

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет культуры и искусств

В.С. Экнадиосов

ПОСТАНОВКА ГОЛОСА



Минск 2011

Министерство культуры Республики Беларусь
Белорусский государственный университет
культуры и искусств

В. С. ЭКНАДИОСОВ

ПОСТАНОВКА ГОЛОСА

Минск 2011

УДК 784.9(075.8)

ББК 85.314.3я73

Э 399

Рецензенты:

В. В. Прокопцова, доктор искусствоведения, профессор,
заведующий кафедрой белорусской и мировой
художественной культуры УО «Белорусский
государственный университет культуры и искусств»;

Л. Я. Колос, профессор, заведующий кафедрой сольного
пения УО «Белорусская государственная академии музыки»,
заслуженная артистка Республики Беларусь

Экнадиосов, В. С.

Э399 Постановка голоса: учеб.-метод. пособие / В. С. Эк-
надиосов. – Минск : Белорус. гос. ун-т культуры и ис-
кусств, 2011. – 114 с., [15] л. ил.

ISBN 978-985-522-030-6.

Рассматриваются проблемы академического пения, воспитания индивидуальности певца, гармонично сочетающего вокально-технические данные с художественным воплощением вокального репертуара.

В качестве практического материала предлагаются упражнения выдающихся певцов, а также разножанровый репертуар, предоставляющий педагогу возможность выбора с учетом вокальных данных студентов, изучающих хоровое и вокальное искусство.

Адресуется студентам и преподавателям высших учебных заведений.

УДК 784.9(075.8)

ББК 85.314.3я73

ISBN 978-985-522-030-6

Файл скачан с сайта aperock.ucoz.ru

© Экнадиосов В. С., 2011

© Оформление. Белорусский
государственный университет
культуры и искусств, 2011

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
1. Основы обучения вокальному мастерству	6
1.1. Строение голосового аппарата	6
1.2. Певческая установка и практические навыки пения	10
1.3. Вокализы	15
2. Гигиена голоса	18
2.1. Заболевания голоса	18
2.2. Голосовой режим	29
3. Формирование вокально-технических навыков...	32
3.1. Дыхание	32
3.2. Звукообразование и голосоведение	35
3.3. Типы голосов и их диапазоны	37
3.4. Тембр голоса	39
3.5. Атака звука	41
4. Работа над художественным образом. Создание вокального репертуара	45
4.1. Художественный образ в исполняемом произведении	45
4.2. Музыкальная фраза	47
4.3. Артикуляция, дикция, музыкальный слух	48
4.4. Работа над вокальным репертуаром	50
5. Совершенствование профессионального мастерства в искусстве пения	60
5.1. Вокальное искусство.....	60
5.2. Работа над совершенствованием вокального мастерства	64
Литература	67
Приложения	69
<i>Приложение 1. Примерный репертуар.....</i>	<i>69</i>
<i>Приложение 2. Упражнения для развития голоса</i>	<i>96</i>
<i>Приложение 3. Вокальные упражнения Э. Карузо</i>	<i>106</i>

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее учебно-методическое пособие разработано в соответствии с программой курса «Постановка голоса», входящего в систему профилирующих дисциплин по специализации «хоровая музыка академическая».

Подготовка профессионального певца и хормейстера – главная задача, реализующаяся на кафедре хорового и вокального искусства Белорусского государственного университета культуры и искусств.

Использование принципов художественного и вокально-технического развития, формирование творческой личности студента в процессе обучения ведут к постепенному приобретению навыков художественного проникновения в суть исполняемых произведений, к созданию образов, осмысленному и выразительному пению.

Большое значение как для педагога, так и студента имеет подбор репертуара. В педагогический репертуар включаются произведения вокального искусства: ария, романс, песня, народная песня, – способствующие обучению вокалиста, его развитию, выработке вокально-слуховых навыков, совершенствованию певческого голоса. Прилагаемый репертуарный список является примерным и не ограничивает творческих поисков педагога, а также творческий потенциал студента.

Основная работа по освоению курса проходит в форме индивидуальных занятий, где главное внимание уделяется вокальной технике и созданию художественного образа. Самостоятельная работа студента предусматривает овладение музыкальным и поэтическим текстом, посещение театров, концертных залов, музеев, художественных выставок.

Постепенность в обучении, последовательное развитие гибкости и легкости голоса, естественного свободного дыхания, выравнивание регистров, умение пользоваться многообразными оттенками тембра голоса в зависимости от содержания исполняемого произведения способствуют формированию общей и музыкальной культуры студента. Работа над исполняемыми произведениями формирует ясную дикцию, выразительное произношение слов, а главное – умение объединить их в музыкальных фразах. В курс занятий по сольному пению входит пение вокализов, произведений вокального репертуара, а капелла, способствующих выработке чистого интонирования, умения слышать динамику произведения во всех тонкостях. Студенты учатся петь в дуэтах, трио, квартетах, ансамбле и хоре. Все составляющие вокально-педагогического процесса играют важную роль, а его правильная организация позволяет педагогам кафедры хорового и вокального искусства успешно осуществлять подготовку профессиональных певцов и дирижеров-хормейстеров.

1. ОСНОВЫ ОБУЧЕНИЯ ВОКАЛЬНОМУ МАСТЕРСТВУ

1.1. Строение голосового аппарата

Основой строения голосового аппарата является орган, где возникает звук голоса, – гортань, за ней – дыхательный аппарат как система, непосредственно взаимодействующая с гортанью при образовании звука. Звукообразующий и артикуляционный отдел голосового аппарата составляют глотка, ротовая полость, полость носа, органы дыхания – весь комплекс дыхательной системы. Строение голосового аппарата имеет индивидуальные особенности в каждом отдельно взятом случае. Он представляет собой сложную систему, в которую входят многие органы (рис.1), и, как всякий сложный орган, имеет не один, а несколько независимых друг от друга механизмов регулирования, управляемых центральной нервной системой. Голосовой аппарат – это живой акустический инструмент, поэтому кроме физиологических законов он подчиняется еще и законам акустики и механики.

Важным голосовым органом человека является *диафрагма*. Это мышечный орган, прикрепленный к нижним ребрам и позвоночнику. Во время вдоха мышцы диафрагмы сокращаются, объем грудной клетки увеличивается. Но певец, как правило, не может почувствовать диафрагму, так как ее движение при дыхании и голосообразовании происходит на подсознательном уровне. Умение управлять диафрагмой очень важно для певцов. Опора дыхания, певческое вибрато и другие характеристики существуют у профессиональных певцов благодаря ее активности.

Грудная полость содержит жизненно важные органы – легкие, сердце, дыхательное горло, пищевод.

Легкие – орган, который поставляет необходимое количество воздуха и является энергетическим источником дыхания, необходимого в звукообразовании и

Строение голосового аппарата

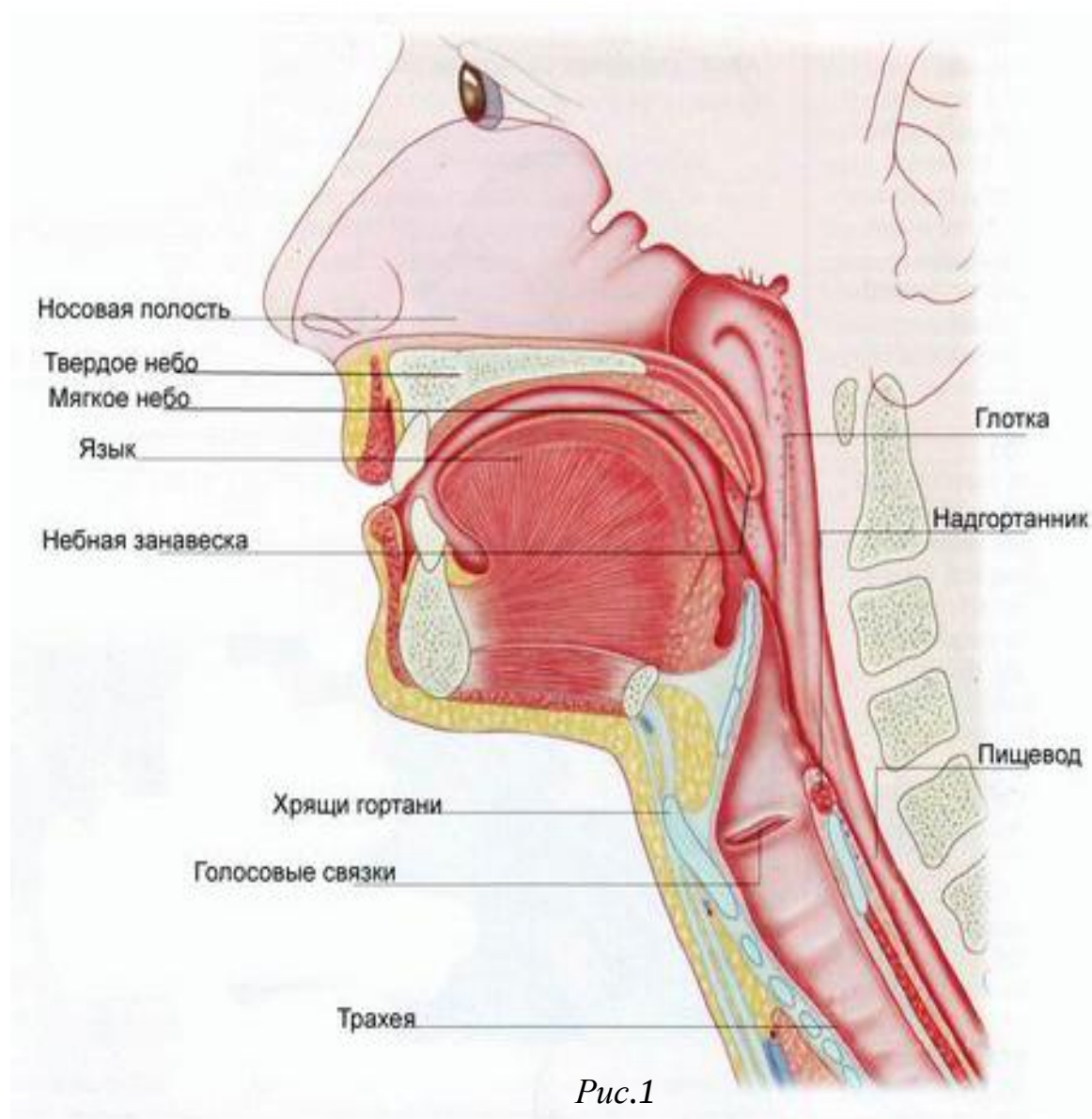


Рис.1

жизнедеятельности человека. Из легких воздух поступает в *бронхи*, тонкие, похожие на ветви дерева.

Потом они объединяются вместе и образуют трахею, которая идет вверх. *Трахея* состоит из хрящевых полуколец, она довольно подвижна и соединена с гортанью.

Основное значение в звукообразовании принадлежит *гортани*. Непринужденное, свободное положение гортани считается наиболее естественным положением для пения. Здесь воздух, выталкиваемый легкими, встречает на своем пути сомкнутые голосовые связки и приводит их в колебательное движение. Колеблющиеся голосовые связки образуют звуковую волну. Но для того, чтобы человек произнес букву или слово, необходимо активное участие *губ, языка, мягкого неба* и других органов. Только правильная работа всех органов голосообразования превращает простые звуки в пение.

Гортань выполняет три функции – дыхательную, защитную и голосовую. Ее основу составляют *хрящи*, которые соединены между собой суставами, связками и мышцами, за счет чего обладают подвижностью. Самый большой хрящ гортани – щитовидный, его размеры определяют величину гортани. Наблюдения показывают, что у певца с хорошо поставленным голосом гортань совершает очень небольшие спокойные движения. У певцов необученных гортань беспокойна, судорожно дергается, голос звучит неровно. Спокойная и естественно расположенная гортань определяет качество звучания голоса. Случаи насильственного вмешательства в работу гортани приводят к печальным результатам.

Верхнее отверстие гортани, так называемый вход в гортань, образуется подвижным гортанным хрящом – *надгортанником*. В середине гортань становится уже, в самом узком месте располагаются две горизонтальные складочки, или *голосовые связки*. Отверстие меж-

ду ними называется *голосовой щелью*. Над голосовыми связками располагаются складки, параллельные голосовым связкам. Железы в этих складках обеспечивают увлажнение голосовых складок, что очень важно для певческого голоса. При звукообразовании голосовые складки соединяются или смыкаются. У разных певцов связки могут иметь свою длину, толщину, что придает голосу разнообразие красок, красоту звука, легкость и подвижность. Важную роль играет и *носовая полость*. Вместе с придаточными пазухами она принимает активное участие в звукообразовании. Здесь звук усиливается, ему придается своеобразная звучность, тембр. Для правильного произношения звуков речи и для тембра голоса большое значение имеет состояние носовой полости и придаточных пазух.

Основные качества голоса возникают в голосовой щели, которая постоянно находится во взаимодействии с дыханием и артикуляционным аппаратом. Работа голосовых связок зависит не только от голосовых мышц, но и от всех внутренних мышц гортани, входящих в ее состав. Каждый человек может произвольно сомкнуть голосовые связки (атака) или перекрыть воздушные пути на уровне гортани (задержка дыхания), звук же нужного качества всегда зависит от личности певца, т.е. идет из коры головного мозга, а результат звучания голоса зависит от правильного использования голосового аппарата, в частности гортани. Особенности структуры и функционирования гортани в полной мере демонстрируют вокальные возможности певца. Все это относится и к физиологическим свойствам нервно-мышечного аппарата. Свойства нервной системы, руководящей движениями гортани, у певцов различны, как различны и природные гортанные индивидуальные уникальные данные. На этой основе вырабатываются рефлекторные связи, необходимые для координированной работы дыхатель-

ного и голосового аппарата во время пения. Характер голоса, сила, тембр, диапазон, способность выдерживать высокую тесситуру и другие качества связаны с особенностями гортани, а звук возникает и резонирует в полости над гортанью – в глотке.

Глотка довольно объемна и неправильной формы. Она отделяется от неба так называемой *небной занавеской*. Маленький язычок в задней части неба словно образует двойную арку. Размеры глотки могут изменяться от движений небной занавески и языка.

Педагогический подход к каждому вокалисту индивидуален, и при работе с певцом учитываются, в первую очередь, физиологическое строение голосового аппарата, физическое, психологическое и эмоциональное состояние певца, а также личностные особенности. Для каждого вокалиста создается индивидуальная программа обучения.

Знания о работе голосового аппарата, о качестве вокального звучания и способах его достижения, о законах вокального исполнения позволят студенту самостоятельно и осмысленно подойти к формированию голоса, к процессу дыхания, голосообразования и голосоведения, а также приобрести новые качества характера: пытливость, наблюдательность и любознательность, что поможет достичь профессионализма.

1.2. Певческая установка и практические навыки пения

Большое значение придается певческой установке, т.е. положению корпуса, головы, рук и ног перед началом звукоизвлечения, как одному из важных моментов для правильной организации процесса пения. Правильная установка – это то, что делает певца красивым человеком – подтянутым, готовым произвести личностное впечатление, а своим красивым пением еще раз

доказать, что вокальное исполнительство — это великое искусство.

Певческая установка (осанка, положение корпуса, головы, рук, ног во время пения) — основа звукообразования, голосообразования, выработки чистоты интонирования, артикуляции и дикции, правильного певческого дыхания при условии физической свободы поющего, естественного формирования гласных и согласных, высокой позиции звука. Правильная установка помогает студенту, да и профессиональному певцу организовать процесс пения, овладеть певческими навыками, способствует правильному дыханию, позволяет голосообразованию осуществляться полноценно.

Чтобы зафиксировать правильное положение корпуса существует следующий прием: нужно прижаться спиной к двери, шкафу или стене и расправить плечи, почувствовать практически всеми позвонками опору. Корпус приобретет необходимое для пения положение: спина выпрямится, плечи опустятся, живот слегка втянется. Голову нужно держать прямо, свободно, не опуская вниз и не поднимая высоко. Активизируется дыхание, а гортань займет наиболее удобное для звукообразования положение. Важно почувствовать стержень, на котором располагаются корпус тела и голова. Сформировав певческую установку, мы подготовим базу для обучения пению и создадим внешний вид певца, способного только внешностью оказывать воздействие на слушателя, не говоря уже о главном — профессиональном пении, создании художественного образа в исполняемых произведениях.

Первый этап работы с голосом требует концентрации учащегося на мышечных ощущениях и их связи с характером звука. Начинать занятие со студентом надо с полного и свободного звучания голоса, порой на единственном звуке диапазона, не забывая о выравнивании голосовых регистров. Как только сформируются

верные навыки, правильное звучание, следует связывать их с музыкой, петь интервалы и музыкальные фразы в удобной тесситуре. Звук во многом зависит от правильного положения языка. Язык должен быть мягким, ненапряженным, иначе он зажимает гортань, и получается сжатое, горловое звучание.

Лишь тогда, когда преподаватель и учащийся услышат, что голос звучит естественно и полно, можно переходить к соседним нотам. Нельзя в начале обучения культивировать пение трудных высоких нот, пока не сформируются звуки в среднем регистре. Следует разучивать отрывки, музыкальные фразы, фрагменты из арий и романсов, которые нравятся учащемуся, построенные на удобных интервалах. Эти упражнения следует давать в комбинациях разных гласных, ориентируясь на звуки *a* и *и*. Процесс объединения гласных с согласными не сложен и быстро завершается. Важно, чтобы в упражнениях учащийся слышал узнаваемые фрагменты мелодий, а во фразах музыкальных произведений – знакомые интервалы. Можно взять для упражнений отрывки песни или арии, хорошо знакомые студенту, в них он услышит освоенные элементы и воспользуется собственным опытом для их исполнения.

Итак, любое произведение можно превратить в упражнение, в вокализ и закреплять верную технологию голосоведения. Пользуясь знакомыми интервалами, комбинируя гласные *a* и *и*, присоединяя к ним другие гласные, необходимо вырабатывать вокальную линию, тогда голос автоматически учится легко и свободно преодолевать техническую и фонетическую смену гласных через быстрое произношение согласных. Постепенно от упражнения к упражнению возрастает количество исполняемых интервалов, усложняются вокально-технические задачи, увеличивается продолжительность вокальных упражнений. На вокальных упражнениях, гаммах и вокализах необходимо стремить-

ся достичь той ровности звука, которая обеспечивала бы красоту тембра. Именно сохранение тембра во всех регистрах – одна из главных задач педагога.

Работа педагога состоит в том, чтобы из привычного набора упражнений подобрать для каждого вокалиста именно то, что ему необходимо в данный момент. Если одно из упражнений не воспринимается учеником правильно, педагог должен мгновенно придумать то, что будет понятно для начинающего певца. Важно, чтобы студент почувствовал, что он может добиться нужного результата, что его голос зазвучит лучше. Студент должен получать удовольствие от занятий вокалом. Преподавателю необходимо соблюдать осторожность и не форсировать удачный результат. Главное, чтобы ученик осознал и запомнил приятные ощущения при пении, почувствовал свои возможности, и в следующий раз он постарается вспомнить и воспроизвести все свои удачи. Поэтому необходимо самым внимательным образом следить за певческой установкой учащегося во время пения, терпеливо работать над голосообразованием и голосоведением, обращать серьезное внимание на правильное формирование гласных и согласных, высокую позицию звука.

