

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное  
образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
ОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
им. Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО

В. А. ЭРБЕС

# **ОТ ТЕХНИКИ РЕЧИ – К ВОКАЛУ**

**Учебно-методическое пособие**



2013

УДК 78.087.6  
ББК 85.314я73  
Э741

*Рекомендовано к изданию  
редакционно-издательским советом ОмГУ*

*Рецензенты:*

народный артист РФ, профессор *В.А. Никеев*;  
канд. пед. наук, доцент *Ю.Ф. Яковенко*

**Эрбес, В. А.**

Э741 От техники речи – к вокалу : учебно-методическое пособие / В. А. Эрбес. – Омск : Изд-во Ом. гос. ун-та, 2013. – 104 с.

**ISBN 978-5-7779-1568-9**

Пособие систематизирует практические упражнения и направления по технике речи и постановке голоса. Упражнения сопровождаются краткими методическими указаниями с индивидуальным подходом планирования занятий. Представлены упражнения великих вокальных педагогов. Будущие певцы и актеры музыкальных и драматических театров найдут много полезного для совершенствования своего речевого и вокального аппарата. Задания и рекомендации для самостоятельной работы активизируют познавательную направленность и творческую деятельность будущих актеров и певцов.

Для студентов вокальных факультетов вузов, будущих артистов музыкальных и драматических театров, а также преподавателей сольного пения.

**УДК 78.087.6  
ББК 85.314я73**

ISBN 978-5-7779-1568-9

© Эрбес В. А., 2013  
© ФГБОУ ВПО «ОмГУ  
им. Ф.М. Достоевского», 2013



# ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ПРЕДИСЛОВИЕ</b> .....	4
<b>ГЛАВА ПЕРВАЯ</b>	
1.1. Речевой аппарат, его строение и работа .....	5
1.2. Речевое дыхание и дыхательная гимнастика .....	11
1.3. Установка артикуляционного аппарата и методика постановки гласных и согласных звуков .....	16
1.4. Артикуляционная установка и методика постановки согласных звуков .....	19
1.5. Выработка четкого и ясного произношения .....	27
<b>ГЛАВА ВТОРАЯ</b>	
2.1. Высота и гибкость речевого голоса .....	34
2.2. Физическая и психологическая готовность к пению .....	38
2.3. Гортань в пении .....	41
2.4. Несколько слов о регистрах .....	42
2.5. Вокальное интонирование .....	42
2.6. Объективные характеристики голоса .....	44
<b>ГЛАВА ТРЕТЬЯ</b>	
3.1. Зарубежные вокальные школы .....	46
<b>ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ</b>	
4.1. Работа с концертмейстером в классе вокала .....	52
4.2. Особенности построения занятий в классе вокала .....	55
4.3. Роль концертмейстера в практической работе с вокалистами .....	61
<b>ГЛАВА ПЯТАЯ</b>	
5.1. Гигиена голоса .....	64
5.2. Профессиональные условия для постановки голоса .....	66
5.3. Практические советы вокалистам для применения в повседневной жизни .....	69
5.4. Специальная гигиена вокалиста (полоскание горла) .....	70
<b>БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК</b> .....	72
П р и л о ж е н и е 1. Упражнения для развития голоса .....	75
П р и л о ж е н и е 2. Вокально-педагогический репертуар для начинающих .....	101

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Всякое искусство имеет свои технические приемы, без соблюдения которых невозможно совершенство исполнения, даже при наилучших природных способностях и дарованиях.

*А. Вербов*

Можно много видеть, читать, можно кое-что вообразить, но, чтобы сделать, необходимо уметь, а умение дается только изучением техники.

*М. Горький*

Профессиональный певец, актер, чтец, учитель, всякий человек, связанный со словом, знает цену выразительной и эмоциональной речи. Речь, пение – это искусство, это сфера, требующая тончайшего инструмента для воплощения творческих задач. Как совершенно надо владеть инструментом – голосом! Такое мастерство приходит в результате длительной работы, а значит, – терпения и настойчивости. Никто не потребует от человека, не умеющего ходить, совершать прыжки в высоту. Так и студент, в будущем актер, певец, должен научиться говорить и петь отдельные звуки и совершенствовать свой аппарат.

Автор благодарит заведующую кафедрой театрального искусства и актерского мастерства, профессора Н.М. Генову за неоценимую помощь в работе над пособием.

## ГЛАВА ПЕРВАЯ

### 1.1. Речевой аппарат, его строение и работа

Речевой аппарат человека состоит из трех отделов-систем:

1. *Органы дыхания* – легкие и те органы, по которым проходит в легкие и обратно воздух (bronхи, трахея), а также мышцы, приводящие в движение легкие (диафрагма, межреберные мышцы и отчасти мышцы брюшного пресса). Другими словами, этот отдел называется *аппаратом, «образующим дыхание»* (см. рис. 1).

2. *Гортань* (продолжение трахеи), состоящая из хрящей, к которым прикреплены две так называемые голосовые связки. Этот второй отдел аппарата – *аппарат, образующий голос* (см. рис. 2, 3).

3. *Полость зева, рта и носа* – это третий отдел – *аппарат звуковоспроизводящий, или артикуляционный* (см. рис. 4).

Первый отдел речевого аппарата служит для подачи струи воздуха.

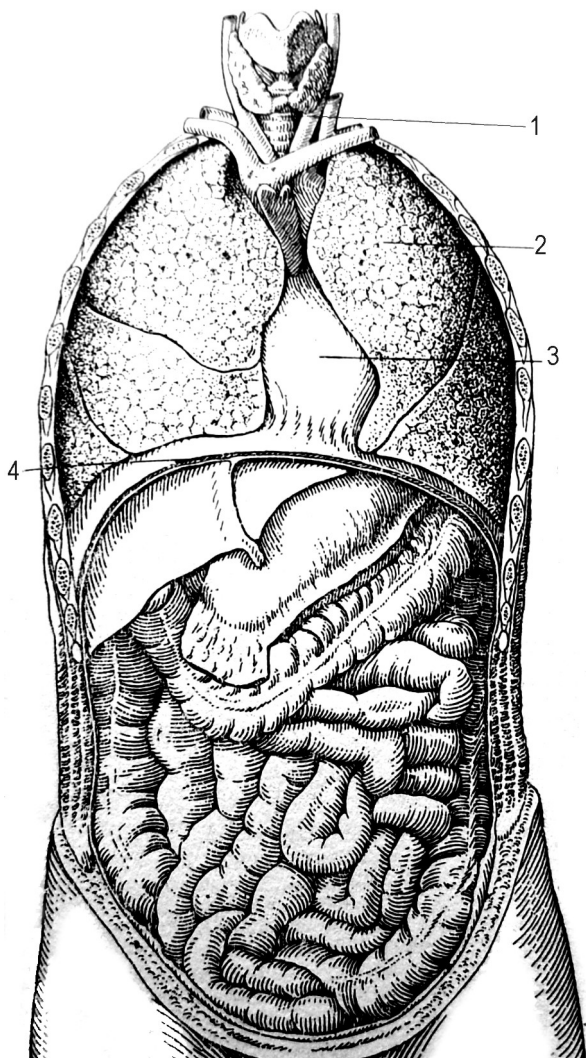
Второй – голосовой отдел, служит для образования голоса.

Третий отдел является резонаторным, дающим звуку силу и окраску.

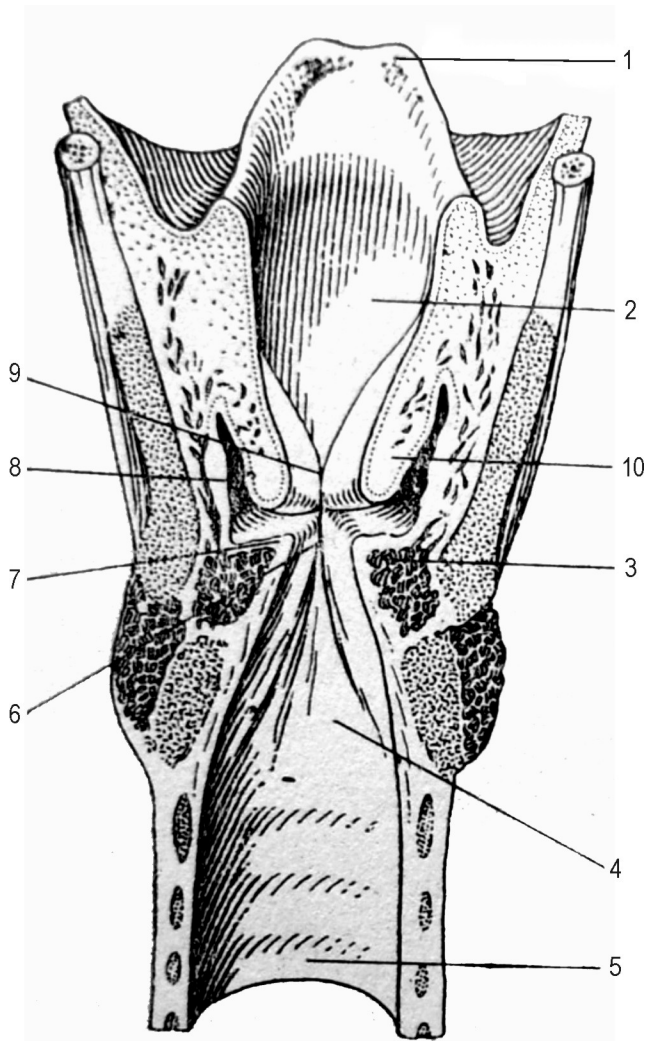
В голосообразовании принимают участие и нервная система, соответствующие нервные центры головного мозга с двигательными и чувствительными нервами, соединяющими эти центры со всеми указанными органами.

Из мозга по двигательным нервам к этим органам идут приказы (эфферентная связь), по чувствительным нервам поступают сведения о состоянии работающих органов (афферентная связь).

По сути дела, органы, участвующие в голосообразовании, являются техническими исполнителями приказов центральной нервной системы.

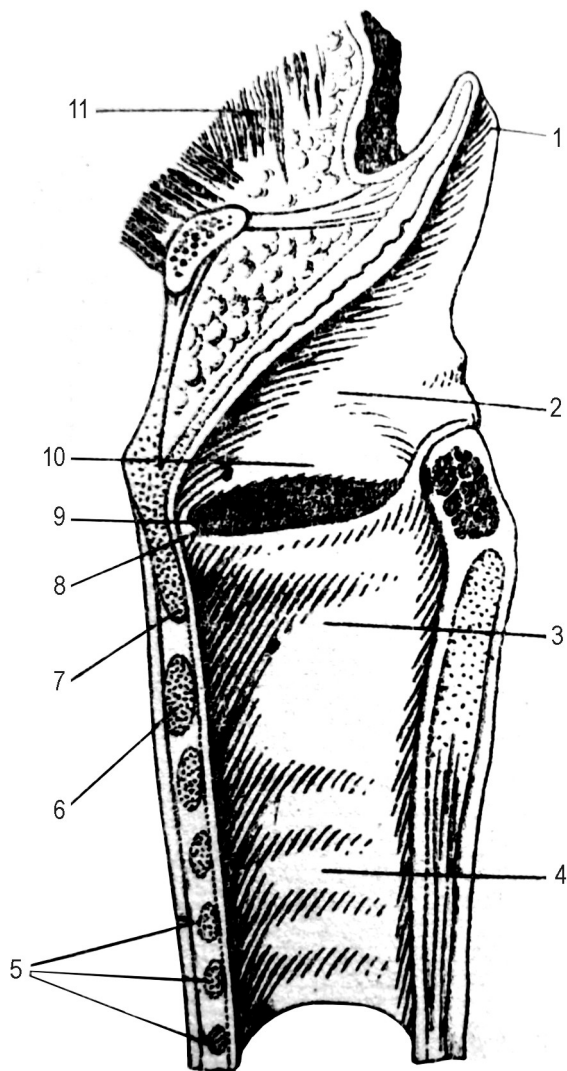


**Рис. 1.** Дыхательный аппарат (по академику В.П. Воробьеву):  
1 – трахея, 2 – легкие, 3 – сердце, 4 – диафрагма

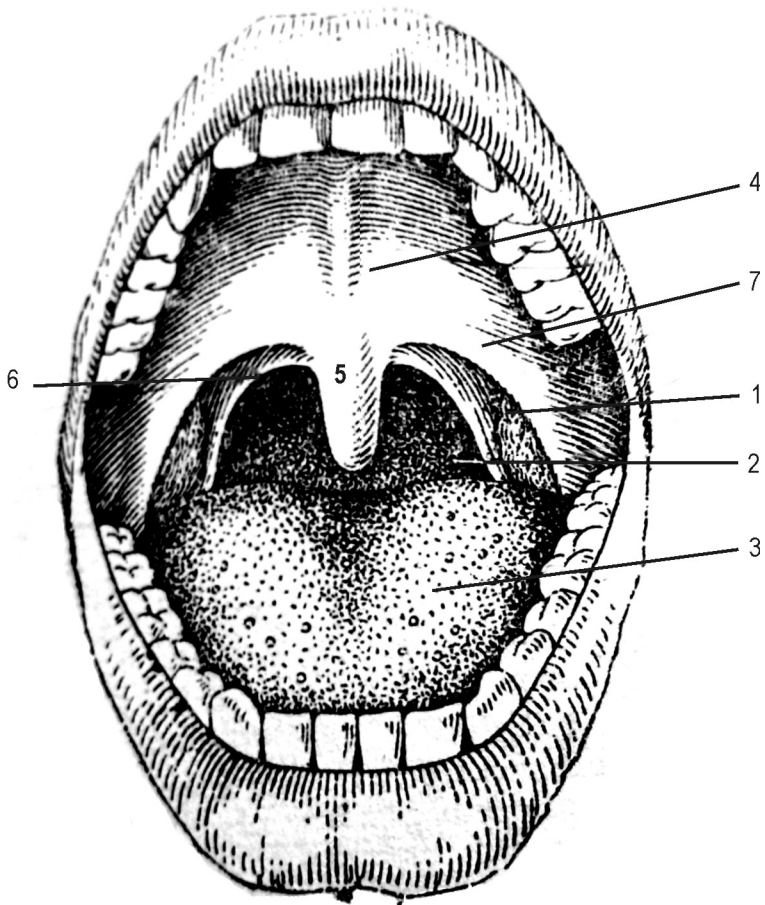


**Рис. 2.** Гортань, передняя половина изнутри (фронтальный разрез)  
(по акад. В.П. Воробьеву);

- 1 – подгортанник; 2 – вход в гортань (преддверие); 3 – мышцы истинной голосовой связки;  
 4 – вход в трахею; 5 – трахея; 6 – голосовая щель; 7 – истинная голосовая связка;  
 8 – морганиев желудочек; 9 – щель преддверия (входа) в гортань;  
 10 – ложная голосовая связка



**Рис. 3.** Гортань, правая половина изнутри (по акад. В.П. Воробьеву):  
 1 – надгортанник; 2 – вход в гортань (преддверие); 3 – нижняя часть глотки; 4 – трахея;  
 5 – кольца трахеи; 6 – кольцо перстневидного хряща; 7 – щитовидный хрящ;  
 8 – истинная голосовая связка; 9 – мортаниев желудочек; 10 – ложная голосовая связка;  
 11 – мышцы корня языка



**Рис. 4.** Полость рта и зев (по академику В.П. Воробьеву):  
1 – небная миндалина; 2 – зев; 3 – язык; 4 – мягкое небо; 5 – язычок  
6 – задние пилястры (небные дужки); 7 – передние пилястры (небные дужки)

Работу органов голосообразования нельзя рассматривать вне связи с центральной нервной системой, которая организует их функции в единый, целостный певческий процесс, являющийся сложнейшим психофизическим актом.

Образование членораздельных звуков нашей речи происходит в полости рта благодаря наличию здесь подвижных мышечных органов: губ и языка, мягкого нёба и жевательной мускулатуры.

