

Национально-стилевые черты музыки сонаты привнесли новизну и в исполнительскую интерпретацию, обогатив исполнителей новыми приёмами игры на скрипке. В сонате А.Рзаева много таких оригинальных приёмов. Например, редко встречающейся в скрипичной литературе приём игры под полусурдину (тембр скрипки тогда приближается к «гнувавому» звучанию зурны); исполнение на разных струнах двух попарно перемежающихся звуков - усложнённый вариант использованной в своё время Паганини игры одной ноты на разных струнах *pizzicato* правой и левой руками, создающее эффект гитарного звучания и т.д.

Яркий национальный образный строй и музыкальный язык сонаты, вместе с опорой на европейские композиционные структуры определяют высокую художественную ценность этого произведения и его привлекательность как для концертирующих исполнителей, так и в музыкально-педагогической практике.

*Список литературы*

- 1.Алиярова Н. Сонаты для скрипки и фортепиано азербайджанских композиторов. Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения .М., 2003
- 2.Абезгауз И.В. Азер Рзаев М., 1958
3. Абасова Э.А. АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ МУЗЫКА, belcanto.ru.
4. Касымова С.Д. Азер Рзаев Баку, 1981

**ХАЛАНСКИЙ А.В.**

anton.khalanskiy@gmail.com

Россия, г. Курск, Юго-Западный государственный университет

**ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ТРУДНОСТИ В ОПЕРНОЙ  
МУЗЫКЕ С.С.ПРОКОФЬЕВА**

*Автор статьи характеризует оперное творчество С.С.Прокофьева в целом и анализирует оперы С.С.Прокофьева с точки зрения певца-исполнителя. Сделан подробный анализ особенностей вокально-исполнительских трудностей в операх С.С.Прокофьева и показаны вокально-технические приёмы, с помощью которых их можно преодолеть.*

Сергей Сергеевич Прокофьев (1891 – 1953), вошедший в историю русской музыки как великий композитор, новатор, мастер музыкального театра, создатель нового музыкального языка и ниспровергатель старых канонов, всегда оставался истинно русским художником. М. Тараканов отмечает, что в этом – главное историческое значение Прокофьева, продолжившего в данном направлении дело Пушкина и Глинки; его «по праву можно назвать солнцем русской музыки». В то же время, продолжая идти в некотором смысле по пути А. Бородина и М. Мусоргского, он привносит в музыку натиск, динамику, и энергию XX века, наполненные глубокими идеями и светлым оптимизмом.

Театральная природа мышления композитора обусловила значимость музыкально-театральных жанров в его творчестве, представленных операми, балетами, музыкой к кинофильмам и спектаклям, насыщенным яркой и многоплановой образностью. Отличительными признаками многих балетов и опер является занимательность интриги, стремительность динамики развития действия, роль комедийного начала. Непрерывный творческий процесс работы композитора в данном русле обусловлен развитием музыкально-сценической драматургии в связи с тремя основными линиями.

Это - комедийно-скерцозная, отмеченная связью с традициями народного ярмарочного представления, сказочно-пародийных спектаклей (например, балет «Шут», опера «Любовь к трем апельсинам»); конфликтно-драматургическая, берущая начало от оперы «Игрок» – вплоть до оперы «Война и мир»; лирико-комедийная (опера «Дуэнья», балет «Золушка»).

Четвертая линия, связанная с народной песенностью, формируется в последние годы жизни композитора (опера «Повесть о настоящем человеке», балет «Сказ о каменном цветке»).

Тематика оперных сюжетов охватывает образцы русской и европейской классической литературы; временной диапазон от эпохи Средневековья вплоть до эпохи Советского Союза. Помимо завершенных, немало оперных замыслов осталось нереализованными. Вот некоторые из них: «Рассказ о простой вещи» (по повести Б. Лавренёва), существующий в виде краткого плана оперы; «Расточитель» (по пьесе Н. Лескова), представляющий собой пространное изложение сюжета; «Вас вызывает Таймыр» (по пьесе А. Галича и К. Исаева) – здесь разработаны отдельные характеры и сцены; замыслы опер «Хан Бузай» и «Далекие моря» (сохранилась 1-я картина).

