

КЛЮЧЕВЫЕ КРИТЕРИИ УСПЕШНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ ПЕВЦОВ КАК ОРИЕНТИРЫ ДЛЯ ВЫСТРАИВАНИЯ МЕТОДИКИ РАБОТЫ В КЛАССЕ АКАДЕМИЧЕСКОГО ВОКАЛА

М. С. Агин,

Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Российская Федерация, 121069

Аннотация. Статья посвящена анализу важнейших критериев, позволяющих оценить уровень профессиональной подготовки вокалистов. В центре внимания находятся такие характеристики профессионально поставленного голоса, как тембр, диапазон, импеданс, певческое вибрато, чистота интонирования, певческое дыхание, произношение, певческий слух. Приведена система упражнений, направленная на совершенствование вокального мастерства студентов в классе академического вокала, а также рассмотрены подходы к выбору учебного репертуара. Представлены апробированные в практике работы методические рекомендации по организации профессиональной подготовки обучающихся академическому вокалу с ориентацией на ключевые критерии оценивания её результативности. Особо подчёркивается, что успешность певческой карьеры не только определяется наличием музыкальных способностей, глубиной постижения музыкантом своей природы и механизмов функционирования голосового аппарата, но и зависит от сформированности культурного тезауруса, интеллектуального багажа обучающихся, духовных, эмоциональных и волевых усилий, стойкой мотивации к овладению методикой вокального исполнительства, полного сосредоточения на ежедневном труде.

93

Ключевые слова: академический вокал, критерии успешности, певческий голос, Геннадий Геннадиевич Аден, тембр, диапазон голоса, импеданс, певческое вибрато, чистота интонирования, дыхание, произношение, певческий слух, камертон, вокальный репертуар.

Благодарность. Автор выражает благодарность редакционному совету журнала «Музыкальное искусство и образование» и лично Елене Павловне

© Агин М. С., 2025



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Красовской и Елене Владимировне Николаевой за ценные замечания и советы, данные в процессе подготовки материалов статьи к публикации.

Для цитирования: Агин М. С. Ключевые критерии успешной профессиональной подготовки певцов как ориентиры для выстраивания методики работы в классе академического вокала // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2025. Т. 13. № 3. С. 93–109. DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-3-93-109.

DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-3-93-109

KEY CRITERIA OF SUCCESSFUL PROFESSIONAL TRAINING OF SINGERS AS GUIDELINES FOR STRUCTURING METHODS OF WORKING IN THE CLASS OF ACADEMIC VOCAL

Michael S. Agin,

Gnessin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation, 121069

Abstract. The article is devoted to the analysis of the most important criteria that allow to evaluate the level of professional training of vocalists. The focus is on such characteristics of a professionally trained voice as timbre, range, impedance, singing vibrato, purity of intonation, singing breath, pronunciation, singing ear. The article presents a system of exercises aimed at improving the vocal skills of students in the academic vocal class, as well as approaches to selecting the educational repertoire. The article also presents methodological recommendations for organizing the professional training of students in academic vocal with a focus on key criteria for evaluating its effectiveness. It is emphasized that the success of a singing career is determined not only by the presence of musical abilities and the depth of the musician's understanding of their own nature and the functioning of their vocal apparatus, but also by the development of their cultural thesaurus, their intellectual background, their spiritual, emotional, and volitional efforts, their strong motivation to master the techniques of vocal performance, and their complete focus on their daily work.

Keywords: academic vocals, success criteria, singing voice, Gennady Gennadievich Aden, timbre, voice range, impedance, singing vibrato, purity of intonation, breathing, pronunciation, singing ear, tuning fork, vocal repertoire.

Acknowledgement. The author would like to thank the editorial board of the journal “Musical Art and Education” and personally Elena Pavlovna Krasovskaya and Elena Vladimirovna Nikolaeva for their valuable comments and advice given during the preparation of the article materials for publication.

For citation: Agin M. S. Key Criteria of Successful Professional Training of Singers as Guidelines for Structuring Methods of Working in the Class of Academic Vocal. *Muzykal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2025, vol. 13, no. 3, pp. 93–109 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2025-13-3-93-109.

Введение

Педагогические воззрения автора, изложенные на страницах настоящей статьи, формировались на протяжении почти полувекового периода исполнительской (сценической) деятельности, а также практики преподавания академического пения в высших учебных заведениях России, ближнего и дальнего зарубежья. Их основу составляют ключевые положения отечественной дидактики: опора на принципы научности, систематичности и последовательности в обучении, наглядности, доступности, сознательности и активности обучающихся, формирование необходимых профессиональных умений и навыков с учётом индивидуального подхода и др.; бережное отношение к российским и зарубежным традициям вокального исполнительства и педагогики музыкального образования, а также совершенствование бесценного профессионального опыта, полученного в классе Геннадия Геннадиевича Адена – выдающегося отечественного педагога, наследника и продолжателя вокальной методики Этторе Гандольфи.

В учебном процессе, проводимом автором статьи в вокальном классе Российской академии музыки имени Гнесиных, в опоре на перечисленные позиции осуществляется формирование в сознании будущих исполнителей **представлений о ключевых критериях, применяемых для оценки уровня профессиональной подготовки певца**. В их числе следует отметить: свободу голосообразования, ровность дыхания, чистоту интонирования, подвижность голоса, однородность его звучания на протяжении всего диапазона, ясность артикуляции, красоту тембра, стилевую адекватность, артистизм, владение сценической культурой, соответствие репертуара возрастным и индивидуальным возможностям обучающихся, работу с текстом произведения (грамотность фразировки, выстраивание логики развёртывания музыкальной идеи) и др.

Сложность обучения академическому пению заключается в том, что вокалисту необходимо не только овладеть культурой интонирования, разнообразными технологическими приёмами раскрытия художественного содержания исполняемых произведений, но и научиться самостоятельно «настраивать» дарованный природой особый музыкальный инструмент – человеческий голос, управлять им на основе знания законов физиологического и профессионального функционирования певческого аппарата, умения грамотно руководствоваться ими в процессе работы над образом.