Наиболее важной частью артикуляционного аппарата является глотка, которая лежит над гортанью и переходит в носоглотку.

Язык богат мышцами, они делают его подвижными.

Мягкое нёбо, или нёбная занавеска, является продолжением твердого нёба, которое начинается у верхних зубов.

Нёбная занавеска может подниматься и опускаться, тем самым отделяя глотку от носоглотки.

Благодаря нижней челюсти, ее подвижности и активной деятельности формируются ударные гласные.

В результате активной координированной работы артикуляционных частей речевого аппарата (нижняя челюсть, губы, язык, мягкое нёбо и жевательная мускулатура) возникают звуки речи.

Для воспитания правильной и четкой артикуляции все органы, принимающие участие в звукообразовании, должны работать четко, координировано, согласованно, правильно и, кроме того, во взаимосвязи с речевым дыханием.

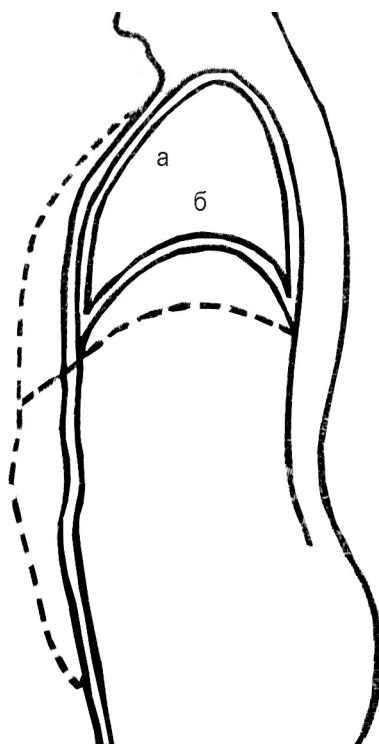


## 1.2. Речевое дыхание и дыхательная гимнастика

Голос – проводник мысли, а дыхание – та сила, без которой голос никогда не зазвучит.

*К. Куракина*

### Механизм диафрагматического дыхания



**Рис. 5.** Схема диафрагматического дыхания:  
а – грудная клетка; б – диафрагма  
Пунктиром обозначено положение дыхательного механизма при вдохе;  
сплошной линией – при выдохе

*Вдох:* диафрагма медленно опускается, нажимая на кишечник, который в свою очередь надавливает на переднюю стенку живота, от чего последняя выпячивается вперед.

*Выдох:* купол диафрагмы эластично поднимается вверх и выжимает воздух из легких: передняя стенка живота втягивается внутрь, нажимая на кишечник, который в свою очередь подталкивает вверх диафрагму.

### **Упражнение № 1**

Лежа на спине, на твердой кушетке, левую руку положить на диафрагму (подложечная часть живота), правую – на низ живота.

*Первое положение:*

Вдох – передняя стенка живота выпячивается вперед вместе с левой рукой.

*Второе положение:*

Задержка дыхания, или подготовка дыхания к звукообразованию – подтянуть нижнее – брюшные мышцы вверх и внутрь, содействуя правой рукой.

*Третье положение:*

Выдох – при выдохе следует как можно дольше сохранять диафрагму во вдыхательном положении и ощущать легкое давление внутрь и вверх со стороны ниже-брюшных мышц.

### **Упражнение № 2**

То же самое проделать стоя. Установка корпуса прямая, грудь развернута, живот подтянут, положение головы свободное.

### **Упражнение № 3**

То же самое – сидя на стуле (посадка прямая, грудь развернута, живот подтянут).

### **Упражнение № 4**

Диафрагматическое дыхание стоя: одновременно со вдохом, руки поднимаются, сгибаясь в локтях, кисти рук касаются плеч; при выдохе руки опускаются.

### Упражнение № 5

Диафрагматическое дыхание стоя: одновременно со вдохом руки поднимаются до уровня плеч; при выдохе – опускаются.

### Упражнение № 6

Диафрагматическое дыхание стоя: одновременно со вдохом руки поднимаются над головой; при выдохе – опускаются.

Дыхание в искусстве речи предназначено для организованного участия в формировании голосово-речевого звучания. В речевом акте обычное дыхание осложняется, видоизменяется и переходит в фонационное – это дыхание, участвующее в звукообразовании.

Исследования показали, что гибкость диафрагматического дыхания и неизменность его принципа тесно связаны с деятельностью сильнейшей дыхательной мышцы – диафрагмы.

Иногда природа дает людям и поставленное дыхание и поставленный голос. Но это бывает крайне редко.

Для контроля над дыханием во время упражнений, да и потом, при пении, рекомендуется *держат ладони рук на нижних ребрах*.

Обратите внимание, что при правильном вдохе через нос нижние ребра раздвигаются не только с боков, но и в спине.

С нашей точки зрения, именно такое раздвижение ребер – *показатель полноценного реберного дыхания*.

**Очень глубоко, резко и быстро возьмите дыхание через нос (в нижние ребра).** Следите, чтобы при этом не поднимались плечи, так как при этом возникает ключичное дыхание, противопоказанное вокалу.

Чем замечательно это упражнение? Оно очень активизирует дыхательный аппарат. Вы дышите очень активно, сознательно - контролируемо.

Дыхание через нос помогает установлению правильного состояния гортани и язычка, оно управляемое.

Чтобы достигнуть совершенства и свободы в дыхании, почаще возвращайтесь к этому простому упражнению!

Говорят, что «искусство пения – это искусство выдоха», мы должны им постоянно овладевать.

Э. Карузо употреблял диафрагматическое, межреберное дыхание.

Для певца существует только один успешный способ дыхания. Карузо придавал своему телу положение, лишённое напряжения (избавиться от зажима).

При вдохе он обращал внимание ученика на диафрагму, подчеркивая, что именно в таком положении она делается главной опорой воздушного столба, который поддерживается в легких под давлением, нужным для воспроизведения громких или тихих звуков.

Второе движение – это выдох.

Здесь Карузо показывал определенные голосовые упражнения, которые им употреблялись наиболее часто.



Упражнение 1

На выдохе он употреблял именно это упражнение.

Таким образом, сущность большого дарования Э. Карузо состояла в его владении дыханием.

Певец не должен зависеть ни от какого другого типа дыхания, ни от ключичного, ни от брюшного.

Для контроля дыхания Э. Карузо применял следующее упражнение, он пел эти упражнения во всех тональностях.

Я даю возможность впеть произведения в нескольких тональностях. Это помогает студентам и придает исполнительскую уверенность.



Упражнение 2

На курсе есть артисты музыкального и драматического театров и к каждому студенту необходим индивидуальный подход.

В чём различие 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 именно здесь говорить голосу удобнее.

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

### **Певческая дикция**

Певческая дикция зависит от формирования гласных, а в обычной речи произношение гласных и согласных почти равно по времени. Речевая дикция зависит целиком от четкого произношения согласных. При певческом голосообразовании работа артикуляционного аппарата активизируется во много раз. Согласные в пении и речи формируются почти одинаково. Произнесение певческих гласных отличается от речевых. Великие учителя по вокалу всегда обращали внимание на то, что гласные – «носители» вокального звука, они занимают почти всю длительность интонируемого звука.

Согласные произносятся четко и ясно. Это один из секретов кантилены.

Гласные являются как бы оболочкой, в которую облачается певческий звук.

Воспитание певческого голоса начинается с работы над формированием вокальных гласных. К группе гласных мы относим 6 звуков: *а, о, у, э, и, ы*. Гласные звуки представляют собой озвученный выдох, получивший в надставной трубке или резонаторной полости ту или иную окраску – тембр в зависимости от формы ротоглоточной полости, направления воздушной струи.

Кроме указанных гласных, русскому языку свойственны йотированные гласные: *ю, я, ё, е*, каждая из которых представляет собой сочетание гласной со звуком «й». Отчетливое, точное, ясное и полнозвучное произношение гласных звуков обеспечит выразительность всей речи, придавая ей красоту и мелодичность.

### **1.3. Установка артикуляционного аппарата и методика постановки гласных и согласных звуков**

#### **Гласный звук «А»**

Гласный звук «А» (рис. 6). Рот открыт, расстояние между зубами – примерно два пальца, поставленные ребром между верхними и нижними резцами, язык лежит плашмя на дне рта, а кончик приближается к нижним резцам.

Мягкое нёбо поднято, прижато к задней стенке глотки, закрывая проход воздуха в носоглотку и в нос.

#### **Гласный звук «Э»**

При звуке «Э» губы не напряжены, углы рта слегка растянуты по сторонам, расстояние между зубами – примерно меньше двух пальцев, поставленных ребром, язык своим кончиком прижимается к нижним резцам, спинка поднята и вогнута. Мягкое нёбо поднято, закрывает проход воздуха в носоглотку и нос (рис. 7).

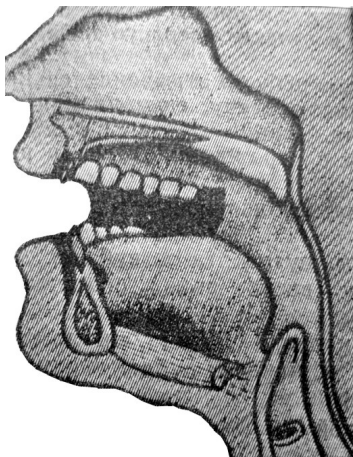


Рис. 6. Артикуляция А (внутри)\*

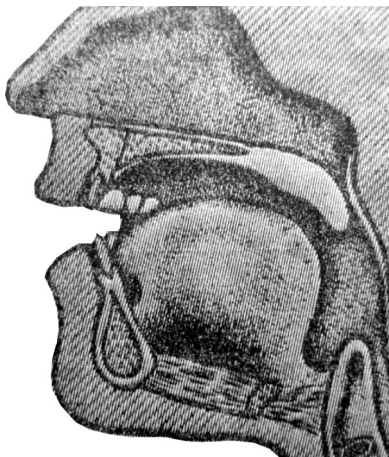


Рис. 7. Артикуляция «Э» (внутри)

### Гласный звук «И»

При звуке «И» углы рта растянуты по сторонам, ротовое отверстие сужено, как при улыбке, расстояние между зубами 3–4 мм. Язык всей своей массой высоко поднят, сильно выгнут и составляет узкий канал для прохода воздуха. Мягкое нёбо образует задней стенкой глотки плотный затвор, изолирующий носовую полость от ротовой и предотвращающий гнусавый оттенок гласного звука (см. рис. 8).

### Гласный звук «О»

При звуке «О» губы немного выдвинуты вперед и закруглены, расстояние между зубами – примерно один палец, поставленный ребром, язык оттянут немного назад, корневая часть немного приподнята, мягкое нёбо прижато к задней стенке глотки, закрывая проход воздуха в нос (см. рис. 9).

---

\* Рисунки артикуляционных укладов взяты из книги: *Хватцев М.Е. Недостатки речи у детей. Л. : Учпедгиз, 1948.*

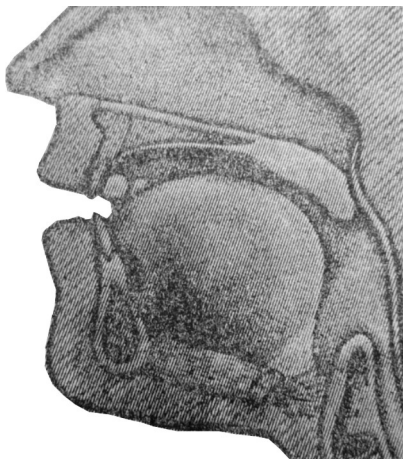


Рис. 8. Артикуляция «И» (внутри)

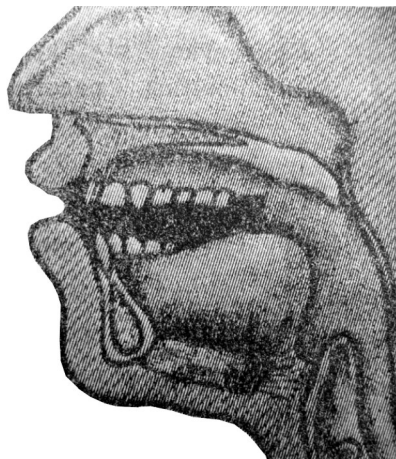


Рис. 9. Артикуляция «О»(внутри)

### **Гласный звук «У»**

При звуке «У» губы сильно выдвинуты вперед, образуют круглое или овальное отверстие рта. Расстояние между зубами меньше, чем при звуке «О», язык сильно оттянут назад, в глубину ротовой полости, по направлению к мягкому нёбу, мягкое нёбо поднято и прижато к задней стенке глотки, закрывая проход в носоглотку (см. рис. 10).

### **Гласный звук «Ы»**

При звуке «Ы» губы не напряжены, расстояние между зубами – один палец, поставленный ребром, кончик языка немного оттянут от нижних зубов, спинка языка в своей средней части высоко поднята и прижата к задней стенке глотки, так, что проход в нос плотно закрыт (см. рис. 11).



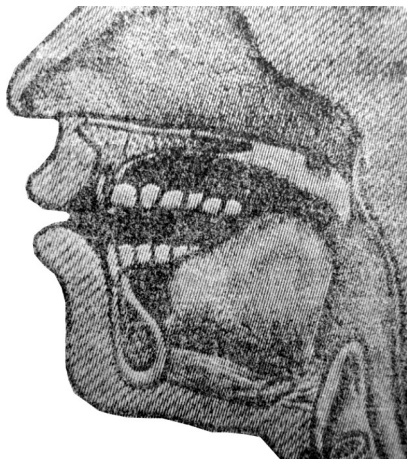


Рис. 10. Артикуляция «У» (внутри)

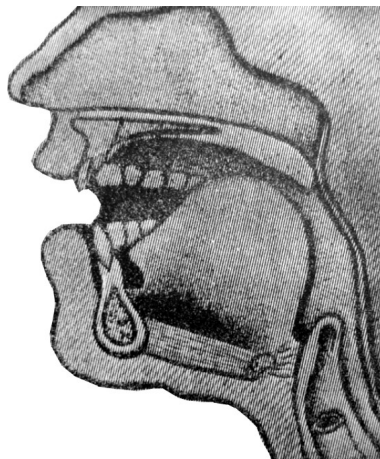


Рис. 11. Артикуляция «Ы» (внутри)

#### **1.4. Артикуляционная установка и методика постановки согласных звуков**

Группа согласных звуков характеризуется тем, что при произнесении их выделяемая струя воздуха (звучащая или не звучащая) встречает в надставной трубке различного рода преграды, при преодолении которых происходят шумы различного характера, которые различаются по способу артикуляции, участию голоса в формировании звука, месту образования и артикулирующим органам, а также по акустическому характеру – твердости и мягкости.

*Отчетливое произношение согласных звуков обеспечивает ясность речевого звучания; согласные звуки образуют как бы каркас нашей речи.*

Если без гласных звуков речь немелодична, или неблагозвучна, то без согласных звуков речь непонятна, бесформенна, невразумительна.

### Звуки «П» – «Б»

При произнесении звука «П» губы сомкнуты, но не сжаты, язык лежит на дне рта, щеки прилегают к зубам.

При произнесении звука «Б» губы сомкнуты слабее, звук произносится, как «П», но при взрыве присоединяется короткое голосовое звучание (рис. 12).

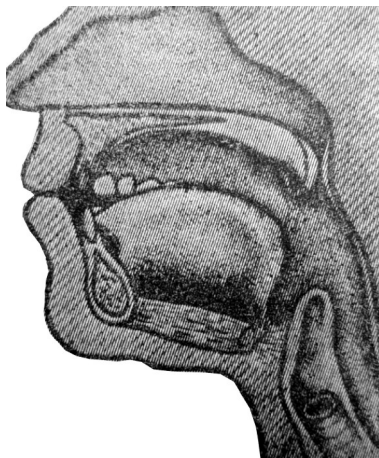
### Звуки «Ф» – «В»

При произнесении звука «Ф» нижняя губа прижата к краям верхних резцов, посредине остается узкая щель для прохода струи выдыхаемого воздуха.