В работе над вокальными упражнениями не должен быть использован весь диапазон голоса. Необходимо очень осторожно относиться к предельно высоким, а также низким нотам. Прежде надо заниматься звучанием голоса на центре, укреплять и разрабатывать его. Выполнение несложных упражнений способствует укреплению голоса, нижнего и среднего регистра; границы распева (настройки) расширяются по полутонам, устанавливается естественное певческое дыхание. Естественная артикуляция, естественное произношение гласных и согласных, чистота интонирования без напряжения голосового аппарата, точное изложение мелодии, ритма, музыкальной фразы – залог успеха.

Средний участок голосового диапазона является основным – природным, а хорошо поставленный центр позволяет певцу постепенно расширять голосовой диапазон, включая более высокие и низкие ноты. При занятиях пением на среднем участке необходимо следить за округлостью звука, чтобы он не был плоским, лишенным обертонов. Одно из главных упражнений – пение на одной ноте гласных: (*a – э – и – о – у*); нужно петь, добиваясь одного и того же звучания на каждой сменяемой гласной и ровности голосоведения. При распевании на среднем участке голосового диапазона используются следующие технические приемы: кантилена – легато (связное пение), т.е. переход от одного звука к другому; стаккато – технический прием для всех типов голосов; пение форте и пиано как опора дыхания; звучащее форте и опорное пиано, трель, филировка звука, портаменто, крещендо и диминуэндо. Гаммы, арпеджио, вокализы позволяют достичь положительных результатов: высокой позиции звучания голоса, правильного голосообразования, плавного голосоведения, ровного звучания регистров (приложения 2, 3).

Очень важна в пении артикуляция – положение и форма рта. Петь надо как будто улыбаясь. Пение на полуулыбке снимает мышечное напряжение, собирает звук, направляет его в резонаторы, помогает звуку быть мягким и ненапряженным. Необходимо со студентом разбирать, как он поет, о чем поет, поскольку главное – художественный образ в исполняемых упражнениях, вокализах и произведениях. И лишь тогда, когда студент научится анализировать, слушать себя, мгновенно находить ошибки и исправлять их, он будет двигаться вперед и достигнет желаемых результатов.

Самоконтроль – необходимое условие, которому на первых порах вокалист должен учиться, позднее приобретает автоматический, рефлексный характер.

1.3. Вокализы

Вокализы итальянских композиторов, учителей пения XVII–XVIII вв., композиторов-классиков, народные песни – это основа академического обучения пению.

В упражнениях для развития голоса необходимо соблюдать принцип строгой последовательности: от упражнений в медленном темпе к более подвижным, от упражнений без напряжения звучащих нот к упражнениям на всем диапазоне, воздерживаясь от крайних пределов. Пению вокальных произведений обычно предшествует пение вокализов, составленных Глинкой, Варламовым, Соколовским, Конконе, Панофкой, Зейдлером, Людгеном и другими. Пение вокализов не должно утомлять учащегося и мешать исполнению художественных произведений, поэтому целесообразно проводить технические занятия в определенные дни. Работа над техникой и технические упражнения не должны носить характера гимнастики голосового аппарата без связи с целями выразительного, художественного исполнения. Даже работа на выносливость голоса должна быть сознательной в отношении звучания голоса. Нужно стремиться к тому, чтобы голос стал послушным, чутко отвечающим художественной фантазии и художественному воображению певца.

У ряда авторов вокализы не всегда расположены последовательно по степени сложности, поэтому в работе над ними необходим индивидуальный подход к ученику в зависимости от его недостатков и с учетом возможностей. Не следует разучивать большое количество вокализов, так как работа над ними в классе сольного пения имеет характер не развития слуха и навыка пения по нотам (сольфеджирования), а выступает как средство развития диапазона голоса, выносливости голоса в пении на определенной тесситуре. Выучивание вокализов наизусть позволит избежать технических трудностей, а подготовка ограниченного количества вокализов, доведенных до совершенства, даст более продуктивный результат.

Надо ли во время пения вокализов концертмейстеру подыгрывать ученику мелодию? В случаях, когда интонирование у студента неустойчиво или голос мало подвижен, рекомендуется мелодию вокализа подыгрывать некоторое время, после чего студент должен учиться самостоятельно интонировать. Подыгрывание мелодии поможет студенту быстрее усвоить музыкальный текст и получить желанный результат мышечных ощущений в звукообразовании.

Пение вокализов с произношением названий нот и на отдельные гласные должно чередоваться в зависимости от необходимости исправлять те или иные недостатки у ученика. В случае твердой или недостаточно эластичной гортани лучше применять названия нот, так как стремление ученика произнести четкое слово заставляет гортань принимать более естественное положение, развивая необходимую ей гибкость. Вялая артикуляция и связанная с ней недостаточно четкая дикция также исправляются длительной и упорной работой над сольфеджированием вокализа. Сольфеджирование вокализа является очень полезным методом работы.

Исполнение вокализов на отдельные гласные служит хорошей тренировкой профессиональной выносливости голосового аппарата певца. Однако надо следить, чтобы при пении вокализа на одну гласную ученик не испытывал усталости, особенно в области гортани, а если появляются некоторые признаки усталости, вызванной продолжительным однообразным положением гортани, то пение надо прекратить или перейти на сольфеджирование.

Каждый вокализ нужно доводить до уровня хорошего звучания, повышая требовательность не только к качеству звучания голоса, но и к музыкальному исполнению. Необходимо осознанно относиться ко всем динамическим оттенкам, указанным автором вокализа, и тщательно их выполнять. Если вокализ технического порядка, то полезно исполнять его в постепенно уско-

ряемом темпе, требуя от учащегося чистоты интонирования и голосоведения. Вокализы, исполняемые на ту или иную гласную (чаще всего на *a*), помогают вырабатывать хорошее дыхание, плавность голосоведения (кантилену), справляться с техническими украшениями (группетто, тремоло, форшлагги), разрабатывать динамику звука.

В работе над вокализмом необходимо заинтересовать ученика не только самим процессом преодоления технических трудностей, но музыкальным и эмоциональным содержанием. Удачно подобранные вокализы дают возможность в будущем легко справляться с техническими и художественными задачами, трудностями вокальных произведений.

Хочется подчеркнуть, что в процессе обучения задача педагога – быть на равных с учеником. При этом педагог должен обладать большим опытом, знанием и умением распознать индивидуальность и найти соответствующий подход, а ученик обязан быть внимательным, уметь усваивать все, о чем говорит педагог, полностью подчинить занятиям уклад своей жизни. Полное взаимопонимание педагога и ученика в процессе обучения – залог успеха. Прежде всего, начинающий певец должен понять, что профессиональное пение – дело не простое, как порою кажется. Студенту-вокалисту надо сразу объяснить необходимость бережного отношения к голосу и его развитию. Певческий аппарат – часть нашего организма, и голос нельзя заменить другим, как скрипку или трубу, или другие инструменты, его можно совершенствовать, освобождать от недостатков и прививать правильные навыки. Легкость и подвижность голоса – это природная способность, но при этом необходимо работать над восходящими и нисходящими гаммами, хроматическими ходами, используя эту работу как способ развития правильной интонации и интонирования, звуковой плавности.

2. ГИГИЕНА ГОЛОСА

2.1. Заболевания голоса

Жизненный и профессиональный режим, определенные гигиенические правила включают распорядок труда, отдыха, питание, физические упражнения. Певец должен быть здоровым человеком, с устойчивой психикой, крепкими нервами, хорошим тонусом мышц, здоровыми внутренними органами. Обучающиеся пению чаще подвергаются заболеваниям голоса, чем профессиональные певцы. Молодые певцы с первых шагов обучения становятся посетителями врача-отоларинголога, и у них приходится диагностировать заболевания голосового аппарата – от катаров глотки, болезней носа и гортани, до узелков и полипов на голосовых связках, изменений на задней стенке гортани и др. Трудно согласиться с тем, что студенты, только начавшие учебу, могли за короткий срок приобрести ту или иную болезнь голосового аппарата; очевидно, эти болезни существовали у них и раньше. Выясняется, что болезни приобретены в процессе пения, предшествовавшего началу учебы. Заболевания голосового аппарата часто можно наблюдать у молодых певцов, занимающихся сольным пением и участвующих в самодеятельных коллективах. Как причина появления болезни на первом месте стоит неправильный голосовой режим: чрезмерное использование голоса, перенапряжение, злоупотребление верхними и нижними нотами голосового диапазона, пение в несоответствующей голосу tessiture, форсированное пение – следствие неправильной постановки голоса. Причиной могут также являться: нервные заболевания, потрясения, заболевания легких и верхнего отде-

ла дыхательных путей, болезни женской половой сферы, пение в менструальном периоде и разные формы заболеваний. Встречаются случаи заболеваний голосового аппарата, ведущие к полной потере голоса у поющих в болезненном состоянии. Однако студенты часто преувеличивают свои недуги и ощущения, мнимые болезни в большинстве случаев исчезают так же быстро, как и появляются.

Жалующиеся на затруднения при пении не учитывают, что заболевания голосового аппарата часто носят характер воспаления различных органов, нередко являются результатом бездумного обращения с голосом. Если выясняется, что жалобы могут быть связаны с предстоящим публичным выступлением (концерт, зачет, экзамен), то есть основание считать, что в болезни главную роль играет нервно-психологическое состояние певца. Практика показывает, что значительный процент больных певцов – неврастеники, голосовой аппарат которых совершенно здоров, и болезнь при условии абсолютного голосового покоя в большинстве случаев проходит без лечения. Ложная фонастения, встречающаяся у лиц, подверженных нервной возбудимости, не является настоящим заболеванием голосового аппарата, а нарушение функции голоса – один из признаков их общего нервного состояния. Уже после полного выздоровления налицо полное отсутствие катаральных явлений в дыхательных путях, нормальная температура, хорошее общее самочувствие. В большинстве случаев такое состояние голоса не сопровождается никакими объективными изменениями в гортани.

Во время работы гортань обнаруживает большую чувствительность к переменам температуры (питье холодной воды, разговор на улице и пр.). Опыт подтверждает прямую зависимость между заболеваниями голосового аппарата и профессиональной нагрузкой

голоса. Каков бы ни был механизм происхождения болезней, существует факт влияния воспалительных процессов в носу, глотке и носоглотке на качество голоса, так же, как и склонность певцов к простуде. Способствует ли сама профессия простудам? – с уверенностью сказать трудно. За то, что склонность к простудным заболеваниям голосового аппарата обусловлена пением, говорит, пожалуй, следующее: у многих певцов простудные заболевания учащаются или даже впервые начинают появляться лишь после того, как они начали петь, а с другой стороны – многие певцы, поменявшие профессию, перестают болеть.

Надо отметить, что певцы особенно подвержены простудным заболеваниям, наиболее часто насморку.

Острый насморк вызывается целым рядом факторов. На первом месте стоит так называемая простуда. Сущность простуды до сих пор окончательно не выяснена, известно то, что при простуде в носовую полость непосредственно или через кровь попадает инфекция. Особую склонность к появлению насморка обнаруживают те певцы, у которых организм изнежен, недостаточно закален. Что касается простудных заболеваний верхних дыхательных путей у певцов, то они ничем существенным не отличаются от подобных болезней у лиц других профессий. Сам по себе насморк не является серьезным заболеванием, но для певцов эта болезнь особенно неприятна потому, что насморк имеет свойство «спускаться вниз», т.е. захватывать участки слизистой оболочки дыхательного тракта – носоглотки, глотки, гортани и трахеи. Это обстоятельство и делает певца на некоторый отрезок времени нетрудоспособным в профессиональном смысле. В начальных стадиях насморка усиливается тонус связок, и голос звучит лучше, но при продолжении и усилении насморка возбуждающее действие раздражения слизистой оболочки носа падает, получается ослабление то-

нуса голосовых связок, и голос певца начинает звучать плохо, а иногда делается хриплым.

Хронический насморк обыкновенно развивается при длительном его течении и частых повторениях. Причиной также могут быть частое раздражение слизистой оболочки носа вредными примесями, содержащимися в воздухе, постоянные резкие перемены температуры воздуха и др. Хронический насморк может быть вызван также заболеванием какой-либо из придаточных полостей носа. Чаще всего он проявляется в непрекращающихся выделениях из носа и в затруднении носового дыхания. Верного и надежного способа лечения острого насморка не существует, хорошее действие оказывают постельный режим, необходим абсолютный покой голоса плюс доктор. Неоднократно приходилось видеть певцов с крайне резкими формами насморка, у которых, тем не менее, хорошо звучал голос.

Физиологическая сущность миндалин или «гланд» до сих пор недостаточно ясна. Являясь органом защиты организма, миндалины в то же время могут служить воротами для разнообразного вида бактерий, способных вызвать ряд заболеваний, неизлечимых и даже смертельных. Хронические и острые заболевания миндалин вызывают поражения очень важных, иногда отдаленных органов. Некоторые тяжелые поражения сердца, почек, суставов, острые и хронические заболевания крови во многих случаях обязаны своим возникновением перенесенной ангине или хроническому воспалению миндалин.

Не менее тяжелую болезнь у певцов представляет трахеит, результатом чего бы он ни являлся — результатом ли нисходящего катара или самостоятельным заболеванием, — эта форма болезни крайне тяжела для певцов, так как приводит к форсированной работе голосовых связок.

Трахеит очень распространен среди певцов. Певцы жалуются либо на обилие выделяющейся мокроты, либо на ощущение сухости в области трахеи.

К профессиональным болезням голоса, сопровождающимся объективными изменениями, должны быть отнесены заболевания самой гортани, которые являются прямым следствием профессиональной работы. Острый катар гортани характеризуется тем, что у больного вместе с ощущением жжения и боли в области гортани появляется грубый, хриплый голос. Болезнь эта часто простудного характера встречается у незакаленных певцов, имеющих привычку кутать свое горло в шерстяные шарфы, боящихся промолвить слово на открытом воздухе; такие певцы в течение сезона очень часто болеют острым катаром гортани.

Певческие узелки представляют собой маленькие бугорки на свободном краю голосовых связок, в большинстве случаев овальной или конической формы величиною от маленького зерна до булавочной головки, располагающиеся обычно на границе передней и средней трети голосовых связок. Появление узелка обычно сопровождается следующими симптомами: у певца появляется охриплость голоса, вначале незначительная, а затем, если певец продолжает работу голосом, постепенно прогрессирующая, доходящая до полной невозможности петь. При маленьких узелках певец может путем сильного напряжения голосовых связок добиться относительной чистоты звука, при большом же их размере это уже обычно не удастся. Сильное, часто повторяющееся напряжение голосовых связок влечет за собой дальнейшее расстройство голоса уже со стороны нервно-мышечного аппарата гортани, лишает певца профессиональной трудоспособности и приводит в тяжелое психологическое состояние. Узелки на голосовых связках — одна из наиболее тяжелых болезней у певцов. Их образование также объясняется

злоупотреблением высокими нотами и перенапряжением голоса. Возникновению узелка может способствовать состояние острого и хронического воспаления гортани и голосовых связок. Таким образом, появление узелков напрямую зависит от перенапряжения голосового аппарата, нерационального его использования, несоблюдения правил гигиены голоса. Наблюдения показывают, что наиболее частой причиной образования узелков является пение в больном состоянии, сопровождающееся воспалительными явлениями в гортани. Запрещение петь в течение нескольких дней не убеждает певца, он обычно приводит ряд доводов, заставляющих его в данный момент петь, ссылаясь на то, что при таком состоянии голоса он пел неоднократно, и все проходило благополучно. В результате через несколько дней, а иногда и сразу после пения у таких певцов на голосовых связках появляются узелковые образования.

Нередки случаи, когда певцы поют и поют хорошо, даже не зная о существовании у них узелков, в некоторых случаях можно наблюдать приспособляемость к узелкам. В преобладающем же большинстве случаев даже маленькие узелковые образования придают звуку хриплый, старческий характер с примесью посторонних шумов. Такой звук производит тягостное впечатление на слушателя, певец в профессиональном смысле может считаться инвалидом, а при появлении узелка нельзя предсказать профессиональную судьбу голоса.

Основным методом борьбы против узелков является голосовой покой, при старых узелках регулярные недлительные голосовые упражнения иногда дают вполне благоприятные результаты: такие упражнения помогают певцам приспособиться к имеющимся у них узелкам. Это не касается тех ситуаций, когда в гортани существуют какие-либо воспалительные явления, когда при наличии узелка на одной связке начинают по-

являться признаки образования узелка и на другой. В этих случаях необходим голосовой покой в течение длительного времени с возможным воздержанием также от разговорной речи. Что касается хирургического лечения узелков, т.е. удаления их путем оперативного вмешательства, то здесь мы встречаемся с самыми разнообразными, обычно противоречащими друг другу мнениями даже наиболее крупных специалистов в области ларингологии и фониатрии. Наряду с существующей точкой зрения, что операция удаления узелков крайне опасна для певца и угрожает ему потерей голоса, есть и противоположный взгляд, что хирургическая операция, произведенная руками умелого, опытного специалиста, является единственным и, пожалуй, даже безопасным средством лечения, могущим вернуть певцу профессиональную трудоспособность. При этом врач никогда не может быть уверен в благополучном исходе операции, а потому и не может гарантировать его певцу. Операция удаления узелков в техническом смысле сложна и является одной из труднейших в ларингологии; исход ее зависит от целого ряда обстоятельств, иногда и вовсе непредвиденных: важную роль играет индивидуальное анатомическое устройство голосового аппарата больного, размер узелка, расположение его на связке, степень спаянности узелка с подлежащей тканью. Тем не менее операции почти всегда оканчивались благополучно и давали хорошие результаты для восстановления голоса. Голосовые связки обладают исключительной способностью к восстановлению, и есть много примеров, когда у певцов восстанавливался певческий голос, и они могли продолжать профессиональную деятельность.

Близко к узелкам по своему происхождению и расположению на краю голосовых связок стоят фибромы, обычно больше известные под названием полипов. Фибромы превосходят узелки по размерам и имеют

свойство ущемляться между голосовыми связками. В момент такого ущемления может произойти кровоизлияние в голосовую связку, а это, в свою очередь, может привести к хроническому воспалению самой связки. При значительной величине фибромы голосовая работа становится невозможной. Кровоизлияние в голосовую связку происходит обычно во время сильного напряжения голоса, певец вдруг замечает, что голос перестал ему повиноваться, что звуки получаются хриплые. При осмотре гортани обнаруживается кровоизлияние в связку, получившееся вследствие разрыва одного или нескольких кровеносных сосудов, вся голосовая связка, а иногда часть ее, производит впечатление залитой кровью. Кровоизлияние может быть связано с возрастом певца, когда сосуды становятся хрупкими и ломкими. Появлению кровоизлияния у певиц способствует пение в менструальном периоде, в особенности в начале его, когда периферические кровеносные сосуды на время делаются особенно хрупкими.

