

Огюст Матье ПАНСЕРОН

# ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА ДЛЯ СОПРАНО И ТЕНОРА

Перевод Н. Александровой

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Издание второе, стереотипное*



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •

- Пансерон О. М.**  
П 16 Вокальная школа для сопрано и тенора: Учебное пособие / Пер. с англ. Н. Александровой. — 2-е изд., стер. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2018. — 252 с.: ноты. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

ISBN 978-5-8114-2083-4 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-91938-260-7 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-134-4 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Огюст Матье Пансерон (1795–1859) — французский вокальный педагог, профессор Парижской консерватории, композитор, автор большого числа вокальных сочинений и более десятка учебных руководств по вокалу и сольфеджио.

Книга «Вокальная школа для сопрано и тенора» представляет собой развернутое учебное пособие. Оно содержит основные правила постановки голоса, гаммы, арпеджио, интервалы, упражнения на связывание регистров и все виды вокальной техники: филирование звука, portamento, пение украшений, трели, двухголосное пение, каденции. В книге представлено несколько десятков вокализов в сопровождении фортепиано.

Издание адресовано студентам вокальных отделений музыкальных учебных заведений, певцам, педагогам.

ББК 85.314

- Panseron A. M.**  
П 16 Method of Vocalization for Soprano and Tenor: Textbook / Translation from English by N. Alexandrova. — 2nd edition, ster. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2018. — 252 pages: notes. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Auguste Mathieu Panseron (1795–1859) was a French vocal teacher, professor at Paris conservatory, composer, author of a great number of vocal works and more than ten manuals on singing and solfeggio.

The book “Method of Vocalization for Soprano and Tenor” represents a vast and detailed manual. It includes the basic rules of a voice placement, scales, arpeggio, intervals, exercises for blending registers and all kinds of vocal technique: swelling of the sound (messa di voce), portamento, singing of embellishments, trills, two-voice singing, cadences. The book presents several dozens of vocalizes with a piano accompaniment.

The textbook is intended for students of vocal departments of music high schools, singers, teachers.

Обложка  
А. Ю. ЛАПШИН

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Огюст Матье Пансерон — имя, хорошо знакомое французским музыкантам, педагогам, певцам. Позвольте представить его и вам, уважаемые российские читатели и любители музыки.

Вся жизнь этого человека была связана с музыкой. Огюст Матье родился 26 апреля 1795 года в Париже в семье профессора музыки. Первым учителем мальчика был его отец, затем юноша поступил в Парижскую консерваторию. Он учился игре на виолончели в классе Жана-Анри Левассёра (и был одним из лучших в классе), композиции — у Анри Бертона и Франсуа-Жозефа Госсека. В восемнадцатилетнем возрасте, в 1813 году, Пансерон окончил консерваторию, получив Гран-при Римской академии музыки за кантату «Эрминия».

На этом образование молодого человека не остановилось, он продолжил совершенствоваться — изучал стиль старинной итальянской вокальной школы, беря уроки у Станислао Маттеи в Болонье, занимался под началом Антонио Сальери в Вене и Петера Винтера в Мюнхене. В 1817 г. он служил капельмейстером у князя Эстергази в Айзенштадте. Совершив короткую поездку в Санкт-Петербург, Пансерон вернулся в Париж, где стал концертмейстером в театре «Комическая опера», преподавателем сольфеджио и с 1824 года — профессором вокала в Парижской консерватории.

Пансерон проявил себя как плодовитый композитор вокальной музыки. Он сочинил четыре одноактные комические оперы — «Садовая решетка» (“La Grille du parc”, 1820), «Две кузины» (“Les Deux cousines”, 1821), «Трудный брак» (“Le mariage difficile”, 1823), «Школа в Риме» (“L’École de Rome”, 1829), которые были поставлены и шли на сцене парижских театров. Но большую популярность среди современников ему принесли его многочисленные (около трехсот) романсы, песни, баллады; среди них наиболее известны «L’Anglaise à Paris» («Англичанка в Париже»), «Le Songe de Tartini» («Мечта Тартини»), «Louise» («Луиза»), «La Fête de la Madonne» («Праздник в честь Мадонны»), «Au revoir» («Прощай»), «Appelez-moi, je reviendrai» («Позови меня, я вернусь») и другие. Также Пансерон написал большое количество духовной музыки — семь месс, мотеты и множество малых произведений.

Еще более активен Пансерон был в написании музыкально-теоретических и вокально-педагогических трудов. Он автор «Практического руководства по гармонии и модуляции», «Вокальной школы» для всех типов голосов, многочисленных сборников сольфеджио — одноголосного, двухголосного, многоголосного, для пианистов, для скрипачей, сборников вокализов и этюдов. Всего у Пансерона насчитывается пятнадцать подобных работ. Методический материал, представленный в его руководствах, разнообразен по уровню сложности — от сольфеджио для детей до развернутых вокализов для профессиональных певцов высокого уровня.

О. М. Пансерона не стало 29 июля 1859 года, он похоронен на кладбище Пер-Лашез в Париже.

Книги Огюста Матье Пансерона сохраняют свое значение и сегодня; на родине автора они переиздаются. Представляя первое русское издание учебного руководства «Вокальная школа для сопрано и тенора», мы надеемся, что оно принесет несомненную пользу студентам, педагогам, певцам.