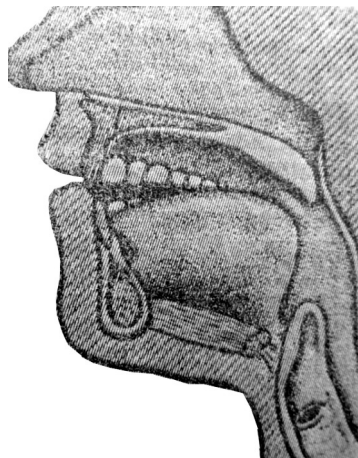
Верхняя губа слегка приподнята или выдвигается вперед.

Это зависит от последующего гласного звука. Язык слегка приподнят в зависимости от последующего гласного звука.

Звук «В» имеет такую же артикуляционную установку, но при этом добавляется голос и резонирует вся ротовая полость (рис. 13).



**Рис. 12.** Артикуляция «П», «Б» и «М» (внутри)  
(Пунктиром обозначено положение мягкого  
нёба при «М»)



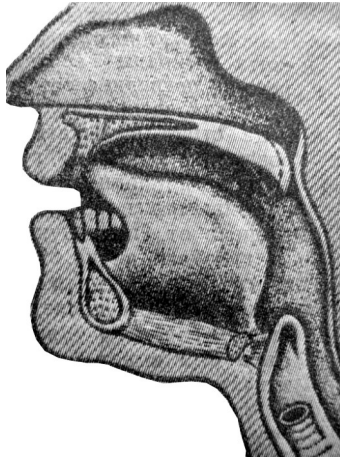
**Рис. 13.** Артикуляция «Ф» и «В»(внутри)

### **Звуки «Т» и «Д»**

При произнесении звука «Т» губы открыты и пассивны, нижняя челюсть немного опущена, язык прижат к верхним зубам или альвеолам (рис. 14).

Выдыхаемый воздух отрывает кончик языка в момент произнесения, вследствие чего получается звук «Т».

Звук «Д» произносится с такой же артикуляционной установкой, но при взрыве звучит голос.



**Рис. 14.** Артикуляция «Т», «Д», «Н» (внутри)  
(Пунктиром обозначено положение мягкого нёба при «Н»)

### **Звуки «М» и «Н»**

Постановка артикуляционного аппарата такая же, как и на звук «Д».

Разница в том, что на звуке «М» язык лежит на дне ротоглоточной полости, мягкое нёбо опущено, струя воздуха идет в нос и губы (см. рис. 15).

На звуке «Н» кончик языка приподнят к верхним альвеолам, струя воздуха идет через нос (см. рис. 16).

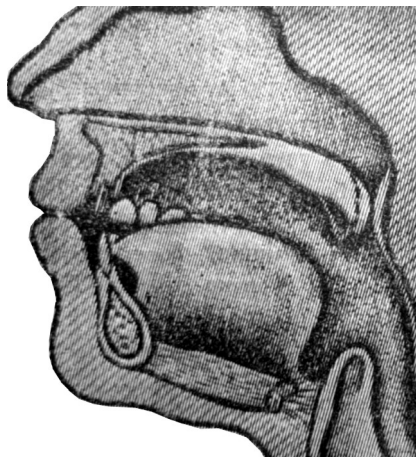


Рис. 15. Артикуляция «М» (внутри)

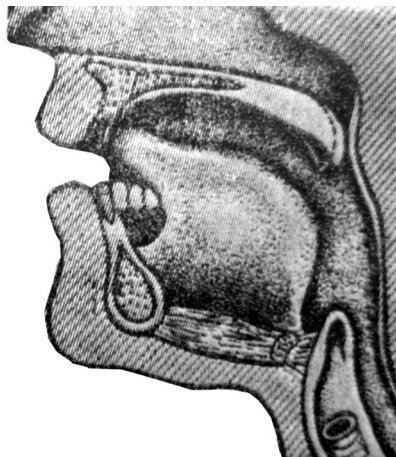


Рис. 16. Артикуляция «Н» (внутри)

### **Звуки «С» и «З»**

При произнесении звука «С» губы принимают положение следующего гласного звука, зубы сближены на 1–2 мм.

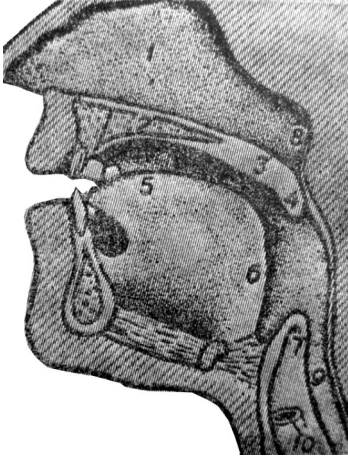
Язык широкими боковыми частями касается верхних коренных зубов, а кончик упирается в нижние резцы (см. рис. 17).

Спинка языка выгнута, посередине образуется желобок, по которому идет выдыхаемая струя воздуха и около зубов образует свистящий звук.

Для звука «З» характерна такая же артикуляционная установка, но его произношение сопровождается голосом, и при этом ощущается щекотание кончика языка.

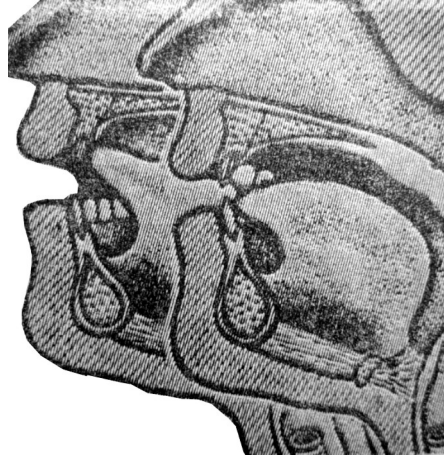
### **Звук «Ц»**

Сложный звук «Ц» получается от быстрого слияния «Т» и «С», при этом кончик языка прикасается к нижним резцам, а передняя часть – спинка крепко прижата к верхним альвеолам, воздух с силой отрывает язык, образуя звук «Ц» (см. рис. 18).



**Рис. 17.** Артикуляция «С» и «З» (внутри):

- 1 – полость носа; 2 – твердое нёбо;
- 3 – мягкое нёбо; 4 – язычок; 5 – спинка языка;
- 6 – корень языка; 7 – подгортанник;
- 8 – носоглотка; 9 – глотка; 10 – гортань



**Рис. 18.** Артикуляция «Ц» (внутри)

### **Звук «Л»**

При произнесении звука «Л» расстояние между зубами 4–6 мм, нижняя челюсть неподвижна, форма губ приспособляется к последующему гласному звуку, язык своим кончиком и лезвием образует смычку с шейкой верхних зубов, корень языка при твердой форме «Л» поднят по направлению к задней части нёба, при мягкой форме «Ль» более опущен, и передняя часть с большим напором упирается в верхние зубы. Мягкое нёбо поднято и закрывает проход в носоглотку. Голосовые связки вибрируют (рис. 19).

### **Звук «Р»**

При произнесении звука «Р» расстояние между зубами 4–6 мм, нижняя челюсть неподвижна, зубы с положении оскала, боковые края языка прижаты к коренным зубам с внутренней сто-

роны, кончик языка упругий и утонченный, приподнят к верхним альвеолам (рис. 20).

Выдыхаемый воздух направляется к кончику языка, который вибрирует. Мягкое нёбо закрывает ход в носоглотку. Голосовые связки сомкнуты.

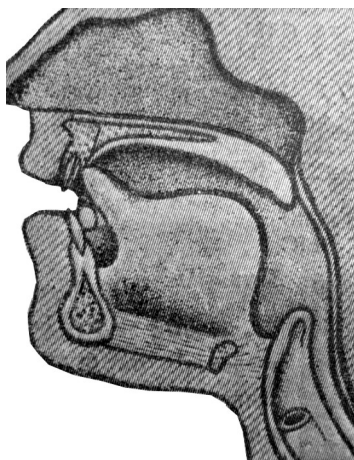


Рис. 19. Артикуляция «Л» (внутри)

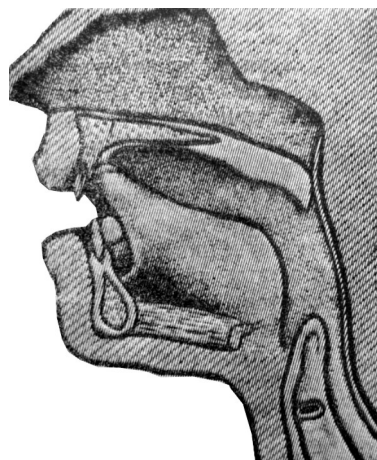


Рис. 20. Артикуляция «Р» (внутри)

### **Звуки «Ш» – «Ж»**

При произнесении звука «Ш» зубы сближены, как при «С», губы несколько выпячены вперед. Широкий кончик языка ложкообразно приподнят к альвеолам, но не прикасается к ним. Боковые части языка касаются верхних коренных зубов (рис. 21).

Между твердым нёбом и языком образуется щель, проходящая струя воздуха создает шум низкого тона.

При произнесении звука «Ж» артикуляционная установка та же. Добавляется голос и получается ощущение, как будто вибрирует кончик языка.

### Звуки «Ч» и «Щ»

Звук «Ч» образуется при такой же установке артикуляционного аппарата, как и звук «Ш», с той разницей, что при произнесении звука «Ч» язык более напряжен, и кончик его ударяет о верхние альвеолы (рис. 22).

Выдыхаемая струя воздуха идет толчкообразно.

Звук «Ч» – сложный, происходит при быстром слиянии «ТЬШЬ».

Звук «Щ» произносится, как сложный аффрикат «ШЬЧ», от «Ш» отличается напряженным языком и большим поднятием его по направлению к твердому нёбу.

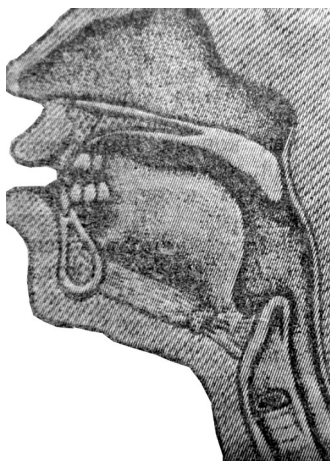


Рис. 21. Артикуляция «Ш» (внутри)

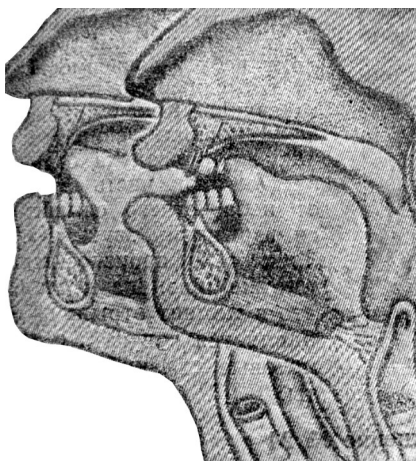


Рис. 22. Артикуляция «Ч» (внутри)

### Звук «К» – «Г»

Звук «К» образуется: расстояние между зубами два пальца, губы пассивно раскрыты, широкий язык боковыми краями прижат к верхним коренным зубам, задняя часть языка прижимается к мягкому или твердому нёбу в зависимости от последующего гласного звука. Конец языка опущен вниз (см. рис. 23).

Эспираторная струя воздуха отрывает заднюю часть языка от нёба, отчего слышится взрывной звук «К».

Звук «Г» произносится так же, разница в том, что в момент отрыва прибавляется голос, то есть голосовые связки сомкнуты.

### Звук «Х»

При произношении звука «Х» артикуляционная установка такая же, как при звуке «К», но спинка языка с нёбом не смыкается, а лишь приближается к нему, образуя узкую щель, при прохождении через которую воздушная струя образует звук «Х» (рис. 24).

Для закрепления навыков и продолжения работы над совершенствованием дикции можно рекомендовать следующие упражнения на текстовом материале. Дальнейшая работа над произношением не должна ограничиваться только техническими упражнениями для речевого аппарата, так как вся работа по технике речи – только подготовительный этап, ведущий к живому, насыщенному содержанием слову.

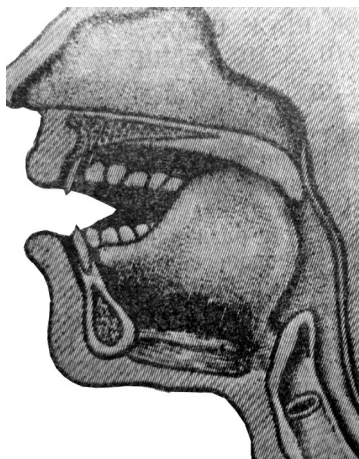


Рис. 23. Артикуляция «К» и «Г» (внутри)

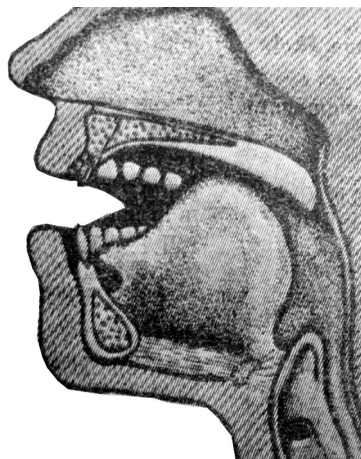


Рис. 24. Артикуляция «Х» (внутри)



## 1.5. Выработка четкого и ясного произношения

Для выработки быстрого, четкого и ясного произношения можно рекомендовать следующий систематизированный материал в стихотворной форме на все согласные звуки.

П – Б

Я эти походы и ныне пою  
За красные песни полжизни даю.

(А. Говоров)

П – Б

Пара барабанов,  
Пара барабанов  
Пара барабанов  
Била бурю  
Пара барабанов,  
Пара барабанов,  
Пара барабанов  
Била бой.

(И. Сельвинский)

Т – Д

Ох, чечетку раз по сорок  
Выбивай с утра топор,  
Чтобы встал скорей  
Поселок

К дому дом,  
К двору двор/  
К новоселью новоселье,  
К тыну тын,  
К дыму дым...

(В. Цыбин)

Т – Д

У дубов придорожных,  
Размахнувшихся тут,  
Одинокий художник  
Пишет маслом  
Этюд.

(С. Смирнов)

К – Г

Российская Отчизна,  
Родная наша мать,  
Каким высоким словом  
Мне подвиг твой назвать?  
Какой великой славой  
Венчать твои дела?  
Какой измерять мерой  
Что ты перенесла?

(М. Исаковский)

К – Г

Откуда ж ,приятель,  
Песня твоя  
«Гренада, Гренада.  
Гренада моя».

(А. Светлов)

К – Г

Словно маленький  
Самолет –  
Гагара.  
Бежит по лесу гагара  
Останется след  
На светлой волне,  
Когда пробежит гагара.

(Ю. Шестаков)

В – Ф

Ночной зефир  
Струит эфир.

(А. Пушкин)

В – Ф

Пронзив зигзагами огня  
Густую синеву,  
То вверх взлетают светляки  
То падают в траву.  
То озарят зеленый куст,  
То лепестки цветов,  
И так становится легко  
От этих светляков.

(А. Гарнакерьян)

М – Н – Л

На луну пора слетать!  
До нее – рукой подать!  
Жди, Луна, к себе гостей –  
Родной земли отважных  
    Сыновей!  
Жди, луна, своих гостей –  
Страны российской верных  
    Сыновей!

(О. Соколов-Тобольский)

М – Н – Л

Здесь я слушал сказанье седого Днепра.  
О, как в душу запало мне слово Днепра!  
Благородство и смелость – основа Днепра.  
Не забуду я прелесть ночного Днепра.

