

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ, ПО ДЕЛАМ НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ
И АРХИВНОГО ДЕЛА ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
«ЧУВАШСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВ»
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ, ПО ДЕЛАМ НАЦИОНАЛЬНОСТЕЙ
И АРХИВНОГО ДЕЛА ЧУВАШСКОЙ РЕСПУБЛИКИ

А.З. Иванова

ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО ПО ПОСТАНОВКЕ ГОЛОСА

Чебоксары, 2015

УДК 781
ББК 85.314
П-69

Практическое руководство по постановке голоса: учебно-методическое пособие /
А. З. Иванова – Чебоксары : БОУ ВПО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии, 2015. – 72 с.

Печатается по решению ученого совета БОУ ВПО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии

Учебно-методическое пособие имеет своей целью ознакомить студентов вокального отделения вузов искусств с теоретическими и практическими основами постановки голоса

Рецензенты:

И. А. Медведева доктор педагогических наук, профессор кафедры хорового дирижирования факультета художественного и музыкального образования ФГБОУ ВПО «Чувашский государственный педагогический университет им. И. Я. Яковлева»;

А. В. Сергеева-Зинкина заслуженная артистка Российской Федерации, народная артистка Чувашской Республики, профессор, зав. кафедрой вокального искусства БОУ ВПО «Чувашский государственный институт культуры и искусств» Минкультуры Чувашии.

© Иванова А. З., составление, 2015
© БОУ ВПО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
Педагогические задачи	7
Первые занятия	10
Основные принципы и методы работы	16
Как надо заниматься	22
Дыхание	25
Резонаторы	26
Сглаживание регистров	27
Развитие диапазона	29
Филировка	30
Кантилена и дикция	32
Воспитание артистизма	33
Вокальные упражнения	36
Рекомендуемая литература	71

Предисловие

Вопросы совершенствования исполнительского мастерства волнуют как исполнителей, так и педагогов. Итальянский педагог Эверарди говорил, что весь секрет правильного преподавания пения заключается в ухе учителя, который должен слышать и чувствовать малейшее отклонение голоса от правильного пути. Это залог успешной работы с учениками. Таким образом, мы приходим к мнению, что мастерство педагога – залог успеха его учеников.

В предлагаемом Вашему вниманию методическом пособии представлено теоретическое описание опыта многолетней (33 года педагогического стажа) работы в Чебоксарском музыкальном училище им Ф. П. Павлова, в Чувашском государственном институте культуры и искусств, а также практические упражнения в помощь педагогам в постановке голоса, дикции, развития техники исполнения музыкальных произведений, правильного дыхания.

Научный и методологический аппарат работы опирается на труды ведущих педагогов – Дмитриева Л.Б., Плужникова К.И., Ламперти Ф., Юшманова В.И., Барсова Ю.А., Трониной П.Л. и др.

В музыкальной педагогике не существует однозначного подхода к технологии формирования исполнительского мастерства. Одни вокалисты считают залогом успеха выработку правильного дыхания, игнорируя все остальное; другие – силу звука, часто прибегая к форсировке, третьи требуют от ученика, чтобы звук был близким, не замечая зажатости и визгливости близких звуков. Педагоги зачастую мало внимания уделяют развитию техники исполнения и расширению диапазона голоса.

Новизной работы является рассмотрение вопросов совершенствования исполнительского мастерства с точки зрения техники выразительного исполнения и расширения голосового диапазона. Основной акцент сделан на необходимость выработки выразительного исполнения для правильной передачи авторской и исполнительской трактовки музыкального произведения, что возможно только лишь при объединении таких умений, как хорошая вокальная подготовка, отличное владение голосом с возможностью воспроизведения тембровых и динамических оттенков, отработанная дикция и техника пения.

Практическую основу нашего исследования составляют уроки педагогов-вокалистов Чувашской Республики: С. А. Кондратьева, А. В. Зинкиной, – техника исполнения всемирно известных мастеров вокала А. Неждановой, Л. Собинова, Ф. Шаляпина, К. Держинской, В. Барсовой и др.

Представленное описание опыта многолетней педагогической деятельности в области совершенствования вокального мастерства рассмотрено с точки зрения аксиологического, личностно-ориентированного, компетентностного, индивидуального подходов. Нами использованы эмпирические методы – метод изучения передового педагогического опыта (наблюдение, беседа, изучение видео- и аудиозаписей, экспертная оценка продуктов деятельности учащихся и мастеров искусства), элементы педагогического эксперимента и метод теоретического анализа и синтеза.

На основе изучения научной литературы о технике вокального исполнения и анализа собственного опыта по формированию мастерства вокального исполнения мы пришли к следующим выводам:

1) точное копирование приемов больших педагогов не даст нужного результата, если у педагога не развито умение слышать недостатки в голосе ученика и искать пути их устранения;

2) педагогу необходимо развивать умение анализировать функции работы мышц голосового аппарата;

3) педагог должен обладать обостренным слухом;

4) работа должна вестись индивидуально с учетом физиологических и психологических особенностей ученика;

5) результат возможен при последовательной, поэтапной работе с соблюдением строгости в требованиях и постепенным усложнением репертуара;

б) идеал выразительного пения характеризуется высокой позицией певческого звука, свободно льющимся, незажатым звуком, развитой техникой беглости, богатством нюансов, отличной дикцией при сохранении вокальной линии;

7) необходимо предъявлять высокие требования к владению голосом и к музыкально-исполнительской культуре учащихся. В качестве классического примера может служить мастерство Федора Шаляпина. У него проникновенный голос, богатая интонация, красивая речь. Все образы, созданные Шаляпиным на оперной сцене, потрясли художественной законченностью, пластичностью, силой могучего темперамента.

Педагогические задачи

Выбор профессии педагога-вокалиста, с одной стороны, должен основываться на призвании и на специальных педагогических способностях – с другой.

Первостепенной задачей педагога-вокалиста является определение типа голоса ученика. От этого зависит выбор методик и направлений работы. Например, лирическое сопрано и лирико-драматическое сопрано – родственные голоса, но обучение их обладателей должно строиться по-разному. Хорошо, если педагог ошибается в сторону облегчения голоса, то есть лирико-драматический голос примет за лирический. Путь развития голоса должен идти от простого к сложному, от лирики к драме. Певучесть, беглость следует развивать у каждого голоса, драматические голоса, наряду с техникой, должны обладать особыми качествами: иметь большую силу звука, крепко звучащую середину, широкие мощные верха, драматический темперамент.

После определения типа голоса ученика педагогу нужно определить сопутствующие недостатки в голосе и их причины. Например, певец пришел с зажатостью или тремоляцией, качкой или углубленностью звука, или со стертой серединой. Некоторые педагоги полагают, что подобные дефекты можно устранить путем правильного глубокого дыхания. Мы считаем, что педагог должен выявить основу происхождения дефектов голоса. Если педагог понял, что певцу необходимо удержать вдыхательную установку, высокую позицию звука, либо освободиться от горлового звучания, указал ученику на

конкретную причину его неправильного пения, то обучение будет успешным.

Немаловажной задачей педагога-вокалиста, на наш взгляд, является фиксация ощущений ученика. Педагогу часто приходится объяснять, что должен испытывать будущий певец во время пения. Понятия: «темный», «светлый», «плотный звук», «рассеянный звук» – не всегда понятны ученику. Требуется образно представлять и предъявлять ощущения через интонацию, жесты, эмоциональный контакт. Ощущения зевка, испуга, радости, восхищения, удивления бессознательно дают ученику определенные положения певческого аппарата. Остается только зафиксировать эти ощущения и добиваться умения воспроизводить их сознательно для правильной певческой дыхательной установки. Например, при «скрытом зевке» поднимается небная занавеска, слегка расширяются ноздри, язык отходит от зубов и опускается гортань – и это создает высокую позицию в пении.

Еще одна задача педагога-вокалиста в процессе обучения – развить резонаторы, дыхание, гортань, не забывая о музыкальности, дикции, грамотности произносимой фразы – весь комплекс навыков певца.

Следующая задача – помочь вокалисту выработать прочные условные рефлексy, натренировать мышцы певческого аппарата. Это важный этап работы – его нельзя исключить и сократить. На тренировку требуется время, больше или меньше – зависит от способности ученика. В зависимости от вокально-мышечной памяти, от ловкости и послушности голосового аппарата, от музыкальности одни ученики развиваются быстрее, другие медленнее, поэтому важно для

каждого найти нужные приемы, индивидуальный подход и соответствующий репертуар.

Важным общепедагогическим принципом является последовательность развития вокальных и музыкально-артистических данных певца. Часто приходит к нам способный студент, который легко учит музыкальные произведения, у которого есть и природная музыкальность, и голос. Педагог, увлекаясь быстрыми успехами, начинает давать слишком трудный репертуар, а ученик, не зная, что ждет впереди, легко идет на это. Мнимый успех, как правило, бывает недолгим. Работая над техникой, педагог не имеет права забывать, что эта техника должна служить выразительному пению, иначе воспитаем «звукодуя», певца, который думает только о звуке, забывая о музыке и о содержании художественного произведения. И это еще одна педагогическая задача.

В начале обучения ученику даются произведения, требующие несложной вокальной техники. На основе элементарной техники надо добиваться художественного исполнения легких произведений, не допуская формального пропевания. С ростом мастерства технические приемы должны развиться до автоматизма, чтобы певец мог уже не думать о технике их выполнения. Когда это станет привычкой певца, нормой, его второй природой, можно целиком отдаться творческим задачам. Это и есть основы вокальной школы.