Большая нагрузка в вокальных упражнениях, злоупотребление верхними нотами, всякого рода эксперименты над голосом, пение в высокой тесситуре, взятие ненужных высоких нот (басу петь баритоновую или даже теноровую арию), пение во время простуды, в период менструации, пение в состоянии опьянения и т.д. ведут к болезням и потере голоса. Примеров много. Учащийся лишился голоса после того, как много раз брал верхнее «до», самую верхнюю ноту своего диапазона, надеясь таким способом отработать плохо поддававшуюся ноту. Студентка ежедневно много часов «тренировала» голос и в результате большой нагрузки продолжительное время совершенно не могла петь. Студент в течение двух лет обучения менял характер голоса: сначала пел басом, потом баритоном, пытался стать тенором, чтобы вновь вернуться к пе-

нию басом. Голос потерял свежесть, стал качаться, появилось плохое интонирование – профессия певца для него была потеряна. Эти певцы не использовали богатство голоса, не нашли свое место в вокальном искусстве. Между тем характер голоса можно определить только по тембровой окраске, а обширный диапазон не дает основания решать какой у певца голос – бас или баритон, а может быть тенор. Кстати, ларингологи установили, что у Э.Карузо – тенора, были связки баса. Наличие верхнего регистра, включая теноровое «до», наличие басового «фа» не дает право определять характер голоса, если тембровая окраска голоса (бас, баритон, тенор) не соответствует характеру тембра сомневающегося вокалиста.

Очень вредное влияние на голос учащихся оказывает исполнение трудных в техническом отношении произведений, для них пока недоступных на данном этапе развития голоса. Напряжение голосового аппарата, связанное с исполнением таких произведений, портит голос и ведет к кровоизлиянию связок. Вредными для голоса являются выступления на открытых площадках в сырую погоду и при низкой температуре, пение в холодных и сырых помещениях. Употребление самого минимального количества алкоголя (водки, пива, вина) ведет к немедленным признакам расстройства голосового аппарата в виде охриплости, которая сопровождается покраснением голосовых связок. А сколько певцов, злоупотреблявших алкоголем, в прямом смысле погибло, – не сосчитать.

Часто приходилось наблюдать вредное влияние на голос – злоупотребление разговорной речью. Певцы в силу тех или иных обстоятельств, вынужденные много разговаривать, жалуются на утомление голоса, что, естественно, отражается на их профессиональной деятельности. Добавим, что даже опытные певцы, владеющие голосом в пении, часто совершенно не умеют

правильно пользоваться им в разговорной речи, вследствие чего их голосовой аппарат быстро устает. Приходится убеждаться в том, что при воспалительном состоянии гортани разговорная речь оказывается гораздо более вредной для голоса, нежели пение, а пение в менструальном периоде вредно отражается и на разговорной речи. Певицы, не считающиеся с этим правилом голосовой гигиены, продолжавшие в это время профессиональную работу, злоупотребляя голосовой речью, часто платят длительным заболеванием голоса. Надо сказать, что уже накануне наступления менструаций наблюдается воспалительное состояние гортани, длящееся с наступлением менструаций еще около двух-трех и до пяти дней.

Вред могут также принести и длительные, не связанные со звуком, дыхательные упражнения, мешающие нормальному развитию голоса. Относительно гортани нужно иметь в виду, что насильственное установление ее в том положении, которое некоторые педагоги считают обязательным для всех учащихся, совершенно недопустимо, так как рабочее положение гортани каждого певца тесно связано с индивидуальным устройством его голосового аппарата. Неестественное (насильственное) положение гортани при пении в большинстве случаев вызывает болезни голоса. При злоупотреблении открытым звуком на тех нотах, которые склонны к прикрытию, гортань не может правильно функционировать, так как нагрузка одной группы мышц должна быть преимущественно передана другой группе, что сказывается на общем состоянии голосового аппарата. Певцы, злоупотребляющие открытым звуком, скоро обнаруживают склонность к изнашиванию голоса. Отмечена предрасположенность к заболеваниям голосового аппарата у учащихся тех педагогов, которые в своей системе преподавания обнаруживают излишнее стремление к разделению по-

становки голоса на отдельные подготовительные упражнения, а также к работе над отдельными «органами». Между тем работа над голосом должна заключаться в выработке навыков общей координированной работы голосового аппарата в целом, в противном случае нарушается взаимодействие органов голосообразования, голосовым связкам приходится работать в неблагоприятных условиях с усиленной нагрузкой.

К отрицательным моментам в системе формирования голоса, могущим повлечь заболевания голоса, надо отнести и обыкновение некоторых учащихся заниматься одновременно у двух педагогов. Такой способ занятий является бессмысленным и вредным, так как не может быть и речи о правильном развитии голоса. Каждый педагог имеет свой подход, свой метод постановки голоса, а потому навыки пения, накапливаемые во время занятий с одним педагогом, тут же разрушаются другими, результат такой работы получается в большинстве случаев отрицательный. Высказываемая по этому поводу мысль, что «лучше заниматься у одного плохого педагога, нежели одновременно у двух хороших», не лишена смысла и практического значения. По тем же причинам вредна склонность учащихся к частой перемене преподавателей.

Одной из причин заболеваний голосового аппарата являются упражнения, которые учащиеся самостоятельно используют при формировании верхних нот. Но и эта работа должна происходить систематически, планомерно и постепенно с целью усвоения правильных навыков в пении для всего голосового аппарата, а не тренировки одних только голосовых связок, на отдельных нотах, не говоря о том, что надуманные упражнения вредны для голоса. Учащиеся для наиболее быстрого достижения успеха самостоятельно вырабатывают навыки, несоответствующие тем, которые педагог прививал им на уроке. Эти самостоятельные за-

нения, в особенности на начальных стадиях обучения пению, мешают работе педагога, поскольку во многих случаях являются причиной расстройств голосового аппарата. В Италии педагоги пришли к необходимости ежедневных занятий с начинающими учащимися и полного запрещения самостоятельных занятий на дому в течение первого периода учебы. При таком способе работы удастся достигнуть более быстрых и лучших результатов. Было бы целесообразно на начальных стадиях постановки голоса заниматься с учащимся более часто, пока не наступит момент, когда и при длительных перерывах в занятиях привитые навыки не будут забываться.

2.2. Голосовой режим

Правильное пользование голосом, рациональный голосовой режим, общий жизненный ритм, систематическая, регулярная тренировка голоса могут предупредить его преждевременное изнашивание. Периодически необходимо давать голосу абсолютный покой до полного восстановления его функций. При необычайно повышенной нервозности певцов и склонности впадать в отчаяние при долго продолжающемся голосовом недомогании — это часто действует положительно. С другой стороны, голосовые упражнения, имеющие целью массаж голосовых связок, осторожно проводимые в пределах одной лишь центральной октавы по 15–20 минут, являются более полезными, нежели применяемые обыкновенно терапевтические мероприятия.

Лечение фонастении сводится к общему укрепляющему лечению организма (главным образом нервной системы), к поднятию общего тонуса, к излечению причины, явившейся источником заболевания голосового аппарата.

Пребывание на юге оказывает на весь дыхательный тракт певцов чрезвычайно благоприятное влияние. Надо сказать, что при болезнях верхнего отдела дыхательного тракта (нос, глотка, носоглотка) хорошее действие оказывает морской воздух, а при заболеваниях нижнего отрезка (гортани, трахеи, бронхов) – смолистый воздух соснового леса. Это естественная ингаляция для больного дыхательного тракта и голосового аппарата. Есть певцы, которые при малейшем заболевании голосового аппарата лишаются способности петь, между тем как другие, даже при сильно выраженных формах болезни, прекрасно справляются с профессиональной работой.

Хочется отметить, некоторые певцы, прожившие большую артистическую жизнь, сопряженную с постоянными переездами, жившие в самых неблагоприятных условиях, ведущие чуть ли не каждодневно сложный ответственный репертуар, в течение профессиональной деятельности никогда не обращались за врачебной помощью. Другие же, работающие гораздо меньше и в лучших условиях, вынуждены посвящать больше внимания и времени лечению голоса нежели профессиональной работе. Именно это обстоятельство и дает основание предполагать, что у некоторых певцов в отношении заболеваний голосового аппарата имеется особая предрасположенность. Некоторые формы болезней верхних дыхательных путей оказывают иногда настолько вредное действие на голос, что при значительной их выраженности могут с известной степенью вероятности рассматриваться как противопоказания против деятельности отдельных певцов как певцов-профессионалов.

Нужно ли говорить о профотборе вокалистов при поступлении в специальные учебные заведения. Считаем, что в отношении певцов это неосуществимо. До сих пор не удалось проникнуть в тайну человеческого

голоса как своеобразного музыкального инструмента. Иначе говоря, мы не имеем еще достаточных научных данных для суждения о том, какими физическими, физиологическими или психическими факторами обуславливаются вокальные данные: индивидуальные особенности тембра, сила, диапазон, певучесть и др. Но, с другой стороны, мы не можем путем профотбора также делать и обратные выводы, т.е. говорить о профессиональной пригодности человека, одаренного от природы богатым голосовым материалом и музыкальными данными (ибо только о таких лицах может идти речь). Богатый голосовой материал встречается далеко не так часто. Многие, обладающие от природы хорошим голосом, теряют или не могут сберечь его, а значит, речь может идти не столько о профотборе, сколько о применении соответствующих лечебных, а что еще важнее – профилактических мероприятий. Эти мероприятия способствовали бы даже при наличии дефектов в голосовом аппарате у начинающих певцов использованию для занятий их природных данных. Все это, конечно, относится к вокалистам, имеющим от природы хороший голос, во всяком случае, очень хороший профессиональный голосовой материал, музыкальные способности.

3. ФОРМИРОВАНИЕ ВОКАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКИХ НАВЫКОВ

Выразительность вокального звучания, качество звука зависят от вокально-технических навыков: владения дыханием, опорой звука, его динамикой, атакой звука, работой резонаторов, артикуляционным аппаратом.

3.1. Дыхание

Важнейшим фактором звукообразования является дыхание. Певческое дыхание и его развитие – основа пения. Знание типов дыхания, умение пользоваться ими, практическое применение дыхания в согласованной работе всех частей звукообразующего аппарата, в зависимости от длины вокальной фразы, художественного воплощения – это профессиональные требования к будущему певцу. Дыхание и музыкальная фраза – одно целое. С первых дней занятий надо проявлять заботу о правильном естественном дыхании. Правильное певческое дыхание – основа основ вокального искусства, залог успеха певца. Закон здесь один – минимум вдоха, максимум выдоха, плавной постепенной струей при поддержке диафрагмой вверх в резонаторы. Важно брать необходимое количество и экономно его расходовать. При правильной пении и расходовании дыхания свеча, поднесенная ко рту, никогда не потухнет, каким бы сильным ни был звук, потому что выдыхаемый воздух попадает сначала в верхние резонаторные полости и создает вибрирующий столб – звуковую волну. Если же свеча гаснет, дыхание неверно направлено, и звук как бы улетает вместе с воздухом – пропадают обертоны, звук получается тусклым и пло-

ским, без энергетики и плоти. Нельзя форсировать звук чрезмерным (*надутым*) дыханием, когда весь организм как будто взрывается от переизбытка взятого количества воздуха, что приносит только вред певцу, отражается на качестве голосообразования и голосообразования. Дыхание необходимо брать только на определенную музыкальную фразу, а порой, отдельное слово – до следующей паузы. Есть только одно условие для взятия дыхания – это фраза и слово. Единственное, что не допускается, – это взятие дыхания в середине слова. Нельзя за счет избыточно взятого дыхания форсировать звук, ибо меняется тембр, исчезает красота голоса, он быстро изнашивается, появляется напряженность, искаженность природного голосового материала.

– MEZZA VOCE! MEZZA VOCE! (Вполголоса, вполголоса).

Петь *forte* на непоставленном, несформировавшемся голосе очень опасно: начинающий певец еще не умеет правильно брать дыхание, расходовать его. Правы итальянские педагоги и певцы, которые говорят: «Дышите как вам удобно, а пойте хорошо». О процессе дыхания (правильности взятия дыхания) речь идет только на начальных уроках, в дальнейшем уделяется больше внимания правильной осанке, положению рук, ног, головы, выразительной пластике лица певца, а главное – глубокому проникновению в поэтический и музыкальный материал.

Певцу важно дыхание, связанное с пением. Профессиональное пение – это пение на хорошей певческой опоре. Певческая опора объективно характеризуется особой организацией выдыхательного процесса во время пения. Еще очень важно то, что певцу следует по окончании музыкальной фразы сбрасывать остаток воздуха. Это способствует естественному расслаблению мышц, снятию ненужного напряжения. Именно

певческая опора придает голосу певческий тембр, силу, яркость звука и неутомимость. Качество голоса поющего, его динамические и интонационные характеристики находятся в прямой зависимости от организации выдоха. Для развития динамических возможностей голоса необходимо воспитывать смешанный, т.е. грудобрюшной тип дыхания, при котором диафрагма активно участвует в регуляции фонационного выдоха.

Если говорить о методических установках, то надо избегать форсирования во всем – в звуке, в преждевременном использовании репертуара, недоступного художественному пониманию и техническим возможностям студента. В обучении пению необходимо руководствоваться следующими установками:

1. Грудобрюшное дыхание.
2. Высокая позиция звучания голоса.
3. Смешанное звучание грудного и головного резонаторов с преобладающим участием каждого из них для разной высоты звуков в зависимости от исполняемого произведения.
4. Свободное положение гортани.
5. Раскрепощение мышц надставной трубы (губы, щеки, язык и т.д.) от напряжения.

При правильном их использовании могут быть выработаны округленный, опертый звук и красивое ровное пение – это и есть основа русской школы пения.

Дыхание является энергетической подпиткой голосового аппарата певца. Процесс дыхания состоит из вдоха, задержания и расходования воздуха во время пения. Дыхание должно быть взято соразмерно той музыкальной фразе, а порой и слову, которое предстоит исполнить. В вокальном исполнении нас интересует только то дыхание, которые необходимо для красивого звука, хорошо спетой музыкальной фразы. В каждом отдельном случае педагог должен обращать внимание студента на взятие дыхания в определенных

местах вокального произведения, но это не значит, что навсегда устанавливаются указанные для дыхания места, они будут меняться в зависимости от роста певческого мастерства. Удобным и оптимальным дыханием является нижнереберное – диафрагматическое, а правильный вдох и выдох – лучшее средство для укрепления легких и формирования естественного певческого дыхания. Э. Карузо неоднократно подчеркивал необходимость обращать в звук каждую частицу выдыхаемого воздуха.

3.2. Звукообразование и голосоведение

Голос – это совершенный музыкальный инструмент, потому что он не только звукообразующий, но и словообразующий. Певцу свойственно передавать определенные мысли, чувства, тонкие эмоции и настроения, проникать в содержание произведений, раскрывая их поэтическое начало.

Умение избежать плоского, вульгарного, открытого звучания, что присуще итальянской манере пения, – задача педагога и студента. Если говорить о настоящей школе пения, то это оперная, концертная сцена, которые становятся базой для настоящего будущего роста студента-певца. Именно это классическое совершенство музыкальной формы, тесное слияние мелодии со словом, гармоничность целого требуют от учащегося предельной точности следования авторскому тексту, строгой органичности внешнего эмоционального выражения при огромной внутренней глубине.

Работу над любым произведением (будь это оперная ария или вокальная миниатюра) всегда необходимо начинать с декламации словесного текста, выясняя для себя общий характер, «второй, третий план», т.е. скрытую в поэтическом образе мысль, находя то главное, что необходимо воплотить в пении. В психологи-

ческом содержании слова нужно искать и соответствующую окраску звука, окраску музыкальной фразы. У большинства певцов страдает дикция: слово должно быть не только хорошо спето, но и четко произнесено, иначе многое теряется, и мы ловим себя на том, что договариваем за певца текст. Плохая дикция еще более пагубна, когда слово реально озвучивает действие, призванное пояснить драматургическое содержание в исполняемых музыкальных произведениях.

Правильно найденная интонация усиливает, обогащает слово. Этому надо учиться у М. Мусоргского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича и других композиторов.

Мы нередко слышим, как говорят – «пестрое» звучание голоса. Это касается вокальной школы, где необходим обоюдный упорный труд педагога и ученика и, конечно же, правильный метод работы над голосом.

Азы вокального обучения и теории давно известны, созданы лаборатории, лечебные кабинеты, пишутся ученые труды. Нередко приходится слышать плоское открытое звучание, горловой звук, нечистое интонирование, неясную дикцию, а самое плохое – напряженное звучание голоса, ведущее к утрате природных данных и к преждевременной потере звучания. Часто приходится наблюдать, что певец поет не свой репертуар (легкие голоса поют драматические партии), громкое звучание оркестра, несбалансированное с голосовыми возможностями певца. Все это приводит к постепенному износу голоса. Решающее значение в сложном деле вокального обучения имеют чуткое ухо, интуиция и опыт педагога, его взыскательность, умение приучить ученика к самостоятельной работе, контролю, бережному отношению к голосу, привить ему стремление совершенствовать голос. Разумное трудолюбие – залог певческого долголетия, педагог должен настойчиво приобщать студента к ежедневному труду. В первый год обучения студента надо учить на уп-

ражнениях и вокализах, лишь постепенно усложняя эти упражнения, и постепенно включать несложные произведения, учитывая индивидуальные возможности обучаемого. Под термином «вокальная техника» мы понимаем работу всех частей звукообразующего аппарата певца и их взаимодействие в процессе пения. Владение вокальной техникой ведет к тому, что такие показатели голоса, как звонкость, полетность, сила, диапазон и другие улучшаются. От правильного обращения и хорошей вокальной школы голос будет совершенствоваться и обретать новые краски, расширится диапазон звучания. И главное: если певец во время пения хорошо ощущает вибрацию верхних и нижних резонаторов, то механизм звукообразования правилен.

3.3. Типы голосов и их диапазоны

Женские певческие голоса подразделяются на *три типа*: сопрано, меццо-сопрано, контральто. Правильно сформированные женские голоса имеют три регистра.

Мужские голоса: тенор, баритон, бас, контральтино (тенорино или тенор-альтино, высокий тенор, третьей выше тенора).

Певческие голоса как у женщин, так и у мужчин бывают трех родов: высокие, средние и низкие.

Высокие голоса – это сопрано у женщин и тенор у мужчин, средние, соответственно, – меццо-сопрано и баритон, низкие – контральто и бас. Кроме того, каждая группа голосов имеет более точные обозначения: сопрано – легкое (колоратурное), лирическое, лирико-драматическое (спинто), драматическое. Меццо-сопрано и контральто сами по себе являются разновидностями. Тенор-альтино, лирический (ди-грация), меццо-характерный (спинто), драматический (ди-форца); баритон-лирический и драматический; бас-высокий (кантанто), центральный, низкий (профундо).

Правильное определение природы голосовых данных служит залогом дальнейшего их развития, а это не всегда просто сделать. Есть ярко выраженные категории голосов, которые не вызывают ни у кого сомнения относительно их природы, но у многих певцов (не только начинающих) бывает трудно сразу определить характер голоса. Следует помнить, что средний регистр у всех певческих голосов наиболее удобен при поиске естественного звучания и правильных вокальных ощущений, постановка голоса заключается в выявлении его природы и приобретении правильных технических приемов пения.

Одна из задач педагога – изначально правильно, точно определить характер голоса ученика. Нельзя, например, меццо-сопрано вести как легкий лирический голос, оно потеряет естественный тембр и не достигнет естественной красоты. Нельзя вести тенора как баритона и т.д. У каждого голоса есть свои натуральные тоны, о которых говорил М.И. Глинка, и, прежде всего, надо работать над ними, чтобы затем постепенно, нота за нотой расширять певческий диапазон.