(М. Турсун – Заде)

М – Н - Л

Я писал бы о мирах  
Далеких,  
Я в мечтах бы залетал  
на Марс,  
Если б не давнишние упреки  
А Земля? А жизнь  
Мильонных масс?  
(А. Кулешов)

Р

Швед, русский – колет, рубит, режет,  
Бой барабанный, клики, скрежет,  
Гром пушек, топот, ржанье, стон,  
И смерть, и ад со всех сторон.  
(А. Пушкин)

Р

Гром в горах рычит, как  
Леопард,  
В бешенстве не знающий  
Пощады.  
Дождь уже вошел в такой  
Азарт,  
Что темным-темны хребтов  
Громады.  
(А. Гарнакерьян)

С – З

Золотые нивы, гладь и блеск озер  
Светлые заливы, без конца простор,  
Звезды над полями, гладь да камыши  
Так и льются сами звуки из души.  
(А. Кольцов)

С – З

Звучала песней жизнь моя,  
И смерть должна звучать.  
(Мусса Джалиль)

С – З

Где моя Россия начиналась?  
На лугу и в поле за страдой.  
Чем моя Россия умывалась?  
Ладожского озера водой.  
(А. Прокофьев)

Ш – Ж

Эх, Иртыш! Могучий Иртыш!  
Двум народам в глаза ты глядишь,  
И метелками  
    березняка  
Ты раскачиваешь  
    Облака.  
(А. Говоров)

Ш – Ж

Я жук, я жук,  
Я ночь живу,  
Жужжу, жужжу,  
Кружусь, лежу,  
Я не щажу  
Огни лижу  
Жизнь прожужжу,  
Себя сожгу  
И не тужу, и не тужу.  
(А. Кусиков)

Ш – Ж

Гармонист ударил вдруг...

Дайте круг!

Шире круг!

Шире! Шире! Шире! Шире!

(А. Твардовский)

Ч – Щ

И сейчас все щетки, щетки

Затрещали, как трещотки,

И давай меня тереть, приговаривать:

«Моем, моем трубочиста

Чисто, чисто, чисто, чисто!

Будет, будет трубочист

Чист, чист, чист, чист.

(К. Чуковский)

Ц

Земля!

Благодарю тебя,

Что родила меня не птицей

Хотя свободный взгляд

Любя,

Горжусь орлом я и орлицей.

(Д. Смирнов)

Ц

Под лесенкой, под лестницей

Ровесница с ровесницей

Допели грустно песенку

Про лестницу, про лесенку.

(С. Погорельский)

Х

Цыпленок что-то захворал  
Весь день лежал в сторонке,  
Тогда ему перевязал  
Я лапку потихоньку.  
Кормил яичком и крупой,  
Мыл лапку влажной ваткой,  
И стал цыпленок мой хромой  
Хорошенькой хохлаткой.  
Она взлетает на плетень,  
Спешит на перекличку.  
Теперь хохлатка каждый день  
Несет мне по яичку.

(А. Говоров)

## ГЛАВА ВТОРАЯ

### 2.1. Высота и гибкость речевого голоса

В речевом голосе, как и в певческом, различают высокие и низкие тона. Чтобы избежать монотонности, необходимо *развивать диапазон своего голоса*.

Упражнения следует выполнять как в сопровождении музыкального инструмента, так и без сопровождения. Начинать упражнения в сопровождении музыкального инструмента следует с наиболее легких звуков:

До – мим, мэм, мом, мум, мам, мым.

Ре – Нин, нэн, нон, нун, нан, нын.

Ми – лил, лэл, лол, лул, лал, лыл.

Фа – рир, рэр, рор, Рур, рар, рыр.

Соль – вим, вэм, вом, вум, вам, вым.

Ля – Зин, зэн, зон, зун, зан, зын.

Си – жыл, жэл, жол, жул, жал, жыл.

До – гин, гэн, гон, гун, ган, гын.

После этого можно переходить к укреплению высоты голоса на текстовом материале, также в сопровождении инструмента.

До – Отовсюду вышли звери слушать звуки песнопенья.

Ре – наслаждаться дивной песней над водой взнеслись каменя.

Ми – и, внимая плачу, плачут внемя в чарах удивленья.

Фа – он в слезах поет и видит всюду слезы сожаленья.

Соль – и пришли пред ним склониться твари мира вереницей.

Фа – звери с гор, из моря рыбы, крокодилы, с неба птицы.



Ми – инды, греки и арабы с двух сторон из-за границы.

Ре – франки, русские, иранцы и египтяне – мисрийцы.

До – франки, русские иранцы и египтяне – мисрийцы.

(Шота Руставели)

Хорошим тренировочным материалом для того, чтобы научиться переходить от свободного, медленного темпа речи на средний и быстрый, являются скороговорки. *Слово должно быть близким (на зубах), гортань свободной, дыхание – активным.* Это же упражнение надо делать и перед пением произведения: сначала только с литературным текстом, а потом и с музыкой. Пение произведения на одних гласных дает хорошую кантилену. Скороговорки следует читать сначала медленно, постепенно убыстряя.

Следите за ритмичностью произношения, не забывать темп и дикцию!

### **Скороговорки**

От топота копыт пыль по полю летит, пыль по полю летит от топота копыт, по полю пыль летит от топота копыт.

Карл клал кларнет на ларь, а Клара крала кларнет с ларя, Клара клала кларнет на ларь, а карл крал кларнет с ларя.

Во поле – поле затопали кони, затопали кони во поле-поле, кони затопали во поле-поле.

Поезд рельсит, скрежеща ч...ш...ж...ща...ч...ш...ж...ща, рельсит поезд скрежеща.

Вёз корабль карамель, наскочил корабль на мель, и матросы две недели карамель на мели ели.

Забыл Донкрат дома домкрат, и Донкрату без домкрата не поднять на тракте трактор.

Рыли метро под отель, жил в отеле метрдотель, жил в отеле метрдотель Поль, рыли метро под отель «Метрополь».

Скороговорун скороговорил выскороговаривал, что все скороговорки он перескороговорит, перевыскороговорит, но заскороговорившись, выскороговорил, что всех скороговорок не перескороговорить, не перевыскороговорить.

Около кола – колокола, около ворот – коловорот, за колом у ворот – водопровод, водовоз вёз воду из водопровода.

На дворе дрова, за двором дрова, над двором дрова, под двором дрова, проходными дворами пробирались повара.

Константин констатировал, что проведение предупредительных противопожарных мероприятий – дело профилактики пожара.

Была у Флора, Флору на Лавра наврала, что разнервничавшегося конституциониста нашли акклиматизировавшимся в Константинополе, пойду к Лавру, Лавру на Флора навру, что цапля чахла, цапля сохла, цапля сдохла.

Ловко лавируя в ларингологии, лекарь-ларинголог легко лечивал ларингиты; ловко лавируя в стоматологии, лекарь-стоматолог легко лечивал стоматиты; ловко лавируя в ларингологии, у лекаря-ларинголога не поддавались лечению отиты.

Плотон Плото играл в лото, а жена Плотона Плото не знала про то, что Плотон Плото играет в лото, а Плотон Плото не знал про то, что жена его тоже играет в лото.

Мамаша Ромаше дала сыворотку из-под простокваши, сыворотку из-под простокваши дал Ромаша мамаше.

Педагоги по вокалу рекомендуют обращать особое внимание на резкое подчеркивание окончаний в словах, так как это улучшает дикцию, но надо помнить правило: *согласные не крупнить, не тяжелить, а активизировать*.

Внимание певца должно быть направлено на поток и сцепление гласных между собой. Тем самым будет правильно организован и поток согласных, которые надо произносить быстро и четко, но не «выстреливать», чтобы не рвать кантилену, не делать пение скандированным.

Существует известный афоризм: «У хорошего певца – хорошая дикция, у плохого певца – и дикция плохая».

Этот факт указывает на тесную связь дикции с правильным голосообразованием (Н. Малышева).

К.С. Станиславский говорил: «Хорошо сказанное слово – уже пение, а хорошо спетая фраза – уже речь».

Педагог, работающий над постановкой голоса, должен выработать внимание к своим мышечным ощущениям и знать, к какой группе это внимание должно быть направлено в первую очередь.

Методы постановки голоса могут быть разные, но все они опираются на общие принципы и этапы в работе, а именно:

- развитие и совершенствование дыхания;
- приобретение понятий и навыков в использовании резонаторов, позиций (зевка), атака звука, овладение техническими и вокальными приемами.

Важно научиться во время занятий быть предельно внимательными. Надо слушать себя и ухом и всем телом, то есть мышцами.

К.С. Станиславский, работая с певцами, уделял большое внимание дикции. Начальный этап обучения не терпит суеты и спешки. Нужно развивать слуховой контроль над звуком. Вокальный слух – это не только слух. Певец слышит себя не так, как слы-

шат его окружающие, и поэтому он воспринимает тембр своего голоса иначе. Необходимо учитывать, что одновременно со звуком собственного голоса нервная система певца воспринимает огромное количество сигналов от самых различных органов чувств. Образование условных рефлексов для певца обеспечивает возможность овладения собственным голосом. Роль вокального педагога – это роль контролирующего «внешнего уха».

Можно сказать, что вокальный слух – это способность интерпретировать работу органов голосообразования певца на основе слухового восприятия.

## **2.2. Физическая и психологическая готовность к пению**

В предыдущих главах мы много узнали о дыхательных процессах, о голосовом и артикуляционном аппаратах, поэтому теперь перейдем к разбору понятия «вокальная маска». Во время обучения автора в Омском музыкальном училище им. В.Я. Шебакина, педагог О.Г. Ляликова, закончившая Одесскую консерваторию, на каждом занятии мне повторяла, что я должен петь «в маску», конечно, не забывая про дыхание и хорошую дикцию. И я благодарен ей за то, что она фиксировала на этом мое внимание и выстраивала технически-резонаторную правильность вокальных ощущений, а это – тембр, звонкий полетный голос.

«Маска» – это понятие связано с резонированием голоса. Как это сделать?

Нужно иронично улыбнуться с закрытым ртом.

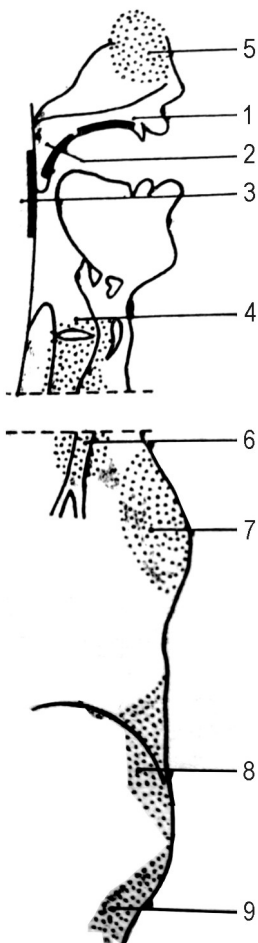
Зевок должен происходить таким образом:

– верхняя челюсть и небо «поднимаются», а глотка освобождается и опускается;

– ощутите, каким активным в зевке становится мягкое небо;

– и после этого берете дыхание носом, закрепляете его нижними ребрами и поясничными позвонками.

Это упражнение поможет найти ощущение зевка, купола со взятием дыхания. Атака дыханием в высокую позицию, перерождение воздушной волны в звуковую, и в итоге – красивый звук.



**Рис. 25.** Схематическое изображение внутренних певческих ощущений (по Р. Юссону):  
 1 – поверхность твердого нёба; 2 – мягкое нёбо; 3 – задняя стенка глотки; 4 – область гортани и голосовых связок; 5 – область лицевых костей черепа; 6 – область трахеи и крупных бронхов; 7 – стенки грудной клетки; 8 – область брюшного пресса и диафрагмы; 9 – нижнее – брюшные мышцы и тазовая диафрагма

Прежний термин «маска» в Санкт-Петербургской консерватории им Н.А. Римского-Корсакова заменен термином «высокая позиция».

Нахождению и ощущению этой позиции помогает упражнение, построенное на слогах с согласными «м» и «н»:

*Например:* ма–ми–мо–ми–ма, миа–миа–миа–ма, ниа–ниа–ниа–на, наи–наи–наи–на, нао–нао–нао–на.

При распеве нужно фонетически правильно настроить ротовую полость на ту или иную гласную, благодаря чему улучшается качество звука.

Речевая гласная отличается от певческой, но основа у них одна и та же: обе воспроизводятся на дыхании, только первая – на коротком, а вторая – на протяжном.

Речевая – не требует усилий, певческая же основана на активной работе мышц дыхания и голосовых связок.

**Атака звука** – это посыл дыхания в момент начала звука. Дыхание посылается узкой струей, как «укол» в высокую позицию. Мы говорим, таким образом, о «маске» высокой позиции.

Сказать «в высокий купол», уколоть в корни верхних зубов:

Да, да, да, да

или

Ду, ду, ду, ду.

Следить, чтобы звук не падал из высокой позиции. Однако певческий звук не должен чувствоваться в гортани, хотя он там образуется, иначе он будет горловой. По ощущениям поющему должно казаться, что звук образуется в груди, а потом упирается в твердое нёбо.

Великий К. Эверарди советовал «ставить голова на грудь, а грудь – на голова», что означает грудная и головная опора. Поэтому при обучении говорят «петь в маску», то есть пользоваться головными резонаторами, петь на дыхательной опоре – подключать грудные резонаторы. Умение пользоваться певческими резонаторами – это показатель вокально-технического совершенства певца.

Итальянский педагог Э. Бара писал: «У нас в пении нет никаких секретов и никаких других возможностей в голосе, кроме резонанса... Потеряв резонанс, перестаешь быть певцом, резонанс обеспечивает яркость, полетность голоса, его неутомимость, долговечность».

Теперь мы четко представляем, что поставленный голос имеет верхнюю опору (купол, маска, позиция) и нижнюю (диафрагма, грудь), а между ними – воздушная струя, как натянутая струна (дыхание). Сохранение певцом этих ощущений в процессе пения создает у слушателя впечатление устойчивости звука, «поставленного голоса». Техническое совершенство голоса и музыкальность поющего дополняют впечатление от исполнения.

### **2.3. Гортань в пении**

Положение гортани не должно быть ни низким, ни высоким. Оно индивидуально для каждого певца и зависит от строения его вокального аппарата.

Необходимо помнить высказывание М.И. Глинки, что певец в начале обучения должен петь «легко берущиеся звуки». При слушайте к положению гортани на удобных и красивых нотах вашего голоса. В пении гортань не меняет положения. У хороших певцов гортань устойчива.

Перед началом пения гортань переходит в низкое спокойное положение, которое является мерилем правильной техники и правильного тона. При низком положении гортани увеличивается полость резонаторов и полость глотки, а с ней и сила и объем голоса. Однако удержание гортани насильственно в неподвижном положении и вредно, и невыполнимо, оно портит голос.

Сторонниками низкой гортани были К. Эверарди, Ферни, Джиральдони.

Зевок способствует опусканию и освобождению гортани, а сохранение зевка в пении сохраняет положение гортани. Обучающийся должен иметь достаточно четкое представление об

анатомии голосового аппарата. Но при практических занятиях основное внимание надо фиксировать на слуховых и мышечных ощущениях. Большую помощь оказывает зеркало.

## 2.4. Несколько слов о регистрах

У мужчин два регистра: грудной, головной.

У женщин их три: грудной, микст, головной.

*Микст* – это плавный переход от грудного звучания к головному и фальцетному. Очень важен слуховой контроль и поиск удобства в ощущениях. Певец должен избегать переломных нот, выравнивая голос посредством хорошо контролируемого дыхания и еле заметного изменения гласного звука в более темной его окраске, называемого «*прикрытием гласного звука*». Поэтому есть термины «*открытые*» и «*прикрытые*» звуки.

*Прикрытый звук* – это звук более округлый по тембру, с максимальным использованием верхних и нижних резонаторов и одновременным сохранением чувства опоры. Вредно пение открытым тембром. Нужно следить за правильностью, ровностью переходных тонов среднего регистра.