Одним из важных задач педагога является выработка у ученика способности к перевоплощению, умения настраивать себя в соответствии с исполняемым произведением. Педагог должен внимательно следить за психическим состоянием ученика на уроке. В

успехе педагогического процесса огромную роль играет и сам обучающийся. От его музыкальности, артистичности, восприимчивости, работоспособности, психического и физического здоровья зависит становление его как певца. Если ученик не обладает этими качествами, каким бы добросовестным ни был педагог, он мало чего добьется от своего ученика.

Итак, обобщая, можно выделить следующие первоочередные задачи педагога:

- 1) определить тип голоса ученика;
- 2) установить причины недостатков голоса;
- 3) научить фиксировать физические ощущения в певческом аппарате;
- 4) добиваться музыкальности, выразительности исполнения;
- 5) развить резонаторы, дыхание, гортань – натренировать мышцы;
- 6) соблюдать принцип последовательности развития вокальных данных;
- 7) соблюдать принцип «от простого к сложному»;
- 8) развить способности к перевоплощению;
- 9) формировать нормы поведения на сцене;
- 10) требовать от ученика ответственного, добросовестного, заинтересованного отношения к занятиям.

Первые занятия

Первый урок начинается с беседы, цель которой – дать определенные установки и познакомить с общими принципами и правилами занятий.

Занятия по вокальному мастерству напоминают уроки физической культуры и начинаются с разминки, направленной на развитие мышц певческого аппарата. Немаловажным фактором является физическое и психическое состояние ученика. Как во время занятий физической культурой необходимы бодрость, собранность, так и при пении состояние тела не должно быть вялым, дряблым и безучастным. Корпус должен быть натянутым как струна, никаких напряжений. Рояль требует строгой стойки, сосредоточенности, профессионализма: прямой осанки спины, упругости ног, предельной внимательности во всем, музыкальности исполнения, мягкой и четкой дикции, правильного дыхания – одновременно через рот и нос.

На следующем этапе занятий ведется работа над самообразованием и повышением уровня осознания – переводом собственных действий на уровень сознания. Начинаем с осознанного изучения теоретического материала и продолжаем освоение технических приемов голосообразования. Для того чтобы сознательно управлять голосом, необходимо развивать мышечную память и воспитывать вокальный слух, который является основным проводником ощущений в процессе пения. Ученик хорошо должен представить себе, как образуется звук в голосовом аппарате. Каждое упражнение ученик выполняет, ясно осознавая, для развития каких мышц оно предназначено, и нельзя подменять работу этих мышц другими. Например, при ходе звука вверх следует подтягивать небную занавеску; при приближении к предельным звукам верхнего диапазона можно помочь себе, приоткрывая верхние зубы, но нельзя излишне отбрасывать нижнюю челюсть, а также форсировать голос.

Предположим, что в результате неправильных усилий, нажима упражнение удалось ученику – он взял верхний звук, и сам этим удовлетворен. Нужно ему объяснить, что таким образом он не достигнет правильного развития аппарата, а получит временный эффект и может привить себе порочную манеру пения.

С первых же занятий необходимо начать работу над развитием эластичности мышц голосового аппарата, языка, губ, неба, гортани, которые подвижны, и мы можем ими управлять. Все они приходят в движение десятки раз в день, но эти движения бессознательны, а мы должны научиться управлять ими сознательно.

Главная цель первых уроков – выработать навыки правильного вдоха и задержанного выдоха, что впоследствии позволит добиться певческой установки высокого звучания.

Для вокалиста важно обладать глубоким дыханием независимо от типа голоса, особенно, если нет хорошего природного дыхания. Для педагога вопрос дыхания и опоры должен стать одним из главных.

Как показывает опыт, широко распространено грудобрюшное или нижнерберно-диафрагматическое дыхание. Почти все начинающие певцы поднимают плечи при вдохе, практикуют ключичное дыхание. Если ученик дышит неправильно, ему нужно объяснить, что такое правильное дыхание. Можно применить прием образного объяснения. Так, наиболее эффективными в нашей практике оказались упражнения на испуг – показать испуг по команде педагога: «Испугаться»; упражнение – попытка уловить запах ароматного цветка, растущего вдалеке, понюхать цветок издали. Воображение помогает создать правильный вдох.

В процессе дыхания косые, боковые мышцы живота являются главными. При вдохе все межреберные мышцы должны растянуться и вширь, и в длину, а во время выдоха они удерживаются благодаря косым мышцам живота. Мысленно помещаем легкий и сильный обруч в нижнерезерном отделе грудной клетки и поем на ощущении вдоха. Во время такого пения грудной резонатор гудит одинаково на всех гласных.

Легче научить правильно вдыхать, чем правильно выдыхать, то есть равномерно без толчков выпускать струю дыхания, чтобы его хватило на пение. Законом для каждого певца, по нашему мнению, должна быть зевковая дыхательная установка: подтянутое небо, слегка опущенная гортань. Вдох взять одновременно с артикуляционным настроем ротоглотки, подъемом мягкого неба с ощущением полувзвеса.

Правильный легкий, звучный тон получается в результате верного взаимодействия дыхания, движения гортани и резонаторов, но для начала находим естественно звучащий тон в голосе ученика.

С первых же занятий добиваться чистого по тембру звука, научиться правильно атаковать его, избегая форсировки. Атака же должна быть легкой, но точной, без какого бы нажима над гортанью, лучше в пределах квинты на удобную гласную. Очень важно развивать технику голосообразования, постепенно переводя на уровень сознания ученика. Только зафиксированное сознанием пение может быть всегда с достаточной точностью воспроизведено. Роль сознания в исполнительском мастерстве имеет решающее значение.

Таким образом, на занятиях по вокалу педагогу необходимо направить усилия на воспитание вокального слуха, формирование

правильных мышечных ощущений ученика. Помнить, что результатом должен стать звук, близкий, округлый, плотный.

На первых уроках поем легкие вокализы из 1-ой тетради Зейдлера, Лютгена, Абта. А также легкие вокальные произведения со словами. Это старинные арии Скарлатти, Кальдара, Перголези, Ковалли и т.д. Все это проходим в течение двух месяцев. За это время налаживается контакт между педагогом и учеником, вырабатывается единая терминология.

Задача педагога не отпугнуть ученика непосильными задачами, заинтересовать работой и ободрить его маленькими успехами, которые становятся заметными за 2 месяца. Но нельзя захваливать, рекомендуем делать ободряющие замечания, не снижая требовательности. Постепенно усложняя требования, педагог вырабатывает у ученика привычку к выполнению стоящих перед ним задач.

Описывая первые занятия с учеником, хочется подчеркнуть, какое значение придается развитию воображения у ученика. В нужных случаях он должен уметь сознательно и естественно без наигрыша воспроизвести те интонации, которые в жизни даются нам произвольно. Наряду с естественной интонацией нужно развивать сознательное отношение к тому, что происходит в певческом аппарате, умение фиксировать и запоминать, как чувства, вызванные фантазией, влияют на звучание голоса, на установку резонаторов. Эта тренировка фантазии и самонаблюдения являются первой ступенькой к развитию артистического мастерства.

В течение первых двух лет ученику мы не разрешаем заниматься самостоятельно техникой распева (голосом), потому что еще нет

необходимых мышечных навыков. Бесконтрольное пение может затормозить развитие и помешать усвоению нужных приемов в работе голосового аппарата. Самостоятельные задания связаны с тренировкой глоточного зевка, небной занавески. Для поднятия мягкого неба – произносить беззвучную гласную [ы].

Для раскрытия глотки, опускания гортани – ладонь положить на переднюю часть горла и зевать, и ученик чувствует, как опускается гортань. Именно зевок приводит в нужное положение все части лица. Когда ученик усвоит правильную работу мышечного аппарата, у него нет горлового зажима, голос звучит свободно, можно перейти на самостоятельную распевку и самостоятельное изучение несложных музыкальных произведений.

Большое значение придается работе ученика с концертмейстером. На самостоятельных занятиях ученика он следит за выполнением всех требований педагога, делает замечания и добивается от певца точного музыкального исполнения вокального произведения. Для такой слаженной работы необходимо наладить контакты между педагогом, концертмейстером и учеником, основанные на взаимопонимании, доверии, субъект-субъектных отношениях.

На основе вышеизложенного можно выделить 3 задачи педагога на первых занятиях по вокальному искусству:

1. Формирование грамотного музыканта (обращать внимание на музыкальную грамотность учеников, исправлять малейшие неточности, не допускать неопределенной свободы темпа или ритмического рисунка, научить ритму и подчинить ему дыхание, дышать в разных ритмах).

2. Воспитание художника-певца (пробуждение творческого начала, смелости, фантазии, темпераментности).

3. Овладение оперным и камертонным стилем исполнения.

Занятие можно считать результативным, если ученик:

1) при самом малом дыхании может достигать величайшей силы звука;

2) использует прием легато;

3) владеет колоратурой;

4) обладает ясной и четкой дикцией.

Основные принципы и методы работы

Что делать, чтобы голос звучал над дыханием?

1) Корпус держать свободно. Начало звука атаковать мягко. Звук на всем диапазоне должен быть ровным.

2) Дыхание брать бесшумно, легко, расширяя нижние ребра.

