

Министерство культуры Российской Федерации  
ФГБОУ ВПО «Ярославский государственный театральный  
институт»

**П. Д. Сукманов**

## **ПРИГОТОВИТЕЛЬНАЯ ШКОЛА ПЕНИЯ**

Учебное пособие

**Ярославль  
2014**

**УДК 784.95 (075)**  
**ББК 85.314я73**  
**С 89**

*Печатается по решению  
Ученого совета ЯГТИ*

**Рецензент:**

*А. В. Плохов, кандидат искусствоведения, доцент кафедры  
теории и методики музыкально-художественного воспитания  
ФГБОУ ВПО «Ярославский государственный педагогический  
университет им. К. Д. Ушинского».*

**Сукманов П. Д.**

**С 89** Приготовительная школа пения : учебное пособие. –  
Ярославль : Ярославский государственный театральный  
институт, 2014. – 71 с.

ISBN 978-5-906573-01-8

Учебное пособие «Приготовительная школа пения» знакомит будущих актеров с основами вокальной техники. В пособии обобщается опыт крупнейших отечественных и зарубежных вокальных педагогов, а также представлены примерные репертуарные требования, контрольные вопросы и список литературы.

В выборе структуры учебного пособия автор следует современным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования по специальности 52.05.01 «Актерское искусство», через призму которых выявляется специфика и уровень вокальной подготовки студентов театральных вузов.

Учебное пособие рекомендовано студентам театральных вузов, преподавателям, а также всем, кто интересуется вокальным пением.

**УДК 784.95 (075)**  
**ББК 85.314я73**

**ISBN 978-5-906573-01-8**

© ФГБОУ ВПО «Ярославский  
государственный театральный  
институт», 2014  
© Сукманов П. Д., 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА 1. ДЫХАНИЕ КАК ОСНОВА ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА</b> ..	6
<i>Вопросы к 1 главе</i> .....	12
<i>Литература к 1 главе</i> .....	12
<b>ГЛАВА 2. РАЗЛИЧИЕ РЕЧЕВОГО И ВОКАЛЬНОГО ДЫХАНИЯ</b> .....	13
Роль дыхания в психической саморегуляции певца.....	15
<i>Вопросы ко 2 главе</i> .....	18
<i>Литература ко 2 главе</i> .....	18
<b>ГЛАВА 3. ВОКАЛЬНОЕ ДЫХАНИЕ И РАБОТА НАД ЗВУКООБРАЗОВАНИЕМ</b> .....	19
ПРОЦЕСС ГОЛОСООБРАЗОВАНИЯ.....	24
РЕЗОНАТОРЫ.....	25
МАСКА, «ПЕТЬ В МАСКУ».....	27
АТАКА ЗВУКА .....	29
ПЕВЧЕСКИЙ ЗЕВОК .....	30
О РЕГИСТРАХ .....	31
ТЕМБР .....	33
ДИАПАЗОН .....	36
<i>Вопросы к 3 главе</i> .....	37
<i>Литература к 3 главе</i> .....	37
<b>ГЛАВА 4. СЦЕНИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЁРА</b> .....	38
ОСНОВНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ К НАЧИНАЮЩЕМУ АКТЁРУ-ПЕВЦУ ПЕРЕД ВЫХОДОМ НА СЦЕНУ И ВО ВРЕМЯ КОНЦЕРТА.....	42
ОТНОШЕНИЯ ПЕДАГОГА И НАЧИНАЮЩЕГО АКТЁРА-ПЕВЦА.....	43
<i>Вопросы к 4 главе</i> .....	44
<i>Литература к 4 главе</i> .....	45
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> .....	46
1. ПРИМЕРНЫЕ РЕПЕРТУАРНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ И СПИСОК ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ПЕРВОГО ГОДА ОБУЧЕНИЯ .....	46
2. ПРИМЕРНЫЕ РЕПЕРТУАРНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ И СПИСОК ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ВТОРОГО ГОДА ОБУЧЕНИЯ .....	59
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b> .....	69

## ВВЕДЕНИЕ

Современный драматический театр предъявляет повышенные требования к системе вузовской музыкально-вокальной подготовки драматического актёра. Театральная практика показывает, что ему становятся подвластны мюзикл, и музыкальная комедия, и рок-опера, и другие музыкально-театральные жанры, где большую роль играют вокальные средства выразительности. Поющий актёр на сцене драматического театра – это синтез актёрской технологии и вокала. Чтобы участвовать в музыкальном спектакле на профессиональной сцене, выпускник театрального института должен обладать хорошо поставленным голосом, основой чего является правильное дыхание и вокальная техника.

Данная работа написана на основе большого опыта преподавания вокала на актёрском факультете, студенты которого (в подавляющем большинстве) не имеют ярких вокальных данных. Чтобы петь в драматическом театре, совсем не обязательно иметь большой вокальный голос. Есть нечто иное, что делает артиста драмы певцом. Прежде всего, это личностные качества будущего актёра, его индивидуальное обаяние, умение постичь образность музыкально произнесенного слова, «одержимость» в соединении вокальных умений с актерской техникой независимо от того, каким голосом наградила студента природа. Нужно понимать, что все вокальные приёмы должны идти под эгидой действенного пения, то есть подчиняться основополагающим законам актёрского мастерства.

Не каждому дана способность интуитивно вникать в суть синтеза музыки и театра. Это качество надо воспитывать – формировать умение быть свободным в пределах музыкальной ткани, не теряя при этом своей актёрской природы. Студент должен не только понимать содержание вокального произведения, но и доносить его до зрителя, то есть уметь петь от имени персонажа.

Процесс воспитания будущего драматического актёра-певца – это всегда совместный поиск педагога и студента,

однако ведущая роль преподавателя в этом процессе неоспорима. Многолетняя работа на оперной и концертной сцене, а также продолжительная педагогическая деятельность в оперной студии при Киргизском театре и в Ярославском государственном театральном институте позволили накопить огромный практический и педагогический опыт, благодаря которому можно выделить важнейшие звенья в методике обучения сольному пению драматического актёра и дать некоторые рекомендации студентам, которые помогут им понять особенности вокально-сценической техники.

В своё время в Киргизском государственном институте искусств мне посчастливилось заниматься вокалом у прекрасного оперного певца, народного артиста СССР, профессора Булата Абдулаевича Минжилкиева. Булат Абдулаевич стажировался в Италии, в театре «Ла Скала» у знаменитого миланского педагога Э. Барра. Секреты вокального мастерства знаменитого итальянца Минжилкиев раскрывал нам, своим ученикам, помогая становиться не только оперными певцами, но и вокальными педагогами.

В ходе своей собственной педагогической деятельности, занимаясь сольным пением со студентами театрального института, я много раз убеждался в том, что профессиональная вокальная постановка голоса крайне важна для их будущей профессии. К сожалению, студенты довольно часто не понимают, что такое культура звука, гигиена голоса. У них нет также элементарных представлений об анатомии человека, о физиологических процессах, происходящих в организме в целом, во время обычного дыхания и дыхания во время пения, в частности.

По этой причине в данном учебном пособии я собрал разбросанные по многочисленным трудам мастеров работы с голосом необходимые практические советы, подкрепив их высказываниями известных музыкантов и педагогов, а также включил наблюдения из личного педагогического опыта, что, на мой взгляд, может служить хорошим подспорьем для начинающего актёра-певца.

## ГЛАВА 1. ДЫХАНИЕ КАК ОСНОВА ПОСТАНОВКИ ГОЛОСА

Одним из главных вопросов для поющего актёра является вопрос о дыхании, поэтому на этой проблеме необходимо остановиться в первую очередь.

Не существует одной манеры для дыхания, которая была бы идеальна во всех случаях. Каждый тип активности предполагает разный тип дыхания. Например, если вы сидите за столом и читаете, ваше дыхание высокое. Напротив, если вы идёте большими шагами, дыхание будет глубоким. Это есть гибкость дыхательного аппарата, который позволяет гармонично переходить от одного типа дыхания к другому. Полное дыхание сочетает в себе три вида дыхания: верхнее, среднее и нижнее. Чтобы спеть на дыхании фразу, нужен большой объём воздуха, который, проходя струёй через связки, как смычок по струнам, заставит голос звучать.

Напомню основные типы дыхания. Если опускается купол диафрагмы при сокращении её мышц, а грудная клетка удлиняется в вертикальном направлении, обнаруживается выпячивание живота. Возникает так называемый *диафрагматический или брюшной тип дыхания*. В свою очередь, *рёберное дыхание* осуществляется путём поднятия рёбер, приводящего к расширению грудной клетки в поперечном направлении. При *ключичном дыхании* у человека поднимаются плечи, а воздух входит только в верхушки лёгких, совершенно не раздвигая грудную клетку. Такое дыхание не годится для пения. Поющий должен брать дыхание так, чтобы раскрывалась грудная клетка, плечи были спокойными, а спина – прямой.

В связи с классификацией типов дыхания вокальный педагог и исследователь Ф. Ф. Заседателев отмечает, что чистого типа дыхания не существует, так как во всех вышеназванных его разновидностях участвует в той или иной степени диафрагма [6].

Следует обратить внимание на различие мужского и женского дыхания. Принято считать, что мужчина, привыкший к тяжёлому физическому труду, пользуется при дыхании сильной дыхательной мышцей – диафрагмой.

Женщина же, обычно занятая более лёгким трудом, дышит грудью. Однако в вокальной практике эти нормы не всегда соблюдаются.

Зная о существовании вышеназванных типов дыхания, певец должен задуматься над тем, какое именно дыхание ему надо освоить для более продуктивной работы в избранной специальности. При этом не следует пренебрегать смешанным типом дыхания, когда происходит одновременное соединение двух основных (чистых) тонов.

Начинающему певцу необходимо также чётко представлять физиологию каждого типа дыхания.

Так, при брюшном дыхании выдыхателем является диафрагма, а выдыхателями – мышцы брюшного пресса; в свою очередь, при рёберном дыхании выдыхателями являются наружные межрёберные мышцы, большая грудная, малая грудная, передняя и задняя зубчатая, а выдыхателями – внутренние межрёберные мышцы и брюшной пресс. При ключичном дыхании выдыхателями являются мышцы, поднимающие плечевой пояс, а выдыхателями – мышцы, опускающие его.

Рёбра образуют грудную клетку, в которой расположены сердце, лёгкие. При вдохе лёгкие наполняются воздухом, они приобретают большой объём, раздвигают рёбра – это и есть рёберное, грудное дыхание. Педагог И. П. Пряничников [12] советует специально учиться набирать в лёгкие воздух. Чтобы развить и укрепить дыхательный аппарат, надо это делать с помощью простых дыхательных упражнений.

*1. Положите руки ладонями на рёбра (на бока, пальцами к центру груди) и глубоко (до пупка) вдохните. Не поднимайте плечи. Ваши руки ощутят, как расходятся рёбра под напором входящего в грудь (лёгкие) воздуха. Это означает, что вы взяли приличный объём воздуха. Сбросьте дыхание, выдохните. Руки должны ощутить, как опали рёбра.*

*2. Лягте на спину, положите одну руку на рёбра, другую – на живот. Возьмите глубокое дыхание. Руки ощутят, как раздвинутся рёбра (наполнятся воздухом лёгкие), выпятится живот (лёгкие толкнут диафрагму, а она надавит на живот). На выдохе считайте: «1, 2, 3, 4...». Счёт свободный, неторопливый, гласные протяжные. «Выжимать» воздух*

*до конца не надо. Считать плавно, ритмично. Звук круглый, красивый. Главное в этом упражнении – дыхание (полный вдох и плавный длительный выдох).*

Не следует пренебрегать кажущейся простотой этих упражнений, они заложат фундамент строящегося здания певческого дыхания. Для контроля над дыханием во время упражнений, а потом и при пении, ладони рук нужно держать на нижних рёбрах. При правильном вдохе нижние рёбра раздвигаются не только с боков, но и в спине.

*3. Надо задуть воображаемую свечу. Положите ладони рук на рёбра. Вдохните и начинайте «дуть на свечу». Обратите внимание, как природа координирует ваши действия: воздух из лёгких выходит постепенно и плавно, рёбра опадают не мгновенно, а постепенно, по мере выдувания. Такая естественность выдоха должна быть и в пении, когда взятый воздух распределяется на всю фразу, а не сбрасывается на первых её звуках.*

Это упражнение дает очень хорошее представление о дыхании и координации всех процессов в пении. Выполняйте его чаще, делайте не торопясь, внимательно, не зажимаясь. Иногда его можно сделать среди пения, чтобы проверить правильность ощущений.

Ещё один важный момент. Когда начинаете «дуть на свечу», обратите внимание на то, что между вдохом и выдохом происходит секундная задержка – перестройка со вдоха на выдох. Задержка, но не остановка и не зажатие. Эта пауза очень важна. Главное, чтобы она оказалась такой же мгновенной и естественной, также чётко переключала ваш вдох на выдох и в пении.

А теперь обратите внимание на ваши губы. Посмотрите в зеркало. Вы «дуете на свечу», ваши губы активизировались настолько (особенно верхняя губа), чтобы пропустить и направить поток воздуха и совершить действие – «задуть свечу». Лицо при этом усилии не уродуется гримасами, не теряет естественности. Губы активны, но не зажаты. Главное – естественность и гармоничность; никаких лишних усилий, зажатий. Зеркало в этом упражнении – большой помощник. Важно сохранить в пении природную координацию всех мелких



процессов, не потерять ничего, при этом вывести это на уровень сознательного и контролируемого действия.

Чтобы достигнуть совершенства и свободы в дыхании, почаще возвращайтесь к этому простому упражнению. Говорят, что «искусство пения – это искусство выдоха». Мы должны им овладеть.

Такие простые упражнения развивают грудное (рёберное) дыхание. После того, как вы добьётесь стабильности в ощущениях рёберного дыхания, тогда только можно переходить на диафрагматическое дыхание. Здесь не стоит торопиться: преждевременное смещение внимания на диафрагму приведёт только к зажимам, что не ускорит процесс обучения, а заставит только дёргать мышцами живота.

Нельзя переоценить значение диафрагмы в работе нашей сложной машины – организма. Венозным сердцем называют медики диафрагму – так много она значит для кровообращения. Диафрагма разделяет грудную и брюшную полости, охраняя сердце и лёгкие от случайных повреждений. Когда в лёгкие поступает воздух, грудная клетка раздвигается в стороны за счёт рёбер, а снизу – за счёт диафрагмы. Купол диафрагмы сокращается и опускается под давлением увеличившихся лёгких. Сократившаяся диафрагма давит сверху на содержимое брюшной полости, живот выпячивается вперёд. При вдохе получается, что рёбра расходятся в стороны, а живот – вперёд.

