

Теория и практика

Inga DZEKTSER Working on Beethoven's chamber music: problems and tasks

The article is devoted to studying L. van Beethoven's pieces in the chamber ensemble class. The main problems and challenges that arise during the working process are considered. On the basis of personal pedagogical and performing experience, possible solutions are proposed. This article should help young performers more effectively and deeply explore the rich heritage of the composer.

Keywords: L. van Beethoven, chamber ensemble, interpretation, dynamics, contrasts, articulation, texture, pedaling.

Инга ДЗЕКЦЕР Работа над камерно- инструментальными произведениями Бетховена: проблемы и задачи

Статья посвящена работе над камерно-инструментальными произведениями Л. ван Бетховена в классе камерного ансамбля. Рассмотрены основные проблемы и задачи, которые возникают в процессе их изучения, и, на основе личного педагогического и исполнительского опыта, предлагаются возможные пути решения. Данная статья должна помочь молодым исполнителям более эффективно и глубоко осваивать богатое наследие композитора.

Ключевые слова: Л. ван Бетховен, камерный ансамбль, интерпретация, динамика, контрасты, штрихи, фактура, педализация.

Людвиг ван Бетховен — один из самых исполняемых авторов на современной концертной сцене. В классе камерного ансамбля его сочинения давно уже стали основой педагогического репертуара, однако, как верно отметила А. В. Засимова, «определенный парадокс есть в том, что произведения автора, который одним из первых начал сопровождать нотный текст подробными ремарками, выписывая не только динамические указания, темпы, но нередко проставляя даже педаль, аппликатуру и метроном, до сих пор сохраняют столько загадок и вызывают дискуссии среди музыковедов и исполнителей» [3, с. 3]. Казалось бы, исполнителю необходимо просто бережно и грамотно передать написанное, но за годы преподавания автору неоднократно приходилось сталкиваться с тем, что кажущиеся такими ясными обозначения Бетховена иногда или ускользают от внимания учащихся, или небрежно/неверно трактуются. В данной статье хочется обсудить основные задачи и проблемы, возникающие

при изучении произведений Бетховена в классе камерного ансамбля. Здесь мы поговорим о наиболее часто встречающихся вопросах и просчетах интерпретации на основе личного педагогического и исполнительского опыта автора.

Одним из важнейших средств выразительности является динамика. О том, какое колоссальное значение имело для Бетховена точное обозначение и соблюдение динамических указаний, можно судить, например, по его переписке с издателями. Композитор скрупулезно исправляет малейшие неточности и настаивает, чтобы знаки располагались именно там, где он их проставил¹. Бетховенская динамика характерна обилием ярких, часто внезапных контрастов, соответствующих сменам созерцательных, предельно сосредоточенных эпизодов и напряженных, драматических. Рассмотрим эти и другие особенности динамики в произведениях Л. ван Бетховена, какие задачи при этом возникают и как их решать.

¹ См., например, письма Г. И. Брайткопфу и Г. К. Гертелю по поводу Сонаты для виолончели и фортепиано A-dur, op. 69 [1, с. 379–385].

Характерной особенностью письма Бетховена являются достаточно длинные эпизоды на *p*, своеобразное «эмоциональное оцепенение», которые, если точно выполнять авторские указания, буквально завораживают слушателей. Исполнители часто не придают этому должного значения и рефлекторно начинают «украшать» такие эпизоды динамическим разнообразием. Это только вредит музыке, упрощая и нивелируя ее смысл. Важно осознать это и научиться держать внимание слушателей в таких эпизодах, не прибегая к искажению авторской динамики.

Другой задачей, тоже связанной с динамикой, является исполнение *sp*. В большинстве случаев у Бетховена ему предшествует *crescendo*. Важно продолжать усиление звучности до самого конца *crescendo* и не поддаваться искушению смягчить динамику и подготовить *p*. Как часто бывает в нашей профессии, чтобы сделать это, достаточно дать себе психологическую установку: убедить себя, что идешь к кульминации. Тогда в момент моментального сброса звучности и энергии возникает подлинный внезапный контраст. Особенно непросто сделать такой внезапный «обрыв» динамики струнникам. Это требует продуманного, осмысленного распределения смычка, а также изменения скорости его ведения. Такая смена нюансов нуждается также в использовании некоторого времени. Причин несколько: 1) по акустическим соображениям (особенно в залах с гулкой акустикой), иначе *f* не успевает отзвучать, и последующее *p* звучит неясно; 2) исполнитель должен успеть эмоционально пережить этот контраст. Длительность остановки зависит от каждого конкретного случая и обычно минимальная. Это еле уловимый, и, тем не менее, очень выразительный момент, но для того, чтобы сделать это вместе, необходим большой ансамблевый опыт. Постепенно у исполнителя вырабатывается определенный набор слуховых и инструментальных навыков для лучшего осуществления таких динамических контрастов.