3) Основное внимание уделять нахождению устойчивого положения гортани, настрой ротоглоточного канала сокращением мягкого неба и ощущение внутреннего движения корня языка – зевок.

4) Добиваться открытия глотки у студента и умения держать глоточный объем на всем диапазоне.

5) Чувствовать звук в высокой позиции.

6) Следить за свободой нижней челюсти, мышцы вокруг рта не напрягать. Интервальные переходы делать внутренним зевком, а не отбрасыванием челюсти.

7) Переходные тоны выравнивать, округлять.

8) Развивать подвижность голоса.

9) Петь осмысленно, легко и свободно.

10) Помнить, что каждый ученик индивидуален.

11) В голосе должен быть теплый тембр. Голос должен быть отделан до предельного совершенства, чтобы гаммы, трели, стаккато были по своей свободе, легкости, чистоте и четкости идеальными, чтобы звук струился. Должны присутствовать точность исполнения, музыкальность, четкий сценический рисунок.

12) Дыхание. Эластичность дыхания обеспечивается мягкой, ненапряженной, равномерной работой мышц диафрагмы и брюшного пресса при пении, но не путем создания излишнего подвязочного давления.

13) Опора дыхания. Эластичная и выдержанная работа мускулов: мышцы диафрагмы и брюшной пресс создают контроль над выдохом.

14) Очень важным является также произношение текста в пении, на начальном этапе занятий со студентами работаю над кантиленой певческого звука рабочей октавы голосов: у басов до малой – до первой октавы, у баритонов ми малой – ми первой октавы, у теноров фа малой – фа первой, у меццо ми первой – ми второй, у сопрано фа первой – фа второй.

В нижнем регистре грудные резонаторы используются максимально, учеников просим округлять ноты среднего регистра, т.е. петь собранным звуком, подключая головной резонатор, а ноты верхнего регистра – прикрывать, переводя их в головное звучание, но при этом не снимать с дыхания!

Переходными между регистрами звуками для баса являются фа-фа# малой октавы, для баритона – ляб-ля малой октавы, для тенора –

си-до первой октавы, для меццо-сопрано-до-ре первой октавы и ре-ми второй октавы, для сопрано – ми-фа первой и ми-фа второй октавы. Эти ноты просим округлять. Считаем, что только при правильном использовании грудного резонатора голос поющего становится ровным и сильным, без резкости и крикливости. Даже лирико-колоратурное и колоратурное сопрано в упражнениях необходимо доводить до ля малой октавы. Основой грудного резонатора является трахеобронхиальное дерево, поэтому все звуки надо пропустить через всю длину трахеи!

На своих занятиях со студентами мы используем 3 вида атаки. На 1 этапе полезна твердая атака, так как она обеспечивает правильное силовое взаимодействие между голосовыми связками и давлением на них воздуха, что помогает лучшему звукообразованию. Мягкая атака нужна для избавления от резкого звука.

В пении необходимо добиваться правильного произношения. Педагог должен обладать многими качествами. Прежде всего, он должен уметь показать ученику пример своим голосом. Если он будет только говорить, в этом есть ущерб. Педагог должен понимать, что нельзя сделать все сразу. Мышцы должны постепенно приучиться работать так, как приказывает мозг. Если торопиться, то можно получить плохие последствия.

Начальные упражнения рекомендуем вести на среднем, более естественном диапазоне. К пению предельно высоких или низких нот переходим только после выработки средних. Для сглаживания регистров используются упражнения сначала сверху вниз (с твердой атаки) и снизу вверх с усилением звуков. Для выработки беглости и трели

применяем хроматические упражнения. Выработка беглости и трели не должны быть для певца самоцелью. Цель – красивое и осмысленное пение, построенное на свободно льющемся звучании.

Репертуар при начальном обучении должен быть классическим. Произведения выбираем наиболее мелодичные. Они способствуют красивому пению. Дикция должна быть безупречной. Нужно слушать хороших певцов, но не копировать, так как каждый певец обычно имеет свои характерные особенности.

При пении упражнений применяем гласные А, Э, И, О, У с «итальянизированием», они должны быть приближены Е, К, Э, И, К, Ы (среднее звучание); звук А – слегка округлым, как в слове: Мamma, Mia, Caro, что достигается пением при открытой, свободной, но вокально активной глотке и при опущенном положении гортани.

При пении высоких нот звуки должны быть направлены в голову. Поем на ла, лэ, ли, ло, лу. И всегда руководствуясь легкостью и звонкостью звука, не форсировать диафрагматического дыхания, не напрягать горло и стараться, чтобы звучала голова.

Ученик должен объединить в себе не только интеллектуальные способности, но и должен обладать теми качествами, которые позволяют ему выдержать все труды и страдания, которые ждут его, если он посвятит себя искусству. Самые важные интеллектуальные способности – это истинная страсть к музыке, способность схватывать и точно запоминать мелодии и сочетание гармоний, пылкая душа в сочетании с живым пытливый умом.

Среди физических данных на первом месте голос, который должен быть приятным, большим и сильным, потом крепкое телосложение.

Тот, кто хочет стать знаменитым артистом, должен обладать этими качествами, но они все же не могут заменить настоящий талант. Даже самые лучшие природные данные должны развиваться. Певец, который не знает источников эффектов и секретов мастерства, – это не совершенный талант, а простой раб привычки.

Недостаточно поверхностно впитать в себя отрывочные сведения о музыке. Артисты формируются медленно, посредством воспитания и продуманных занятий.

Певцу необходимы знания сольфеджио, обучение игры на инструменте и обучение пению и изучение гармонии. Познания гармонии нужны для усиления эффекта или уменьшения трудностей. Именно тогда можно будет судить о знаниях исполнителя, потому что голос в естественном состоянии всегда грубый, неустойчивый, дрожащий, сдавленный или малоразвитый.

Только неустанное обучение может превратиться в звучное пение, очистить его тембр, и звучание станет эластичным.

Благодаря упражнениям, голос избавляется от резкости, выравниваются регистры. Обучение поможет приобрести технические навыки, а упорные упражнения подчиняют даже трудно управляемые органы.

Недостатки, которые могут препятствовать становлению будущего певца:

- 1) ограниченный ум;
- 2) фальшивый голос, отсутствие слуха;
- 3) хриплый голос, дрожащий. Если голос после мутации хриплый, неровный слабый, частое воспаление горла, то нужно отказаться от

карьеры певца. Из всех музыкальных инструментов человеческий голос – самый деликатный и хрупкий. Органы, которые производят звук, подвержены инфекции.

Певцы должны знать меры предотвращения потери голоса:

- 1) частое воспроизведение предельно высоких нот;
- 2) чрезмерное форсирование голоса;
- 3) злоупотребление тембром, особенно при пении в полный голос и на высоких нотах;
- 4) громкий смех, крики, вопли.

Все это утомляет голосовой аппарат. Свежесть голоса является ценным качеством голоса. Очень часто неправильное обучение может привести к тяжелым последствиям.

Также для голоса вредны:

- 1) долгие упражнения;
- 2) резкие колебания температуры – они вызывают простуду;
- 3) вредно заниматься после еды и для голоса, и для здоровья;
- 4) острые кушанья (семечки, мед, и т.п. все, что может навредить связкам);

5) излишнее гримасничанье, вредные привычки, чтобы не мешать правильной мимике. Поэтому нужно работать перед зеркалом, чтобы избежать ненужных движений тела, бровей, век, лба, головы, рта, шеи, любых жестов и гримас, которые могут вредить голосу.

Как надо заниматься?

1. Ученик должен посвятить все силы тому, чтобы автоматически, не задумываясь, точно воспроизводить тон.

2. Певец не должен приступать к занятиям, не прислушавшись к своему инструменту.

3. Неутомимый музыкант проводит со своим инструментом 6, 8 часов в день. Если подготовка основана на верных принципах и методах, то будут большие результаты. Если же человеческий голос использовать столько же, то его инструмент сломается, и может очень быстро истощиться. Исполнитель может поменять инструмент, если он приходит в негодность, певец навсегда потеряет голос.

4. Упражняться в меру возможностей, сначала изучить внимательно материал, чтобы избавить себя от ненужных усилий, которые только могут утомить и самый крепкий голосовой аппарат.

5. Делать паузы через 3 или 5 минут. Упражнения должны начинаться с эмиссии голоса, связно воспроизводить, придавать завершающий штрих.

6. Чтобы это получалось, ученик должен овладеть движением легких и действиями глотки.

7. Необходимо выработать привычку петь в полный голос, но не форсировать. Не каждому голосу дано достичь высокой степени совершенства, нужно ограничиться тем, чтобы извлечь из голосового аппарата ученика максимально возможное, достичь относительного совершенства.

8. Нельзя проигрывать мелодию на фортепиано во время занятий с учеником вместо него.

9. Каждое упражнение выполнять строго по размеру.

10. При регулярных занятиях ученик постепенно сможет сократить частоту вдохов.

11. Этой системы нужно придерживаться до тех пор, пока не овладеет системой глубокого дыхания.

Обязательные требования при выполнении упражнений:

1. Звуки должны связываться чисто, усилием голосовой щели, пропорционально силе звука.

2. Тональность должна быть совершенной

3. Каждая нота должна иметь равную силу и значимость.

4. Различный тембр зависит от гласной

5. Ученик не должен пренебрегать даже незначительной мелочью.