И если представители таких творческих профессий, как живопись, скульптура, архитектура, дизайн, при создании художественного произведения контактируют с осязаемым материалом, которому они должны придать необходимую форму, объём, цвет и т. д., то певцы создают звуковой образ путём работы голосового аппарата с воздушным столбом – эфемерной, не материализованной в пространстве субстанцией. Музыкальный аппарат вокалистов скрыт от непосредственного наблюдения. Он состоит из сложно организованной физиологической системы

нервных окончаний и мышц, элементов скелета и хрящевой ткани, «спрятанной» внутри собственного организма, чутко реагирующего на происходящие в нём изменения кровообращения, дыхания, пищеварения и других физиологических процессов. Подверженность влиянию биофизических и акустических факторов, в той или иной степени постоянно воздействующих на режим работы голоса, приводит к его изменениям в течение жизни, имеющим иногда драматические последствия. Являясь уникальным природным инструментом, певческий голос выступает индикатором психического и духовного состояния личности [1; 2], становится причиной многочисленных тревог и опасений, обусловленных утратой его работоспособности, функциональной нестабильностью вокального процесса в силу нарушений строения, самочувствия, влияния на них тех или иных объективных внутренних и внешних факторов.

Наряду с этим следует отметить, что коллеги по цеху – музыканты-инструменталисты воплощают свои творческие замыслы посредством предметов (устройств), созданных другим человеком – профессиональным мастером. Нередки случаи, когда овладение вершинами виртуозности в этой области исполнительства может быть достигнуто без глубокого осознания обучающимся особенностей устройства своего инструмента. В отличие от этого, музыкальным «инструментом» певца выступает голос – неотъемлемая составляющая физической структуры человека, его организма. Успешное овладение профессией в этом случае во многом зависит от того, насколько осознанно вокалист владеет своими внутренними ощущениями, управляет мышцами и контролирует певческое дыхание. Более того, если клавишные, струнные или духовые музыкальные инструменты уже имеют заранее заданную звуковысотную и тембровую структуру, то вокалисту приходится самостоятельно (без помощи механических приспособлений) создавать, выстраивая во времени и пространстве, каждый элемент мелодической ткани произведения (будь то отдельный звук, интервал, мотив, фраза), добиваться его совершенства в интонационном, тембровом и динамическом отношении.

Для того чтобы стать профессионалом, певцу необходимо владеть различными видами слуха, чувством музыкального ритма, развитой эмоциональной сферой (способностью к сопереживанию), сформированным музыкальным мышлением, музыкальной памятью, хорошей дикцией. Наряду с этим органичными составляющими публичной профессии, какой является деятельность сольного певца, выступают природная красота тембра, артистизм, волевые качества, креативность, привлекательная внешность, гармонично развитое тело, надёжно работающая эндокринная система. Безусловно, перечисленными позициями не исчерпывается перечень важнейших качеств, необходимых человеку, мечтающему посвятить себя служению Аэде – музе вокальной музыки в древнегреческой мифологии. В то же время успешность певческой карьеры определяется не только наличием указанных выше качеств, но и глубиной постижения музыкантом своей природы и механизмов функционирования голосового аппарата.

Рассмотрим в этом контексте апробированные в практике работы методические рекомендации по достижению студентами высоких результатов обучения с ориентацией на основополагающие критерии, которые используются для оценивания уровня профессиональной подготовки академического певца.

Ориентация профессиональной подготовки обучающихся академическому вокалу на ключевые критерии оценивания её успешности

Одним из важнейших достоинств профессионально поставленного голоса является, как уже было отмечено выше, наличие красивого певческого **тембра**, который включает такие характеристики, как блеск, объём, плотность и насыщенность окраски. И если блеск во многом обусловлен врождёнными свойствами гортани и не может быть приобретён путем специальных тренировок, то формирование таких характеристик, как общая окраска голоса, его объём и насыщенность, напрямую зависит от тщательного освоения вокальной техники. У студентов РАМ имени Гнесиных – воспитанников вокального класса автора статьи – с первых занятий формируется осознанное представление о том, что *акустический контроль тембра* имеет ключевое значение для становления певца-профессионала. Рассмотрим, какими позициями необходимо руководствоваться преподавателю при выборе упражнений, способствующих выработке у обучающихся необходимых профессиональных компетенций.

Упражнения, которые педагог применяет на уроках, по существу, необязательно должны иметь сложную структуру. Их основная цель состоит в формировании навыков и умений, направленных на решение определённых задач, будь то сглаживание регистров или развитие певческого дыхания. Обычно после исполнения обучающимся предложенного на занятии упражнения педагогу важно в ходе диалога обсудить и проанализировать те ощущения в голосовом аппарате, которые были испытаны студентом во время пения. Это позволит преподавателю проконтролировать правильность понимания будущими певцами предложенного способа работы, а молодых вокалистов научит грамотно оценивать происходящие в собственном исполнении процессы, намечать пути коррекции работы вокального аппарата для преодоления технической трудности и достижения удобства исполнения осваиваемого фрагмента сочинения.

Согласно позициям авторитетных педагогов-вокалистов [3–5 и др.], упражнения могут исполняться на разные гласные, однако в начале урока предпочтительно давать примеры заданий с гласной «у». Отмечая её особую пользу для активизации работы вокального аппарата, солист Большого театра Владимир Атлантов утверждал: «Для меня при этом собиралось в фокусе звучание, достигалось наиболее правильное положение гортани и происходило самое удобное попадание звука в голову. В принципе, именно этим я пользовался до конца моей певческой карьеры...» [6, с. 65]. Приверженцем особого статуса упражнений с использованием гласной «у» с целью прикрытия звука была и одна из величайших оперных певиц Америки, драматическое сопрано Роза Понсель [5, с. 96].

Выражая согласие с мнением авторитетных представителей вокального искусства, отметим, что применение упражнений на «у» позволяет уберечь голос от форсирования, помогает найти нужный объём и плотность звучания, а также способствует получению необходимых резонаторных ощущений и высокой певческой позиции, т. е. инструментального звука. Пение на гласную «у» (с ощущением её впереди, как бы «на губах» во избежание соблазна увести звук назад, «в затылок») в одном

тембральном оттенке и нюансе *mezzo voce* положительно сказывается на сглаживании переходных нот и расширении вокального диапазона голоса как вверх, так и вниз.