*Музыкальная редакция  
издательства «Планета музыки»*

# ЧАСТЬ I

## ГАММЫ И УПРАЖНЕНИЯ

### МОЯ МЕТОДИКА

Логическая последовательность преподавания — это, бесспорно, одна из ключевых трудностей в обучении, и те вокальные педагоги, которые дают уроки басам, баритонам и контральто, сталкиваются с этой сложностью чаще остальных, принимая во внимание то, что для этих голосов еще не было написано подходящей школы. Они вынуждены перенимать существующие руководства для сопрано или тенора и транспонировать все уроки и все упражнения. Выполняя данную работу, умелый педагог может в конечном итоге научиться справляться с трудностями, обусловленными высокой тесситурой, — однако как быть с недостатками, свойственными разным видам голосов? И в конце концов чему могут научиться ученики, если маэстро отсутствует?

Эти причины, а также просьбы некоторых педагогов и большого числа учеников, подтолкнули меня к мысли адаптировать мою школу пения, предназначенную для сопрано и тенора, для трех видов низких голосов, переработав и дополнив ее новым материалом. Следовательно, теперь любой студент-вокалист, будь то сопрано, тенор, контральто, баритон или бас, найдет в моем руководстве полное учебное пособие по пению, подходящее для занятий вокалом. Наряду с другими достойными руководствами, увидевшими свет к этому времени, я попытался сформулировать серию кратких, но глубоко укоренившихся правил фундаментальных принципов вокального искусства.

Беру на себя смелость обещать, что моя работа содержит серию упражнений нарастающей сложности, — от простейших упражнений до развернутых пьес, — и такое большое количество примеров в разных тональностях, что студент найдет достаточно учебного материала в полностью выписанных упражнениях. (Ведь не следует думать, что у всякого ученика хватит терпения или смелости транспонировать каждый урок.) Приводя запись упражнений в разных тональностях, я стремился к тому, чтобы победить нерадение и небрежность учеников, поющих только то, что написано.

Что касается мелодий упражнений и вокализов, я стремился к тому, чтобы они были доступны для понимания в своем развитии, с тем, чтобы все фразы, предложения, мотивы были поняты и исполнены учениками правильно.

Полагаю, что некоторые общие навыки игры на фортепиано совершенно необходимы для певцов. С расчетом на это и был написан аккомпанемент к упражнениям; большую часть можно сыграть даже двумя пальцами одной руки. В этом одно из преимуществ моего руководства перед теми, кто предлагает запись аккомпанемента в виде цифрованного баса (который порой не все педагоги могут расшифровать) либо аккомпанемента со столь тщательно расписанными фигурациями, исполнение которого требует значительного умения.

Курс, положенный в основу моего руководства — тот, которому я следовал в течение многих лет преподавания в классе и в частной практике.

Вторая часть моего руководства содержит 42 вокальных урока, включая 12 простейших, не имевшихся в первоначальном издании, предназначенном для сопрано и тенора.

## ВВЕДЕНИЕ

### ОБ ОБРАЗОВАНИИ ГОЛОСА\*

Голос — это звук, материальной причиной которого является воздух, а действенной причиной служат истинные голосовые связки, отверстие между которыми образует голосовую щель.

Побудительным мотивом к возникновению голоса служит некая потребность, некое настроение — голос появляется в своем стремлении их выразить. Любой организм, процесс дыхания в котором обеспечивается посредством работы легких и который наделен голосовыми связками и гортанью, способен издавать гласные звуки. Однако до сих пор нет удовлетворительного объяснения, каким же именно образом в голосовом аппарате формируются музыкальные звуки; знаменитый Биша полагал, что этот вопрос так и останется неразрешимым. Из всех существующих по данному предмету теорий можно вывести следующее — наиболее простое и рациональное — объяснение.

Воздух, свободным потоком выходя из легких, ударяется о края голосовых связок, порождая звуковые волны (вибрации), которые затем видоизменяются с помощью глотки, языка, губ, носовой полости — одним словом, всего голосового аппарата. Следовательно, образование звуков различной высоты и их всевозможные видоизменения представляются результатом различной степени раскрытия голосовой щели, что определяется степенью сжатия или расслабления губ голосовой щели — т. е. голосовых связок. Как нам известно, путем различной степени напряжения губ (рта) в процессе свиста получают музыкальные тона различной высоты; более того, вибрация губ при игре на духовом инструменте доказывает, что мышечные края отверстия, через которое с силой проходит воздушный поток, вероятно, вибрируют, являя серию чередующихся сжатий и расширений, а воздух в то же самое время служит источником возникновения и несения вибрирующего звука.

### ГОРТАННЫЕ НОТЫ (ГРУДНЫЕ НОТЫ)

Чем больше сужена гортань и чем сильнее (в результате напряжения мускулов голосового аппарата) натянуты голосовые связки, тем выше получается звуковой тон. Чем больше сокращается (в результате действия мускулов, приподнимающих гортань) расстояние между тем местом, где образуется звук, и наружным отверстием голосовой трубки, тем выше становится тон звука, и так до тех пор, пока не будет достигнута крайняя верхняя нота естественного голоса. Все ноты естественного голоса называются «грудными нотами», или, точнее будет сказать, гортанными нотами, или нотами 1-го регистра.