Надо представить общий характер роли, который надо придать изображаемому лицу.

Ученику необходимы знания своего инструмента и правил игры на нем. От полноты знания зависит, будет ли петь он на оперной сцене или станет постоянным пациентом фониатра, инструментом певца является весь организм.

Умение включать в пение весь организм позволяет певцу полнее использовать свои энергетические возможности. Иначе в звуке не будет чувства, страсти, волнения и силы. Уникальность певческого голоса в том, что он является живым организмом. Настройка и игра на нем осуществляется интеллектуально-волевым путем, а не пальцами. Также уникальность певческого инструмента в том, что пение является осмысленной, эмоционально проживаемой речью. Певцы поют на определенном языке, на основе знаний фонетических особенностей

академического пения. Певческая речь должна быть разборчивой, не нарушать вокальности и выразительности.

Дикция зависит от произношения согласных. Полноценное впечатление от слова в пении возникает лишь тогда, когда оно звучит естественно, а это предполагает умение петь чистые и смешанные гласные. Чистыми являются ударные гласные, безударные – смешанными.

«Мне грустно потому, что весело тебе». Если произнести фразу вокально, теряется естественность, чтобы ее сохранить нужно: «Мне грУсна па-та-мУ, что вЕ-си-ла ти-бе». Естественно, слово должно остаться вокальным.

В истории вокального искусства есть различные педагогические воззрения на предмет постановки голоса. В преподавании главное – методически правильная постановка голоса или собственные ощущения в пении. Кроме умения петь в присущей манере, нужно знать многое другое.

Певческая технология не может быть заменена болтовней о форме и динамике вокальных произведений. Феномен поющего голоса – самое понятное для восприятия в музыке, но не самое простое и доступное в обучении и преподавании. Здесь важна техника, она способствует сохранению от преждевременного разочарования. Техника – это умение создавать необходимые для искусства приспособления.

Техника пения просто никогда не меняется. Трудность в том, чтобы научить человека делать то, что нужно. Это под силу только хорошему учителю.

Одним дан дар учить петь, не разрушая вокальную природу будущего певца, не ломая его голос, а кому-то нет. Даже великие вокалисты часто несостоятельны как педагоги. Чтобы преподавать вокал, надо иметь определенный склад ума, который позволяет передать другим приобретенные когда-то знания, опыт и умения.

Дыхание

Есть школа дыхания. Она учит осознанному пониманию эстетики звука, звукоформирования. Никогда нельзя требовать от ученика большого дыхания сразу. Вместо эластичного дыхания в результате получим запертое дыхание, которое лишит звук плотности и гибкости.

Техника дыхания развивается и усваивается постепенно. Часто большая звучность голоса, достигаемая путем форсировки и гортанного звучания, принимается за звук, опертый на дыхание. Когда от ученика начинают требовать нюансировки, выразительной интонации, обнаруживается, что это не дыхательная, а ложная поверхностно-гортанная опора, так как при форсировании невозможны тонкие нюансы.

Важнейший элемент правильного дыхания – это расходование дыхания при пении. Поэтому выбираем такие музыкальные произведения, где нет длинных музыкальных фраз.

Причиной нехватки дыхания является потеря высокой позиции, или плохая дикция, или перебор, запертость дыхания, неумение его распределять.

Сохранять высокую позицию особенно трудно при исполнении произведений, которые содержат слова и мелодию одновременно.

Возьмем, арию Царевны Лебеди. В музыкальной фразе «отплачу тебе добром я» на первом высоком звуке сиб (слог «от») вдыхательная установка должна быть предельно активной, сильно поднять не только мягкое небо, но и переднюю часть лица, верхнюю губу, открыть зубы и слегка подтянуть мышцы щек. Следующие звуки (на текст «плачу тебе доб») построены на средней тесситуре: неумелая певица теряет здесь высокую позицию, и вернуться обратно к высокому «сиб» на слог «ром» бывает трудно. Спускаясь вниз, надо удержать мышечно ту вдыхательную установку, которая была взята при первом верхнем звуке, помня, что ей предстоит вернуться обратно. Напряжение всех мышц должно сохраниться. Для этого нужна особая работа языка и губ: язык должен ловко произносить согласные, тянуться к небу, а губы должны артикулировать, едва касаясь друг друга.

Дыхание должно соответствовать музыкальной фразе. Любое дыхание должно быть эластичным. Активное дыхание применяется при широких интервалах. После взятия первого звука надо резко подтянуть мышцы живота, как это бывает при глубоком зевке.

При быстром легком staccato требуется работа гортани. Несмотря на то, что дыхание (грудно-диафрагматическое) все же оно отличается при исполнении произведений разного плана. Для драматических произведений у певца одна настройка всего организма как психическая, так и физическая, для лирического – нужна полная перестройка.

Резонаторы

Один из способов добиться ощущения направления звука и активной работы резонаторной полости – это мычание и нычание. Чем

выше поднимается звук, тем ниже опускается гортань, тем больше сокращается маленький язычок и поднимается мягкое небо. Для правильной резонанции голоса большое значение имеет произношение узких звуков [и] и [е], не требующих опускания нижней челюсти, язык, кончик которого должен отодвигаться вглубь, в это время располагается посередине.

Звук [у] затруднен у многих певцов. Для его правильного произнесения следует опустить гортань немного больше, подтянуть мягкое небо. Если работать только губами, то он будет трудным, зажатым. Буква ю – йотированный звук [у] произносится движением корня языка, без изменения положения гортани. Буква я – йотированный звук [а]. Если он стоит в начале слова «ясно», «ярко», после гласных [о] или [а] («моя любимая»), его надо произносить только корнем языка, не поднимая нижней челюсти, не изменяя форму рта, которая была на предыдущем звуке ([о], [а]). Тогда звук [ја] не будет отличаться по тембру.

Неопытные певцы часто испытывают трудности – не могут направить свой голос в резонаторы. Только правильная подготовка голосового аппарата и напора звуковой волны позволяют добиться успеха.

Сглаживание регистров

Для сглаживания переходных звуков существует много приемов и различных упражнений. Закругление связано с изменениями в голосовом аппарате. Не разрешая ученику менять положение губ, и заставляя мысленно произносить [о], [ја] добиваемся того, что

резонаторная полость изменяется так, как нужно при закруглении звука. Надо работать не на переходах, а в середине, чтобы приучить мышцы к эластичности и научить ученика управлять резонаторной полостью.

Начинаем, как правило, с упражнений без пения, чтобы не менять формы губ и не двигать челюстью. Так ученики легче понимают, что происходит в резонаторной полости при закруглении звука. Потом переносим навык на пение. При прикрытых звуках голос звучит собранно.

У меццо-сопрано обычно переход бывает между «ми» и «до» первой октавы при переходе от центрального к грудному. Это проверяем при пении нисходящей гаммы фа мажор в пределах квинты на гласной [а], начиная со звука «до» второй октавы. Голос, звучащий на первых нотах, при приближении к переходным («ми» или «ре») либо тембрально меняется, либо резко включается грудное звучание. Чтобы сгладить, надо суметь на этих нотах удержать головное звучание, т.е. высокую позицию. Начинаем упражнение «ре», «до#» второй октавы и, спускаясь вниз на гласной [а], поем эти пять нот, но поем не прямо по вертикали, а проводя каждый следующий звук как бы поверх предыдущего. При этом упруго держать мягкое небо и слегка опускать вниз гортань, а звук выдвигать вперед. Чем ниже к грудному регистру, тем ниже опускать гортань, открывая ход к грудному резонированию. Таким образом грудной регистр будет все ярче окрашиваться грудным звучанием, и перелом не произойдет. При пении восходящей квинты от «ля» малой октавы к «ми» первой, звук «ля» грудного регистра сразу брать в голове, позиционно очень высоко, идти без грудного звучания.

Развитие диапазона

Развитие диапазона для всех голосов очень важный этап в обучении. Бывают случаи, когда природа сама создала такой голосовой аппарат, который позволяет голосу без всякого напряжения идти вверх. Особенно у лирических сопрано и лирико-колоратурных сопрано, реже у драматических.

Если ученик обладает полным диапазоном, то с развитием всех компонентов техники появится мастерство владения голосом, верхний регистр приобретет гибкость, легкость, умение филировать, держать долгое фермато. Но в нашей практике такое не встречалось. Даже лирико-колоратурное сопрано в будущем при поступлении фа брали с трудом. Приходилось отвоевывать каждый тон, решать трудные задачи. Конечно, диапазон можно развить. Педагог должен радоваться, когда в класс попадают проблемные ученики. Решая проблемы и трудные задачи, педагог получает хорошую школу, набирает опыт. Постоянный поиск новых путей решения возникающих трудностей пробуждает мысли.

Так открылся способом чередования прикрытых и открытых звуков по всему верхнему диапазону. Обычно «фа#» у сопрано бывает прикрытое, а «соль» и дальнейшие верха просветленные. После «соль» второй октавы при переходе к «ляб» прикрыть так же, как «фа#», а «ляб» открыть. При переходе к «ля» – прикрыть «ляб», а «ля» открыть – и так на протяжении всего диапазона. Так удастся расширить диапазон. Этот способ применим и в работе с меццо-сопрано.