Результат хорошей вокальной школы – когда мышечный автоматизм в пении проходит через слуховой «контроль» поющего.

## 2.5. Вокальное интонирование

По интонациям судят об искренности слов. Большая непосредственность и яркая эмоциональная окрашенность – существенное свойство интонационной выразительности. Интонация служит для смысловых акцентов. Известно, например, что интонация повышается в конце вопросительной фразы и понижается в конце фразы утвердительной, повествовательной.



*Каково же соотношение между речевым и музыкальным интонированием? Что между ними общего? В чем различие?*

И речь и музыка носят звуковой характер, обращены к человеческому слуху; при этом очень важно, что звуки речи и вокальной мелодии (а вокальная мелодия, пение – первоисточник мелодии вообще) производятся голосом.

На протяжении тысячелетий музыка была и продолжает быть связанной со словом: первоисточник мелодии, как только что упомянуто, – пение, а песня сочетает словесный текст и мелодию в единое художественное целое. По историческому происхождению музыкальное интонирование тесно связано с интонированием речевым и связаны с человеческим голосом.

Что же такое мелодия, какова ее природа, на чём основана выразительность мелодии, ее способность передавать мысли и чувства людей, отражать действительность?

*Мелодия содержит логически связанную последовательность музыкальных интонаций.* А.Н. Серов писал: «Всякая музыка есть пение».

Известно, что при исполнении инструментальной мелодии, исполнитель (а нередко и слушатель) ее внутренне *интонирует*.

*Музыкальное интонирование* является главным средством создания музыкального образа. Подчеркнем, что *интонация* является лишь средством создания музыкального образа, и ее никак нельзя отождествлять с самим музыкальным образом.

*Вокальное звуковедение* – способ связи звуков в процессе фонации.

Звуковедение обусловлено принципом работы дыхания, фонетической структурой вербального текста, то есть словесного текста.

*Акустические невербальные средства* – средства, которые воспринимаются на слух.

К невербальным акустическим средствам относятся в основном голос и интонация, а также ее слагаемые – темп, тембр, ритм и мелодика.

*Интонация* – сложное явление, включающее компоненты, связанные со звучанием голоса: логическое и фразовое ударение, паузы, тон, тембр, сила звучания и темп. Интонация помогает передать главное. Голос человека обладает неповторимым звучанием.

## 2.6. Объективные характеристики голоса

*Тон голоса*: высота его измеряется в герцах в секунду (чем больше герц в секунду, тем выше звук, следовательно, и голос); *сила звука* – ее интенсивность зависит от амплитуды колебания в децибелах; *тембр* – совокупность основного тона и дополнительных обертонов.

*Тембр* – характерная окраска голоса. Он зависит от смыкания голосовых связок и настройки резонаторов – полостей глотки, рта и носа.

*Интонация*, как эмоционально-смысловой тонус звуков, произносимых человеком, ощущается и в слове и в музыкальном звуке, ибо интонация – прежде всего качество осмысленного произношения.

Правильное интонирование, отражающее как общие закономерности мыслительных процессов, так и более специфические закономерности музыкального мышления, реализуется на основе диалектического взаимодействия процессов анализа и «планирующего синтеза».

Правильное интонирование, с психологической точки зрения, – это структурированная, планомерно организованная сознательная деятельность, регулируемая посредством многоуровневой системой опор – ориентиров.

В реальном пении нормы правильного интонирования представляют собой в конечном итоге творческие намерения исполнителя.

Методика выбора системы интонационных ориентиров – опорных звуков мелодии – основана на проведении многоуров-

нового анализа текста, согласно разработанному алгоритму. Методика опорных звуков вооружает эффективными механизмами обучения правильному интонированию. Необходимо понимать разницу между школьно-механическим и интонационно-осмысленным голосоведением.

Соперничество интонаций поэзии и музыки возникает и развивается.

Интонация тесно связана с ритмом и дисциплинирует музыкальное развитие.

Смысловое значение невозможно без интонационного искусства.

## ГЛАВА ТРЕТЬЯ

### 3.1. Зарубежные вокальные школы

Эпоха Возрождения привела к новому качеству и строю интонации, насытила их силой и яркостью небывалых ощущений. Именно в Италии, где музыкальность народа и его художественная чуткость привели к прогрессивнейшей вокальной культуре, к *bell canto*, к пению естественному, всецело обусловленному дыханием, – культуре, раскрывшей обаятельность, тепло, все сокровища психологической жизни человека в его голосе, «поставленном на дыхании», – совершился окончательный поворот к естественной мелодии. Не следствием исканий внутри самой музыки, в ее технике и стиле, а следствием революции интонации, ставшей в пении – дыхании, независимым искусством – отражением обогащенной психики, было рождение вскоре завоевавшей весь мир итальянской новой музыкальной практики, душой которой была мелодия.

Можно сказать, что до этого музыка была ритмо-интонацией, высказыванием, произношением; теперь она стала петь, дыхание стало ее первоосновой. Вот тогда-то возникла опера. Как все интонационные перевороты, этот величайший переворот – интонация, ставшая «пением на диафрагме». Венецианская школа стала определяющей в стиле *bell canto*.

Развитию вокального искусства Италии способствовал выдающийся композитор, певец и педагог **Клаудио Монтеверди**. В работе с певцами он требовал не только красиво льющегося звука, но и выразительных интонаций, правдиво передающих различные эмоциональные состояния. В его операх широкое распространение получили напевные арии *lamento* (жалоба), исполне-

ние которых требовало от певца кантилены, то есть пения красивым нефорсированным голосом.

Из 19 вокально-сценических произведений К. Монтеверди наиболее известны первая его опера «Орфей» и лучшая в этом жанре «Коронация Поппеи» – последнее творение мастера. Здесь встречаются все разновидности вокальных форм: ариозо, ария (двухчастная и трехчастная), дуэты и ансамбли, расширяется диапазон, усложняются вокальные партии. Монтеверди добивается от исполнителей не только хорошего произнесения слов, но и соответствующего характера звучания голоса, мимики, жеста, то есть целого комплекса музыкально-сценических выразительных средств.

В 1637 году в Венеции открывается первый демократический оперный театр «Сан-Касьяно». К концу столетия количество театров резко возросло, появилась конкуренция, способствующая развитию оперного искусства.

Наиболее яркими представителями неаполитанской вокальной школы XVII–XVIII веков были композиторы и педагоги: **Лео** – учитель певца-виртуоза Джиом Баттиста Манчини, **Н. Порпора**, подготовивший к блестящей певческой карьере певцов-кастратов. Школу Н. Порпора отличала предельная педагогическая требовательность, его называли другом, учителем и... тираном учеников. Он писал для каждого ученика упражнения и сольфеджио. Ежедневное исполнение украшений в течение пяти лет оттачивало вокальную технику певца. Педагог должен был безукоризненно владеть голосом, так как определяющим методом обучения был метод показа. Он указывал – не «сколько петь», а «как петь».

Приведем характерные *рекомендации по поводу стойки певца при пении*: стоять прямо, голову держать свободно, не поднимая и не опуская ее, улыбаться, что помогает добиться светлого и близкого звучания голоса. Учителя советуют упражняться на среднем участке диапазона, на фонетически удобном итальянском звуке «а».

Уклад языка «ложечкой» (**Дж. Манчини**) освобождает гортань и развивает эластичность глотки. Для точной звуковысотной интонации он советует петь без сопровождения.

Касаясь вопроса *певческого дыхания*, первые итальянские педагоги говорили: «Дыхание должно быть легкое, свободное, готовое служить певцу в любых обстоятельствах» (**Дж. Каччини**). Качество голоса поющего, и прежде всего его динамические и интонационные характеристики, находятся в прямой зависимости от организации певческого дыхания, вернее – от организации фонационного выдоха.

Не менее важным в вокальной методологии является вопрос *регистрового строения голоса*. Итальянские мастера требуют однородного звучания голоса, так появляется определение «*прикрытая манера*» голосообразования. Пионером «прикрытой манеры» стал французский певец **Ж.Л. Дюпре**.

Немецкая вокальная школа **Лилли Леман**.

Отдельные высказывания и практические советы Л. Леман заслуживают большого внимания. Чем последовательнее работает дыхательный процесс, тем меньшее количество воздуха непосредственно ударяется в голосовые связки, которые избавляются таким образом от излишнего утомления.

Образовав положение гортани, языка и нёба, нужную форму, мы направляем проконтролированное и отрегулированное дыхание к тем резонирующим точкам нёба или полости головы, которые соответствуют данному тону. Это правило остается без изменений для всех голосов.

При выходе из гортани дыхание тот час же разветвляется. Одна часть направляется в нёбо, другая – идет в полость головы. Раздельное дыхание идет шаг за шагом всё дальше, без различия пола или индивидуальности поющего. Певец может сохранить свой голос молодым и свежим только посредством присоединения головного резонанса ко всем остальным положениям звука.

В вокальной педагогике XX в. каких-либо существенных сдвигов не произошло. Незыблемыми остаются методические принципы педагога **Ф. Ламперти**.

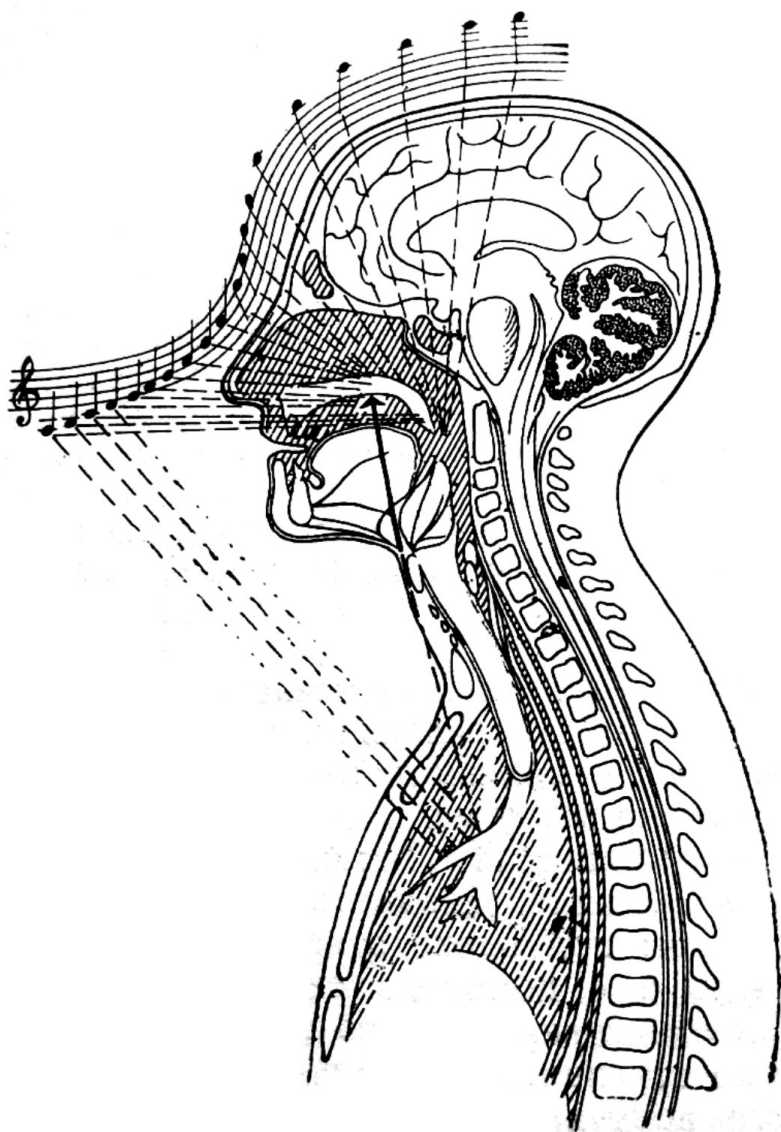


Рис. 26. Голосовые ощущения у сопрано и теноров (по Л. Леман)

Однако взгляды величайшего тенора конца XIX – начала XX вв. **Э. Карузо** на вокальную методику представляют существенный интерес для исполнителей и вокальных педагогов.

Важным фактором голосообразования он считал певческое дыхание. Особое значение певец предавал деятельности диафрагмы, дающей при правильном вдохе опору воздушному столбу, который поддерживается в легких под давлением, нужным для воспроизведения громких или тихих звуков.

Второй, не менее важный фактор голосообразования – атака звука. От качества атаки зависит дальнейшее голосообразование. Если выдох предшествует смыканию голосовых складок, то звук получается свистящим, неприятным. При вялом смыкании он лишен звонкости и яркости. При пересмыкании (неверное использование твердой атаки) – звук жесткий и сухой. *Эластичная, четкая атака, производимая одновременно с выдохом, дает звуку полноту и округлость не только в начале голосообразования, но и в дальнейшем его развитии.*

В начале занятий следует самым тщательным образом *следить за внешними факторами* – положением тела и выражением лица и глаз.

Э. Карузо говорил: «Певец не должен нарушать спокойного выражения лица, так как всякое сокращение мышц лица действует на мышцы шеи. Искаженное лицо указывает на недостаточное спокойствие, тогда как необходимо, чтобы певец приступал к своим упражнениям совершенно спокойно. Спокойное состояние духа облегчает расслабление голосовых органов».

Одним из существенных моментов в процессе обучения певца является развитие диапазона голоса. Карузо был убежден, что красота и легкость звукоизвлечения на верхнем участке диапазона и выравнивание регистров достигаются при помощи следующего упражнения: *сочетание открытого гласного «А» на нижних тонах с «О», переходящего в «У» на верхнем участке диапазона.* По мнению Карузо, упражнения и вокализы следует петь полным, но нефорсированным голосом, всегда с живостью и энергией.



Итак, правильная вокальная работа делает голос ровным, сглаживает звучание регистров. Это зависит от «хороших ушей» студента и его педагога, от хорошего дыхания и хорошей мышечной памяти поющего.

Существенным для характеристики типа голосов является «диапазонный» признак: выдерживание тесситуры, соответствующей тому или иному типу голоса.

Врачи-фониаторы судят о характере голоса по строению гортани, голосовых связок и резонаторов.

Точности в этих оценках нет: у Карузо были басовые связки, у Собинова – баритональные.

Тембровый критерий тоже иногда подводит.

Не спешите с оценкой! Посмотрите, куда пойдет голос в своем естественном развитии...

## ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

### 4.1. Работа с концертмейстером в классе вокала

Очень важно начинающему певцу получить навыки работы над произведениями. И в создании вокально-музыкального образа большое значение имеет концертмейстер, работающий в классе. Профессиональный пианист-аккомпаниатор, концертмейстер в вокальном классе – это большая удача для студентов, которые услышат музыку, созданную великими композиторами, с точным соблюдением авторских указаний.

Камерно-вокальное исполнительство развивает певца, расширяет его музыкальный кругозор, дает возможность овладеть новыми вокальными красками.

Весьма полезной представляется работа над ансамблями как совместно с инструменталистами, так и над вокальными ансамблями – пение дуэтов, трио, квартетов.

*Концертмейстер* – главный посредник между педагогом по вокалу и студентом, проводник его педагогических принципов, идей и методик работы со студентом.

Говоря об ансамбле, нельзя не заострить внимание на ведущей роли концертмейстера в классе постановки голоса. Концертмейстер должен при необходимости уметь осуществить педагогические функции, помочь солисту освоить его партию, объяснить ансамблевые задачи.

Работа над вокальным произведением имеет свои особенности, так как его содержание раскрывается не только через музыку, но и через поэтическое слово. При изучении вокального произведения необходимо прежде всего осмысленное и по возможности эмоциональное прочтение литературного текста.

Текст помогает уяснить художественную задачу произведения. Выразительная декламация с выявлением смысловых кульминаций, особенностей фонетики и ритма стиха поможет студенту более точно интерпретировать фортепианную партию в сочетании с голосом.