Во время выполнения распеваний гласная «у» может чередоваться с такими звуками, как «и», «о» и «а». Так, например, при работе над формированием верхнего участка диапазона голоса (в частности, у теноров) предпочтительно использовать гласную «е», которая плавно переводится в «э». Благодаря её использованию наиболее комфортно происходит вхождение обучающегося в головной регистр и легче достигается взятие им верхних звуков. Когда голосовой аппарат уже достаточно разогрет, возможно практиковать упражнения на различные слоги, такие как «ми», «ля», «да» и другие. При этом внимание ученика должно концентрироваться на том, чтобы звук упирался на воздушный столб и попадал в резонаторные полости. Инерционная звуковая волна делает голос лёгким и ярким, при этом многие технически сложные элементы голосоведения будут преодолеваются обучающимся естественно и без дополнительных усилий.

В ходе распеваний существенную роль играет применение подвижных гаммообразных упражнений, которые позволяют поддерживать однородность звучания голоса и обеспечивают хорошее сглаживание регистров. Великая певица Фьоренца Коссотто всегда позитивно отзывалась о значимости гамм в учебном процессе. В одном из интервью она отметила: «...в течение двух лет мы пели только одни гаммы», не допуская в ходе работы над ними бездумного исполнения [5, с. 87]. Выполнение правила, связанного с выработкой осознанного отношения учащегося к каждому звуку гаммы, достижением концентрации внимания на развитии ровности и выразительности (!) голосоведения на всём её диапазоне и сегодня, в XXI столетии, считается незыблемым законом в вокальной педагогике, особенно на начальном этапе обучения. На необходимость с первых уроков приучать вокалистов к выразительному исполнению упражнений указывал Л. Б. Дмитриев: «Хорошо при этом использовать различный эмоциональный подтекст, как это делается в классе некоторых известных педагогов. Эмоциональный подтекст оживляет пение, не даёт ему быть однообразным, застывшим, невыразительным. Упражнение, спетое с эмоцией то гнева, то радости, то с просьбой, то с презрением, проявляет в голосе соответствующие краски, позволяет приобрести широкую тембровую палитру. Тем более это относится к вокализам и художественным произведениям...» [7].

Для **расширения диапазона голоса** при исполнении упражнений целесообразно применять фальцетно-микстовую манеру звуковедения. Её суть заключается, как известно, в использовании двух регистров: грудного, где смыкаются толстые ткани связок, и головного, где происходит смыкание тонких краёв связок [8], при которой временно уменьшается громкость звука и немного сглаживается тембр голоса. Обучающийся исполняет упражнение на гласную «у» от самых низких до самых высоких звуков как бы на выдохе, совершенно не напрягая мышцы гортани. Параллельно этому он контролирует воздушный поток и учится им управлять. Как только голосовые складки адаптируются к комфортному смыканию по всему диапазону, можно перейти к таким гласным, как «и-а» и усилить звучание голоса путём активизации выдоха, делая это постепенно. В итоге устраняются ненужные мышечные напряжения (зажимы), формируются правильные ощущения, появляется уверенность

и непринуждённость в работе голосового аппарата. Этот метод очень полезно использовать для устранения такого недостатка, как горловое звучание.

Представляя собой довольно сложный и трудоёмкий процесс, пение требует от обучающегося основательной физической выдержки. Для того чтобы голосовой аппарат не уставал в течение продолжительного времени, особенно при работе в высоком диапазоне, полезно применять на занятиях приём прикрытия и округления звука. Его использование защитит голос от переутомления и позволит сделать голосоведение более естественным. Характеризуя работу маэстро Барра в Центре усовершенствования оперных певцов при театре «Ла Скала», профессор Л. Б. Дмитриев писал: «До сих пор тенору недовольно кричат с галёрки, если он почему-то позволит спеть *фа* в открытой манере» [9, с. 121]. Многолетний опыт работы автора статьи со студентами вокального факультета РАМ имени Гнесиных показывает, что прикрытия как дидактический приём следует использовать не только на переходных, но и на самых высоких звуках диапазона. Может быть применён и ещё один весьма эффективный приём преодоления анализируемого недостатка, которым часто пользовался профессор Г. Г. Аден. В работе с тенорами он предлагал *технику «прикрытия на открытии»*, когда звучание одного тона в течение короткого времени проходит две стадии: вначале звук исполняется в чуть более открытой манере, а затем с помощью определённого действия вокалиста как бы «сам собой» прикрывается.

Представляется, что овладение данным методом, помогающим достичь гладкости, лёгкости и полётности голосоведения, является ещё одним важным показателем качественной вокальной школы, проясняющим представления студентов о ключевых критериях, применяемых для оценки уровня профессиональной подготовки певца. Указанный метод Геннадия Геннадиевича Адена, как органичная часть его целостной системы вокальной подготовки студентов, которая изучалась автором настоящей статьи на протяжении многих лет обучения в классе Мастера, стал в дальнейшем одним из ключевых в собственной методике работы с молодыми вокалистами.

Говоря об ощущении яркости и полётности голоса, необходимо объяснить студентам, что указанные характеристики могут возникнуть лишь в том случае, когда певец начинает «видеть» звук не внутри себя, а как бы перед собой, направленным вперёд. Отсутствие такого ощущения, по утверждению Владимира Атлантова, означает, что «певец не нашёл нужные для своего голоса резонаторы и его громобойность заканчивается в нескольких метрах возле него самого» [6, с. 309]. Полётность звука зависит от того, насколько вокалист собран и сконцентрирован, а также от тех резонаторов, которые он в первую очередь использует. Особенно важно, чтобы это качество звучания было ощутимо в верхней части диапазона голоса певца. Не секрет, что большинство слушателей ожидают от вокалиста красивого исполнения именно высоких звуков. Достичь этого непросто, работа в данном направлении необходима и требует ежедневного упорного усилия, внимательного изучения методических советов корифеев вокального искусства. Полётность, являясь одним из основополагающих показателей (критериев) профессионализма, способна придать голосу подлинно эталонное звучание.

