludes the page with a final melodic line and harmonic pattern.

Musical score page 31, measures 1-2. The score consists of two staves. The top staff is in treble clef, B-flat key signature, and common time. It features eighth-note patterns with dynamic markings: a double bar line with a 'v' above it, followed by a forte dynamic 'f', then a dynamic 'sf'. The bottom staff is in bass clef, B-flat key signature, and common time. It shows eighth-note chords and a dynamic 'p' at the end of the second measure.

Musical score page 31, measures 3-4. The top staff continues with eighth-note patterns, including a trill 'tr' and a dynamic 'dolce'. The bottom staff shows eighth-note chords and a dynamic 'p' at the end of the second measure.

Musical score page 31, measures 5-6. The top staff features eighth-note patterns with a dynamic 'con forza'. The bottom staff shows eighth-note chords with a dynamic 'f'.

Этюд 4

Andante sostenuto (Неторопливо, сдержанно)

The musical score consists of three staves of music in G major, 2/4 time. The top staff uses a treble clef, the middle staff a bass clef, and the bottom staff an alto clef. The first measure starts with a dynamic *p semlice*. The second measure starts with a dynamic *p molto legato*. The music features sustained notes with grace notes and slurs. Measures 3 through 6 show a repeating pattern of eighth-note chords and sustained notes. Measures 7 through 10 continue this pattern with variations in note頭和和弦。The score concludes with a final measure.

Musical score page 33, measures 1-2. Treble and bass staves in G major. Measure 1: Treble starts with eighth notes, bass has eighth notes. Measure 2: Treble has eighth-note pairs, bass has eighth notes.

Musical score page 33, measures 3-4. Treble and bass staves in G major. Measure 3: Treble has eighth-note pairs, bass has eighth notes. Measure 4: Treble has eighth-note pairs, bass has eighth notes.

Con anima (с чувством)

Musical score page 33, measures 5-6. Treble and bass staves in G major. Measure 5: Treble starts with eighth notes, bass has eighth notes. Measure 6: Treble has eighth-note pairs, bass has eighth notes.

Musical score page 33, measures 7-8. Treble and bass staves in F major. Measure 7: Treble has eighth-note pairs, bass has eighth notes. Measure 8: Treble has eighth-note pairs, bass has eighth notes.

1. 2.

p semplice

Musical score for voice and piano. The vocal part is in treble clef, G major (two sharps). The piano part is in bass clef, G major. Measure 1: Vocal line starts with eighth-note pairs followed by a sixteenth-note pattern. Piano accompaniment consists of sustained notes. Measure 2: Vocal line continues with eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. Piano accompaniment changes to a more active harmonic pattern.

Musical score for voice and piano. The vocal part is in treble clef, G major (two sharps). The piano part is in bass clef, G major. Measure 3: Vocal line features eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. Piano accompaniment consists of sustained notes. Measure 4: Vocal line continues with eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. Piano accompaniment changes to a more active harmonic pattern.

Musical score for voice and piano. The vocal part is in treble clef, G major (two sharps). The piano part is in bass clef, G major. Measure 5: Vocal line starts with eighth-note pairs followed by a sixteenth-note pattern. Piano accompaniment consists of sustained notes. Measure 6: Vocal line continues with eighth-note pairs and sixteenth-note patterns. Piano accompaniment changes to a more active harmonic pattern.

Этюд 5

Allegro giusto con spirito (Скоро, с одушевлением)

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, starting with a dynamic **f**. The middle staff is for the piano right hand, and the bottom staff is for the piano left hand. The music is in common time, with a key signature of one sharp (F#). The vocal line features eighth-note patterns with slurs and dynamic markings like **f** and **p**. The piano parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Musical score for voice and piano, page 37, measures 1-8. The score consists of two staves. The top staff is for the voice (soprano) and the bottom staff is for the piano. The key signature is A major (two sharps). The vocal line features eighth-note patterns and grace notes. The piano accompaniment includes eighth-note chords and bass notes. Measure 1: Voice starts with a grace note followed by eighth notes. Piano has eighth-note chords. Measure 2: Voice has eighth-note pairs. Piano has eighth-note chords. Measure 3: Voice has eighth-note pairs. Piano has eighth-note chords. Measure 4: Voice has eighth-note pairs. Piano has eighth-note chords. Measure 5: Voice has eighth-note pairs. Piano has eighth-note chords. Measure 6: Voice has eighth-note pairs. Piano has eighth-note chords. Measure 7: Voice has eighth-note pairs. Piano has eighth-note chords. Measure 8: Voice has eighth-note pairs. Piano has eighth-note chords.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major. The score consists of six staves. The vocal parts are separated by brace lines. The piano accompaniment is on the bass staff. Measure 1: Soprano has eighth-note pairs, Alto has eighth-note pairs, Bass has eighth-note pairs. Dynamics: ff. Measure 2: Soprano has eighth-note pairs, Alto has eighth-note pairs, Bass has eighth-note pairs. Dynamics: ff. Measure 3: Soprano has eighth-note pairs, Alto has eighth-note pairs, Bass has eighth-note pairs. Dynamics: ff. Measure 4: Soprano has eighth-note pairs, Alto has eighth-note pairs, Bass has eighth-note pairs. Dynamics: ff. Measure 5: Soprano has eighth-note pairs, Alto has eighth-note pairs, Bass has eighth-note pairs. Dynamics: ff. Measure 6: Soprano has eighth-note pairs, Alto has eighth-note pairs, Bass has eighth-note pairs. Dynamics: ff. Measure 7 (partially visible): Soprano has eighth-note pairs, Alto has eighth-note pairs, Bass has eighth-note pairs. Dynamics: ff.