У сопрано при насыщенно звучащей середине часто трудно развивается верхний регистр. У драматического сопрано желательно сохранить крепкое звучание середины, так как это придает им большую ценность. У таких голосов стремимся организовать середину позиционно как можно выше, обогатив ее голосовым звучанием и тем самым приблизив к головному регистру. В таких случаях нежелательны упражнения от звуков «до», «до#», «ре», «миb» первой октавы, начинаем их со звука «ми» первой октавы. Также развивается диапазон упражнениями на стаккато и упражнениями на большие интервалы. Есть вокальные произведения для развития диапазона, например «Травушка» Варламова, первый октавный ход вверх дает сразу высокую позицию, а все ходы, опускающиеся вниз, позволяют удержать эту энергично взятую высокую установку голоса.

При развитии диапазона большое значение имеют навыки и качества, приобретенные за время обучения – эластичность резонаторного аппарата и хорошо развитое дыхание.

Филировка

Чтобы сфиллировать звук необходима высокая позиция звука, хорошо опертое на дыхание и свободное голосообразование без форсировки.

Филировке начинаем обучать с первых занятий, например, конец фразы спеть мягче и тише.

Есть еще такое упражнение: петь на одном звуке разные слоги – «си», «ля», «соль», «фа» и «ми», прибавляя к слогу «ми» окончание «лый» или «лая» («милый»). Петь на утихающем звуке, только

движением языка, ничего не меняя в аппарате. При этом должна быть сохранена высокая позиция.

В филировании взятый высокий звук постепенно утихает, как будто все нижнее грудное звучание снимается и остается звук чисто головной. В это время гортань и корень языка не должны быть в упругом состоянии, они постепенно расслабляются. В связи с расслаблением гортани и языка небная занавеска у неумелых певцов начинает опускаться, чего нельзя допускать. Удерживая небную занавеску, надо ее все время как бы подтягивать вверх, тогда она будет находиться в упруго-поднятом состоянии, не опускаясь. Филированный звук поддерживается особо крепким дыханием. И при замирании звука мышцы живота должны все больше и больше подтягиваться. Ухо педагога проверяет правильность работы всего аппарата при филировке. Верхний звук, который филирует певец, надо брать близко, удобно и все время мысленно по диагонали кверху и вперед в зал.

Есть особый вид филировки, когда она делается быстро, и следующие звуки опять звучат на forte. Например, в арии Марфы из оперы Римского-Корсакова «Царская невеста» («как теперь гляжу на зеленый сад»). Слово «как» попадает на «сиб», и надо на forte тут же его подобрать, т.е. быстро сфилировать. Слог «те», который падает на ноту «фа», следует петь звучно. После такой быстрой филировки верхний звук прозвучит звонко и красиво.

Большой интервал с нижней ноты к верхней будет взят легко, без затруднения, так как дальше музыкальная фраза на высокой тесситуре. Так, у меццо-сопрано в арии Любаши «Господь тебя осудит» он дает гибкость голосу и облегчает звуковедение.

Кантилена и дикция

Развитие кантилены требует хорошего дыхания, высокопозиционного плотного звука, четкой хорошей дикции. Пение – это музыка, обогащенная словом.

Из опыта работы можно заметить, что у некоторых учеников активная артикуляция губ мягко поддается обработке, а язык вялый, языковые буквы тяжелые. Тогда упорно и настойчиво вырабатывается гибкость языка. Часто бывает, что и губы вялые, малоподвижные, приходится и с ними работать, чтобы легко смыкались, не теряя зевковой позиции, и в то же время четко произносили слова. Для выразительности пения и для кантилены огромно значение согласных звуков.

Станиславский сравнивал гласные звуки с водами реки, а согласные с берегами. Звучанию согласных надо придавать большое значение. Надо работать над ними с самого начала обучения, развивая одновременно и технику речи, и технику пения.

При исполнении медленных произведений легче обучать ученика кантиленной манере исполнения. И к вокальному мастерству, и к слову нужно уделить достаточно много внимания, иначе пение будет лишено образности и не захватит слушателя по-настоящему.

Верди писал первому исполнителю Макбета: «Опять и опять настойчиво советую тебе хорошенько изучить ситуацию и вдуматься в слова; музыка придет сама с собой».

Если выражения, слова в пении точны, если образ хорошо схвачен; музыка получается естественной.

Все согласные произносятся быстро и четко, если задерживаться на согласном звуке, мелодия прерывается, и в пении не будет Belcanto. Очень тщательно должно быть отработано произношение звонких и глухих согласных. Часто в классе приходится вместо [дт], слышать [ж] или [ш]. Также часто некоторые ученики искажают гласные буквы. Особенно на верхнем регистре, где вместо [у] произносится [о], [е], [я]. Это результат слабой вокальной техники и пренебрежения слова. С этим нужно бороться. Иностранные слова произносятся так, как пишутся, без редукции гласных.

Воспитание артистизма

Постановка голоса, развитие музыкальности, раскрытие содержания произведения, поиски средств выразительного пения – вся эта большая работа педагога со студентом в классе должна завершиться появлением артиста на сцене.

Начинающий певец выходит на сцену, он охвачен волнением, отсутствием самоконтроля. Часто выходит некрасивой походкой, сутулится, неуклюже размахивает руками. Он делает ненужные жесты: потирает лицо, поправляет волосы, сжимает руки. Певец стоит у рояля, облокотившись на рояль. Пианист начинает вступление, а певец не прислушивается к музыке. Он просто ждет, когда же начнется его партия. Всем ясно, что он не живет образами музыкального произведения. Часто неумелый певец заранее готовится к трудной ноте и зрители это видят по напряженному лицу.

Педагог должен помочь студенту научиться хорошо держаться на сцене, справляться со своим волнением, нацелить его на выполнение творческой задачи.

Во-первых, студентам надо предоставлять возможность чаще выступать на академических вечерах. Не нужно бояться того, что у студента есть еще недостатки, недоработки и что работу педагога рано выносить на суд общественности.

Во-вторых, всегда помнить о главной цели воспитания артиста. Критически оценивать недостатки, добиваясь их устранения. Даже во время выполнения простых упражнений требовать от ученика стоять красиво, артистично. Дурные привычки легче приобрести, чем от них избавиться, поэтому с ними нужно бороться с первых дней.

Во время выступления студента педагог должен наблюдать за его поведением, позой, манерой держать себя на сцене, а затем все детально обсуждать. И внушать своим ученикам, что они всегда должны помнить, как выходят на сцену: стройной легкой походкой, встать прямо и начинать существовать на сцене. Ваша конкретная задача – слушать музыку. Вы уже заняты творчеством. Готовя произведение, вы думали о его содержании, о том, что и кому вы хотите сказать, вы фантазировали. Развитие способности к фантазии – вот ключ к истинному артистизму.

При работе над арией, романсом, песней надо обязательно обсудить их содержание со студентом. Исполняя произведение, певец должен поставить себя в обстоятельства, предлагаемые автором. Он должен добиться такого внутреннего состояния, что в песне рассказывается лично об исполнителе, о его жизни. Разбирая

произведение, обсуждаем представление об образе, пробуждая воображение исполнителя. Чтобы смысл слов не ускользал от исполнителя, тренируемся рассказывать текст. Часто бывает, даже готовые к исполнению тексты произведения певец не может рассказать, может только напеть под музыку. При этом смысл слов совершенно ускользает от исполнителя.

Развитие артистической фантазии, воображения художника основаны на наблюдательности ко всем сторонам жизни, чуткости человека, общем его кругозоре. Педагог должен знать жизнь своего ученика, интересоваться тем, как он успевает по другим предметам, каков круг его интересов.

Артистизм неразрывно связан с общей культурой поведения человека. Человек, не обладающий культурой, не может быть культурен на сцене. Педагог, стремящийся к успеху своего ученика, должен обращать внимание и на эту сторону.

В успехе педагогического процесса роль педагога огромна. Но и от самого обучающегося зависит многое. Каким бы опытным и добросовестным ни был педагог, он мало чего добьется, если сам ученик недостаточно целеустремлен, не работоспособен, невосприимчив.

Поэтому первоочередная задача педагога – убедить студента, что стать артистом, добиться подлинного успеха можно только одним путем – настойчивой и повседневной работой над собой. Для этого нужна большая воля и целеустремленность.

ВОКАЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Упражнение 1

Предлагаемое упражнение рекомендуется тем учащимся, у которых «вяло» звучит середина голоса. Оно вырабатывает более твердую атаку, активное дыхание и придает голосу звонкость. Здесь необходимо петь на гласные *о* и *а*, повторяя упражнение в секвенционном порядке вверх до тональности, указанной педагогом. При исполнении нужно следить за правильным интонированием «мелодических скачков» и непринужденным исполнением композиции.

Allegro М. Донец-Тессейр

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 1 through 4. The second system, starting at measure 5, contains measures 5 through 8. The vocal line is written in a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, with some notes marked with accents.

Упражнение 2

Упражнение направлено на сглаживание регистров микста и грудного у меццо-сопрано. Упражнение следует петь на гласный *a*. Вдыхательная установка при пении должна быть «зевковой», состояние певческого аппарата – упругим и натянутым. Звук при движении вниз следует слегка усиливать; по ощущению он как бы «выдвигается вперед». Опускание гортани и подтягивание мягкого нёба, как правило, предохраняет голос от «перелома». В случае, если граница переходных нот будет перейдена, то на звуках *си*, *си-бемоль*, *ля*, *ля-бемоль* можно смело и свободно переходить на грудное звучание. Но при этом необходимо стремиться дольше сохранять головное звучание. Когда же исполнитель переходит к трудным нотам, следует максимально включать резонатор, сохраняя минимальное высокое звучание.