Первостепенную значимость для работы над качеством певческого звучания имеет понимание студентами того, каким уникальным защитным механизмом гортани, позволяющим голосовой щели производить свою работу без чрезмерного напряжения, является **импеданс** (от лат. *impeditio* – «препятствие»). Этим термином

принято обозначать обратное акустическое сопротивление, испытываемое голосовыми складками со стороны ротоглоточного канала. Оптимальные условия для фониции устанавливаются тогда, когда в надсвязочном пространстве возникает значительное сопротивление воздушным потокам, которые прорываются вверх во время периодического смыкания и открытия голосовых складок. Чем больше будет сопротивление резонаторов ротоглотки, тем большую энергию складки могут передать в окружающую среду и тем выше будет «коэффициент полезного действия» в пении. В этом процессе активно участвует высокая певческая форманта (далее – ВПФ), которая играет существенную роль в пении.

Хорошо известно, что наличие в голосе правильного **певческого вибрато** (6–7 к/сек.) является очень важным признаком профессионального голосоведения, достижение которого учащимся-вокалистом должно находиться под пристальным педагогическим вниманием. При его соблюдении гортань вовлекается в режим автоколебаний, что делает голос более ярким и естественным, позволяя вокальному аппарату обрести дополнительную выносливость. Правильное вибрато не только рождает в слуховой сфере слушателей ощущение красоты и богатства звучания, но и усиливает эмоциональное восприятие художественного содержания. В этой связи молодому певцу крайне важно стремиться к его достижению.

Одна из ключевых сторон обретения вокального мастерства связана с **чистой интонированием** – важнейшим критерием профессионализма. Соблюдение интонационной точности в работе над упражнениями должно находиться под пристальным контролем не только педагога, но и самих обучающихся. Для этого они должны знать факторы, отрицательно влияющие на достижение интонационной ясности. Если студент во время пения начинает ощущать дискомфорт и при этом форсирует звук, то мышцы голосового аппарата и певческое дыхание могут быстро и незаметно привыкнуть (на основе такого значимого фактора, как «память мышц») сначала к неидеальной (позиционной) интонации, а затем и к явной фальши. Вот почему так важно не допускать в процессе пения малейшего неудобства и утраты лёгкости звучания. Бесконтрольная работа обучающегося в неправильном состоянии, привычка быть в нём – верный путь потери чистоты вокального интонирования (сердцевины искусства пения!), проблемы, которая во все времена считалась самой трудно решаемой и требующей значительных физических и духовных затрат. В работе над выработкой соответствующего навыка особое значение приобретают слуховые ощущения, «так как точность интонирования, связанная с особенностями чувствительного отдела нервной системы, во многом зависит от рецепторного передаточного аппарата, то есть уха. Чистая интонация напрямую связана с верной работой голосового аппарата и должна осуществляться автоматически» [10, с. 65]. Её достижению способствует заострение внимания обучающихся на контроле за возникающими в процессе пения ощущениями и тем самым развитие физической (мышечной) памяти.

Не менее значимым критерием, применяемым для оценки уровня профессиональной подготовки певца, выступает **дыхание**. Несомненно, начальная стадия обучения пению основывается на уяснении обучающимися законов его постановки, овладении соответствующими техническими приёмами. Как показывает практика, оптимальным видом вокального дыхания является нижнерёберно-диафрагматическое. Именно при нём активизируется не только диафрагма, но и нижнее поясное

дыхание, также известное как «дыхание в спину», что помогает добиться необходимой силы звучания голоса, обрести его гибкость и полётность. Овладение данным видом позволяет певцу ощутить воздушный столб, то есть опору голоса. Основное внимание в работе следует уделять тому, чтобы молодой певец не «запирал» дыхание и экономно использовал свой выдох, направляя воздушную струю с достаточной эластичностью. Главное, чтобы голосообразование было естественным, непринуждённым и «витальным» (жизненным), как говорил профессор Г. Аден [11].

Одним из важнейших аспектов на занятиях в классе вокала является работа над достижением правильного **произношения** в пении. Это довольно сложный аспект, поскольку вокальное исполнительство является единственным видом исполнительского искусства, основанным на глубоком синтезе звука и слова. Независимо от сложности музыкального произведения, слушатель должен понять его содержание. Для достижения этого студенту-вокалисту необходимо изучить работу артикуляционного аппарата, разобраться во всех нюансах произношения и осознать важную роль в певческом процессе орфоэпии, представляющей собой совокупность правил устной и письменной речи, закреплённых в литературном языке. Следует помнить, что певческая орфоэпия отличается от обычной речи. Это отличие возникает из условий образования в процессе вокализации гласных, особенностей музыкальной записи и, в конце концов, специфики певческой редукции.

Некачественное произношение может возникать по следующим причинам:

- в силу врождённых физиологических особенностей или полученных в результате травмы изменений речевого аппарата, препятствующих его нормальному функционированию;
- вследствие неверного использования обучающимся отдельных частей речевого аппарата;
- из-за функциональных нарушений в некоторых областях центральной нервной системы.

Наряду с этим проблемы произношения могут быть вызваны недостаточной активностью мышц (особенно губных), отвечающих за артикуляцию, или наоборот, их чрезмерной подвижностью в речевой динамике; зажатостью челюсти, избыточным объёмом языка и т. д.

В силу перечисленных причин одни певцы в процессе вокализации могут чрезмерно акцентировать слова, другие – неверно ставить ударения, а третьи стремятся к достижению чёткости произношения за счёт излишней активности мимики, что приводит к изменению выражения лица. Всё это негативно сказывается на контроле голоса и общем качестве произносимых слов. Если звукообразование и звуковедение лишены естественности, то не стоит ожидать верной координации в работе голосового аппарата в целом.

Проблема певческого произношения является традиционно актуальной, на что в минувшем столетии указывал видный лондонский отоларинголог Альфред Александер*. Его эксперименты показали, что зрители, как правило, не понимают большую часть слов, произносимых вокалистом на сцене, даже если знакомы

* Доктор Альфред Александер (1880–1950). В 1930-х годах был президентом Берлинской ассоциации врачей. Считался специалистом в области лейкемии. В 1935 году вместе с семьёй эмигрировал из нацистской Германии в Англию, где он открыл медицинскую практику.