### ГЛОТОЧНЫЕ НОТЫ (ГОЛОВНЫЕ НОТЫ)

Из вышесказанного становится ясно, что основным органом голосообразования считается голосовая щель (голосовые связки), и единственной целью различных модификаций, которым подвержена голосовая трубка, является не повышение или понижение высоты звука, а придание звуку большей или меньшей силы (громкости) и блеска, что определяется разной формой, которую может принимать голосовая трубка. Однако, хотя голосовые связки и являются органом, производящим звук на большей части звукоряда, по достижении гортанью наивысшей позиции из возможных они перестают быть таковыми. Естественный диапазон голоса здесь находит свой предел, и певец вынужден

---

\* Некоторые полагают, что эти важные подробности излишни, на что я замечу лишь, что каждый преподаватель игры на духовых инструментах дает в своей школе описание того, как устроен инструмент, и объясняет даже и то, как наилучшим образом чистить инструмент и держать его в порядке. Почему же в таком случае кажется странным, что здесь приводятся объяснения касательно тончайшего из инструментов — человеческого голоса? Следующие наблюдения основаны на суждениях различных авторитетов вокального образования.

прибегать к другому типу голоса, основанному на особом механизме голосообразования. Отправная точка к данной серии нот — нота, следующая за крайней верхней нотой 1-го регистра (т. е. первая нота 2-го регистра). Данная серия нот может простираться до октавы либо быть чуть меньше или чуть больше — это зависит от индивидуальных особенностей.

Серия нот, составляющих данный, 2-й регистр, получила название *фальцет*, или *головной регистр*, с тем чтобы отличать его от грудного голоса — или 1-го регистра, который более точно следует определять как гортанные ноты, поскольку производятся они при участии одной лишь гортани.

Высокие ноты, составляющие то, что называется фальцет, получаются в результате усиленного сжатия верхней части голосового аппарата. При пении фальцетом гортань или, точнее сказать, голосовые связки, больше не вибрируют прежним образом. Механизм действия заключается в том, что отверстие, через которое идет воздушный поток, значительно сужается; но этого воздуха, соединяющегося с тем, что находится в полости рта, достаточно для того, чтобы произвести фальцетные ноты. В данном регистре, который мы называем глоточными нотами, главными факторами, влияющими на формирование звука, являются мышцы глотки и свода нёба, язычок и основание языка и все органы, составляющие перешеек горла.

## О ПЕРЕМЕНЕ (ЛОМКЕ) ГОЛОСА

Когда идет процесс перемены (юношеской ломки) голоса, тембр голоса совершенно меняется: голос мальчика обычно опускается на октаву ниже. В течение этого критического периода следует быть предельно осторожным и избегать занятий пением, любых вокальных упражнений — они могут ослабить голосовой аппарат и приостановить его развитие.

Результаты ломки голоса могут быть самыми различными. Бывает, диапазон значительно сокращается; бывает, что певческий голос вообще пропадает. Изменения могут быть необычными или непредвиденными, например, низкий голос внезапно превратится в высокий, и наоборот. Пока идет этот процесс, не следует подвергать ученика утомлению, однако нужно наблюдать, как природа делает свое дело, пока голос не обретет свой новый устойчивый характер. Педагог может время от времени проверять голос ученика, однако соблюдать при этом осторожность и не проводить регулярных занятий.

## ВОКАЛЬНАЯ ШКОЛА

### О КАЧЕСТВАХ, НЕОБХОДИМЫХ ДЛЯ ТОГО, ЧТОБЫ СТАТЬ ХОРОШИМ ПЕВЦОМ, И О ТЕХ ПРИЗНАКАХ, ПО КОТОРЫМ МОЖНО РАСПОЗНАТЬ РАЗЛИЧНУЮ СТЕПЕНЬ ВОКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ

С помощью простого осмотра голосового аппарата можно определить, каким голосом наделен его обладатель; различия в устройстве и в особенности в размерах голосового аппарата настолько очевидны, что ошибка почти исключена. Певцы с большим диапазоном, особенно в верхнем регистре, то есть сопрано и тенора, имеют намного более развитую и гибкую верхнюю часть голосового аппарата, нежели басы. У басов гортань значительно больше в размерах и опускается почти до середины горла; щитовидная железа (в форме адамова яблока) выступает более заметно; нос длиннее, и ноздри шире, поскольку через них постоянно идет большой поток воздуха; плечи и грудная клетка шире; а рот, напротив, меньше, свод неба толще и не слишком велик, язычок не слишком выступает и не слишком гибок; и вся внутренняя полость горла — уже. У теноров и сопрано лицо меньше, задняя часть ротовой полости шире, гортань стоит высоко, близко к подбородку, а ноздри — узкие; язычок хорошо развит и способен хорошо сжиматься, свод нёба шире

и тоньше, а язык — шире и длиннее. Эти органы более развиты у сопрано, поскольку они чаще упражняют верхнюю часть голосовой трубы. У низких голосов больше тренированы и подвержены большему утомлению гортань, нижняя часть голосового аппарата и грудная клетка.

В случае, если ребенок наделен музыкальными способностями, важно предоставить ему возможность часто слушать хорошую музыку, при этом соблюдая чувство меры и не принуждая ребенка — с тем, чтобы ребенок сам захотел учиться музыке. Первые уроки не должны его утомлять. Следует начинать с пения двух-трех нот, постепенно дойдя до исполнения целой гаммы.

