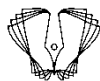


И.П. Савельева

VOX HUMANA

Учебно-методическое пособие



Издательство
Нижевартовского
государственного
университета
2014

Печатается по постановлению редакционно-издательского совета
Нижевартовского государственного университета

Рецензенты:

кандидат культурологии, доцент Ханты-Мансийского филиала
ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет культуры и искусств»
О.В.Скобелева;

кандидат искусствоведения, доцент филиала
ФГБОУ ВПО «Российская академия музыки им. Гнесиных» в г.Ханты-Мансийске
Л.М.Царегородцева

Савельева И.П.

С 12 **VOX HUMANA:** Учебно-методическое пособие. — Нижневартовск: Изд-во Нижне-
варт. гос. ун-та, 2014. — 66 с.

ISBN 978–5–00047–161–6

Учебно-методическое пособие предназначено для постигающих азы академического вокального искусства в классе постановки голоса, классе сольного пения. Данное учебно-методическое пособие адресовано обучающимся студентам по направлениям: 050100.65 «Музыкальное образование» (квалификация «Учитель музыки»), 050100.62 «Педагогическое образование», профиль «Музыкальное образование» (квалификация «Бакалавр педагогического образования»), 050100.68 Педагогическое образование «Музыкальная культура и образование» (квалификация «Магистр»). Пособие состоит из двух разделов. Теоретический раздел содержит методические рекомендации по организации самостоятельной работы студентов над вокальным произведением, а в практическом разделе предложен нотный материал (авторские переложения для вокального ансамбля, уже апробированные в учебном, концертном и конкурсном процессах).

Автор надеется, что данное учебно-методическое пособие вызовет интерес не только у профессионалов, но будет востребовано поклонниками вокального искусства.

ББК 85.314.3-7р

ISBN 978–5–00047–161–6

© Савельева И.П., 2014
© Издательство НВГУ, 2014

ПРЕДИСЛОВИЕ

VOX HUMANA (лат. — вокс хумана) — человеческий голос, древнейший музыкальный инструмент, обладающий уникальными выразительными возможностями. Но чтобы проявились эти возможности необходимо «ювелирное» владение вокальным инструментом, чуткое обращение с ним, подкрепленное определенными психологическими установками. Совершенно не напрасно пение, вокальное искусство именуют сложным психофизиологическим процессом. На протяжении XX века в СССР с определенной периодичностью действовали вокальные конференции, в которых принимали участие выдающиеся исполнители, педагоги и ученые. В процессе работы конференций выносились на обсуждение актуальные вопросы: формирования «Единого метода постановки голоса» (Е.Е.Егоров), «Научные основы постановки голоса» (Ф.Ф.Заседателей), вокально-методологические проблемы (К.Г.Держинская), недостаточного внимания музыкальных театров в вопросах акустики (И.С.Козловский), о вокальном образовании (А.Б.Гольденвейзер), об организации фонетических лабораторий и фониатрических кабинетов, о вокально-хоровом воспитании детей, подростков и юношества, о нераздельном единстве вокального и речевого воплощения образов, дикции (А.В.Свешников) и др. Итогом стали сформулированные основные общепедагогические и музыкально-педагогические принципы:

«Первый — это принцип единства художественного и технического развития певца, полное подчинение технического развития художественным целям...

Второй — это принцип постепенности и последовательности в овладении мастерством пения...

Третий принцип — принцип индивидуального подхода к учащемуся...

Четвертый принцип — ...постоянного совершенствования»¹.

Более полувека прошло с момента, как были сформулированы основные вокально-педагогические принципы, но они нисколько не утратили своей актуальности. Стремление к глубокой правдивости и искренности художественной трактовки, благородной простоте исполнения, отказ от внешней эффектности и манерности, полное подчинение совершенной техники художественным целям — таким постулатам следовали отечественные вокальные педагоги XX века.

Современное состояние в отечественном высшем образовании музыкально-педагогической направленности сложилось таким образом, что наряду со студентами по направлению «Специалитет», уже получают образование студенты направлений «Бакалавриат» и «Магистратура». В учебном процессе на разных курсах существуют такие дисциплины как: «Постановка голоса», «Класс сольного пения», «Сольное пение (углубленное изучение)», которые согласно возрастающим требованиям к освоению вокально-исполнительских навыков ставят перед обучающимися новые задачи. Но в своем вокально-исполнительском направлении все эти дисциплины являются единым комплексом.

Данные дисциплины имеет интегрирующий характер, в них выявляются межпредметные связи со специальными дисциплинами музыкально-теоретического, дирижерско-хорового циклов и концертмейстерского класса. Изучение дисциплины «Постановка голоса» является необходимой основой для последующего изучения дисциплин «Класс сольного пения», «Сольное пение (углубленное изучение)», «Вокально-исполнительский практикум», «Работа с вокальными ансамблями», «Хоровой класс и практическая работа с хором», «Класс хорового дирижирования», «Сольное исполнительство», «Теория и методика преподавания постановки голоса», «История вокального искусства».

Весь комплекс вокально-исполнительских дисциплин направлен на достижение единой *цели* — сформировать у студентов интерес к вокальному искусству, развить их певческие голоса, приобрести певческую культуру и подготовить к вокально-педагогической деятельности.

Задачи дисциплин вокально-исполнительского комплекса:

- развитие навыков сольного академического пения и вокального слуха студентов;
- раскрытие художественно-исполнительских способностей, музыкальности и артистизма студентов;

¹ Назаренко И.К. Искусство пения. Хрестоматия. М.: Музыка, 1968. С. 401—403.

- воспитание вокальных умений грамотно и художественно выразительно исполнять музыкальные произведения с учетом специфики детского восприятия;
- обучение студентов методам и приемам работы с детскими голосами;
- формирование у студентов умения решать музыкально-художественные задачи в процессе вокально-исполнительской деятельности;
- воспитание навыков ансамблевого пения;
- воспитание чувства коллективизма, требовательности к себе, повышение ответственности перед партнерами в исполнительской деятельности;
- воспитание навыков самостоятельного разучивания репертуара (без помощи концертмейстера), ансамблевой партитуры, умения воспринимать свою партию как часть целого, внимательно слушая своих партнеров, вести ее в соответствии с общим исполнительским планом, художественным замыслом;
- совершенствование слитности звучания в отношении тембровой окраски, единства динамических оттенков, распределения дыхания, фразировки;
- познакомить студентов с различными произведениями вокальной сольной и ансамблевой направленности;
- формирование интереса к ансамблевому пению;
- поддержание традиций академического пения.

В процессе освоения вокально-исполнительского комплекса обучающийся должен **знать:**

- сущность вокального исполнительства в деятельности педагога-музыканта;
- вокальный репертуар, необходимый для осуществления профессиональной деятельности;
- методы и приемы работы с детскими и взрослыми голосами;

уметь:

- использовать музыкально-творческие способности (музыкальный слух, чувство ритма, музыкальную память, художественно-образное мышление и др.), двигательно-моторные исполнительские умения и навыки в вокальной деятельности;
- применять в вокально-исполнительской деятельности знания об основных стилях и жанрах мировой музыкальной культуры;
- применять основные приемы вокальной деятельности и навыки сольного и ансамблевого пения;
- организовывать самообразование, направленное на совершенствование вокально-исполнительской деятельности;

владеть:

- голосом на уровне, позволяющем грамотно исполнять вокальные произведения с сопровождением и без сопровождения инструмента;
- навыками пения под собственный аккомпанемент.

Вокально-исполнительский комплекс дисциплин предусматривает освоение следующих учебных модулей:

- распевочный комплекс;
- вокализы;
- романсы западных и отечественных авторов;
- народные песни с сопровождением и без сопровождения инструмента;
- арии старинные, западные, русские, композиторов XX века;
- ансамбли (дуэты, трио, квартеты и др.);
- школьный репертуар.

РАЗДЕЛ I

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ОРГАНИЗАЦИИ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ НАД ВОКАЛЬНЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ

Процесс работы над вокальным произведением условно можно разделить на три этапа.

Первый этап. Данный этап выполняется перед первым показом преподавателю.

1. Теоретический анализ: определение тональности, размера, указания темпа и характера, перевод всех терминов, встречающихся в тексте, определение вокального диапазона, прочитать весь литературный текст произведения, разбор музыкальной формы и основных выразительных средств произведения.
2. Найти и изучить (прослушать) дополнительные источники (литература, электронные ресурсы, либретто, аудио-, видео- записи и т.д.).
3. Проставить лиги, согласно музыкально-литературному тексту, следуя логике развития музыкальной мысли.
4. Исполнить вокальную партию сольфеджио, с текстом, следя за чистотой интонации, звукообразованием.
5. Исполнить вокальное произведение, сопровождая игрой на инструменте (возможно упрощенный вариант).

Второй этап. Данный этап продолжается параллельно занятиям с педагогом.

1. Работа над вокальной фразировкой, определение кульминации в произведении и отдельных его частях.
2. Продумать художественно-выразительный план исполнения произведения. Работать над устранением индивидуальных недостатков, отмеченных педагогом, над усвоением трудных мест.
3. Работа над раскрытием подтекста произведения.
4. Декламация поэтического текста.
5. Работа над мимической стороной исполнения.
6. Начало работы над тембровыми оттенками.
7. Углубление исполнительских приемов на основе разработки подтекста и определения средств вокальной выразительности.

Третий этап. Данный этап, как правило, сопутствует третьей декаде учебного семестра и предшествует концертному исполнению вокальной программы.

1. Продолжение работы над совершенствованием вокальной стороны исполнения произведения (чистота интонации, точность ритма, вокальная линия, ясность слова.)
2. Работа над фразировкой, а также над динамической, темповой и тембровой нюансировкой.
3. Продолжается работа над мимической стороной исполнения.
4. Исполнение произведения учащимся в соответствии с основным художественным образом и подтекстом.
5. Сдача учащимся произведения педагогу (наизусть), интонационно чисто и ритмически точно звучащего, с правильным выполнением темпов, эмоционально убедительной передачей его содержания и образов.

РАЗВИТИЕ ЭМОЦИОНАЛЬНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ ГОЛОСА

Развитие эмоционально-художественной выразительности голоса невозможно без развития общей эмоциональности, кругозора, накопления аудио и визуальных впечатлений от посещений театров, картинных галерей, концертов, чтения литературы и др. В процессе вокальных занятий к эмоциональному, выразительному пению следует приучать с самых начальных «шагов». Даже

вокальные упражнения, составляющие распевочный комплекс, должны исполняться выразительно, с динамическими задачами (иметь начало, нарастание и мягкое, естественное завершение). Полезно исполнять упражнения с различным эмоциональным подтекстом: радости, грусти, гнева, затаенности, восторга, просьбы и т.д. В результате исполнения этой задачи в голосе поющего студента проявятся новые тембральные краски, голос зазвучит темброво богаче, а учащийся получит возможность управлять своим вокальным аппаратом. Эмоциональный фон неотделим от общего физического тонуса поэтому, никогда нельзя петь вяло, безразлично. При вокальном исполнении всегда должен ощущаться внутренний подъем, активность, бодрость. Можно использовать «метод эмоционального тренинга» (П.И.Сикур), который позволяет вызвать любое настроение произвольно. Нужно учиться запоминать различные эмоциональные состояния, чтобы затем в своем воображении восстанавливать их и использовать в творческом процессе. Полезно мысленное исполнение упражнений и вокальных произведений на природе в процессе которого, внутренним слухом мы совершенствуем интерпретацию разучиваемого произведения.

В условиях новых технических возможностей (компьютерное обеспечение, интернет и пр.) мы уже практикуем в качестве самостоятельной работы использование проектного метода. Например, студент должен подготовить слайдовый ряд, сообразно с художественным строем к каждому исполняемому произведению, включая школьный репертуар. Данный метод позволяет увлечь студентов, способствует более быстрому усвоению музыкального материала, мотивирует обучающихся на расширение собственного кругозора, образного ряда музыкального материала, позволяет в электронном варианте познакомиться с работами выдающихся музыкантов, художников, графиков, поэтов и др. Кроме того, собранные материалы становятся педагогическим «багажом» будущих педагогов-музыкантов. Электронные ресурсы весьма способствуют и накоплению слухового опыта.

Говоря о эмоционально-художественной выразительности нельзя опираться исключительно на эмоциональный фактор в отрыве от формирования технической стороны. В данном учебно-методическом пособии мы не ставим цель подробно описывать процесс звукообразования, атаки и пр. так как эта информация уже давно опубликована и к ней имеется свободный доступ. Авторы эти известны, их имена авторитетны в области вокального исполнительства и педагогики (Левидов И.И., Дмитриев Л.Б., Юссон Н.Р., Менабени А.Г., Назаренко И.К., Егорычева М.И., Морозов В.П., Егоров А.М. и др.). Но находим необходимым напомнить некоторые рекомендации, которые могут быть полезны обучающимся академическому пению. Так, Елена Климентьевна Катильская (1888—1966) русская, советская певица, педагог, отмечала, что «...развитие вокальной техники должно происходить одновременно с развитием музыкальности и усвоением правил и законов музыкального исполнительства. Понимание стиля, музыкальный вкус, мастерство кантилены, ощущение гармонической вертикали необходимы певцу и на эстраде и на сцене. При этом очень важно овладеть всеми средствами музыкальной выразительности. Ведь музыка является организующим началом в искусстве пения. Певец всегда должен ощущать музыкальный ритм всем своим существом»². Пронизанность исполнителя музыкальным ритмом как необходимым состоянием, отмечал советский дирижер Александр Васильевич Свешников (1890—1980). В своем докладе говоря о характерной черте русской вокальной школы, директор Московской консерватории отмечал живой пульс звучания музыки, свободное дыхание ритма, не педантичную метрическую точность с акцентом на сильных долях такта, а живое дыхание музыки является законом для русского певца³.

Ритм и дыхание, по словам Б.Асафьева, управляют голосоведением и создают мелодию. И сегодня мы можем наблюдать сколь сложна для обучающихся вокальному искусству координация между естественным активным дыханием, ярким словом, использованием резонаторов, и при всем при этом главное — сохранении кантилены. Основными недостатками молодых певцов являются: форсировка звука, пение «говорком», слабая филировка, отсутствие *piano*, слабое звучание среднего регистра и нижних нот. «У некоторых певцов нет стремления точно исполнять гаммы, группетто, трели, форшлагги и необходимые нюансы; многие не владеют дыханием, дикцией. У многих наблюдается один из самых серьезных певческих недостатков — неточность интонации и тремоляция

² Катильская Е.К. Сборник статей. М.: Советский композитор, 1972. С. 237.

³ См.: Назаренко И.К. Искусство пения. Хрестоматия. М.: Музыка, 1968. С. 401.

голоса, которые возникают у молодых певцов главным образом вследствие неправильного звукообразования»⁴.

При разрешении вокально-методических вопросов следует считать, что в общем комплексе технологических средств играют огромную роль: правильное владение певческим дыханием (опора дыхания и опора звука), правильная работа гортани, а также правильное пользование резонаторами голосового аппарата.

Вопрос значения резонаторов, по мнению Катульской, представлялся особо важным в свете плодотворного развития традиций русского вокально-исполнительского искусства. Всем известно, что дыхание является одним из важнейших факторов при образовании звука, но осмыслить этот звук, окрасить его, дать контрасты нюансов, создать интонацию, тембр — дело главным образом резонаторов, способных менять свою форму и, таким образом, изменять характер звука. «Работа резонаторов связана с целым рядом функций голосового аппарата и техники дыхания, и поэтому является одним из главных факторов при звукообразовании. Упругость формы, величина и конфигурация отдельных полостей влияют на характер голоса и красоту его интонационных оттенков.

Опора дыхания и опора звука являются результатом согласованной работы всего голосового аппарата в целом. При этом необходимо иметь в виду, что в ощущении опертости звука имеет значение также и та организованность рото-глоточной полости, которая необходима для звонкого резонирования голоса»⁵. Использование резонаторов выявляет красивые основные звуки и позволяет усовершенствовать негармоничные. Резонаторы отвечают в полной мере на звук лишь при правильном формировании его: правильной организации звука, ритмичной вибрации связок, звуковой волне, имеющей свободный выход. А вялая дикция, небрежная артикуляция, неустойчивые гласные — не позволяют голосу полноценно резонировать.