Среди завершенных опер: «Пир во время чумы», родившийся в результате занятий композитора с Глиэром; «Магдалена» (1911, 2-я ред. 1913) – одноактная лирико-драматическая опера; «Игрок» (1916, 2-я ред. 1927), где зарождается тип конфликтной драматургии; «Любовь к трем апельсинам» (1919), восходящая к традициям *dell'arte*; «Огненный ангел» (1919-1927/1928, по одноименному роману В. Брюсова), сочетает черты камерной лирико-психологической оперы и социальной трагедии; «Семен Котко» (1939), сочетающий черты любовной драмы, комедии, социальной трагедии; «Дуэнья» (или «Обручение в монастыре», 1946) – синтезирует жанры лирической комедии и социальной сатиры; «Война и мир» (1941-1952) – опера-диалогия по роману Л. Толстого; «Повесть о настоящем человеке» (1948, 2-я ред. 1960) — посвящена одной из важнейших проблем советского искусства - изображению национального характера в период Великой Отечественной войны.

Исследователи снова и снова предпринимают попытки постигнуть многогранность смыслов, заложенных в его произведениях, образуя всё новые «герменевтические круги», приближающие нас к более глубокому и адекватному пониманию творческого гения Прокофьева, к переосмыслению

его места и роли в мировом художественном процессе. Необходимость такого переосмысления отчётливо обнаружилась в искусствоведческой литературе последних десятилетий. Это связано, в первую очередь, с пересмотром сложившихся в советский период интерпретаций направленности и смысла произведений композитора, с возможностью отхода от однозначных социально-идеологических трактовок его творчества. Новому прочтению личности художника в значительной степени способствует публикация его дневниковых записей, которые проливают свет на мироощущение композитора и вносят коррективы в те аспекты его творчества, которые казались уже достаточно изученными. Многочисленными исследователями творчества Прокофьева подчёркивается значение эволюции художественного стиля Прокофьева как процесса, отражающего изменение и развитие его мировоззренческих установок. Однако основания этого развития в настоящее время в значительной степени переосмысливаются: если ранее подчёркивалось значение социально-политической обусловленности творческой эволюции композитора, то в настоящее время на первый план выходят более глубинные его источники, связанные с духовными исканиями художника.

В связи с этим особый интерес представляет одна из самых характерных черт музыки Прокофьева - пронизывающее его произведения «светлое начало», свидетельствующее о не иссякающем оптимизме композитора. Это светлое, жизнеутверждающее начало в сопоставлении с пессимизмом, трагизмом и безысходностью мироощущения большинства европейских художников первой половины XX века было весьма удивительным явлением. «Музыка у него всегда порождается бьющей через край радостью бытия - определение, которое Тагор применял к Моцарту, справедливо по отношению и к Прокофьеву» - подчёркивает французский исследователь оперной музыки С.Прокофьева Ж.Брюир.

В целом для оперного творчества Прокофьева характерно господство игровой стихии, тенденция к усилению роли оркестровых эпизодов, стремление воплотить современные идеалы и отразить особенности воссоздаваемой в конкретном сюжете исторической эпохи.

Прокофьев в музыкальных текстах своих произведений – сторонник рационального использования музыкально-выразительных средств; как драматург, обновляет оперный жанр введением в него элементов драматического театра и кинематографа. Так, специфику прокофьевской монтажной драматургии охарактеризовал М. Друскин: «прокофьевская драматургия – это не простая смена «кадров», не калейдоскоп чередующихся эпизодов, а музыкальное перевоплощение принципов то «замедленной», то «убыстренной» съёмки, то «наплыва», то «крупного плана».

Также оперы Прокофьева отличают многоплановость образов и сценических ситуаций, полярность в отражении действительности.

Разнообразие проблематики, представленной в исследованиях об отдельных оперных замыслах композитора, лишь подтверждает множест-

венность стилистических и эстетических решений в музыкальном театре Прокофьева. Тем не менее, мы поставили своей целью представить нечто, объединяющее сценические произведения автора. Высказывания композитора свидетельствуют, что он обладал стройной, продуманной позицией и пытался каждым следующим оперным сочинением представить нечто совершенно новое, соответствующее собственному пониманию современного. Кроме того, по нашему мнению, общим оставался тот путь, который композитор проходил от самоопределения «что я ищущу», через предпочтение определенного литературного сюжета.

Прокофьев в своих сценических произведениях противостоит тенденции симфонизации театральных жанров, которая получила одно из наиболее ярких воплощений в музыкальных драмах Р. Вагнера. Формулирование данной эстетической установки Прокофьева, из которой проистекает и структурное оформление партитуры и метод развития тематизма, позволяет исследователю противопоставить Прокофьева и Шостаковича как оперных авторов. Наконец, в отличие от многих авторов-биографов, Крёплин уделил немалое внимание вопросу взаимовлияний произведений — разумеется, не только оперы «Огненный ангел» и Третьей симфонии, но также оперы «Семен Котко» и музыки к театральным постановкам 1930-х годов.