## О ДЫХАНИИ И ПОЗЕ ПЕВЦА

Чтобы хорошо петь, следует научиться брать дыхание, т. е. делать глубокий вдох и непринужденно контролировать расход дыхания. Дыхание является результатом двух действий органов, управляющих легкими и голосом: первое действие, вдох, заключается во втягивании воздуха в легкие, вследствие чего они наполняются и расширяются; второе действие, выдох, заключается в том, чтобы выпустить наружу имеющийся в легких воздух. После того, как певец взял необходимое количество воздуха для того, чтобы спеть ноту или фразу на одном дыхании, он должен расходовать его грамотно, постоянно контролируя уровень силы звучания. Шумный вдох или неумный выдох, неловкие усилия, сокращение мышц лица выдают неумелого певца, не владеющего дыханием. Прежде чем делать попытки менять силу звучания отдельной ноты, нужно петь ноту долгой длительности на ровном звуке, на всех натуральных и хроматических интервалах.

Дыхание следует брать в конце каждой фразы; если фраза слишком длинная, следует взять дыхание на половинном кадансе или на какой-нибудь ритмической или грамматической остановке; если вы вынуждены взять дыхание посреди быстрого пассажа нот равной длительности, сделайте это на разделительном, а не на соединительном интервале, либо после какой-нибудь ноты долгой длительности.

В исполнении песенной лирики обычным правилом будет взять дыхание в конце каждой строфы; в случае с длинными александринскими строфами дыхание можно взять на цезуре; в строфе, состоящей из десяти слогов, — после четвертого слога.

При пении со словами обращайтесь внимание на то, чтобы избежать резкого придыхания на букве «х», — эта ошибка часто встречается у французов и немцев.

Дышать — и, соответственно, петь — легче в положении стоя. Когда ученик поет под наблюдением педагога, он должен стоять, обратившись к нему лицом, так, чтобы все его движения были видны, и чтобы педагог имел возможность исправлять ошибки, пока они еще не укоренились и не стали трудными для исправления. Ученикам следует прежде всего стоять прямо и отвести плечи назад, чтобы дать свободу движений в грудной клетке и легких.

Откройте рот спокойно, с подобием улыбки на губах, и всегда избегайте любого преувеличения и аффектации в мимике и жестах. Язык должен лежать во рту естественно, слегка касаясь зубов.

## ВОКАЛИЗАЦИЯ

Вокализация — это пение на одной гласной.

Вокализируя, следует петь ноты абсолютно ровно, не допускать никаких искажений лицевых мышц, не двигать ни языком, ни подбородком во время эмиссии звука — о чем было уже замечено в предыдущей главе.

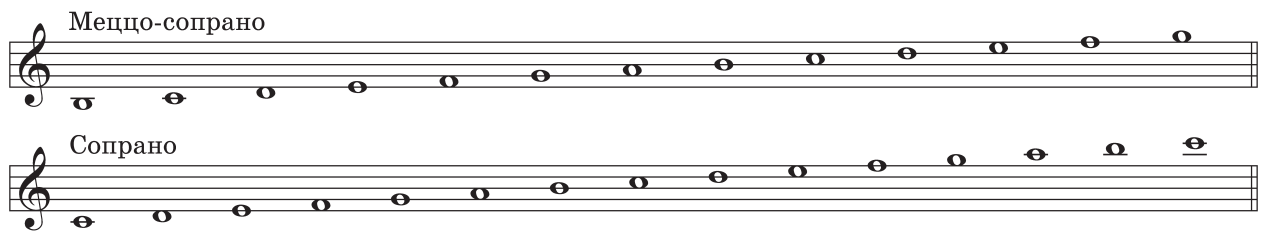
Ноту следует атаковать уверенно, с чистой интонацией и не допускать «подъездов» при переходе от одной ноте к другой.

В идеале пение гаммы должно быть абсолютно ровным.









Кроме того, имеется разновидность тенора, так называемый мужской альт, с головным регистром (или смешанным), доходящим до *D* или *E* (для такого голоса написана, к примеру, партия Орфея в опере Глюка), однако такой голос встречается весьма редко.

#### ДИАПАЗОН МУЖСКОГО АЛЬТА



#### О БАСЕ

Бас — самый низкий из мужских голосов, его обычный диапазон — от «фа» большой октавы до «ре» первой октавы.



При этом в диапазон могут входить одна или две ноты выше или ниже означенного диапазона; диапазон разных певцов может различаться довольно существенно.

Нельзя встретить два совершенно одинаковых голоса — как не встретишь два совершенно одинаковых листа или два одинаковых лица. Каждый голос отличается от других какими-нибудь особенностями — диапазоном, силой, тембром и др.

Ученикам-басам я самым настоятельным образом рекомендую для хорошей постановки голоса уверенно овладеть приемом *messa di voce* и умением петь долгие выдержанные ноты ровным звуком; беглость — качество, не настолько востребованное у басов, как у теноров и сопрано. Однако абсолютная чистота интонации, если можно так сказать, даже более желательна у басов, нежели у других голосов, поскольку в ансамблях они поют бас в общей гармонии; и если партия баса поется не идеально точно, то другие голоса вынуждены подстраиваться под его отклонения.