Не менее важно в интерпретации произведений Бетховена добиться выразительного, выполненного в хорошем ансамбле с партнерами исполнения *sf*. В зависимости от контекста *sf* могут быть очень разными. Соответственно, прежде всего, исполнителю необходимо понять, какое содержание, какой эмоциональный подтекст заложен в каждом конкретном случае.

В зависимости от этого *sf* могут исполняться глубоким и достаточно мягким звуком или, наоборот, «взрывным», звонким. Важной и очень непростой задачей является исполнение *sf* совместно с партнерами. Причем сложность здесь разного плана: в ансамбле струнных инструментов между собой и струнных инструментов в ансамбле с фортепиано. У струнных инструментов важно, чтобы сила взятия *sf*, момент начала ослабления звука и скорость его угасания была бы одна и та же. Для этого необходим усиленный слуховой контроль. Часто мы сталкиваемся с тем, что исполнителей занимает только момент взятия звука, а те фазы, которые затем он проходит, уже не так внимательно контролируются. Что касается фортепиано, здесь задача даже более сложная. Это связано с разной природой фортепиано и струнных инструментов. Ослабление звука у фортепиано зависит только от того, каким приемом он изначально сыгран и от того, что происходит в этот момент с педалью. Важно направить внимание учеников на эти моменты. В любом случае, каждый раз исполнители должны учитывать акустические особенности зала, а пианисты — особенности того инструмента, на котором они в данный момент играют. Еще один важный аспект исполнения *sf*: в тех случаях, когда композитор несколько раз использует это средство выразительности подряд в одной фразе, необходимо выстроить *sf* между собой, сыграть их в развитии, усиливая, таким образом, эмоциональное напряжение.

Еще одним важным средством выразительности являются штрихи. В произведениях Бетховена, написанных в жанре камерного ансамбля, особенно интересно проследить, вернее, попытаться разгадать, каким образом мыслил Бетховен, исходя из разной природы звукоизвлечения инструментов. В некоторых случаях он подчеркивал эту разницу, а в некоторых, наоборот, сглаживал эти различия, то заставляя рояль петь голосом струнного инструмента, то придавая струнным инструментам артикуляцию, характерную для фортепиано. Например, композитор даже использовал термин *non legato*, обычно использующийся для обозначения штриха у фортепиано, а не для струнных инструментов, применительно к партии виолончели в Allegro vivace I части сонаты для виолончели и ф-но № 4 (Пример 1).

Четко осознать, отталкиваясь от текста, какой именно штрих использовать, каким приемом он должен быть

Пример 1

Соната для виолончели и фортепиано № 4 оп. 102 № 1 C-dur. I часть

исполнен, попытаться «сблизить» между собой один и тот же штрих у фортепиано и струнных в тех случаях, где одинаковый материал проходит одновременно или по очереди у того и другого инструмента и требует однородности — важная задача исполнителя.

Если говорить о тех моментах, которые чаще всего нуждаются в осознании и, как правило, требуют дополнительных разъяснений со стороны педагога, нельзя не упомянуть такой штрих, как точки под лигой. Много раз в своей педагогической работе автор сталкивался с неправильной трактовкой этого штриха. Чаще всего, вместо необходимого в таких случаях *portamento* играют *staccato*. Такой же момент неправильной трактовки штриха возникает применительно к обозначению точки над последней нотой в лиге. Ее играют слишком остро, что приводит к ненужному «отскоку» и даже, в результате, акценту, который создает противоположный намерению композитора эффект. Проанализировав это обозначение Бетховена, автор пришел к выводу, что эти ноты должны быть сыграны легко, «с дыханием». Они как бы «перебрасывают мостик» к последующему материалу.