Чтобы осуществить правильное певческое дыхание, важно положение корпуса: прямая спина и хорошо прогнутый поясничный отдел позвоночника. Опорой для диафрагмы является поясничный отдел.

Контролируемый и регулируемый выдох – это самая сложная задача певческого дыхания, которая обеспечивается владением диафрагмальным дыханием. Диафрагма помогает сохранять певческий объём грудной клетки и регулировать, распределять выдыхаемый воздушный поток. Таким образом, пение – это действительно мастерство выдоха.

Чтобы обеспечить ровный звук, для начала надо научиться не сбрасывать всё дыхание на первый звук фразы, а распределить его до конца, постепенно подавая ровным потоком. Диафрагма должна удерживать воздух, не давая ему сразу выплеснуться на

первых моментах выдоха. Выпрямившаяся при вдохе диафрагма при выдохе не меняет своей формы резко, она постепенно возвращается к первоначальному куполообразному состоянию. Этот процесс помогает осуществить певческий выдох.

Объём грудной клетки при пении не должен резко опадать. В этом и заключается парадоксальность певческого выдоха: дыхание расходуется, воздух выходит, а объём грудной клетки не падает.

Диафрагма и мышцы живота помогают регулировать певческий выдох, а грудной резонатор (грудная клетка) делает его объёмным, мощным, не меняя своей формы при звучании голоса. В вокале это называется опорой на диафрагму и использованием грудного резонатора.

Чтобы схватить все возникающие в это время трудности, вокальные задачи и упражнения на данном этапе обучения должны быть простыми. Выдыхать в пении необходимо спокойной, плавной, собранной струёй, плотной и непрерывной, с хорошим напором. Это помогает овладеть техникой диафрагмального дыхания, отчего звук будет ровным и озвученным.

Мастерство владения певческим выдохом определяет умение расходовать дыхание так, чтобы оно всё без остатка превращалось в звук.

Необходимо подчеркнуть, что развить певческое дыхание без звука невозможно. Подготовительные упражнения, о которых шла речь в начале этой главы, развивают, укрепляют мышцы, а также дают представление о механизме профессионального дыхания.

М. Э. Донец-Тессейр процесс певческого выдоха сравнивала со струёй фонтана, которая благодаря своему напору может удерживать лёгкий мячик. Мячик не падает, всё время поддерживаемый струёй воды [4]. Так и звук никогда не должен падать: его беспрерывно поддерживает струя дыхания. Если фраза большая, то поджимайте живот снизу. Этим усилием подаётся остаток дыхания, и вы сможете довести фразу до конца.

Для совершенствования выдоха вокальные упражнения должны быть очень простыми, в спокойном темпе. Петь их надо

ровным по силе звуком. В связи с этим педагог М. Гарсия писал: «Оканчивая звук, ученик не должен выпускать остаток воздуха быстрым опусканием груди или допускать расслабления в области “подложечки” (диафрагмы)», то есть важно сохранить «вокальную форму своего инструмента – тела; добиться этого нелегко, но зато в этом единственно верный путь выработки красивого кантиленного дыхания» [3].

Гарантия ровного, профессионального звука – это контроль над сохранением «вокальной формы» и наработанная техника пополнения израсходованного дыхания в паузах или между фразами. Хочется процитировать ещё одного педагога А. Г. Менабени, поскольку сохранение вокальной формы в процессе пения – это очень важный момент: «Нужно следить за тем, чтобы после окончания музыкальной фразы, после снятия звука сохранялось в некоторой степени вдыхательное положение грудной клетки. Как говорят вокалисты, “остался резерв дыхания”. При таком явлении каждый новый вдох как бы наслаивается на предыдущий, певческая установка перед новым вдохом полностью не утрачивается. Это позволяет быстро организовать новый вдох» [10].

У начинающих дыхание бывает вялое или форсированное. Незрелые мышцы – это вялое дыхание, недостаточный вдох, поэтому и в звуке нет опоры. Форсированное дыхание связано с чрезмерной активизацией дыхательных мышц, поэтому вдох шумный, с перебором дыхания, выдох с излишним напором. Шумный вдох возникает от трения проходящего воздуха и недостаточно раздвинутых складок (связок), от плохого раскрытия (расширения) русла трахеи и бронхов. Шум вреден и некрасив для голосовых складок и вызывает сухость. Хороший зевок и глубокое, спокойное дыхание помогают добиться бесшумного вдоха.

Из вышесказанного можно сделать выводы.

- Во время пения нужно держать корпус прямо, плечи – развёрнутыми. Нагрузка на все мышцы тела должна быть равномерной.

- Перебор дыхания может вызвать зажатие, поэтому воздуха надо брать полный объём, но не перебирать.
- Не петь на полный желудок, так как диафрагма лишается свободы и подвижности. Между плотной едой и пением нужна пауза не менее двух часов.
- Дыхание не должно быть шумным; недопустимы призвуки при взятии дыхания.
- От умения расходовать дыхание зависит красота звука, полноценность художественного воплощения, долговечность голоса. С самого начала обучения нужно усвоить два правила: не перебирать при вдохе, не пережимать при выдохе.
- Вдох у певца всегда должен быть беззвучным, ибо при звучном вдохе голосовые связки не прячутся под ложные, а остаются на пути воздуха и высушиваются его потоком. Только в исключительных случаях позволителен звучный вдох, как выражение известного рода душевных переживаний.
- Нормальный путь вдыхаемого воздуха при пении должен быть преимущественно через рот.
- Типы дыхания не зависят от высоты звука, они постоянны для одного и того же певца.
- Пользоваться любой паузой, чтобы передохнуть, снять утомление, возобновить активное полноценное дыхание.
- Вдыхать по возможности незаметно для глаза и слуха слушателей.

### ***Вопросы к 1 главе***

1. Какое значение имеет дыхание для постановки голоса певца?
2. Какие бывают типы дыхания?
3. Какие упражнения используют для развития дыхания?
4. Какую пользу приносит вокальное дыхание здоровью человека?
5. Какое дыхание нужно для хорошей опоры звука?

### ***Литература к 1 главе***

1. Заседателев, Ф. Ф. Научные основы постановки голоса [Текст]. – М. : Книжный дом «Либроком», 2013.

2. Пряничников, И. П. Советы обучающимся пению [Текст] : учебное пособие. – М. : Планета музыки, 2013.

3. Гарсия, М. Школа пения [Текст]. Ч. 1–2. – М. : Музгиз, 1956.

4. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению [Текст]. – М. : Просвещение, 1987.

## ГЛАВА 2. РАЗЛИЧИЕ РЕЧЕВОГО И ВОКАЛЬНОГО ДЫХАНИЯ

Дыхание – это сила, без которой не зазвучит голос. С развития правильного дыхания, а именно с развития правильного вдоха и выдоха, начинается постановка голоса.

Человеческий организм устроен так, что может осуществлять процесс дыхания разными способами. Дыхание может быть поверхностным, когда вдох производится за счёт подъёма верхней части груди; может быть грудным, когда расширяется грудная клетка, и брюшным (диафрагмальным), когда на вдохе увеличивается живот. Именно поверхностное дыхание у большинства людей. Это означает, что организм получает только четвертую или пятую часть того объёма кислорода, на который рассчитаны лёгкие. Если вы измените своё поверхностное дыхание, то обретёте новый голос, а также наладите нервную систему.

Наиболее целесообразным и правильным является *диафрагматический тип дыхания*, так как он способствует полному газо- и энергообмену. Воздух равномерно заполняет при этом типе дыхания всю полость лёгких, и они хорошо вентилируются. Такое дыхание менее утомительно и создаёт наиболее благоприятные условия для работы голосового аппарата (о дыхании в пении сейчас речь не идёт). В работе над речью, голосом важно знать об особенностях газообменного (физиологического) и фонационного дыхания.

Диафрагма – мускульная перегородка, отделяющая грудную область от брюшной и имеющая куполообразную форму. Своими нижними частями лёгкие касаются диафрагмы, как бы

опираются на неё. Она при вдохе сокращается, прогибается, теряет свою выгнутую сверху куполообразную форму, и таким образом увеличивается объём нижней части грудной клетки, что даёт возможность максимально наполняться нижним частям лёгких воздухом. Атмосферный воздух устремляется в лёгкие, заполняя их. Затем дыхательная мускулатура грудной клетки и диафрагма расслабляются, уменьшается объём грудной полости – происходит выдох. Цикл такого дыхания, состоящий из вдоха и выдоха, в покое повторяется у взрослого человека 16–18 раз в минуту.

В процессе речи вдох короткий, а выдох замедленный, прерывающийся в связи с произношением текста. Вдох должен быть бесшумным, коротким и быстрым, а выдох – экономным и плавным. Управлять своим дыхательным аппаратом без тренировок трудно. Цель упражнений – укрепить мышечную силу и развить бесшумное короткое дыхание для длительного голосообразования. Превосходный результат даёт при регулярных занятиях обучение правильному дыханию, базирующееся на небольшом числе целесообразных упражнений.

Во время упражнений для контроля над дыханием, а потом при пении, ладони рук держать на нижних рёбрах. При правильном вдохе нижние рёбра раздвигаются не только с боков, но и в спине. Такое раздвижение рёбер – показатель полноценного рёберного дыхания.

*1. Возьмите дыхание очень глубоко, резко и быстро через нос (в нижние рёбра). При этом плечи не должны подниматься. Выдохните резко, активно через рот. Это упражнение активизирует дыхательный аппарат. Вы дышите очень активно, сознательно контролируемо.*

Педагог В. М. Луканин рекомендует такое упражнение для установления правильного состояния гортани и языка [8]. Это хороший массаж связок активной воздушной струёй. Когда вы идёте на занятие, сделайте упражнение несколько раз ещё за дверью класса, тогда в класс вы войдёте в полной «боевой готовности», так как оно не только активизирует голосовой аппарат, но и собирает внимание ко всей системе голосообразования.

2. Возьмите ртом глубокое дыхание, на выдохе на удобной tessiture протянуть, промычать звук [м]. Губы слегка сомкнуты, не сжаты. Руки следят за дыханием. Звук должен отозваться в груди, в голове, «заполнить» вас своим объёмом. Горло широкое, соединяет два резонатора – голову и грудь. Звук протяжный. Затем замените звук [м] на [н], [в], [з]. Требования и условия такие же, как и на звуке [м].

3. Всё выполните так, как в упражнении № 2, только к согласным присоедините гласную: «М-а-а...», «В-а-а...». Проследите, чтобы форма звука не менялась и дыхание не вало.

Повторение дыхательных и звуковых упражнений закрепляется в мозговых центрах, что приводит к образованию условных рефлексов. При систематических упражнениях вырабатывается условный рефлекс правильного дыхания.

Если вы освоите брюшное дыхание, дыхание животом или диафрагматическое, вы уже никогда не вернётесь к прежнему дыханию. Правильное дыхание поможет свободно владеть голосом.

### ***Роль дыхания в психической саморегуляции певца***

Тесная связь между дыханием и психофизиологическим состоянием человека известна с древнейших времён. Во всех восточных системах гармонизации использование различных дыхательных упражнений является необходимым условием для достижения желаемых психических состояний.

Универсальным инструментом, позволяющим регулировать тонус центральной нервной системы в широких пределах, является дыхание: от глубокого торможения до высокого уровня мобильности. Регулируя глубину вдоха и выдоха, величину паузы на вдохе и выдохе, а также используя при дыхании различные части объёма лёгких (верхнюю, среднюю или нижнюю), можно сознательно управлять тонусом организма.

Чтобы добиться мышечной релаксации, успокоения нервной системы, снятия излишнего напряжения, целесообразно уменьшить продолжительность вдоха, увеличить время выдоха и увеличить паузу, задержку после него, причём само дыхание должно быть брюшным (или диафрагматическим). Для

мобилизации нервной системы, увеличения тонуса организма, напротив, практикуют удлинённый вдох и паузу на вдохе, сокращение времени вдоха, использование, в основном, верхнего и среднего отделов лёгких.

Существует детально разработанная и проверенная многовековым опытом система дыхательных упражнений в классической йоге, называемая Пранаяма. Ниже приводятся некоторые из них, достаточно простые в исполнении, но обладающие сильным эффектом.

*1. Сделайте вдох. Диафрагматическим дыханием наполните воздухом нижнюю часть лёгких (живот увеличивается). Затем без паузы, продолжая вдох, расширяйте грудную клетку. Воздух поступит в среднюю часть лёгких. Заканчивайте вдох ключичным дыханием, наполняйте воздухом верхнюю часть лёгких. Таким образом, вдох при полном дыхании происходит плавно, без рывков, волнообразно. После выполнения может быть небольшая пауза. Затем начинайте полный выдох в той же последовательности, что и вдох. Сначала происходит нижний выдох с втягиванием живота, а потом средний и верхний – с одновременным опусканием рёбер и ключицы. Время выдоха при правильном полном дыхании примерно в два раза больше времени вдоха. Упражнение следует повторить пять раз.*

*2. Дыхание поочерёдно каждой ноздрей рекомендуется при упадке сил, переутомлении. Чередую воздух посредством ноздрей, вы испытаете приятное чувство релаксации, что окажет на ваш мозг уравнивающее и успокаивающее воздействие.*

*Техника выполнения: вдох одной ноздрей, выдох другой, а затем наоборот. После очередного выдоха закройте левую ноздрю средним пальцем и сделайте вдох через правую ноздрю. Небольшая пауза. Затем большим пальцем закройте правую ноздрю, откройте левую, сделайте выдох. Пауза. Сделайте вдох через левую ноздрю. Небольшая пауза. Закройте средним пальцем левую ноздрю и, освободив правую ноздрю, сделайте выдох. Пауза.*

Дополнительная сложность при обучении студентов-актеров сольному пению возникает по той причине, что им приходится



параллельно овладевать двумя стереотипами дыхания – певческим и речевым. Дыхание в пении как бы противоположно речевому. В речи оно тратится естественно, плавно вытекает, живот при этом уходит, втягивается. Когда дыхание кончается, оно набирается снова, и цикл повторяется. В пении же дыхание не аналогично естественному. Певец набрал дыхание, поёт, живот идёт несколько вперёд, а не назад, как в речи. Кажется, что это дыхание вот-вот должно закончиться, но певец ещё может петь, а живот продолжает идти вперёд, не втягивается. В пении, в отличие от речи, животу нельзя давать уходить, то есть проваливаться. У поющего актёра должно быть стремление удержать живот и подать его вперёд. Полезно при этом ношение пояса, поддерживающего нижнюю половину передней брюшной стенки.