Musical score for voice and piano, page 39, measures 1-8. The score consists of two staves. The top staff is for the voice (soprano) and the bottom staff is for the piano. The key signature is A major (two sharps). Measure 1: Voice has eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs, dynamic sf. Piano has sustained chords. Measure 2: Voice has eighth-note pairs, dynamic sf. Piano has eighth-note chords. Measure 3: Voice has eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs, dynamic sf. Piano has eighth-note chords. Measure 4: Voice has eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs, dynamic sf. Piano has eighth-note chords. Measure 5: Voice has eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs, dynamic f. Piano has eighth-note chords. Measure 6: Voice has eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs, dynamic f. Piano has eighth-note chords. Measure 7: Voice has eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs, dynamic f. Piano has eighth-note chords. Measure 8: Voice has eighth-note pairs followed by sixteenth-note pairs, dynamic f. Piano has eighth-note chords.

40

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major. The vocal parts are shown in treble, alto, and bass clefs respectively. The piano accompaniment is in the bass clef. Measures 1-4 feature eighth-note patterns and sixteenth-note chords. Measure 4 concludes with a melodic line in the soprano part.

Musical score for three voices and piano. Measures 5-8 continue the melodic and harmonic patterns established in the previous measures. The vocal entries are primarily eighth notes, and the piano provides harmonic support with chords.

Musical score for three voices and piano. Measures 9-12 show more complex melodic lines, particularly in the soprano and alto parts, with sustained notes and sixteenth-note patterns. The piano accompaniment includes eighth-note chords.

Musical score for three voices and piano. Measures 13-16 feature eighth-note patterns and sixteenth-note chords. The piano accompaniment includes eighth-note chords and sustained notes.

М. 21634 Г.

Musical score for voice and piano, page 41, measures 1-8. The score consists of two systems of four staves each. The top staff is soprano, the bottom staff is bass. The piano part is divided into left and right hands. Measure 1: Soprano starts with a sustained note followed by eighth notes. Bass has eighth notes. Measure 2: Soprano has eighth-note chords. Bass has eighth notes. Measure 3: Soprano has eighth-note chords. Bass has eighth notes. Measure 4: Soprano has eighth-note chords. Bass has eighth notes. Measure 5: Soprano starts with a sustained note followed by eighth notes. Bass has eighth notes. Measure 6: Soprano has eighth-note chords. Bass has eighth notes. Measure 7: Soprano has eighth-note chords. Bass has eighth notes. Measure 8: Soprano has eighth-note chords. Bass has eighth notes.

42

Musical score for two voices (Soprano and Bass) and piano. The key signature is one sharp (F#). The vocal parts are in treble clef, and the piano part is in bass clef. Measure 1: Soprano has a melodic line with slurs and grace notes. Bass has sustained notes. Piano accompaniment consists of eighth-note chords. Dynamics: *sf*, *sf*. Measure 2: Soprano continues the melodic line. Bass has sustained notes. Piano accompaniment consists of eighth-note chords. Dynamics: *ff*.

Musical score for two voices (Soprano and Bass) and piano. Key signature changes to two sharps (G#). Measure 3: Soprano starts with a grace note followed by a dotted half note. Bass has sustained notes. Piano accompaniment consists of eighth-note chords. Dynamics: *sf*. Measure 4: Soprano has a melodic line with slurs. Bass has sustained notes. Piano accompaniment consists of eighth-note chords. Dynamics: *p*.

Musical score for two voices (Soprano and Bass) and piano. Key signature changes back to one sharp (F#). Measure 5: Soprano has a melodic line with slurs. Bass has sustained notes. Piano accompaniment consists of eighth-note chords. Measure 6: Soprano has a melodic line with slurs. Bass has sustained notes. Piano accompaniment consists of eighth-note chords.