Говоря об исполнении камерных сочинений Бетховена, нельзя не коснуться темповой стороны. Выбрать нужный темп — не всегда простая задача. Для этого надо учитывать еще особенности фортепиано и струнных инструментов. В тех частях, где у Бетховена темп обозначен *Adagio*, исполнители часто берут слишком медленный темп, в результате чего, музыка теряет развитие, направление движения и звучит статично. Кроме того, это приводит к инструментальным проблемам. Пианисту в таком темпе труднее играть *legato*, а играющим на струнных инструментах приходится приспосабливать штрихи под этот темп, деля лиги, что часто вступает в противоречие с содержанием музыки и авторскими штрихами.

Что касается быстрых частей, было бы ошибочно обращать внимание только на само обозначение темпа. Следует всегда соотносить темп с размером. Не следует играть $\frac{6}{8}$ как $\frac{2}{4}$, а размер $\frac{4}{4}$ должен отличаться от *alla breve*. И конечно, в подобных частях особое внимание надо уделять артикуляции, ясности произнесения материала у всех инструментов. Нередко, на просьбу не брать слишком быстрый темп, можно услышать от студентов: «Но я могу сыграть в этом темпе и сохранить нужную артикуляцию и качество произнесения материала». Приходится объяснять, что даже если исполнитель может в очень быстром темпе выполнить все задачи с хорошим качеством, этого недостаточно. Нужно учитывать особенности акустики каждого конкретного зала, так как в залах с гулкой акустикой и долгой реверберацией звуки в слишком быстром темпе сливаются между собой, мешая ясности восприятия.

Чтобы добиться лучшей внятности произнесения материала, исполнителю необходимо уделять также большое внимание работе с фактурой. Обладая симфоническим мышлением, Бетховен переносит законы

обращения с фактурой и развития построений в симфонической музыке на камерные сочинения. Каждый исполнитель должен понимать свою роль и значение в общей партитуре в каждый определенный момент. Это поможет выстроить баланс между инструментами, добиться прозрачности звучания.

Важным и, наверное, одним из самых трудных моментов преподавания является педализация, поэтому хочется остановиться на этой теме чуть подробнее. Это одна из самых тонких и, можно сказать, загадочных областей исполнительского искусства. Пожалуй, именно в сфере педализации труднее всего прийти к «общему знаменателю». Нигде не существует такого спектра субъективных мнений, как в этой области. Но, как и в любой сфере, очень многое зависит от того, насколько убедительно исполнитель (в данном контексте, студент) понимает свои задачи и воплощает намерения в жизнь. Как показывает педагогическая практика автора, владение педалью часто является слабым местом даже у одаренных студентов. Приходится обращать их внимание на необходимость поиска золотой середины, чтобы избежать как злоупотребления педалью, так и слишком аскетичной педализации. В обоих случаях результатом является искажение содержания, недостаточная звуковая палитра или нечеткая артикуляция.

Особенно непросто добиться убедительной педализации в камерно-инструментальных произведениях Бетховена. Связано это с многообразием и частыми сменами фактуры, а также с различной природой инструментов. Первый момент, на который хотелось бы обратить внимание, — соотношение фактуры и использования педали: чем больше мелких длительностей, тем более прозрачной должна быть педаль. Большое значение имеет также регистр. То количество педали, которое допустимо в верхнем регистре, не стоит использовать в нижнем регистре.

Как мы уже говорили ранее, обсуждая штрихи, особого внимания требуют эпизоды, в которых один и тот же тематический материал переходит от струнных инструментов к фортепиано и наоборот, создавая общую фразу. В таких случаях наша задача — добиться максимальной однородности штриха у фортепиано и струнных. Как это сделать? Например, в разработке Сонаты для виолончели и фортепиано № 4 оп. 102 № 1 (Пример 2) пианисту лучше или вообще не пользоваться педалью, или использовать короткую прямую педаль на половинных нотах, сразу же снимая ее, чтобы не пострадали четкость штриха в исполнении восьмых и шестнадцатых нот и пунктирный ритм. Паузы также требуют отсутствия педали.

В третьей части Шестой сонаты для скрипки и фортепиано (Пример 3) в аналогичном эпизоде Бетховен даже дает подсказку исполнителю, написав *senza Ped.* Таким образом, пианист может добиться наибольшей четкости штриха, максимально сблизив его со штрихом скрипача.