Путеводной нитью при этом является музыкально-вокальный слух певца, который должен слышать малейшие изменения интонации и окраски звука. Необходимо указать еще на одно важное качество для певца, которое требуется при фонации, — это так называемое «мышечное чувство», которое руководит степенью напряжения артикуляционного аппарата и всей гортани. М.Глинка, хорошо зная возможности голоса, придавал огромное значение артикуляционной технике: «В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение»⁶. В данном случае идет речь о влиянии на звук формы рта — резонатора. Неумение пользоваться резонаторами ведет к форсированию голоса, в результате чего голос звучит резко, металлически, звук утрачивает мягкую округлость, которая возникает при усилении резонаторами обертонов. Звук человеческого голоса может резонировать в нижних полостях голосового аппарата и в верхних. Нижние резонаторы — это грудная клетка, бронхиальное дерево. Верхние — глотка, верхняя часть гортани, рот, носоглотка и нос с придаточными пазухами. Нижний резонатор более соответствует низким голосам и низким тонам. Это подтверждает наша разговорная речь, при которой мы пользуемся чаще всего нижним и средним регистрами, и это можно проверить, почувствовав дрожание в груди. «Резонирование в груди есть результат внутрибронхиального давления. Ощущение давления воздуха в груди и есть грудная опора. Колебания, особенно сильные на низких звуках, передаются грудной клетке, отчего эти звуки называются грудными»⁷. Бронхи считаются также резонаторами, закрытыми сверху и открытыми в голосовую щель. Также к нижним резонаторам относят и трахею, по которой проходит воздух из легких к гортани. Следует сказать, что важную роль для внутрибронхиального давления играет гладкая мускулатура — ее тонус, отражающийся на силе и звучности голоса. Потеря с возрастом тонуса гладкой мускулатуры является причиной ослабления голоса.

Легкие голоса пользуются нижними резонаторами на меньшем отрезке своего диапазона, чем голоса крепкие и сильные, как меццо-сопрано, контральто, драматическое сопрано и мужские голоса: бас, баритон, драматический тенор. Каждый певец должен стремиться развивать свой средний и нижний регистры на грудной опоре и грудном резонаторе. Пение на грудной опоре придает

⁴ Катульская Е.К. Сборник статей. С. 238.

⁵ Там же. С. 240.

⁶ Цит. по: Серов А.Н. Избранные статьи. Т. I. М., 1950. С. 136.

⁷ Катульская Е.К. Сборник статей. С. 242.

голосу теплоту, задушевность, волнующую естественность. Эти качества часто являются отличительной особенностью русских певцов. Один из основателей русской вокальной школы Глинка отмечал важность развития среднего регистра, на основе которого развивается и верхний регистр: «По моей методе надобно сперва усовершенствовать натуральные тоны (то есть без всякого усиления берущиеся), ибо, усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обработать и довести до возможности совершенства и остальные звуки»⁸. Таким образом, развитие естественного звучания, «натуральных тонов», — главная задача педагога.

Декламационная сторона, присущая отечественной вокальной школе, зависит главным образом от четкой артикуляции и резонанса ротовой полости. Углубимся в некоторые особенности возникновения оптимального резонанса. *Под явлением резонанса принято понимать механизм изменения первоначального спектра источника звука в различных инструментах, а в данном случае в голосе.* В голосовом аппарате мы имеем дело с резонансом объемов воздуха.

Под резонатором подразумевается какой-либо объем воздуха, заключенный в упругие стенки и имеющий выходное отверстие. Значительная роль в явлении резонанса принадлежит мягкому, твердому небу и положению языка, который является основным мышечным артикуляционным органом. Мягкое и твердое небо, находясь в пониженном тонусе, т.е. в «плоском» состоянии, неблагоприятно отражается на звуке и построении гласных, на звучании и свободе верхних нот; звук теряет возможность обогатить себя усилением обертонов (*форманта — группа усиленных обертонов, придающих самобытное индивидуальное звучание; различают высокую и низкую форманты*). Высота неба придает силу вокальному звуку. Находясь в активном положении, мягкое небо перекрывает собой ход в носоглотку, тем самым звук не приобретает качества гнусавости, являющимся одним из основных в перечне дефектов певческого звука.

Главная резонаторная полость, — передняя. Звук, направляемый в переднюю резонаторную полость, имеет больший выход во внешнее пространство, нежели звук, направленный в заднюю резонаторную полость. Также способствует усилению резонанса натяжение подбородочных и подъязычных мышц, расширяющих зев и увеличивающих резонаторную полость.

Очень важно на длительных нотах удерживать резонаторную форму гласного до перехода на другой гласный, не изменяя условий резонанса. Исполнение студентов зачастую страдает от недостаточно четкого формирования гласных. «Вялое, неопределенное произношение таких гласных, как *a*, а особенно *o* и *y*, на которые приходится ударение или длительная нота, производит неприятное впечатление небрежного и дилетантского исполнения»⁹ — отмечала Елена Климентьевна. Участие в певческом процессе верхних резонаторов придает звуку яркость, силу и красоту тембра. Носоглоточная и носовая полости — резонаторы, влияющие на звучность, а участие указанных резонаторов помогает овладению верхним регистром. Болезненное состояние носоглотки пагубно отражается на звуке и затрудняет пение, заставляет исполнителя форсировать звук. Поэтому в больном состоянии петь не рекомендуется. Главное же (повторимся) — пение есть сложный психофизиологический процесс, невозможный без общего тонуса дыхательного процесса, опоры дыхания, опоры звука, правильной вибрации голосовых связок, волевого состояния не может быть крепкого звучания голоса. Большое значение в роли резонаторов имеет конфигурация носовых хрящей, твердого нёба, гайморовой и лобной полостей.

«Голосовой аппарат с его гортанью, конфигурацией нёба и другими резонаторами настолько различен у каждого из певцов, что зачастую применяемый педагогом ко всем ученикам единый прием работы над развитием голоса дает противоположные результаты»¹⁰. Поэтому необходим *индивидуальный подход* к ученику со всем вниманием, терпением и чуткостью педагога. Кроме индивидуального устройства голосового аппарата, очень большое влияние на процесс пения оказывает темперамент ученика, от которого зачастую зависит совершенно различный стиль исполнения: бодрое, убеждающее, уверенное, живое — или вялое, робкое, однообразное, сентиментальное.

В творческом процессе пения существенна роль нервной системы. Так на помощь исполнителю приходят условные рефлексы, воспитываемые обстановкой его жизни, педагогом, дисциплиной самого певца. Выбатываются они в процессе занятий в определенное время, при виде организованного

⁸ Глинка М.И. Упражнения для усовершенствования голоса. Методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М.: Кифара, 1997. С. 5.

⁹ Катильская Е.К. Сборник статей. С. 245.

¹⁰ Там же. С. 248.

зрителя, рамп, звуков оркестра или рояля, специфических запахов и др. Очень важным моментом является чувство ответственности перед слушателями, сознания огромного воспитательного значения искусства. Этими чувствами должен жить певец, эти чувства должен воспитывать в ученике педагог. Так, оптимистическое ощущение и восприятие жизни и действительности, отражаясь на мышлении, вызывают соответствующее физическое действие, т.е. вокальный тонус. На педагоге лежит ответственность создать для ученика радость в процессе труда.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЭСТРАДНОГО СОСТОЯНИЯ В ПРОЦЕССЕ КОНЦЕРТНО-РЕПЕТИЦИОННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Музыкальное исполнительство как отдельный вид музыкальной деятельности возник в середине XVIII века. Музыкально-исполнительская деятельность рассматривает проблемы интерпретации, которую такие отечественные исследователи как: Е.Г.Гуренко, Д.А.Рабинович, В.Г.Ражников, Н.Н.Токина понимают как художественное творчество. Ценные советы по психологической подготовке исполнителя к концертному выступлению содержатся в книгах, статьях, воспоминаниях, методических разработках выдающихся музыкантов и педагогов — Л.А.Баренбойма, Д.Д.Благого, Г.М.Когана, Г.Г.Нейгауза, С.И.Савшинского, С.Е.Фейнберга и др.

Художественное творчество исполнителя это не только изложение материала личного видения, но и в контексте своей музыкально-культурной среды. Исследователи выделяют два направления в исполнительской интерпретации музыканта: перемещение в культурно-историческую среду исполняемого произведения и индивидуализация музыкального материала. Современному слушателю, по наблюдениям музыковедов, искусствоведов, чаще интересен синтез личности творца и исполнителя.

В педагогическом процессе музыкально-исполнительская деятельность может быть рассмотрена в двух аспектах: как работа над произведением в репетиционном процессе к выступлению и собственно процесс творчества на сцене.

Первый аспект (*работа над произведением*) можно разделить на три этапа: «1) этап ознакомления с музыкальным произведением, стадия формирования исполнительского замысла; 2) этап воплощения исполнительского замысла; 3) этап предконцертной подготовки»¹¹. Следует понимать, что такое разделение несколько условно, так как в зависимости от индивидуальных особенностей исполнителя эти этапы могут не расчленяться друг от друга. Для наиболее эффективной работы над произведением или программой следует учесть некоторые педагогические условия, первое, из которых, заключается в установлении срока выступления. Определение временных границ воссоздания музыкального произведения стимулируют исполнителя. Срок выступления должен быть непременно установлен педагогом.

Первый этап *ознакомления с музыкальным произведением* заключается в осознании целей и мотивов выучивания, организации творческого процесса в связи с учетом возможностей конкретного выступления и адаптации к условиям предстоящего выступления. Отечественный исследователь Леонид Львович Бочкарев выделяет три наиболее важные группы положительных мотивов, способствующих успешному публичному исполнению: «1 — мотивы, связанные с отношением музыканта к исполняемым произведениям, самоактуализацией; 2 — мотивы, связанные с отношением исполнителя к публике; 3 — мотивы, связанные с отношением к исполнительской деятельности (мотивы профессионального самосовершенствования)»¹².

На втором этапе (*воплощения исполнительского замысла*) происходит реализация замысла, выучивание материала, черновая работа над отдельными эпизодами.

Третий этап — *предконцертный период* — может наступить с момента появления афиши, оповещающей о выступлении и продолжающийся до пребывания в артистической концертного зала. Данный этап может характеризоваться уменьшением интенсивности занятий. Рекомендуется в данный период сбалансировать работу и отдых. Целесообразно проводить репетиции непосредственно в концертном зале (для ознакомления с акустикой помещения, особенностями концертного инструмента).

¹¹ Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Классика — XXI, 2008. С. 218.

¹² Там же. С. 220.

Таким образом, каждый из этапов подготовки имеет свои особенности, однако общей задачей является *формирование состояния психической готовности музыканта-исполнителя к выступлению*.

Процесс творчества на сцене требует ситуативной психологической подготовки, который заключается в умении максимально сосредоточиться на музыкальном произведении и устранить побочные мысли и раздражители. Важнейший момент — выход на сцену, ситуация ожидания собственноручно исполнительского начала — когда лично присутствуешь на эстраде, но музыка еще не звучит. В этот момент ощущение времени искажается: несколько секунд могут казаться вечностью, и, напротив, даже при длинном вступлении может оказаться, что не успеваешь собраться с мыслями (такое случается у вокалистов, скрипачей, виолончелистов и др.)

В учебно-репетиционном процессе любого коллектива или солиста наступает момент, когда приходит пора концертных выступлений. К первому выступлению нужно готовиться особенно тщательно, так как от его успеха зависит дальнейшая творческая деятельность исполнителя. Вместе с тем нельзя и затягивать с выступлением, иначе исполнительский тонус будет спадать. Готовясь к концерту, руководитель должен позаботиться о помещении, узнать о его акустических особенностях. Выступление готовится заранее. Очень плохо, когда исполнитель выходит на концертную площадку неподготовленным, наспех. Выступление в концерте требует огромного напряжения душевных и физических сил, поэтому проводить предконцертную репетицию следует таким образом, чтобы не утомить музыкантов.

Большое значение в сценическом выступлении имеет внешний вид артистов. Приятно, когда певцы, аккуратно одетые и хорошо причесанные, дисциплинированно, спокойно и уверенно выходят на сцену. Очень жаль если в процессе выступления артистам на сцене при достойном внешнем виде недостает личного отношения к исполняемому произведению. Понимание произведения, проникновение в его содержание способствуют выразительности исполнения. Идеальный вариант концертного выступления — органичное слияние визуального ряда и слухового восприятия.

Увлеченность исполнительским процессом, творческими задачами, художественными образами музыкального сочинения помогает артисту направить свое волнение в нужное русло. И неспроста в закулисных комнатах Малого зала Ленинградской консерватории когда-то висел плакат «Волнуйся не за себя, волнуйся за композитора!». Константин Сергеевич Станиславский, беседуя с актерами Большого театра, подметил: «Артисту, глубоко ушедшему в творческие задачи, нет времени заниматься собою как личностью и своим волнением!» А выдающийся музыкант нашего времени, пианист Святослав Теофилович Рихтер однажды так описал ощущения, испытанные им во время концертного выступления: «Стихия музыки, подчинившая тебя, не оставляет места праздным мыслям. В эти минуты забываешь все — не только зрителей, зал, но и самого себя».

Как нет артиста, который ни разу не пострадал от негативных форм сценического волнения, так и не существует двух артистов, которые испытывают одинаковое психологическое состояние в момент выхода на концертную площадку. Один исполнитель боится ошибиться, забыть текст; другой смущен эмоциогенной обстановкой концертного зала, ему «не по себе» от сотен устремленных на него глаз; кто-то хочет больше того, на что способен, и мучается, чувствуя свою беспомощность; кому-то все надоело и он мечтает поскорее уйти домой, а некоторые музыканты испытывают состояние творческого подъема и с радостью, с нетерпением ждут общения с публикой.

Сложное, необычное, еще малоизученное состояние организма и психики музыканта-исполнителя, связанное с подготовкой и проведением концертного выступления, обычно квалифицируется как *стресс*. В переводе с английского stress — давление, напряжение. Понятие «стресс» ввел в медицинскую литературу в 1936 г. Н. Selye (Г. Селье). Стресс связан с особым психофизиологическим состоянием тревоги, испуга, возникающим при экстремальных воздействиях. Стресс — феномен осознания, возникающий при сравнении между требованиями, предъявляемыми к личности, и ее способностью справиться с этими требованиями.

Стресс бывает *информационным*, когда сознание не успевает принимать необходимые решения в ситуации повышенной ответственности и сжатого времени, в обстановке недостатка уверенности. Например, при игре пассажей, технически трудных эпизодов, чтении нот с листа, в случае вынужденной срочной смены программы и в других подобных ситуациях.

Стресс также бывает *эмоциональным*, когда возникает угроза успешной организации исполнительского процесса. При этом возникают помехи, отрицательные эмоции, которые могут привести к нарушению работы памяти и всей двигательной сферы, утере выразительности исполнения.

Однако стресс может оказывать не только отрицательное воздействие, но и положительное, которое пробуждает скрытые творческие силы человека.

Ганс Селье описал два основных типа стресса по степени позитивного влияния на здоровье и функционирование организма:

1. эустресс — синдром, способствующий повышению активации организма и сохранения здоровья;
2. дистресс — вредоносный синдром истощения защитных сил организма.

Приведем сравнительную таблицу проявления стресса (по Г.Селье):

Таблица № 1

<i>Проявления стресса</i>	
<i>ЭУСТРЕСС</i>	<i>ДИСТРЕСС</i>
Активизирующий, мобилизующий	Разрушительный, дезорганизирующий
Улучшает протекание деятельности	Затрудняет деятельность
Пульс 90—100 уд. в мин.	Пульс свыше 100 уд. в мин
Усиленное дыхание	Учащенное дыхание, одышка
Покраснение кожи	Побледнение или красно-белые пятна
Ощущение тепла, жара	Озноб
Теплый пот	Холодный пот
Ускорение движений	Суетливость, неточность движений
Улучшение координации	Двигательная заторможенность
Улучшение работы памяти, внимания	Провалы в памяти, «залипание» внимания
Расширяется восприятие	Сужается восприятие, эффект «тоннельного видения»

Наилучшей защитой от дистресса является приобретение соответствующего опыта концертных выступлений.