Когда прочно будет укреплен центр, и студент овладеет естественным правильным дыханием, обретет верную высокую позицию звучания голоса, его природу, голос сам проявит резервы, которые и должен подмечать и закреплять педагог порой незаметно для учащегося. Необходимо внимательно следить за движением голоса в другие регистры, выравнивать звучание так называемых переходных нот, которые, естественно, у каждого голоса – разные. Очень важно добиться того, чтобы переход звучания голоса в другой регистр на слух совсем не ощущался, вся вокальная линия должна быть ровной, плавно текущей кантиленой (рис.2). Если студент начнет это постигать, то можно сказать, что он на правильном пути.



Рис. 2

3.4. Тембр голоса

Певческий голос отличается от обычной речи особой окраской звука, которая называется тембром.

Выбор тембра не должен зависеть от буквального значения слов, а зависеть от душевных движений, которые диктует замысел литературного текста. Благодаря тембру появляется интимное чувство, которое текст не всегда достаточно ярко выражает, а иногда даже противоречит содержанию музыкального произведения.

Тембровая окраска зависит от целого ряда физиологических особенностей голосового аппарата, прежде всего от строения голосовых связок. Голосовые связки, как струны музыкального инструмента, воспроизводят звуки различной высоты и тембра. Также большое значение для тембра имеют природные резонаторы – носоглотка, лобные пазухи, гайморовы полости, твердое небо, носовая перегородка, не меньшую роль

играет строение грудной клетки и др. От совокупности всех перечисленных природных данных зависят те или иные качества тембровой окраски голоса: яркий или тусклый звук, высокий или низкий, приятный или некрасивый оттенок звучания. Способность певца управлять голосом равносильна умению художника пользоваться палитрой, и задача певца и педагога – с первых занятий сохранять красоту тембра на всем певческом диапазоне.

Округление звука, которым человек обычно от природы не владеет, дает возможность певцу получить выровненный (по тембру и силе звучания) двухоктавный диапазон смешанного звучания с плавным переходом от грудной части диапазона к головной. Кто умеет прикрывать, округлять звучание голоса, тот может и открыть звук, но тот, кто поет только открытым звуком, не сможет прикрыть и округлить звук.

Интересно, что можно иногда наблюдать подражания академических певцов «открытому» пению. Шаляпин, исполняя народные песни или создавая народные образы, применял более «открытый» звук, и это была сознательная стилизация народного пения.

При прикрытом пении положение губ близко к разговорному, но с приподнятым мягким небом. При таком пении увеличивается объем глоточной полости и достигается диапазон голоса уже не в чистом грудном, а в смешанном звучании. Заметно увеличивается амплитуда вибрато голоса певца. Голос перестает быть прямым, тембр становится красочнее и эмоциональнее. Но если в верхнем регистре при насыщенном звучании появляется дребезжащий тембр – это сигнал о напряженности голосовых связок. Прикрытие переходных звуков и головного регистра при академической постановке голоса приводит к созданию защитных механизмов голосового аппарата. Игнорирование прикрытого звука лишает верхние ноты их красивой

тембровой округленности, а также может привести к преждевременной порче голоса. Резонатор – это прежде всего усилитель звука, который не только усиливает звук, но и обеспечивает богатство обертонового состава и красоту певческого голоса, придает каждому человеку индивидуальность, награждая его своеобразным тембром.

Механизм правильного голосообразования строится на максимальном использовании голосового аппарата. В вокальной педагогике различают два резонатора: головной и грудной. Выше мы говорили о головном резонаторе. Нижний, грудной резонатор придает певческому звуку более низкие обертоны и окрашивает его мягкими плотными тонами. Обладателям низких голосов следует использовать активнее грудной резонатор, а обладателям высоких – головной. Но для каждого голоса важно применение и грудного и головного резонаторов.

История вокального искусства знает много имен прекрасных певцов: Титта Руффо, Энрико Карузо, Виньямино Джильи, Марио Ланца, Галли Курчи, Рената Тебальди, Джульетта Симионато, Федор Шаляпин, Леонид Собинов, Антонина Нежданова, Надежда Обухова и др. Их голоса являются эталоном звучания в академической манере (прикрытого звучания голоса), красивого и яркого тембра.

3.5. Атака звука

Атака звука – момент возникновения звука при взаимодействии голосовых связок и дыхания.

Упражнения при правильной атаке должны выполняться без придыхания и без зажатия (нельзя забывать о характере музыкального произведения) и зависеть от структуры музыкальной фразы и характера слова. Атака как важнейшее средство художественной выра-

зительности в пении – главное средство педагогического воздействия на голосовой аппарат. Основой звукообразования являются такие виды атаки звука, как мягкая, твердая и придыхательная. Все они служат средством художественной выразительности и вокальной техники в соответствии с содержанием и характером произведения. Все виды звуковой атаки обычно легко усваиваются учениками. В них особенно ясно можно почувствовать разнообразие и произвольность работы голосовых связок. Каждый опытный певец владеет всеми видами атаки. Это и есть сознательное управление работой голосовых связок.

Воздействие через атаку, где связочные ощущения столь ясно выражены, является главным для воспитания голоса в целом ряде вокальных школ. В воспитании голоса атаку применяет большое количество педагогов, и целесообразность этого очевидна. В начале работы голосовых связок атака звука хорошо ощутима и потому легко фиксируется сознанием. Все, что осознано – легко повторить, оно прочно усваивается. Это тем более важно, поскольку в атаке сознание фиксирует первопричину звука, а не его дальнейшее развитие – резонаторные, вибрационные, акустические и другие явления.

Каждый ученик должен уметь владеть всеми видами атак и в зависимости от особенностей музыкального произведения, характера слова применять соответствующий вид. Атака – одно из важнейших выразительных средств певца, так как определяет дальнейшее звучание голоса. Использование определенной атаки должно быть вовремя прекращено, как только певец научится более свободно, ненапряженно, без зажатия формировать звук.

Длительное и неумеренное пользование придыхательной атакой может принести вред, поэтому в большинстве пособий такая атака не рекомендуется для

пения. Привычка к придыхательной атаке приводит к тому, что звук атакуется вяло и не сразу приобретает нужную высоту, образуются так называемые «подъезды» к ноте, что в музыкальном исполнении неправильно и не способствует характеру академического пения, за исключением отдельных ходов, которые по замыслу композитора должны браться специальным приемом с переносом голоса по промежуточным звукам (*portamento*). Кроме того, при злоупотреблении придыхательной атакой тембр теряет чистоту, ясность и чистоту интонирования.

При ослабленной функции голосовых связок, при вялости гортани, когда дыхание утекает, смыкание может быть активизировано твердой атакой, которая, по мнению ряда педагогов, должна принести пользу большому количеству учеников. Действительно, в ряде случаев применение активной твердой атаки может принести пользу, таким образом, твердая атака приучает к голосообразованию на плотно сомкнутых связках. При таком типе работы утечка дыхания невозможна, и его хватает на фразы более длинные. Однако как нет одного лекарства от всех болезней, так и не может быть единого приема исправления всех вокальных недостатков. Твердая атака хороша на время, пока вялый голосовой аппарат не обретет упругости, активности, пока не изменится основной характер работы голосовых связок. В дальнейшем постоянное пользование твердой атакой следует прекратить, оставив за ней только роль необходимой в тех или других музыкальных фразах для придания краски, акцента, т.е. в качестве выразительного средства. При постоянном использовании твердой атаки звук получается жесткий, зажатый, а пение начинает носить «твердый» характер.

Наиболее совершенной является мягкая атака, при которой дыхание и голосовые связки одновременно

вводятся в действие, и потому работа голосовых связок проходит не слишком жестко и не вяло.

Если гортань ученика не требует особых забот в плане освобождения от зажатия или придания ей большей активности, следует всегда пользоваться мягкой атакой. На нее надо переходить тогда, когда исправляющее действие твердой или придыхательной атаки следует прекратить и нужный эффект воздействия уже достигнут.

Мягкая атака обеспечивает интонационную точность и спокойное плавное, без толчков или придыхания начало звука и его красивый тембр. Все виды атаки легко усваиваются начинающими певцами. Чтобы правильно атаковать звук, надо, подготовив дыхание и расширив глотку, мгновенно задержать дыхание и затем легким толчком голосовых связок легко и точно атаковать звук.

Атаки звука должны быть изучены и усвоены, это, прежде всего, откроет путь к дальнейшему совершенствованию голоса. Каким звук будет рожден в атаке, таким будет дальнейшее звучание голоса. Педагог должен настойчиво прививать ученику самое ответственное и сознательное отношение к началу зарождения звука, началу музыкальной фразы; умение пользоваться всеми видами звуковых атак в пользу красивого, ровного, наполненного звучания. Вариантов твердой, мягкой и придыхательной атак достаточно много, и педагоги пользуются ими по своему усмотрению.

4. РАБОТА НАД ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ОБРАЗОМ. СОЗДАНИЕ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА

4.1. Художественный образ в исполняемом произведении

Умение создать художественный образ, поселить в душе слушателя, проникновение в содержание исполняемого произведения – основные задачи исполнителя-вокалиста. Пение должно стать таким же выразительным, как и речь.

Играть на сцене, создавая образ, певцу труднее, нежели актеру драматическому, потому что певец должен на сцене петь.

Режиссер на репетиции не мог никак добиться от певца, играющего любовную сцену, правдивого поведения, и тогда он возмутился: «Неужели вам в жизни не приходилось делать ничего подобного?» – «Да, но тогда мне не надо было петь!» – был ответ певца.

На сцене нужно помнить о том «публичном одиночестве», о котором говорил К. Станиславский: «...это величайшая вещь. Вы стоите посреди сцены, на вас смотрит много людей, но вы их не замечаете. Вы заняты делом, конкретная задача вас успокаивает и приводит к публичному одиночеству. Слушайте музыку. Музыка поможет вам перенестись в те обстоятельства, в которых вы работали над этим произведением. Ваша фантазия разбужена – вы уже в творческом состоянии». Если певец на сцене не будет чувствовать, и видеть, и слышать так же, как изображаемый им герой, образ не получится.

Достоинство выдающихся русских певцов – это глубокое проникновение в музыкальный образ. Несравненна мировая слава великого русского певца Федора Ивановича Шаляпина. Бессмертными остаются созданные им образы, полные высокой жизненной правды и совершенно реалистического мастерства.

Эмоциональная выразительность голоса певца является важнейшей характеристикой исполнительского творчества. Характер эмоциональной выразительности вокального произведения уже предопределен содержанием поэтического текста и музыкой композитора, и надо уметь в пении выразить гнев, сострадание, боль, шутку, насмешку, ласку, поцелуй, лукавство, смелость – словом, всю гамму чувств.

Прекрасный русский певец, первый исполнитель роли Германа в «Пиковой даме» П.И.Чайковского Н.Н.Фигнер говорил: «Главное – не в обилии средств, а в умении ими разумно пользоваться».

Осмысленная предварительная работа над художественным образом, художественным содержанием вокального произведения, над музыкальной фразой, наблюдение за пением и игрой выдающихся артистов и практическое осуществление приобретенных знаний ведут к профессиональному росту певца и воплощению высокого искусства пения. Вокальные приемы и навыки должны служить вокалисту для исполнения сложного и разнообразного репертуара (оперного, камерного, народного).

Композитор не может записать нотными знаками все, чем переполнена его душа, и задача певца – насытить его музыку своей душой. Голос без мастерства стоит очень мало, певцом-профессионалом будет не тот вокалист, который свободно и ровно поет, а тот, который эстетически воздействует на зрителя, волнует мыслью, идеей, чувствами, которые находит в музыке. Музыка дает певцу очень многое, именно она, в пер-

вую очередь, а не текст является отправным пунктом мышления вокалиста.

В работе над художественным образом можно выделить три этапа. Первый – освоение нотного материала, второй включает техническую вокальную работу, третий этап – работа над художественным воплощением образа.

Сущность музыки – в мелодии. Каждый звук произведения сам по себе и в соотношении с другими должен иметь перспективу, нести характер, настроение. Нельзя забывать, что в условиях интонации русской мелодии певца тянет к речевому произношению слова, что может легко нарушить правильность образования певческого тона. Все исполнительские эмоции должны быть выражены в прекрасной вокальной форме. Только когда исполнитель будет свободно владеть своим голосом, он окажется способным к проникновению в художественный музыкальный образ. Для создания такого образа помогает ассоциативный метод: необходимо вспомнить какой-либо эпизод из жизни, вызывающий ассоциации, соответствующие образам произведения. Такие воспоминания помогут быстро пробудить фантазию.

Передача содержания исполняемого произведения всеми средствами артистического воздействия: свободный жест, выразительная мимика, умение непринужденно держаться на сцене, пластичность и ритмичность движений – заставит аудиторию воспринимать художественную ценность музыкального произведения.

4.2. Музыкальная фраза

В создании музыкального образа заметную роль играет музыкальная фраза.

Известно, что речь и музыкальный язык схожи по своему строению и другим параметрам. Слову в музы-

ке соответствует мотив, фразам – мелодии или музыкальные фразы. В каждой речевой и музыкальной фразе есть высшая точка развития – кульминация. В каждом такте существуют слабые и сильные доли, сами по себе создающие динамическую основу музыкальной фразы, есть ритмический рисунок мелодии, интонации каждой мелодии, но все должно быть подчинено кульминационным моментам, подчеркивающим словую сторону музыкальной фразы. Паузы в музыке выступают в качестве знаков препинания. Для создания ярких художественных образов необходимо грамотно и логично организовать речевой и музыкальный поток, разделяя его на отдельные элементы – мотивы, фразы – и соединяя в целостные конструкции. Точное использование музыкальной фразы, расстановка эмоциональных акцентов помогают художественному образу раскрыться во всей его полноте.

Исполнение музыкальной фразы со стремлением к вершине, на одном дыхании, правильное исполнение ударных и безударных слогов – это важнейшие условия выразительного пения. Кроме того, как указывалось выше, петь нужно чисто, ритмично и красивым звуком. Если хотя бы одно из этих условий будет нарушено, пение не сможет быть выразительным.

4.3. Артикуляция, дикция, музыкальный слух

Итальянская школа пения характеризуется четкой дикцией, являющейся одной из основ, так как сама фонетика итальянского языка не допускает неясного и нечеткого произношения. Итальянский язык изобилует большим количеством гласных, перемежающихся со звонкими согласными, поэтому исполнение на итальянском языке отличается особой звонкостью. Если певец овладел умением пользоваться резонансом, то у него оживает и слово, звук обретает правильность

резонаторной настройки и легкость, – согласная полетит в зал вместе с гласной, и слово будет достаточно разборчиво.

Дикция зависит от правильности произношения согласных; гласные – звуки, образуемые голосом, согласные – звуки, произносимые в сочетании с голосом (с гласными). Вокалисты-практики говорят, что гласная несет на себе согласную. Хорошо произнесенная согласная лучше укрепляет звук. Необходимо четко и твердо выговаривать согласные, но не забывать, что утрированная дикция может привести к нарушению кантилены и голосоведения, вывести исполнителя из движения мелодии. Слова, образуемые при пении, должны находиться «впереди», т.е. в буквальном смысле на губах, на зубах, на кончике языка, в передней части рта, перед носом. Чем совершеннее певческая техника, тем ровнее по силе оказываются гласные, а хорошая дикция формируется у певцов в основном за счет четкого произношения согласных. Артикуляция согласных должна быть четкой, но не нарушающей вокальную позицию.

Надо всегда помнить, как ни ценно слово в романсе или арии, в первую очередь, при создании общего настроения необходимо исходить из музыки. Музыка настолько связана с текстом и со спецификой языка, что, как ни прекрасен, как ни универсален русский язык, все-таки, скажем, французская вещь на французском языке звучит по-другому, естественнее, лучше. Русский язык, его богатство, благодатные фонетические свойства дают возможность нашим певцам быть универсальными, т.е. исполнять произведения на разных языках.

Следует учитывать и следующее: когда отсутствует мысль – то нет слова и дикция теряет свое предназначение в понимании драматургии в воплощаемом музыкальном произведении.

Одним из основных качеств певца является наличие музыкального слуха. Нередки ситуации, когда человек имеет обостренный общий слух, дающий ему возможность слышать на большом расстоянии малейшие шорохи, но в то же время не в состоянии чисто спеть простую мелодию. Бывают и иные ситуации, когда человек не обладает остротой звуковых ощущений или даже имеет дефект слуха, но улавливает тончайшие оттенки музыкальных звуков. Музыкальный слух управляет вокальной техникой и ее выработкой. Различие между общим и музыкальным слухом определяется физиологическим устройством человеческого организма.

Вокальный слух – это главный регулятор голоса, основанный на знаниях вокальной методики при наличии общей и музыкальной культуры; это умение слышать особенности певческого звука, т.е. как работает голосовой аппарат. Музыкально-вокальный звук появляется благодаря действию двух факторов: вибрации голосовых связок и резонансу. Развитие голоса и слуха – основные задачи при обучении пению.

4.4. Работа над вокальным репертуаром

Выбор и расширение репертуара студента, учитывая его художественно-исполнительские возможности, выработка умения самостоятельной работы над голосом, правильно трактовать исполняемое произведение – приоритетные задачи в дальнейшей работе студента и педагога.

Развитие и укрепление знаний и умений для исполнения более сложного разнообразного репертуара, формирующего художественный вкус, работа над вокальными произведениями различного стиля, самостоятельное изучение вокальной литературы должны стать нормой и служить основой совершенствования профессионального мастерства студента-вокалиста.

Самоконтроль, творческое воображение и фантазия, певческое дыхание, голосоведение, высокая позиция звука, подвижность голоса, точность интонации и интонирования, дикции, фразировки, сглаживание регистравого звучания голоса – все это факторы, влияющие на профессиональный рост.

Вокальный репертуар разнообразен и складывается из арий, романсов, песен, народных песен. Каждая из вокальных форм по-своему помогает певцу в процессе обучения.

Ария – это наиболее сложная вокальная форма. Как правило, она входит в состав крупного вокально-симфонического произведения и представляет собой законченный сольный эпизод, которым можно воспользоваться как совершенно самостоятельным произведением. Исполнитель арии должен создавать художественный образ героя, сохраняя при этом все детали, штрихи, выдерживать определенную драматическую ситуацию произведения. Исполнительские требования к арии распространяются и на другие вокальные произведения – ариетта, ариозо, каватина, рондо, куплеты, романс, монолог, песня, грезы, слезы, легенда и др. Ария в большей степени способствует вокально-исполнительской стороне обучения.

Романс – это наиболее развитая вокально-песенная форма. В развитии и формировании студента романс играет большую роль, способствует, главным образом, художественно-выразительной стороне обучения. Романс следует рассматривать как синтез трех видов искусства: поэзии, музыки и пения. Исполнение романсов требует от певца высокого вокального мастерства и музыкальной культуры. Романсы П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова, М. Глинки и других композиторов трудны для исполнения, т.к. содержат сложные интонационно-мелодические обороты, художественно-выразительный

характер пения, поэтому на начальном этапе романсы этих композиторов не следует включать в учебный репертуар студентов.

Песня представляет собой наиболее распространенный и массовый жанр, так же, как ария и романс, способствует развитию у студента музыкально-исполнительских навыков. Песня народная заключает в себе все богатства содержания человеческих чувств и образов и, в связи с несложностью и доступностью в вокально-технической практике, способствует правильному развитию голоса. Содержание, разнохарактерность народных песен, основанных на национальных особенностях, делают данную вокальную форму благодатным учебным материалом.

Таким образом, все вокальные жанры имеют свои особенности, но служат одной цели – формированию у студентов общей и музыкальной культуры, совершенствованию профессионального вокального мастерства.