с языком, на котором исполняется произведение. Без предварительного ознакомления с текстом (либретто) уровень адекватного восприятия слушательской аудиторией вербальной информации становится совсем низким. Результаты поражают: в исследовании учёным оперы Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга» понимание составило всего 2-3 слова из 100 произнесённых, независимо от того, исполнялась опера на английском или немецком языках. Аналогичная ситуация наблюдалась и с операми Дж. Пуччини и Д. Верди. Так, в «Тоске» итальянские зрители поняли лишь 9 слов из 100, а в «Риголетто» – 15, что в процентном соотношении даёт весьма неутешительный показатель. Не лучше обстоит дело с «оперным слухом» у английской аудитории, сумевшей разобрать на слух всего 10 слов из 100 в опере Ж. Бизе «Кармен» [12]. Эти данные свидетельствуют не о недостаточной языковой компетентности аудитории (тем более когда речь идёт о зрителях – носителях языка), а о крайне низком уровне произнесения и подачи в зал текстов артистами оперных спектаклей.

Наряду с этим исследователем была выявлена любопытная закономерность. Певцы-мужчины, особенно обладатели баритонового тембра, доносят до слушателей текст яснее, чем их коллеги сопрано. Разбираясь в причинах, затрудняющих восприятие слов аудиторией в оперных постановках, Александер в числе главных выявил количественный состав оркестра и динамику его звучания. Если он велик и играет в полную мощность, певцу практически невозможно надеяться на понимание зрителями слова как важнейшего транслятора художественного содержания. Вторая причина заключается в том, что исполнители в погоне за достижением качества вокализации перестают следить за чёткостью произношения текста. Третья, по мнению исследователя, обусловлена стремлением композиторов к усилению драматизма и экспрессии выражения за счёт поднятия вокальной тесситуры, расширения диапазона, ведущих к форсированию звука и потере контроля над качеством дикции. Многое также зависит от качества либретто [Там же]. Для изменения такой ситуации А. Александер рекомендует пришедшим на спектакль слушателям заранее ознакомиться с содержанием произведения: «прочитав либретто всего один раз, вы удвоите, а то и утроите количество правильно понятых слов» [Там же]. А что же должен предпринять певец для обретения качественного произношения?

Известно, что ключевым фактором качественного вокального исполнения является взаимодействие физических ощущений и резонаторных восприятий, связанных с плавностью мелодии (кантилены) и точностью интонации. Важнейшим аспектом в этом процессе выступает поддержание гармонического баланса функций организма, обеспечивающего стабильность при работе певца в различной динамике звука и тесситуре исполняемых произведений. Понимание значимости данного аспекта в профессиональной подготовке молодых исполнителей и построение обучения в опоре на него были присущи педагогам старой итальянской школы пения. Следование методическим подходам, выработанным авторитетными наставниками прошлого времени, характерно и для современного итальянского вокального образования. Один из русских стажёров, повышая профессиональную квалификацию в Центре усовершенствования оперных певцов при театре «Ла Скала», отмечал: «Когда появляется правильно оформленный звук, лёгкий, непринужденный, хорошо резонирующий, округлённый, фраза и слово у итальянских певцов рождаются как бы сами собой» [13, с. 71]. Представляется, что молодым вокалистам XXI века стоит обратить

внимание на это высказывание старшего коллеги, учитывая, что Италия является колыбелью *bel canto*.

Рассматривая чёткую артикуляцию в качестве одного из критериев оценки вокального мастерства, необходимо приучать обучающихся к внимательному и осознанному отношению к слову, вырабатывать у них потребность анализировать значение заложенной в нотном тексте вербальной информации – носительницы смысла. Работа над артикуляцией тесно связана с таким средством музыкальной выразительности, как динамика. Поэтому овладение динамической палитрой, тонкое владение нюансировкой чрезвычайно значимы для достижения не только разборчивости, но и высокой художественной выразительности подачи текста во время пения.

Что касается музыкального слуха, то его наличие, безусловно, важно для певца, однако этого недостаточно. Необходимо стремиться к развитию у него **эталонного (!) певческого слуха**, под которым, согласно дефиниции понятия «эталон», представленной в Большом толковом словаре русского языка, мы понимаем значение данного выражения как «образцовый», «идеальный», «мерило», «стандарт», «образец» для сравнения [14], потому что именно он является наиглавнейшим контролёром в процессе пения.

Нельзя не согласиться с выводами доктора наук В. И. Юшманова, который утверждает, что «певческий голос – это предназначенный для слухового восприятия энергетический поток, создаваемый певцом во время звучания, а звучание певческого голоса есть не что иное, как качество субъективного слухового восприятия этого потока» [15, с. 55]. Студент, обучающийся вокальному искусству, должен освоить умение слышать себя (непростая задача!), дифференцированно ощущать охарактеризованный исследователем энергетический поток и при необходимости уметь его корректировать. Только в этом случае его исполнение на всём певческом диапазоне может претендовать на подлинно профессиональный уровень.

С сожалением стоит отметить, что в настоящее время, с возрастанием уровня шумового потока, окружающего человека (в том числе влияния интенсивности сигналов, воспроизводимых электронными устройствами), слуховой порог у жителей различных стран значительно снизился. Люди стремительно теряют способность чёткого слышания ввиду деградации волосковых клеток. Некоторые исследователи (В. П. Морозов [16], В. И. Юшманов [15] и др.) проводят аналогию между вредоносным воздействием на организм громких звуков и шумов и повышенным уровнем радиации. К сожалению, этот процесс является необратимым: развитие цивилизации идёт своим путём.