Приведём интересное высказывание Манштейна (первая половина XVIII века) о технике дыхания: «Дыхание должно быть без толчков и без вздутия живота, одна только грудь должна подниматься; выдыхание должно скорее быть медленным истечением, чем выталкиванием воздуха, как это бывает при речи. Вдыхание должно состоять скорее во втягивании, чем в захватывании воздуха. Чем больше певец умеет экономить дыхание, тем менее имеет он надобности в работе гортани для образования полного и круглого тона. Вот почему мы рекомендуем следующие правила. Живот, приподнимающийся при дыхании во время речи, при пении должен быть втянут. При речи он быстро поднимается и быстро спадает. В пении он должен подниматься и опускаться незаметно, чтобы поглощённого воздуха хватило надолго» [17].

К. С. Станиславский воспринимал искусство речи как искусство не менее сложное, чем искусство пения. Он часто говорил: «Хорошо сказанное слово – уже пение, а хорошо спетая фраза – уже речь» [14].

Очень хорошо о различии между певческим голосом и речью пишет А. Г. Менабени: «В чем разница между певческим голосом и речью? В пении пользуются всем имеющимся диапазоном голоса, а в речи – только частью его. Независимо от голоса (тенор, бас, баритон, сопрано, меццо-сопрано) говорящий

человек пользуется средним отрезком своего голоса, так как здесь говорить голосу удобнее, он не устаёт» [10].

Певческий голос отличается от разговорного не только диапазоном и силой, но и тембром, то есть более богатой окраской голоса.

Певческая дикция зависит от формирования гласных, а в обычной речи произношение гласных и согласных почти равно по времени, и речевая дикция зависит целиком от четкого произношения согласных.

По сравнению с речью при певческом голосообразовании работа артикуляционного аппарата активизируется во много раз. Согласные в пении и в речи формируются почти одинаково, но в пении произносятся чётче и легче. В пении при максимально спокойной свободной глотке ротовая полость формирует гласные, что увеличивает значение чёткой работы ротовой полости и её роль в вокальной дикции. В речи глотка резко меняет объём и форму при смене гласных.

### ***Вопросы ко 2 главе***

1. Что нужно знать о дыхании в работе над речью?
2. Каким должен быть вдох и выдох при произношении текста?
3. Какие упражнения нужны для тренировки речевого дыхания?
4. В чем различие певческого и речевого дыхания?
5. В чем различие певческой и речевой дикции?

### ***Литература ко 2 главе***

1. Луканин, В. М. Обучение и воспитание молодого певца [Текст]. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1977.
2. Станиславский, К. С. Собрание сочинений в 9-ти томах [Текст]. Т. 3. Работа актера над собой. Часть 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М. : Искусство, 1990. – 508 с.
3. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению [Текст]. – М. : Просвещение, 1987.

### ГЛАВА 3. ВОКАЛЬНОЕ ДЫХАНИЕ И РАБОТА НАД ЗВУКООБРАЗОВАНИЕМ

Как известно, главной ролью лёгких является снабжение человека кислородом. Человек начинает жизнь вдохом и завершает её последним выдохом. Наиболее благоприятным составом воздуха для дыхания Ф. Ф. Заседателёв считает такой, когда в ста частях воздуха содержится двадцать одна часть кислорода, семьдесят восемь частей азота, одна часть аргона и нейтральных газов. Если, к примеру, в помещении шестнадцать частей кислорода, то человек падает в обморок, что довольно часто случается в переполненном людьми помещении. А если кислорода ещё меньше, то это ведёт к смерти от удушья [6].

На частоту и глубину дыхания большое влияние оказывают физические нагрузки. Если за единицу принять величину нагрузки, когда человек сидит, то при его стоянии она возрастает до 1,3; при медленной ходьбе – до 1,9; при быстрой – до 4; при беге – до 7. Количество дыхательных движений зависит также от внутренней и внешней температуры, от воздействия на человека звуковых, световых и иных впечатлений. «И вот этот-то дыхательный процесс, – пишет Ф. Ф. Заседателёв, – используется человеком для другой цели – для голоса» [6].

Итак, человек набирает воздух, сгущает его под сомкнутыми голосовыми связками (воздушное давление как раз и является самым важным фактором голосообразования), напором воздуха разъединяет их. После падения давления, вызванного раскрытием голосовой щели, связки снова смыкаются, снова сгущается воздух под ними, и в результате многократных сгущений и разряжений появляется звук. Так выглядит общий механизм звукообразования. На практике он реализуется по-разному. Во многом это зависит от того, как человек владеет дыханием, каким типом дыхания пользуется.

Оригинальный взгляд на технику дыхания высказал в своей книге «Основы физиологии и патологии голоса певца» Л. Д. Работнов. Красной нитью через всю работу проходит мысль о том, что главной силой, поддерживающей воздушное

давление у певца, является гладкая мускулатура. Автор убеждён, что правильное пользование этой гладкой мускулатурой влечёт за собой автоматически правильное звукообразование и правильное использование резонатора, а сглаживание регистров и прикрытие звука происходит само собой [13].

На первых занятиях рекомендуется сразу же объяснить верный механизм пения и провести гимнастику голоса в этом звучании.

Распространённая ошибка студентов на этом этапе – стремление подражать другим голосам, что лишает их возможности сохранять свою индивидуальность.

На начальном этапе целесообразно формировать механизм звукоизменения на небольшом диапазоне, при очень малом посыле дыхания. Некоторое время спустя, когда голосовой аппарат привыкнет к такой механике работы, можно постепенно расширять диапазон и прибавлять количество воздуха.

Следует особо подчеркнуть, что сущность этого механизма звукоизвлечения заключается в нахождении такой степени прикрытия, смещения голоса, при котором голос делается как бы единорегистровым в своей работе. В этом случае он не требует увеличения активности дыхания и смены механизма для перехода от одной части диапазона к другой.

Механизм правильного голосообразования строится также на максимальном использовании резонирования. При этом требуется не усиление гортани, не нажим на неё со стороны дыхания, а мягкая, эластичная подача дыхания. Наиболее «резонаторными» гласными являются «и», «е», «у», с которых и надо начинать поиск верного механизма голосообразования.

Гласный звук [а] резонирует меньше, поэтому работа над ним менее эффективна. Важным приемом, способствующим верной организации певческого звука, считается также пение с закрытым ртом на «м». Если у певца «разболтан» голос, нет достаточной выносливости, пластичности в пении, то упражнения на «мычание» становятся ведущими в процессе обучения, причём «мычать» надо так, чтобы дыхание всегда захватывало головные резонаторы не глухо, а звонко и собранно.

Как известно, в голосообразовании принимают участие и грудной, и головной резонаторы певца. Однако основное внимание следует уделять головному резонатору. По-настоящему поёт лишь тот, кто умеет «переносить звучание голоса в голову». Дело в том, что в пении нет никаких секретов и никаких других возможностей в голосе, кроме резонаторов. Поэтому резонаторную настройку нельзя терять ни при каких ситуациях. Другими словами, потеряв головной резонатор, перестаёшь быть певцом.

Головной характер должны носить целиком верхние ноты от «ля» первой октавы и выше. Звучание с большим головным резонированием субъективно ощущается певцом как вибрация в области «маски». Однако педагогу следует иметь в виду, что это ощущение варьируется у разных певцов: у теноров оно где-то над небом, в скулах, в лице; у басов чаще всего – за передними зубами.

В процессе организации верхнего механизма звукообразования дыхание становится главным объектом внимания. Лучше всего пользоваться нижнерёберно-диафрагматическим дыханием. Чтобы оно возникло, надо взять короткий спокойный и умеренный вдох через нос и набрать дыхание вниз, раздвинув нижние рёбра по всей окружности и взяв его больше в спину. Воздуха не должно быть много. Педагог должен добиться того, чтобы диафрагма поющего была растянута во все стороны и слегка опущена. При вдохе нужно несколько выдвинуть подложечную область, но сильно выпячивать живот и высоко поднимать грудь не следует. Это общеизвестные принципы певческого дыхания. Девиз «Нас интересует только то дыхание, которое хорошо превращается в звук» и для педагога, и для студента должен стать главным ориентиром. Например, при форсировании звука берётся много дыхания, однако его превращение в звук является плохим.

Ещё одна методическая рекомендация. Хорошее певческое дыхание должно быть удержанным, взятым «на себя», а не вытолкнутым из себя. Лучше всего, когда дыхание по ощущениям стоит как бы на месте, не уходит, создаёт эластичную поддержку звуку. В этой связи можно сформулировать основные требования к дыханию: дыхание

должно быть не закрепощённым, а свободным, эластичным, упругим.

Педагог сольного пения обязан научить студента улавливать тот посыл дыхания, который даёт резонативный звук. Это происходит только при правильном механизме звукообразования. Следовательно, нельзя ни в коем случае нажимать на гортань. Необходимо искать такое удержанное дыхание, которое создаст максимально эффективный резонанс и приведёт к образованию наилучшего певческого тона.

Всегда нужно помнить: правильному дыханию соответствует ощущение свободы, что выражается в беспрепятственном проходе дыхания к резонатору. Этому ощущению противопоставляется дыхание форсированное, зажатое, заставляющее гортань работать без достаточного резонанса. Дыхание должно не «запираться», поддаваться или надавливаться, а проходить, продуваться вместе со звуком.

Другая заповедь начинающего певца: «Дыши, дыши! Дыхание само принесёт звук; не надо делать звук, надо, чтобы он шёл вместе с дыханием». Если дыхание зажато, звук становится открытым или жёстким, теряет резонанс.

Важной, можно сказать, особой страницей вокальной педагогики является построение диапазона, которое идёт параллельно с формированием целостного механизма дыхания. Как известно, трудность в отношении к формированию диапазона голоса испытывают мужчины. Для большинства из них формирование верхнего участка диапазона связано с нахождением и развитием искусственного регистра, так называемого смешанного прикрытого голосообразования, создающего возможность достигать предельных верхних нот в ярком, блестящем и мощном звучании. Прикрытое голосообразование понимается не как затемнение гласной в верхней части диапазона в форме перехода вверху на звучание, близкое к [y], не как изменение колорита звучания гласных, а как регистровая смена, перестройка в самом механизме звукообразования. Если, например, крупный теноровый голос поднимается в арпеджио до переходных нот, следуя механизму опёртого грудного звучания, он, естественно, на переходных нотах гласный звук [a] переведёт в [o]. Получается грубая

подмена характера звука. Для того чтобы этого не происходило, надо выбрать мягкое изменение механизма голосообразования, гибкий «переворот звука». Для этого следует найти верхний механизм работы голосового аппарата, никогда не форсировать звук, не нажимать дыханием на гортань.

Итак, в основе плавного прикрытия лежит изменение в работе голосового механизма – «переворот звука». Чтобы сделать его плавно, мягко, незаметно для слушателей, нужно сначала на малой силе звучания найти и выработать маленький механизм крытого звучания. Когда механизм будет разработан, это звучание можно доводить до любой степени форте, но повседневно следует работать на небольшом собранном крытом звучании. В качестве контроля можно взять установку на то, что никто не должен слышать, что эта нота взята до перехода, другая – переходная, а третья – выше перехода. Педагог следит за тем, чтобы все ноты были окрашены единым тембром, сформированы единым механизмом. При этом студент добивается незаметного плавного перехода вверх: если это тенор, то необходимо прикрывать уже *ми-бемоль, ми*; если баритон – *до, до-диез, ре* малой октавы; если бас – *си-бемоль, си* большой октавы. Когда начинающий певец овладеет техникой прикрытия, то переход в верхнюю часть диапазона будет совершаться у него без заметных тембровых изменений, а голос будет звучать как бы в едином регистре.

Необходимо обратить внимание на то, что при ходе вверх в арпеджио или на относительно широких интервалах нижний звук интервала должен быть подготовлен заранее и взят в позиции высокого звука. Следует уделить значительное время выработке крытого звучания. Постепенно звук можно как бы открывать, то есть более не притемнять тембра, петь светло, открыто. В этом случае надо следить за тем, чтобы на верхних нотах не нажималось дыхание. Рекомендуется брать его несколько «на себя», освобождаясь тем самым от лишнего напряжения.

### *Процесс голосообразования*

В состоянии колебания любое упругое тело приводит в движение частицы окружающего воздуха, из которых образуются звуковолны. Распространяясь в пространстве, все эти волны воспринимаются нашим ухом как звук. Так образуется звук в окружающей нас природе.

Таким упругим телом в нашем организме являются голосовые складки. При взаимодействии колеблющихся голосовых складок и дыхания образуются звуки речевого и певческого голоса. Все части голосового аппарата приходят в состояние готовности при желании человека петь. Со вдоха начинается процесс пения, во время которого воздух нагнетается через ротовую и носовую полости, глотку, гортань, трахею, бронхи, в расширенные при вдохе лёгкие. Затем под действием нервных сигналов (импульсов) из головного мозга голосовые складки смыкаются, происходит закрытие голосовой щели. Это совпадает с моментом начала выдоха. Путь выдыхаемому воздуху преграждают сомкнутые голосовые складки, препятствующие свободному выдоху. Набранный при вдохе воздух в подвязочном пространстве под действием выдыхательных мышц сжимается, возникает подвязочное давление. Сжатый воздух давит на сомкнутые голосовые складки и приходит во взаимодействие с ними. Возникает звук. Происходит чудо: перерождение воздушной струи в звуковой поток, когда колебания голосовых связок передаются воздушной струе, выдыхаемой певцом, а сам певец, как хороший оператор, контролирует этот процесс с помощью уха и внимания.

Исследователь Р. Юссон в своей работе «Певческий голос» показал, что колебания связок нельзя рассматривать как результат серии обычных смыканий и размыканий связок, следующих с большой частотой под напором воздушной струи [18]. Колебательная функция голосовых связок обуславливается особенными нервными влияниями и является феноменом целиком центрального происхождения. К частоте образующих колебаний дыхание не имеет никакого отношения. Колебания голосовых связок – совершенно самостоятельная функция гортани, являющаяся ответом на импульсы, поступающие из



головного мозга. Этим объясняется тот момент, что у человека, который присутствует при пении других, всё равно происходит работа голосового аппарата, хотя он только слушает, но сам не поёт.

Не надо забывать, что у людей очень индивидуальные анатомические, физиологические и психологические свойства организма, а отсюда и необходимость индивидуального подхода к каждой личности, и неповторимость звучания каждого голоса, его тембр, сила, выносливость и другие качества.