Musical score for two voices (Soprano and Bass) and piano. Key signature changes to two sharps (G#). Measure 7: Soprano has a melodic line with slurs. Bass has sustained notes. Piano accompaniment consists of eighth-note chords. Dynamics: *sf*. Measure 8: Soprano has a melodic line with slurs. Bass has sustained notes. Piano accompaniment consists of eighth-note chords.

Musical score for voice and piano. The vocal part starts with a dynamic *sf*, followed by a melodic line with grace notes and a forte dynamic *f*. The piano accompaniment consists of eighth-note chords.

Continuation of the musical score. The vocal line includes a dynamic *con forza* and a trill symbol above the notes. The piano accompaniment features eighth-note patterns.

Continuation of the musical score. The vocal line consists of eighth-note groups. The piano accompaniment features eighth-note chords.

Этюд 6

Andantino quasi allegretto (Довольно скоро)

appassionato

legato

Doubler en octave (Басы удваивать в октаву)

M. 21634 Г.

dolce
grazioso sotto voce

ppp

Musical score for voice and piano, page 47, measures 1-8. The score consists of four systems of music. Each system has a treble clef, a bass clef, and a bass staff. The key signature is three flats. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth notes. Measure 2: Treble staff has sixteenth-note pairs. Bass staff has eighth notes. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth notes. Measure 4: Treble staff has sixteenth-note pairs. Bass staff has eighth notes. Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth notes. Measure 6: Treble staff has sixteenth-note pairs. Bass staff has eighth notes. Measure 7: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth notes. Measure 8: Treble staff has eighth-note pairs. Bass staff has eighth notes. The vocal part starts with a dotted half note.

poco a poco crescendo

Musical score page 48, measures 1-4. Treble and bass staves in B-flat major. Dynamics: *pp*. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 2: Treble staff has sixteenth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs.

Musical score page 48, measures 5-8. Treble and bass staves in B-flat major. Dynamics: *p*, *poco a poco crescendo*, *pp*. Measure 5: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 6: Treble staff has sixteenth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 7: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 8: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs.

Musical score page 48, measures 9-12. Treble and bass staves in B-flat major. Dynamics: *pp*. Measure 9: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 10: Treble staff has sixteenth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 11: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 12: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs.

Musical score page 48, measures 13-16. Treble and bass staves in B-flat major. Dynamics: *sf*. Measure 13: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 14: Treble staff has sixteenth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 15: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs. Measure 16: Treble staff has eighth-note pairs; bass staff has eighth-note pairs.

con passione

sf > *p*

M. 21634 Г.

50

Musical score for two voices. The top voice (Soprano) starts with a melodic line featuring grace notes and slurs. The bottom voice (Bass) provides harmonic support with sustained notes. Measure 1 ends with a fermata over the bass note.

Musical score for two voices. The top voice continues its melodic line with slurs and grace notes. The bottom voice provides harmonic support with sustained notes. Measure 4 ends with a fermata over the bass note.

Musical score for two voices. The top voice features a melodic line with slurs and grace notes. The bottom voice provides harmonic support with sustained notes. Measure 6 ends with a fermata over the bass note.

Musical score for two voices. The top voice begins with a sustained note followed by a melodic line with slurs and grace notes. The bottom voice provides harmonic support with sustained notes. Measure 8 ends with a fermata over the bass note.

The musical score consists of two systems of music. The top system shows a vocal line in G clef with a key signature of one flat, and a piano accompaniment in F clef with a key signature of one flat. The bottom system shows a piano accompaniment in F clef with a key signature of one flat. The vocal line in the first system includes dynamic markings *p*, *p*, and *pp*.

Этюд 7^{*}

Vivace maestoso (Живо, величественно)

The musical score consists of two systems of music. The top system shows a vocal line in G clef with a key signature of one sharp, and a piano accompaniment in F clef with a key signature of one sharp. The bottom system shows a piano accompaniment in F clef with a key signature of one sharp. The piano accompaniment in the second system includes a dynamic marking *mf*.

^{*}) Оригинал в Фа - мажоре.

52

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). The vocal parts are in parentheses. The piano part is at the bottom. Measure 1: Soprano has a sustained note followed by eighth notes. Alto has eighth notes. Bass has a sustained note. Measure 2: All voices have eighth-note chords. Measure 3: All voices have eighth-note chords. Measure 4: All voices have eighth-note chords.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). The piano part is at the bottom. Measure 5: Soprano has eighth notes with slurs and dynamic markings. Alto has eighth notes. Bass has eighth notes. Measure 6: All voices have eighth-note chords. Measure 7: All voices have eighth-note chords. Measure 8: All voices have eighth-note chords.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). The piano part is at the bottom. Measure 9: Soprano has eighth notes with slurs and dynamic markings. Alto has eighth notes. Bass has eighth notes. Measure 10: All voices have eighth-note chords. Measure 11: All voices have eighth-note chords. Measure 12: All voices have eighth-note chords.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). The piano part is at the bottom. Measure 13: Soprano has eighth notes with slurs and dynamic markings. Alto has eighth notes. Bass has eighth notes. Measure 14: All voices have eighth-note chords. Measure 15: All voices have eighth-note chords. Measure 16: All voices have eighth-note chords.