Следует научить студента интонировать мелодию голосом. При этом он вместе с концертмейстером должен определить характер мелодии, ее динамический диапазон, найти кульминационные точки, цезуры, моменты смены дыхания.

Особенно важна роль концертмейстера при изучении оперных арий и ансамблей, где необходимо вести певца за собой, придавая оркестровый характер фортепианной партии, добиваясь точности акцентов. На всех этапах обучения следует ориентировать студентов на раскрытие образной стороны исполняемых произведений и достижение высокого художественного уровня исполнения.

В обязанности концертмейстера вокального класса, помимо сопровождения певцам на концертах, входит помощь учащимся в подготовке нового репертуара. От концертмейстера требуется владение рядом специфических знаний и навыков. И в первую очередь необходимо уметь корректировать певца, как в отношении точности интонирования, так и во многих других качествах исполнения.

Работая с вокалистом, концертмейстер должен вникнуть не только в музыкальный, но и в поэтический текст, ведь эмоциональный строй и образное содержание вокального сочинения раскрываются не только через музыку, но и через слово. Разучивая с учеником программное произведение, концертмейстер наблюдает за выполнением певцом указаний его педагога по вокалу. Он должен следить за точностью воспроизведения певцом звуковысотного и ритмического рисунка мелодии, четкостью дикции, осмысленной фразировкой, целесообразной расстановкой дыхания.

Для этого концертмейстер должен быть знаком с основами вокала – особенностями певческого дыхания, правильной артику-

ляцией, диапазонами голосов, характерными для голосов тесситурами, принципами звукоизвлечения и т. д.

В процессе работы с певцом концертмейстер должен учитывать, что от точно найденной фортепианной звучности порой зависит и звучание сольной партии. Например, грубый, стучащий звук аккомпанемента вызывает форсирование звука вокалистом, «мягкое пение» фортепиано приучает солиста к правильному звуковедению, оберегает его от «крика».

Начиная работу с будущим вокалистом, концертмейстер должен сначала предоставить ему возможность услышать произведение в целом.

Для этого он либо интонирует голосом вокальную партию, аккомпанируя себе, либо воспроизводит вокальную партию на фортепиано вместе с аккомпанементом. Произведение надо прослушать несколько раз, чтобы обучающийся понял замысел композитора, основной характер, развитие, кульминацию. Важно увлечь и заинтересовать певца музыкой и поэтическим текстом, возможностями их вокального воплощения. Если начинающий певец еще не обладает навыками сольфеджирования по нотам, пианист должен сыграть ему мелодию песни или романса на фортепиано и попросить воспроизвести ее голосом. Для облегчения этой работы всю вокальную партию можно разучивать последовательно по фразам, предложениям, периодам.

В процессе работы над произведением нельзя отделять работу над точным воспроизведением нотного текста от проникновения в сущность музыкального образа. Руководствуясь принципом индивидуального подхода к каждому исполнителю, нельзя пользоваться единым планом ведения занятия, одинаково пригодным для всех студентов. Концертмейстер должен помнить, как ученик пел в классе на уроке у педагога, как прошел предыдущий урок у концертмейстера и, исходя из этого, продумать заранее, над чем именно лучше поработать на следующем занятии.

В случае прихода обучаемого в утомленном или не совсем здоровом состоянии понадобится на ходу менять задачу, выбирая направление, не требующее большой вокальной нагрузки.

## **4.2. Особенности построения занятий в классе вокала**

Занятия строятся по-разному в зависимости от способностей певца, строения его певческого аппарата. Если ученик не пел в этот день, то полезно его распеть несколькими упражнениями, которые давал в классе педагог и всегда знает концертмейстер. Можно спеть несколько вокализов или совместить и то, и другое.

Иногда работу над произведением на занятии начинают по отдельным частям произведения, но часто целесообразнее сначала дать возможность ученику исполнить всё произведение целиком (независимо от того, как он споет), после чего указать ему на главные ошибки, добиться их устранения, а затем снова повторить целиком, уже в исправленном виде.

Если вокалист творчески активен, то за одно занятие можно пройти несколько произведений. Количество зависит от уровня их сложности и степени завершенности работы над ними, а также от терпения и внимания учащегося, состояния его певческого аппарата, к которому надо относиться очень бережно.

Иногда весь урок можно посвятить одному произведению, что приносит подчас больше пользы, чем работа над всей заданной программой. Не следует в течение всего урока заниматься только исправлением фальшивых нот. Неточная интонация у певца может зависеть от многих причин, связанных не только со слухом, но и с отсутствием определенных вокальных навыков.

Недостаточно высокая позиция звука, широкая гласная, ослабленное или форсированное дыхание, а иногда и физическое состояние певца в день урока – всё это причины, наиболее часто приводящие к интонационной неточности. Опытный концертмейстер всегда сумеет распознать причины подобных ошибок и обратит на них внимание певца. В случаях, не зависящих от чисто технических причин, концертмейстеру приходится находить разные способы устранения фальшивых нот: показывать гармоническую

опору в аккомпанементе, связь с предыдущими тонами. Таких способов много, в каждом произведении можно найти себе музыкальных «помощников» для устранения фальши и скорейшего запоминания мелодии.

Подробно на способах разучивания концертмейстером с певцом интонационно и ритмически трудных мест мелодии останавливается известный педагог и концертмейстер Е. Шендерович.

Одной из серьезных проблем для начинающего певца часто является ритмическая сторона исполнения. Он еще недостаточно четко осознаёт, что ритмическая четкость и ясность определяет смысл и характер музыки.

Воспринимая мелодию на слух, певец порой приблизительно поет ритмически сложные места. Концертмейстеру необходимо на уроках отучать ученика от небрежного отношения к ритму, обратив внимание на художественное значение того или иного момента.

Например, необходимо не только говорить: «Здесь точка, выдержи ее», – но и объяснить цель этой точки в связи со словом, ее музыкальное назначение, чтобы точки, паузы, ферматы стали для певца необходимой принадлежностью исполняемой музыки, средством ее выразительности.

Если студент не сразу полностью воспринимает сложный ритмический рисунок, он обязательно должен считать про себя, а не только запоминать музыку на слух. Привычка запоминать на слух, без сознательного анализа, часто подводит.

Для лучшего освоения ритмической стороны иногда полезно дирижировать, чтобы почувствовать сильную долю такта, основной пульс произведения, добиться ритмической ровности. Наиболее часто приходится высчитывать места, где сочетаются дуоли в вокальной строчке и триоли в сопровождении. Концертмейстер должен помочь певцу расчленить пассажи из мелких длительностей на группы, чтобы он почувствовал внутренние точки опоры, ритмическую организованность мелодики, а также разобраться во всех интонационных изгибах.

Концертмейстер вместе с педагогом должен предостеречь начинающего певца от бессмысленных жестов во время пе-

ния. Лишние движения у певца легко превращаются в привычку и выдают его физическую (вокальную) скованность и напряженность. Жестикуляцию может себе позволить лишь большой артист, умеющий оправдать жестом внутреннее состояние, и чем жестикуляция будет сдержаннее, тем уместнее и выигрышнее для солиста. Концертмейстер обязан следить за выполнением установок, данных педагогом, правильным, не поверхностным дыханием, что очень помогает пению кантилены.

Кроме того, должна идти планомерная работа над протяженностью гласных.

Как говорил Ф. Шаляпин, «гласные – душа пения, гласные – река, согласные – ее берега». Солист должен пропевать гласные до последнего момента, а примыкающую к ней согласную относить мысленно к следующей гласной, тогда все слоги будут начинаться с согласных, но не кончаться ими.

Такая тренировка очень помогает пению legato, хотя на первых порах дикция от этого несколько страдает, так как в ней большая роль отводится согласным.

Но через точное осмысление этого процесса студент должен обязательно пройти. Когда он научится петь, не пропуская ни одной «непропетой» гласной, то сможет больше внимания обращать на согласные, которые больше не будут «рвать» кантилену, а станут украшать ее.

Стремясь к логическим точкам опоры, певец невольно объединяет звуки, ведет их к более важным в смысловом отношении нотам и словам.

Очень важно воспитать в вокалисте умение петь legato на фоне стаккатного аккомпанемента, когда певец как бы противопоставляет свое горизонтальное звуковедение партии фортепиано.

При плавном, певучем аккомпанементе слияние одинаковых намерений помогает певцу, облегчает его задачу.

Концертмейстер под руководством педагога учит певца правильно распределять силу звука на протяжении всей песни или романса.

Начинающие вокалисты порой думают, что, чем громче они поют, тем красивее звучит их голос. Концертмейстер должен напоминать ученику, что большей выразительности он сможет добиться, разнообразя силу и окраску звука, и при этом сбережет свой голос.

Для начинающего вокалиста пение *riano* представляет немалую сложность. С этим нюансом надо обращаться осторожно: если сдерживать силу звука, то немного, так как это часто приводит к мелкому дыханию, то есть к пению «без опоры». Студент еще недостаточно опытен, чтобы петь одновременно и на дыхании и *riano*. Но относительное распределение звучания, безусловно, необходимо.

Следует объяснить обучающемуся, как постепенно готовить кульминацию, как опасно петь на динамическом пределе в низком и среднем регистрах – тяжелая середина ведет к усталости, к менее ярким и затрудненным для певца верхним тонам, не говоря уже о том, что кульминация на верхних нотах от этого проигрывает, так как слушатель устает от однообразного громкого пения.

*Типичная ошибка молодых певцов* – петь последний звук фразы или слова громко, не смягчая его, хотя это часто не ударный слог, слабая доля. Конечно, это неграмотно, и за этим недостатком концертмейстер должен также непрерывно следить.

Особенность вокальной литературы – наличие словесного текста. В работе над текстом прежде всего надо почувствовать его основное настроение. Уже потом, в процессе дальнейшей работы, выявляются отдельные значительные фразы или слова, но их не должно быть слишком много, иначе они могут отвлечь внимание от музыки, сделать ее вычурной, неестественной.

Часто учащийся, увлекшись текстом, начинает меньше внимания уделять вокалу. Получается полу-пение, полудекламация, что приводит к неправильному толкованию музыкальной фразы. Ведь в работе над фразировкой надо в первую очередь исходить от смысла и характера музыки, а не текста. Последнее особенно важно, если произведение исполняется в переводе, так как при этом могут не совпадать словесные и музыкальные опоры.



Встречается и обратное. Увлечшись музыкой, исполнитель недооценивает работу над текстом. В результате он забывает слова в самых неожиданных местах.

В этом случае надо рекомендовать сознательно учить текст отдельно от музыки, а не запоминать его по инерции вместе с мелодией.

Нередко учащиеся хорошо вокализуют, поют как будто правильно, но слова получаются тусклые, невыразительные. Одна из причин этого – *плохая дикция*. Работать над ней надо на каждом занятии, прислушиваться к тому, как произносятся слова, особенно согласные звуки – именно они чаще всего бывают вялыми, невнятными.

Но бывает и другое: слова хорошо слышны, но всё равно не интересны, ибо слово не загружено мыслью, существует как бы вне общего содержания произведения.

Педагог и концертмейстер должны разбудить у вокалиста воображение, фантазию, помочь ему проникнуть в образное содержание произведения, использовать выразительные возможности слова, не только хорошо произнесенного, но и окрашенного настроением всего произведения.

Работа над текстом неразрывно связана с работой над правильным произношением гласных. В одних случаях вокалист до такой степени стремится петь в одном звуковом фокусе с излишне округленными гласными, что совершенно нивелирует их, лишает индивидуальности, фонетической определенности и тем самым обесцвечивает слово.

В других случаях он произносит так называемые плоские гласные (особенно «а», «о»), которые более свойственны народной манере пения.

Обе крайности устранить порой бывает нелегко. Необходимо, чтобы солист следил за красотой и богатством звучания слова, чтобы гласные не были «пестрыми» (т. е. произнесенными в разной вокальной манере), но в то же время сохраняли, каждая в отдельности, свою индивидуальную окраску.

На концертмейстера возлагается ответственная задача – ознакомить учащегося с различными музыкальными стилями, воспитать его музыкальный вкус.

Эту миссию он выполняет и через высокохудожественное исполнение аккомпанемента, и через профессиональную работу на этапах разучивания произведения с солистом.

Установить творческий, рабочий контакт с вокалистом не легко, но нужен еще и контакт чисто человеческий, духовный. Поэтому в работе концертмейстера с вокалистом необходимо полное доверие. Вокалист должен быть уверен, что концертмейстер его правильно «ведет», любит и ценит его голос, тембр, бережно к нему относится, знает его возможности, тесситурные слабости и достоинства. Все певцы, а начинающие в особенности, ждут от своих концертмейстеров не только музыкального мастерства, но человеческой чуткости. Е.И Кубанцева выделяет несколько этапов работы концертмейстера над аккомпанементом вокального сочинения (Кубанцева Е.И. Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. 2001. № 5. С. 72–75):

- Предварительно зрительное прочтение нотного текста.
- Музыкально-слуховое представление.
- Первоначальный анализ произведения, проигрывание целиком – с совмещением вокальной и фортепианной партии.
- Ознакомление с данными о творческом пути композитора, его стиле, о жанрах, в которых он работал.
- Выявление стилистических особенностей сочинения.
- Отработка на фортепиано эпизодов с различными элементами трудностей.
- Выучивание своей партии и партии солиста.
- Анализ вокальных трудностей.
- Постижение художественного образа сочинения.
- Составление исполнительского плана.
- Правильное определение темпа.
- Нахождение выразительных средств, создание представлений о динамических нюансах.
- Проработка и отшлифовка деталей.

- Репетиционный процесс в ансамбле с солистом.
- Воплощение музыкально-исполнительского замысла в концертном исполнении.

### **4.3. Роль концертмейстера в практической работе с вокалистами**

В практической работе с вокалистами концертмейстеру приходится встречаться с самым разнообразным по характеру репертуаром.

Далее приводятся краткие исполнительские анализы нескольких контрастных в стилевом и образном отношении вокальных сочинений из учебного репертуара вокального класса.

В процессе исполнения вокального произведения многое зависит от психологической настройки певца. Если исполнитель хорошо владеет дыханием, то концертмейстер играет свою партию в установленном в процессе репетиций темпе. Если же он ощущает, что у солиста дыхание как бы «сбивается» от волнения или вследствие других причин, то лучше немного ускорить темп, постараться сделать так, чтобы это вынужденное ускорение не было слишком заметным, не отвлекало исполнителя от решения творческих задач и не нервировало его.

Если певец взял достаточно протяженный звук, он должен чувствовать себя удобно и знать, что концертмейстер в любом случае поможет ему закончить фразу.

Следующая задача – умение концертмейстера «дышать» вместе с солистом. Это один из основных законов в работе с вокалистами. Надо уметь следить за совпадением моментов дыхания, слышать этот вдох и ни в коем случае не торопить певца, чтобы не создавалось впечатления своеобразной синкопы: «фортепиано – певец».

Концертмейстер должен обладать отлично развитым ритмическим чувством; следить и гибко следовать за изменяемым солистом темпом, но в то же время возвращать партнера по ан-

самблю к «стержневому», единому темпу, предельно логично и музыкально заполнять время паузы у солиста, не затягивая темпа, чтобы сохранить единство общей метроритмической пульсации произведения.

Когда педагог, концертмейстер и учащийся достаточно длительное время работают вместе, рождается общий исполнительский план исполняемого произведения. В него входят соотношения различных темпов, динамика, фразировка – всё это откладывается в памяти исполнителей, и в первую очередь в памяти концертмейстера.

Необходимо также учесть в профессии концертмейстера очень большое значение фактора «внезапности». Для того, чтобы концертмейстер мог быть удобным и надежным партнером, стал настоящим помощником, он должен овладеть искусством быстрой ориентации в нотном тексте. Это – одно из обстоятельств, которое роднит функции концертмейстера и дирижера.