Постепенное целенаправленное развитие студента как певца в большой мере зависит от опыта и знаний педагога-вокалиста и происходит в том случае, когда педагог образно и музыкально демонстрирует красоту произведения. Смысл вокального обучения заключается в том, чтобы раскрыть природные качества студента, разбудить его художественное воображение. Начинаящий певец должен знать, что звук – не самоцель, а средство, с помощью которого будут создаваться художественные образы в исполняемых произведениях.

Как уже отмечалось выше, работа в классе сольного пения разделяется на три этапа:

1. Освоение нотного материала – выучивание произведения.
2. Техническая вокальная работа.
3. Художественная работа над произведением.

Музыкально-вокальная выразительность требует предварительного вдумчивого анализа всего исполняемого

произведения. Все обозначения в нотах относительны и условны, так что выполнение того, что написано, практически невозможно. Следовательно, надо внимательно, с уважением изучать клави́р, но не быть формалистом при исполнении музыки. Надо подходить к музыкальному тексту творчески: во-первых, доверять и искать во всем смысл; во-вторых, если при изучении музыкального текста будет целесообразным внести какие-то изменения, скажем, отменить где-то замедление, или задержаться на какой-то ноте, или спеть более тихо или более громко, чем написано, – это все-таки делать можно, а порой и нужно. Если студент сердцем именно так чувствует поэтический образ исполняемого произведения – он будет прав.

Важно правильно понять замысел композитора во всех авторских обозначениях, а правильный выбор учебного материала должен способствовать тому, чтобы с самого начала обучения у студента вырабатывался художественный вкус, общие музыкальные исполнительские качества: слух, ритм, эмоциональность, – благодаря которым повышается вокальная и музыкальная культура. Для начинающего петь необходимы условиями обучения пению являются любовь к избранной профессии, вера в свои возможности и способности, стремление побороть трудности на пути к желаемой цели.

Сегодня студенты воспитываются на лучших образцах исполнительского искусства, в первую очередь русской вокальной школы с присущей ей правдивостью, естественностью, простотой, выразительностью и искренностью. В учебном репертуаре должна быть всесторонне представлена белорусская, русская, советская вокальная литература, произведения западной классики, произведения современных композиторов. Произведения М.Глинки, А.Даргомыжского, Н.Римского-Корсакова, М.Балакирева, М.Мусоргского, П.Чайков-

ского, А.Бородина, С.Рахманинова, Н.Рубинштейна, Р.Глиэра, Г.Свиридова и других русских композиторов; белорусских композиторов, таких как А.Богатырёв, Е.Тикоцкий, Ю.Семеняко, А.Мдивани, Д.Смольский, Л.Захлевный, Е.Глебов и др.; произведения зарубежной классической музыкальной литературы В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шуберта, Р.Шумана, Ф.Листа, Ф.Шопена, Дж.Пуччини, Р.Ленковалло, Ж.Бизе, Р.Вагнера, Ж.Массне, Дж.Верди и др. Лучшим материалом для вокально-педагогической работы являются классические арии, песни и романсы, арии западноевропейских композиторов И.Баха, Х.Глюка, Г.Генделя, М.Гайдна, А. Скарлатти и др. Продолжая повседневную работу над совершенствованием техники пения, главное внимание нужно обращать на художественно-исполнительскую сторону в освоении самого сложного репертуара.

От планомерного руководства педагога работой студента по развитию общей и музыкальной культуры, музыкального кругозора, дисциплинированности, индивидуального подхода к каждому ученику зависит успех будущего хормейстера, певца. Методические приемы не должны нарушать основных принципов и методов обучения пению: студент должен овладеть певческой установкой, певческим дыханием, кантиленой, формированием гласных/согласных, высокой позицией звука.

При выборе репертуара педагоги должны иметь в виду индивидуальные способности студентов, степень их одаренности, музыкального развития и специальной подготовки.

В работе педагог должен руководствоваться принципами вокальной педагогики:

1. Единство технического и художественного развития.
2. Взаимосвязь образовательного и воспитательного процессов.

3. Постепенность в обучении.

4. Индивидуальный подход в обучении.

Большое значение имеет воспитание у студентов требовательности к себе, целеустремленности, творческой активности и инициативы. Важно воспитать умение контролировать самостоятельную работу по совершенствованию вокального мастерства.

Во время обучения студент должен формироваться как музыкант, понимающий и знающий хоровое и вокальное музыкальное искусство в разных его формах. Будущим хормейстерам для обеспечения творческого роста хорового коллектива, кроме общей и музыкальной культуры, дирижерских навыков, необходимы хорошее знание теоретических основ и владение техникой певческого искусства. Учитывая специфику вокальных данных студентов дирижерско-хоровых отделений, педагоги-вокалисты должны использовать индивидуальный подход к обучению, определяя для обучающегося произведения из прилагаемого репертуара по своему усмотрению. Прилагаемый вокальный репертуар дает возможность преподавателю выбрать соответствующие произведения для формирования и становления певца, высококвалифицированного музыканта, владеющего всеми техническими приемами, музыкальной культурой, которая является основой всей его творческой жизни.

В результате обучения студент должен обладать свободным, ровным и полнозвучным голосом, способным передавать музыкальное и литературное содержание исполняемых произведений, знать возможности голоса, владеть теоретическими основами постановки голоса.

Необходимо вдумчиво работать над каждым произведением. Певец должен много читать, особенно стихов, чтобы чувствовать поэтический образ исполняемого произведения. Важным элементом для понима-

ния поэтической и литературной драматургии является необходимость читать весь текст музыкального произведения так, как бы это сделал драматический артист. Мелодия, спетая технически чисто и красиво, уже обладает значительным зарядом эмоционального воздействия на слушателя и зрителя.

Вокальная мелодия, лишенная слова (пауза) должна также служить раскрытию музыкально-образного содержания исполняемого произведения, чтобы в дальнейшем певец мог продолжить пение с той же художественной правдой, которой требует от исполнителя начальный и дальнейший фортепианный или оркестровый аккомпанемент. Оркестровые фрагменты (вступление, проигрыши и другие паузы в пении, проигрываемые пианистом) необходимо внутренне петь и не терять тонуса.

Глаза певца должны быть все время живыми в пении, под улыбкой подразумевается не специальное, искусственное растягивание губ в стороны, а так называемая внутренняя улыбка. Иногда достаточно улыбнуться глазами, при этом все исполнительские эмоции должны быть выражены необходимой вокальной формой, что требует профессионального владения голосом.

Пение дуэтов и других ансамблей, умение слышать себя в ансамбле, общая и музыкальная культура, разнообразный певческий материал – средства формирования творческой личности.

В вокальном мире существует такой термин – впевание. Считается, что при изучении нового произведения требуется его впеть, т.е. многократно пропеть, но репетиционный период не должен затягиваться. Режим пения в классе резко отличается от режима пения в условиях концертного зала: важно не только уметь побороть волнение, но и учитывать его, а значит, всегда отрабатывать свой репертуар с запасом прочности.

При выборе и расширении репертуара педагогу необходимо учитывать художественно-исполнительские возможности студента. Умение самостоятельно работать над своим голосом, аргументировать трактовку исполняемого произведения, владеть вокальными данными помогают студенту-певцу открывать новые грани своего мастерства для исполнения разнообразного репертуара.

В искусстве пения воспринимается только то, что для аудитории кажется легким, нужно учиться расходовать свои силы, чтобы в самых драматических ситуациях находить моменты для отдыха. Энергию всегда нужно сохранять, какой бы запас ее у вас не был, необходимо следить за тем, чтобы для успешного выполнения технически трудных мест всегда оставался хороший запас мышечной энергии. Придавая значение развитию вокальной техники, без которой не может быть осуществления художественных замыслов, задачи технического развития певца должны быть подчинены художественным целям. Потребность в техническом приеме обусловлена художественными целями, и ими диктуются способы работы над этими приемами.

Интеллект, музыкальность, сценическое мастерство – это составляющие вокального исполнительства, без их присутствия и совершенствования немыслимо никакое искусство. Также очень важен самоконтроль. У певца, по сравнению с другими музыкантами-исполнителями, самоконтроль затруднен, поскольку инструмент воспроизведения звука – голосовой аппарат – является частью его организма. При обучении пению изменяются условия слухового контроля, ведь певец слышит себя не так, как окружающие, резонаторные и другие ощущения, связанные с пением, оказываются для него новыми, незнакомыми. Опытным педагогам хорошо известно, что в искусстве пения разница между «правильно» и «неправильно» бывает

подчас настолько мала, что остается незаметной для слуха, поэтому у студентов существует постоянная необходимость держать вокальную форму ежедневно под контролем со стороны знающего их голос педагога.

Благодаря артистизму, творческому воображению, полному голосовому диапазону с разнообразной динамикой и выразительностью, разнообразный музыкальный материал дает возможность воплощения в новых произведениях фантазий, способствует развитию творческого воображения. Вокальное произведение в каждом отдельном случае исполнения – новое, не от одного только вокального исполнения и мастерства певца, а через глубокое проникновение в образ, идею, смысл произведения. Союз музыки и слова ведет к совершенствованию мастерства студента в академическом пении.

Артистичность и художественное воплощение вокальных произведений, осмысленная пластика лица, оправданный жест, слово, музыкальная фраза – слабые профессии вокалиста, а приобретенное и врожденное свойство голосом выражать чувства и эмоции, заключенные в художественном образе произведения, наилучшим образом проявляется в кропотливой работе студента над учебным репертуаром под обязательным контролем педагога.

Надо сильно чувствовать самому, чтобы заставить чувствовать других. Потребность впитывать знания и впечатления является одним из обязательных свойств таланта певца. Наблюдательность, умение накапливать и хранить в памяти жизненные впечатления, желание спрашивать, учиться у знающих людей, способность фантазировать должны стать основой профессии. Внесение своего в прочтение музыкального произведения, убедительная интерпретация связаны с активной работой фантазии, когда яркие видения помогают найти верное исполнительское самочувствие, при

котором эмоционально окрашенные исполнительские намерения подсознательно вызовут необходимые нюансы, сделают пение живым, действенным, впечатляющим. Студенту необходимо будить творческую фантазию и творческое воображение, много знать, чтобы верно чувствовать. Для этого нужно концентрировать знания, впечатления от прочитанных книг, произведений изобразительного искусства, всего увиденного и услышанного в жизни и на сцене. Чувства и эмоции, которые позволят творческой личности фантазировать и воображать, – главное ее достояние, без которого невозможно любое искусство, в том числе и хоровое и вокальное.

5. СОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МАСТЕРСТВА В ИСКУССТВЕ ПЕНИЯ

5.1. Вокальное искусство

В отличие от науки, которая оперирует фактами, понятиями, логическими категориями, законами, вокальное искусство создает художественные образы, в которых передаются живые, человеческие чувства. Искусство пения специфическим языком раскрывает нам такие тайны души человека, которые невозможно было бы постичь на основе чисто научного исследования и логических доказательств.

Великий Ф.И.Шаляпин сделал неслыханное чудо с оперой: он заставил нас, зрителей, поверить, что есть такая страна, где люди не говорят, а поют!

«В музыке, особенно хоровой, вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, переменяя только акцент; придавая устам то улыбку, то серьезное, то строгое выражение», – отмечает М.Глинка.

Только в органическом единстве музыки и слова, смыслового и эмоционального состоит сила вечно живого хорового и вокального искусства. Работа над вокальными произведениями различного стиля, закрепление самостоятельного изучения вокальной литературы, совершенствование практических профессиональных навыков певческого голосообразования – путь к постижению хорового и вокального искусства.

В искусстве пения нужно и важно мышление. Вокальное искусство делится на две составляющие – процесс голосообразования и стиль исполнения, в котором вокальная техника играет второстепенную роль.

А.Варламов считал искусство пения «языком сердца, чувства и страсти». Он предупреждал, что «петь с усилием, принуждать голос идти вверх и вниз и заботиться более об обширности, нежели о верности звучания голоса – вот верные средства испортить слух и звучание голоса».

А вот, что писал Л.Собинов: «Когда удастся певцу ревниво следящую за ним аудиторию захватить и исторгнуть у нее вздох удивления – это значит, что вокальное искусство дошло до человеческой души. И наоборот, если зритель замечает все сложности, которые преодолевает исполнитель, – иллюзия красоты исчезает. Чем более зрелым становится певец, тем больше он понимает, как далек он от совершенства, и стремится постигнуть его через каждодневный физический труд, творческую фантазию и интуицию».

Выдающаяся оперная певица Мария Каллас, стремясь к совершенству, говорила себе после концерта: «Сегодня я сделала все, что могла, я собою довольна, но завтра я должна сделать еще больше. Все удачи надо отбросить – все и должно было пройти хорошо, а вот какие были неудачи, и как можно их исправить – это постоянный вопрос самой себе!» Чтобы стать хорошим исполнителем, надо иметь разум, горячее сердце и железную волю, а уж потом, конечно, голос.

Г.Малер любил повторять, что «лучшее в музыке находится не в нотах, живое человеческое чувство зафиксировано мертвыми знаками, и исполнять нотный текст с математической точностью – это, если хотите, – убивать музыку. Большие исполнители – это как раз те, кто видит не только семь нот, не только то, что написано в партитуре, но и то, что за этим стоит, – они умеют вернуть, дать новую жизнь произведению».

Сочетание певучих арий с блеском колоратурных пассажей мы встречаем в творчестве таких композиторов, как В.Беллини, Г.Доницетти, Дж.Россини. В операх

Россини, кроме льющегося звука, легкости, блестящей техники, беглости, от певца требуется умение использовать различные средства актерского мастерства для создания правдивого музыкально-сценического образа.

Если Беллини пленяет чистейшей мелодической волной, поэтически окрылявшей самые простые чувства, то Россини околдовывает бьющей через край живостью, которую можно сравнить с неисчерпаемым каскадом искрометной вокальной техники и человеческой безудержной радости. Он гений веселья.

В операх Дж.Верди вокальные партии требуют более насыщенного звучания, хорошего звукового посыла. Своеобразие стиля Дж.Верди – выразительность и пластичность, широкое дыхание кантилены, взрывчатая экспрессивность, контрастность переходов в музыкальной драматургии его произведений.

Музыка М.Глинки представляет огромные трудности для певцов. Простота, которую требует от певца музыка Глинки, – сложная простота. М.Глинка создает музыкальный образ, аналогичный поэтическому эмоционально-психологическому строю, и по особенностям композиции, ритмической структуре, цезурам, интонациям, можно точно определить, – это М.И.Глинка.

«Сердце мое полно. Оно жаждет излияния посредством музыки», – писал П.И.Чайковский. Музыка пишется не только ради красоты, в ней всегда есть смысл, содержание, – каждая нота, каждая фраза имеет художественную ценность. Музыку Чайковского нельзя разделять на отдельные фразы, слова, она сильна именно своей целостностью. В его романсах мир чувств, уже выстраданных, пережитых, и хотя душа героя отнюдь не спокойна и умиротворена, и хоть ее еще сотрясают вспышки, отзвуки былых страстей, музыка Чайковского повествует о днях прекрасных.

Герои романсов С.Рахманинова охвачены переживаниями в настоящий момент, их сердца наполнены искренностью и силой чувств.

«Отсутствие пения меня решительно оскорбляет, – так строго подходил к исполнителям его музыки Н.Римский-Корсаков. – Исполнителям арий моих опер не следует забывать об условности оперного жанра, о необходимости укладывать всю гамму переживаний в рамки академически красивого звучания голоса. Все арии должны быть пронизаны единым настроением, способны передать моменты наивысшего эмоционального подъема, состояние человека, которое, порой, невозможно высказать словами».

Исполнение же романсов, песен... требует умения быстро перевоплощаться. По сравнению с оперным искусством пения, камерный стиль исполнения требует большей детальности, филигранности и гибкости нюансировки, когда в оперном искусстве необходимы масштаб звучания голоса и драгоценный дар артиста драматического искусства. Трудно бывает, а нужно уметь ходить по сцене, не глядя под ноги. На оперной сцене царит непреложный закон: когда певец поет, и не только арию, но даже важную музыкальную фразу, все остальные артисты должны его слушать.

Певцу необходимо управлять своим поведением на сцене, постоянно наблюдать за собой, не позволяя темпераменту «перехлестывать» пределы актерского наполнения, реализм и естественность не должны переходить в натурализм. Даже чувствуя самые сильные порывы страсти, певец должен сохранять чувство меры, чтобы анализировать внешние формы, посредством которых эти порывы выражаются. Певец должен уметь не только ясно донести до слушателей свой замысел, а сделать так, чтобы его художественное мироощущение стало понятным для зрителей. Пусть сердце горит, а голова должна оставаться холодной.

Современное вокальное исполнительство основано на лучших классических традициях русской вокальной школы, созданной и закрепленной в течение длительного времени великими композиторами и великими певцами прошлого и настоящего. О.Петров, А.Воробьева-Петрова, И.Стравинский, П.Хохлов, А.Нежданова, Л.Собинов и Ф.Шаляпин и по сей день украшают искусство сольного пения, русскую музыкальную культуру, вдохновляют певцов новых поколений к постижению высоких образцов художественного исполнительства.

5.2. Работа над совершенствованием вокального мастерства

Вокально-техническая работа, накопление репертуара, формирующего художественный вкус, владение навыками самостоятельного отбора и самостоятельной работы над репертуаром способствуют творческому росту, развитию вкуса и совершенствованию приемов пения, а также владению певческим дыханием, голосо-ведением, опорой и атакой звука, расширением певческого диапазона. Вокальные знания и навыки в практической работе с хором, участие в хоре как солиста или концертного исполнителя дают студенту возможность формирования профессиональных компетенций.

В чем же причины неудачных выступлений? Причин может быть много: иногда общий тонус бывает пониженным, отсюда большая, чем обычно, исполнительская вялость, иногда сказывается излишнее волнение, иногда голос не «в форме», иногда мешает даже... неудобный костюм. Но хороший исполнитель должен научиться преодолевать любое состояние, любые неудобства. Нервозная обстановка, мнительность, переживания по поводу и без повода – все это травмирует психику, отрицательно может сказаться на результативности труда и отражается на свойстве голоса певца.

Повторимся, важна общая культура: студент-певец должен много читать, слушать музыку. Необходимо творчески переосмысливать музыкальный текст. Выбор тембра должен быть продиктован глубоким проникновением в исполняемый материал. Даже паузы должны служить раскрытию музыкально-образного содержания исполняемого произведения.

Оркестровые фрагменты (вступление, проигрыши и другие паузы в пении) необходимо внутренне петь и не терять тонуса, чтобы вступить с той же приподнятостью, которая требуется от исполнителя, задается начальным фортепианным или оркестровым вступлением.

Природой всем отпущено по-разному. Обладателю прекрасных вокальных данных, вкуса, культуры суждено петь ведущие партии, а внешность не позволяет исполнять те партии, те роли, которые он так глубоко чувствует. Другой, исполняя и ту роль, и эту, всякий раз изображает самого себя. Есть разные артисты по манере творческого мышления: один более успешно проявляет себя, когда доверяет интуиции, фантазии, у другого преобладает интеллект, предельное осознанное выполнение того, что однажды найдено, детально, вплоть до мельчайшего штриха, иной певец каждый раз все делает словно в первый раз. Но главное – артист-певец не должен думать о вокальной технике.