Вторая сторона сценического состояния связана с *фрустрацией* (от латинского *frustration* — обман, тщетное ожидание, расстройство). Фрустрация — дезорганизация работы сознания, торможение наиболее тонких и сложных структур регуляции деятельности (исполнение как бы «крупным планом»). Такое состояние может быть вызвано непреодоленными трудностями как художественного, так и технического порядка. Также могут повлиять и воображаемые трудности исполнительского процесса, как говорил У.Шекспир: «Страх явный — ничто пред ужасом воображенья», в частности, завышенная планка исполнительского идеала и недооценка своих возможностей его осуществления, приводящие к возникновению так называемого «комплекса неполноценности».

Защитой от фрустрации может быть исполнение сочинений технически более доступных, с яркой образной задачей, что помогает включать полнее в исполнение музыкальную фантазию.

Третья сторона сценического состояния связана с *внутриличностным конфликтом* (от латинского *conflictus* — столкновение) — субъективным переживанием невозможности уклониться от необходимости выйти на эстраду и обязанности сыграть или спеть там. Суть этого конфликта заключена в существенном разрыве между своими завышенными претензиями и реальными возможностями. Эти противоречия сильно осложняют критическую ситуацию, обостряют волнение, усугубляют возникающее на эстраде напряжение, что может привести к неуверенности, метаниям, упадку энергии.

Защититься от конфликта можно умением соотносить свои претензии и способности, путем построения всего педагогического процесса подготовки сочинения с точным прицелом на особенности исполнения на сцене.

Существует и четвертая сторона сценического состояния — *кризис* (от греческого *crisis* — поворотный пункт, исход). В ней типична ситуация, когда возникают серьезные противоречия между желаемой целью и невозможностью ее достойно реализовать (например, стать солистом). Из подобного кризиса могут быть различные выходы, например: частичное изменение своих намерений (переход от сольной деятельности к ансамблевой), отказ от концертных выступлений и переход к преподаванию, дирижированию, композиции, либо вовсе отход от музыкальной деятельности и др.; возможно преодоление кризиса путем психологической помощи (Яков Флиер, Михаил Фихтенгольц, Святослав Рихтер, Сергей Рахманинов).

Общим для всех четырех состояний является высокий уровень напряженности, нарушение привычных норм жизнедеятельности.

Для того чтобы научиться управлять психофизиологическим состоянием важно знать отличительные признаки исполнительских состояний дома, в классе, на сцене, различать присущие им психофизиологические характеристики.

Исполнителю необходимо сформировать особую функциональную систему, которая позволяла бы эффективно адаптироваться к экстремальным условиям. Такая система должна максимально использоваться не только перед выступлением, но на протяжении всего периода подготовки к концертному выступлению.

Предлагаем рассмотреть в сравнительной таблице различные исполнительские состояния (по П.Ю.Григорьеву):

Таблица № 2

Место исполнения	Дома	В классе	В зале
Адресат исполнения	Для себя	Для педагога и немногих присутствующих	Для многих слушателей, публики
Акустические условия	Акустика небольшой комнаты, хорошо знакомого пространства	Акустика класса — иная, но вполне привычная	Непривычная акустика концертного зала, как правило, во много раз превышающего размеры комнаты
Технические установки	Ошибки исправляются специально, сочинение сильно дробится; свобода остановок, повторений	Ошибки исправляются на ходу; материал дробится мало, бывают остановки	Установка на высокий технический уровень и недопустимость ошибок; единственное, цельное исполнение
Художественно-исполнительские задачи	Ставятся в ограниченной мере	Их поле несколько расширено	Стремление максимально воплотить художественную концепцию в исполнительские задачи произведения
Психофизиологическое состояние	Волнение, тревожность, стресс, заметные психофизиологические перемены отсутствуют	Есть некоторое волнение, тревожность, но существенные перемены исполнительского состояния не заметны	Сильное волнение, стресс. Значительные психофизиологические изменения в состоянии и поведении
Внимание	Единое, широкое, малодифференцированное, слабого уровня	Раздвоено на игру и реакцию педагога, сужено	Раздвоено и максимально сужено
Память	Работает стабильно	Боязнь забыть выражена слабо	Сильно тревожит опасность забыть, фактические срывы памяти
Сознание и воля	Активно включены в исполнительский процесс	Функционируют умеренно	Действуют очень слабо
Интуиция и вдохновение	Мало / не включены в исполнительский процесс	Интуиция включается редко, вдохновения практически нет	Возможность включения максимальная
Энергетика	Низкая	Средняя	Очень высокая
Оценочный фактор	Самооценка слабая, неадекватная	Оценка педагога и самооценка порой не совпадают	Оценка публики, оценка критиков, самооценка могут значительно расходиться
Социально-культурная ответственность исполнителя	Отсутствует	Ограничена мнением педагога и немногих слушателей	Присутствует в максимально возможной степени

Таким образом, занятия дома, работу в классе, репетицию и концертное выступление можно считать иерархически связанными друг с другом ступенями приближения к высшей цели — исполнению музыкального произведения для слушателей как *явлению социально-культурного порядка*. Каждая следующая ступень иерархии должна становиться выше по энергетике и сосредоточенности музыканта, активнее в плане включения интуитивных процессов, обогащения художественных и технических решений, в результате чего образуется целостная система, органичный переход с одного этапа на другой.

При таком восхождении с уровня на уровень происходит безболезненное и естественное включение в истинно эстрадное состояние. Уже на предварительных этапах формируется умение управлять состояниями напряжения и расслабления, умение изменять художественный масштаб интерпретации сочинения.

Важно найти крайние точки данной системы — начальную и высшую (сценическую). Причем, за высшую точку следует принимать не первый период нахождения музыканта на эстраде, а конечный, который в практике зрелого исполнителя, как правило, выглядит достаточно комфортным и творчески наполненным.

Необходимо научиться распознать степень напряжения, а тем более зажатия своих мышц, особенно в условиях эстрадного волнения. Индикатором чрезмерной напряженности является тремор рук, а также зажатие мышц всего тела, особенно лица. При этом существует интересная закономерность: достаточно расслабить хотя бы одну мышцу, как этот процесс рефлекторно влечет за собой и снижение излишнего тонуса других мышц. Станиславский отмечал в своих работах, что умение расслаблять мышцы на сцене должно у актера войти в привычку. Однако, «расслабление» нужно понимать лишь как освобождение от излишней зажатости, перенапряжения, мешающих свободе исполнительских движений. Реальный исполнительский тонус на сцене из-за большой энергетике, как правило, несколько выше, чем при обычных занятиях.

Сравнивая предстартовое волнение спортсмена и сценическое волнение артиста можно отметить немало схожих черт. Но, то общее, что их объединяет, не распространяется на глубинные особенности профессиональной деятельности. По сравнению со спортсменами, у которых в соревнованиях реализуются все резервы выносливости организма, у музыканта-исполнителя главную роль играет интеллектуально-психическая, творчески-созидательная сторона деятельности. И здесь требуется определенное умение расслаблять психическое напряжение, ибо стрессовое перевозбуждение нежелательно, так как это искажает исполнительские ощущения музыканта.

Как правило, музыкант воспитывается в системе преемственности: детская музыкальная школа, музыкальное училище или колледж, ВУЗ. В этой связи распространено мнение о том, что уровень волнения тем выше, чем старше возраст исполнителя. Согласно этому взгляду юные исполнители не знают волнения во время выступления, но это не вполне верно. Ребенок тоже волнуется и вполне ощущает ответственность не меньшую, а в своих пределах равную со взрослыми. Кроме того, у ребенка от природы несколько большая энергетика сравнительно с юношеским или зрелым возрастом. А автоматизация исполнительского процесса, работа памяти, целостность восприятия — устойчивее и менее зависят от внезапно возникающих внешних факторов.

Ребенок теснее связан с естественными механизмами копирования действия других людей. Эту закономерность можно с успехом использовать в процессе предварительной подготовки ученика к концерту. Важно прохождение через все стадии подготовительно процесса:

- 1) Наблюдение своих сверстников на сцене;
- 2) Выход на сцену в составе, например, ансамбля;
- 3) Появление на сцене в качестве солиста.

Так, строго последовательно формировали у своих учеников навыки исполнительского поведения применительно к публичным выступлениям многие выдающиеся детские педагоги-музыканты.

Следует уточнить, что уровень психофизиологического напряжения не является одинаковым при решении различных художественных задач на разных этапах выступления артиста. Полезно каждый раз находить оптимальный уровень активизации. Можно рекомендовать опираться на следующие положения:

1. Исполнение нового, недавно подготовленного произведения требует более высокого уровня психофизиологического напряжения по сравнению с ранее исполняемым (равно как и произведения крупной формы по сравнению с миниатюрой).

2. Чем менее трудна и масштабна задача, стоящая перед исполнителем, тем более низкого уровня психофизического напряжения требует ее реализация. Это касается как технических, так и художественных элементов.

3. Напряжение не может оставаться одинаковым во время выступления: начальный период концерта требует максимальной активизации различных структур, в том числе и тех, которые призваны блокировать излишнее напряжение, а завершающая стадия выступления — напротив, минимальной.

4. Величина энергии, необходимая для исполнения какой-либо пьесы не всегда пропорциональна ее продолжительности. Так, небольшая пьеса, исполненная в полномасштабном концерте потребует гораздо меньших энергетических затрат, чем та же пьеса, включенная в программу «сборного» концерта или, тем более, исполненная «на бис».

5. Спокойный, уравновешенный человек нуждается для оптимальной работы в несколько меньшем уровне энергетики, возбудимый же — в большем.

Исполнительская деятельность, безусловно, относится к числу волевых актов. Исполнительская воля позволяет музыканту снимать импульсивность во время выступления, достигать органического единства эмоционального и рационального начал в творчестве. И произвольное внимание, возникшее как результат усилия воли, и непроизвольное, сформировавшееся как результат заинтересованности, снижают возможность появления негативных форм сценического волнения.

В моменты, когда требуется усилие воли, чтобы заставить себя работать, полезно вспомнить известное высказывание П.И.Чайковского: «...Работать нужно всегда, и настоящий, честный артист не может сидеть сложа руки под предлогом, что он не расположен. Если ждать расположения и не пытаться идти навстречу к нему, то легко впасть в лень и апатию. Нужно терпеть и верить, и вдохновение неминуемо явится тому, кто сумел победить своё нерасположение». Таким образом, создание оптимального сценического состояния является такой же неотъемлемой целью концертного исполнения, как и воплощение музыкального образа.

ИЗ ОПЫТА ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

А.В.НЕЖДАНОВОЙ

Уникальное дарование Антонины Васильевны Неждановой (1873—1950), восхищавшее несколько поколений слушателей, стало легендой и вошло в сокровищницу русской вокальной школы. Удивительные тембральные краски, искренняя кристальная интонация, благородная естественность, безукоризненное чувство музыкального вкуса, способность к перевоплощению — возможно, это далеко не полный перечень граней таланта феноменальной певицы.

Для многих композиторов современников Антонина Васильевна была эталоном вокального звучания. Так, С.В.Рахманинов посвятил сочиненный им «Вокализ» именно Антонине Васильевне, мастерство владения звуком, которой было абсолютным: без литературного текста, лишь только средствами тембра голоса, певица передавала идею «вечно женственного», саму драматичную судьбу России. Композиторы-современники (А.Гречанинов, Р.Глиэр, С.Василенко), работая над вокальными сочинениями, обращались к Антонине Васильевне за советами. Особенно пленяли публику в ее исполнении русские народные песни, которые Антонина Васильевна исполняла столь проникновенно и естественно, что Бернард Шоу отмечал, что своей долгой жизнью он обязан ожиданию встречи с творчеством великой певицы. Партнерами по сцене Неждановой были: Ф.Шаляпин, Л.Собинов, С.Мигай, Э.Карузо, Т.Руффо, Е.Лавровская, Н.Обухова, К.Держинская многие другие. Неждановой посвящали свои сочинения: Р.Глиэр («Взор твой безмолвен», «Русалка»), Н.Голованов («Зюлейка плачет» — персидские фрагменты, «К Пречистой», «Он шел путем», «Что такое грёза»), М.Ипполитов-Иванов (Четыре провансальские песни («Весна», «Лето», «Осень», «Зима»), Ц.Кюи («Румяной зарею»), ну и конечно С.Рахманинов («Вокализ»).

Достаточно много источников, из которых можно почерпнуть жизнеописание Антонины Васильевны. Но нам хочется обратить внимание на вокального наставника, прозорливый педагогический опыт, вокальный слух, которого помогли обрести Антонине профессиональное совершенство. Этим наставником стал профессор московской консерватории *Умберто Августович Мазетти* (1869—1919), который «являл собой пример представителя итальянской музыкальной культуры,

сумевшего глубоко почувствовать особенности русской музыки, русского исполнительского стиля и творчески сочетать эти стилевые особенности русской вокальной школы с итальянской культурой владения певческим звуком»¹³. Умберто Мазетти родился в городе Болонье, где и получил образование в Болонском музыкальном лицее по трем классам: пения, фортепиано и композиции. Успешная учеба в лицее и интерес к педагогике и методике воспитания певческого голоса привлекли к нему интерес, и Умберто предлагают ассистировать в классе его маэстро Алессандро Бузи. Успехи в педагогике проявились быстро, и Мазетти получил предложение занять место профессора пения. Даже среди итальянских педагогов маэстро Мазетти являл собой исключительное явление: сочетание «вокальный педагог, пианист, дирижер, певец». После девятилетнего преподавания, в 1899 году Умберто в Риме встретился с директором Московской консерватории В.И.Сафоновым. Результатом беседы стало приглашение в Москву, где маэстро и начал свою деятельность осенью 1899 г. Учениками Мазетти, кроме А.Неждановой, были: В.Барсова, Н.Обухова, В.Владимирова, А.Киселевская, Е.Попова, Е.Милькович, В.Политковский, С.Стрельцов, Б.Бугайский, Н.Бравин, А.Доливо, М.Куржиямский и другие. В 1912 году профессор издал «Краткие указания по пению моим ученикам». Эти указания послужили к размышлению и обогащению педагогического опыта последних. Вот некоторые из них:

«1. Необходимое условие пения — умение сознательно управлять дыханием. Петь надо «на дыхании».

2. Дышать надо спокойно, плавно, медленно, бесшумно...

3. Шумное дыхание не только крайне неэстетично, но сверх того и утомительно для голосовых связок.

4. Дыхание должно быть диафрагматическим, так как только при нем гортань остается естественной и эластичной.

5. Вдыхание надо делать раньше, чем израсходуется действующий запас воздуха в легких.

6. Брать дыхание необходимо, главным образом, через нос, для того чтобы не сушить стенок горла.

7. Выдыхание следует совершать с возможно меньшим усилием, бережно управляя количеством воздуха, необходимого для производства звука. Это — обязательное условие для приобретения легкости голоса.

8. От правильности выдыхания зависят сила звука и его длительность.

9. Работа над [правильным] расходом дыхания есть главное условие правильной постановки голоса.

10. Следствием излишней торопливости, а также и излишней медлительности выдыхания является сдавленный звук.

11. *Forte* требует... увеличения, а *piano*... — уменьшения силы выдыхания.

12. При пении положение шеи и плеч должно быть спокойно-естественным. Всякое резкое движение вредит голосовому органу.

13. При выдерживании одной ноты и при нескольких нотах на одной гласной рот и подбородок надо держать неподвижно.

14. Подбородок вообще не должен выдаваться...

17. Весьма важно, чтобы гортань и нижняя челюсть были эластичны. Только при этом условии горло не чувствует никакого напряжения. Ощущение сжатия горла во время пения — недопустимо...

19. При издавании звука столб выдыхаемого воздуха должен быть направляем к своду полости рта, в точку, лежащую позади передних зубов.

20. Необходимо стремиться к тому, чтобы голос был чист и свободен от малейшей примеси носовых и горловых оттенков.

21. Для начальных упражнений следует предпочесть гласную *A*, обращая внимание на то, чтобы не исполнять ее ни слишком закрытым, ни слишком открытым звуком. После *A* переходить к *O* и *E*.