Аkkомпаниатору необходим целостный музыкальный охват, ведение всего произведения – его формы, общей архитектоники, партитуры.

Достаточно часто бывает так, что концертмейстер не имеет возможности учить произведение достаточно долго. Он должен, по возможности, быстрее понять его характерные особенности: темпоритм, динамику, характер, соразмерность частей, особенность кульминаций.

Необходимо отметить, что в кульминациях аккомпаниатор должен быть особенно внимательным: не допустить опережения в наступлении пианистической кульминации по отношению к вокальной и в то же время не опоздать, затянув свою кульминацию и не совпав по времени с кульминацией солиста.

Это имеет колоссальное значение, ибо нечуткий аккомпаниатор напоминает тяжелую и неповоротливую телегу...

Важной задачей, которая решается с накоплением концертмейстерского опыта, является умение начать произведение в оптимальном темпе. В большинстве случаев «ключом» к выбору темпа является правильное представление о характере первых

сольных фраз певца. Именно на аккомпаниаторе лежит важная задача – создание предпосылки для логичного вступления вокалиста.

Хочется надеяться, что всё вышесказанное еще раз подтверждает убежденность Джеральда Мура, доказавшего своим творчеством, что *истинный концертмейстер – художник, является полноправным творцом в ансамбле как с начинающими, так и с великими исполнителями.*

Каждый настоящий солист – художник, и, в свою очередь, должен быть благодарен своему достойному партнеру, потому что без его поддержки не может быть по-настоящему профессионально осуществлено ни одно художественное намерение.

Хочется еще раз повторить, что *концертмейстер – главный посредник между педагогом по вокалу и студентом, проводник идей его педагогических принципов.*

## ГЛАВА ПЯТАЯ

### 5.1. Гигиена голоса

Элементарные сведения по гигиене и культуре профессионального использования голосового аппарата.

*Гигиена голоса* – это область науки, которая, помимо чисто медицинских лечебных функций голосового аппарата, занимается:

1. Изучением причин, вызывающих неполадки в голосовом аппарате, особенно при его профессиональном использовании.

2. Выявлением возможностей избежать голосовых расстройств и заболеваний, что делается с помощью детального анализа жизненных ситуаций, после которых или при которых возникают расстройства голосового аппарата.

3. Изучением физических возможностей человеческого организма.

4. Составлением и формулированием законов, правил, норм профессионального голосового поведения и режима, соблюдение которых обеспечивает человеку здоровый голосовой аппарат. Правила и законы формулируются на основании наблюдений, сопоставлений, выявления ситуаций и их анализа.

Абитуриенты, страдающие хроническими заболеваниями голосового аппарата, не должны стремиться стать певцами, так как именно это может помешать им впоследствии быть полноценными профессионалами, ведь частые заболевания голосового аппарата ограничат их творческие возможности, особенно это касается молодых певцов.

Однако профессиональное благополучие голоса зависит не только от хорошего состояния органов голосового аппарата, но и от состояния сердечно-сосудистой, нервной, мышечной, дыха-

тельной (трахеи, бронхов, плевры, легких) систем, органов брюшной полости, хорошего слуха и зрения, хорошо развитой памяти.

Бывают часто случаи, когда голосовой аппарат в норме, а с «голосом» – большие затруднения. Именно поэтому отбор абитуриентов по медицинским показателям при поступлении в учебные заведения на факультеты голосо-речевых профессий, должен быть очень строгим.

На какие лорорганы при отборе абитуриентов должен обратить внимание фониатор, чтобы не пропустить патологических изменений, препятствующих нормальному развитию профессиональной эксплуатации голоса?

**Миндалины.** Большие миндалины затрудняют движение отдельных частей мягких резонаторов, что приводит к нарушению четкой артикуляции.

Воспаленные миндалины дают частые воспаления гортани (ларингиты), трахеи (трахеиты).

**Аденоидные разрастания.** Аденоидные разрастания в носоглотке приводят к хроническим катарам носа, а также постоянно раздражают своими выделениями слизистую нижележащих отделов дыхательных путей (глотки, гортани, трахеи), а голосу придают излишний носовой оттенок.

**Зубы.** Больные кариозные зубы нередко вызывают хронические заболевания миндалин, воспаление слизистой глотки, что приводит к расстройству голосовой функции.

**Органы слуха.** Хороший слух, здоровый голосовой аппарат – одно из первых условий в голосо-речевых профессиях. Иногда элементарное нарушение гигиены (серные пробки в ухе) приводят к падению слуха. Нарушая правила гигиены голоса, при отсутствии дисциплины или низком уровне культуры, он утрачивает лучшие качества голоса и не может достичь истинного мастерства и высокого профессионализма.

Каждый, кто профессионально эксплуатирует свой голосовой аппарат, обязан иметь элементарные знания по гигиене голоса и режиму профессиональной работы.

Надо знать правила гигиены, соблюдать их и учить других быть культурными в этом плане. Эти сведения должны входить в программу обучения всех учебных заведений, готовящих специалистов голосо-речевых профессий, чтобы ликвидировать этот пробел и дать элементарные и доступные сведения об анатомии, о механизме голосообразования и гигиене голоса. Только максимально устранив отрицательное влияние раздражителей, создав благоприятную для занятий или для работы атмосферу, мы можем получить желаемый результат в любой творческой деятельности.

## **5.2. Профессиональные условия для постановки голоса**

Какие условия необходимы для профессионального становления голоса?

✓ 1. Психологический климат, моральная обстановка. Для здоровой, нормальной творческой работы необходима, прежде всего, спокойная атмосфера нормального психологического климата, доброжелательности, что исключает нервно-психические травмы и срывы.

Не случайно при нервных расстройствах первой страдает голосовая функция. Так и культура в общении – это главное условие сохранения здоровья. Не должно быть никаких насильственных искусственных приемов в учебе и работе, совершенно исключается агрессия и враждебность.

В общении необходима предельная естественность и доброжелательность. Требуется индивидуальный подход к каждой личности с учетом ее физиологических возможностей.

✓ 2. Грамотность наставников в области физиологии и гигиены.

Это касается педагогов, дирижеров, концертмейстеров и особенно композиторов, так как часто произведения создаются без учета природных возможностей голоса.



### ✓ 3. Система в занятиях и репетициях.

Система и тренинг вырабатывают физическую выносливость и дают технический эффект в навыках. Растет профессиональное совершенство.

Нерациональное пользование голосом (чужая tessitura, длительное пение) приводят к заболеваниям органов, участвующих в голосообразовании: острые и хронические профессиональные ларингиты, узелки на связках, кровоизлияние в голосовые связки и даже трахея (наблюдение Л.Д. Роботнова).

Надо научить студентов прислушиваться к своему организму, узнать его возможности, что ускорит обучение и предохранит от срыва. Для этого необходимо соблюдать количество часов регулярных занятий, тогда возникает планомерное обучение, тренинг, выработка необходимых голосовых, слуховых навыков, мышечного контроля.

Навык мышечного контроля при пении – это умение «слушать» мышцы голосового аппарата, знать свои ощущения при правильном пении, что поможет справиться с трудностями при акустических изменениях, то есть ориентироваться не на слух, а на привычные, наработанные ощущения.

✓ 4. Очень вредно не только петь в больном состоянии, но даже и присутствовать на репетиции.

Педагог М.Э. Донец-Тессейр считает, что в больном состоянии петь нельзя и шутит на эту тему с учениками: «Лучше ты на три дня позднее станешь знаменитой певицей, чем получишь кровоизлияние в связку или несмыкание и выйдешь из строя на три месяца. Надо беречь свой голос».

✓ 5. Надо избегать переутомления голоса. Если была неожиданная большая нагрузка, то дайте аппарату отдохнуть, помолчите – это лучше лекарство.

Оперные певцы могут быть заняты в день не более пяти часов (для солистов). Правильное использование физиологических функций организма предупреждает заболевания.

✓ 6. Никогда не форсируйте звук. «Не стремитесь удивлять слушателей его мощью. Стремитесь достигать эффектов при по-

мощи воздушного *pianissimo* и *mezza voce*», – советует профессор Пряничников.

Великий французский педагог Дельсарт говорит об этом так: «Всегда довольно голоса у того, кого слушают».

✓ 7. Невероятно вредна работа в хоре, пока нет правильных вокальных навыков. Это недопустимо, когда нет никакого контроля звучания собственного голоса.

Большинство педагогов высказываются против использования неопытных вокалистов в работе хора.

✓ 8. При любой вокальной работе – обязательно распеваться. Это своеобразный «туалет» или спортивная «разминка» голоса.

Распевание не только разогревает мышцы голосового аппарата, но и создает своеобразную психологическую настройку всего организма.

✓ 9. Поддержка постоянной голосовой формы.

Самые опытные и талантливые певцы должны проверять правильность звучания своего голоса. Лучшим советом в этом случае будет постоянный контакт со своим педагогом по вокалу, что обеспечит быстрое восстановление певческих навыков.

Менять педагога допустимо только в начале обучения. В дальнейшем бегать от одного педагога к другому не стоит. Даже если у этих педагогов хорошие школы, но требования, методы, терминология всегда отличаются, что может породить хаос и растерянность у ищущего. Хорошая, светлая голова всегда помогает в работе.

✓ 10. Конечно, важна и проблема питания. Главное помнить, что пища – это строительный материал, сила для организма и для «голоса», так как пение – это физический процесс, который требует больших сил, хорошего питания. Игнорирование проблемы питания любым человеком приводит к многочисленным болезням.

Надо знать, что перед пением не стоит употреблять в пищу орехи, семечки, печенье, растительное масло, шоколад, виноград, так как мелкие частицы этих продуктов, осаждаясь в складках слизистой, могут помешать четкой работе голосового аппарата.

Вот еще несколько более конкретных, личных гигиенических правил и советов:

– Никогда не выходите сразу после пения на улицу, особенно в холод.

– Выработайте привычку в холодное время года перед выходом на улицу, выпить немного воды комнатной температуры. Это охладит стенки гортани. Вообще избегайте резкой смены температуры. После горячей еды и питья подождите в помещении 15–30 минут, иначе начнутся катары. Не разговаривайте на морозе, старайтесь не бегать и не ходить быстро на морозном воздухе, чтобы не углублять дыхание.

– Для голосового аппарата опасны чрезмерное употребление мороженого, сквозняки, ветер в жаркую погоду, когда вы разогрелись на солнце. Это самая легкая возможность для простуды.

– Следите за своей обувью, особенно в сырость и холод. Холодные, сырые ноги – верная простуда. Если это случилось, то обязательно сделайте горячую ножную ванну, разотрите ноги спиртом, одеколоном, наденьте теплые носки, постарайтесь сразу выпить горячего чая.

– Избегайте охлаждения и переохлаждения!

### **5.3. Практические советы вокалистам для применения в повседневной жизни**

В повседневной жизни и деятельности дышать надо, по возможности, только через нос. Это предохраняет дыхательные пути от пыли и инфекции, которые оседают в носу, а воздух, проходя через нос, согревается и увлажняется. Хорошо прополаскивать щелочными водами (типа «Боржоми») рот, глотку, носоглотку, так как щелочная вода хорошо очищает слизистую.

Не пойте в помещениях, где курят или курили. Старайтесь не курить сами.

Алкоголь и никотин не улучшают состояние организма, зато разрушают нервную систему.

Речь и пение после еды затруднены, так как кроме механического воздействия полного желудка на дыхание (подпертая диафрагма) акт пищеварения требует прилива крови к пищеварительным органам. Этим понижается жизнедеятельность произвольных мышц гортани. Пауза после еды должна быть не менее часа.

*Совет для женщин.*

Режим молчания в большие дни (3 дня, установленные законом) и снижение нагрузок.

Ничто так легко не вызывает заболевания горла, как изнеженность и незакаленность.

Умение при первых симптомах грамотно принять меры самопомощи, знания в области искусства закаливания и укрепления организма снижают возможность заболевания. Закаливание должно проводиться систематически. Если организм постепенно приучить к холодным раздражителям, то в дальнейшем он будет успешно противостоять простуде.

Нормальное состояние голосового аппарата, – когда все слизистые увлажнены.

#### **5.4. Специальная гигиена вокалиста (полоскание горла)**

У многих певцов часто наблюдается поверхностное воспаление слизистой оболочки нёба или зева и ненормальное развитие сосочков у основания язычка. Хотя голосовые связки находятся в хорошем состоянии, упомянутые явления в голосовом аппарате обычно довольно заметно изменяют характер звучания голоса.

Петь во время этих заболеваний очень опасно. Прилив крови, вызванный пением во всем голосовом аппарате, может значительно усилить простое воспаление, которое распространится на дыхательные пути.

Часто бывает, что в момент пения зев и слизистая оболочка нёба покрыты слизью, которую ни кашель, ни отхаркивания не

могут снять. В таких случаях слегка подсахаренная теплая вода полностью освобождает от слизи стенки голосового аппарата.

Язычок – часть голосового аппарата, воспаление которого непосредственно влияет на звучание голоса. При воспроизведении звука можно легко установить, что этот орган почти полностью сокращается вследствие сокращения поднимающей мышцы. Однако при воспалительном процессе он удлиняется, не поддается воздействию поднимающей мышцы, а поэтому остается висящим между стенками зева и колеблется во время звукообразования, вследствие чего в голосе появляются весьма неприятные призвуки.

Всеми врачами признано, что занятия пением укрепляют главным образом грудь, а гимнастика развивает тело вообще. Пение же в некоторых случаях может служить и средством избавления от болезни. Следовательно, пение – это не только полезное и приятное занятие, но и лечебное.

Самое основное для педагога – развивать голос ученика с осторожностью, не допуская его перенапряжения, и вести занятия в пределах естественного звучания.

При воспитании голоса певца необходима такая же заботливость, как при воспитании детей.

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

*Агикян М.* О подготовке студента-вокалиста к педагогической деятельности. М., 1948.

*Агин М. С.* О произношении в пении // Вопросы вокального образования. М. ; СПб., 2004.

*Артемьева Е. Н.* В классе К.Н. Дорлиак. Обобщение вокально-педагогического процесса. М., 1969.

*Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. М. : Музгиз, 1947.

*Багадуров В.А.* Очерки по истории вокальной методологии : в 3 ч. М., 1929–1937.

*Барсов Ю. А., Медведев Г. Ю.* О роли бессознательного в вокально-методических установках // Вопросы вокального образования. М., 1991.

*Варламов А.* Полная школа пения. М., 1953.

*Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. М., 1972.

*Вербов А. М.* Техника постановки голоса. М. : Музгиз, 1961.

*Вилинская И. Н.* Значение репертуара в воспитании певца // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 3. М., 1967.

*Дмитриев Л. Б.* Голосообразование у певцов. М. : Музгиз, 1962.

*Дмитриев Л. Б.* Пение // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 4. М., 1978.

*Дмитриев Л. И.* В классе профессора Донец – Тессейр. М. : Музыка, 1974.

*Дмитриев Л. И.* Основы вокальной методики. М. : Музыка, 1968.

*Донец-Тессейр М. Э.* Опыт воспитания сопрано // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 3. М., 1967.

*Жинкин Н. И.* Механизмы речи. М. : Педгиз, 1958.

*Заседателев Ф. Ф.* Научные основы постановки голоса. М. : Госиздат, 1937.

*Ипполитова Н. А., Князева О. Ю., Савова М. Р.* Русский язык и культура речи. М. : Проспект, 2006.

*Комарович И. П.* Практические советы начинающему певцу. М. ; Л., 1965.

*Конторович В. С.* Гигиена голоса. Музгиз, 1955.

*Кубанцева Е. И.* Процесс учебной работы концертмейстера с солистом и хором // Музыка в школе. 2001. № 5. С. 72–75.

*Ламперти Ф.* Искусство пения по классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам. М. ; СПб., 1913.

*Луканин В. М.* Обучение и воспитание молодого певца. Л. : Музыка, 1977.