Иногда исключительные музыкально-вокальные данные остаются нереализованными. Творческому росту вокалиста мешают лень и высокомерие, поэтому часто при скромных вокальных данных наличие трудолюбия, воли, целеустремленности, внимания, умения организовать певческий и общий жизненный режим позволяет достичь высокого профессионального роста. Кроме того, положительный результат приносит слушание хороших певцов. Слушать музыку или певца – значит соучаствовать в исполнении. Посещение оперного театра, концертов, музеев, выставок имеет

значение в ощущении и понимании живого искусства, оказывает огромное влияние на формирование личности.

Настоящее развитие, воспитание и обучение вокалиста происходит именно тогда, когда он выступает перед публикой как солист или просто артист хора. Только увлеченность работой дает хорошие результаты. Необходимо также учитывать и то, что будущий выпускник после окончания обучения приобретает квалификацию «Руководитель хора, преподаватель», следовательно, будет сам учить петь, что очень ответственно и требует большого профессионализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дмитриев, Л. Б.* Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1968. – С. 12–65.
2. *Емельянов, В. В.* Развитие голоса. Координация и тренаж / В. В. Емельянов. – СПб.: Лань, 1997. – 47 с.
3. *Живов, В. Л.* Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. Л. Живов. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 32–62.
4. *Жураў, А.* Жыццё з песняй: Біяграфічны нарыс Р.Р.Шырмы: дзённік / А. Жураў. – Мінск: Бестпрынт, 2001. – С. 15–25.
5. *Кириллова, Ю. В.* Мария Биешу / Ю. В. Кириллова. – М.: Музыка, 1985. – 30 с.
6. *Колос, Л. Я.* Эстетические приоритеты, современные тенденции и методические установки / Л. Я. Колос. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2005. – 61 с.
7. *Колос, Л. Я.* Вокальное исполнительство / Л. Я. Колос. – Минск: Белорус. гос. акад. музыки, 2007. – 97 с.
5. *Львов, М.* Из истории вокального искусства / М. Львов. – М.: Музыка, 1968. – С. 15–30.
9. *Михайловская, Н.* Зара Долуханова / Н. Михайловская. – М.: Сов. композитор, 1960. – 26 с.
10. *Морозов, В. П.* Искусство резонансного пения / В. П. Морозов. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. – 145 с.
11. *Нечай, А. А.* Хоровое академическое исполнительство в Беларуси XX столетия / А. А. Нечай. – Минск: Энциклопедикс, 2008. – 180 с.
12. *Нечай, А. А.* Некоторые тенденции развития хорового исполнительского искусства Беларуси на современном этапе / А. А. Нечай // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф. (Гродно, 25–26 марта 2004 г.):

в 2 ч.; Гродн. гос. ун-т им. Я. Купалы, БГАМ, БГАИ и др. – Гродно, 2004. – Ч.1. – С. 19–40.

13. *Рожина, Л. Н.* Развитие эмоционального мира личности: учеб.-метод. пособие / Л. Н. Рожина. – Минск: Універсітэцкае, 1999. – С. 115–135.

14. *Скребков, С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 12 с.

15. *Смирнова, М.* Ирина Богачёва / М. Смирнова. – Л.: Музыка, 1984. – 32 с.

16. *Старчеус, М. С.* Слух музыканта / М. С. Старчеус. – М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2003. – 89 с.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Примерный репертуар

Высокие, средние, низкие голоса

Репертуар на начальной стадии обучения певца 1–4-й семестры

Произведения западноевропейских композиторов

Вокализы Абта Ф., Бордоньи М., Варламова А., Ваккаи И., Зейдлера Г.,
Конконе Дж., Лютгена Б., Панофки Г., Соколовского М., Тости П.

Бах И.	Ария из “Магнификат”	сопрано
Бетховен Л.	Цветок чудес	сопрано, тенор
Брамс И.	Колыбельная	сопрано
Гайдн И.	Ария Ганны (Как легко, от- радно чувству...)	сопрано
Гендель Г.	Ария Клеопатры из оперы “Юлий Цезарь”	сопрано
Глюк К.	Ария из оперы “Ринальдо”	тенор
	Ария Париса из оперы “Па- рис и Елена”	для всех голосов
	Ария Орфея из оперы “Ор- фей и Эвридика”	сопрано, тенор
	Ария Амура (Ее звуки ли- ры...) из оперы “Орфей и Эвридика”	тенор
Гуно Ш.	Романс Зибеля из оперы “Фауст”	сопрано
Гречанинов А.	Песня Насти (Ты не рвись, не путайся...) из оперы “Добрыня Никитич”	сопрано
Джордани Дж.	О, милый мой	сопрано
Даргомыж- ский А.	Соло Наташи из оперы “Ру- салка”	сопрано
Моцарт В.	Три арии Бастьенны из оперы “Басть- ен и Бастьенна”	
	Ария графини (Бог любви...) из оперы “Свадьба Фигаро”	сопрано
	Ария Сусанны (Наступает мгновенье...)	

	Ария Керубино (Сердце волнуется...)	
	Ариетта Барбарини (Уронила, потеряла...)	
	Ария Церлины из оперы “Дон-Жуан”	
	Ария Лепорелло	бас
Перголези Дж.	Канцонетта (Три дня уже как Нина...)	сопрано
Римский-Корсаков Н.	Ария Ольги из оперы “Псковитянка”	сопрано
	Ария Снегурочки (С подружками по ягоды...) из оперы “Снегурочка”	сопрано
	Ариозо (Пригожий Лель...) из оперы “Снегурочка”	сопрано
Скарлатти А.	Ах, нет сил сносить терзанья	сопрано, тенор
Шуберт Ф.	Мальчик и роза	сопрано, тенор
	Утренняя серенада	сопрано, тенор
	Форель	сопрано, тенор
Шуман Р.	Слышу ли песни звуки	тенор
	Цветов венок душистый	тенор
	Лотос	сопрано, тенор, средние голоса
Григ Э.	Весенний цветок	сопрано, тенор
	Лебедь	сопрано, тенор, меццо-сопрано
	Колыбельная Сольвейг	сопрано, меццо-сопрано
Векерлен Ж.	Приди поскорее, весна	сопрано, тенор
	Мама, что такое любовь ?	сопрано, меццо-сопрано
Годар Б.	Песня о Флориане	сопрано
Монюшко С.	Козак	средние голоса
	Ласточка	средние голоса
	Флейта Дамона	сопрано
Новак В.	Ивушка	высокие голоса

Произведения русских композиторов

Титов А.	Хуторок (обработка рус. народн. песни)	тенор, баритон, бас
Яковлев М.	Зимний вечер	тенор
Булахов П.	Свидание	высокие и средние голоса

Алябьев А.	Не пробуждай воспомина- нья Я вас любил Я вас любил	высокие и средние голоса высокие голоса тенор, средние го- лоса, баритон, бас
	Я вижу образ твой	тенор, баритон, контральто
Варламов А.	Ворон к ворону летит	баритон, бас
	Что грустишь ты, одинокий	баритон
	Горные вершины	сопрано, тенор
	На заре ты ее не буди	сопрано, тенор
	Роза ль ты, розочка	сопрано, тенор
Верстовский А.	Красный сарафан	сопрано, меццо-сопрано
	Напоминание	средние голоса
	Ты не пой, соловей	сопрано
	Старый муж, грозный муж	меццо-сопрано, контральто
Глинка М.	Ах ты, ночка, ноченька	тенор, баритон
	В крови горит огонь желанья	тенор, сопрано
Гурилев А.	Сарафанчик	сопрано
	Право, маменьке скажу	сопрано
	Вам не понять моей печали	контральто
	Я вас любил	средние и низкие голоса
	Деревенский сторож	баритон, бас
	Не щебечи, соловейко	для всех голосов
	Венецианская ночь	сопрано, тенор
	Жаворонок	сопрано, тенор
	Признание	тенор, баритон, бас
	Люблю тебя, милая роза	высокие голоса
	Песня Ильиничны из музыки к драме “Князь Холмский”	контральто
	Зацветет черемуха	высокие голоса
	Северная звезда	высокие голоса
	Скажи, зачем	высокие и средние голоса
	Не пой, красавица, при мне	тенор, баритон, бас
	Шестнадцать лет	сопрано
	Лихорадушка	сопрано
	Чаруй меня, чаруй	сопрано, тенор
	Я вас любил	тенор, баритон, бас
	Любить себя позволяю	контральто

Чайковский П.	Садик	сопрано
	Весенняя песня	сопрано, тенор
	Весна	сопрано, тенор
	Колыбельная песнь в бурю	сопрано, тенор
Римский-Корсаков Н.	На холмах Грузии	высокие и средние голоса
	Я на камушке сижу (обработка рус. народн. песни)	сопрано
Мусоргский М.	Весенняя песенка	высокие и средние голоса
Аренский А.	Кукушка	сопрано

Произведения советских композиторов

Заремба В.	Дивлюсь я на небо	тенор, баритон, бас
Косенко В.	Взял бы я бандуру	бас
Вертиковский М.	Монолог Сотника из оперы “Сотник”	бас
Шапорин Ю.	Пастушок	меццо-сопрано
	Вокализ	сопрано, меццо-сопрано
Коваль М.	Гуляла я в садочке (обработка рус. народн. песни)	меццо-сопрано
Новиков А.	Ноченька	тенор, баритон, бас
Ананьев В.	Меж крутых бережков	баритон, бас

Репертуар обучения певца

5–6-й семестры

Бах И.	Будь со мной	высокие голоса
Беллини В.	Каватина Рудольфа из оперы “Сомнамбула”	бас
	Каватина Амины из оперы “Сомнамбула”	сопрано
Вебер К.	Ариетта Энхен из оперы “Волшебный стрелок”	сопрано
	Соло Джильды из оперы “Риголетто”	сопрано
Верди Дж.	Романс Фиеско из оперы “Симон Бокканегра”	бас
	Ария Дездемоны из оперы “Отелло”	сопрано
	Каватина гранда Сильвы из оперы “Эрнани”	бас

	Песня Оскара из оперы “Бал-маскарад”	сопрано
Гайдн И.	Ария Ганны из оратории “Времена года”	сопрано
Гендель Г.	Ария Ксеркса из оперы “Ксеркс”	тенор
Годар Б.	Колыбельная из оперы “Жоселен”	сопрано
Гуно Ш.	Куплеты Зибеля из оперы “Фауст”	тенор, меццо-сопрано
Доницетти Г.	Романс Антонио из оперы “Линда”	баритон
	Ария Лючии из оперы “Лючия ди Ламмермур”	сопрано
	Романс Неморино из оперы “Любовный напиток”	тенор
Каччини Дж.	Амариллис (мадригал)	высокие и средние голоса
Ковалли Ф.	Dolce amor	тенор, баритон
Скарлатти А.	Sento nel core	тенор, баритон
Страделла А.	Pieta signore	средние голоса
	Ария из кантаты № 68	сопрано
	Лейтесь, слезы	сопрано
	Ария из оперы “Альцина”	меццо-сопрано
	Verdi prati	
	Ария Ah, mio cor	меццо-сопрано
	Ария Dignare	меццо-сопрано, баритон, бас
	Ария Самсона из оперы “Самсон”	тенор
	Oh, del mio dolce ardor	тенор
	Ария Ларисы из оперы “Триумф Клелии”	сопрано
Моцарт В.	Каватина графини из оперы “Свадьба Фигаро”	сопрано
	Ария Керубино (Рассказать, объяснить...)	сопрано, меццо-сопрано
	Ария Фигаро (Мужья, откройте очи...)	баритон
	Ария Фигаро (Мальчик резвый...)	баритон
	Ария Сусанны (Приди, о милый мой...)	сопрано
	Ария Церлины из оперы “Дон-Жуан”	сопрано

	Ария Дон-Жуана (Ну прибеи меня, Мазетто...)	баритон
	Серенада Дон-Жуана	баритон
	Ария Зарастро из оперы “Волшебная флейта” (О, вы, Изида и Озирис...)	бас
	Ария Зарастро (Вражда и мечь нам чужды...)	бас
	Ария Папагено (Известный всем я птицелов...)	баритон
	Ария Папагено (Найти под- ругу сердца...)	баритон
Кампра А.	Песенка Мотылька из оперы “Венецианские празднества”	сопрано
Россини Дж.	Романс Матильды из оперы “Вильгельм Телль”	лир. колор. сопрано
	Каватина графа Альмавивы из оперы “Севильский ци- рюльник”	тенор
Пуччини Дж.	Ария Лоуретты из оперы “Джанни-Скикки”	сопрано
	Рассказ Мими из оперы “Бо- гема”	сопрано
	Вальс Мюзетты	сопрано
Леонковалло Р.	Ария Заза из оперы “Заза”	сопрано
Сен-Санс К.	Ария Далилы из оперы “Самсон и Далила”	меццо-сопрано
Сметана В.	Ариозо Маженки из оперы “Проданная невеста”	сопрано
Тома А.	Романс Миньоны из оперы “Миньон”	меццо-сопрано
	Романс Вильгельма	тенор
	Ария из оперы “Сен-Марс”	сопрано
Массне Ж.	Слезы Шарлотты из оперы “Вертер”	меццо-сопрано
	Жалобы Манон из оперы “Манон Леско”	сопрано

Арии из опер русских и советских композиторов

Аренский А.	Песня певца за сценой из оперы “Рафаэль”	тенор
	Каватина Пустынника из оперы “Сон на Волге”	бас
Глинка М.	Песня Вани из оперы “Иван Сусанин” (Как мать убили...)	контральто

	Вторая песня Баяна из оперы “Руслан и Людмила”	тенор
Гедике А.	Романс Наташи из оперы “У перевоза”	сопрано
Даргомыжский А.	Песня Ольги из оперы “Русалка”	сопрано
	Песня Лауры из оперы “Каменный гость”	меццо-сопрано
	Песня Наташи из оперы “Русалка”	сопрано
Данькевич К.	Рассказ Кривоноса	бас
Мусоргский М.	Думка Параси из оперы “Сорочинская ярмарка”	сопрано
	Песня Марфы из оперы “Хованщина” (Исходила младешенька...)	меццо-сопрано
	Монолог Пимена из оперы “Борис Годунов”	бас
Направник Э.	Романс Маши из оперы “Дубровский”	сопрано
Римский-Корсаков Н.	Ария Снегурочки из оперы “Снегурочка” (С подружками...)	лир. колор. сопрано
	Ариозо Снегурочки (Пригожий Лель...)	лир. колор. сопрано
	Ариетта Снегурочки (Слыхала я, слыхала...)	лир. колор. сопрано
	Ария Мизгиря	баритон
	1, 2, 3 песни Леля	контральто
	Колыбельная Волховы из оперы “Садко”	сопрано
	Песня индийского гостя	тенор
	Ария Любавы	меццо-сопрано
	Песня варяжского гостя	бас
	Хороводная песня Садко	тенор
	Колыбельная из оперы “Вера Шелога”	сопрано
	Ария Собакина из оперы “Царская невеста”	бас
	Ария Любаши	меццо-сопрано
	Ария Лыкова (Иное все и люди...)	тенор
Рахманинов С.	Рассказ старика из оперы “Алеко”	бас
Рубинштейн А.	Романс Тамары из оперы “Демон”	сопрано

Чайковский П.	Ария Лалла Рук из оперы “Фераморс”	сопрано
	Ариозо Иоланты из оперы “Иоланта”	сопрано
	Песня Наташи из оперы “Опричник”	сопрано
	Ариозо Ленского из оперы “Евгений Онегин” (Я люблю Вас, Ольга...)	тенор
	Песня Томского из оперы “Пиковая дама”	баритон

Романсы и песни русских композиторов

Аренский А.	Сад весь в цвету	высокие голоса
Балакирев М.	Песня рыбки	сопрано, меццо-сопрано
	Обойми, поцелуй	сопрано, меццо-сопрано
	Взошел на небо месяц ясный	высокие голоса
Варламов А.	Приди ко мне	высокие голоса
	Ты пленительной неги полна	тенор
	Что мне жить и тужить	сопрано
	Белеет парус одинокий	высокие голоса
	Что ты рано, травушка, пожелтела	сопрано
Глазунов А.	Романс Нины к драме “Маскарад”	сопрано
Глинка М.	Слышу ли голос твой	тенор
	Сомнение	средние и низкие голоса
	Я помню чудное мгновенье	тенор
	Горько, горько мне, красной девице	сопрано
	Ночь осенняя, любезная	тенор
	Я здесь, Инезилья	тенор
	Как сладко с тобою мне быть	тенор
	Мэри	тенор
	Бедный певец	тенор
	Не требуй песен от певца	тенор
	Победитель	тенор, баритон
	Рыцарский романс	тенор, баритон
	Ночной смотр	бас
	Попутная песня	средние и низкие голоса

	Ах, когда б я прежде знала	меццо-сопрано, контральто
Гречанинов А.	Баркарола	тенор, сопрано
	Подснежник	сопрано
	Колыбельная	сопрано
Гурилев А.	Острою секирой	высокие голоса
	Колокольчик	высокие голоса
	Вьется ласточка сизокрылая	высокие голоса
	Домик-крошечка	высокие голоса
	Матушка-голубушка	сопрано
	Право, маменьке скажу	сопрано
	Грусть девушки	сопрано
	Улетела пташечка	средние и низкие голоса
Даргомыж- ский А.	Внутренняя музыка	средние голоса
	Я помню взгляд	средние голоса
	Я все еще его люблю	сопрано, меццо- сопрано
	Не скажу никому	сопрано, меццо- сопрано
	Расстались гордо мы	сопрано, меццо- сопрано
	Болеро	средние голоса
	Я помню глубоко	баритон, бас
	Мне грустно	меццо-сопрано
	Свадьба	тенор, баритон
	Юноша и дева	сопрано, тенор
Дюбюк А.	И скучно и грустно	высокие и средние голоса
	Не скажу никому	контральто
	Птичка	колор. сопрано
Калинников В. Кюи Ц.	На старом кургане	баритон
	Тучка	сопрано
	Коснулась я цветка	сопрано
Рахманинов С.	Желание	сопрано
	Сон	для всех голосов
	Сирень	высокие голоса
	Островок	высокие голоса
	Полюбила я печаль свою	сопрано, меццо- сопрано
	Ночь печальна	высокие и средние голоса
	Они отвечали	высокие и средние голоса
	Проходит все	баритон, бас

	Утро	средние и низкие голоса
Римский- Корсаков Н.	Не ветер, вея с высоты	для всех голосов
	О чем в тиши ночей	сопрано, тенор
	Звонче жаворонка пенье	сопрано, тенор
	О, если бы ты могла	сопрано, тенор
	Запад гаснет в дали бледно- розовой	сопрано, тенор
	Ты и Вы	сопрано, тенор
	Шепот, робкое дыханье	сопрано, тенор
	Октава	для всех голосов
	Восточный романс	сопрано
	Дробится и плещет, и брыз- жет волна	высокие и средние голоса
	Не пенится море, не плещет волна	высокие и средние голоса
	Редееет облаков летучая гря- да	высокие и средние голоса
Рубинштейн А.	Желание	высокие и
	Мелодия	меццо-сопрано, контральто
	Ночь	сопрано, меццо-сопрано
	Певец	высокие и средние голоса
Танеев С.	В дымке-невидимке	высокие голоса
Чайковский П.	То было раннею весной	высокие голоса
	Серенада “О, дитя!”	высокие голоса
	Серенада “Ты куда летишь, как птица”	высокие голоса
	Отчего	высокие голоса
	В эту лунную ночь	высокие голоса
	Так что же?	высокие голоса
	Не верь, мой друг	высокие голоса
	Зачем?	высокие голоса
	Флорентийская песня	высокие голоса
	Кукушка	сопрано
	Ночь	высокие и средние голоса
	Ночи безумные	высокие и средние голоса
	Нет, только тот, кто знал	средние и низкие голоса