22. Поющий для приобретения ровности и однородности звука и выработки соответствующей ему голосовой [легкости] должен внимательно следить за характером своего звука.

¹³ Цит. по: Яковлева А.С. Искусство пения: исследовательские очерки. Материалы. Статьи. М.: Издательский дом «Информбюро», 2007. С. 186.

23. Каждое напряжение для увеличения силы голоса идет в ущерб голосовому органу. Кто кричит — тот губит голос. В особенности пагубно злоупотребление высокими нотами...

25. Следует избегать пения с так называемым «подъездом», на что должно быть обращено особое внимание при изучении *portamento*.

26. Развивать голос следует во всей возможной, но в то же время и естественной для него полноте, расширяя объем голоса как в сторону низких, так и [в сторону] высоких звуков.

27. Надо стараться, чтобы голос стал ровным, гибким, подвижным, устойчивым и плавным.

28. Четыре главных типа вокальных напряжений это: выдержанные ноты, гаммы, арпеджио и украшения (группетто, трели и прочее)...

30. Выработка подвижности требует прирожденной способности...

32. Упражнения надо всегда изучать полным голосом, но отнюдь его не напрягая. Как форсировка, так, наоборот, и слабость голоса одинаково вредны тем, что препятствуют правильному развитию мышц гортани...

34. Начинать не должен никогда заниматься более 12—15 минут, и притом с частыми перерывами.

35. Чтобы следить во время пения за выражением лица и избегать гримас, необходимо вначале пользоваться зеркалом...

37. Необходимо выработать величайшую ясность произношения слов, в особенности при *sotto voce*, так как это имеет огромное значение для выразительности пения. Надо, однако, остерегаться крайности, особенно в вещах колоратурных...

39. От исполнения требуется ясность и выразительность.

40. Ясность исполнения зависит от отчетливого соблюдения метра и ритма, оттенков и фразировки.

41. Выразительность, заключающаяся в верной передаче чувств и настроений, есть венец вокального искусства. Чтобы достичь выразительности, необходимо уметь понимать исполняемое.

42. Преувеличенная выразительность становится карикатурой. Надо быть простым и правдивым.

43. Речитатив требует правильного ударения на словах, разнообразия в оттенках и, кроме этого, должен исполняться почти всегда полным голосом.

44. Качества, необходимые для артиста:

а) музыкальные познания,

б) совершенство в интонации,

в) свободное дыхание,

г) легкость голоса,

д) умение владеть звуком при усилении и ослаблении, соответственно выражаемым чувствам,

е) ясное и точное произношение,

ж) изящество вкуса,

з) музыкальная память»¹⁴.

Почему мы так подробно остановились на этих указаниях Мазетти? По нескольким причинам. *Первая* заключается в том, что Антонина Васильевна, будучи очень внимательным, наблюдательным, музыкальным человеком, подробно следовала указанным постулатам маэстро Мазетти. *Вторая* — это одни из самых кратких вокальных рекомендаций, на тот период (1912 г.), которые без субъективных ассоциаций описывают вокальные правила. *Третья* — и по сей день на эти указания опираются вокальные педагоги Московской консерватории имени П.И.Чайковского.

Упражнения, которые профессор использовал в процессе учебных занятий, подразделялись на четыре типа: выдержанные ноты, гаммы, арпеджио и упражнения (группетто, трели др.). Для каждого учащегося подбирались персональные упражнения, исходя из природных данных ученика, которые каждый записывал в свою тетрадь. С первых занятий маэстро следил не только за выполнением вокально-технических задач, но и за музыкально-исполнительской стороной. После пения упражнений обязательно следовала работа с вокализами, которые были не только рабочим материалом уроков, но и исполнялись на ученических концертах. «В начале обучения, — как пишет в своем исследовании А.Яковлева, — на младших курсах изучались вокализы Абта, Зейдлера, Панофки, Конконе; позднее, на старших курсах, пелись вокализы Ригини, Крешентини, Бордоньи,

¹⁴ Цит. по: Назаренко И.К. Искусство пения. Хрестоматия. Издательство М.: Музыка, 1968. С. 289—300.

Рубини. На занятие с профессором ученик обязан был приносить заданное выученным наизусть. Практически почти на каждом уроке исполнялся новый вокализ»¹⁵. Составлению учебного репертуара для каждого ученика Мазетти придавал исключительное значение. Он считал, что целесообразно подобранные произведения, учитывающие индивидуальные свойства не только голоса ученика, но и его художественной направленности, является основным средством воспитания профессиональных качеств будущего певца». Знакомство с произведениями начиналось с исполнения произведений старых классиков (Джордани «Caro mio ben», Скарлатти, Перголези «Se tu ma mi», Кальдара «Comme raggio», Дуранте «Vergin tutt amor» и др.). Естественно исполнялись старинные арии на итальянском языке, так как он как бы сам настраивает голос в нужном направлении. По мере освоения старинной музыки в программы включались произведения романтиков, итальянских композиторов XIX века, сочинения веристов, русских композиторов. Первым этапом работы над произведением был совместный разбор маэстро с учеником музыкальной и смысловой сторон произведения, проставлялись динамические оттенки, уточнялась фразировка, темп, дыхание, выделение сложных ритмических и интонационных мест, замечания по поводу эмоций, окраски тембра, смысла слов, и пр. Кроме того, все ученики профессора приобрели опыт пения в ансамбле. Мазетти включал ансамблевые произведения в каждый концерт, считая их благотворной базой для развития музыкальности.

Мазетти при отборе в свой класс не исключал совершенно для обучения учащихся, с ограниченным диапазоном и небольшой силой голоса. Таковой он услышал Антонину Васильевну, не прошедшую вступительного испытания в Петербургскую консерваторию. Мазетти удалось прощательно разглядеть незаурядное дарование будущей примадонны, и в результате кропотливых занятий развить грани таланта Неждановой — в 1902 году она окончила консерваторию с золотой медалью, став первой вокалисткой, удостоенной столь высокого отличия. С того года и по 1948 год Антонина Васильевна оставалась солисткой Большого театра. Образы, созданные певицей на театральной сцене: Людмила («Руслан и Людмила» М.Глинки), Волхова («Садко» Н.А.Римского-Корсакова), Татьяна («Евгений Онегин» П.И.Чайковского), Снегурочка («Снегурочка» Н.А.Римский-Корсаков), Шемаханская царица («Золотой петушок» Н.А.Римский-Корсаков), Марфа («Царская невеста», Н.А.Римский-Корсаков), Иоланта (одноименная опера, П.И.Чайковского), Царевна-Лебедь («Сказка о царе Салтане» Н.А.Римского-Корсакова), Ольга («Русалка» А.С.Даргомыжского), Парася («Сорочинская ярмарка» М.Мусоргского), Джильда («Риголетто» Дж.Верди), Антониды («Иван Сусанин» М.Глинки) и др.

Но кроме сольной оперно-концертной карьеры Нежданова с 1937 года начала преподавательскую деятельность в оперно-драматической студии им. К.С.Станиславского, которая продлилась до 1941 года, а с 1944 по 1950 год продолжила занятия со студентами в Московской консерватории.

Следуя заветам Мазетти, один из которых заключался в большом педагогическом терпении, а «правильность метода воспитания голоса, действенность педагогических принципов педагога проверяется не столько по абсолютному уровню профессионального мастерства учеников, сколько по сравнительной оценке их успехов, по степени и скорости их продвижения в освоении вокального искусства»¹⁶.

Нежданова была весьма требовательной к студентам и в первую очередь по отношению к себе. Здесь мы можем отметить общность педагогических взглядов Мазетти и Неждановой. Характерной особенностью являлась особая дисциплина на занятиях, которой сегодня мы почти не наблюдаем. С первых занятий в классе создавалась атмосфера постоянного совершенствования. «Невыполнение задания и опоздание на урок вели к прекращению занятия без особых объяснений на этот счет»¹⁷ — отмечает в своих трудах о педагогических принципах Мазетти профессор Московской консерватории А.Яковлева. Нежданова занималась с учениками 4—5 раз в неделю, а на урок просила приходить заранее за 15—20 минут до начала. «Это делалось для того, чтобы ученик смог приготовить себя к уроку, проверить все заданное и войти в творческое состояние, необходимое

¹⁵ Цит. по: Антонина Васильевна Нежданова. Материалы. Исследования. Издательство М.: Искусство, 1967. С. 195—196.

¹⁶ Там же. С.368.

¹⁷ Яковлева А.С. Искусство пения: исследовательские очерки. Материалы. Статьи. М.: Издательский дом «Информбюро», 2007. С. 203.

для исполнения упражнений, вокализов, арий»¹⁸ — отмечает концертмейстер А.В.Неждановой В.Подольская. Профессия вокалиста-педагога весьма специфична: недостаточно уметь и знать самому, важно понять индивидуальность студента, с учетом его одаренности и физических данных. Имея личный опыт, полученный от профессора Мазетти, Антонина Васильевна и сама приучала студентов к самостоятельному, осознанному труду. На занятиях, она кроме режиссерской работы (оперный класс), проверяла навыки по сольфеджио, гармонии, заставляла анализировать произведения, проверяла игру на рояле, пластику, движения. Антонина Васильевна приучала своих учеников к контролю своих действий, максимальной сосредоточенности в пении. Воспитывая в учениках ответственное отношение к занятиям, подчеркивала, что урок — это творческий акт. Она никогда не разрешала студентам петь стоя позади концертмейстера, заглядывая в ноты. Разучивая произведения, предпочитала исполнение на языке, являющимся родным для композитора, не только исходя из удобства, но и в стремлении достичь более точного композиторского стиля. Занимаясь с певцами, приучала создавать музыкально-художественный образ и на упражнениях, и на вокализах, и тем более на произведениях с текстом.

Особое значение Нежданова уделяла ансамблевому пению, считая, что оно воспитывает музыкально, совершенствует слух и интонацию, активизирует внимание. В классе Неждановой ученики «проходили» много дуэтов П.Чайковского, М.Глинки и других композиторов.

В работе с концертмейстерами Антонина Васильевна не любила, когда аккомпаниаторы уходили на второй план, отчего фортепианное сопровождение становилось лишь дополнением к вокальной партии. Она считала, что плотное звучание аккомпанемента, не заглушающее певца, а органически сливающееся с пением, не только создает наилучшее художественное впечатление, но и придает уверенности певцу, дает ему ощущение «опоры».

В основе преподавательской деятельности у Неждановой находился индивидуальный подход к ученику, тщательно изучала сильные и слабые стороны, природные качества голоса, прививала навыки вокальной культуры. Основным развивающим фактором был принцип подбора репертуара: от простого к сложному. Общими для всех студентов Неждановой стали: высокая и «близкая» позиция звука, сохранение тембра голоса на всем диапазоне, владение подвижностью каждым голосом (баритон, бас, тенор, меццо-сопрано и сопрано), развитое дыхание и «опертное» пение, свободное владение динамической палитрой, ясная четкая дикция, рассчитанная на большое помещение, общая убедительная музыкальность.

ИЗ ОПЫТА ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРОФЕССОРА Г.И.ТИЦА

ТИЦ Хуго (Гуго) Ионатанович (1910—1986) — советский певец (баритон), педагог, Заслуженный деятель искусств РСФСР (1980), ученик Э.Гандольфи и Н.Г.Райского. В 1940—1951 солист Всесоюзного радио. Среди партий в постановках на радио: Фредерик («Лакме»), Марсель («Богема»). Выступал в концертах с исполнением романсов П.И.Чайковского, Н.А.Римского-Корсакова, вокальных циклов Ф.Шуберта и Р.Шумана, песен советских авторов, антифашистских песен Х.Эйслера и др. С 1945 преподавал в Московской консерватории (с 1969 профессор, с 1957 декан вокального факультета).

Творческий метод Хуго Ионатановича в работе с учениками складывался из многих моментов:

- технической работы с голосом ученика по овладению им певческим дыханием,
- организации правильной эмиссии звука (взаимосвязанное, сбалансированное действие голосовых складок и дыхания),
- достижения ровности тембра во всех регистрах,
- освоения диапазона,
- развития техники беглости и др.

Но главное к чему стремился профессор Тиц — это воспитание певца-художника, музыканта, владеющего всем арсеналом выразительных средств. И таковой результат невозможен без

¹⁸ Подольская В. Антонина Васильевна Нежданова и ее ученики. Заметки концертмейстера. Издательство. М.: Музыка, 1964. С. 9.

органичного единения технического и художественного. При отборе в свой вокальный класс Г.И.Тиц предъявлял определенные требования к ученикам:

- только отличные вокальные данные не являются определяющими,
- комплекс музыкальности и эмоциональной выразительности в пении,
- комплекс состояния здоровья, психики и особенностей склада нервной системы.

«Излишняя нервозность, возбудимость даже при прочих отличных качествах оказываются сдерживающими факторами в положительном решении приема в класс»¹⁹ [1], — говорил профессор.

Мастер отводил первенствующее значение «установлению творческого взаимопонимания между учеником и педагогом»²⁰. По мнению Тица воспитатель будущего артиста должен обладать образованностью, широкой общей и музыкальной эрудицией, педагогическим даром, человеческим обаянием, контактным, интеллигентным, терпеливым и в то же настойчивым в своих требованиях.

Методика Гуго Ионатановича строилась на отсутствие догматов, использовании показа голосом манеры звукообразования, демонстрации мышечных приемов, словесных объяснениях, воздействии музыкальным материалом. С каждым учеником он гибко использовал методы соответственно особенностям восприятия ученика. Важное место отводил подбору музыкального материала для каждого учащегося. На начальном этапе предпочтение отдавалось упражнениям и вокализам, которым отводилось больше половины урока, а на старших курсах подготовительный этап занимал не более 7—8 минут, остальное время было посвящено художественным произведениям. В тех случаях, когда голос слишком долго не приход в рабочее состояние, то педагог направлял ученика к врачу-фониатру, подозревая переутомление или нездоровье.

Большое место для достижения слаженной координации в работе всего голосового аппарата занимала проблема организации певческого дыхания. Однако, если оно удовлетворяет педагога, то он предпочитал не вмешиваться, а лишь контролировал его соответственно художественным задачам. Гуго Ионатанович в ходе занятий иногда замечал: «если певец пользуется все время слишком активным дыханием, то в самых ответственных, кульминационных фразах оно может ему отказать». К порочным навыкам во владении дыханием Тиц относил: шумное дыхание, поднятие плеч и ключиц и т.д.

Не обходил своим регулярным вниманием педагог и понятие опоры звука, которое определяло устойчивость голосообразования. Тиц считал, что «опертое звукообразование во многом зависит от сохранения дыхательной установки, наличия хорошей координации подачи дыхания к голосовым складкам при свободной работе голосовой щели».

Основным видом вокализации педагог считала кантилену — льющееся плавное, связанное пение, которую теснейшим образом связывал с правильной организацией самого певческого звука. Правильный звук базируется на оформлении красивого тембра, естественном округлом звуке. В работе над звукообразованием первоначальным этапом было пение закрытым звуком в объеме октавы. Следующим этапом был переход из закрытого звука в гласный «а», или слог «ма». Педагог совершенно не допускал плоского открытого звучания, как метод использовал ощущение зевка. Первые упражнения состояли из 3—5 нот. Кантиленность определяется длительностью дыхания, то есть эластичностью и пролонгированностью певческого выдоха. Для дальнейшего развития навыка кантилены педагог использовал упражнения в виде гаммы в 1,5 октавы в подвижном темпе. Суть упражнения в том, что в подвижном темпе каждая нота не успевает «загрузиться», и происходит плавная поддержка звука дыханием. Освоив этот прием, ученик начинает контролировать распределение дыхания, что чрезвычайно важно. Тиц, в качестве полезных с точки зрения развития кантилены отмечал вокализы Конконе 40 — № 17, 21 и Зейдлера — № 9, Панофка — № 9 и др. Также мастер предлагал ученику другие вокализы на маркированное звучание. Вследствие сопоставления исполнительских ощущений студент лучше запоминает механизм формирования кантилены.

Профессор считал, что знание о воздействии положения гортани во время пения способствует дальнейшему развитию голоса певца; в этой связи профессор пользовался образной терминологией. Одной из труднейших задач в воспитании мужских голосов является формирование верхнего участка диапазона (прикрытие) и достижение его ровности, одинаковости тембра на всем протяжении.