Если посмотреть на ведущие сюжетные лейтмотивы в их прокофьевской интерпретации, то можно провести множество параллелей с современным и предшествовавшим Прокофьеву искусством, ввиду чего прокофьевский театр имеет стилевую множественность.

Прокофьев очень требовательно подходил к качеству собственно музыкального материала, не принимая ни его «облегченности», ни нарочитой усложненности. Также композитор всегда специально заботился о композиции произведения и в качестве фактора объединения, наряду с естественной драматургической составляющей, активно использовал тематические связи.

Одним из самых важных вопросов оперной эстетики для Прокофьева оставалось отношение к оперным формам. В работе над более ранними операми композитор, как известно, выступал категорически против развернутых сольных форм, в связи с чем в тесситурах партий вокальная нагрузка часто значительно повышается на коротких ариозо, что является коварными местами для вокалиста и требуют предельно осторожного исполнения. Однако начиная с оперы «Огненный ангел» они все-таки «отвоевывают» себе место. Показательно, что в своей мотивировке присутствия в опере сольной сцены Прокофьев опять же исходит из понимания оперного спектакля как единства музыкальной и визуальной сторон. Не отказываясь от требования подвижности в опере, композитор допускает перемещение самого момента движения из зрительного ряда в музыкальный.

Много точных и тонких наблюдений содержит монография немецкого музыковеда Э. Крёплина (E. Kroplin) «Ранняя советская опера: Шостакович, Прокофьев», увидевшая свет в Берлине в 1985 году. Подробно пред-

ставляя особенности сценических произведений (включая драматургию, характеристику персонажей, особенности формообразования и т.д.), автор удачно синтезировал теоретические и исторические наблюдения. Исследование опер Прокофьева (наиболее подробно представлены «Семен Котко» и «Война и мир») Э. Крёплин завершил небольшой обобщающей главой «Взгляды Прокофьева на оперную эстетику». Остановившись преимущественно на вопросе вокальной стилистики, Крёплин привел также несколько важных положений, не звучавших ранее в зарубежной литературе. Отметим, в частности, мысль о том, что Прокофьев в своих сценических произведениях противостоит тенденции симфонизации театральных жанров, которая получила одно из наиболее ярких воплощений в музыкальных драмах Р. Вагнера. Формулирование данной эстетической установки Прокофьева, из которой проистекает и структурное оформление партитуры и метод развития тематизма, позволяет исследователю противопоставить Прокофьева и Шостаковича как оперных авторов. Наконец, в отличие от многих авторов-биографов, Крёплин уделил немалое внимание вопросу взаимовлияний произведений — разумеется, не только оперы «Огненный ангел» и Третьей симфонии, но также оперы «Семен Котко» и музыки к театральным постановкам 1930-х годов.

В операх «Повесть о настоящем человеке» и «Далекие моря» еще на этапе разработки сюжета Прокофьев намечал введение песенных фрагментов. В случае с «Повестью о настоящем человеке» речь шла о цитировании заранее написанных самоутверждения, демонстрации собственной стилевой идентичности, что подтвердилось множеством высказываний самого Прокофьева и стало своего рода сдерживающим фактором для обращения к «чужому» материалу. Музыка оперы «Далекие моря» не содержит цитат, присутствующие песенные фрагменты были специально сочинены Прокофьевым (в первой картине можно выделить 6 таких фрагментов). В обоих случаях, однако, не приходится говорить о стилевой идентичности различных песенных эпизодов. «Повесть о настоящем человеке» к жанровому «миксту» обработок и массовых песен добавляет также киномузыку (из фильма «Иван Грозный») и марш для духового (то есть фактически военного) оркестра. Не выглядит однородным и материал «песенок» (как их называл сам Прокофьев) из «Далеких морей». Диапазон трактовки жанра здесь простирается от заключительного «терцета согласия» в духе массовых песен до «Анекдота о трех пьяных», приближающегося скорее к песням Мусоргского, до галопа в «монолог восторга» Андрея.

Адекватное понимание смысла любого произведения, его семантической нагруженности возможно лишь при условии постижения общей направленности творчества композитора, а это требует исследования метафизического уровня его творчества. Жизнелюбие и жизнерадостность С.Прокофьева, его следование классическим идеалам — красоте и гармонии — служили музыковедам основанием для характеристики композитора как певца реальной действительности, тем самым, отказывая его творчест-

ву в какой-либо метафизичности. Такая позиция вступает в противоречие, прежде всего, с музыкой композитора, а также с внутренним духовно-психологическим образом, возникающим в процессе исследования глубинных слоёв личности С.Прокофьева и его вокальной стилистики.