Созданию идеальных условий для формирования и совершенствования певческого слуха способствует применение на занятиях вокализов Ф. Абта, Дж. Конконе, Б. Лютгена и Г. Зейдлера. Многие художественные и вокально-технические проблемы эффективно решаются именно на этом репертуаре. Очень полезны вокализы с вариациями М. Мирзоевой, а для более продвинутых учеников – образцы, созданные в этом жанре С. Маркези. Определённую пользу может принести и использование педагогом на занятиях специально отобранных им с целью решения конкретных дидактических задач вокальных каденций из произведений мировой музыкальной классики – импровизируемых исполнителем или выписанных композитором виртуозных заключений сольной вокальной пьесы или оперной арии.

Как и большинство преподавателей, автор статьи является решительным противником освоения студентом репертуара (в особенности сочинений драматического характера), превышающего по сложности уровень профессиональной подготовки обучающегося. Это может нанести значительный вред голосовым складкам молодого певца.

Исполнители и педагоги-вокалисты часто забывают или не обращают внимания на одну важную деталь. Речь идёт **об эталоне высоты звука**, т. е. камертоне. Как известно, ещё в 1620 году по инициативе немецкого теоретика музыки, композитора и органиста, автора фундаментального трактата «Устройство музыки» («*Syntagma musicum*») Михаэля Преториуса был принят единый камертон «ля» – 424 Гц, который использовался в большинстве европейских стран почти два столетия. В 1885 году на Международной конференции в Вене в качестве эталона «нормального тона» был признан тон с частотой колебаний 435 Гц. В XX веке она увеличилась до 440 Гц, что на более чем один тон (!) выше по сравнению с эпохой бельканто. В настоящее время в США для оперного пения практикуется высота камертона 440 Гц, для звучания симфонического оркестра – 445 Гц, а для джазовых коллективов – даже 454 Гц.

В данном отношении уместно привести случай, который произошёл с «королём баритонов» Маттиа Баттистини во время его гастролей в Англии. Когда в ходе репетиции он проверил камертоном эталон высоты звучания оркестра и определил превышение его уровня в сравнении с традиционным, то отказался выступать с коллективом до приведения его основного тона к привычному для голоса звучанию [17, с. 98]. Об этом же пишет Н. Л. Щербинкина: «такие певцы, как Мазини и Баттистини, постоянно возили с собой камертон существовавшего в то время Миланского оркестрового строя и в категорической форме настаивали на изменении строя в тех оркестрах, которые имели отклонение от их камертонов» [18, с. 210]. Приведённые примеры свидетельствуют о том, что жившие в прошлых столетиях великие исполнители бережно относились к своим голосовым аппаратам, благодаря чему их певческая карьера продолжалась долгие годы. К сожалению, современные вокалисты зачастую игнорируют этот фактор. Следствием пения в непривычной тесситуре становится форсированное звучание голосового аппарата, обусловленное усилением физиологического и психологического напряжения исполнителя, игнорированием (или незнанием) исторического периода создания произведения, характерного для данной эпохи определённого стандарта камертона. Подобное положение дел наблюдается и в оперных театрах. Яркой иллюстрацией этому выступают слова В. Атлантова, отмечавшего, что «...особенно в Большом театре безумно завышен камертон. Это как фуганком снимает стружку с голоса, с его тембра, с его металла. Взять бы и спеть оперу на полтона ниже. Ведь звучание композитора было рождено в иной тональности... А это совсем другое ощущение! Несчастные дирижёры взвинтили это дело. Это ужасно! Теряются свойства голоса» [6, с. 312–313].

Целесообразно на некоторое время понизить тональность произведения, пока оно «не уляжется» в ощущениях, «не впоётся» обучающимся, как говорят вокалисты. С течением времени произойдёт формирование динамического стереотипа – системы временных нервных связей (условных рефлексов), которая формируется под воздействием регулярно повторяющихся ситуаций и обстоятельств. Он обеспечит скоординированную работу всех частей голосового аппарата, способствуя формированию

правильного звукообразования и предохраняя голос от перенапряжения. За счёт этого при исполнении произведения в оригинальной тональности ученику станет намного проще преодолеть все вокально-технические сложности. Иными словами выработанный стереотип позволит ему сосредоточиться на формировании художественного образа, а не на технологической работе голосового аппарата.

Как уже отмечалось выше, важно внимательно относиться к выбору **репертуара**, следить, чтобы молодые исполнители не слишком увлекались сочинениями драматического характера. Обучение должно начинаться с лирического репертуара. В противном случае может пострадать не только находящаяся на стадии формирования вокальная техника, но и психоэмоциональное состояние исполнителя. Такой рискованный путь может завести в тупик и в конечном счёте вызвать длительную творческую депрессию.

В своей работе педагогу следует активно вовлекать студента в процесс овладения вокальным искусством, знакомить с методическими путями его совершенствования. Действенным стимулом повышения профессиональной мотивации может стать поддержка преподавателем инициативы обучающегося в вопросе самостоятельного выбора учебного репертуара. Безусловно, исключением в этом процессе являются студенты первого года обучения, которые, как правило, руководствуются исключительно художественно-эстетическими достоинствами выбираемых для работы сочинений, не оценивая дидактическую целесообразность их применения на начальном этапе овладения мастерством. В этой связи особую значимость приобретает необходимость включения в учебные планы образовательной программы «Академическое пение» элективной дисциплины «Знакомство с вокальным репертуаром». Студенты класса автора настоящей статьи пользуются в работе «Репертуарной вокальной энциклопедией», изданной в 2007 году [19] (третье – дополненное – издание вышло в свет в 2025 году [20]), в которую вошли арии, романсы и песни отечественных и зарубежных композиторов, распределённые по разделам в соответствии с дидактическими задачами.

Заключение

В заключение отметим следующее. Достигнуть значительных успехов в такой сложной и многогранной профессии, как академическое пение, возможно только в том случае, если процесс обучения является двусторонним: студент и педагог работают сообща, рука об руку, идя к высокой цели. Беда многих исполнителей и музыкантов-педагогов заключается в преимущественной направленности на анализ профессиональных достоинств и (что, к сожалению, бывает значительно чаще!) недостатков в исполнении своих коллег и их учеников, обсуждении особых, исключительных условий достижения ими вокальных вершин. В гораздо меньшей степени объективной оценке и глубокому анализу подвергается собственное исполнение и присущие ему недочёты.