¹⁹ Яковлева А.С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи. М.: Издательский дом «Информ Бюро», 2007. С. 278.

²⁰ Там же: С. 278.

Основными принципами здесь является округление звука, начиная с середины диапазона, правильное оформление зоны, предшествующей переходным нотам. Кроме округлости Тиц обращает внимание на близкое звучание певческого голоса. О прикрытии мастер говорит так: «тот, кто умеет прикрывать, сумеет и открыть в нужный момент. Но тот, что не научился прикрывать, всегда будет петь некрасивым, открытым, неоформленным звуком, и голос начнет амортизироваться. Появится качка голоса, неточная интонация, неустойчивость звучания. Певец, не умеющий прикрывать переходные и верхние звуки, никогда не обретет ровности звучания голоса на всем диапазоне. И даже несколько перекрытые звуки, особенно на переходе, на первых порах не так страшны, нежели открытые».

Говоря о расширении диапазона, педагог должен следить, чтобы освоение верхних тонов проходило без ущерба для нижнего регистра. В первую очередь следует укреплять средний участок диапазона, не перетягивая голос искусственно ни вверх, ни вниз.

Мастерство певца немыслимо без владения такими сложнейшими элементами, как *филирование звука*, пение *piano* и *mezza voce*. Уже к концу второго года обучения профессор предлагал ученику в упражнении при повторении исполнить *piano*. При этом разница между динамическими оттенками не должна быть слишком значительной. Владение техникой *филирования* и *piano* является показателем правильности и слаженной координации в работе голосового аппарата. После овладения указанными техниками можно переходить к освоению *mezza voce* (это особая мягкая и теплая краска голоса, ласкающая слух). Если *piano* и *филирование звука* отрабатываются на упражнениях, то *mezza voce* осваивается лишь на художественных произведениях. Полноценность звучания *mezza voce*, считал педагог, требуют от певца, помимо музыкальности, большой внутренней эмоциональной отзывчивости. Чуткость в раскрытии содержания музыкального произведения помогает найти и необходимые краски голоса.

Соединение вокальных качеств голоса с естественностью и чистотой произнесения слова зачастую может являться сложной задачей, тормозящей овладение певческим мастерством. Как правило, если в быту певец говорит дикционно вяло или же не выговаривает части букв, то эти же дефекты невольно проявляются и в певческой практике. Для устранения данной проблемы Гуго Ионатанович рекомендовал произведения на иностранном языке. Так, будучи более внимательным к незнакомому тексту, учащийся стремится скрупулезно и точно выговаривать каждый гласный и согласный звук. В этом смысле весьма полезно поработать над произведениями на немецком языке, так как если в нем нет согласных, то это уже не немецкий язык.

Характерным для методики Г.И.Тица являлось развитие в учениках не только музыкально-вокальных данных, но и привитие, и пробуждение интереса к литературе, живописи, архитектуре, истории вокального искусства, поскольку, чем богаче внутренний мир исполнителя, чем ярче его воображение, тем полноценнее и многограннее его искусство. К окончанию консерватории певец должен уметь настроить свой голосовой аппарат, верно оценивать исполняемое им произведение с точки зрения правильности техники голосообразования. Поскольку певцы слышат звучание своего голоса иначе, нежели оно воспринимается со стороны, то важно научиться дифференцировать свои ощущения в пении.

За 40 лет своей педагогической деятельности профессор Г.И.Тиц воспитал целую плеяду певцов, ставших видными представителями вокального искусства (В.Чернов, П.Скусниченко, П.Глубокий, В.Тарашенко, Д.Королев, А.Мартынов, М.Минцаев, М.Булатов, Е.Олейников и многих других). Основы педагогической мудрости прочно усвоились в художественной деятельности вокальной школы Московской государственной консерватории.

ПЕРЕЧЕНЬ РЕКОМЕНДУЕМЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ СОЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ

Для высоких голосов

Александров Б. Воспоминание. Песня Андрея из оперетты «Свадьба в Малиновке».
Аракишвили Д. Каватина царицы Тамары из оперы «Сказание о Шота Руставели».
Аренский А. Сад весь в цвету.
Барбер С. Маргаритки. В лунную ночь. Под ивой.

Бах И. Ария из кантаты № 57. Не печалься. Твой светлый взгляд. Ты — друг мой истинный.
 Берг А. Наедине. Соловей.
 Бетховен Л. Вновь шумит парус над нами. Новая любовь — новая жизнь.
 Блас-де-Ласерна. Щегленок.
 Брамс И. Звучит нежней свирели. Пароль.
 Варламов А. Песнь Офелии.
 Василенко С. Я Простая девка на баштане.
 Вебер К.М. Песня Ундины из оперы «Ундина».
 Верди Д. Ария Джильды («В храм я вошла ...») из оперы «Риголетто». Песня Оскара из оперы «Бал-маскарад».
 Верстовский А. Песня Торопки из оперы «Аскольдова могила».
 Вольф Г. Ночь. Очарованная, покинута.
 Ган Р. Если б стих иметь мог крылья.
 Гендель Г. Ария из оратории «Мессия» («Всесильная природа»)
 Гладков Г. Серенада Рикардо из телефильма «Собака на сене».
 Глазунов А. Сновидение.
 Глинка М. Адель. В крови горит огонь желанья. Как сладко с тобою мне быть. К ней. Вторая песня Бояна из оперы «Руслан и Людмила». Романс Антонида из оперы «Жизнь за царя».
 Глиэр Р. О, если б грусть моя. Лада. Слезы людские.
 Глюк Х. Ария Париса из оперы «Парис и Елена». Ариетта Хариты из оперы-балета «Осажденная Цитера».
 Гретри А. Ариетта Лоретты из оперы «Ричард Львиное Сердце».
 Гречанинов А. Сентябрь. Слезы.
 Гуно Ш. Серенада.
 Гурилев А. Фонтану бахчисарайского дворца.
 Дворжак А. Ария Русалки из оперы «Русалка».
 Дебюсси К. Романс.
 Делиб Л. Серенада Нинон. Серенада Рюи-Блаза.
 Ипполитов-Иванов М. Песня Орфы из оперы «Руфь». Отблеск далекой зари. Японские стихотворения.
 Лекко Ш. Гавот из комической оперы «Дочь Анго».
 Лист Ф. Как птичек звонок хор.
 Малер Г. Кто придумал эту песенку.
 Массне Ж. Ты открой глаза голубые.
 Монсиньи П. Ариетта Дженни из оперы «Король и фермер».
 Монюшко С. Песня Гальки из оперы «Галька».
 Моцарт В. Ария Сюзанны («Колена преклоните вы») из оперы «Свадьба Фигаро». Ария Сервиллии из оперы «Милосердие Тита».
 Мусоргский М. Думка Параси из оперы «Сорочинская ярмарка».
 Мясковский Н. Из вод подымая головку. К портрету.
 Паизиелло Дж. Цыганка.
 Перселл Г. Ария из оперы «Королева фей».
 Прокофьев С. Цикл песен на стихи А.Ахматовой.
 Раков Н. Цвели, цвели цветики.
 Рахманинов С. Маргаритки. Полюбила я на печаль свою. Островок. Сирень.
 Регер М. Танец.
 Респиги О. Диалог.
 Римский-Корсаков Н. Дева и солнце. О чем в тиши ночей...
 Рубинштейн А. Нас по одной дороге. Что ты, роза красная. Романс Тамары из оперы «Демон».
 Рыбников А. Белый шиповник (из оперы ««Юнона» и «Авось»»).
 Сарри Д. Губы безмолвны.
 Свиридов Г. Березка. Зимняя дорога. Осенью.
 Сен-Санс К. Гитары и мандолины.
 Сибелла Д. Прелестное создание.
 Скарлатти Д. Мотылек.

Сметана Б. Ария Маженки из оперы «Проданная невеста».
Тости Ф. Серенада.
Фалья М. де. Колыбельная песня.
Франц Р. Осенняя скорбь.
Хренников Т. Ты меня оставил, Джемми. Что делать девчонке.
Чайковский П. Он так меня любил. Серенада («О, дитя»). Среде шумного бала. Уноси мое сердце.
Шабрие Э. Остров счастья.
Шапорин Ю. Медлительной чредой.
Шимановская М. Песня из башни.
Шоссон Э. Бабочки. Колибри.
Штраус И. Прекрасный май.
Шуберт Ф. Баркарола. В роще. Лебединая песня. Ночные фиалки.
Шуман Р. В легкой дымке. Поручения. Тихая любовь.

Для средних и низких голосов

Айвз Ч. Тени.
Алари Д. Когда умру я.
Бах И. Арии из кантат №№ 57, 77, 106.
Бланджини Ф. Покинутая.
Брамс И. Стоим мы, сумрачные, рядом. Тебя забыть.
Бриттен Б. Крестьянский паренек
Вагнер Р. Романс Вольфрама из оперы «Тангейзер».
Гендель Г. Ария Амадиса из оперы «Амадис». Ария Дардануса из оперы «Амадис». Ария Сероя («Смерть мне грозит») из оперы «Серой».
Глинка М. Ах, когда б я прежде знала. Северная звезда. Сомнение.
Григ Э. Розы.
Гречанинов А. Ночь. Узник.
Даргомыжский А. Скрой меня, бурная ночь. Я помню глубоко.
Дворжак А. Цветы.
Дебюсси К. Ноктюрн. Чудесный вечер.
Дунаевский И. Романс Максима из оперетты «Сын клоуна».
Дуранте Ф. Ты любви полна.
Ипполитов-Иванов М. И руки льнут к рукам.
Кабалевский Д. Сонеты на слова Шекспира: «Бог Купидон», «Ты погрузи, когда умрет поэт», «Трудами изнурен, хочу уснуть».
Кальман И. Песня Пали Рача из оперетты «Цыган-премьер».
Керн П. Дым (из мюзикла «Роберта»). Песня о Миссисипи из оперетты «Плавучий театр».
Кочуров Ю. Посвящение.
Лист Ф. В любви все чудных чар полно. Радость и горе.
Малер Г. Вдыхая тонкий аромат.
Меликян Р. Роза.
Молчанов К. Песня Женьки Камельковой из оперы «А зори здесь тихие».
Монтеверди К. Монолог из оперы «Орфей».
Моцарт В. Ария Папагено из оперы «Волшебная флейта». Две арии Керубино из оперы «Свадьба Фигаро».
Мусоргский М. Колыбельная Еремушки. Монолог Щелкалова из оперы «Борис Годунов».
Мясковский Н. Очарование красоты в тебе.
Оффенбах Ж. Ария Елены из оперетты «Прекрасная Елена». Письмо Перикола из оперетты «Перикола».
Прокофьев С. В твою светлицу. Песня Клавдии «Сон» из оперы «Повесть о настоящем человеке».
Рахманинов С. У врат обители святой.
Рубинштейн А. Зюлейка. Романс Демона «Я тот, которому внимала» из оперы «Демон».
Свиридов Г. Изгнанник. Как прощались. Русская песня.
Скотт С. Колыбельная.

Стайн Д. Счастье найти друга.
Целлер К. Песенка Адама из оперетты «Продавец птиц».
Чайковский П. Ариозо Ольги из оперы «Евгений Онегин». Ночь. («Меркнет слабый свет свечи»).
Нет, только тот, кто знал. Слеза дрожит.
Шопен Ф. Колечко. Мелодия.
Шостакович Д. Дженни.
Штраус Р. Ночь.
Шуман Р. Взор его при встрече. Не знаю, верить ли счастью. Он прекрасней всех на свете (из цикла «Любовь и жизнь женщины»).

Народные песни

Русские: «Лучина, лучинушка березовая», обр. Д.Кашина; «Я страдаю», обр. Н.Кленовского; «Липа вековая», обр. Б.Александрова.
Украинские: «Гандзя», «Вечир на двори», «Кусточка», обр. А.Едличко.
Испанские: «Ночь глубока», обр. М.Мирзоевой; «Песня девушки», обр. Э.Гранадоса.
Румынская: «Девушка с гор», обр. Дм.Штефэнеску.
Тирольская: «Охотник», обр. В.Сибирского.
Словацкая: «Под нашим оконцем». Из сб. Х.Меллера.
Норвежские: «Женитьба Оле», «Я греб к заливу». Обр. Г.Лобачева.

Образцы детской музыки для слушания

Баневич С. Дуэт мистера Доббинса и Тома. Два дуэта Тома и тети Полли из мюзикла «Приключения Тома Сойера».
Гречанинов А. Подснежник. Волк и мышонок. Крестьянин и овца.
Заславский С. Ария Голубой феи из оперетты «Не бей девчонок!».
Коваль М. Дом, который построил Джек.
Кравченко Б. Дуэт Аленушки и Балды из детской комической оперы «Ай да Балда!».
Красев М. Ариозо Дуни («Раным-рано») из оперы «Морозко».
Мусоргский М. Детская.
Раухвергер М. Ария зайчика из оперы «Красная Шапочка».

Детские песни (для разучивания с детьми)

Аедоницкий П. Ты погоди.
Бинкин З. Распахни поскорее окно.
Грибулина И. Прощальная.
Дунаевский И. Марш.
Карминский М. Песня мушкетеров.
Минков М. Спасибо, музыка!
Николаев И. День рождения.
Савельев Б. Конопатая девчонка.
Соснин С. От школьного порога.
Чернышев В. Десятый класс.

ПРИМЕРНЫЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ ИЗУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЯ

Русская классика

Алябьев А. «Счастлив тот, кому забавы...», «Русый локон», «Соловей».
Аренский А. «Две розы».
Бородин А. «Красавица рыбачка», «Разлюбила красна девица», «Слушайте, подруженьки, песенку мою».
Бортнянский Д. «Молитва Богородице».

Броун П. «Весенний вечер».
Булахов П. «Тройка».
Варламов А. «Что мне жить и тужить!..», «На заре ты ее не буди», «Горные вершины», «Молодая молодка» (трио), «Ненаглядный ты мой!», «Сяду ль я на лавочку», «Для чего ты, луч востока», «О, молчи, милый друг мой, молчи», «Пловцы», «Спишь ли ты, моя девица?».
Вильбоа К. «В реке бежит гремучий вал», «Моряки», «Волшебный сон».
Глинка М. «Не искушай меня без нужды» (Элегия), «Жаворонок», «Элегия», «Скажи, зачем...», «Mio ben ricordati» (Воспоминание), «Колыбельная песня», «Я люблю, ты мне твердила», «Дубрава шумит», «Только узнал я тебя», «В крови горит огонь желанья», «Северная звезда» (Свадебная песня), «Баркарола», «Как сладко с тобою мне быть», «Признание», «не говори, что сердцу больно», «Кто она и где она», «Вы не придете вновь», «Баркарола» («Уснули голубые...»), «Ты, соловушка, умолкни», «Сомнение», «Молитва».
Глиэр Р. «Вечер».
Грасгоф Н. «Ночь пролетала над миром».
Гречанинов А. «Вербочки», «Колыбельная», «Козел Васька», «Пришла весна», «После грозы», «Ай-дуду!», «Призыв весны», «В чистом поле дуб стоит», «Дуют ветры», «В чаще леса».
Гулак-Артемковский С. Дуэт Оксаны и Карася, дуэт Оксаны и Андрия (из оперы «Запорожец за Дунаем»)
Гурилев А. «Радость — душечка», «Век юный, прелестный», «Не шуми ты, рожь...», «Вьется ласточка сизокрылая».
Даргомыжский А. «Дева и роза», «Девы красавицы», «Ванька-Танька», «Ночевала тучка золотая» (трио), «Где наша роза?» (трио), «Ворон к ворону летит» (трио), «Рыцари».
Донауров С. «Венецианская серенада».
Зыбина С. «Горные вершины».
Ипполитов-Иванов М. «Побледнели веселые краски».
Кюи Ц. «Только что на проталинах», «Последние цветы», «Желание», «Так и рвется душа», «Полдень».
Направник Э. «Молитва», «Заря лениво догорает», «Вальс Луч надежды».
Поленов В. «Разлука».
Рахманинов С. «Два прощания».
Римский-Корсаков Н. «Звонче жаворонка пенье», «Песнь песней», «Ангел и Демон».
Рубинштейн А. «Горные вершины», «Песня», «Народная песня».
Самсонова Н. «Кто она?».
Слонов М. «Серебристая даль» (Баркарола).
Соколов В. «Море и сердце».
Соколов Н. «Осень».
Спиро А. «Ночи безумные».
Обработка Штейнберга М. «Белой акации гроздь душистые».
Танеев С. «Сосна», «Вакхическая песня», «Как нежишь ты, серебряная ночь», «Близость весны», «Полдень».
Титов Н. «Галисман», «Прости».
Чайковский П. Дуэт Прилепы и Миловзора (из оперы «Пиковая дама»), Дуэт Лизы и Полины (из оперы «Пиковая дама»), Дуэт и квартет из оперы «Евгений Онегин», «Рассвет», «Весна», «Шотландская баллада».
Шереметьев Б. «Я вас любил», «Мне не к лицу шутить».
Эггерс Е. «Утешение», «Звезда».
Яковлев М. «Зимний вечер», «Элегия».