Пример 2

Соната для виолончели и фортепиано № 4 ор. 102 № 1 C-dur. I часть

Пример 3

Соната для скрипки и фортепиано № 6 ор. 30 № 1 A-dur. III часть

Много раз автор сталкивался на занятиях с недостаточно выразительным исполнением в эпизодах, где струнный инструмент исполняет кантиленную тему, а фортепианная фактура в этот момент состоит из фи-

гураций в правой руке и длинных басовых нот в левой руке (например, в начале I части Сонаты для скрипки и фортепиано № 5 ор. 24). Это еще один момент в камерно-инструментальной музыке Бетховена, который

непросто объяснить и сделать. Достаточно часто в таких случаях пианисты играют либо со слишком густой педалью, либо, наоборот, со слишком скудной. На наш взгляд, предпочтительным было бы использование полупедали, которая позволила бы сохранить прозрачность, ажурность мелких нот на фоне длинных, протекающих из одного в другой «бархатных» басов. Такой аккомпанемент способен будет обогатить общее звучание и как бы «подсветить» тему струнного инструмента. Полупедаль также необходима в тех случаях, когда и тема, и аккомпанемент находятся в партии рояля. Но здесь задача усложняется, так как важно добиться еще большего расслоения фактуры, к тому же тема должна звучать так же, как у струнного инструмента, без наложения и смешения тонов мелодии.

Особого упоминания требует, конечно же, авторская педаль. В своей книге «Ты никогда не будешь пианистом» А. Шнабель говорит следующее: «Во всех своих фортепианных сочинениях, на тысячах страниц Бетховен сделал всего лишь тридцать или чуть больше обозначений педали. Все они поставлены в тех случаях, когда „нормальный“ исполнитель <...> счел бы их неправильными» [5, с. 158]. В произведениях, на-

писанных в камерно-инструментальном жанре, нет настолько самобытного использования педали, какое мы встречаем в главной теме финала фортепианной сонаты № 21, но все эпизоды, где мы видим бетховенскую педаль, безусловно, обращают на себя внимание. И, прежде всего, как справедливо отмечает в своей работе Н. Е. Семынина [4], необходимо задаться вопросом «А зачем Бетховен ставит такую педаль?». Вариантов и целей использования композитором педали очень много. Иногда педаль помогает создать особую образную атмосферу (Пример 4). Мы видим здесь несколько авторских указаний: длинную педаль в сочетании с *molto dolce*. Этот эпизод можно охарактеризовать с помощью физического термина: «застывшая материя» или, точнее, «застывшая энергия». Тем ярче и контрастнее звучит последующее *Allegro vivace*.

В некоторых случаях Бетховен ставит свое указание педали для столь характерного для него быстрого, в течение всего нескольких тактов, усиления звучности. Таким образом, в I части Седьмой сонаты для скрипки и фортепиано (Пример 5) написанное композитором *crescendo* обретает еще большую силу и мощь, приводя за два с половиной такта от нюанса *p* к *ff*.

Пример 4

Соната для виолончели и фортепиано № 4 op. 102 № 1 C-dur. I часть

The musical score for Example 4 consists of two systems. The first system shows the piano part (right hand) with a long, sustained pedal point marked 'sempre tenuto' and 'molto dolce'. The cello part (left hand) features a melodic line with a trill ('tr') and a tenuto mark ('ten.'). The second system continues the piano part with a 'pizz.' (pizzicato) marking and the cello part with a 'ten.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, trills, and dynamic markings.

Пример 5

Соната для скрипки и фортепиано № 7 op. 30 № 2 c-moll. I часть

The musical score for Example 5 consists of two systems. The first system shows the piano part (right hand) with a 'cresc.' (crescendo) marking and the violin part (left hand) with a 'ff' (fortissimo) marking. The second system continues the piano part with a 'cresc.' marking and the violin part with a 'ff' marking. The score includes various musical notations such as slurs, dynamic markings, and a 'ten.' marking.

Похожего результата композитор добивается в III части Сонаты для скрипки и фортепиано № 9 ор. 47 (Пример 6). Здесь исполнители должны начать с нюанса *p*, продержаться в нем два такта, как будто накапливая энергию, а затем за два такта сделать мощное *crescendo* и привести его к *sf*. Эффект мощного выплеска накопившейся энергии усиливается за счет использования композитором указания длинной педали, захватывающей шесть тактов.