Следовательно, постановка голоса баса должна начинаться с овладения приемом *messa di voce*, а затем, что еще более важно, должно следовать пение восходящей гаммы — от нижней до верхней ноты диапазона. При этом советую ученикам-басам в начале обучения не задействовать крайние ноты диапазона. К примеру, если ученик может брать «фа» большой октавы и «ми» первой, пусть он занимается от «соль» большой октавы до «ре» первой; позднее он может попробовать включить в упражнения и две крайние ноты. Кроме того, не следует в одно и то же время петь крайнюю нижнюю ноту и крайнюю верхнюю ноту. Когда ученики практикуют это, то нередко теряют либо верхнюю ноту, либо нижнюю. В рискованных случаях учитель должен призвать ученика к благоразумию.

Истинный бас поет на всем диапазоне одним регистром голоса, а именно, грудным. Что касается головного регистра, то басам не следует думать о том, чтобы его задействовать, за исключением случаев, когда грудному голосу не хватает силы в верхних нотах. В этом случае ученик-бас должен петь упражнения для баритона. Я не возьмусь утверждать, будто бы случаи, когда басы способны петь ноты смешанным регистром — исключение, однако такой навык требует долгих занятий. Если природа наделила певца подобными смешанными нотами, он должен развивать их практикой; если же он не обнаружит



Гр  
М  
Гр М Гр М Гр  
Гр М Гр М Гр  
Гр М Гр М Гр

М Головной регистр

*ben legato*

М Г М М Г М М Г М М Г М М Г М М Г М М Г М  
Г М Г Г М Г Г М Г Г М Г Г М Г Г М Г

Если перемена случается между «до» и «ре», пойте тройные заливанные ноты от «до» вверх.

Медиум  
Головной регистр  
М Г М Г М  
М Г М Г М  
М Г Г М Г

Связывание регистров — краеугольный камень в образовании певца; он должен уделить особое внимание тому, чтобы выровнять, сгладить переход из одного регистра в другой, чтобы голос на всем диапазоне звучал ровно и не обнаруживал заметной перемены регистра. Чем более заметна у ученика разница в звучании регистров, тем более настойчиво он должен стремиться к тому, чтобы сгладить их.

### ЭТЮДЫ ДЛЯ СОПРАНО, У КОТОРЫХ РЕГИСТР МЕДИУМ ДОХОДИТ ОЧЕНЬ ВЫСОКО

Музыкальный пример с нотами и динамическими пометками. Первая половина: *pp*, *p*, *f*, *ff*, *f*, *p*, *pp*. Вторая половина: *pp*, *p*, *f*, *ff*, *f*, *p*, *pp*.

Все ноты — медиумом. Все ноты — головным регистром.

Медиум

Головной регистр

М Г М Г Г М

М Г М Г М

Встречаются сопрано, которые в ранней юности не обладают грудным голосом. Я советую им развить его к 18 годам; если они будут настойчиво к этому стремиться, то преуспеют.

### ОБ ОТТЕНКАХ (НЮАНСАХ) И АКЦЕНТЕ

Имеются различные виды оттенков: *Crescendo*, *Decrescendo*, *Legato*, *Staccato*, *Mezzo-staccato*, *Forte*, *Piano*, *Rallentando*, *Accelerando*. Значок ^ означает, что ноту, над которой он стоит, следует акцентировать; значок < означает увеличение громкости; значок > означает, что громкость уменьшается.

Когда требуется показать, что на одной ноте или на одном пассаже нужно сначала увеличить громкость, а затем уменьшить, два последних знака объединяются следующим образом:

*pp* ..... *p* ..... *f* ..... *ff* ..... *f* ..... *p* ..... *pp*

Примеры

Музыкальный пример с динамическими пометками и акцентами.

## ТЕНОР

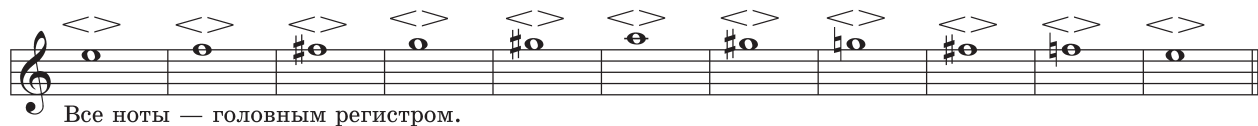
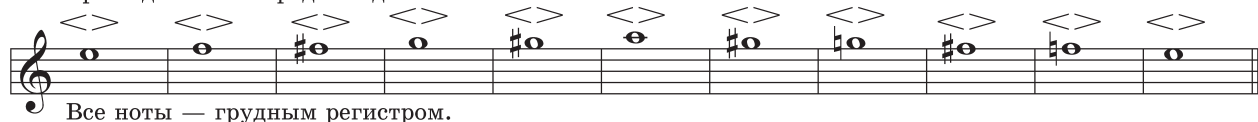