Зарубежная классика

Бадиа Л. «О! Повтори!».
Бах И. Дуэт из кантаты № 93 («Тому, кто к Господу взывает...»), Терцет из «Кофейной кантаты», Кантата № 21 (№ 8), Реформационная кантата № 80 (№ 2), Крестьянская кантата № 212 (№ 2).
Бах И. Гуно Ш. «Ave Maria».
Бетховен Л. «Постоянство», «О, мой любимый Чарли!» (Шотландская песня, трио).

Брамс И. Виардо П. «Цыганки» («Венгерские танцы»).

Гайдн Й. «Колыбельная песня», Канон («Как мощь гранитных скал»).

Делиб Л. Дуэт Лакме и Маллики (из оперы «Лакме»).

Дуранте Ф. «Сердце, к борьбе готовься!», «Сумрак лесной, зеленый».

Кальман И. Дуэт Мариетты и Луи-Филиппа (из оперетты «Баядера»), дуэты Сильвы и Эдвина (I, II акты), дуэт Стасси и Бони (II акт), дуэт Стасси и Эдвина (II акт) (из оперетты «Сильва»), дуэт Мари и принца, дуэт Роз-Мари и принца (из оперетты «герцогиня из Чикаго»), вальс Одетты и Раджами (из оперетты «Баядера»), дуэт Леонтины и Шандора (из оперетты «Дьявольский наездник»), дуэт Виолетты и Рауля (из оперетты «Фиалка Монмартра»), дуэт Стеллы и Мистера Икс (из оперетты «Принцесса цирка»), дуэт Лизы и Тасилло (из оперетты «Марица»).

Лист Ф. «О, море в час ночной!».

Мендельсон Ф. «Хотел бы в единое слово...», «Песня» (из музыки к драме В.Гюго «Рюи Блаз»).

Монтеверди К. «Стражду, стражду...».

Моцарт В. «Послушай, как звуки хрустально чисты» (из оперы «Волшебная флейта»), «О, вы, глаза любимые», «Очи-звезды», «Если мы в разлуке», «Верность» (Ноктюрны), Дуэт Графини и Сюзанны (из оперы «Свадьба Фигаро»), «Кушачок».

Николаи «Слово».

Кампана «Взгляни, как месяц светит».

Кюккен «Баркарола».

Оффенбах Ж. «Баркарола» (из оперы «Сказки Гофмана»).

Перголези Дж. Дуэты 4, 5, 9, 11 (из «Stabat Mater»).

Россини Дж. «Гребные гонки в Венеции», Комический дуэт кошек.

Форе Г. «Мотылек и фиалка».

Шуберт «Адвокаты».

Шуман Р. «К вечерней звезде», «Майская песня», «Песня мая», «Счастье», «Ласточки», «Весенняя песнь», «Первое свидание», «Лотос», «Праздник весны чудесен...».

Произведения XX века

Берковский В. и Никитин С. «Под музыку Вивальди».

Биберган В. «Приходи на меня посмотреть» (из одноименного к/ф), «Это было весной» (из к/ф «Романовы. Венценосная семья»), «Звуки» (из к/ф «Человек, которому везло»).

Власов А. «Фонтану Бахчисарайского дворца».

Гаврилин В. «Альбомчик» (вокальный цикл «Вечерок») для сопрано и меццо-сопрано, «Песенка про сокола и его подругу», «Я не знаю», «Я отсюда родом-племенем», «Не бойся дороги», «Огоньки», «Здравница», «Душевный разговор», «Акулина и Валентино», «Ваня-пастушок», «Грустно-весело», «Праздничная», «В пути», «Мама», «Расстрел лейтенанта Шмидта», «Два брата», «Мальчики на пьедесталах».

Герчик В. «Осень пришла».

Гладков Г. Дуэт Эмили и трактирщика (из т/ф «Обыкновенное чудо»).

Гродзкой Б. «Крики чайки белоснежной».

Дмитриев Н. «Есть в море перл», «На севере диком» (трио).

Дунаевский И. «Песня о Родине», «Ох ты, сердце девичье» (из к/ф «Искатели счастья»), «Спи, мой мальчик...» (из к/ф «Цирк»), «Идем, идем, веселые подруги!» (из к/ф «богатая невеста»), «Теплыми стали синие ночи...» (из к/ф «Богатая невеста»), «Под луной золотой», «Каким ты был...» (из к/ф «Кубанские казаки»), «Не забывай» (из к/ф «Испытание верности»), Куплеты Филиппа и Фомы (из оперетты «Вольный ветер»), «Лунный вальс» (из к/ф «Цирк»), дуэт Стеллы и Янко (из оперетты «Вольный ветер»).

Ирадье С. «Голубка».

Кабалевский Д. Сцена и дуэт Симы и Броневого (из оперетты «Весна поет»).

Лагидзе Р. «Песня о Тбилиси».

Лядова Л. «Старый друг».

Мартынов Е. «Ты приносишь мне рассвет».

Милютин Ю. Дуэт Глории и Андрея (из оперетты «Цирк зажигает огни»), трио, дуэт Анюты и Алеши, сцена и дуэт Колокольцевой и Кузькина (из оперетты «Анютины глазки»).

Минх Н. Сцена и дуэт Наташи и Миши (из оперетты «Бородатые мальчики»).
 Молчанов К. «Жди меня» Песня Женьки (из оперы «А зори здесь тихие»).
 Прокофьев С. «Московская славна путь-дорожка», «Всякой на свете-то жениться».
 Рыбников А. «Последняя поэма».
 Рябов А. Дуэт Гали и Левко (из оперетты «Майская ночь»)
 Свиридов Г. «Маритана» (из пьесы «Дон Сезар де Базан»), «Рекрута», «Вечером», «Бранный клич» (из поэмы «Страна отцов»)
 Смирнов С. «Ave Maria».
 Стравинский И. Дуэт Иокасты и Эдипа, Дуэт пастуха и Вестника (из оратории «Царь Эдип»)
 Файзи Д. Сцена с письмом, куплеты сыщиков, финал (из оперетты «Башмачки»)
 Хренников Т. Дуэт Степаниды и Григория (из оперетты «Сто чертей и одна девушка»)
 Цфасман А. «Моя любовь» (из к/ф «За витриной универмага»)
 Чиара В. «Гордая прелесть осанки».
 Чичков Ю. «Солдатские звезды».
 Шебалин В. «Гусар» (из музыки к драме «Маскарад»), «Романс».
 Шостакович Д. «Счастье» (трио).

Народные песни в обработках

Русская народная песня в обр. Винокур Л. «Волга-реченька».
 Неаполитанская народная песня в обр. Мельо В. «Тиритомба».
 Русская народная песня в обр. Ровнера В. «Как поеду я в деревню».
 Украинская народная песня в обр. Леонтовича М. «Щедрик».
 Русские песни в обр. Дворжака А. «Вылетала голубина», «Чем тебя я огорчила», «Белолица круглолица», «Ах, что ж ты, голубчик, невесел сидишь», «Цвели, цвели цветики», «Уж как пал туман», «Ах, реченьки, реченьки», «Молодка, молодка молодая», «Вниз по матушке по Волге», «Во поле береза стояла», «Выйду ль я на реченьку», «Как у нас на улице», «Я пашу, пашу пашенку», «Ах, утушка луговая».
 Украинские песни в обр. Дворжака А. «Гей у полі вишня», «Ой кряче, кряче та чорненький ворон».

СБОРНИКИ АНСАМБЛЕВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1. Арии и сцены из оперетт советских композиторов для мужских голосов в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1987.
2. Бах И.С. Песни и хоры для детей. М.: Музыка, 1985.
3. Бетховен Л. Песни для детей и юношества. М.: Музыка, 1979.
4. Биберган В.Д. Романсы из кинофильмов. СПб.: Композитор, 2002.
5. В Моей душе... Романсы русских композиторов для голоса и фортепиано. М.: Кифара, 1997.
6. Варламов А.Е. Избранные романсы и песни. М.: Музыка, 1988.
7. Вместе с хором. Русская музыка и народные песни из репертуара детского хора телевидения и радио Санкт-Петербурга / Сост. С.Грибков. СПб.: Союз художников, 2003.
8. Вольфганг Амадей Моцарт ЮНОШЕСТВУ: Избранные арии из опер, песни, ансамбли для среднего голоса в сопровождении фортепиано: Учебно-педагогический и концертный репертуар / Сост. Б.Сергеев. СПб.: Союз художников, 2006.
9. Гаврилин В.А. Вечерок: Вокальный цикл. Альбомчик. СПб.: Композитор, 1984.
10. Гаврилин В.А. Песни, баллады, романсы. СПб.: Композитор, 2008.
11. Гладков Г.И. Проснись и пой! Музыкальный сборник. М.: Дрофа, 2002.
12. Глинка М. Вокальные дуэты: В сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 2008.
13. Горные вершины: песни и хоры на стихи М.Лермонтова: для детей среднего и старшего возраста / Сост. И.Заманский. М.: Музыка, 2005.
14. Грезы. Популярная музыка для вокального ансамбля / Переложения и обработки В.Ровнера. СПб.: Невская нота, 2010.
15. Гречанинов А. «6 детских песен на народный текст». М.: А.Гутхейль, 1903.

16. Гурилев А. Избранные романсы и песни для одного и двух голосов в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1996.
17. Даргомыжский А.С. Девы и красавицы (дуэт): Романсы и песни. СПб.: М.Бернард, 1859.
18. Дворжак А. Русские песни. М.: Музыка, 1991.
19. Дунаевский И.О. Избранные песни. М., 1956.
20. Дуэты русских и зарубежных композиторов для сопрано и меццо-сопрано / Сост. К.Лисициан. М.: Музыка, 1980.
21. Золотая коллекция русского романса. М.: Современная музыка, 2002.
22. Избранные русские канты XVIII века. Ленинград-Москва, 1983.
23. История музыки народов СССР в нотных образцах / Сост. и редакция С.Л.Гинзбурга. М.: Музыка, 1978.
24. Кальман И. Дуэты из оперетт / Сост. Н.Колесников. М.: Музыка, 1978.
25. Лирический альбом: Вокальные ансамбли русских композиторов: Учеб. метод. пособие для уч-ся детских муз-ых школ и муз. отделений детских школ искусств / Авт. сост. Л.И.Чустова. М.: ВЛАДОС, 2003.
26. Никто не забыт... Репертуар детского хора телевидения и радио Санкт-Петербурга: Выпуск 3 / Сост. С.Грибков. СПб.: Союз художников, 2005.
27. О любви, о дружбе. Репертуар художественной самодеятельности № 28. М.: Искусство, 1956.
28. Песни наших дней: 1977—1978. / Сост. В.Г.Бекетова. М.: Музыка, 1980.
29. Песни наших дней: 1985—1986. / Сост. В.Букин. М.: Музыка, 1987.
30. Песни, романсы, дуэты в сопровождении фортепиано: Выпуск 1. М.: Музыка, 1989.
31. Песни, романсы, дуэты. В сопровождении фортепиано / Серия «Любителю вокальной музыки»: Выпуск 5. М.: Музыка, 2004.
32. Популярные вокальные дуэты: В сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 2010.
33. Романсы и дуэты русских композиторов для двух голосов и фортепиано. СПб.: Композитор, 2000.
34. Романсы русских композиторов. Из репертуара Рузанны и Карины Лисициан. Переложение для сопрано и меццо-сопрано в сопровождении фортепиано / сост. Р. и К.Лисициан. М.: Музыка, 2010.
35. Румяной зарею покрылся восток. Вокальные произведения на стихи А.Пушкина (романсы, дуэты, хоры). М.: Музыка, 1982.
36. Сборник произведений для детского или женского хора. Вып. 1. М.: Фолио, 2000.
37. Свиридов Г. Песни на стихи Сергея Есенина. М.: Нотное приложение к журналу «Советская музыка» № 12, 1956.
38. Старинные романсы / Сост. Аз.Иванов. М.-СПб.: Музыка, 1967.
39. У моего окна. Популярная музыка для женского вокального ансамбля / Переложения и обработки В.Ровнера. СПб.: Невская нота, 2009.
40. Хренников Т. Песни из музыки к спектаклям. М.: Музыка, 1988.
41. Хрестоматия для пения: Сцены из оперетт советских композиторов: Выпуск 2 / Сост. В.Ф.Уткин. М.: Музыка, 1977.
42. Хрестоматия по вокальному ансамблю. Том I / Составитель Е.Е.Наумова. М., МГИМ им. А.Г.Шнитке, 2002.
43. Хрестоматия по курсу вокального ансамбля / Сост. А.М.Скульский: в четырех тетрадах: Тетрадь 3. М.: Музыка, 2002.
44. Хрестоматия по курсу вокального ансамбля / Сост. А.М.Скульский: в четырех тетрадах: Тетрадь 2. М.: Музыка, 2002.
45. Цыганские мотивы: Вокальные произведения зарубежных композиторов: Для голоса в сопровождении фортепиано / Сост. Л.П.Абрамова. М.: Музыка, 2006.
46. Шуман Р. Альбом песен для юношества. М.: Музыка, 1978.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Алиев Ю.Б. Настольная книга школьного учителя-музыканта. М., 2000.
2. Алиев Ю.Б. Пение на уроках музыки: конспекты уроков, репертуар, методика. М.: Изд-во «ВЛАДОС-ПРЕСС», 2005.
3. Андгуладзе Н. Номо cantor: Очерки вокального искусства. М., 2003.
4. Антонина Васильевна Нежданова. Материалы и исследования. Ред. В.А.Васина-Гросман. М., 1967.
5. Асафьев Б.В. Об опере. Л., 1976.
6. Аспелунд Д.Л. Развитие певца и его голоса. М., 1952.
7. Бараш А.Б. Поэма о человеческом голосе. Знакомство с искусством академического вокала. Монография / Учебно-методическое пособие. М.: Композитор, 2005.
8. Барсов Ю.А. Вокальные фрагменты. Статьи, исследования, материалы выступлений. Н.Новгород: ННГК им. М.И.Глинки, 2002.
9. Барсова Л.Г. Сольное пение: термины и понятия. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2009.
10. Браудо И.А. Артикуляция. 2-е изд. Л., 1973.
11. Бержинская С. О роли педагога в раскрытии индивидуальности студента-вокалиста // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып. 3. Нижний Новгород, 2002.
12. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М.: Классика — XXI, 2008.
13. Булычева А.В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. М.: Аграф, 2004.
14. Вагнер Р. Кольцо Нибелунга. М., СПб., 2001.
15. Вальденго Дж. Я пел с Тосканини. Л., 1989.
16. Васенина К. Правильное произношение слова, как важнейший фактор в пении. Методическое пособие. М., 1962.
17. Ваккаи Никола. Metodo pratico di canto italiano per camera. Milano.
18. Вайкль Бернд. О пении и прочем умении. М.: Аграф, 2000.
19. Васильев М.П. Анализ работы голосового аппарата вокалиста. СПб., 1997.
20. Вербов А.М. Техника постановки голоса. М., 1961.
21. Вокальный словарь. Сост. И.Кочнев, А.Яковлев. Л., 1986.
22. Вульфийус П.А. Статьи, воспоминания, публицистика. Л.: Музыка. 1980.
23. Гарсиа М. Школа пения. Ч. 1—2. М., 1956.
24. Глинка М.И. Упражнения для усовершенствования голоса. Методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М.: Кифара, 1997.
25. Гонтаренко Н.Б. Сольное пение: секреты вокального мастерства. Ростов н/Д.: Феликс, 2006.
26. Григорьев В.Ю. Исполнитель и эстрада. М., 2006.
27. Далецкий О.В. Обучение пению: Учеб. пособие для вузов. М., 2003.
28. DE MUSICA. Фрагменты старых трактатов из собрания XXVI Магистра музыки, заново скомпонованные им самим в подражание мастерам прошлого и пересказанные в переводе его подмастерьем в духе свободных фантазий и новейших теорий. СПб.: Композитор, 2004.
29. Дейша-Сионицкая М. Пение в ощущениях. М., 1926.
30. Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики / Учебное пособие. М., 2000.
31. Дмитриев Л.Б. Солисты Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения. 3-е изд. М.: Информ Бюро, 2011.
32. Дюпре Ж. Искусство пения. Музгиз., 1953.
33. Егорычева М. Упражнения для развития вокальной техники. Музична Україна, 1980.
34. Елена Климентьевна Катувльская. М.: Сов. Композитор, 1973.
35. Жукоцкая З.Р., Мартыненко Л.Р. Музыкальность русской литературы XIX века как культурный феномен: Монография. Нижневартовск, 2013.
36. Иванов Алексей. Искусство пения. М., 2006.
37. Иванников В.Ф. Методика поточного пения. М., 2005.
38. Казанцева Л.П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения: Учебное пособие. Астрахань: Издательско-полиграфический комплекс «Волга», 2011.
39. Кампус Э. О мюзикле. Л.: Музыка, 1983.