### ***Резонаторы***

Резонаторы в голосовом аппарате – полости, резонирующие на возникающий в голосовой полости звук и придающие ему силу и тембр. Звуки, рождённые на уровне голосовых складок от их взаимодействия с дыханием, распространяются по воздухоносным полостям и тканям, лежащим как над голосовыми складками, так и под ними. Они обладают собственным тоном, высота которого зависит от размеров резонатора. Резонанс возникает при совпадении высоты собственного тона с частотой звука. Приблизительно до 80 % энергии певческого звука гасится при прохождении через окружающие ткани, растрачивается на их сотрясение (вибрацию).

У певцов различают верхний (головной) и нижний (грудной) резонаторы. ***Головное резонирование*** ощущается как вибрация в голове (в области маски, зубов, темени), возникающая по причине присутствия в голосе высокочастотных обертонов. ***Грудное резонирование*** ощущается как вибрация в груди (трахея, бронхи) в ответ на низкие обертоны голоса. Правильное звукообразование характеризуется ощущением одновременных вибраций в головном и грудном резонаторах.

Глотка и ротовая полость формируют звуки речи, повышают силу голоса, влияют на его тембр. В результате головного резонирования голос обретает полётность, собранность, металл. Эти резонаторы являются индикаторами правильного голосообразования. Грудное резонирование сообщает звуку полноту и объёмность звучания. Злоупотребление грудным резонированием отяжеляет звучание и может привести к

качанию звука и понижению интонации. Грудной резонатор – нижняя опора звука.

Колебаниями выдыхаемого из лёгких воздуха во время прохождения его через голосовую щель образуется певческий звук. Однако певческий звук не должен чувствоваться в гортани, хотя он там образуется, иначе он будет горловым. Поющему ученику должно казаться, что звук образуется в груди, а потом опирается в твёрдое нёбо.

Голос может деградировать при увлечении грудным или головным резонированием вне учёта остальных моментов певческого голосообразования. К зажатию голоса, к обуженному звучанию, к потере органичности звука может привести увлечение только головным резонированием.

Злоупотребление грудным резонированием обостряет регистровые переходы, затрудняет движение голоса вверх. Голос теряет гибкость, полётность, всё больше и больше начинает покачиваться и детонировать.

В своей работе «Из истории петербургской вокальной школы» певица В. Барсова пишет: «При пении стараюсь ощущать звуковую опору в груди с одномоментной поддержкой этой опоры мышцами живота и вверху, в области так называемой “маски”» [2]. Поэтому так важно при пении не сбрасывать объём грудной клетки при дыхании, чтобы не менялся объём грудного резонатора. Чрезмерное, нарочитое напряжение мышц грудной клетки и живота не только не способствует грудному резонированию, но, скорее, ему препятствует, так как затрудняет нормальное распределение воздуха в дыхательных полостях. Резонаторы усиливают звук, дают ему качественное звучание. Поэтому так часто при обучении говорится о необходимости *петь в маску* – пользоваться головными резонаторами, петь на дыхательной опоре, подключать грудные резонаторы.

Итальянский педагог Э. Барра отмечал, что в пении нет никаких секретов и никаких возможностей, кроме резонанса. Потеряв резонанс, перестаёшь быть певцом; резонанс обеспечивает яркость, полётность голоса, его неутомимость, долговечность. Существуют определенные резонирующие области.

*Грудной резонатор* (трахея, бронхи, лёгкие, наполненные воздухом) даёт звуку, главным образом, силу. *Головные резонаторы* дают голосу тембр и окраску звучания. *Гортань* заведует преимущественно высотой звука.

Мы часто употребляем выражение «подключить резонаторы». Резонаторы, конечно, не имеют выключателей, но если человек даёт себе установку в работе о механизме певческого процесса, о своих задачах и целях, то это включение происходит за счёт нашего внутреннего ощущения.

Мы чётко представляем теперь, что поставленный голос имеет верхнюю опору (купол, маска, позиция) и нижнюю (диафрагма, грудь), а между ними – воздушная струя как натянутая струна (дыхание). В процессе пения сохранение певцом этих ощущений создаёт у слушателя впечатление устойчивости звука поставленного голоса.

### ***Маска, «петь в маску»***

Рассмотрим важный момент голосообразования и резонирования с **«вокальной маски»**.

В словаре вокальных терминов говорится, что понятие «вокальная маска» связано с резонированием голоса певца в носовой и в придаточных полостях, то есть в верхней части лица, которая обычно прикрывается на костюмированных маскарадах [7]. Оно связано с присутствием в голосе высокой певческой форманты. Ощущение вокальной маски – показатель правильного голосообразования. Процесс пения при этом осуществляется более легко и свободно, голос звучит ярко, звонко, полётно.

Чтобы ощутить вокальную маску, можно предложить упражнение: *сомкните губы и, оставляя горло свободным, помычите на удобном тоне, ощущая щекотание на верхней губе, зубах и переносице. Если нет ощущения щекотания, вибрации, значит у вас поджато горло, освободите его. Возьмите хорошее дыхание. Та область, где ощущается щекотание, и есть маска.*

**«Петь в маску»** – значит петь в высокой звуковой позиции, с полным использованием верхних резонаторов (головных),

которые являются верхней опорой звука, в то время как дыхание – нижней опорой звука.

Р. Юссон установил, работая над этой проблемой, что между тройничным лицевым нервом (район носовой полости и придаточных пазух) и голосовыми мышцами существует рефлекторная связь [18]. Правильный посыл голоса (воздушной струи) раздражает окончание лицевого нерва, разветвляющегося на нёбном своде, что повышает тонус голосовых мышц и усиливает яркость, звонкость, полётность и тембровую красоту звука.

Старые итальянские педагоги для ощущения вокальной маски рекомендовали специальные упражнения, которые помогали освободиться от горлового звучания. Эти упражнения вошли в вокальную практику под названием «**нычание**» и «**мычание**».

*На удобном тоне напевать звуки [м], [н], [в], ощущая вибрации в переносице, на губах, на верхних зубах и полную свободу широкой глотки. Если корень языка напряжён, поднят, то этих ощущений не возникает. Первый раз это упражнение делается с открытым ртом – «нычание», а потом с закрытым ртом – «мычание».*

Выдвигению звука вперед помогают упражнения на принципе «мычания».

*Произнести слоги «ма», «ми», «мо», «му», концентрируя звук [м] в маске (щекотание верхней губы, зоны корней верхних зубов) и последующий гласный звук без изменения ощущений и направления потока звука и его энергии. В горле не должно возникать никакого напряжения. Работа начинается с самого удобного гласного звука.*

Очень часто начинающие певцы имеют зажатые глотки, поднятые плечи. Надо быть внимательным, чтобы упражнения «нычание» и «мычание» не укрепили этих недостатков. Об этой опасности говорит М. Э. Донец-Тессейр. Она считает, что с приёмом «мычания» следует быть очень осторожным, не увлекаться им, так как он приучает к недостаточному поднятию мягкого нёба, а это приводит к гнусавости [4]. Чувство головного резонатора М. Э. Донец-Тессейр называет чувством

переносицы, считая, что это обеспечивает собранность звука, его высокую позицию.

Мы говорили о маске, о головных резонаторах, то есть о месте, куда посылается поток воздуха, звука. А как он посылается?

### *Атака звука*

Атака звука в вокальной методике означает начало звука. Узкой струёй посылается дыхание, как укол, в высокую позицию (к корням верхних зубов). Атака звука – это способ и быстрота, момент и степень замыкания голосовых связок, при которой дыхательная щель переходит от дыхательного положения к голосовому.

Различают три вида атаки.

1. **Твёрдая атака** характеризуется полным смыканием голосовых складок до начала звука и их быстрым размыканием под влиянием поднятого подскладочного давления. Звук при этом обычно бывает точным по высоте, ярким, энергичным, при утрировке – жёстким.

2. **Придыхательная атака** – голосовые связки смыкаются на уже вытекающей струе воздуха, что и создаёт своеобразное придыхание. Звук достигает полноты звучания и точной высоты не сразу (образуются так называемые «подъезды к ноте»). При придыхательной атаке может появиться утечка воздуха, его повышенный расход через неплотно сомкнутую голосовую щель, голос может потерять необходимую чистоту тембра, яркость, энергию, опору.

3. **Мягкая атака**, которой стремятся пользоваться певцы, характеризуется одновременностью смыкания голосовых складок и посылы дыхания. Она обеспечивает чистоту интонации и наилучшие звуковые возможности работающим голосовым складкам.

Певец должен владеть всеми тремя видами атаки, употребляя их в зависимости от выразительных задач.

Если у начинающего певца вялая подача звука (вялое смыкание), то для активации голосовых связок целесообразно пользоваться некоторое время более твёрдой атакой. А если жёсткая подача звука (пересмыкание) и горловой звук, то

полезно применять мягкую атаку, но надо быть очень внимательным, чтобы такой способ подачи звука не вызвал «подъездов» в звукообразовании.

### *Певческий зевок*

Зевок в пении – один из распространённых мышечных приёмов, способствующий нахождению правильного положения гортани во время пения. В вокальной литературе это называется *певческим зевком*, вокальным зевком, полузевком, когда активизируются мышцы глотки, зева, мягкого нёба, освобождается язык, гортань опускается.

Благодаря ощущению зевка мягкое нёбо активизируется и поднимается вверх, гортань опускается, задний отдел рта освобождается от скованности, излишнего напряжения.

Э. Карузо считал, что певцу полезно упражняться в открывании горла перед зеркалом и стараться при этом увидеть нёбо так же, как когда мы показываем горло врачу.

Вот что пишет А. Г. Менабени о зевке: «При правильном образовании певческого звука мягкое нёбо почти целиком отделяет носоглотку от глотки, то есть находится в поднятом состоянии, близком к зевку. Зевок подготавливает во время вдоха и оказывает большое влияние на певческое звукообразование. При нём расширяется полость глотки, увеличивается её резонаторная способность, возрастает сила звука. Высоко поднятое нёбо при таком состоянии глотки создаёт условия для правильного формирования певческого звука (его округления и высокой позиции). При зевке опускается корень языка и подъязычная кость, к которой подвешена гортань. Поэтому зевок является методическим приёмом произвольного опускания гортани. Напряжение мягкого нёба при зевке через нервные связи вызывает необходимый тонус диафрагмы, влияет и на напряжение голосовых складок, что важно для образования смешанного регистра» [10].

Высокие голоса, особенно женские (колоратурные и лирико-колоратурные сопрано), в вокальной практике чаще всего используют полузевок. Если нет упора в твёрдое нёбо, то звук получается плоский, резкий, открытый, белый. Такой звук используется в народном пении.

## *О регистрах*

Регистром голоса, по определению М. Гарсиа, называется ряд последовательных, однородных, поднимающихся снизу вверх звуков, вызванных применением одного и того же механического принципа, природа которых совершенно отлична от другого ряда таких же последовательных звуков, которые вызваны применением совершенно другого принципа [3]. Все звуки, принадлежащие одному и тому же регистру, сохраняют свою природу, несмотря на различие в стиле или выразительности. Регистры покрывают друг друга на известном протяжении, так что некоторые звуки в известных областях могут принадлежать сразу обоим регистрам и могут быть воспроизведены и в речи, и в пении, не смешиваясь друг с другом.

Существует два однородных способа звукообразования: грудной и головной регистр (фальцет).

1. **Грудной** – замыкание голосовой щели полное; все связки вибрируют целиком, голосовые связки работают как ударяющие язычки; гортань занимает относительно низкое положение, высота звука регулируется, главным образом, деятельностью внутригортанных мышц, наблюдается большое богатство звука обертонами, их сила.

2. **Головной регистр (фальцет)** – замыкание голосовой щели неполное, вибрируют лишь края связок; с акустической стороны звук гораздо беднее обертонами, чем грудной.

Грудной регистр подразделяется на три подрегистра: грудной, медиум (микст), головной. У мужчин их два: грудной и головной, у женщин три: грудной, микст и головной.

**Микст** – это плавный переход от грудного звучания к головному и фальцетному (смыкание связок занимает срединное положение). При миксте работают и грудной, и головной резонаторы. В этой работе (над микстом) очень важен слуховой контроль и поиск удобства в ощущениях.

Регистровое строение голоса разное у мужчин и женщин и зависит от особенностей строения мужской и женской гортани.

Естественные регистровые возможности по-разному используются в различных манерах профессионального пения.

Народная манера пения характеризуется распространением работы грудного механизма (грудного резонирования) на центральном участке диапазона. Академическая манера пения требует ровности двухоктавного диапазона с сохранением в звуке как головного, так и грудного резонирования.

В разных типах голосов грудное и головное резонирование представлено неодинаково. Низкие драматические голоса более полно используют грудное резонирование, а лёгкие и высокие – головное. Естественные границы регистров и местонахождение переходных звуков играют роль в определении типа голоса.

Выравнивая голос, певец должен избегать переломных нот посредством хорошо контролируемого дыхания и еле заметного изменения гласного звука (в смысле более тёмной его окраски), называемого прикрытием гласного, поэтому есть понятия ***открытые и прикрытые звуки.***

Прикрытый звук – это звук, применяемый мужчинами-певцами при формировании верхнего участка диапазона голоса выше переходных звуков.

Сущность приёма прикрытия заключается в том, что, употребляя гласные «у» и «о» и увеличивая импеданс на переходных звуках и выше, певец снимает излишнее напряжение с голосовых складок, облегчая их переход на смешанное голосообразование. Таким образом, появляется возможность петь верхний отрезок диапазона голосом, полноценно окрашенным головным и грудным резонированием.

Основные правила прикрытия: смягчение звукообразования в центре диапазона, округление голоса перед переходными нотами, умеренная сила звука и плавная подача дыхания.

Одна из главных причин преждевременной «гибели» многих голосов – злоупотребление открытым (белым) тембром, являющееся следствием неправильного формирования звуков в начальном периоде обучения. Особенно вредно пение открытым тембром для мужских высоких голосов.

Певицы, злоупотребляющие открытым звуком, скоро обнаруживают склонность к детонированию, тремолированию звука и быстрому изнашиванию голоса.



## *Тембр*

Тембр – окраска звука, качество, позволяющее различать звуки одной высоты, исполненные на различных музыкальных инструментах или разными голосами. Можно утверждать, что тембровое звучание голоса является одновременно одним из наиболее мощных и вместе с тем тонких средств передачи всего спектра переживаний, живущих в фантазии актера-певца.