На пути овладения профессией студенты-вокалисты должны понимать, что пение определяется не только наличием музыкальных способностей, но в первую очередь (на 95%!) зависит от сформированности культурного тезауруса и интеллектуального багажа, требует больших духовных, эмоциональных и волевых усилий,

стойкой мотивации к овладению методикой вокального исполнительства, полного сосредоточения на ежедневном труде. Если же кто-либо из обучающихся, игнорируя перечисленные позиции, надеется исключительно на удачу, то вскоре на собственном опыте (порой довольно жёстком и небезболезненном в духовном отношении) получит жизненный урок ошибочности такого представления о путях овладения искусством пения, ибо достижение успеха в нём требует постоянно анализируемой самоотверженной работы и... немного везения.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Сенцова А. Г., Полищук Л. Л. Вокальная культура как психологический феномен: к теории вопроса // Азимут научных исследований: педагогика и психология. 2018. Т. 7. № 3 (24). С. 377–380.
2. Гордеева Т. Ю. Понятие «певческая культура» сквозь призму певческого звука // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 41-2. С. 23–28.
3. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики: учебное пособие. 4-е изд., стер. СПб.: Лань, Планета музыки, 2023. 352 с.
4. Назаренко И. К. Искусство пения: очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: хрестоматия / общ. ред. Р. Берберова. 3-е изд., доп. М.: Музыка, 1968. 622 с.
5. Секреты вокальной техники раскрывают великие оперные певцы / Международная Шк. Вокального Мастерства; пер. с англ. А. Розинкина. М.: Издатель Хоружевский, 2010. 271 с.
6. Коткина И. А. Атлантов в Большом театре. Судьба певца и движение оперного стиля. М.: Аграф, 2002. 317 с.
7. Дмитриев Л. Б. Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике // Вопросы вокальной педагогики: сборник. Вып. 7 / ред.-сост. А. С. Яковлева. М.: Музыка, 1984. URL: https://ale07.ru/music/notes/song/chorus/voprosy_pedagogiki/vvp9_4.htm (дата обращения: 03.08. 2025).
8. Вакина Т. С., Агин М. С. О роли фальцетно-микстовой манеры пения при формировании смешанного голосообразования. URL: <https://textarchive.ru/c-1474417-p10.html> (дата обращения: 06.08. 2025).
9. Дмитриев Л. Б. Методические взгляды Э. Барра // Вопросы физиологии пения и вокальной методики: сборник статей / сост. проф., канд. искусствоведения О. М. Агарков и др. М.: ГМПИ, 1975. С. 118–145.
10. Агин М. С. Развитие певческого голоса (теория и практика): учебно-методическое пособие. М.: РАМ имени Гнесиных. 2024. 150 с.
11. Забияко В. И. Основы методики Г. Г. Адена: вокальный и педагогический метод // Учёный совет. 2019. № 6. URL: <https://panor.ru/articles/osnovy-metodiki-gg-adena-vokalnyy-i-pedagogicheskiy-metod/1868.html?ysclid=mi9yc3voue321969319#> (дата обращения: 03.07. 2025).
12. Понимаем ли мы «оперный язык»? / Санди таймс. Лондон // Советский артист. 9 декабря. 1983.
13. Дмитриев Л. Б. О воспитании певцов в центре усовершенствования оперных артистов при «Ла Скала» // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. Сборник статей / под ред. Л. Б. Дмитриева. М.: Музыка, 1976. С. 61–90.

14. Эталон // Большой толковый словарь русского языка. URL: [https://gramota.ru/poisk?query=%D1%8D%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BD&mode=slovari&dicts\[\]=42&ysclid=mi7uhnu6xr667800735](https://gramota.ru/poisk?query=%D1%8D%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BD&mode=slovari&dicts[]=42&ysclid=mi7uhnu6xr667800735) (дата обращения: 05.07. 2025).
15. Юшманов В. И. Вокальная техника и её парадоксы. СПб.: Деан, 2007. 127 с.
16. Морозов В. П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: МГК им. П. И. Чайковского, ИП РАН, Центр «Искусство и наука». 2008. 592 с.
17. Иванов В. П. Об искусстве пения. М.: ВЦСПС Профиздат, 1962. 103 с.
18. Щербинкина Н. Л. Завышенный камертон как проблема сохранения бельканто // Грамота. 2013. № 4 (30). С. 206–212.
19. Агин М. С. Репертуарная вокальная энциклопедия. Арии: учебно-методическое пособие. М.: Российская акад. музыки им. Гнесиных, 2007. 320 с.
20. Агин М. С. Репертуарная вокальная энциклопедия. Арии: учебно-методическое пособие. 3-е изд., дополненное. М.: Мастерпринт, Российская акад. музыки им. Гнесиных, 2025. 540 с.

Поступила 13.08.2025; принята к публикации 15.09.2025.

Об авторе:

Агин Михаил Суменович, профессор кафедры сольного пения Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных» (ул. Поварская, 30–36, Москва, Российская Федерация, 121069), кандидат педагогических наук, профессор, 1948.90@list.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Sentsova A. G., Polishchuk L. L. Vokal'naya kul'tura kak psikhologicheskii fenomen: k teorii voprosa [Vocal Culture as a Psychological Phenomenon: Towards a Theory of the Issue]. *Azimut nauchnykh issledovaniy: pedagogika i psikhologiya* [Azimut of Scientific Research: Pedagogy and Psychology]. 2018, vol. 7, no. 3 (24), pp. 377–380 (in Russian).
2. Gordeeva T. Yu. Ponyatie "pevcheskaya kul'tura" skvoz' prizmu pevcheskogo zvuka [The Concept of "Singing Culture" through the Prism of Singing Sound]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2017, no. 41-2, pp. 23–28 (in Russian).
3. Dmitriev L. B. *Osnovy vokal'noi metodiki* [Fundamentals of Vocal Technique]: A Textbook. 4th ed. St. Petersburg: Publishing House "Lan", "Planet of Music", 2023. 352 p. (in Russian).
4. Nazarenko I. K. *Iskusstvo peniya: ocherki i materialy po istorii, teorii i praktike khudozhestvennogo peniya* [The Art of Singing: Essays and Materials on the History, Theory, and Practice of Artistic Singing]: A Anthology. Ed. by R. Berberov. 3rd ed., expanded. Moscow: Publishing House "Music", 1968. 622 p. (in Russian).
5. *Sekrety vokal'noi tekhniki raskryvayut velikie opernye pevttsy* [Great Opera Singers Reveal the Secrets of Vocal Technique]. International School. Vocal Skills; Trans. from the English by A. Rozinkin. Moscow: Publishing House "Editor Khoruzhevsky", 2010. 271 p. (in Russian).