40. Коврикова Е.П., Савельева И.П. Работа с вокальным ансамблем: Учебно-методическое пособие: в 2-х ч. Нижневартовск: Изд-во Нижневарт. гуманит. ун-та, 2011.
41. Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. М., 1969.
42. Кудинова Т. От водевиля до мюзикла. М.: Сов. Композитор, 1982.
43. Курочкин В. Краткое руководство по сольному пению для руководителей художественной самодеятельности. М.: Музгиз, 1952.
44. Ламперти Ф. Искусство пения (*L'arte del canto*). По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам: Учебное пособие. 2-е изд., испр. СПб.: Лань, Планета музыки, 2009.
45. Левидов И.И. Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Л., М.: Искусство, 1939.
46. Луканин В.М. Обучение и воспитание молодого певца. 2-е изд., перераб. Л., 1977.
47. Львов М.Л. Из истории вокального искусства. М., 1964.
48. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1.: Под знаком аркадии. М., 1998.
49. Луцкер П.В., Сусидко И.П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2.: Эпоха Метастазиио. М., Классика — XXI, 2004.
50. Малышева Н.М. О пении. Методическое пособие. Из опыта работы с певцами. М.: Музыка, 2001.
51. Менабени А.Г. Методика обучения сольному пению. М., 1987.
52. Менабени А.Г. Некоторые краткие сведения о голосовом аппарате и певческом звуке// Вопросы хороведения на музыкально-педагогическом факультете. М., 1981.
53. Менабени А.Г. Учебный материал при индивидуальной вокальной подготовке учителя музыки общеобразовательной школы. М., 1980.
54. Морозов В.Д. Биофизические основы вокальной речи. Л., 1977.
55. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. ИП РАН, МГК им. П.И.Чайковского, Центр «Искусство и наука». М., 2002.
56. Назаренко И.К. Искусство пения. М., 1968.
57. Никольская-Береговская К.Ф. Русская вокально-хоровая школа: от древности до XXI века. М.: ВЛАДОС, 2003.
58. Новикова И. Методические особенности интерпретации вокальной музыки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып. 3. Нижний Новгород, 2002.
59. Осеннева М.С., Самарин В.А. Хоровой класс и практическая работа с хором: Учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений. М.: Издательский центр «Академия», 2003.
60. Парин А.В. О пении, об опере, о славе: Интервью, портреты, рецензии. М.: Аграф, 2003.
61. Патрик Барбье. История кастратов / пер. с франц. Е.Рабинович. СПб., 2006.
62. Пашкина Л.Я. Детская вокальная музыка и профессиональная подготовка студентов // Вопросы вокально-хорового воспитания школьников. М., 1988.
63. Петрушин В.И. Музыкальная психология: учебное пособие для студентов и преподавателей. М., 2006.
64. Плужников К.И. Вокальные воззрения семьи Гарсиа. СПб., 2006.
65. Плужников К.И. Забытые страницы русского романса. СПб., 2004.
66. Плужников К.И. Механика пения. СПб., 2002.
67. Подольская В. Антонина Васильевна Нежданова и ее ученики. М., 1964.
68. Психологическая подготовка студентов к музыкально-педагогической деятельности: межвузовский сб. науч. статей. НГПИ; Ханты-Мансийск, 1996.
69. Пустынникова Г.Н. Восстановление речевого и певческого голоса у служителей церкви. М., 2005.
70. Ровнер В. Исполнительская традиция вокальных ансамблей в русской музыкальной культуре. Л., 1988.
71. Садовников В.И. Орфоэпия в пении. Учебное пособие. М., 2001.
72. Сальваторе Фучито, Барнет Дж.Бейер. Искусство пения и вокальная методика Энрико Карузо. СПб., 2004.
73. Самарин В.А. Хороведение. М.: Изд. центр «Академия», 1998.
74. Сапин М.Р., Брыксина З.Г. Анатомия и физиология детей и подростков: Учеб. пособие для студ. пед. вузов. М.: Изд. центр «Академия», 2000.

75. Сергеев Б.А. Программа обучения по специальности «Пение» для детских музыкальных школ, школ и гимназий искусств. СПб.: Союз художников, 2003.
76. Сольное пение: репертуарный список произведений отечественных и зарубежных композиторов (учебное пособие). М., 1998.
77. 100 великих вокалистов / автор сост. Д.К.Самин. М., 2004.
78. Стулова Г.П. Методологические основы развития вокального слуха у детей // Научные труды МПГУ. М., 1998.
79. Стулова Г.П. К вопросу об особенностях работы голосового аппарата у детей в пении // Вопросы теории и практики музыкального воспитания школьников. М., 1982.
80. Стулова Г.П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. М.: Прометей, 1992.
81. Стулова Г.П. Теория и практика работы с детским хором. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2002.
82. Татаринев В.Г. Анатомия и физиология. М., 1967.
83. Трауберг Л. Жак Оффенбах и другие. М., 1987.
84. Тронина П.Л. Из опыта педагога-вокалиста. М., 1976.
85. Федонюк В.В. Детский голос: задачи и метод работы с ним. Пособие. СПб.: Союз художников, 2003.
86. Флеминг Рене. Внутренний голос. М., 2008.
87. Фо尼亚рия и фонопедия / Дмитриев Л.Б., Телелеяева Л.М., Таптапова С.Л., Ермакова И.И. М., 1990.
88. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. СПб, 2000.
89. Хоровое пение. Вокальный ансамбль. Индивидуальная певческая практика. Примерные программы предмета по выбору для ДШИ. СПб.: Композитор, 2009.
90. Цыпин Г.М. Сценическое волнение и другие аспекты психологии исполнительской деятельности. М.: Музыка, 2011.
91. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн: историко-культурный очерк. СПб., 2001.
92. Чишко О.С. Певческий голос и его свойства. М., Л., 1966.
93. Шаляпин Ф.И. Страницы из моей жизни. Калининград, 1996.
94. Шамина Л. Работа с самостоятельным хоровым коллективом. М.: Музыка, 1988.
95. Шрайер П. Моя позиция. М., 1990.
96. Щетинин М.Н. Дыхательная гимнастика А.Н.Стрельниковой. М.: Метафора, 2008.
97. Юдин С.П. Формирование голоса певца. М., 1962.
98. Юссон Р. Певческий голос. М., 1974.
99. Юшманов В.И. Вокальная техника и ее парадоксы. СПб., 2007.
100. Яковлева А.С. Искусство пения: Исследовательские очерки. Материалы. Статьи. М.: Информ Бюро, 2007.
101. Яковлева А.С. Русская вокальная школа: Исторический очерк развития от истоков до начала XX столетия. 3-изд., доп. М.: Информ Бюро, 2011.
102. Ярон Г.М. О любимом жанре (Театр оперетты). 2-е изд., испр. М., 1963.
103. Ярославцева Л.К. Опера. Певцы. Вокальные школы Италии, Франции, Германии XVII—XX веков. М., 2004.

РАЗДЕЛ II

Сохранение академических традиций в современном вокальном воспитании подрастающего поколения требует постоянного использования всего спектра вокально-хоровых навыков. Культура вокального звука, знакомство со стилистикой разных эпох и национальных школ — все это является необходимым условием для качественной характеристики профессионализма современного певца.

В данном нотном приложении предлагаются авторские переложения вокальных произведений, уже апробированные в учебном, концертном и конкурсном процессах.

Если б камни могли говорить

слова Р.Рождественского

музыка И.Лученка

f Умеренно скоро, взволнованно

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Piano

4

S.

A.

T.

B.

Pno.

7

S. *mf* 1.Ес - либ

A. *mf* 1.Ес - либ

T. *mf* 1.Ес - либ

B. *mf* 1.Ес - либ

Pno. *sf* *mf*

10

S. ка мни мог ли го-во рить под ле - тя - щи мивдаль об - ла - ка - ми, рас - ска

A. ка мни мог ли го-во рить под ле - тя - щи мивдаль об - ла - ка - ми, рас - ска

T. ка мни мог ли го-во рить под ле - тя - щи мивдаль об - ла - ка - ми, рас - ска

B. ка мни мог ли го-во рить под ле - тя - щи мивдаль об - ла - ка - ми, рас - ска

Pno.

S. за - либ о му - жест - ве кам ни _____ ес - либ кам - ни мог - ли го - во -

A. за - либ о му - жест - ве кам ни _____ ес - либ кам - ни мог - ли го - во -

T. за - либ о му - жест - ве кам ни _____ ес - либ кам - ни мог - ли го - во -

B. за - либ о му - жест - ве кам ни _____ ес - либ кам - ни мог - ли го - во -

Pno.

S. *f* рить. _____ Сне - ба смот - рят звё - зды, не ми - га - я,

A. рить. _____ Сне - ба смот - рят звё - зды, не ми - га - я,

T. *f* рить. _____ Сне - ба смот - рят звё - зды, не ми - га - я,

B. *f* рить. _____ Сне - ба смот - рят звё - зды, не ми - га - я,

Pno. *f*

19

1.3

S. то-нет пол-ночь вмед-лен-ной вол-не... А над Брес - том ти - ши

A. то-нет пол-ночь вмед-лен-ной вол-не... А над Брес - том ти - ши

T. то-нет пол-ночь вмед-лен-ной вол-не... А над Брес - том ти - ши

B. то-нет пол-ночь вмед-лен-ной вол-не... А над Брес - том ти - ши

Pno. 1.3

22

S. на та-ка - я, буд - то мир ог-лох на той вой - не.

A. на та-ка - я, буд - то мир ог-лох на той вой - не.

T. на та-ка - я, буд - то мир ог-лох на той вой - не.

B. на та-ка - я, буд - то мир ог-лох на той вой - не.

Pno. *f*

25 24

S. Лю-дям бы-ло тя-же-лей вдвой - не! А над Брес - том ти - ши

A. Лю-дям бы-ло тя-же-лей вдвой - не! А над Брес - том ти - ши

T. Лю-дям бы-ло тя-же-лей вдвой - не! А над Брес - том ти - ши

B. Лю-дям бы-ло тя-же-лей вдвой - не! А над Брес - том ти - ши

Pno. 2. 4 *ff* *mf*

28

S. на та-ка - я, что нель-зя не ду - мать о вой - не.

A. на та-ка - я, что нель-зя не ду - мать о вой - не.

T. на та-ка - я, что нель-зя не ду - мать о вой - не.

B. на та-ка - я, что нель-зя не ду - мать о вой - не.

Pno.

31 **Более оживленно** **Первый темп**

S. для ге - ро - ев Брес - та смер - ти нет! *cresc.*

A. для ге - ро - ев Брес - та смер - ти нет! *cresc.*

T. для ге - ро - ев Брес - та смер - ти нет! *cresc.*

B. ге - ро - ев Брес - та смер - ти нет! *cresc.*

Более оживленно **Первый темп**

Pno. *cresc.*

34

S.

A.

T.

B.

Pno. *sf*

1 Rubato

Soprano

Alto

Baritone

Piano

dolcemp

7 **rall. . . . Tempo ♩=56** **2**

S.

A.

Bar.

Не о люб-ви про - шу,

Pno.

rall. . . . Tempo ♩=56 **2**

12

S. _____

A. _____

Bar. не о вес-не по - ю, но толь-ко ты од - на, _____ пос - лу - шай песнь мо

Pno.

17

S. _____

A. _____

Bar. ю. _____ взгля

Pno.

22

S. _____

A. _____

Bar. нуть на э - тот снег. и не сой-ти су - ма. О бы-кно-вен - ный

Pno.

27

S. О бы-кно-вен-ный день, о-бы-кно-вен-ный сад, но по-че-му кру

A. О бы-кно-вен-ный день, о-бы-кно-вен-ный сад, но по-че-му кру

Bar. день, о-бы-кно-вен-ный сад, но по-че-му кру-гом

(8)

Pno.

32

S. ГОМ_____ зво- нят, и со-ло-вьи по- ют, и на сне-гу цве

A. ГОМ_____ зво- нят, и со-ло-вьи по- ют, и на сне-гу цве

Bar. ко-ло-ко-ла зво- нят, и со-ло-вьи по- ют, и на сне-гу цве

(8)

6

Pno.

f

37 **rall.**

S. ты, о, по-че- му и - ли не-зна - еш ты?

A. ты, о, по-че- му, от- веть, и - ли не-зна - еш ты?

Bar. ты, о, по-че- му, от- веть, и - ли не-зна - еш ты?

Pno.

42 **7** **Tempo primo**

S. А.....

A. А.....

Bar. И раз-ве мог бы я, о, по-су-ди са - ма втво - и гла-за взгля

Pno. **7** **Tempo primo** *mf*

47 8

S. Не го - во - рю по -

A.

Бар. нуть и не сой-ти су - ма!

Pno.

51 9

S. верь, не го - во - рю у - слышь, — но зна - ю ты те -

A.

Бар. но зна - ю ты те -

Pno. 9

55

S. перь на тот же снег гля - дишь.

A. перь на тот же снег гля - дишь.

Bar. перь на тот же снег гля - дишь. И за пле-чом тво

Pno. *p*

59

S. И за пле-чом тво - им гля-дит лю-бовь тво - я

A. И за пле-чом тво - им гля-дит лю-бовь тво - я

Bar. им гля - дит лю-бовь мо - я на э - тот снеж - ный рай, вко

Pno.

64 *rall.* **11**

S. *я.....*

A. *я.....*

Bar. *я.....*

то - ром ты и я... *rall.* **11**

Pno.

68

S.

A.

Bar.

Pno.

rit.

70

S.

A.

Bar.

Pno.

rit.

Под музыку Вивальди

слова А.Величанского

музыка В.Берковского и С.Никитина

Moderato

Soprano *mp* 1.Под му - зы - ку Ви - валь - ди, Ви - валь - ди, Ви -
4.толь - ко ты мол - ча - ла, мол - ча - ла, мол -
5.му - зы - ку Ви - валь - ди, Ви - валь - ди, Ви -

Alto *mp* 1.Под му - зы - ку Ви - валь - ди, Ви - валь - ди, Ви -

Tenor *mp* 1.Под му - зы - ку Ви - валь - ди, Ви - валь - ди, Ви -
4.толь - ко ты мол - ча - ла, мол - ча - ла, мол -
5.му - зы - ку Ви - валь - ди, Ви - валь - ди, Ви -

Baritone *mp*

Piano *mp*

6

S. валь - ди, под му - зы - ку Ви - валь - ди, под вью - гу под ок - ном.
ча - ла, и го - ло - вой ка - ча - ла люб - ви пе - чаль - ной втакт.