В понятие вокального тембра включены два различных момента: врожденное качество звучания голоса и способность актера-певца изменять тембровую окраску голоса под воздействием создаваемого им сценического образа. Вокальный тембр зависит во многом от количества обертонов, входящих в состав интонируемого звука. При этом нужно учитывать тот фактор, что исходный тембр звука, рождённый в голосовой щели, отличается от конечного тембра певческого звука. Это происходит, потому что при прохождении звука по звуконосным путям часть обертонов, входящих в резонанс с резонаторами голосового аппарата, усиливается, а остальные обертоны не резонируют и гасятся.

Признавая, что вокальный тембр в значительной мере является природным качеством, нельзя отрицать и тот факт, что в процессе правильного обучения он может быть улучшен, а тембровые возможности голоса расширены. Например, академическая манера пения требует звонкости («металла») и одновременно округлости, мягкости тембровых красок, зависящих от наличия в голосе высокой и низкой певческих формант, определённой частоты вибрато.

В певческом голосе слушатель ценит, прежде всего, красоту тембра, его ровность на всех гласных и на всём диапазоне. Тембр, становясь важнейшим выразительным средством, передает все богатство переживаний исполнителя. Следовательно, тембр певческого звука должен быть различным в разных вокальных жанрах.

Более того, актер-певец должен понимать, что тембр певческого голоса значительно отличается от разговорного более богатой окраской голоса. Голос певца также существенно отличается от звучания любого музыкального инструмента

(скрипки, виолончели, фортепиано и других) тем, что певец воспринимает тембр своего голоса иначе, чем окружающие. В то время, как музыкант-инструменталист ощущает тембр своего инструмента только опосредованно, поющий исполнитель слышит свой голос одновременно и «изнутри», и «снаружи». В этой связи на тембр певческого голоса «накладывается» огромное количество сигналов от самых различных органов чувств.

Начинающий актер-певец должен осознавать, что его индивидуальный тембр голоса лучше всего раскрывается на средних (примарных) тонах. Тембровой окраске голоса при этом следует придать приятность, округленность, то есть петь не перекрытым, но одновременно и не открытым («белым») звуком.

Открытый («белый») звук является, как правило, следствием неправильного формирования вокального звука на начальном этапе обучения, что весьма часто приводит к преждевременной утрате вокального голоса. Как уже отмечалось выше, особенно вредно подобное пение для высоких мужских голосов. Женские голоса при злоупотреблении открытым звуком приобретают склонность к детонированию, тремолированию, что быстро изнашивает вокальный голос.

Актеру-певцу важно также знать, что тембровая окраска голоса зависит от головного резонатора.

Слушая актера-певца, можно применить такие метафорические понятия, характеризующие достоинства или недостатки тембровой окраски вокального голоса, как «темный», «тусклый», «матовый», «светлый», «яркий», «полётный» и т. д. Эти характеристики обусловлены внутренней наполненностью вокального тембра, а не его внешними признаками. В этом же аспекте бедность тембровой палитры или неумелое использование актером-певцом тембровых красок вокального голоса можно объяснить неясным или его «фальшивым» представлением о художественной сущности вокального произведения.

Каждое художественное переживание требует для своего выражения, по замечанию М. Гарсиа, соответствующей окраски звука: как интонационно-выразительных, так и психологических

качеств тона [3], что в результате явилось прогрессивным явлением русской вокальной школы.

Тембр вокального голоса, будучи непосредственным выражением мысли и чувства, по мысли представителей русской вокальной школы, должен стать самой сущностью вокального интонирования музыки. Другими словами, тембровая окраска вокального звука становится по своей содержательной сути **тембро-мыслью или тембро-чувством**. В этой связи актер-певец должен непрерывно обогащать тембровую палитру вокального голоса, одновременно вырабатывая в себе нетерпимость к малейшей темброво-интонационной фальши, так как нередки случаи, когда при наличии богатого по тембровым возможностям голоса актер-певец, однако, неверно интонирует. Подобный недостаток возникает как результат привычки к бесконтрольному исполнению. Отсюда логичен вывод – воспитывать в себе предельную чуткость к тембровой окраске голоса, умение находить в тембровой окраске вокального голоса правду выражения чувств и мыслей.

Подтверждение тому мы находим у М. Гарсия, считавшего, что характер звука проявляется при известных движениях чувства. Он объясняет также, почему певец хорошо поет только некоторые пассажи и почему приемы, которые успешно применяет певец в одном случае, не подходят для другой ситуации. В частности, М. Гарсия пишет, что блестящий и ясный тембр не на своем месте кажется кричащим, тембр матовый – пустым, а тембр темный и глухой производит впечатление хрипения [3].

Таким образом, актер-певец должен исходить из того, что каждое переживание требует поиска соответствующей окраски звука – соответствующего тембра в процессе вокального интонирования. Умело применяя резонаторы, используя вибрацию голоса, сформированную технику дыхания, актер-певец может достичь и глубины, и прозрачности, и требуемого разнообразия голосовых красок.

## *Диапазон*

Диапазон – звуковой объём голоса от самого нижнего до самого верхнего звука. Диапазон профессионального певца (солиста или хориста) должен быть не менее двух октав. В самодеятельных хорах диапазон не превышает полутора октав. Диапазон – в значительной мере природное качество, однако при правильной методике развития голоса естественный диапазон может быть увеличен как вверх, так и вниз.

Важным моментом вокальной практики является построение диапазона, которое идёт параллельно с формированием целостного механизма дыхания. Как известно, особую трудность в отношении формирования диапазона голоса испытывают мужчины.

Для большинства из них формирование верхнего участка диапазона связано с нахождением и развитием искусственного регистра, так называемого смешанного прикрытого голосообразованием, создающего возможность достигать предельных верхних нот в ярком, блестящем и мощном звучании. Прикрытое голосообразование понимается не как затемнение гласной в верхней части диапазона в форме перехода вверх на звучание, близкое к [y], не как изменение колорита звучания гласных, а как регистровая смена, перестройка в самом механизме звукообразования. Если, например, крупный теноровый голос поднимается в арпеджио до переходных нот, следуя механизму опёртого грудного звучания, он, как уже упоминалось выше, на переходных нотах гласный звук [a] переведёт в [o]. Получается грубая подмена характера звука. Для того чтобы этого не происходило, надо выбрать мягкое изменение механизма голосообразования, гибкий «переворот звука». Для этого следует найти верхний механизм работы голосового аппарата, никогда не форсировать звук, не нажимать дыханием на гортань.

Для мужских голосов расширение диапазона вверх связано с овладением приёмом прикрытия звука. Развитие верхнего участка требует постепенности, так как высокие звуки формируются с использованием предельных возможностей голосового аппарата. Рекомендуется сначала исполнять их в

проходящем движении, учитывая действие механизма инерции. Выдерживание их и филировка осваивается позднее, когда голосовой аппарат привыкнет к необходимым усилиям.

### ***Вопросы к 3 главе***

1. Как происходит процесс звукообразования?
2. Какую роль играют резонаторы?
3. Что такое «певческая маска» и как петь в «певческую маску»?
4. Что такое «атака звука»?
5. Какие бывают типы регистров?
6. Как тембр влияет на выразительность голоса?
7. Что такое диапазон голоса певца?

### ***Литература к 3 главе***

1. Заседателей, Ф. Ф. Научные основы постановки голоса [Текст]. – М. : Книжный дом «Либроком», 2013.
2. Работнов, Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов [Текст]. – М. : Музгиз, 1932.
3. Юссон Р. Певческий голос [Текст]. – М. : Музыка, 1974.
4. Барсова, Л. Г. Из истории петербургской вокальной школы [Текст]. – СПб. : Петровский фонд, 1999.
5. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению [Текст]. – М. : Просвещение, 1987.
6. Гарсия, М. Школа пения [Текст]. Ч. 1–2. – М. : Музгиз, 1956.

## **ГЛАВА 4. СЦЕНИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА ДРАМАТИЧЕСКОГО АКТЁРА**

Поющий актёр не может творить, исполняя то или иное вокальное произведение, без необходимой певческой техники. Надо обладать большим мастерством, чтобы находясь на сцене, реализовывать свой творческий замысел и одновременно удерживать внимание зрительской аудитории.

Общеизвестны слова К. С. Станиславского о том, что нельзя с неподготовленным телом передавать бессознательное творчество природы, точно так же, как нельзя играть Девятую симфонию Бетховена на расстроенных инструментах. Продолжая эту мысль, можно утверждать, что нельзя создать органичный вокальный образ, если не владеть мастерством актёра, если не знать основные законы действия человека на сцене. По этой причине нельзя радикально разделять процесс работы над вокальной техникой и художественными вокально-сценическими средствами.

В результате целенаправленной работы по овладению своим телом, своими нервами, своим вниманием формируются такие специфические качества, которые принято называть профессионализмом. Другими словами, умение «нести себя» – это не только эстетическая сторона проблемы, но и техническая, так как тело исполнителя, как и вокальный голос, – это его инструмент. Вместе с тем, чтобы добиться желаемого успеха в профессиональном становлении, необходимо прикладывать постоянные усилия и упорно трудиться.

Об этом же пишет К. С. Станиславский, будучи убежденным в том, что упорный труд есть первое неперемное условие в работе актёра над собой. Эта работа должна трудное сделать привычным, привычное – лёгким, лёгкое – прекрасным. Великий режиссер считал, что «изучение законов творчества способно притупить искру вдохновения у посредственного актёра, но оно раздувает эту искру в большое пламя у подлинного художника» [14].

При этом актёр всегда должен помнить, что как бы ни был хорош его вокальный голос, он не заменит ему отсутствие технической оснащённости, способствующей успешности

вокально-сценической деятельности. Отсюда Станиславский подчеркивает, что «на сцене актёр нередко глубоко и тонко чувствует, но при передаче своего переживания он до неузнаваемости уродует его грубым воплощением неподготовленного телесного аппарата». Поющего актёра, который не умеет донести вокальный текст до зрителя, К. С. Станиславский сравнивал с немым, «который уродливым мычанием пытается сказать любимой женщине о своём чувстве».

К. С. Станиславскому вторит академик Б. В. Асафьев: «надо уметь петь гнев, сострадание, боль, шутку, насмешку, ласку, поцелуй, лукавство, смелость, в общем, всю гамму чувствований. Они появляются в результате верного сценического действия и работы воображения» [1].

Уместно напомнить, что русские композиторы в своих вокальных сочинениях стремились достичь полного слияния слова и музыки. Приведем известное высказывание А. С. Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово». По этой причине русская вокальная лирика, с которой певец-актёр довольно часто имеет дело в спектакле, отличается глубоким психологизмом, рельефностью разнообразных художественных средств.

Подобное погружение в глубину вокальной музыки гениально демонстрирует своим исполнительским искусством Ф. И. Шаляпин [16]. Драматический актёр многому может научиться у великого певца, прежде всего, уловить особую музыкальность спетого им слова, виртуозное владение приёмами вокально-сценической речи, заимствованными Ф. И. Шаляпиным, в свою очередь, у выдающихся русских актёров. Художественное чутьё великого певца неизменно подсказывало ему, в каких случаях музыкальный ритм, мелодические акценты должны доминировать над словом, а когда наоборот – речевой ритм и речевые акценты становятся ведущим, организующим началом.

Дирижер А. Пазовский в воспоминаниях о Ф. И. Шаляпине отмечал, что, вслушиваясь в его исполнение монолога Бориса Годунова «Достиг я высшей власти», задавал себе вопрос: декламирует ли певец текст Пушкина или поёт музыку

Мусоргского? И каждый раз приходил к выводу, что Ф. И. Шаляпин «декламирует монолог не только как драматический актёр, но и как огромный актёр-музыкант, актёр-певец». Все тончайшие изгибы пушкинского стиха Шаляпин воспринимал через музыку Мусоргского [11].

Известный русский актёр Н. Черкасов говорил в своих воспоминаниях о том, что учился у Ф. И. Шаляпина, прежде всего, музыкальности, столь необходимой во всех видах и жанрах сценического искусства. У него он учился «выразительности слова, которое всегда было объёмным, учился дару безграничного перевоплощения ... быть хозяином своей реплики, монолога» [15]. Несомненно, шаляпинские принципы работы над вокальной речью должны быть в основе вокального воспитания драматического актёра.

Исходя из этого, нужна такая система вокального воспитания актёра, которая бы рождала потребность петь, проникая в самую суть актерской профессии, а именно – уметь пением достигать сути звуко-слова на основе действенных задач. Должен в итоге произойти акт «присвоения» исполнителем вокального произведения.

На протяжении всего периода обучения сольному пению стержневой задачей является умение вникать в сущность музыкально-вокальной образности каждого произведения, понимать логику музыкального действия, существовать в музыкально-действенном комплексе.

Педагог Н. М. Малышева [9] в своей работе «О пении» вспоминает, как К. С. Станиславский работал над постановкой тела актёра для сцены, какие предъявлял требования: «Нужно прислониться спиной к косяку двери, шкафа, стремиться расправить свой позвоночник вдоль косяка, расправить корпус, выпрямиться, плечи опустить, шея станет длиннее и прямее, живот втянется. Дыхательный аппарат займёт удобное положение, гортань расположится как бы на прямой оси. Голова певца должна стоять гордо, шея должна выпрямиться, чтобы при движениях челюстью не нажимать на гортань. Очень полезно в пении представлять себе, что на голове держишь кувшин с водой (вырабатывается баланс шеи и мышц, держащих голову)».



Есть певцы, которые выходят на сцену со строгим, недовольным видом. Старайтесь избегать этого. Ничто не портит настроения так, как мрачное, неприветливое или высокомерное выражение лица артиста, вышедшего к слушателю.

Приведем небольшой фрагмент из «Трактата об искусстве пения» большого педагога Гарсиа-сына, где он пишет о способностях учеников: «При обсуждении необходимых для ученика способностей мы будем иметь в виду певца, который намерен посвятить себя театру... Он должен не только соединить в себе интеллектуальные преимущества, но его физическое состояние должно быть настолько хорошим, чтобы быть способным переносить утомление, ожидающее его на артистическом пути» [3].

По мысли М. Гарсиа, наиболее удачные интеллектуальные свойства таковы: подлинная любовь к музыке, способность точно схватывать и запечатлеть в памяти мелодии и гармонические сочетания, экспансивность в соединении с живым и наблюдательным умом. Что же касается физических данных, то на первый план М. Гарсиа ставит голос, который должен быть свободным, сильным, приятным и большим по диапазону, а ко второму плану он относит физическую конституцию, которая вообще должна соответствовать только что описанным качествам голоса. Но во избежание ошибок добавляет, что одного соединения всех этих данных, как бы оно редко ни встречалось, ещё мало для настоящего таланта. Самые блестящие способности нуждаются в развитии и руководстве при их применении посредством систематической и рациональной работы. Певец, пренебрегающий изучением эффектов и тонкостей искусства, – несовершенный талант, раб рутины. Мало схватить наспех кое-какие музыкальные сведения; артисты не импровизируются, они формируются медленно: необходимо, чтобы их талант развивался с ранних пор при помощи специальных упражнений и заботливого воспитания...