6. Kotkina I. A. *Atlantov v Bol'shom teatre. Sud'ba pevtsa i dvizhenie opernogo stilya* [Atlantov at the Bolshoi Theatre. The Singer's Fate and the Movement of the Opera Style]. Moscow: Publishing House "Agraf", 2002. 317 p. (in Russian).
7. Dmitriev L. B. Intuitsiya i soznanie v tvorchestve i vokal'noi pedagogike [Intuition and Consciousness in Creativity and Vocal Pedagogy]. *Voprosy vokal'noi pedagogiki* [Issues of Vocal Pedagogy]: Collection. Issue 7. Editor-in-Chief A. S. Yakovleva]. Moscow: Publishing House "Music", 1984. Available at: https://ale07.ru/music/notes/song/chorus/voprosy_pedagogiki/vvp9_4.htm (accessed: 03.08.2025) (in Russian).
8. Vakina T. S., Agin M. S. *O roli fal'tsetno-mikstovoi manery peniya pri formirovanii smeshannogo golosoobrazovaniya* [On the Role of the Falsetto-Mixed Singing Style in the Formation of Mixed Voice Production]. Available at: <https://textarchive.ru/c-1474417-p10.html> (accessed: 06.08.2025) (in Russian).
9. Dmitriev L. B. Metodicheskie vzglyady E. Barra [Methodical Views of E. Barr]. *Voprosy fiziologii peniya i vokal'noi metodiki* [Questions of the Physiology of Singing and Vocal Technique]: Collection of Articles. Comp. prof., PhD. Art Criticism by O. M. Agarkov and Others. Moscow: GMPI, 1975. Pp. 118–45 (in Russian).
10. Agin M. S. *Razvitie pevcheskogo golosa (teoriya i praktika)* [The Development of the Singing Voice (Theory and Practice)]: Educational and Methodical Manual. Moscow: Gnassin Academy of Medical Sciences. 2024. 150 p. (in Russian).
11. Zabiako V. I. Osnovy metodiki G. G. Adena: vokal'nyi i pedagogicheskii metod [Fundamentals of G. G. Aden's Methodology: Vocal and Pedagogical Method]. *Uchenyi sovet* [Academic Council]. 2019, no. 6. Available at: <https://panor.ru/articles/osnovy-metodiki-gg-adena-vokalnyy-i-pedagogicheskii-metod/1868.html?ysclid=mi9yc3voue321969319#> (accessed: 03.07.2025) (in Russian).
12. Ponimaem li my "opernyi yazyk"? [Do We Understand the "Language of Opera"?]. Sunday Times. London. *Sovetsky artist* [Soviet Artist]. December 9, 1983 (in Russian).
13. Dmitriev L. B. O vospitanii pevtsov v tsentre usovershenstvovaniya opernykh artistov pri "La Skala" [On the Education of Singers at the Center for the Improvement of Opera Artists at "La Scala"]. *Voprosy vokal'noi pedagogiki* [Questions of Vocal Pedagogy]. Issue 5. Collection of Articles. Ed. by L. B. Dmitriev. Moscow: Publishing House "Music", 1976. Pp. 61–90 (in Russian).
14. Etalon [Standard]. *Bol'shoi tolkovyi slovar' russkogo yazyka* [Great Explanatory Dictionary of the Russian Language]. Available at: [https://gramota.ru/poisk?query=%D1%8D%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BD&mode=slovari&dicts\[\]=42&ysclid=mi7uhnu6xr667800735](https://gramota.ru/poisk?query=%D1%8D%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%BE%D0%BD&mode=slovari&dicts[]=42&ysclid=mi7uhnu6xr667800735) (accessed: 05.07. 2025) (in Russian).
15. Yushmanov V. I. *Vokal'naya tekhnika i eyo paradoksy* [Vocal Technique and Its Paradoxes]. St. Petersburg: Publishing House "Dean", 2007. 127 p. (in Russian).
16. Morozov V. P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoi teorii i tekhniki* [The Art of Resonance Singing. Fundamentals of Resonance Theory and Technique]. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Institute of Physics and Technology of the Russian Academy of Sciences, Center for Art and Science, 2008. 592 p. (in Russian).
17. Ivanov V. P. *Ob iskusstve peniya* [On the Art of Singing]. Moscow: VTsSPS Profizdat, 1962. 103 p. (in Russian).
18. Shcherbinkina N. L. Zavysheynyi kamerton kak problema sokhraneniya bel'kanto [The Excessive Tuning Fork as a Problem of Bel Canto Preservation]. *Gramota* [Gramota]. 2013, no. 4 (30), pp. 206–212 (in Russian).

19. Agin M. S. *Repertuarnaya vokal'naya entsiklopediya. Arii* [Repertoire Vocal Encyclopedia. Arias]: An Educational and Methodical Manual. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 2007. 320 p. (in Russian).
20. Agin M. S. *Repertuarnaya vokal'naya entsiklopediya. Arii* [Repertoire vocal encyclopedia. Arias]: An Educational and Methodical Manual. 3rd ed., expanded. Moscow: Publishing House "Masterprint", Gnessin Russian Academy of Music, 2025. 540 p. (in Russian).

Submitted 13.08.2025; revised 15.09.2025.

About the author:

Michael S. Agin, Professor at the Department of Solo Singing Federal State Budgetary Educational Institution of Higher Education "Gnessin Russian Academy of Music" (Povarskaya Street, 30–36, Moscow, Russian Federation, 121069), PhD Pedagogical Sciences, Professor, 1948.90@list.ru

The author has read and approved the final manuscript.