A. валь - ди, под му - зы - ку Ви - валь - ди, под слав - ный кла - ви - син.

T. валь - ди, под му - зы - ку Ви - валь - ди, под вью - гу под ок - ном.
ча - ла, и го - ло - вой ка - ча - ла люб - ви пе - чаль - ной втакт.
валь - ди, под му - зы - ку Ви - валь - ди, под слав - ный кла - ве - син.

Bar. *mp*

Pno. *mp*

1.Пе -
4.А
5.Под

11

S. (закр.ртом)
A. (закр.ртом)
T.
Bar. ча - лить - ся да - вай - те, да - вай - те, да - вай - те, пе - ча - лить - ся да - пос - ле го - во - ри - ла: "По - скри - пок пе - ре - ли - вы, под

Pno.

16

S. 2.Вы слы-ши-те как жал-ко, как
A. 2.Вы слы-ши-те как жал-ко, как
T. 2.Вы слы-ши-те как жал-ко, как
Bar. вай - те об э - том и о том.... 2.Вы слы-ши-те как жал-ко, как

Pno.

21

S. жал-ко, как жал-ко вы слы-ши-те, как жал-ко и без-на-дёж-но как зап - ла-ка-ли сень-о-ры, и

A. жал-ко, как жал-ко вы слы-ши-те, как жал-ко и без-на-дёж-но как зап - ла-ка-ли сень-о-ры, и

T. жал-ко, как жал-ко вы слы-ши-те, как жал-ко и без-на-дёж-но как зап - ла-ка-ли сень-о-ры, и

Bar. жал-ко, как жал-ко вы слы-ши-те, как жал-ко и без-на-дёж-но как зап - ла-ка-ли сень-о-ры и

Pno.

25

S. жё-ны, и слу-жан-ки, со - ба-ки на-ле-жан-ках и де-ти на ру - ках... 3.И

A. жё-ны, и слу-жан-ки, со - ба-ки на ле-жан-ках и де-ти на ру - ках...

T. жё ны, и слу-жан-ки, со - ба-ки на-ле-жан-ках и де-ти на ру - ках....

Bar. жё ны, и слу-жан-ки, со - ба-ки на ле-жан-ках и де-ти на ру - ках....

Pno.

29

S. ста - ло нам так яс - но, так яс - но, так яс - но, что
 A. па-па-па- па.....
 T.
 Bar. па па
 Pno.

33

S. на - дво - ре не - наст - но, как на серд-це у нас, что жизнь бы - ла нап-
 A. что жизнь бы - ла нап-
 T. что жизнь бы - ла нап-
 Bar. па
 Pno.

38

S. рас - на, что жизнь бы - ла прек - рас - на, что все мы_ бу - дем счас - ли-вы ког -

A. рас - на, что жизнь бы - ла прек - рас - на, что все мы_ бу - дем счас - ли-вы ког -

T. рас - на, что жизнь бы - ла прек - рас - на, что все мы_ бу - дем счас - ли-вы ког -

Var. рас - на, что жизнь бы - ла прек - рас - на, что все мы_ бу - дем счас - ли-вы ког -

Pno.

43

S. да ни- будь, Бог даст. 4.И

A. да ни- будь, Бог даст. 4.И

T. да ни- будь, Бог даст. 4.И

Var. да ни- будь, Бог даст. 4.И

сна - друг

4.И ставь - те всё сна - ча - ла, нач - нём же_ всё сна - 5.за - вы-вань - е вью - ги ус - ло - вим- ся друг

Pno.

48 Для повторения

S. лю - би - мый мой, и так... 5.Под

A. лю - бить - что бу - дет

T. ча - ла, лю - би - мый мой, и так... 5.Под

Bar. дру - га лю - бить что бу - дет

Пно.

53 Для окончания

S. сил!

A. сил!

T. сил!

Bar. сил!

Пно.

Поппури на темы русских романсов

Moderato

Tenor

Baritone

Piano

9 **1**

T. Ми - ла - я ты ус - лышь ме - ня ПОД ОК - НОМ

Bar. Ми - ла - я ты ус - лышь ме - ня ПОД ОК - НОМ

Pno.

18 **2**

T. сто - ю я сги - та - ро - ю! Так взгля -

Bar. сто - ю я сги - та - ро - ю! **2** Так взгля -

Pno.

25

T. ни на ме - ня хоть о - дин толь - ко раз, яр - че май - ско - го дня чуд - ный

Bar. ни на ме - ня хоть о - дин толь - ко раз, яр - че май - ско - го дня чуд - ный

Pno.

31 **3**

T. блеск тво - их глаз! Так взгля - ни на ме - ня хоть о - дин толь - ко раз яр - че

Var. блеск тво - их глаз! Так взгля - ни на ме - ня хоть о - дин толь - ко раз яр - че

Pno.

37

T. май - ско - го дня чуд - ный блеск тво их глаз!

Var. май - ско - го дня чуд - ный блеск тво их глаз!

Pno.

41 *poco rit.*

T.

Var.

Pno. *poco rit.*


49 **4** *A tempo*


T. Жи - вёт мо - я от - ра - да ввы - со - ком те - ре - му.


Var. Жи - вёт мо - я от - ра - да ввы - со - ком те - ре - му,

Pno. **4** *A tempo*


57

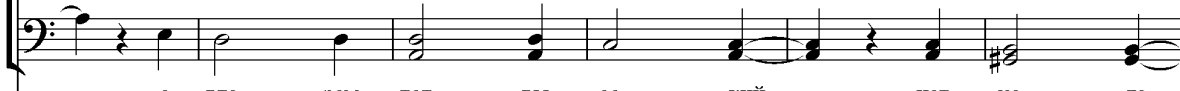
T.  а вте - рем тот вы - со - кий — нет хо - да — ни - ко - му, —

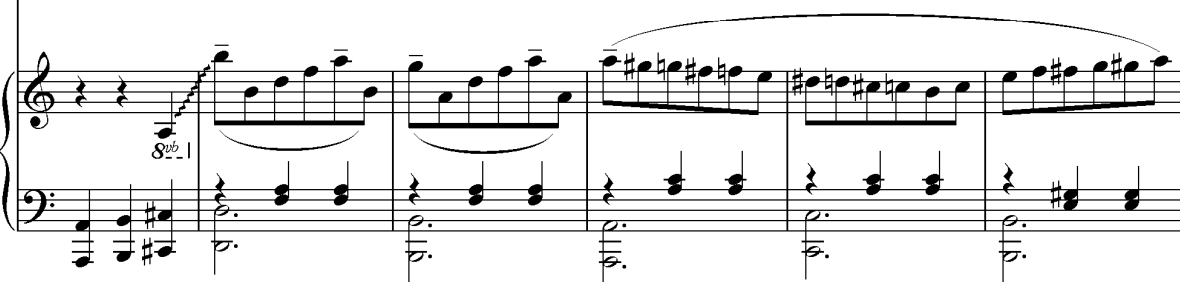
Bar.  а вте - рем тот вы - со - кий — нет хо - да — ни - ко - му, —

Pno. 


65


T.  а вте - рем тот вы - со - кий — нет хо - да —

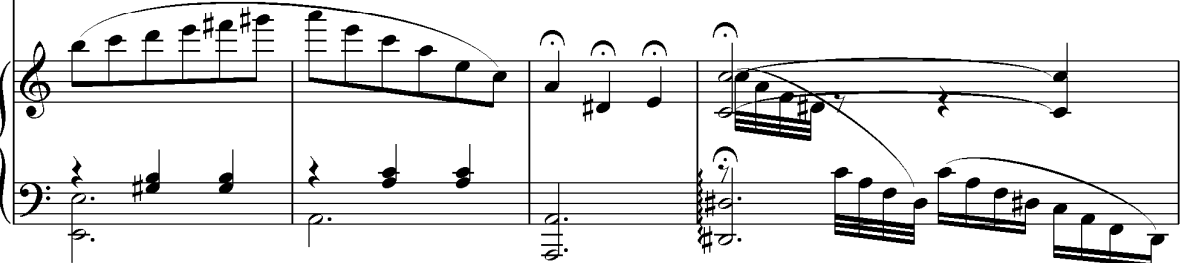
Bar.  а вте - рем тот вы - со - кий — нет хо - да —

Pno. 

71

T.  ни - ко - му

Bar.  ни - ко - му

Pno. 

75 poco rit. 5 A tempo

Т. О - чи чё - ны-е

Вар. О - чи чё - ны-е

Рно. poco rit. 5 A tempo

79

Т. о - чи страст-ны-е! О - чи жгу - чи-е и прек - рас - ны-е! Как люб - лю я вас!

Вар. о - чи страст-ны-е! О - чи жгу - чи-е и прек - рас - ны-е! Как люб - лю я вас!

Рно.

87

Т. Как бо - юсь я вас! Знать, у - ви - дел вас я вне - доб - рый час Ах, не - да - ром вы

Вар. Как бо - юсь я вас! Знать, у - ви - дел вас я вне - доб - рый час Ах, не - да - ром вы

Рно.

95

T. *8*

Bar.

Pno.

глу - би - ны тем - ней! Ви - жу тра - ур ввас по ду - ше мо ей,

глу - би - ны тем - ней! Ви - жу тра - ур ввас по ду - ше мо ей,

101

T. *8*

Bar.

Pno.

ви - жу пла - мя ввас я по - бед - но - е: сож - же но на нём

ви - жу пла - мя ввас я по - бед - но - е: сож - же но на нём

107

T. *8*

Bar.

Pno.

серд - це бед - но - е

серд - це бед - но - е.

poco rit. **Allegro con brio**

poco rit.

115

T. *8*

Bar.

Pno.

poco rit.

6 Andante

123

T.

Var.

Pno.

131

T.

Var.

Pno.

138

T.

Var.

Pno.

145

T.

Var.

Pno.

152

T. да стой ста - рин - но - ю, с той се - ми - струн - но - ю, что по но -

Bar. да стой ста - рин - но - ю, с той се - ми - струн - но - ю, что по но -

Pno.

157

T. чам так му - чи - ла ме - ня! До - ня!

Bar. чам так му - чи - ла ме - ня! До - ня!

Pno. *ff*

Тучи в голубом

слова В.Аксенова и П.Синявского

музыка А.Журбина

Tempo di Valse

Soprano

Alto

Tenor

Baritone

Piano

1. Сно - ва весь фронт рас-ка - лён от ог - ня,

S.

A.

T.

Bar.

Pno.

лу-пят зе - нит-ки три но - чи, три дня. Ав гим-нас - тёр-ке на - сним - ке

17 **припев**

S. ты об-ни - ма - ешь ме - ня. А э - ти ту - чи вго - лу - бом на - по - ми - на -

A. ты об-ни - ма - ешь ме - ня. А э - ти ту - чи вго - лу - бом на - по - ми - на -

T. ты об-ни - ма - ешь ме - ня. А э - ти ту - чи вго - лу - бом на - по - ми - на -

Bar. ты об-ни - ма - ешь ме - ня. А э - ти ту - чи вго - лу - бом на - по - ми - на -

припев

Pno.

26

S. ют мо - ре, на - по - ми - на - ют ста - рый дом, где кру - жат чай - ки за ок -

A. ют мо - ре, на - по - ми - на - ют ста - рый дом, где кру - жат чай - ки за ок -

T. ют мо - ре, на - по - ми - на - ют ста - рый дом, где кру - жат чай - ки за ок -

Bar. ют мо - ре, на - по - ми - на - ют ста - рый дом, где кру - жат чай - ки за ок -

Pno.

S. ном, где мы сто - бой тан - цу - ем вальс, где мы сто - бой тан -

A. ном, где мы сто - бой тан - цу - ем вальс, где мы сто - бой тан -

T. ном, Па - па.....

Bar. ном,

Pno.

S. цу - ем вальс, где мы сто - бой тан - цу - ем вальс вми - но - ре.

A. цу - ем вальс, где мы сто - бой тан - цу - ем вальс вми - но - ре.

T. где мы сто - бой тан - цу - ем вальс вми - но - ре.

Bar. где мы сто - бой тан - цу - ем вальс вми - но - ре.

Pno.

50

S.

A.

T.

Bar.

2.Ес - ли ос - та - нуть жи - вым на вой - не, встре - чусь сто

2.Ес - ли ос - та - нуть жи - вым на вой - не, встре - чусь сто

Pno.

58

S.

A.

T.

Bar.

бо - ю врод - ной сто - ро - не. Толь - ко по - ка я во - ю - ю, не по - за -

бо - ю врод - ной сто - ро - не. Толь - ко по - ка я во - ю - ю, не по - за -

Pno.

66 **припев**

S.

 A.

 T.

 Bar.

 Pno.

75

S.

 A.

 T.

 Bar.

 Pno.

84

S. где мы сто - бой тан - цу - ем вальс , где мы сто - бой тан - цу - ем

A. где мы сто - бой тан - цу - ем вальс , где мы сто - бой тан - цу - ем

T. Па - па.....

Bar.

Pno.

91

S. вальс, где мы сто - бой тан - цу - ем вальс вми - но - ре.

A. вальс, где мы сто - бой тан - цу - ем вальс вми - но - ре.

T. где мы сто - бой тан - цу - ем вальс вми - но - ре.

Bar. где мы сто - бой тан - цу - ем вальс вми - но - ре.

Pno.

99

S. 

A. 

T. 

Bar. 

Pno. 

107

S. 

A. 

T. 

Bar. 

Pno. 

115 **припев**

S. А э-ти ту - чи вго - лу - бом на-по-ми - на - ют мо - ре,
 A. А э-ти ту - чи вго - лу - бом на-по-ми - на - ют мо - ре,
 T. чу. А э-ти ту - чи вго - лу - бом на-по-ми - на - ют мо - ре,
 Bar. чу. А э-ти ту - чи вго - лу - бом на-по-ми - на - ют мо - ре,

припев

Pno.

124

S. и я вер-нусь втот ста - рый дом, гдекружат чай - ки за ок - ном, и мысто
 A. и я вер-нусь втот ста - рый дом, гдекружат чай - ки за ок - ном, и мысто
 T. и я вер- нусь втот ста - рый дом, где кружат чай - ки за ок - ном,
 Bar. и я вер- нусь втот ста - рый дом, где кружат чай - ки за ок - ном,

Pno.

133

S. бой тан - цу - ем вальс , и мы сто - бой тан - цу - ем вальс,
A. бой тан - цу - ем вальс , и мы сто - бой тан - цу - ем вальс,
T. Па- па.....
Var.
Pno.

140

S. и мы сто - бой тан - цу - ем вальс вма - жо - ре.
A. и мы сто - бой тан - цу - ем вальс вма - жо - ре.
T. и мы сто - бой тан - цу - ем вальс вма - жо - ре.
Var. и мы сто - бой тан - цу - ем вальс вма - жо ре.
Pno.

147

S.

A. Вальс.....

T. Вальс.....

Bar.

Pno.

8

p

p

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	3
РАЗДЕЛ I	5
Методические рекомендации по организации самостоятельной работы над вокальным произведением.....	5
Развитие эмоционально-художественной выразительности голоса.....	5
Психологические особенности эстрадного состояния в процессе концертно-репетиционной деятельности	9
Из опыта вокально-педагогической деятельности А.В.Неждановой.....	14
Из опыта вокально-педагогической деятельности профессора Г.И.Тица.....	18
Перечень рекомендуемых произведений для сольного исполнения.....	20
Примерный репертуар для изучения в классе вокального ансамбля	23
Сборники ансамблевых произведений.....	26
Рекомендуемая литература.....	28
РАЗДЕЛ II	31
Если б камни могли говорить	31
Под музыку Вивальди.....	44
Поппури на темы русских романсов	50
Тучи в голубом.....	57

Изд. лиц. ЛР № 020742. Подписано в печать 25.09.2014. Формат 60×84/8
Бумага для множительных аппаратов. Гарнитура Times
Усл. печ. листов 8,5. Тираж 300 экз. Заказ 1606

*Отпечатано в Издательстве
Нижевартовского государственного университета
628615, Тюменская область, г.Нижевартовск, ул.Дзержинского, 11
Тел./факс: (3466) 43-75-73, E-mail: izdatelstvo@nggu.ru*