П. Тронина

6

Упражнение 3

Данное упражнение предназначается для тренировки певческого дыхания и работы диафрагмы. Меццо-сопрано рекомендуется петь в *ля-мажорной* тональности в хроматическом порядке до тональности, а сопрано – в *до-мажорной* тональности. Это полустаккатное упражнение поется на гласном *а*. Первый звук берется на спокойном, глубоком диафрагматическом дыхании, на втором звуке диафрагма быстро подтягивается и так же быстро возвращается в исходное положение. Заданное чередование продолжается до конца первого такта. Следующие два такта исполняются на максимально высоком «зевковом» положении мягкого нёба.

П. Тронина

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is in the left hand, and the vocal line is in the right hand. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The second system starts with a bass clef and a key signature of one flat. The third system starts with a treble clef and a key signature of two sharps. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with dotted notes in the left hand. The vocal line features a chromatic scale with accents on every note.

Упражнение 4

Предлагаемое упражнение помогает выработать спокойное, плавное голосоведение. Меццо-сопрано его рекомендуется исполнять в *си-бемоль мажорной* тональности, сопрано – *до-мажорной*. Исполняется на гласных хвуках плавно, без толчков. Дыхание следует брать перед каждым новым тактом. При пении восходящей мелодии язык оттягивается от зубов внутрь полости рта, тем самым уступая путь в резонатор.

П. Тронина

Measures 1-4 of Exercise 4 in C-flat major (B-flat major). The vocal line consists of eighth-note runs: C4-B3-A3-G3 (measures 1-2), G3-F3-E3-D3 (measures 3-4), and D3-C3-B2-A2 (measures 5-6). The piano accompaniment features chords in the right hand and single notes in the left hand.

Measures 5-8 of Exercise 4 in D major. The vocal line continues with eighth-note runs: D4-C4-B3-A3 (measures 5-6), A3-G3-F3-E3 (measures 7-8), and E3-D3-C3-B2 (measures 9-10). The piano accompaniment continues with chords and single notes.

Measures 9-12 of Exercise 4 in D major. The vocal line continues with eighth-note runs: D4-C4-B3-A3 (measures 9-10), A3-G3-F3-E3 (measures 11-12), and E3-D3-C3-B2 (measures 13-14). The piano accompaniment continues with chords and single notes.

Упражнение 5

Упражнение служит для плавного голосоведения и тренировки эластичности движения гортани. Исполнение должно происходить плавно на гласных звуках *a* и *и* в *си-бемоль-мажорной* тональности для меццо-сопрано и *до-мажорной* тональности для сопрано. Начало упражнения следует исполнять легко и высоко, без грудного дыхания. Верхний звук *соль* во втором такте необходимо прикрыть, *ми-бемоль* слегка приоткрыть путем оттягивания мышц «дна рта». Получится красивое прикрытое звучание.

П. Тронина

4

7

Упражнение 6

Это упражнение полезно для выработки прикрытия звука в средней части диапазона: каждый третий звук должен быть прикрыт.

П. Тренина

The musical score for Exercise 6 is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 2/4. The first system (measures 1-5) features a vocal line with eighth notes and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system (measures 6-10) changes the key signature to D major (two sharps). The third system (measures 11-15) returns to B-flat major. In each system, the piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, with a fermata over the final chord of each system. The vocal line includes a dynamic marking 'v' (forte) and a fermata over the final note of each system.

Упражнение 7

Упражнение служит для сглаживания регистров, перехода от грудного к головному звучанию и наоборот.

Сопрано рекомендуется начинать в *до-мажорной* тональности, меццо-сопрано – *ля-мажорной*. Для меццо-сопрано *ля* малой октавы является грудным звуком, поэтому при пении восходящей гаммы его нужно брать позиционно высоко, уменьшая грудной характер звучания. Иначе на переходных нотах произойдет перелом.

Переход к звукам *си* первой октавы, *до*, *до-диез* и *ре* второй октавы следует округлять. Опускаясь вниз, следует сохранять высокую позицию, постепенно прибегая к грудному звучанию, при этом звуки *си-бемоль* и *ля-бемоль* малой октавы смело брать грудью.

П. Тронина

The image displays three systems of musical notation for Exercise 7. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The key signature and time signature change between systems: the first system is in D major (two sharps) and common time (C); the second system is in A major (three sharps) and common time (C); the third system is in E major (four sharps) and common time (C). The vocal lines feature a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the final note. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes.

Упражнение 8

Предлагаемое упражнение полезно для выработки беглости и сглаживания гласных звуков. Его следует начинать в тональности *ре мажор* для сопрано и *до мажор* для меццо-сопрано. Поется на гласных звуках *а, и, е*. Гамму следует исполнять на звуке *а*, самую высокую ноту необходимо слегка прикрыть и не меняя формы рта, мысленно произнести звук *о*. Дойдя до тональности *соль мажор*, следует прикрыть *фа-диез*, а *соль* второй октавы приоткрыть. При этом звук слегка просветляется.

П. Тронина

The musical score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The vocal line is in the soprano range and consists of a melodic line with lyrics 'и - е - а -'. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures in the bass line.

Упражнение 9

Упражнение рекомендуется для выработки подвижности гортани и сохранения высокой позиции. Поется на гласный звук *и*. Учащемуся следует понять, каким образом при исполнении образовать высокую позицию. Первый звук следует петь позиционно как можно выше и, пропев четыре звука *legato* перед *stacatto*, необходимо быстро взять легкий «зевок» и, затем пропев еще четыре звука наверх, задержаться для хорошего «зевкового» вдоха и все четыре звука *stacatto* спеть на позиции высокого вдоха. При спуске, как и в предыдущих упражнениях, нужно стремиться удержать высокую позицию. Дыхание на *legato* должно быть пассивное, а на *stacatto* активное, то есть сопровождаться небольшими толчками диафрагмы.

П. Тронина

The musical score for Exercise 9 is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) features a vocal line with a melodic phrase of eighth notes, followed by a staccato phrase of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the vocal line with a similar melodic phrase and staccato phrase. The piano accompaniment remains consistent. The third system (measures 9-12) concludes the exercise with a final melodic phrase and staccato phrase. The piano accompaniment ends with a final chord. The score is marked with measure numbers 5 and 9 at the beginning of their respective systems.

Упражнение 10

Упражнение рекомендуется для выработки филировки и тренировки легкости движения языка. Упражнение поется на одном звуке с разными гласными звуками. Филировку следует начинать со звука *си* первой октавы у сопрано и с *соль* первой октавы у меццо-сопрано. На одной ноте следует подставлять разные слоги – *си, ля, соль, фа, ми*; слог *ми* постепенно замирает при высокой позиции. На затихающем звуке нужно прибавить и несколько раз повторять слог *луй* (получается «милый»). Чтобы научиться исполнять окончания музыкальной фразы на более тихом звуке не следует менять его высоту и тембральность. В слог *луй* язык должен очень ловко произносить звук *л*, сохраняя высокую позицию.

П. Тронина

и а о а ми - лый

8

и а о а ми - лый

Упражнение 11

Упражнение служит для выравнивания звучания гласных *и*, *е*. У учащихся часто *е* звучит шире чем *и*. Для их выравнивания и рекомендуется данное упражнение. Здесь необходимо петь по полутонам сверху вниз на слоги *ми*, *ре*, *ми*, *ре*, *ми*, *ре*. Для того чтобы не нарушать «зевковой» установки певческого аппарата, произнося согласную *м*, не следует плотно смыкать губы, надо чуть коснуться ими друг друга, причем нижняя губа должна быть активнее, чем верхняя. Переходя к слогу *ре*, следует не меняя позиции рта, произнести звук *р* как бы поверх *ми*, таким образом звук *е* сохраняет высокую певческую позицию. Дойдя до *фа-диез-мажорной* тональности во второй октаве, можно петь вместо *ми-ре – ми-а*, но так, чтобы *а* звучало так же звонко, как *и*.

П. Тронина

The musical score consists of two systems. Each system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is written for grand piano with treble and bass staves. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The first system is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The vocal line starts on a middle C and moves down stepwise: C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and single notes. The second system starts with a key signature change to F# major (three sharps) and continues with the vocal line moving down: E3, D3, C3, B2, A2, G2, F2. The piano accompaniment follows the same harmonic structure in the new key.

Ми ре ми ре ми ре ми ре ми ре ми ре ми ре

ми ре ми ре ми ре ми ре ми ре ми ре

Упражнение 12

При исполнении данного упражнения необходимо следить за тем, чтобы *staccato* выполнялось лишь легким движением гортани без толчков диафрагмы. По ощущению звук в этом упражнении должен быть не очень округленным.

Allegro М. Донец-Тессейр

Allegro

5

Упражнение 13

Упражнение на соединение *staccato* и *legato* вырабатывает гибкость голоса. Исполняется в характере менуэта со строгим соблюдением указанных акцентов. В дальнейшем упражнение следует петь сольфеджируя и вокализируя.

В. А. Моцарт. "Дон Жуан" (приводится в сборнике М. Донец-Тессейр)

Moderato

Moderato

5

Упражнение 14

Упражнение предназначено для развития подвижности гортани. При вялости губных мышц рекомендуется петь на слоги *ту, ми, но, да*. До перехода на *staccato* следует исполнять чеканя слоги. Необходимо также обратить внимание на правильность интонирования интервалов септимы во второй половине упражнения.