В самом музыкальном звучании — в идеальном образном строе лирической составляющей музыки С.Прокофьева ясно видится чётко выраженная духовная интенция, обнаруживается метафизический срез его творчества, его обращённость к вечности. В музыке С.Прокофьева, даже в самые светлые, радостные моменты явно слышится «тоска по иному», возникает трудно выразимая интуиция, связанная с ощущением неадекватности, своеобразной «нехватки бытия» - переживания, предощущения того, что не встречалось в опыте реальной действительности. В этих отблесках иного бытия, в ощущении метафизичности происходящего и проявляется глубокий смысл его произведений.

Новизна музыки Прокофьева внесла гораздо более высокие требования к мастерству владения голосом. Если в операх Доницетти, Гуно, Пуччини вся вокальная ткань часто не только способствует раскрытию певцами всех их возможностей, но и порой позволяет раскрыться певцам, ещё не достаточно хорошо овладевшим своим голосом; то оперы Прокофьева требуют от певца наивысшего мастерства и певческой закалки, ввиду множества вокально неудобных мелодических ходов и «коварности» чрезвычайно красивой и наворотской, но очень непростой гармонии для того, чтобы певец мог свободно влиться своей мелодией в общую музыкальную ткань.

Исполняя некоторые оперные партии Прокофьева (Дон Антонио в опере «Обручение в монастыре», Принц трёх апельсинов в опере «Любовь к трём апельсинам») следует в наибольшей мере искать возможность петь в нюансе пиано и меце-форте, что с одной стороны сможет снизить нагрузку на голос при вокально-неудобных мелодических переходах, но с другой стороны требующего от певца высочайшего вокального мастерства, безусловно, основанном на технике дыхания апподжио, которое прекрасно описано в книге Амелина Николая Николаевича: «Как следует дышать в пении? Так, чтобы в итоге правильно срабатывали голосовые мышцы на всех возможных режимах (тесситура, динамика, тембр) и устанавливался помпаж звукового столба.»

Правильная дозировка подачи дыхания – залог успешного звучания голоса. Она приводит к легкости управления голосом, повышая художественно-исполнительское мастерство певца и его восприятие публикой. Интервалы (скачки) в мелодических построениях музыкальных вокальных произведений должны быть соответственно обеспечены воздухом (звуком), они (скачки и фразы) должны выполняться не за счет сжатия голосовых мышц или других напряжений в гортани певца, а за счет сознательной подачи воздуха.

Дыхание в жизни и пении состоит из двух фаз – вдоха и выдоха. Рассмотрим эти фазы в их последовательности.

Фаза вдоха. Назначение вдоха в обыденной жизни – подача порций воздуха, содержащих кислород, в легкие. Установленный природой процесс газообмена предусматривает процесс вдоха следующим образом. Ребра грудной клетки раздвигаются с помощью межреберных мышц. Одновременно с этим движением диафрагма начинает сжимать свои мышцы, прикрепленные изнутри к нижним ребрам по всему периметру грудной клетки. Средние части диафрагмы, состоящие из соединительной (сухожильной) ткани, растягиваются и из куполообразной формы превращаются в «батут», натянутый мышцами самой диафрагмы. При этом оттесняются нижележащие органы, в расширившейся грудной клетке происходит увеличение объема и разрежение воздуха, куда извне через гортань устремляется наружный воздух, заполняя легкие, которые, скользя вдоль ребер по плевре, заполняют собой весь объем расширившейся грудной клетки. Живот во время вдоха (мышцы брюшины) пассивен, мягкий, слегка втянут. Процесс происходит автоматически.

Вдох при пении. Процесс аналогичен описанному выше. Вдох берется не «хватанием» воздуха извне, а созданием вакуума в грудной клетке. Однако степень расширения ребер уже контролируется сознательно (а не автоматически) с учетом последующего расхода воздуха. Следует обратить внимание на эту разницу по следующей причине. Вдох в обыденной жизни регулируется дыхательным центром автоматически. При пении мы вмешиваемся в этот процесс сознательно. И это еще один аргумент в пользу сознательной отработки процессов дыхания при пении.

Выдох. В обыденной жизни выдох происходит автоматически, путем опадания межреберных мышц и расслабления мышц диафрагмы.