	Снова, как прежде, один	средние и низкие голоса
	Уж гасли в комнатах огни	средние и низкие голоса
	Страшная минута	средние и низкие голоса
	Я Вам не нравлюсь	низкие и средние голоса
	Я тебе ничего не скажу	высокие и средние голоса
	Первое свидание	высокие и средние голоса
	Закатилось солнце	высокие и средние голоса
	О, если б знали Вы	высокие и средние голоса
	Нам звезды кроткие сияли	для всех голосов
	Погоди	для всех голосов
	Ни слова, о друг мой	для всех голосов
	Растворил я окно	тенор, баритон
	Он так меня любил	сопрано
	Песнь цыганки	меццо-сопрано
Черепнин Н.	Я б тебя поцеловала	сопрано
Шереметьев Б.	Я Вас любил	средние голоса, контральто, средние голоса

Романсы и песни западноевропейских композиторов

Бетховен Л.	Новая жизнь, новая любовь	сопрано
	Круг цветочный	сопрано
	Песнь Миньоны	сопрано
	Под камнем могильным	средние и низкие голоса
Бизе Ж.	Апрельская песня	высокие и средние голоса
	Утро	высокие и средние голоса
Брамс И.	Девичья песня	сопрано
	Глубже все моя дремота	сопрано
	“Тебя забыть” Ода Сафо	средние и низкие голоса
Векерлен Ж.	Пробуждение	лир. колор. сопра- но, средние голоса, сопрано

	Домик на скале	сопрано, меццо-сопрано
Гайдн И.	Канцонетта	высокие и средние голоса
Григ Э.	Песнь Сольвейг	сопрано
	Люблю тебя	высокие и средние голоса
	Лебедь	высокие и средние голоса
	Первая встреча	высокие и средние голоса
	В лесу	высокие и средние голоса
	Избушка	высокие и средние голоса
	К отчизне	высокие и средние голоса
	Сердце поэта	высокие и средние голоса
	Розы	высокие и средние голоса
Дель-Акуа Е.	Менуэт	колор. сопрано
Доницетти Г.	Баркарола	высокие голоса
Дворжак А.	Ивушка	сопрано, меццо-сопрано
	Помню	высокие и средние голоса
Малишевский В.	Черемуха душистая	сопрано, меццо-сопрано
Мартини Д.	Восторг любви	средние голоса
Мендельсон Ф.	Фиалка	сопрано
	Зюлейка	сопрано
Моцарт В.	К Хлое	сопрано, тенор
	Приходишь ты, друг мой	сопрано, тенор
	Вы, птички, каждый год	сопрано, тенор
	Когда Луиза сжигала письма	сопрано, меццо-сопрано
Россини Дж.	Альпийская пастушка	колоратурное сопрано
Шуберт Ф.	Баркарола	высокие голоса
	Куда?	высокие голоса
	Почта	высокие голоса
	Ты мой покой	высокие голоса
	Серенада	высокие и средние голоса

	Ворон	средние голоса
	В путь	средние и низкие голоса
Шопен Ф.	Желание	лир. колор. сопрано
	Моя голубка	высокие голоса
Шуман Р.	Орешина	сопрано
	Колечко	меццо-сопрано
	Посвящение	высокие голоса
	Я не сержусь	для всех голосов
	В сиянье теплых майских дней	тенор
	Во сне я горько плакал	тенор
	Цветов венок душистый	тенор

Романсы и песни советских композиторов

Балакирев М.	Стой, мой милый хоровод	высокие голоса
Глиэр Р.	О, если б грусть моя	средние голоса
	Лада	сопрано
	Если жизнь тебя обманет	сопрано
Дунаевский И.	Доброе утро	средние голоса
Крутиков Л.	Русские березы	высокие голоса
Пушков В.	Романс Нины к драме “Мас- карад”	сопрано
Раков Н.	Зимний день	сопрано
	Летний вечер	высокие голоса
	Ласточка	высокие голоса
Свиридов Г.	Роняет лес багряный свой убор	тенор, баритон, бас
Столыпин Д.	Два великана	бас
	Реве та стогне Днепр широкий	баритон, бас
Толкачёв Г.	Соловей	сопрано
Хренников Т.	Как соловей о розе	средние голоса
	Колыбельная Светланы	меццо-сопрано, контральто, средние голоса
Шапорин Ю.	Медлительной чредой	высокие голоса

Обработки народных песен

Каратыгин В.	Прощай, радость	средние и низкие голоса
Коваль М.	Скажи, моя красавица	высокие и средние голоса
Красноглазов В.	Уж ты, сад	сопрано
Раков Н.	Цвели, цвели цветики	сопрано

Римский- Корсаков Н. Слонов Ю.	Вспомни, вспомни Ноченька	высокие голоса средние и низкие голоса
Чайковский П. Шапорин Ю.	На море утушка купалась Ни одна во поле дороженька	средние голоса высокие голоса

Репертуар для певцов

7–10-й семестры

Русские классические арии

Бородин А.	Ария Игоря из оперы “Князь Игорь”	баритон
	Каватина Владимира	тенор
	Каватина Кончаковны	контральто
	Ария Кончака	бас
	Песня Галицкого	бас
Даргомыж- ский А.	Ария Наташи из оперы “Русалка” (С тех пор, как бросилась я в воду...)	драм. сопрано
	Ария Мельника	бас
	Ария Князя	тенор
Глинка М.	Каватина и рондо Антонида из оперы “Иван Сусанин”	лир. колор. сопрано
	Ария Сусанина	бас
	Ария Вани	контральто
	Ария Людмилы из оперы “Руслан и Людмила” (Скучно мне...)	лир. колор. сопрано
	Ария Руслана	бас
	Рондо Фарлафа из оперы “Руслан и Людмила”	бас
	Ария Ратмира	контральто
	Монолог Бориса из оперы “Борис Годунов”	бас
Мусоргский М.	Сцена гадания Марфы из оперы “Хованщина”	меццо-сопрано
	Песня Варлаама из оперы “Борис Годунов”	бас
	Романс Дубровского из оперы “Дубровский”	тенор
Рахманинов С.	Каватина Алеко из оперы “Алеко”	баритон

Римский- Корсаков Н.	Ария Шемаханской царицы из оперы “Золотой петушок”	колор. сопрано
	Ария Кашеевны из оперы “Кашей Бессмертный”	меццо-сопрано
	Ария Марфы из оперы “Царская невеста”	сопрано
	Ария Марфы (В Новгороде мы рядом с Ваней жили...)	сопрано
	Ария Грязного	баритон
	Ария Лыкова (Туча ненастная мимо промчалась...)	тенор
	Вторая песня Левко из оперы “Майская ночь”	тенор
	Ария Сервилиии из оперы “Сервилиия”	сопрано
	Ария царевны Лебедь из оперы “Сказка о царе Салтане”	лир. колор. сопрано
	Ария Снегурочки из оперы “Снегурочка”	лир. колор. сопрано
	(Великий царь, спроси меня сто раз...)	сопрано
	Каватина Берендея	тенор
	Ария Оксаны из оперы “Ночь перед рождеством”	сопрано
Рубинштейн А.	Романс Демона из оперы “Демон”	
Чайковский П.	(Не плачь, дитя...)	баритон
	Ариозо Кумы из оперы “Чародейка” (Где же ты, мой желанный...)	драм. сопрано
	Ариозо Кумы (Глянуть с Нижнего...)	драм. сопрано
	Сцена письма Татьяны из оперы “Евгений Онегин”	сопрано
	Ария Ленского (Куда, куда вы удалились...)	тенор
	Ария Ольги	контральто
	Ария Гремина	
	Ариозо Онегина (Ужель та самая Татьяна...)	баритон
	Ариозо Наташи из оперы “Опричник” (Почудилось мне, будто голоса...)	драм. сопрано
	Ариозо Мазепы из оперы “Мазепа”	баритон

Колыбельная Марии	сопрано
Ария Лизы из оперы “Пиковая дама” (Уж полночь близится...)	драм. сопрано
Ария Лизы (Откуда эти слезы...)	драм. сопрано
Ариозо Германа (Прости, небесное создание...)	тенор
Ария Германа (Что наша жизнь...)	тенор
Романс Полины	меццо-сопрано
Ария Елецкого	баритон
Песня Вакулы из оперы “Черевички” (Слышит ли девушка...)	тенор
Ария Оксаны	сопрано
Ария Иоанны из оперы “Орлеанская дева”	драм. сопрано
Ария Агнессы	лир. сопрано
Ария Роберта из оперы “Иоланта”	баритон
Ариозо короля Рене	бас
Ариозо воина из кантаты “Москва”	меццо-сопрано

Арии из опер советских композиторов

Глиэр Р.	Баллада Шах-Сенем из оперы “Шах-Сенем” (В долинах широких...)	сопрано
	Ария Шах-Сенем (Прилети, мой соловей)	сопрано
	Ария Ашик-Кериба (Я – Кериб, певец вдохновенный...)	тенор
Данькевич К.	Монолог Богдана из оперы “Богдан Хмельницкий”	баритон
	Ария Кривоноса	бас
Кабалевский Д.	Ария Ефросиньи из оперы “Семья Тараса”	меццо-сопрано
Палиашвили З.	Ария Малхаза из оперы “Даиси”	тенор
Прокофьев С.	Ария Кутузова из оперы “Война и мир”	бас, баритон
Тигранян А.	Ария Ануш из оперы “Ануш”	сопрано

Френкель Д.	Ария Анфисы из оперы “Угрюм-река”	меццо-сопрано
Хренников Т.	Ария Натальи из оперы “В бурю”	сопрано
	Песня Лёньки	тенор

Арии из опер западноевропейских композиторов

Бизе Ж.	Хабанера из оперы “Кармен”	меццо-сопрано
	Сегидилья	меццо-сопрано
	Испанская песня	меццо-сопрано
	Сцена гадания Кармен	меццо-сопрано
	Ария Хозе	тенор
	Куплеты Тореодора	баритон
	Ария Микаэлы	сопрано
	Романс Надира из оперы “Искатели жемчуга”	тенор
Беллини В.	Ария Эльвиры из оперы “Пуритане”	колор. сопрано
Верди Дж.	Каватина из оперы “Норма”	сопрано
	Ария Аиды из оперы “Аида”	драм. сопрано
	Ария Радомеса	тенор
	Ария Виолетты из оперы “Травиата” (1 акт)	колор. сопрано
	Ария Жермона	баритон
	Ария Джильды из оперы “Риголетто”	колор. сопрано
	Ария Риголетто	баритон
	Баллада Герцога	тенор
	Песенка Герцога	тенор
	Ария Филиппа из оперы “Дон Карлос”	бас
	Ария Ренато из оперы “Бал-маскарад”	баритон
	Ария Прочиды из оперы “Сицилийская вечерня”	сопрано
		бас
Гайдн И.	Ария из оратории “Сотворение мира” (Волны вздымая...)	бас
Гуно Ш.	Ария Маргариты из оперы “Фауст”	сопрано
	Каватина Фауста	тенор
	Куплеты Мефистофеля	бас
	Серенада Мефистофеля	бас
	Каватина Валентина	баритон
	Вальс Джульетты из оперы “Ромео и Джульетта”	колор. сопрано

Делиб Л.	Сцена и легенда Лакме из оперы “Лакме”	колор. сопрано
	Стансы Нилоканты	бас
Доницетти Г.	Ария Лючии из оперы “Лючия ди Ламмермур”	колор. сопрано
Леонковалло Р.	Пролог из оперы “Паяцы”	баритон
	Ария Недды	сопрано
	Ария Канио	тенор
Масканьи П.	Романс Сантуццы из оперы “Сельская честь”	драм. сопрано
Мейербер Д.	Каватина пажа из оперы “Гугеноты”	колор. сопрано
Моцарт В.	Ария Царицы ночи из оперы “Волшебная флейта”	колор. сопрано
	Ария Томино	тенор
	Ария Помины	сопрано
Монюшко С.	Ария Йонтека из оперы “Галька”	тенор
	Ария Гальки	сопрано
Пуччини Дж.	Ария Тоски из оперы “Тоска”	драм. сопрано
	Ария Тоски (Наш домик маленький...)	драм. сопрано
	Ария Каварадоси	тенор
	Выход Чио-Чио-Сан из оперы “Чио-Чио-Сан”	сопрано
	Монолог Чио-Чио-Сан	сопрано
	Ария Рудольфа из оперы “Богема”	тенор
	Сцена обольщения Манон из оперы “Манон Леско”	сопрано
	Сцена прощания с сыном	сопрано
Россини Дж.	Ария Розины из оперы “Севильский цирюльник”	колор. сопрано
	Ария Фигаро	баритон
	Ария Базилио	бас
	Ария Альмавивы	тенор
Сен-Санс К.	Ария Далилы из оперы “Самсон и Далила”	меццо-сопрано
Тома А.	Полонез Филины из оперы “Миньон”	колор. сопрано
Фролов Ф.	Ария Лионеля из оперы “Марта”	тенор

Романсы русских композиторов

Алябьев А.	Соловей	колор. сопрано
Балакирев М.	Не пой, красавица, при мне	высокие голоса
Бородин А.	Для берегов отчизны дальней	баритон, бас
Глинка М.	Сомнение	для всех голосов
	Я помню чудное мгновенье	тенор
	Попутная песня	средние и
		низкие голоса
Гречанинов А.	Степью иду я унылою	средние и
	Узник	низкие голоса
		средние и
		низкие голоса
Гурилев А.	Разлука	тенор
Даргомыжский А.	Тучки небесные	колор. сопрано
Кашин Д.	Девицы, красавицы	колор. сопрано
Кенеман Ф.	Как король шел на войну	бас
Кюи Ц.	Болеро	колор. сопрано
Мусоргский М.	Гопак	средние голоса
Рахманинов С.	Я опять одинок	тенор, баритон
	Не пой, красавица, при мне	высокие и
		средние голоса
	Весенние воды	высокие и
		средние голоса
	Эти летние ночи	высокие голоса
	Здесь хорошо	сопрано
	У моего окна	сопрано
	Вокализ	сопрано
	В моей душе	низкие голоса
	Отрывок из Мюссе	средние голоса
	Уж ты, нива моя	высокие и
		средние голоса
	Как мне больно	высокие голоса
	В молчанье ночи тайной	высокие и
		средние голоса
Римский-Корсаков Н.	Пророк	баритон, бас
	Анчар	баритон, бас
	Сон в летнюю ночь	сопрано
	Нимфа	сопрано
Рубинштейн А.	Клубится волной...	баритон, бас
	Азра	высокие голоса
Танеев С.	Бьется сердце беспокойное	высокие голоса
Чайковский П.	День ли царит	высокие голоса

Средь мрачных дней	высокие голоса
Забыть так скоро	сопрано
Колыбельная	сопрано
Канарейка	сопрано
Примирение	средние голоса
На нивы желтые	средние и низкие голоса
Благословляю вас, леса	баритон, бас
Серенада Дон-Жуана	тенор
Корольки	тенор
Я ли в поле да не травушка была	сопрано
Кабы знала я, кабы ведала	сопрано
Мы сидели с тобой	высокие голоса
Ночь	средние и низкие голоса
Скажи, о чем в тени ветвей	высокие голоса

Романсы и песни западноевропейских композиторов

Бетховен Л.	Аделаида	сопрано
Бенедикт Ю.	Крылатая подружка	колор. сопрано
Бетинелли Л.	Гавот	колор. сопрано
Григ Э.	За добрый совет	сопрано
Делиб Л.	Кукла	колор. сопрано
	Испанская песня	колор. сопрано
	Сон	сопрано
Дель-Акуа Е.	Ласточка	колор. сопрано
Леонковалло Р.	Рассвет	высокие голоса
Лист Ф.	Лорелея	высокие голоса
	Как дух Лауры	высокие голоса
Массне Ж.	Элегия	средние и низкие голоса
Моцарт В.	Аллилуйя	колор. сопрано
Прох Г.	Тема с вариациями	колор. сопрано
Россини Дж.	Неаполитанская тарантелла	высокие голоса
Сен-Санс К.	Лебедь	высокие и средние голоса
Шуберт Ф.	Приют	средние и низкие голоса
	Двойник	средние и низкие голоса
	Ave Maria	высокие и средние голоса
	Лесной царь	низкие голоса
Шуман Р.	Тихие слезы	высокие голоса

Романсы и песни советских композиторов

Глиэр Р.	О, не вплетай цветов	сопрано
	Придешь ли с новою весной	высокие голоса
Василенко С.	Песнь любви	высокие голоса
	Отставала лебедушка	высокие голоса
Власов В.	Фонтану Бахчисарайского дворца	лир. колор. сопрано
Дунаевский И.	Лунный вальс	колор. сопрано
Левина З.	Быть с тобой	высокие голоса
Раков Н.	Вокализ	лир. колор. сопрано
Шапорин Ю.	Заклинание	высокие голоса

Обработки народных песен

Василенко С.	По сеничкам Дуняшенька гуляла	высокие голоса
Вилинский Н.	Утес	бас
	Вниз по Волге-реке	бас
Живцов А.	Соловьем залетным	тенор
Кенеман Ф.	Эй, ухнем	бас
Коваль М.	Как по лужку травка	высокие голоса
	Полно, Ваня	высокие голоса
	Не будите меня, молодую...	сопрано
Новиков А.	Как за реченькой слободушка стоит	высокие голоса

Арии из опер белорусских композиторов

1–5 курсы

для высоких голосов

Богатырев А.	Ариозо Авгины, ария Авгины из оперы “У пушчах Палесся”	сопрано
Голанд Я.	Ария Агатки из оперы “Агатка”	сопрано
Лукас Д.	Ария Ольги, ария Мечислава из оперы “Кастусь Калиновский”	сопрано
Мдивани А.	Песня Настеньки из оперетты “Денис Давыдов”	сопрано
Пукст Г.	Ариозо Машеки из оперы “Машека”	сопрано

Семеняко Ю.	Две арии Светланы	сопрано
	Романс Андрея из оперы “Калючая ружа”	тенор
	Песня Лушки из спектакля “Поднятая целина”	сопрано
	Песня Жаворонка из оперет- ты “Жаворонок”	сопрано
	Концертная ария “Айчына”	
Смольский Д.	Ария Ирины из оперы “Се- дая легенда”	сопрано
Солтан В.	Ария Яновской	сопрано
	Ария Дубатовка из оперы “Дикая охота короля Стаха”	тенор, бас
Тикоцкий Е.	Ария Марфочки, ария Ма- рыси, ария Михася из оперы	сопрано
	“Михась Подгорный”	баритон
Туренков А.	Ария Надейки, песня Ники- ты, ария Конрада из оперы	сопрано
	“Ветка счастья”	тенор
	Романс Вронека из оперы “Яснае світанне”	тенор

для низких голосов

Богатырев А.	Ария Дениса Давыдова, ария	баритон
	Надежды Дуровой из оперы “Надежда Дурова”	сопрано
Бондренко А.	Ария Войшелка, монолог	тенор, баритон
	Миндовга из оперы “Князь Новоградский”	
Пукст Г.	Ария Машеки из оперы	сопрано
	“Машека”	
Смольский Д.	Ария Кизгайлы из оперы	баритон
	“Седая легенда”	
Тикоцкий Е.	Песня Ганки из оперы “Ми- хась Подгорный”	баритон
	Ария Данилы из оперы “Алеся”	баритон
Туренков А.	Ария Степана, ария Лаговско- го из оперы “Яснае світанне”	баритон