### ЭТЮДЫ ДЛЯ ТЕНОРА

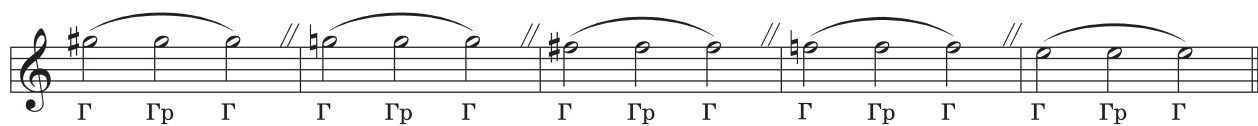
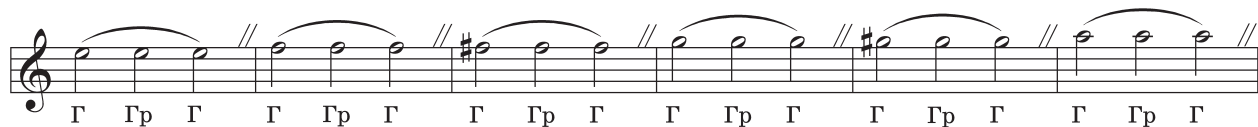
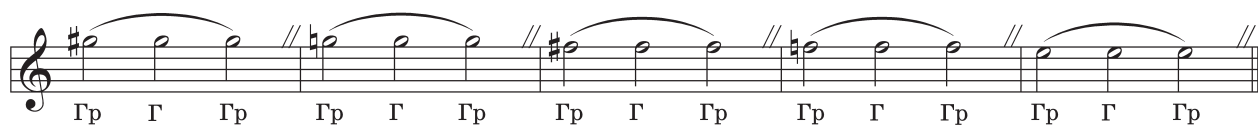
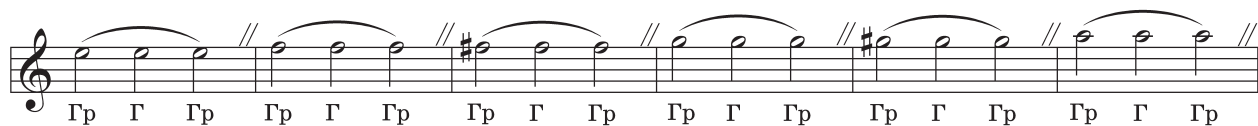
У теноров наиболее заметная перемена обнаруживается между грудным голосом и медиумом; обычно она случается между «фа» и «соль».

Если у тенора нет медиума, а он переходит сразу в головной регистр, он должен петь этюды для сопрано — от «ми» до «соль» или даже до «ля-бемоль» или «ля», в соответствии с диапазоном своего голоса.

Брать дыхание перед каждой нотой.



Не бойтесь немного зависеть первую ноту диатонического полутона; этот интервал на самом деле более узок (благодаря девятому обертону), нежели диатонический полутон.



Эти регистры должны переходить один в другой настолько гладко, чтобы переход совершенно не был заметен.

Регистр, называемый медиум, или микст, образуется частично с помощью головного голоса и частично с помощью грудного. Он широко применяется, особенно в оперном, драматическом пении. Он сильнее, нежели головной голос, и эти два регистра легко связываются. Нурри широко им пользовался, часто он применял его от «ля» до «до», а его головной регистр начинался, в зависимости от обстоятельств, на «си-бемоль», «си» или даже на «ре». В частности, он пользовался им в роли Орфея. Ниже приводятся ноты, на которых в данном случае следует заниматься:

Брать дыхание перед каждой нотой.

Микст

Головной регистр

М означает «микст», Г — «головной регистр».

М Г М М Г М М Г М М Г М М Г М М Г М

*simile*

М Г М М Г М М Г М М Г М М Г М

Г М Г Г М Г Г М Г Г М Г Г М Г Г М Г

Г М Г Г М Г Г М Г Г М Г Г М Г Г М Г

Следует также постараться связать грудной и головной регистры.

Брать дыхание перед каждой нотой.

Все ноты — грудным регистром.

Все ноты — микстом.

Гр М Гр Гр М Гр Гр М Гр Гр М Гр Гр М Гр

Гр М Гр Гр М Гр Гр М Гр Гр М Гр Гр М Гр Гр М Гр

М Гр М М Гр М М Гр М М Гр М М Гр М

М Гр М М Гр М М Гр М М Гр М М Гр М М Гр М

У меня нет никаких сомнений, что это упражнение, если петь его верно, сделает голос идеально ровным. Манеру исполнения я оставляю на усмотрение педагога или ученика — здесь возможны некоторые варианты с учетом индивидуального голоса. Но помните о том, что никогда не следует форсировать верхние ноты. Если вы пытаетесь петь слишком высоко, то рискуете утомить голосовой аппарат и ослабить или даже загубить голос.

### О КОНТРАЛЬТО

Для контральто переход от грудного голоса к медиуму — наиболее сложный. Соответственно, он требует очень внимательного подхода и прилежных занятий. Перемена регистра часто случается между «си-бемоль» и «до». Я рекомендую петь терцию от «ля» до «до» по полутонам, так же, как в упражнениях для сопрано и тенора, всякий раз используя прием *messa di voce*, от *forte* до *piano* и обратно и, главное, меняя регистры. У очень молодых контральто перемена часто случается между «фа» и «соль», как у сопрано; однако после нескольких лет занятий грудной голос доходит до «си-бемоль» или даже до «до».

### УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ КОНТРАЛЬТО

Брать дыхание перед каждой нотой.

Пойте все эти ноты и грудным голосом, и медиумом, как сопрано, используя прием *messa di voce*.