Специальное формирование певца, по мнению М. Гарсиа, складывается из изучения сольфеджио, рояля, уроков пения и гармонии. Знание гармонии для певца – необходимое подспорье... Он считает, что голос в натуральном виде всегда

груб, неровен, непрочен, даже тремолирует и обладает малым объёмом. Только разумное и упорное обучение может упрочить интонацию, сделать ясным тембр, усовершенствовать гибкость и усилить мощь голоса.

Не надо бояться «слишком суровой» оценки вокальных возможностей, даже в том случае, если в начале занятий пение не производит благоприятного впечатления. Приведу распространенные недостатки, на которые указывает М. Гарсия, могущие заставить педагога сомневаться в будущем обучающихся ими учеников:

1. Недостаточная культура;
2. Плохой слух и фальшивый голос (этот недостаток можно считать неисправимым только после попыток обучения в течение нескольких месяцев);
3. Тремолирующий и, в части и на всём протяжении, хриплый голос.

М. Гарсия особо подчеркивает, что необходимо отказаться от занятий пением лицам слабым и болезненным, ибо хрупкое здоровье совершенно не позволяет артисту энергично петь, в то время, как энергия – «первая характерная черта всякой страсти» [3].

### ***Основные требования к начинающему актёру-певцу перед выходом на сцену и во время концерта***

Перед выходом на сцену нужно сконцентрировать внимание, собраться с мыслями, быть предельно внимательным. При выходе на публику ни в коем случае не делать недовольное лицо: лицо поющего должно быть свободно от гримас и подчинено общей задаче – идее творчества. Улыбка важна как фактор, как чувство радости, удовольствия от дела.

Следующие правила следует рассматривать как своего рода заповеди поведения актёра-певца.

1. Никогда не следует начинать выступление сразу по выходе на сцену, нужно немного постоять, успокоиться, при этом полезно сделать два-три вдоха, ощутить мышцы зева, глотки (зевок), вспомнить о дыхании. Эта пауза поможет и зрителям собрать внимание для дальнейшего восприятия вашего творчества.

2. Поющий актёр-певец должен устойчиво стоять на сцене, поза должна быть удобной и естественной.

3. Чтобы полноценно брать дыхание в лёгкие и использовать грудной резонатор, плечи должны быть хорошо развёрнуты на прямом позвоночнике, голова должна смотреть прямо перед собой, находясь на свободной, не зажатой шее – это обеспечивает свободу гортани и глотки, их естественное состояние. Всё должно способствовать полноценному звучанию голоса.

4. В паузах между произведениями (если это концертное выступление) ведите себя интеллигентно и с достоинством, не забывая при этом про улыбку, и не делайте очень низкие поклоны.

5. Выступление заканчивайте на его пике, не утомляя публику. Никогда не заканчивайте свое выступление менее выигрышным произведением.

### ***Отношения педагога и начинающего актёра-певца***

Согласно учебному плану сольным пением студент театрального вуза начинает заниматься с третьего семестра. Перед началом занятий преподаватель знакомится с его вокальными данными, общим вокальным развитием, характером голоса, выявляет его недостатки.

Типичные проблемы первого года обучения – это горловое звучание, гнусавость, нечистая интонация, мышечный зажим, неровность звука. Всё это вызывает необходимость выбора соответствующих методических приёмов.

Обучение принято начинать с простейших упражнений и вокализов, пока не сложится правильный певческий стереотип. Параллельно преподаватель вводит в процесс обучения несложные вокальные произведения с текстом.

Учебный репертуар является одним из главных обучающих факторов, готовящих актёра к решению различных по характеру и степени сложности вокально-сценических задач. Правильно подобранный репертуар помогает исправить певческие недостатки, воспитать музыкальный вкус, расширить диапазон, развить силу голоса.

Преподаватель сольного пения в праве самостоятельно выбирать тот или иной вокальный материал, учитывая индивидуальные способности актёра-певца. Однако, пока голос не окреп, не налажен автоматизм певческого дыхания, диапазон вокального голоса небольшой, рекомендуется на первом году обучения выбирать удобные для исполнения вокализы, песни народов мира, песни советского периода, песни бардов, несложные романсы русских и зарубежных композиторов.

На втором году обучения сольному пению по возможности актёру следует овладеть новыми вокальными жанрами: ариями из опер и оперетт, классическими романсами, сценами и дуэтами из мюзиклов, опер и оперетт, номерами из театральных постановок. Подчеркну, что ансамблевое пение занимает особое место в вокальном развитии актёра-певца.

На втором году обучения в процессе формирования певческих навыков актёра-певца следует уделять особое внимание выработке резонаторских и вокально-слуховых ощущений. Для этого необходимо использовать фонационные и артикуляционные приёмы, плавное звуковедение, формировать высокую вокальную позицию, сглаживать регистры.

Главной задачей второго года обучения становится формирование навыков работы над вокально-сценическим образом, что невозможно без навыков, приобретённых на дисциплинах «Мастерство актёра» и «Сценическая речь». Сочетание процесса разучивания вокальных партий с речевыми диалогами позволяет обучить студента-актёра не только приёмам органического перехода от речи к пению в драме, но и подготовить его к работе в музыкальном спектакле,

#### ***Вопросы к 4 главе***

1. Какая взаимосвязь между певческим голосом и телесным аппаратом актёра-певца?
2. Как происходит слияние слова и музыки в вокально-сценическом произведении?
3. Каким образом достигается вокально-сценическая выразительность актёра-певца?
4. Каким должно быть физическое состояние актёра-певца?
5. Как происходит формирование личности актёра-певца?

6. Каким образом надо готовиться актёру-певцу к выходу на сцену?

7. Как должны складываться отношения педагога и начинающего актёра-певца?

### *Литература к 4 главе*

1. Станиславский, К. С. Собрание сочинений в 9-ти томах [Текст]. Т. 3. Работа актёра над собой. Часть 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М. : Искусство, 1990.

2. Асафьев, Б. В. Об интонации [Текст] // Избранные труды в 5-ти томах. Т. 5. – М. : Академия наук СССР, 1955.

3. Федор Иванович Шаляпин [Текст]. Сборник в 2 т. Т.1. Литературное наследство. Письма. И. Шаляпина: Воспоминания об отце. Т. 2. Статьи. Высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине. – М. : Искусство, 1959.

4. Пазовский, А. М. Дирижёр и певец [Текст]. – М. : Музгиз, 1959.

5. Черкасов, Н. К. «Борис Годунов» в Петрограде [Электронный ресурс] // Радиопередача «Борис Годунов в Петрограде»: Воспоминания Николая Черкасова о Федоре Шаляпине (запись 1950 годов). – Режим доступа: <http://www.staroradio.ru/audio/20133>.

6. Малышева, Н. М. О пении [Текст]. – М. : Советский композитор, 1988.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### *1. Примерные репертуарные требования и список вокальных произведений для первого года обучения*

#### *Русские и зарубежные народные песни для женских голосов*

Ах, вы, косы, косы русы;  
Ах ты, ноченька;  
Ах, Самара-городок;  
Ах, нет, Джон (англ.);  
Баобаб (марийск.);  
Белолица-круглолица;  
Берег моря (болг.);  
Было у тещи пять зятевей;  
Волга – реченька глубока;  
Вечор ко мне девице;  
Веселись, негритянка (кубин.);  
Во лесочке комарочков много;  
Во кузнице;  
Гандзя (укр.);  
Говорила калинушка;  
Девка по саду ходила;  
Дудочка (литов.);  
Журавли (венгер.);  
Заставил меня муж;  
Зачем сидишь до полуночи;  
Зачем тебя я, милый мой, узнала;  
Если б в лес я не ходила (немец.);  
Если ты полюбила (уругвайск.);  
Как вставала я ранёшенько;  
Как на речке, на лужочке;  
Калинка;  
Кто быстрее споёт (бразил.);  
Липа вековая;  
Лучинушка;  
Матушка, что во поле пыльно;

Мне моя матушка говорила (чеш.);  
Молода, я молода;  
Моя Индонезия (индонез.);  
На горе, горе (белорус.);  
Над полями, да над чистыми;  
Научить тебя, Ванюша;  
Не корите меня, не браните;  
Не брани меня, родная;  
Не велят Маше за реченьку ходить;  
Недоверчивая девушка (испектакль);  
Недотёпа (испектакль);  
Ничто в полюшке не колышется;  
Ох, долга ты, ночь;  
Ой, казала мени матери (укр.);  
Ой, не свити, мисяченьку (укр.);  
Ой, как хотела б птичкой стать (америк.);  
Пастушок (швейцар.);  
Перевоз Дуня держала;  
Плывёт лебёдушка;  
По сеничкам Дуняшенька гуляла;  
Помню, я ещё молодухой была;  
По улице мостовой;  
Помнишь ты меня мой свет;  
Подуй, подуй, непогодушка;  
Пойду ль, выйду ль я;  
Пошла млада за водой;  
Пряха;  
Прощание с Ямайкой (ямайск.);  
Птички (франц.);  
Прекрасная венецианка (итал.);  
Простецкий парень Билл (америк.);  
Река покоя (негрит.);  
Скамеечка (мексик.);  
Светлячок (грузин.);  
Субботний вечер (финск.);  
Трудно сказать (немец.);  
Травушка-муравушка;  
Что стоишь, качаясь;

Что ты жадно глядишь на дорогу;  
Что ж ты не шёл (словац.);  
Чернобровый, черноокий;  
Черноглазка (аргентин.);  
Чучарелло (итал.);  
У зори-то, у зореньки;  
Ходила младшенька по борочку;  
Хоакинита (мексик.);  
Челита (кубин.);  
Шла девица (польс.);  
Я в садочке была;  
Я калинушку ломала;  
Я на горку шла.

*Русские и зарубежные романсы для женских голосов*

**В. Абаза**

Утро туманное.

**А. Алябьев**

И я выйду на крылечко;  
Я вижу образ твой;  
Нищая.

**Н. Артемьев**

Но я вас всё-таки люблю.

**М. Балакирев**

Я любила его.

**А. Бакалейников**

Бубенцы.

**П. Баторин**

У камина.

**И.-С. Бах**

Когда душа поёт.

**Л.-В. Бетховен**

Милее всех был Джемми.

**Ж. Бизе**

Утро.

**П. Борисов**

Звёзды на небе.



**И. Брамс**

В зелёных ивах;  
Данко;  
Колыбельная.

**П. Булахов**

И нет в мире очей;  
Не пробуждай воспоминаний;  
Нет, не люблю я вас;  
Тук-тук-тук, как сердце бьётся;  
Я тебя с годами не забыла.

**А. Варламов**

Красный сарафан;  
Напоминание;  
Вам не понять моей печали;  
Не отходи от меня;  
Белеет парус одинокий;  
Мне жаль тебя.

**П. Василенко**

Я дружка ждала.

**А. Верстовский**

Старый муж.

**Х. Вальверде**

Клавелитос.

**М. Виельгорский**

Бывало-бывало.

**Ж. Векерлен**

Мама, что такое любовь;  
Я гоню овечек на лужок;  
Девы, спешите.

**М. Глинка**

Северная звезда;  
Ах, когда б я прежде знала;  
Гуде витер;  
Жаворонок;  
Ты, соловушка, умолкни.

**Э. Григ**

Весной;  
Старая песня;

Избушка;  
Лебедь;  
К Родине.

**А. Гурилёв**

Грусть девушки;  
Сарафанчик;  
Право, маменьке скажу;  
Сердце-игрушка;  
Домик-крошечка.

**А. Гуэрчиа**

Нет, не любил он.

**А. Давыдов**

Отойди, не гляди.

**А. Даргомыжский**

Шестнадцать лет;  
Мой суженый, мой ряженный;  
Мне грустно;  
Не скажу никому;  
Юноша и дева;  
Я всё ещё люблю;  
Расстались гордо мы.

**С. Донауров**

У врат обители святой;  
Он уехал.

**Дель Онгра**

Счастлирое одиночество.

**Де Фалья**

Мавританская шаль.

**Н. Зубов**

Не уходи;  
Под чарующей лаской твоей.

**Дж. Керн**

Дым.

**Т. Котляревская**

О, позабудь былые увлечения;  
Мираж.

**О. Кремье**

Когда умирает любовь.

**Ц. Кюи**

Майский день;  
Сожжённое письмо.

**Н. Листов**

Я помню вальса звук прелестный.

**Ж. Мартини**

Восторг любви.

**Н. Матвеев**

Лирические припевки.

**В.-А. Моцарт**

Волшебник;  
Когда Луиза сжигала письма;  
Фиалка;  
Предостережение;  
Старуха;  
Прощальная песня;  
Маленькая пряжа.

**Б. Мендельсон**

На крылья песни.

**М. Мусоргский**

По грибы;  
С куклой;  
В углу;  
С няней.

**Неизвестный автор**

Тёмно-вишнёвая шаль.

**А. Обухов**

Калитка.

**Дж. Перголези**

Если любишь.

**Я. Пригожский**

Ночь светла.

**С. Рахманинов**

Полюбила я на печаль свою.

**С. Сарасате**

Чёрный веер.

**С. Скотт**

Колыбельная.

**Н. Титов**

Для меня ты всё;

Тости;

Твои уста;

Серенада.

**Я. Фельдман**

Ямщик, не гони лошадей.

**Б. Фомин**

Только раз.

**Н. Харито**

Хризантемы.

**П. Чайковский**

Мой садик;

Осень, зима, весна;

Колыбельная песня в бурю;

Кукушка.

**В. Чиара**

Гордая прелесть осанки.

**А. Шишкин**

Нет, не тебя так пылко;

Любила я;

В час роковой.

**Ф. Шопен**

Желание.

**М. Штейнберг**

Что это сердце;

Гайда-тройка.

**Ф. Шуберт**

Серенада;

Утренняя серенада;

Баркарола.

**Е. Юрьев**

Зачем любить, зачем страдать.