Musical score for voice and piano, page 53, measures 1-8. The score consists of two staves. The top staff is for the voice (soprano) and the bottom staff is for the piano. The key signature is A major (three sharps). The tempo is indicated by a metronome mark of 120.

Measure 1: Voice: ff . Piano: ff .

Measure 2: Voice: ff . Piano: ff .

Measure 3: Voice: ff . Piano: ff .

Measure 4: Voice: ff . Piano: ff .

Measure 5: Voice: ff . Piano: ff .

Measure 6: Voice: ff . Piano: ff .

Measure 7: Voice: pp . Piano: pp .

Measure 8: Voice: p . Piano: p .

Measure 9: Voice: *cresc.* Piano: p .

Measure 10: Voice: f . Piano: f .

Measure 11: Voice: f . Piano: f .

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). Measure 1: Soprano has eighth-note pairs, Alto rests, Bass rests. Measure 2: Soprano rests, Alto has eighth-note pairs, Bass rests. Measure 3: Soprano rests, Alto rests, Bass has eighth-note pairs. Measure 4: Soprano rests, Alto rests, Bass rests.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). Measure 5: Soprano has eighth-note pairs, Alto rests, Bass rests. Measure 6: Soprano rests, Alto has eighth-note pairs, Bass rests. Measure 7: Soprano rests, Alto rests, Bass has eighth-note pairs. Measure 8: Soprano rests, Alto rests, Bass rests.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). Measure 9: Soprano rests, Alto has eighth-note pairs, Bass rests. Measure 10: Soprano has eighth-note pairs, Alto rests, Bass rests. Measure 11: Soprano rests, Alto has eighth-note pairs, Bass rests. Measure 12: Soprano rests, Alto rests, Bass has eighth-note pairs.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). Measure 13: Soprano has eighth-note pairs, Alto rests, Bass rests. Measure 14: Soprano rests, Alto has eighth-note pairs, Bass rests. Measure 15: Soprano rests, Alto rests, Bass has eighth-note pairs. Measure 16: Soprano rests, Alto rests, Bass rests.

Musical score for two voices. The top voice (Soprano) starts with a long rest followed by a melodic line. The bottom voice (Bass) enters with eighth-note chords. Measure 2 begins with a sixteenth-note figure in the Bass part.

Musical score for two voices. The Soprano part features a continuous eighth-note pattern. The Bass part includes sustained notes and eighth-note chords. Measure 4 concludes with a dynamic instruction *f*.

Musical score for two voices. The Soprano part has sustained notes and eighth-note chords. The Bass part consists of eighth-note chords. Measure 6 ends with a dynamic *f*.

Musical score for two voices. The Soprano part features eighth-note chords. The Bass part consists of sustained notes and eighth-note chords. Measure 8 ends with a dynamic *f*.

56

Soprano (Treble clef) and Bass (Bass clef) staves.

Key signature: G major (one sharp).

Time signature: 2/4.

Dynamic markings: *p*, rit., a tempo, dim.

Performance instructions: Measures 1-4 show eighth-note patterns; measures 5-6 show sustained notes with grace notes.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). Measure 1: Soprano has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Alto has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Bass has a eighth-note followed by a sixteenth-note. Measure 2: Soprano has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Alto has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Bass has a eighth-note followed by a sixteenth-note.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). Measure 3: Soprano has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Alto has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Bass has a eighth-note followed by a sixteenth-note. Measure 4: Soprano has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Alto has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Bass has a eighth-note followed by a sixteenth-note.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). Measure 5: Soprano has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Alto has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Bass has a eighth-note followed by a sixteenth-note. Measure 6: Soprano has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Alto has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Bass has a eighth-note followed by a sixteenth-note.

Musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) in G major (three sharps). Measure 7: Soprano has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Alto has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Bass has a eighth-note followed by a sixteenth-note. Measure 8: Soprano has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Alto has a eighth-note followed by a sixteenth-note, Bass has a eighth-note followed by a sixteenth-note.

Musical score for voice and piano, page 58, measures 1-4. The score consists of four systems of music. The top system shows the vocal line with various slurs and dynamics. The second system shows harmonic changes with different chords. The third system continues the vocal line with slurs. The fourth system concludes the section with a final cadence. The piano accompaniment is present in all systems, providing harmonic support.