*Мазель Л.* О мелодии. М. : Музгиз, 1947.

*Менабени А.* Самостоятельная работа студента при обучении сольному пению. М., 1976.

*Морозов В. П.* Искусство резонансного пения. М., 2002.

*Морозов В. П.* Профотбор вокалистов: экспериментально-теоретические основы объективных критериев // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 7. М. : Музыка, 1984.

*Морозов В. П.* Тайны вокальной речи. М., 2002.

*Назаренко И. К.* Искусство пения. М. : Музыка, 1968.

*Нестеренко Е. Е.* В классе профессора Ленинградской консерватории В.М. Луканина // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 6. Л., 1982.

*Нестеренко Е. Е.* Некоторые вопросы произношения в пении // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 7. Л., 1984.

*Панофка Г.* Искусство пения. М. : Музыка, 1968.

Подготовка профессионального певца. Вып 2. Н. Новгород, 1997.

Подготовка профессионального певца. Вып 2. Н. Новгород, 1998.

*Розенталь Д. Э.* Культура речи. М. : Изд-во Моск. ун-та, 1960.

*Станиславский К.* Работа актера над собой. М. : Искусство, 1955.

*Фучито С., Бейер Б.* Искусство пения и вокальная методика Э. Карузо. Л. : Музыка, 1967.

*Хватцев М. Е.* Как предупредить и устранить недостатки голоса и речи у детей. М. : Изд-во Академии педагогических наук, 1962.

*Хватцев М. Е.* Недостатки речи у школьников. Л. : Учпедгиз, 1958.

*Хватцев М.Е.* Недостатки речи у детей. Л. : Учпедгиз, 1948.

Этот гений Федор Шаляпин : Воспоминания. Переписка. Т. 1. М., 1995.

*Юссон Р.* Певческий голос. М., 1974.

*Язовицкий Е. В.* Выразительное чтение как средство эстетического воспитания. Л. : Учпедгиз, 1959.



# Приложение 1

## Упражнения для развития голоса

### Диапазон различных голосов

Сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас.

The image displays six musical staves, each representing a different vocal range. The first three staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. Each staff contains a sequence of notes and rests, designed to exercise the vocal range from the lowest to the highest notes of that voice type. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The exercises are arranged in a vertical column, showing the progression of notes for each voice type.



8. Повторять [ad libitum]

Повторять ad libitum

[10]

10. [Повторять ad libitum]

17

11. [Повторять ad libitum]

12. Повторять каждый такт

13.

и т.д.  
до

14. Упражнение на трель

15. Упражнение на группетто

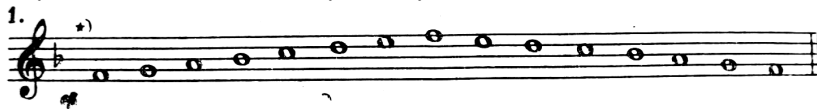
16.

17.

## М.И. Глинка. Школа пения для сопрано

Не громко и не тихо, без crescendo, а ровно, начиная без напряжения и оканчивая прежде усталости.

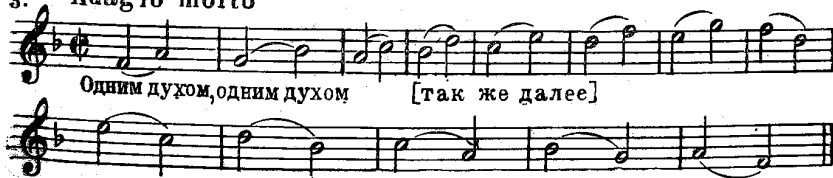
1. <sup>\*)</sup>



2.



### 3. Adagio molto



Одним духом, одним духом [так же далее]

4. Верхние ноты брать смело, но без напряжения



Назад так: [и т.д.]





## О трели

Трель – способность врожденная, несмотря на то, советуя, однако же, упражняться следующим образом:

а) Первая этюда есть № 4, то есть: **Назад [там]:** [и т.д.]



б) **Потом:** **Назад:** [и т.д.]



в) **Потом:** **Назад:** [и т.д.]



г) **Потом:** [и т.д.]



**Назад:** [и т.д.]



д) **Назад:** [и т.д.]





е)

Назад: [и т.д.]

ж)

Назад: [и т.д.]

### Упражнения для развития голоса К. Эверарди

#### Упражнения с начинающими певцами

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

До, ре, ми, ре, до. До, ре, ми, ре, до. До, ре, ми, ре,

до, ре, ми, ре, до, ре, ми, ре, до.

До, ре, ми, фа, ми, ре, до. До, ре, ми, фа, ми, ре, до.

до, ре, ми, фа, ми, ре, до

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

а а по полутонам  
вверх и вниз

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

ті о, ті о со ге.  
 Мо ре ши ро ко е.  
 Ро ди на лю би ма я.  
 та тта, та тта ті а.

по полутонам  
вверх и вниз

ля лэ ли  
по полутонам вверх  
и вниз

ло

А	э	и	о	у	ма,	мэ,	ми,	мо,	му.
У	о	а	э	и	му,	мо,	ма,	мэ,	ми.
И	э	а	о	у	ми,	мэ,	ма	мо,	му.

по полутонам  
вверх и вниз

а (у)а а (у)а а

то же

а а а а

Moderato

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

а а а а а а а

Lento Напевно



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



Ночка тем-на-я, Да, ночь о-сен-ня-я.  
С кем то-скли-ву-ю Эх! ко-ротать бу-ду-  
толь-ко есть од-на, од-на за-зно-буш-ка.

Cantabile



Ви-жустепи я, при-волье, ви-жу го-ры и поля:  
Слы-шу пе-сни хо-ро-во-да, слышу то-лот-тре-па-ка:  
Слы-шу пе-сни жа-во-рон-ка, слышутре-ли со-ловья:



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

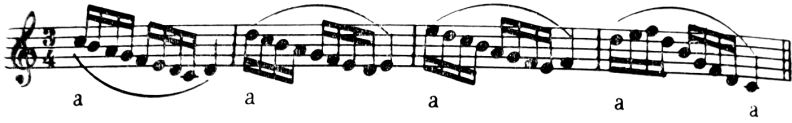
По полутонам вверх и вниз. Песня может исполняться по отдельным частям и полностью.



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



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



Музыкальный фрагмент, состоящий из семи нотных стaves. Первые четыре стaves содержат инструментальную партию с активными шестнадцатыми и тридцатыми нотами. Пятый staff содержит вокальную партию с русскими гласными: ля, ля, ля, а, а. Шестой и седьмой стaves продолжают инструментальную партию. В конце седьмого стaves видна двойная линия, обозначающая окончание фрагмента.

ля ля ля а а

а о а



[Фрагмент арии Джильды из оперы  
„Риголетто“ Верди]

Moderato  $\text{♩} = 88$

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

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

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

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

Allegro vivace

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

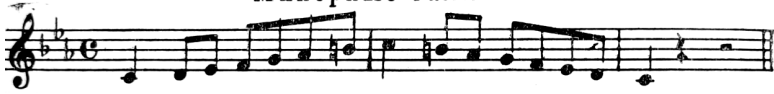
ля. Ля ля ля ля ля ля ля ля ля!  
до. До, ми, до, ре, соль, соль, си, соль, до!

а о а о а - а

а о а о а - а



Минорные гаммы



Хроматические гаммы



28



## Вокальные упражнения Э. Карузо

1 (0-72)



2



1 (0-72)



2

3 Adagio

а э и о у

в хроническом порядке до

4

а о о у о а

5

а о у о а а - о - у о а

6 (halb geöffnet) (dunkel)

а (полусткрытое) (темное) о!

а о а

7a (полусткрытое)

а



7a

а о

а о а

Упражнение № 8 то же, что и № 3

9

а э

и о у

10

а о а о а о а о а о а о а о

о а о а о а о а о а о а

12

а о а

а о а

и т. д. в хроматическом порядке до

11



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



а о а и т. д. в хроматическом порядке

13



а о а до



о а и т. д. в хроматическом порядке

14



а! о а до



о а и т. д. в хроматическом порядке

15



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

16



а о а и т. д. в хроматическом порядке

17

а о а о 5

а 5 а в о а

15

а и т. д. в хроматическом порядке до

18

а и т. д. в хроматическом порядке до

20

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

21

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

22

а и т. д. в хроматическом порядке до

23

а о у о а до

и т. д. в хроматическом порядке

24

а о в о а до

и т. д. в хроматическом порядке

25

а о у о а до

и т. д. в хроматическом порядке

26

а о а до

и т. д. в хроматическом порядке

27

а о а до

и т. д. в хроматическом порядке

28

а о в о а до

и т. д. в хроматическом порядке



29



До, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до, до

30



До, до, до, до, до, до, до, до, до

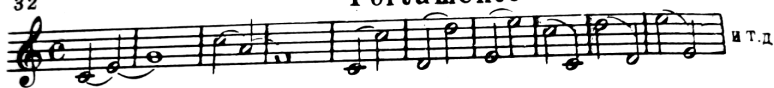
31



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

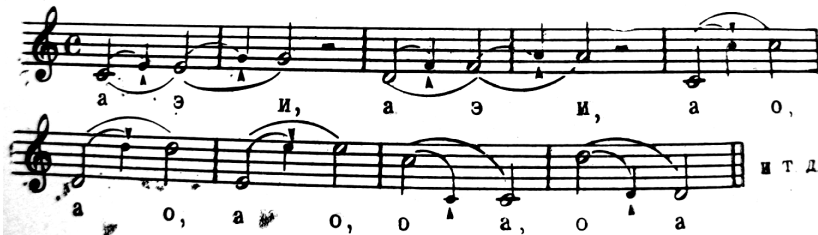
32

**Portamento**



а о а а, о а, о а, о о а о, а о, а

33



а э и, а э и, а о,

а о, а о, о а, о а

34 Упражнение на *portamento* [Фрагменты арии  
Неморино из оп.  
„Любвиный напиток“  
Доницетти.]

U-na fur-ti-va di più non chiedo

35 и т. д.

*ppp pp p mf f mf p pp ppp*

36 *Allegro* *legato*

37 *legato* и *staccato* и т. д.

## Приложение 2

### Вокально-педагогический репертуар для начинающих

#### Вокализы

Г. Абт, Д. Конконе, Г. Панофка, М.И. Глинка, Ваккаи.

#### Народные песни

- «Уж как пал туман» (обр. Голованова)
- «Славное море, священный Байкал»
- «Меж крутых бережков» (обр. Ю. Слонова)
- «Утес» (обр. А. Новикова)
- «Из-за острова на стрежень» (обр. А. Титова)
- «Степь, да степь кругом»
- «Вот мчится тройка удалая» (обр. неизв.)
- «Шумел, горел пожар московский» (обр. Ю. Блинова)
- «Разлука» (обр. А. Мосолова)
- «Пряха» (обр. С. Погребова)
- «Тонкая рябина» (обр. Вяч. Волкова)
- «Зачем тебя, я, милый мой, узнала?»
- «Пойду ль я, выйду ль я..» (обр. Вяч. Волкова)
- «Ах, Настасья»
- «Травушка – муравушка» (обр. В. Городовской)
- «Липа вековая» (обр. Вяч. Волкова)
- «Однозвучно гремит колокольчик» (обр. Вяч. Волкова)
- «Раскинулось море широко» (обр. П. Говорушко)
- «Плещут холодные волны» (обр. В. Дехтерева)
- «Валенки» (обр. Ю. Слонова)
- «Уморилась» (обр. Вяч. Волкова)
- «Черные брови, карие очи!»
- «Взял бы я бандуру»
- «Во деревне то было, в Ольховке»
- «Четыре таракана и сверчок» (обр. Долуханяна)

«Любовь» (сл. Р. Бернса, пер. С Маршака)  
«Ты не верь, молодец»  
«Уж ту, поле мое» (обр. М. Балакирева)  
«Ноченька» (обр. В. Гайгеровой)  
«Во поле береза стояла...» (обр. Н. Римского-Корсакова)  
«По небу, по синему..»  
«Убежденный холостяк» (обр. О. Далецкого)  
«Загулял я, молодец...» (обр. И. Прача)  
«Калина»  
«Бурлацкая» (обр. М. Балакирева)  
«Расчешу ль я головушку...»  
«Не велят Маше...» (обр. А. Глазунова)  
«Прощай, радость...» (обр. В. Коротыгина)  
«Задумала вража баба» (переложение. А Едличка)  
«Ах ты, душечка» (обр. Н. Иванова)  
«Вспомни, вспомни» (обр. Н. Римского-Корсакова)  
«Ты взойди, взойди, солнце красное» (обр. Римского-Корсакова)  
«Соловьем залетным» (обр. Н. Речменского)  
«Эх ты, зимушка-зима» (обр. С. Булатова)  
«Не одна во поле дороженька» (обр. Ю. Шапорина)  
«Зоревая» (обр. С. Василен)  
«Как во поле, полюшке» (обр. В. Иванникова)  
«Подуй, подуй, непогодушка» (обр. М. Балакирева)  
«Ах ты, степь широкая» (обр. П. Триодина)  
«Звонили звоны» (обр. Н. Римского-Корсакова)  
«У ворот-ворот» (обр. М. Балакирева)  
«Хорошо тому на свете жить» (обр. Ан. Александрова)  
«Ах ты, Волга» (обр. С. Дианина)  
«Не бушуйте вы, ветры буйные» (обр. М. Матвеева)  
«Среди долины ровная» (обр. Н Речменского)  
«Эй, ухнем!» (обр. Ф. Кенемана)

### **Романсы и песни зарубежных композиторов**

Ж. Бизе. «Пастель»

И. Гайдн. «Английская матросская песня» (пер А. Глобы, «По дороге на Родину», «Эрос»)

К. Дебюсси. «В тишине»

Ф. Шуберт. «К музыке», «Прости», «Шарманщик», «Приют», «Ты мой покой», «Во сне я горько плакал»  
Л. Бетховен. «Гондолетта», «Походная песня», «Дух бардов», «Сурок», «О Мэри, бьет свидания час»  
А. Каринди. «Ночью на берегу»  
Д. Карри. «Губы безмолвны»  
В. Моцарт. «Канцонетта»  
Д. Перголези. «За слезы эти горькие»  
Р. Шуман. «Любовь поэта» (вок. цикл )  
Э. Григ. «К Родине», «Люблю тебя», «Лебедь», «Надежда», «Осенняя буря», «Последняя весна», «Сон», «Осень»  
И.С. Бах. «Старая трубка», «Уходит день»  
Ж. Массне. «Отъезд»  
Г. Малер. «Воспоминание», «Души моей ничто не чарует»  
Б. Бриттен. «Знай, жена», «Когда я был мальчонкой»  
Я. Сибелиус. «Там поет девушка», «Обнаженное дерево»  
С. Франк. «Вечерний звон», «Ноктюрн»  
Р. Фальво. «Скажите, девушки»  
Г. Форте. «Баркарола», «Ноктюрн»  
И. Брамс. «Воскресное утро»

*Учебное издание*

В. А. ЭРБЕС

## ОТ ТЕХНИКИ РЕЧИ – К ВОКАЛУ

Учебно-методическое пособие

*Редактор Л.М. Кицина*

*Технический редактор Е.В. Лозовая*

*Дизайн обложки З.Н. Образова*

*Сертификат соответствия № РОСС RU.AE88.H01449*

*Срок действия с 26.07.2012 г. по 25.07.2015 г.*

---

Подписано в печать 29.04.2013. Формат бумаги 60x84 1/16.  
Печ. л. 6,5. Усл. печ. л. 6,0. Уч.-изд. л. 5,5. Тираж 50 экз. Заказ 95.

---

*Издательство Омского государственного университета  
644077, г. Омск, пр. Мира, 55а  
Отпечатано на полиграфической базе ОмГУ  
644077, г. Омск, пр. Мира, 55а*