### О БАРИТОНЕ

Баритоны также должны как следует проработать переход от грудного голоса к головному, стремясь скорее к тому, чтобы развить микст, нежели головной регистр.

Соответственно, я рекомендую им петь то же самое упражнение таким же самым образом, начиная от «ре» и доходя по полутонам до «фа».

Также эти ноты следует петь двумя регистрами голоса поочередно, используя прием *messa di voce* от *forte* до *piano* и обратно.

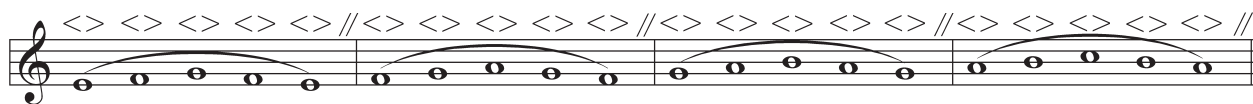
### УПРАЖНЕНИЯ ДЛЯ БАРИТОНА

Пойте упражнения так же, как сопрано, с приемом *messa di voce* на грудном голосе и на головном.

Также пойте одну и ту же ноту поочередно грудным и головным голосом, и наоборот.

После того, как ученики овладели приемом *messa di voce* так, как это описано выше, они должны петь интервалы терции в районе перемены регистра на целых нотах, половинных, четвертях, восьмых и шестнадцатых.





Пойте эти терции в различном темпе.

Голос

Ф.-п.

Педагог сам должен выбрать наиболее подходящий для голоса ученика интервал терции для упражнений на связывание регистров. После того, как это упражнение освоено, следует петь пассажи в интервале квинты:

Педагог должен следить за тем, чтобы поначалу эти упражнения пелись учеником в очень медленном темпе; со временем можно перейти к тому, чтобы петь их шестнадцатыми. Для каждого голоса следует найти такой интервал квинты, в котором перемена регистра голоса приходится на середину интервала.

После того, как это упражнение освоено, можно переходить к пению гамм. Вышеприведенные замечания относятся ко всем голосам.

## О БАСЕ

Глубоким басам нет необходимости петь данное упражнение, поскольку они не обладают головным голосом. Тем не менее бывают случаи, когда басы успешно задействуют этот регистр — в таком случае им можно порекомендовать петь упражнения для баритона.

Когда ученик хорошо овладеет связыванием регистров в медленном темпе, он может упражняться на быстрых пассажах, постепенно доходя до пения шестнадцатыми и тридцатьвторыми.

То же самое относится к тенорам.

Что касается басов, они должны воздерживаться от пения быстрых пассажей с нотами мелкой длительности; в этом случае у них не получится верно связать два регистра, поскольку их грудные голоса слишком мощны.

Контральто и баритоны должны выбирать пассажи для упражнений на связывание регистров таким образом, чтобы перемена регистра приходилась на середину пассажа (по высоте). К примеру, если перемена регистра приходится на «соль», следует петь ноты «фа», «фа-диез», «соль», «соль-диез», «ля», а если перемена приходится на «си», следует петь ноты «ля», «си-бемоль», «си», «до», «ре-бемоль».

### О ПОРТАМЕНТО

Portamento не следует смешивать с legato. Пение на legato — это просто связанное, плавное пение, тогда как в portamento слегка слышны промежуточные ноты.

### ПРИМЕРЫ LEGATO И PORTAMENTO



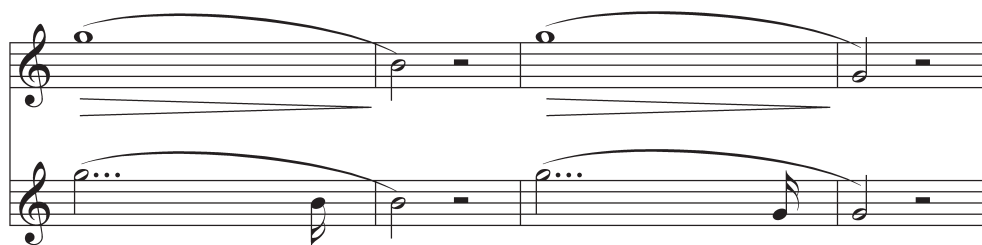
Избегайте пагубной привычки некоторых певцов петь следующим образом:



Как правило, portamento исполняется между двумя далеко отстоящими друг от друга нотами. Следует пользоваться этим приемом разумно, иначе он превращается в шаблон, рутинную привычку.

При исполнении portamento от нижней ноты к верхней необходимо увеличивать громкость; при нисходящем движении хорошей манерой будет уменьшать громкость. Тем не менее встречаются примеры, когда допустимо исполнить наоборот. Мне доводилось слышать удачные примеры этого в исполнении умелых певцов. Когда оттенки согласуются с выразительностью музыкальной фразы, это придает исполнению изящество.

Однако избегайте преувеличения. О грубом, плохо исполненном portamento итальянцы говорят словами “strascinare la voce”, что означает «тащить голос».



Следует избегать:



Именно это и называется «тащить голос». У некоторых певцов различимы даже четверти тона, что производит очень неприятный эффект.

Portamento следует исполнять так же мягко, как legato, и вторую ноту нужно брать безупречно чисто и точно. Ученик должен поучиться этому на примере хороших певцов, это будет гораздо полезнее, нежели читать пространные объяснения.