М. Донец-Тессейр

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is common time (C). The vocal line features a series of eighth-note triplets in the first half of each system, transitioning to a staccato eighth-note pattern in the second half. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. The score is numbered 4, 7, and 10 at the beginning of the second, third, and fourth systems respectively.

Упражнение 15

Упражнение служит для выработки четкого произношения согласных. Оно рекомендуется ученикам, у которых неясное произношение согласных. Можно петь на слоги *да* и *лей*. При исполнении на слоге *да* не следует сдерживать челюсть, она может двигаться свободно. На слоге *лей* следует выработать легкость движения языка.

Andante non troppo М. Донец-Тессейр

8

15

Упражнение 16

Упражнение развивает диапазон голоса, пластичность дыхания и подвижность гортани. Здесь необходимо следить за своевременной переменной дыхания и брать его в указанных местах.

Andantino П. Тронина

mf

A...
E...
O...

4

7

Упражнение 17

Упражнение построено на восходящем хроматизме. Следует исполнять *staccato* и *legato*. *Staccato* рекомендуется исполнять на отдельные слоги с целью избежать скольжения при переходе от звука к звуку. По мере усвоения материала темп следует ускорять.

П. Тронина

Andantino

3

Упражнение 18

Упражнение на гаммы. Следует петь на разные согласные, акценты делать не гортанью, а по ходу гаммы звуком высокой певческой позиции.

П. Тренина

The musical score for Exercise 18 is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature and time signature change between systems.

- System 1:** The vocal line is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.
- System 2:** The vocal line is in 2/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). The piano accompaniment follows the same structure as System 1.
- System 3:** The vocal line is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp). The piano accompaniment follows the same structure as System 1.

Each system begins with a measure number (4, 7, and 7 respectively) and ends with a double bar line. The piano accompaniment uses a grand staff with treble and bass clefs.

Упражнение 19

Предлагаемое упражнение направлено на красоту звучания. Форшлаг на движении гортани следует направлять «прямо в рот», не отягощая его купольным звучанием. Здесь должна быть очень активная работа гортани. Дыхание должно быть легким и нерезким. При переходе к верхнему звуку следует произвести активный, быстрый «зевок» и снова перейти на форшлаг. Тренировка форшлагов является начальным этапом работы над трелью.

The musical score for Exercise 19 is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system starts at measure 1 and ends at measure 8. The second system starts at measure 9 and ends at measure 16. The third system starts at measure 17 and ends at measure 24. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The vocal line features a series of eighth notes and quarter notes, with a final flourish in each system.

Упражнение 20

Упражнение на арпеджио, чередуемое с гаммами. Арпеджио поется легко вверх, верхний звук закругляется. При пении нисходящей гаммы следует как можно дольше удерживать высокую позицию. Во второй половине упражнения арпеджио начинается с верхнего звука и поется вниз. Верхний звук следует брать на высокой «зевковой» позиции. Он должен звучать интонационно и тембрально, как в начале упражнения.

П. Тронина

The musical score is written in common time (C) and consists of 12 measures. It is divided into two systems of six measures each. The first system features ascending arpeggios in both treble clefs, with dynamic markings *f*, *mf*, *p*, *p*, *f*, and *mf*. The second system features descending arpeggios in both treble clefs, with dynamic markings *mf*, *p*, *p*, *f*, *mf*, and *f*. The grand staff accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, with dynamic markings *mf*, *p*, *p*, *f*, *mf*, and *f*.

Упражнение 21

Упражнение на гамму. Поется на гласные звуки *и* или *а*, как удобнее ученику. Во всех упражнениях, которые идут снизу вверх, нижний звук надо ставить позиционно как можно выше. После первой и второй квинты следует взять легкое дыхание. Конец упражнения поется на одном дыхании. Дыхание после второй квинты должно быть очень активное, «зевковое», и, спускаясь вниз, необходимо до конца удерживать высокую позицию.

П. Тронина

The image shows a musical score for Exercise 21, composed of two systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a 2/4 time signature and features a melodic line with eighth-note patterns. The piano accompaniment is written in a 2/4 time signature and features a bass line with eighth-note patterns and a treble line with chords. The key signature is B-flat major (two flats). The first system starts with a treble clef and a key signature of two flats. The second system starts with a bass clef and a key signature of two flats. The score includes dynamic markings such as *V* (forte) and *V* (forte) above the vocal line. The piano accompaniment includes a variety of chordal textures and rhythmic patterns. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Упражнение 22

Предлагаемое упражнение направлено на выработку четкости интонации при больших мелодических скачках. Его следует исполнять сдерживая дыхание и слегка выделяя первый звук каждой шестидольной группы. Упражнение можно повторять в секвенционном порядке вверх.

Andantino М. Донец-Тессейр

The musical score is written in 6/8 time and consists of two systems. The first system contains three measures. The second system begins with a '3' above the first measure, indicating a triplet, and also contains three measures. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is written in the grand staff (treble and bass clefs). The melody features large intervals and accents on the first note of each six-measure group. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Упражнение 23

Данное упражнение следует исполнять, четко интонируя звук, без задержки на отдельных долях и не допуская изменения окраски голоса на повторяющихся звуках. Необходимо петь по два раза на одном дыхании. Для экономии дыхания необходимо подавать его равномерно, не закрывая рта. По мере усвоения темп должен ускоряться. Упражнение можно повторять в секвенционном порядке вверх. Это упражнение не следует отяжелять слишком активным дыханием, предоставив главную роль работе гортани. Необходимо следить за тем, чтобы нижняя челюсть не двигалась, рот и губы были спокойны. Звук *staccato* нужно направлять «прямо в рот», не отягощая его напряжением купола.

allegro М. Донец-Тессейр

The musical score consists of two systems. The first system is in G major (one sharp) and common time. It features a vocal line with staccato notes and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system is in B-flat major (two flats) and common time, starting with a measure number '4' in the vocal line. It also features a vocal line with staccato notes and a piano accompaniment with chords and a bass line.

Упражнение 24

Упражнение необходимо исполнять по два раза подряд, чередуя *legato* и *staccato* и повторять секвенционно вверх в хроматическом порядке до мм мажора.

Allegretto М. Донец-Тессейр

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It begins with a dynamic marking of *f* and a tempo marking of *Allegretto*. The melody starts with a series of eighth notes, each marked with an accent (>), and is followed by a repeat sign. The middle and bottom staves are part of a grand staff, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both in common time. The middle staff starts with a dynamic marking of *p* and contains a series of chords. The bottom staff contains a few notes, including a whole note chord at the end of the first phrase. The piece concludes with a double bar line.

Упражнение 25

Упражнение следует исполнять сольфеджируя. При этом произношение каждого слога должно быть максимально четким и чеканным.

Allegro

М. Донец-Тессейр

Measures 1-4 of the exercise. The piece is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody in the treble clef consists of quarter notes and eighth notes, with a slur over measures 1-2 and a fermata over measure 4. The piano accompaniment in the grand staff features chords in the right hand and single notes in the left hand.

Measures 5-8 of the exercise. The melody continues with a slur over measures 5-6 and a fermata over measure 8. The piano accompaniment remains consistent with the previous section.

Measures 9-12 of the exercise. The melody features a slur over measures 9-10 and a fermata over measure 12. The piano accompaniment continues with chords and single notes.

Measures 13-16 of the exercise. The melody has a slur over measures 13-14 and a fermata over measure 16. The piano accompaniment concludes the exercise with a final chord and a double bar line.

Упражнение 26

Упражнение весьма полезное для развития артикуляционного аппарата, в частности, квадратных мышц лица. Исполняется на гласные звуки *и, е, а*, с присоединением согласных *м, д*. Упражнение следует повторять в секвенционном порядке вверх до тональности *си-бемоль мажор*. По мере усвоения темп должен ускоряться.

Andante Allegro М. Донец-Тессейр

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth-note patterns and accents. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The right hand plays chords and single notes, while the left hand plays a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

Упражнение 27

Упражнение рекомендуется для расширения диапазона и формирования переходных нот от микста к головному регистру. После каждого такта, не закрывая рта, следует брать спокойное, хорошее «зевковое» дыхание. Все упражнение поется очень близким, светлым, радостным звуком. В четвертом такте верхний звук *фа* нужно «прикрыть». Для удобства этого прикрытия предыдущий звук *ми* надо «приоткрыть», слегка опуская гортань. Так рекомендуется петь в тональностях *до мажор* и *до-диез мажор*. В *ре мажоре* верхний звук *соль второй октавы* - это уже головной звук; у сопрано он должен звучать просветленно. Предыдущий звук *фа-диез* нужно «прикрыть» путем округления звука *а*; светлое звучание *соль* можно получить подтягиванием квадратных мышц лица с приоткрытием верхних зубов.

П. Тронина

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is written for both treble and bass clefs. The first system is in C major (one flat), the second in D major (two sharps), and the third in D major (two sharps). The vocal line is written in a single treble clef. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. The score is marked with measure numbers 4, 6, and 8.