Романсы белорусских композиторов

для высоких голосов

Абелиович Л.	На полях. На новой земле Колыбельная. За полем ржи
--------------	---

Аладов Н.	Лето. Письмо
Богатырев А.	Молодые годы. Над могилой. Они любили друг друга. Монолог Мцыри. Расстались мы. Под небом голубым. Мне показалось, что была зима
Вагнер Г.	Тихий вечер. Говорят люди. Колыбельная
Дегтярик Е.	Придешь ли с новою весной. Любовь
Ефимов В.	Колыбельная. Знакомая дорожка
Залетнев О.	Концертный вокализ для голоса
Захлевный Л.	Милавица
Золотарев В.	Ах, зачем. Приходи
Кортес С.	Циклы на стихи Шекспира, на стихи Фоминой
Лукас Д.	Весна. Почтальон. Посиди хоть минуточку рядом со мной... Синичка. Стояла и слушала весну
Лученок И.	Спадчына. Где ты, зорька моя? Журавли на Полесье летят. Ты скажи такое слово
Мдивани А.	Циклы: "Песни любви", "Исповедь"
Оловников В.	Ты приди. Позволь тебя любить
Подковыров Л.	Циклы: "Засада", "Английская сюита", "Вальс"
Пукст Г.	Ту звезду. Звени молодость Светит месяц. Любовь. Поэзия. Тихо сосны шумят
Семеняка Ю.	Белая Русь. Яблонька. Чароўнае святло. Я люблю березку. Не за очи черные. Выплыл месяц
Смольский Д.	Песня о родине
Тесаков Д.	Не виновата я. Пламя белых подснежников
Тикоцкий Е.	Фея. Нет для тебя ни преград, ни помех
Туренков А.	Тебя я видела во сне. Весной
Чуркин Н.	Ленок. Вальс. Колыбельная

для низких голосов

Абелиович Л.	Мольба. Партизанские баллады. Пловец
Аладов Н.	Сиротка. Я не знаю о чем. Не скажу никому
Богатырев А.	Цикл на стихи Пушкина На чужбине. Молодые годы. Дуб. Полети, моя думка
Глебов Е.	Цикл на стихи Лермонтова
Горелова Г.	Колыбельная. Приглашение. Шарманщику
Друкт А.	Вокальные сатиры
Кортес С.	Уходят матери. Охота на людей
Лукас Д.	Пусть говорят мне
Оловников В.	Мой милый друг. Дуб
Пукст Г.	Нет ни слезы. Не нарушай гармонии моей. Орлы. Ты приди ко мне
Смольский Д.	Циклы на стихи Полонского, Цветаевой, Лорки, Вознесенского
Сурус Г.	Зимняя дорога. Теплый вечер

Белорусские народные песни
для высоких голосов (обработки)

Аладов Н.	Как умерла матулька
Богатырев А.	Кацілася чорна галка Под темным леском Ты красная калина Милый, приди в субботу Лугом зелененьким
Галковский К.	А за лихими морозами
Гречанинов А.	Летит сорока
Золотарев В.	Что не в поле калина цвела На улице скрипки, дудки
Зинчук В.	Колыбельная
Клумов А.	Кума моя, кумочка Колыбельная Ветер, буйный ветер
	Пошел Ясь наш на лужок
Лукас Д	Полька-Янка

Пукст Г.	Зязюленька За горою береза Зеленеют луга
Соколовский Н.	Чабарок
Туренков А.	Мушка-зеленушка Прилетели гуси
Тикоцкий Е.	Куковала зязюленька За лихими за морозами Бульба
Ефимов В.	Что за месяц, что за ясный А в поле верба

для низких голосов

Абелиович Л.	Осень
Аладов Н.	Не пойду домой Ой, ты мне, ох
Анцев М.	Сваток
Богатырев А.	В родном поле Ну ж моя, ну ж...
Васючков М.	Ты не думка моя
Золотарев В.	Что не в поле калина цвела
Иванова Т.	Вянет рута
Клумов А.	Кума моя, кумочка
Полонский С.	Сидит комар на дубочке Ты белая березонька Под горою калина
Пукст Г.	Шумные березы Вечерком за речкою Колыбельная
Соколовский Н.	Неман Чабарок
Туренков А.	Перепелочка Зачем бабе огород Невесело комару
Тикоцкий Е.	Перепелочка
Ефимов В.	Калинушка-малинушка Ой, была, была ночка темная

Репертуар для певцов
 композитора, преподавателя
 Белорусского государственного университета культуры и искусств,
 доцента Э. В. Носко

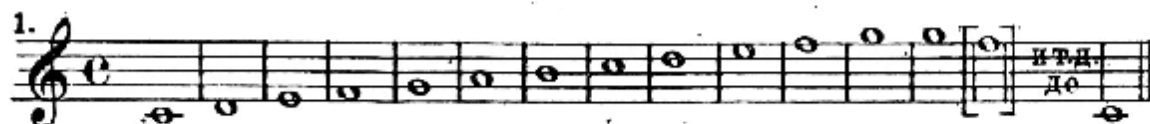
Что в имени тебе моем?	сл. А.Пушкина
Петухі пяюць	сл. народные
Беларусь, мая шчырая маці	сл. Ю.Богданова
Расстанне	сл. В.Жуковича
Весна, весна, пора любви	сл. А.Пушкина
Мне без тебя так трудно жить	сл. Н.Коржавина
Праздник солнца (вокальный цикл)	сл. В.Фирсова, В.Пака, Л.Щипахиной
Ты пакліч мяне, пазаві...	сл. Е.Янишчиц
Матулін край	сл. В.Акуловой
Белая бязозанька	сл. народные
Колыбельная	сл. Васфи аль Буни
Я дарю тебе бесконечную песнь...	сл. Жоан Гарсия Би- реш
Цвітуць сады	сл. И.Скурко
Родина (баллада)	сл. Фазу Алиевой
Почему березы плачут	сл. М.Ткачева
Женщина, ушедшая в весну	сл. М.Ткачева
Как легко потерять	сл. М.Ткачева
Теоретики	сл. В.Енеша
Камяні	сл. И.Титовца
Ночь медленно плывет	сл. С.Надсона
Пока есть время	сл. Расула Рзы
Молитва	сл. М.Лермонтова
Пад якой трэба зоркай радзіцца (дуэт)	сл. Т.Глазовской
Сняцца мне каляровыя сны	сл. И.Тищенко
Из-под таинственной холодной полумаски	сл. М.Лермонтова
Элегія памяці У.Солтана	сл. В.Фирсова
А што табе, бяроза?	сл. В.Зуёнка
Плохие зеркала	сл. А.Панова
День будет ласковый, хороший	сл. И.Бунина
Случайных звуков столкновение	сл. М.Лаврентьева
Конь бяжыць, зямля дрыжыць (ду- эт меццо-сопрано – баритон)	сл. народные
То не осень плачет	сл. В.Фирсова

Баллада в честь бессонницы...	сл. Н.Вегина
Осенний романс	сл. Г.Бородулина
Астры	сл. А.Асныка
Весенний романс	сл. В.Лученок
Хатынские березки	сл. Н.Лопушинского
Друзьям	сл. А.Павлова
Наташе	сл. Л.Бутырского
Черемуха, береза и рябина	сл. В.Коротаева
Шинель	сл. Т.Ульяновой
Вокальный цикл	сл. А.Кулешова
Вокальный цикл	сл. Г.Бородулина
Вокальный цикл	сл. М.Дудина
Семь сонетов А. Мицкевича (вокальный цикл для баритона)	

УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ РАЗВИТИЯ ГОЛОСА

IL FAMOSO FOGLIO DI PORPORA

(Знаменитый «листок» Порпоры, по которому он свыше 5 лет обучал кастрата Каффарелли)



3. Далее следует первая гамма, транспонированная в Си-бемоль мажор.



5. Далее следует отрывок гаммы от I ступени к III и обратно.



7. Повторять ad libitum

8. Повторять [ad libitum]

9. Повторять ad libitum [10]

10. [Повторять ad libitum]

11. [Повторять ad libitum]

12. Повторять каждый такт

13.

14. Упражнение на трель



15. Упражнение на группетто



* Орфография подлинника

Упражнения для развития голоса, применявшиеся учеником К. Эверарди, быв. профессором Харьковской консерватории О. О. Бестрихом, и ученицей Д. Арто, быв. доцентом Московской консерватории Л. Я. Шор-Плотниковой.

Упражнения с начинающими певцами

До, ре, до. До, ре, до. До, ре, до, ре, до. До, ре, до, ре, до, ре, до, ре, до.
 До, ре, ми, ре, до. До, ре, ми, ре, до. До, ре, ми, ре,
 до, ре, ми, ре, до, ре, ми, ре, до.
 До, ре, ми, фа, ми, ре, до. До, ре, ми, фа, ми, ре, до,
 до, ре, ми, фа, ми, ре, до.
 До, ре, ми, фа, соль, фа, ми, ре, до. До, ре, ми, фа,
 соль, ля, соль, фа, ми, ре, до.
 До, ре, ми, фа, соль, ля, си, ля, соль, фа, ми, ре, до.
 До, ре, ми, фа, соль, ля, си, до, си, ля, соль, фа, ми, ре, до.



Гласные и согласные звуки, а также выбор словесных фраз («тіо соге», «татта шіа», «море широкое», «родина любимая» и т. п.) устанавливаются в зависимости от индивидуальных данных ученика.



По полутонам вверх и вниз. Выбор гласных и их расположение, тональности и подбор слогов для каждого ученика индивидуальны.



По полутонам вверх и вниз. Подбор фраз и выбор тональности — в зависимости от индивидуальных данных ученика.

Moderato

Как по . ле мно . го яр . ких цве . тов .
 Ми . ла . я Ле . ля, дай мне пла . ток .
 Ма . ма лас . ка . ла неж . но ме . ня .

а а а а а а а

а а а а

По полутонам вверх и вниз. При приближении к переходным нотам гласный звук *А* переходит в *О* и затем в *У*. Места перехода *А* в *О* и *О* в *У* индивидуальные, в зависимости от типа голоса и натренированности певца. По мере повышения вокального мастерства переход от открытых звуков к прикрытым должен быть сглажен.

Lento Напевно

Ах ты, но . чень . ка, но . чка тем . на . я .
 С кем я но . чень . ку, с кем о . сен . ню . ю ,
 Нет ни ба . тю . шки, нет ни ма . ту . шки ,

Ночь . ка тем . на . я , Да , ночь о . сен . ня . я .
 с кем то . скли . ву . ю Эх ! ко . ро . тать бу . ду .
 толь . ко есть од . на , од . на за . зно . буш . ка .

По полутонам вверх и вниз. Эта песня исполняется по отдельным частям и полностью.

Cantabile



Ви-жу сте-ли я, при-во-лье, ви-жу го-ры и по-ля:
Слы-шу пе-сни хо-ро-во-да, слышу то-пот тре-па-ка:
Слы-шу пе-сни жа-во-рон-ка, слышу тре-ли со-ловья:



Э-то рус-ско-е раз-до-лье, э-то рус-ска-я зем-ля!
Э-то рус-ско-е ве-се-лье, э-то рус-ска-я зем-ля!
Э-то рус-ска-я сто-рон-ка, э-то ро-ди-на мо-я!

По полутонам вверх и вниз. Песня может исполняться по отдельным частям и полностью.



До, ре, до, ми, до, фа, до, соль, до, ля, до, си, до, до. До, до,



до, си, до, ля, до, соль, до, фа, до, ми, до, ре, до.



а а а а а а а а а а



а а а а а а а а а а



а а а а а а а а а а а



а а а а а а а а а а а а

а а а а а а а а а а а а а

ля ля ля а а

а о а а

[Фрагмент арии Джильды из оперы
„Риголетто“ Верди.]

Moderato ♩ = 88



Ми, ре, до, си, ля, соль,
Вне-мля и - ме - ни е .



фа, ре, до, си, ля, соль, фа, ми, соль, фа,
- го, тре-пет всю ме - ня объ - ял, я не

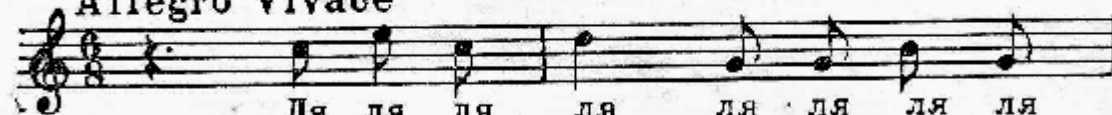


ми, ре, до, си, фа, ре, до, си, ля, соль, фа, ми .
зна-ю от - че - го мне весь мир ми-ле-е стал.

Для высоких голосов в тональностях Ми-бемоль и Ми мажор.

[Измененный отрывок каватины Фигаро
из оперы „Севильский цирюльник“ Россини]

Allegro vivace



Ля ля ля ля ля ля ля ля
До, ми, до, ре, соль, соль, си, соль,



ля. Ля ля ля ля ля ля ля ля
до. До, ми, до, ре, соль, соль, си, соль, до!

По полутонам вверх и вниз. Для высоких голосов от До — до Ми-бемоль мажора.



а. о а о а . а



а о а о а а

По полутонам вверх и вниз, сольфеджируя и вокализируя.

Минорные гаммы



Хроматические гаммы



28



ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ Э. КАРУЗО

(Из работы С. Фучито и Б. Бейера «Искусство пения и вокальная методика Э. Карузо», опубликованной в качестве приложения к книге «Caruso. Einzige autorisierte Biographie. Bearbeitet von Pierre V. R. Key». München, 1924).



«Карузо пел это, наиболее им любимое, упражнение без малейшего напряжения и по возможности медленно». (С. Фучито и Б. Бейер).



Являясь противником «ключичного и брюшного» типа дыхания, Карузо применял «межреберно-диафрагматическое дыхание... стараясь в совершенстве регулировать процесс выдыхания воздуха из легких, чтобы претворить в звук каждую его частицу». Для развития дыхания и голосового аппарата Карузо часто применял упражнение № 2, которое «он пел во всех тональностях до верхнего c_2 иногда даже до cis_2 , не прерывая дыхания на всем протяжении этих пяти тактов» (С. Фучито и Б. Бейер).



4 *ten.*



а о о у о а

5



а о у о а а - о - у о а

6 (halb geöffnet) (dunkel)



а! (полусткрытое) (темное) о!



а о а

6a (полусткрытое)



а

(темное)



о а! (темное) о а

6б



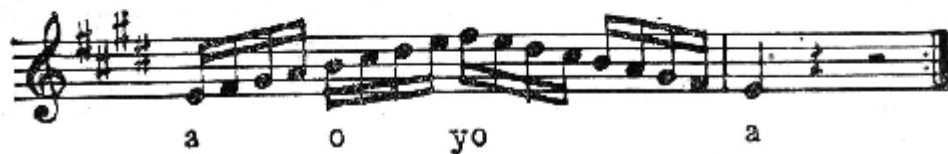
а!

6в



а!

6^Г (полуоткрытое)



6^Д - 6^З те же упражнения
в хроматическом порядке до



«...Постепенное соединение гласных А, О, У Карузо совершал без всякого изменения в положении гортани в продолжении всего времени, необходимого для исполнения этих упражнений». (Примечание С. Фучито и Б. Дж. Бейера.— И. Н.).

Упражнение № 8 то же, что и № 3



10.



«Это упражнение Карузо пел с целью усовершенствования формирования гласных звуков и усвоения различных интервалов».

11



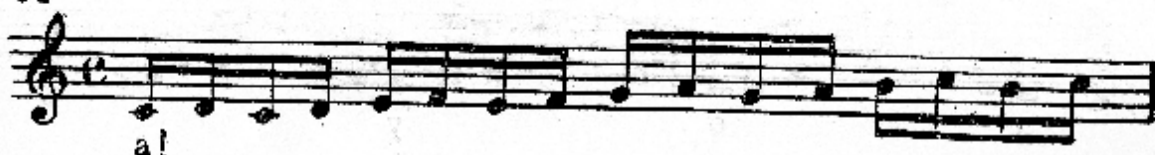
12



13



14





22  и т. д. в хроматическом порядке
а до

23  и т. д. в хроматическом порядке
а о у о а до

24  и т. д. в хроматическом порядке
а о у о а до

25  и т. д. в хроматическом порядке
а о у о а до

26  и т. д. в хроматическом порядке
а о а до

27  и т. д. в хроматическом порядке
а о а до

28  и т. д. в хроматическом порядке
а о у о а до

29  и т. д. в хроматическом порядке
До, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до.

30



До до, до, до, до, до, до, до, до.

31

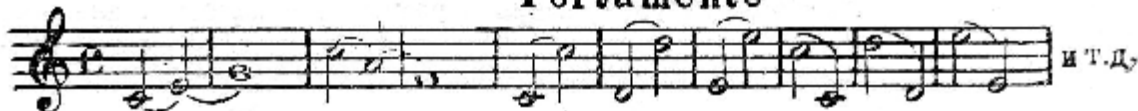


До, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до.

«Упражнения 29, 30 и 31 Карузо цел для выработки подвижности нижней челюсти и артикуляционного аппарата». (С. Фучито и Б. Бейер).

32

Portamento



и т. д.

а о а а, о а, о а, о, о а о, а о, а

33



а э и, а э и, а о,

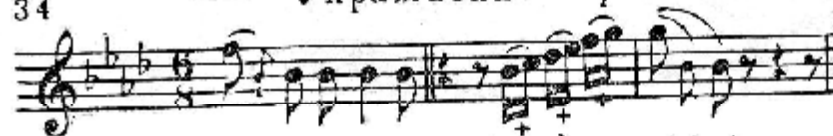


и т. д.

а о, а о, о а, о а

34

Упражнение на portamento



[Фрагменты арии
Неморино из оп.
„Любовный напиток“
Доницетти.]

U-na furti-va di più non chiedo

«Чтобы не портить чистоты и ровности *legato*, Карузо сравнительно не часто употреблял *portamento*, но, применяя его с большим художественным вкусом, он придавал голосу жизненную выразительность» (С. Фучито и Б. Бейер).

35



и т. д.

ppp pp p mf f mf p pp ppp

36 *Allegro* *legato*

37 *legato и staccato* и т.д.

«Карузо часто исполнял эти упражнения в разных тональностях для подготовки к пению *legato и staccato*, а также для того, чтобы придать своему голосу большую теплоту» (С. Фучито и Б. Бейер).

Учебное издание

Экнадиосов Владимир Сергеевич

ПОСТАНОВКА ГОЛОСА

Учебно-методическое пособие

Редактор О. М. Соколова
Технический редактор Л. Н. Мельник
Обложка Л. Н. Мельник

Подписано в печать 2011 г. Формат 60х84¹/₁₆.
Бумага писчая № 2. Усл. печ. л. 8,37. Уч.-изд. л. 4,72.
Тираж экз. Заказ .

Белорусский государственный университет культуры и искусств.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск,
Лицензия № 02330/0003939 от 19.05.2011 г.

Напечатано на ризографе
Белорусского государственного университета культуры и искусств.
Ул. Рабкоровская, 17, 220007, г. Минск.