Следующее упражнение — довольно рискованное, поскольку лишь немногие певцы «несут голос» безупречно, в то время как довольно многие очень близки к преувеличению.

Всю фразу исполнять очень связно.

Следует избегать:

Portamento — одно из прекрасных украшений в пении, однако многие певцы злоупотребляют этим приемом, постоянно им пользуясь, особенно на женских слогах; подобной манерности следует избегать.

Com - mand - ed. Com - mand - ed.

В данном примере portamento можно исполнить между «соль» и «ре», однако слишком частое повторение будет звучать утомительно.

Com - mand - ed. Re - mem - ber. Re - main - ing.

Следует избегать:

Com - mand - ed. Re - mem - ber. Re - main - ing.

Исполнение

## ОБ УКРАШЕНИЯХ

Длительность мелких нот, называемых украшениями, не прописывается.

Ноты-украшения

Исполнение

Таким был старинный способ записи украшений, современные композиторы, сочтя его не вполне точным, отказались от него.

Длительность мелкой ноты составляет половину или четверть длительности той главной ноты, к которой она относится, — это должно отвечать стилю произведения и остается на усмотрение исполнителя.

Исполнение

Перечеркнутая нота-апподжиатура означает, что ее длительность укорачивается.

Исполнение

Апподжиатура\*

A - mo - re. A - ma - bi - le.

Исполнение

A - mo - re. A - ma - bi - le.

Апподжиатуры встречаются в итальянской вокальной музыке так часто, что композиторы редко прописывают их в нотах.

Группетто — одно из самых красивых украшений вокальной музыки, однако его следует применять разумно. Оно требует идеального исполнения, в противном случае производит жалкое впечатление. Главное, в его исполнении ни в коем случае не следует допускать «блеяния».

Всегда пойте его изящно и аккуратно, и пусть каждая нотка будет слышна.

\* Такой вид украшения итальянцы называют апподжиатура (от итальянского слова *appoggiare* — опираться). Ее можно петь вверх или вниз. Итальянцы часто ставят апподжиатуру на ноту в конце женского слога.

Musical score for the first system, consisting of six staves. The first two staves feature eighth-note patterns with triplets. The next two staves feature sixteenth-note patterns with quintuplets. The final two staves feature quarter-note patterns with slurs and accents.

О ТРЕЛИ

Musical score for the second system, consisting of two staves. The top staff has quarter notes with trills. The bottom staff has sixteenth-note patterns with quintuplets.

Вначале пойте в медленном темпе.

Musical score for the third system, consisting of two staves. The top staff has quarter notes with trills. The bottom staff has sixteenth-note patterns with quintuplets.

## УПРАЖНЕНИЯ

### Гамма для правильной постановки голоса, с messa di voce\*

№ 1. Брать дыхание перед каждой нотой.

Голос

Ф.-п.

Большая секста и десятая нота сложны по интонации: их часто занижают, и для того чтобы взять их верно по высоте, следует открыть рот немного более обыкновенного и несколько утрировать ноту. Эти неровности следует объяснить тем обстоятельством, что большие терции у многих певцов понижены.

Голос

Ф.-п.

\* Очень молодые ученики и ученицы, диапазон голоса которых пока не доходит до «соль», могут петь упражнения до «до» или «ми».

Имея это в виду, ученик должен всегда стараться чувствовать и понимать те ноты, какие он в данный момент поет. Я советую ученикам сначала пропеть упражнения, сольфеджируя, а уже затем, вокализируя; кроме того, следует приучить себя узнавать тональность, в которой поешь.

The image displays four systems of musical exercises, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The exercises are organized into two pairs, each pair corresponding to a different key signature.

- System 1 (Top):** Key signature of two sharps (D major). The vocal line consists of a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The piano accompaniment features a steady bass line of D4 and a treble line with chords that ascend stepwise from D4 to C5.
- System 2:** Key signature of two sharps (D major). The vocal line consists of a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The piano accompaniment features a steady bass line of D4 and a treble line with chords that descend stepwise from D4 to C5.
- System 3:** Key signature of two flats (B-flat major). The vocal line consists of a sequence of notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4, Bb3. The piano accompaniment features a steady bass line of Bb3 and a treble line with chords that ascend stepwise from Bb3 to Ab4.
- System 4:** Key signature of two flats (B-flat major). The vocal line consists of a sequence of notes: Bb3, C4, D4, Eb4, F4, G4, Ab4, G4, F4, Eb4, D4, C4, Bb3. The piano accompaniment features a steady bass line of Bb3 and a treble line with chords that descend stepwise from Bb3 to Ab4.



# Упражнение на секунды

№ 2.

Брать дыхание после каждой второй ноты.

Голос

Ф.-п.

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single treble clef with a common time signature (C). The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The exercise is a diatonic scale in C major, moving from C4 to C5. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more complex texture in the treble, including chords and arpeggios. The key signature changes to one sharp (F#) in the fifth system. The instruction 'Брать дыхание после каждой второй ноты' (Breathe after every second note) is written above the first system.

**Упражнение на терции**

№ 3.

### Упражнение на кварты\*

№ 4.

\* При необходимости педагог может поддержать интонацию ученика, дублируя мелодию — играя ее правой рукой на фортепиано. Однако этот прием должен использоваться весьма умеренно и только в начале обучения.