Другой цели служит педаль, использованная композитором во II части Сонаты для скрипки и фортепиано № 9 ор. 47 (Пример 7). Мы слышим речитатив, который очень близок по содержанию и звуковому образу речитативам из написанной в те же годы Сонаты для фортепиано № 17 ор. 31 № 2. Предельная сосредоточенность высказывания из-за длинной педали приобретает далекое, ностальгическое звучание.

Близкую по характеру, но еще и колористическую функцию выполняет авторская педаль в Десятой сонате для скрипки и фортепиано. Мы можем в этом эпизоде (Пример 8) проследить четкую логику развертывания педальных наслоений. Первый этап: в отрезке четырех тактов педаль берется в начале такта и снимается в конце такта. Второй этап: на протяжении восьми тактов педаль длится каждый раз по четыре такта. И, наконец, третий этап: педаль длится пять тактов и, усиливая *crescendo*, приводит к кульминации фразы.

В некоторых эпизодах композитор создает контраст между беспедальной и педальной звучностями. Это позволяет показать соответствующие изменения в характере и настроении данного эпизода. Напри-

мер, в финале Сонаты для скрипки и фортепиано № 9 ор. 47 (Пример 9) мы слышим постепенный переход из беспедальной к окутанной педалью звучности, что наряду с *decrescendo*, создает эффект исчезновения, растворения.

Моменты чередования беспедальной и педальной звучности в целом характерны для творчества Бетховена. Рассмотрим фрагмент из II части Сонаты для скрипки и фортепиано № 10 ор. 96 (Пример 10).

Мы слышим у скрипки плавную, широкого дыхания тему. Короткие реплики рояля с синкопами и паузами в левой руке и «рваной» педалью оттеняют бесконечную длину линии скрипки. Затем этот «рваный» рисунок переходит в партию скрипки. Заканчивается часть короткими по штриху, но словно подвешенными на педали, совместными аккордами скрипки с роялем и последующим тремоло рояля на фоне длинной сексты у скрипки. Согласие будто бы достигнуто. Но внезапно, при переходе из второй части в третью, в партии скрипки возникает вводный тон к доминанте основной тональности, который органично переводит нас в совершенно другой мир образов III части Scherzo.

Во всех упомянутых случаях исполнителю важно внимательно относиться к указаниям автора и добиться их тщательного выполнения.

В рамках одной статьи, безусловно, невозможно дать всеобъемлющий анализ камерных сочинений Л. ван Бетховена. Автор лишь хотел остановиться на отдельных моментах, вызывающих, по личному опыту, наибольшее количество вопросов в классе камерного ансамбля.

Пример 6

Соната для скрипки и фортепиано № 9 ор. 47 A-dur. III часть

Пример 7

Соната для скрипки и фортепиано № 9 ор. 47 A-dur. II часть

Пример 8

Соната для скрипки и фортепиано № 10 op. 96 G-dur. I часть

The musical score for Example 8 is presented in three systems. The first system shows the piano accompaniment in G major, 3/4 time. The right hand plays a steady eighth-note pattern, while the left hand has a more active bass line. The second system features a violin entry with a trill and a piano accompaniment with a similar eighth-note pattern. The third system shows a crescendo in both hands, leading to a fortissimo (fp) section with a trill in the violin and a more complex piano accompaniment.

Пример 9

Соната для скрипки и фортепиано № 9 op. 47 A-dur. III часть

The musical score for Example 9 is presented in two systems. The first system shows a violin entry with a trill and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system features a decrescendo in both hands, leading to a piano (pp) section with a trill in the violin and a more complex piano accompaniment.

Пример 10

Соната для скрипки и фортепиано № 10 op. 96 G-dur. II часть

The musical score is presented in four systems. Each system contains a violin part (top staff) and a piano part (bottom staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. Dynamics include piano (*p*), crescendo (*cresc.*), decrescendo (*dim.*), and pianissimo (*pp*). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks. The final system concludes with the instruction "Attacca lo Scherzo".