Упражнение 28

Упражнение способствует развитию гибкости гортани и мягкого нёба. После арпеджио, взяв следующий звук, надо следить, чтобы гортань сохраняла устойчивое положение. При взятии следующей от него сексты верхняя губа и дыхание должны способствовать формированию верхнего звука. *Соль* второй октавы должна звучать просветленно. Следующие звуки *фа*, *ми* второй октавы следует «прикрыть», то есть когда поется гласный *а*, не меняя артикуляции губ, нужно представлять себе, что поем *о*. В последующих тональностях все верхние звуки надо просветлять, но звук, идущий перед верхним, следует прикрыть.

П. Тронина

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, and the bass staff contains a piano accompaniment with chords and single notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The piano accompaniment consists of a steady bass line and chords. The vowel 'a' is written below the notes in the treble staff.

Упражнение 29

Предлагаемое упражнение способствует расширению диапазона. Его следует петь от *до-мажорной* тональности вверх, поднимаясь по полутонам до тональности, предлагаемой педагогом. Первое арпеджио следует петь легко, непринужденно, затем, остановившись на предпоследней ноте и слегка прикрыв, перейти на следующий звук, просветляя его.

П. Тронина

The musical score is written in 4/4 time. The treble clef part consists of five measures of arpeggiated chords, each with a dotted quarter note followed by an eighth note. The bass clef part consists of five measures of chords, each with a dotted quarter note followed by an eighth note. The chords are: C major, C major, D major, E major, and F major.

Упражнение 30

Гамма *ля мажор* для меццо-сопрано поется на разные гласные *и, е, а* на одном дыхании. Начало основывается на принципе микстового звучания на грудных нотах. При спуске следует пользоваться теми же способами, что и в предыдущих упражнениях, смело переходя на грудное звучание. Сопрано следует исполнять это упражнение в тональности *до мажор*.

П. Тронина

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The first system (measures 1-4) shows the vocal line ascending and then descending. The piano accompaniment features chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system (measures 5-7) continues the vocal line with a double bar line at measure 5. The piano accompaniment follows. The third system (measures 8-11) concludes the exercise with a final descending vocal line and piano accompaniment. Measure numbers 5, 8, and 11 are indicated at the start of their respective systems.

Упражнение 31

Данное упражнение предназначено для развития техники беглости и эластичности легкого дыхания. Его можно петь можно на разные гласные звуки. Упражнение должно исполняться легко, светло и весело, с ощущением – «как бы смеясь».

П. Тронина

The musical score for Exercise 31 is presented in two systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The vocal line features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or groups of four, with slurs and accents (marked with a 'v' above the notes). The piano accompaniment provides harmonic support with chords in the right hand and single notes or simple chords in the left hand. The first system spans 8 measures, and the second system spans 8 measures, ending with a double bar line. A measure rest of 3 measures is indicated at the beginning of the second system's vocal line.

Упражнение 32

Упражнение следует исполнять в быстром темпе. Необходимо следить за своевременной переменной дыханием, не следует брать дыхание произвольно, а только в указанных местах. Для выработки четкого и ровного звучания петь вначале нужно медленно, затем постепенно убыстряя до предела гибкости гортани.

Allegro П. Тронина

4

7

Упражнение 33

Упражнение начинается большими *арпеджио* на *staccato* вверх, а заканчивается нисходящей гаммой. При *staccato* должны быть очень активны дыхание и работа гортани. Дойдя до верхнего звука, необходимо быстро перехватить дыхание «зевком» и в нисходящей гамме стараться удерживать высокую позицию. Упражнение можно петь и медленно, и очень быстро, в зависимости от достигнутой подвижности гортани. Чем быстрее темп, тем легче звучание *staccato*, тем легче должно быть дыхание, а работа гортани активнее.

П. Тренина

The musical score for Exercise 33 is presented in two systems. Each system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a 3/4 time signature and begins with a series of eighth notes ascending from middle C to G4, followed by a descending eighth-note scale. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The first system concludes with a double bar line, and the second system begins with a measure number '6' and continues the vocal and piano parts.

Упражнения 34-37

Здесь приводятся несколько виртуозных упражнений. Для учащихся некоторые из них будут, может быть, трудны, но с ними необходимо познакомить педагогов. Петь их следует сначала медленно, выработывая четкость движения, постепенно переходя к более быстрым темпам, по усмотрению педагога. Сопрано поет с *до-мажорной* тональности, а меццо-сопрано – с *си мажора*. Упражнения охватывают полный диапазон голоса. Они требуют активного дыхания и хорошего акустического состояния аппарата, приподнятого мягкого нёба и свободно опущенной нижней челюсти (при широких интервалах – децима). Активная помощь дыханием должна выражаться в подтягивании мышц живота.

П. Тронина

The musical score consists of two systems. The first system (measures 1-5) is in 2/4 time and D major. The vocal line (soprano) starts with a quarter note D4, followed by eighth notes E4-F4, G4-A4, B4-C5, and a quarter note D5. The piano accompaniment features chords in the right hand and single notes in the left hand. The second system (measures 6-10) is in 2/4 time and C major. The vocal line continues with eighth notes D5-E5, F5-G5, A5-B5, and a quarter note C6. The piano accompaniment continues with chords and single notes. The score ends with a double bar line and a key signature change to C major.

System 1: Treble and bass clefs, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The bass line consists of quarter notes, while the treble line features chords with eighth-note accents.

27

System 2: Treble clef with a melodic line of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment continues with chords and a dotted line indicating a continuation of a note from the previous system. The system ends with a double bar line and a key signature change to two flats (Bb and Eb).

33

П. Тронина

System 3: Treble clef with a melodic line of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords. A fermata is placed over the final note of the melodic line. The system ends with a double bar line and a key signature change to three flats (Bbb, Ebb, and Ab).

П. Тронина

10

System 4: Treble clef with a melodic line of eighth notes, some beamed together. The piano accompaniment consists of chords. The system ends with a double bar line and a key signature change to three flats (Bbb, Ebb, and Ab).

14

System 5: Treble clef with a melodic line of eighth notes, some beamed together. The piano accompaniment consists of chords. The system ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

Рекомендуемая литература

1. Аспелуд, Д. развитие певца и его голоса / Д. Аспелуд; под ред. М. Львова. – Москва: МУЗГИЗ, 1952. – 191 с.
2. Барсов, Ю. А. Вокальные фрагменты. Статьи, исследования, материалы выступлений / Ю.А. Барсов. – Н. Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2002. – 248 с.
3. Бархатова, И.Б. Постановка голоса эстрадного вокалиста. Метод диагностики проблем [Электронный ресурс] / И.Б. Бархатов. – Санкт-Петербург: Лань, ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015. – 64 с.
4. Варламов, А. Е. Полная школа пения: учеб. пособие / А.Е. Варламов - . 4-е изд., стер. – Санкт_Петербург: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2012. - 120 с.: нот.
5. Гонтаренко, Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства / Н.Б. Гонтаренко. - Ростов н/Д: Феникс. 2006. – 155 с.
6. Дмитриев, Л. Б. Голосовой аппарат певца: наглядное пособие / Л. Б. Дмитриев. – Москва: Музыка, 2004. – 35 с.
7. Дмитриев, Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения / Л. Б. Дмитриев. – Москва: Сиди Пресс, 2002. – 188 с.
8. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – Москва: Музыка, 2012. – 368 с.
9. Емельянов, В.В. Развитие голоса. Координация и тренинг / В.В. Емельянов. – Санкт-Петербург: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2015 .- 176 с.
10. Плужников, К.И. Механика пения. Принципы постановки голоса: учеб. пособие / К.И. Плужников. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Лань; Планета Музыки, 2013. – 96 с.: ноты; +DVD
11. Ламперти, Ф. Искусство пения (L'artedelcanto). По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам: учебное пособие / Ф. Ламперти. - 2-е. изд., испр. – Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2009.- 192 с.
12. Морозов, Л.Н. Школа классического вокала. Мастер-класс: учеб. пособие / Л.Н. Морозов. – 2-е изд., стер. - Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2013. - 48 с. (+DVD)
13. Назаренко, И.К. Искусство пения. История, теория, практика / И.П. Назаренко. – Москва: МУЗГИЗ, 1948. – 383 с.
14. Прянишников, И.П. Советы обучающимся пению: учеб. пособие / И.П. Прянишников. – 6-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2013. - 144 с.
15. Тренина, П. Л. Из опыта педагога-вокалиста. Практические советы начинающим педагогам / П.Л. Тренина. – Москва: Музыка, 1976. – 112 с.
16. Эрбес, В.А. От техники речи – к вокалу [Электронный ресурс]: учебно-методическое пособие / В.А. Эрбес. - Омск: Омский государственный университет, 2013. - 104 с. – Режим доступа: <http://biblioclub.ru/index.php?page=book&id=238161>
17. Юшманов, В. И. Вокальная техника и ее парадоксы / В. И. Юшманов. – 3-е. изд-е. – Санкт-Петербург: Деан, 2007. – 128 с.

Учебно-методическое пособие

Иванова Агриппина Зосимовна

ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО ПО ПОСТАНОВКЕ ГОЛОСА

Подписано в печать 29 июня 2015 г. Формат 60x84/16.

Печать оперативная. Бумага писчая. Усл. печ. л. 4,3.

Тираж 100 экз. Заказ № ____

Опечатано на ризографе БОУ ВПО «ЧГИКИ» Минкультуры Чувашии
428013, Чувашская Республика, г. Чебоксары, ул. Энтузиастов, 26.

Тел.: (8352) 33-09-69. E-mail: chgiki@cap.ru.