*Русские и зарубежные народные песни для мужских  
голосов*

Ах ты, душечка;

Борода ль моя, бородушка;

Вдоль по улице;  
Вдоль да по речке, вдоль да по Казанке;  
Вдоль по улице молодчик идёт;  
Весёлый разговор;  
Весёлый мельник (англ.);  
Взяв бы я бандуру (укр.);  
Вниз по Волге-реке;  
Вот на пути село большое;  
Всю-то я вселенную проехал;  
Выйду на улицу;  
Высота поднебесная;  
Говорят, не смею я (венгер.);  
Гусары (польс.);  
Далеко-далеко степь за Волгу ушла;  
Десять собак (мексик.);  
Дубинушка;  
Дуня-гонкопряха;  
Заиграйте, мои гусельки;  
Есть на Волге утёс;  
Из-за острова на стрежень;  
Как ходил, гулял Ванюша;  
Кольцо души-девицы;  
Коробейники;  
Каде Руссель (франц.);  
Мальш (кубин.);  
Меж крутых бережков;  
Миссисипи (америк.);  
Мы на лодочке катались;  
Не одна во поле дороженька;  
Не слышно шума городского;  
Ой, джигуне, джигуне (укр.);  
Ой, мороз-мороз;  
Ой, со вечера да с полуночи;  
Пастушка (франц.);  
Прощай, радость;  
Прогулка с отцом (индонез.);  
Разбитый жбан (чешск.);  
Расчешу ли я головушку свою;

Сердце, не плачь (чилийск.);  
Слезая;  
Сулико (груз.);  
Среди долины ровныя;  
Солнце низенько (укр.);  
Только я увидел (польс.);  
Трынки-брынки (чешск.);  
Хуторок;  
Четыре ночи (шотланд.);  
Черноокая (испектакль);  
Что так скучно, что так грустно;  
Чучарелло (итал.).

*Русские и зарубежные романсы для мужских голосов*

**А. Алябьев**

Два ворона;  
Я вас любил.

**И.-С. Бах**

Уходит день.

**М. Балакирев**

Обойми, поцелуй.

**А. Бородин**

Разлюбила красна девица.

**В.-Л. Бетховен**

Сурок;  
Шотландская застольная.

**П. Булахов**

Ах, ты тёмный лес;  
Тройка;  
В минуту жизни трудную;  
Свидание;  
Колокольчики мои;  
Надуты губки для угрозы.

**Ц. Биксио**

Лунная серенада;  
Весел я.

**А. Варламов**

На заре ты её не буди;  
Белеет парус одинокий;  
Её здесь нет;  
Вдоль по улице метелица метёт;  
Песня гондольера;  
Оседлаю коня.

**Т. Векерлен**

Девушка младая;  
Девы спешите;  
Нанетта;  
Филис скупая.

**Н. Волков**

Песня о злой жене.

**Й. Гайдн**

Глупо хныкать и страдать;  
Тихо дверцу в сад открой;  
Похвала лени;  
Будь, краса моя, смелей.

**Э. Григ**

Старая мать;  
Лесная песнь;  
Люблю тебя.

**Ф. Голицын**

Я не хочу, чтоб свет узнал.

**М. Глинка**

Ты, соловушка, умолкни;  
В крови горит огонь желанья;  
Признание;  
Ах, ты, ночь ли, ноченька;  
Скажи, зачем;  
Рыцарский романс;  
Гуде витер;  
Северная звезда;  
Сомнение;  
Я здесь, Инезилья.

**А. Гурилёв**

Улетела пташечка;  
Я говорил при расставаньи;  
Песнь ямщика;  
Чёрный локон;  
И скучно, и грустно;  
Разлука;  
Вьётся ласточка сизокрылая;  
Однозвучно гремит колокольчик.

**А. Даргомыжский**

Титулярный советник;  
Не судите, люди добрые;  
Я вас любил;  
Влюблён я, дева-красота;  
Червяк;  
Возвратился ночью мельник;  
Юноша и дева.

**А. Давыдов**

Отойди, не гляди.

**А. Донуаров**

У врат обители святой;  
Пара гнедых.

**А. Дюбюк**

Не обмани;  
Улица, улица;  
Поцелуй же меня, моя душечка.

**Л. Денца**

На качелях.

**Н. Зубов**

Не уходи.

**Э. Капуа**

О, моё солнце;  
О, Мари.

**В. Корганов**

Ты рождена воспламенять.

**Ц. Кюи**

Царскосельская статуя;  
Сват и жених.



**А. Куртис**

Одиночество;  
Вернись в Соренто.

**Н. Листов**

Я помню вальса звук прелестный.

**Л. Малашкин**

О, если б мог выразить.

**П. Макаров**

Выбор жены;  
Тиритомба.

**В. Мельо**

Колыбельная;  
Не светится оконце.

**М. Миньоне**

Первое письмо.

**Э. Марией**

Последний извозчик.

**М. Мусоргский**

Козёл;  
Семинарист;  
Калистратушка.

**Неизвестный автор**

Очи чёрные;  
Я встретил вас.

**М. Николаевский**

Под дугой колокольчик звонит.

**Я. Пригожский**

Мы только знакомы.

**С. Рахманинов**

Вчера мы встретились;  
Письмо К. С. Станиславскому.

**Н. Римский-Корсаков**

Октава;  
Звонче жаворонков пенье;  
Гонец.

**М. Речкунов**

Серенада.

**А. Рубинштейн**

Перед воеводой.

**А. Спиро**

Портрет.

**Н. Титов**

Для меня ты всё.

**А. Тьебо**

Прощай.

**Э. Тозелли**

Сентиментальная серенада.

**Н. Харито**

Отцвели хризантемы.

**Б. Фомин**

Эй, друг, гитара;

Дорогой длинною.

**Я. Фельбман**

Ямщик, не гони лошадей.

**П. Чайковский**

Мой Лизочек;

Мой садик;

Страшная минута;

Он так меня любил.

**Э. Шентирмай**

В мире есть красавица одна.

**Б. Шереметьев**

Я вас любил.

**Ф. Шопен**

Воин;

Желание;

Колечко.

**М. Штейнберг**

Гайда-тройка;

Что это сердце сильно так бьется.

**Ф. Шуберт**

Шарманщик;

Серенада.

**Р. Шуман**

Лотос;  
Ты как цветок прекрасна;  
Вечерняя звезда;  
В старом замке.

**М. Яковлев**

Зимний вечер;  
Элегия.

## *2. Примерные репертуарные требования и список вокальных произведений для второго года обучения*

### *Вокальные произведения для женских голосов*

**Абрахам**

Песенка Мадлен (из оперетты «Бал в Савойе»).

**Б. Александров**

Песня Яринки (из оперетты «Свадьба в Малиновке»).

**С. Баневич**

Ария Беки (мюзикл «Приключения Тома Соейра»);

Песня «Свиньи-копилки» (из мюзикла «Приключения оловянного солдатика»)

**В. Баснер**

Мексиканская песня Ники (оперетта «Полярная звезда»).

**В.-Л. Бетховен**

Песня Клерхен «Гремят барабаны» (из спектакля «Эгмонт»).

**М. Блантер**

Как служил солдат (из спектакля «Дни и ночи»).

**К. Вейль**

Зонг «ПираткаДженни»(из мюзикла «Трёхгрошовая опера»).

**Дж. Верди**

Песня Оскара (из оперы «Бал-маскарад»).

**Г. Гладков**

Песня Дульсины (из мюзикла «Дульсиня Тобосская»);

Песни Дианы (из телеспектакля «Собака на сене»).

**А. Глазунов**

Романс Нины (из спектакля «Маскарад»).

**М. Глинка**

Песня Ильиничны (из спектакля «Князь Холмский»);

Песня Вани (из оперы «Иван Сусанин»).

**Дж. Гершвин**

Колыбельная Клары (из оперы «Порги и Бесс»).

**Ш. Гуно**

Баллада Маргариты «В Фуле жил» (из оперы «Фауст»).

**А. Даргомыжский**

Песня Ольги (из оперы «Русалка»);

Песни Лауры (из оперы «Каменный гость»).

**В. Дашкевич**

Романс Софии;

Песенка шансонетки (из к/ф «Бумбараш»).

**И. Дунаевский**

Песня Анюты (из к/ф «Весёлые ребята») ;

Куплеты Регины Сан-Клу (из оперетты «Вольный ветер»);

Песня об Одессе (из оперетты «Белая акация»);

Песенка Пепиты (из оперетты «Вольный ветер»).

**М. Дунаевский**

Песня «Позвони мне, позвони» (из к/ф «Карнавал»);

Старый рояль (из к/ф «Мы из джаза»);

Боссанова миледи (из мюзикла «Три мушкетёра»).

**Н. Досталь**

Ария «Я влюблена» (из оперетты «Кливия»).

**А. Долуханян**

Песня о собаке (из оперетты «Конкурс красоты»);

Песенка о кактусе (из оперетты «Конкурс красоты»).

**А. Журбин**

Ария Эвридики (из оперы «Орфей и Эвридика»).

**Ф.Зуппе**

Романс Фьяметты (из оперетты «Бокаччо»);

Песня Кармелиты (из оперетты «Донья Жуанита»).

**Д. Кабалевский**

Серенада красавицы (из радиоспектакля «Дон-Кихот»).

**И. Кальман**

Песня Виолетты (из оперетты «Фиалка Монмартра»).

**И. Ковнер**

Ариетта-романс Лизы (из оперетты «Акулина»).

**М. Красев**

Ария Дуни (из оперы «Морозко»).

**А. Крейн**

Романс Фелисианы (из спектакля «Учитель танцев»).

**А. Колкер**

Песня «Женская доля такая» (из мюзикла «Свадьба Кречинского»).

**Ф. Легар**

Песня Ганы «Париж» (из оперетты «Весёлая вдова»);

Песня Джудитты (из оперетты «Джудитта»).

**Ш. Лекок**

Легенда о мадам Анго (из оперетты «Дочь мадам Анго»).

**М. Ли**

Песня Дульсинеи (из мюзикла «Человек из Ламанчи»).

**К. Листов**

Песня Любаши (из оперетты «Севастопольский вальс»).

**Ф. Лоу**

Песни Элизы (из мюзикла «Моя прекрасная леди»).

**Ю. Милютин**

Песенка Глории (из оперетты «Цирк зажигает огни»);

Песня Олеси (из оперетты «Трембита»);

Песня Чаниты (из оперетты «Поцелуй Чаниты»);

Песенка Анжелы (из оперетты «Поцелуй Чаниты»).

**И. Морозов**

Ария Мальвины (из оперы «Золотой ключик»).

**Н. Минх**

Ариозо Николь (из оперетты «Кварталы Парижа»).

**Д. Модуньо**

Песня Анжелики (из спектакля «Ринальдо идёт в бой»).

**Б. Окуджава**

Песня «Нам нужна одна победа» (из к/ф «Белорусский вокзал»).

**Ж. Оффенбах**

Куплеты Жанны (из оперетты «С первым апреля»);

Письмо Периколы (из оперетты «Перикола»);

Ариетта Периколы (из оперетты «Перикола»);

Куплеты признания (из оперетты «Перикола»).

**А. Петров**

Песня старой актрисы (из оперетты «Мы хотим танцевать»);  
Романсы и песни (из к/ф «Жестокий романс»).

**Р. Планкетт**

Баллада Жермены (из оперетты «Корневильские колокола»);  
Куплеты Серполетты (из оперетты «Корневильские колокола»).

**В. Плешак**

Марш-романс (из оперетты «Козьма Прутков»).

**К. Портер**

Песня Лу (из мюзикла «Поцелуй Кэт»).

**Р. Роджерс**

Песня Энни (из мюзикла «Оклахома»).

**А. Рыбников**

Песня звезды (из мюзикла «Звезда и Смерть Хоакино Мурьеты»).

**Т. Хренников**

Колыбельная Светланы (из спектакля «Давным-давно»);  
Куплеты «Меня зовут юнцом безусым (из спектакля «Давным-давно»).

**С. Цинцадзе**

Песня Стрекозы (из к/ф «Стрекоза»).

**Д. Шостакович**

«Недоразумение» (из вокального цикла «Сатиры»).

**И. Штраус**

Вальс Арсены (из оперетты «Цыганский барон»);  
Куплеты Адели (из оперетты «Летучая мышь»).

**Ф. Эрве**

Куплеты Денизы (из оперетты «Мадемуазель Нитуш»).

*Вокальные произведения для мужских голосов*

**Б. Александров**

Песня Андрейки (из оперетты «Свадьба в Малиновке»).

**С. Баневич**

Ария солдата (из мюзикла «Приключения оловянного солдата»);

Песня механического соловья (из мюзикла «Приключения оловянного солдатика»).

**Л.-В. Бетховен**

Ария Рокко (из оперы «Фиделио»).

**М. Блантер**

Как служил солдат (из спектакля «Дни и ночи»).

**Н. Богословский**

Ты ждёшь, Лизавета (из к/ф «Александр Пархоменко»).

**Л. Бернстайн**

Ария Тони «Мария» (из мюзикла «Вестсайдская история»).

**К. Вейль**

Песня Мекки Ножа (из мюзикла «Трёхгрошовая опера»).

**Г. Гладков**

Песни Остапа Бендера (из телеспектакля «Двенадцать стульев»);

Вступительная песня (из телеспектакля «Собака на сене»);

Романс Теодоро (из телеспектакля «Собака на сене»);

Серенада для Дианы «Венец прекрасный» (из телеспектакля «Собака на сене»);

Барыня-речка (из к/ф «Инженер Прончатов»);

Злая песня Тиля (из мюзикла «Тиль»);

Песня Шута (из спектакля «Трубадур и его друзья»);

Монолог ростовщика (из т/ф «Сватовство гусара»);

Песня обманутого мужа (из т/ф «Сватовство гусара»).

**Дж. Гершвин**

Песенка Спортинг Лайфа (из оперы «Порги и Бесс»).

**С. Гулак-Артёмовский**

Песня Караса (из оперы «Запорожец за Дунаем»).

**В. Дашкевич**

Песни Бумбараша (из к/ф «Бумбараш»).

**И. Дунаевский**

Песенка о капитане (из к/ф «Дети капитана Гранта»);

Песня Кости (из к/ф «Весёлые ребята»);

Песня Сандро (из оперетты «Золотая долина»);

Романс Николая (из оперетты «Золотая долина»);

Песня Янко (из оперетты «Вольный ветер»);

Частушки Яшки-Буксира (из оперетты «Белая акация»).

**М. Дунаевский**

Песня Д`Артаньяна (из мюзикла «Три мушкетёра»);

Песня Арамиса (из мюзикла «Три мушкетёра»).

**А. Долуханян**

Песенка о кактусе (из оперетты «Конкурс красоты»).

**Ф. Зуппе**

Песня Бочара (из оперетты «Боккаччо»);

Куплеты Дугласа (из оперетты «Донья Жуанита»).

**Д. Кабалевский**

Серенада Дон-Кихота (из радиоспектакля «Дон-Кихот»).