В заключении хочется еще раз обратить внимание, насколько принципиально важно, особенно обращаясь к сочинениям Бетховена, научить студентов внимательно всматриваться в нотный текст, вдумываться в то, что хотел сказать композитор, и напомнить слова его ученика Фердинанда Риса, который в биографических заметках вспоминал, что когда он «допускал промах в пассаже или промахивался в нотах и скачках»,

Бетховен редко что-либо говорил, но если «допускал изъятия в выразительности, в crescendo и подобных вещах, или отклонялся от характера пьесы, он вскипал, поскольку говорил, что первые ошибки случайны, а вторые означают недостаток разума, чувства и внимания» [2, с. 103]. Ради того, чтобы как можно меньше было подобного рода ошибок, и была задумана эта статья.

Литература

1. Бетховен. Письма: в 4 т. Т. 1: 1787–1811 / сост., вступ. ст. и комм. Н. Л. Фишмана; пер. Л. С. Товалева и Н. Л. Фишмана. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 2011. 616 с.
2. Вспоминая Бетховена: биографические заметки Франца Вегелера и Фердинанда Риса. М.: Классика-XXI, 2007. 224 с.
3. Как исполнять Бетховена / сост. А. В. Засимова. М.: Классика-XXI, 2003. 236 с.
4. Семьнина Н. Е. Искусство педализации с учетом жанровых и стилевых особенностей музыкального языка. Тула, 2017. 55 с. URL: <http://todms.ru/images/stories/dokumenty/obrazovanie/metodraboty/09.pdf> (дата обращения: 12.04.2020)
5. Шнабель А. «Ты никогда не будешь пианистом!» / пер. В. Бронгулеева, А. Хитрука. Изд. 2-е. М.: Классика-XXI, 2002. 336 с.

Nadezhda DROZDOVA
**Additional course of singing
 for non-vocal students
 of musical universities**

Надежда ДРОЗДОВА
**Факультативные занятия
 академическим вокалом
 для студентов других
 факультетов консерватории**

Современный уровень концертной и творческой деятельности, наличие множества междисциплинарных проектов в области искусства, развивающихся на стыке нескольких направлений (инструментальная музыка, пение, театр, перформанс, видеоинсталляции и др.), требуют от студентов музыкальных вузов гораздо более широких теоретических и практических представлений о процессе создания синтетических театральных и концертных жанров, нежели традиционное обучение собственно музыкальному исполнительству. Так, выпускники инструментальных отделений нередко становятся участниками оперных оркестров, в том числе в качестве соучастников театрализованных представлений и спектаклей в жанре «инструментального театра»; оперные режиссеры в своей работе должны учитывать вокальные возможности певцов; концертмейстеры нередко выполняют работу в качестве «коучей» по разучиванию вокального репертуара; композиторы ищут новые исполнительские возможности вокалистов, выходящие за пределы традиционных академических представлений о сольном пении и т. д. — во всех анало-

Necessity of academic singing lessons for instrumental students of musical universities is highlighted in the article, as well as its advantage for professional activity of orchestra and solo-instrument's playing students, piano accompanists, opera directors, composers.

Keywords: professional music education, academic solo singing, conservatory, interdisciplinary communication, opera singing, additional course of singing.

В статье освещается необходимость занятий академическим вокалом для студентов-инструменталистов и студентов других творческих специальностей музыкальных вузов, выявляется их польза для дальнейшей профессионализации студентов-оркестрантов, пианистов-концертмейстеров, оперных режиссеров, композиторов.

Ключевые слова: профессиональное музыкальное образование, академическое сольное пение, консерватория, междисциплинарные связи, оперное пение, факультатив по сольному пению.

гичных ситуациях от исполнителей-инструменталистов, режиссеров и композиторов требуется наличие базовых представлений о сущности академического пения. Это позволило бы создавать не только визуально или технически интересный продукт, но и произведения *удобные для пения*, даже в случаях переусложненности музыкального языка или наличия экстремальных артистических условий, в которых нередко оказываются современные певцы в оперном театре и на других сценах.

При этом содержание образовательного процесса в музыкальных вузах существенно отстает от актуальной концертной практики и мало отвечает на значительно расширившиеся потребности музыкального театра и смежных с ним видов искусства.

Исходя из многолетнего опыта преподавания академического вокала на кафедре сольного пения Санкт-Петербургской консерватории, автор статьи пришел к выводу, что вокалисты, ранее профессионально овладевшие каким-то музыкальным инструментом (бывшие скрипачи, виолончелисты, флейтисты, другие исполнители), в некотором отношении выгодно отлича-