**И. Кальман**

Песня Бонн (из оперетты «Сильва»);

Песня Пали Рача (из оперетты «Цыган-премьер»);

Песня Тассило о Будапеште (из оперетты «Марица»);

Ария Мистера Икса (из оперетты «Принцесса цирка»).

**И. Ковнер**

Романс Алексея (из оперетты «Акулина»).

**А. Колкер**

Куплеты Расплюева (из мюзикла «Свадьба Кречинского»).

**М. Левитин**

Ария Мойдодыра (из оперы «Мойдодыр»).

**Ф. Легар**

Выходная ария Данило (из оперетты «Весёлая вдова»).

**К. Листов**

Песня о Севастополе (из оперетты «Севастопольский вальс»).

**Ф. Лоу**

Песня Дулиттла (из мюзикла «Моя прекрасная леди»);

Песенка Фредди (из мюзикла «Моя прекрасная леди»);

Куплеты Хиггинса (из мюзикла «Моя прекрасная леди»).

**Г. Майборода**

Песня о рушнике (из к/ф «Годы молодые»).

**Ю. Милютин**

Романс Пабло (из оперетты «Поцелуй Аниты»);

Куплеты Вундервуда (из оперетты «Поцелуй Аниты»).

**Б. Мокроусов**

Песня Курочкина (из к/ф «Свадьба с приданным»).



**В.-А. Моцарт**

Ария Лепорелло (из оперы «Дон Жуан»);

Ария Мазетто (из оперы «Дон Жуан»);

Каватина Фигаро (из оперы «Свадьба Фигаро»);

Ария Фигаро (из оперы «Свадьба Фигаро»).

**М. Ножкин**

Последний бой (из к/ф «Освобождение»).

**Ж. Оффенбах**

Куплеты вице-короля (из оперетты «Перикола»);

Песенка Фортунио (из оперетты «Песенка Фортунио»);

Куплеты Диомеда (из оперетты «Прекрасная Елена»);

Ария Париса (из оперетты «Прекрасная Елена»).

**А. Петров**

Песня Тилия (из спектакля «Тиль Уленшпигель»);

Песня Солдата (из к/ф «Старая, старая сказка»).

**Р. Планкетт**

Песня Гренише (из оперетты «Корневильские колокола»).

**К. Портер**

Песня Пола (из мюзикла «Целуй меня, Кэт»)

**А. Рыбников**

Песня Рязанова (из рок-оперы «Юнона и Авось»).

**А. Рябов**

Песня Гриця (из оперетты «Сорочинская ярмарка»);

Песня Черевика (из оперетты «Сорочинская ярмарка»).

**О. Сандлер**

Куплеты Мишки-Япончика (из оперетты «На рассвете»).

**Л. Солин**

Песня Майора (из спектакля «Дамы и гусары»).

**Б. Сметана**

Ариозо Вашека (из оперы «Проданная невеста»).

**А. Слонов**

Куплеты Рыболова (из спектакля «Плавучий остров»).

**Н. Стрельников**

Песня Никиты (из оперетты «Холопка»).

**Р. Фримль**

Песенка Джима (из оперетты «Роз-Мари»).

**Дж. Херман**

Хелло, Долли (из мюзикла «Хелло, Долли»).

**Т. Хренников**

Давным-давно (из спектакля «Давным-давно»)

Песенка о короле Анри IV (из спектакля «Давным-давно»);

Ночь листвою чуть колышет (из спектакля «Много шума из ничего»);

Как соловей о розе (из спектакля «Много шума из ничего»);

Песня Григория (из оперетты «Сто чертей и одна девушка»).

**К.Целлер**

Песенка Адама (из оперетты «Продавец птиц»).

**П. Чайковский**

Куплеты Трике (из оперы «Евгений Онегин»).

**Е. Шварц**

Женюсь, женюсь (из к/ф «Соломенная шляпка»);

Капли датского короля (из к/ф «Женя, Женечка и Катюша»).

**И. Штраус**

Вальс (из оперетты «Венецианская ночь»).

*Сцены и дуэты из музыкальных спектаклей*

**Б. Александров**

Дуэт Андрея и Яринки (из оперетты «Свадьба в Малиновке»).

**С. Баневич**

Дуэт Тома и тётушки Полли (из мюзикла «Приключения Тома Сойера»).

**В. Баснер**

Дуэт Сыча и Софьи Семёновны (из оперетты «Полярная звезда»).

**Л. Бернстайн**

Дуэт Марии и Аниты (из мюзикла «Вестсайдская история»).

**М. Блантер**

Дуэт Симы и Мальцева (из оперетты «На берегу Амура»).

**У. Гаджибеков**

Дуэт Телли и Вели (из оперетты «Аршин мал-алан»).

**В. Долидзе**

Дуэт Сико и Сакко (из оперетты «Кето и Котэ»).

**И. Дунаевский**

Дуэт Микки и Пепиты (из оперетты «Вольный ветер»);

Дуэт Ларисы и Яшки-Буксира (из оперетты «Белая акация»).

**М. Дунаевский**

Дуэт Констанции и Д'Артаньяна (из мюзикла «Три мушкетёра»);

Дуэт Королевы и Кардинала (из мюзикла «Три мушкетёра»).

**А. Заславский**

Дуэт Вали и Алексея (из оперетты «Искатели сокровищ»).

**Ф. Зуппе**

Дуэт Дугласа и Помпоньо (из оперетты «Донья Жуанита»);

Дуэт Фьяметты и Боккаччо (из оперетты «Боккаччо»).

**И. Кальман**

Дуэт Стаси и Бонн (из оперетты «Сильва»);

Дуэт Мариэтты и Филиппа (из оперетты «Баядера»);

Дуэт Марицы и Зупана (из оперетты «Марица»);

Дуэт Тони и Мари (из оперетты «Принцесса цирка»);

Дуэт Рауля и Мадлен (из оперетты «Фиалка Монмартра»).

**И. Конвер**

Дуэт Насти и Степана (из оперетты «Акулина»);

Дуэт Насти и Лизы «Во лесах» (из оперетты «Акулина»);

Дуэт Зизи и Анетт (из оперетты «Акулина»).

**А. Колкер**

Дуэт Джеммы и Артура (из мюзикла «Овод»);

Терцет Кречинского, Расплюева и Фёдора (из мюзикла «Свадьба Кречинского»);

Дуэт Смеральдины и Труфальдино (из мюзикла «Труфальдино из Бергамо»).

**Ф. Легар**

Дуэт Жюльетты и Бриссара (из оперетты «Граф Люксембург»).

**Ф. Лоу**

Трио «Если повезёт» (из мюзикла «Моя прекрасная леди»).

**Ю. Милютин**

Дуэт Шика и Параси (из оперетты «Трембита»);

Дуэт Анжелы и Кавалькадоса (из оперетты «Поцелуй Чаниты»);

Дуэт Лолиты и Лосиноостровского (из оперетты «Цирк зажигает огни»).

**В.-А. Моцарт**

Дуэт Церлины и Дон Жуана (из оперы «Дон Жуан»);

Дуэт Папагены и Папагено (из оперы «Волшебная флейта»).

**Ж. Оффенбах**

Дуэт Булотты и Синей Бороды (из оперетты «Синяя Борода»);

Дуэт Полины и Гондремарка (из оперетты «Парижская жизнь»);

Дуэт-сегидилья Периколы и Пикильо (из оперетты «Перикола»).

**А. Петров**

Дуэт Нины Васильевны и Николая Николаевича (из оперетты «Мы хотим танцевать»).

**Н. Римский-Корсаков**

Пролог к опере «Сказка о царе Салтане».

**А. Рябов**

Дуэт Хиври и Афанасия Ивановича (из оперетты «Сорочинская ярмарка»).

**Н. Стрельников**

Дуэт Полинки и Митруся (из оперетты «Холопка»).

**Е. Фомин**

Дуэт Филимона и Анюты (из оперы «Мельник – колдун, обманщик и сват»).

**А. Цветков**

Дуэт Ниниш и Акакия (из оперетты «Табачный капитан»).

**И. Штраус**

Дуэт Саффи и Баринская (из оперетты «Цыганский барон»).

**В. Шебалин**

Сцена Катарины и Петручио (из оперы «Укрощение строптивой»).

**Ф. Эрве**

Дуэт Денизы и Селестена (из оперетты «Мадемуазель Нитуш»).

**В. Юменс**

Дуэт «Чай вдвоём» (из мюзикла «Нет, Нинетта»).

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

### *Список цитируемой литературы*

1. Асафьев, Б. В. Об интонации [Текст] // Избранные труды в 5-ти томах. – Т. 5. – М. : Академия наук СССР, 1955.
2. Барсова, Л. Г. Из истории петербургской вокальной школы [Текст]. – СПб. : Петровский фонд, 1999.
3. Гарсия, М. Школа пения [Текст]. Ч. 1–2. – М. : Музгиз, 1956.
4. Дмитриев, Л. Б. В классе профессора М. Э. Донец-Тессейр [Текст]. – М. : Музыка, 1974.
5. Дмитриев, Л. Б. Основы вокальной методики [Текст]. – М. : Музыка, 1963.
6. Заседателей, Ф. Ф. Научные основы постановки голоса [Текст]. – М. : Книжный дом «Либроком», 2013.
7. Кочнева, И. С. , Яковлева, А. С. Вокальный словарь [Текст]. – Л.: Музыка, 1986.
8. Луканин В. М. Обучение и воспитание молодого певца. – 2-е изд. – Л. : Музыка, 1977.
9. Мальшева, Н. М. О пении [Текст]. – М. : Советский композитор, 1988.
10. Менабени, А. Г. Методика обучения сольному пению [Текст]. – М. : Просвещение, 1987.
11. Пазовский, А. М. Дирижёр и певец [Текст]. – М. : Музгиз, 1958.
12. Пряничников, И. П. Советы обучающимся пению [Текст]. – М. : Планета музыки, 2013.
13. Работнов, Л. Д. Основы физиологии и патологии голоса певцов [Текст]. – М. : Музгиз, 1932.
14. Станиславский, К. С. Собрание сочинений в 9-ти томах [Текст]. Т. 3. Работа актера над собой. Часть 2. Работа над собой в творческом процессе воплощения. – М. : Искусство, 1990.
15. Черкасов, Н. К. »Борис Годунов» в Петрограде [Электронный ресурс] // Радиопередача «Борис Годунов в Петрограде»: Воспоминания Николая Черкасова о Федоре Шаляпине (запись 1950 годов). – Режим доступа: <http://www.staroradio.ru/audio/20133>.

16. Шаляпин, Ф. И. Федор Иванович Шаляпин [Текст]. Сборник в 2 т. Т. 1. Литературное наследство. Письма. И. Шаляпина: Воспоминания об отце. Т. 2. Статьи. Высказывания, воспоминания о Ф. И. Шаляпине. – М. : Искусство, 1959.

17. Юдин, С. П. Формирование голоса певца [Текст]. – М. : Музгиз, 1962.

18. Юссон, Р. Певческий голос [Текст]. – М. : Музыка, 1974.

### *Рекомендуемая литература (дополнительная)*

1. Асафьев, Б. В. Речевая интонация [Текст]. – М., Л. : Музыка, 1965.

2. Барсов, Ю. А. Вокально-исполнительские и педагогические принципы М. И. Глинки [Текст]. – Л. : Музыка, 1968.

3. Бродова, И. А. Музыкальный жанр как форма интеграции сигнала, знака и значения [Текст] // Информационная культура общества и личности в XXI веке. – Краснодар : Изд-во КГУКИ, 2006.

4. Васенина, К. В. Правильное произношение слова как важнейший фактор в пении [Текст] : методическое пособие по вокалу для преподавателей муз.училищ. – М. : Типография изд-ва МСХ РСФСР, 1962.

5. Дейша-Сионицкая, М. А. Пение в ощущениях [Текст]. – М. : Государственное издательство «Музыкальный сектор», 1926.

6. Емельянов, В. В. Развитие голоса. Координация и тренинг [Текст]. – СПб. : Лань, 2006.

7. Жданов, В. Ф. Артист музыкального театра: принципы формирования вокально-сценического мастерства [Текст]. – М. : Петит, 1996.

8. Злобин, К. В. Физиология пения в профилактике заболеваний голоса певцов [Текст]. – Л. : Медгиз, 1958.

9. Киселев, А. Н. Теоретические основы методики обучения пению студентов факультета драматического искусства [Текст] : методическая разработка. – Л. : ЛГИТМиК, 1979.

10. Кравченко, А. М. Секреты бельканто. Книга для начинающих певцов [Текст]. – Симферополь : «СофтЭрго», 1993.
11. Морозов, В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники [Текст]. – М. : МГК, ИП РАН, 2008.
12. Назайкинский, Б. В. Стиль и жанр в музыке [Текст]. – М. : Изд-во «Владос», 2003.
13. Окулова, Б. В. О вокальном воспитании драматического актера [Текст]. – Ярославль : ЯГТИ, 2004.
14. Пекерская, Е. М. Вокальный букварь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.geocities.com/abcvocal>.
15. Прокопьев, В. Н. Как стать певцом и сделать карьеру. Книга 1 [Текст]. – СПб. : Русская графика, 2000.
16. Прокопьев, В. Н. Как стать певцом и сделать карьеру. Книга 2 [Текст]. – СПб. : Русская графика, 2001.
17. Садовников, В. Орфоэпия в пении [Текст]. – М. : Музгиз, 1958.
18. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры [Текст]. – Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского ун-та, 1994.
19. Штоколов, Б. Т. Гори, гори, моя звезда. Как надо петь [Текст] : Самоучитель. – СПб., 1995.
20. Юшманов, В. И. Вокальная техника и её парадоксы [Текст]. – СПб. : Издательство ДЕАН, 2002.

*Учебное издание*

**Сукманов Павел Дмитриевич**

## **Приготовительная школа пения**

Учебное пособие

Редактор Ж. К. Гапонова

Подписано в печать 19.05.2014. Формат 60х92/16.  
Объем 4,5 п.л.; 2,6 уч.-изд. л. Тираж 100 экз. Заказ №

Редакционно-издательский отдел ФГБОУ ВПО «Ярославский  
государственный театральный институт»  
150000, г. Ярославль, ул. Депутатская, 15/43.

Тел.: (4852)31-41-14

Е-mail: [admin@theatrins-yar.ru](mailto:admin@theatrins-yar.ru)

Официальный сайт ЯГТИ: [www.theatrins-yar.ru](http://www.theatrins-yar.ru)

Отпечатано с утвержденного оригинал-макета  
в типографии «Канцлер»  
150007, г. Ярославль, ул. Полушкина роща, 16.  
Тел.: (4852)58-76-37; 58-76-59