Выдох в пении кардинальным образом отличается от выдоха естественного, происходящего без физических нагрузок тела. Прежде всего, обратим внимание на то, что фаза выдоха при пении всегда (или почти всегда) больше фазы вдоха, так как музыкальные фразы при пении растянуты во времени, а процесс фонации сопровождается аэродинамическим и акустическим сопротивлением (импедансом) вибрирующих голосовых мышц, получением звуковой энергии и повышением давления в легких (за счет сжатия межреберных мышц и мышц брюшного пресса). Нечто подобное происходит при силовых нагрузках (кашле, дефекации, родах, поднятии тяжестей и пр.).

Повышение давления внутри грудной клетки при естественных процессах и пении необходимо для обеспечения потребностей кислорода при нагрузках. Либо чаще дышать, либо сжать воздух – тогда эта задача выполняется. При пении остается только сжать и петь, создавая энергию звука. Почему же тогда мы не задыхаемся при пении? Исследованиями установлено, что процесс вибрации, возникающий при пении, затрагивает все тело человека, особенно легкие, интенсифицируя газообмен в несколько раз.

Кровь насыщается кислородом быстрее в несколько раз. Мы не задыхаемся. Процесс интенсификации газообмена в легких при пении полезен здоровью человека, продляя его жизнь на 10–15 лет.

Мы уже обратили внимание, что в процессе пения в выдохе принимают участие мышцы брюшины, межреберные мышцы, мышцы голосовые в режиме вибрации. Согласно существующей в настоящее время терминологии, мышцы брюшины и межреберные мышцы помогают создать дополнительное давление внутри человека, что названо опорой дыхания. А сопротивление (аэродинамическое и акустическое) создает опору звука.

Управляя выдохом, певец обязан дать вибрирующим мышцам голоса свободу вибрировать, подобно тому, как умеренный бриз (движение воздуха) наполняет паруса. Это не должен быть ураган, но и штиль здесь не уместен. Голосовые мышцы ощущают этот напор и чутко на него реагируют. При сильном давлении голосовые мышцы начинают сжиматься вплоть до полного закрытия щели и прекращения вибрации («петухи» певческие).

Голосовые мышцы, словно верные псы их хозяина (певца, педагога) беспрекословно выполняют его добрую или злую волю. Певец хочет петь тихо или громко, и голосовые мышцы уже исполняют его волю. Дадим на голосовые мышцы шторм – они будут терпеть, пока не лопнут мачты; не додадим дыхания – они сожмутся, и будут пытаться добиться той силы звука, которой требует их нерадивый хозяин. Такое насилие длиться может не бесконечно.

Роль выдоха в пении – найти и укрепить разумное, сознательно дозированное соотношение напора воздуха и усилия сжатия голосовых мышц на всем диапазоне голоса. При этом следует обязательно добиваться того, чтобы в верхнем регистре голосовые мышцы не сжимались при сжатии мышц выдоха, работали свободно, не переходя на крик.

Проанализируем диапазон голоса и определимся в принципах разумного дозирования выдоха. Что будет диктовать условия подачи того или иного количества воздуха на вибрирующие голосовые мышцы? – Законы акустики, система звукообразования певца, исполняемый репертуар.

При повышении или понижении основного тона по звукоряду плавно (или резко) происходит плавное (или резкое) изменение частоты и амплитуды колебаний источника звука. В нижнем регистре звукоряда длина волны больше, частота колебаний менее, чем в верхнем, где частота выше, длина волны короче и меньше амплитуда колебаний.

Рассмотрим устройство рояля. Нижние звуки имеют длинные толстые струны с большой амплитудой колебаний, а верхние – наоборот: струны короткие, частота вибраций высокая и небольшая (меньшая пропорционально высоте тона) амплитуда колебаний. Тромбонист, трубач и тубист имеют разной величины мундштуки; у виолончели струны толще и длиннее, чем у скрипки. Однако громкость по всему звукоряду практически

равномерна. Нет такого явления, что верхние тоны инструментов будут звучать во столько раз громче, во сколько их тон выше других.

С голосом – аналогично. В нижнем регистре амплитуда больше, частота ниже и количество воздуха в каждой порции открытия щели больше, чем в верхнем регистре. В верхнем регистре порции воздуха мельче, но они чаще проходят щель. В идеале общее количество воздуха, проходящее через щель, должно быть стабильным, не требующим резких изменений. В действительности нижний регистр забирает воздуха больше, чем верхний (из-за сближения голосовых мышц друг к другу в верхнем регистре). Для обеспечения частоты колебаний в верхнем регистре, они должны сближаться; чтобы успевать «схлопываться» при фонации; в результате чего значительно сужается щель вверху, и более раздвинута в нижнем диапазоне голоса.

В нижнем регистре расход воздуха значительно выше, чем в верхнем. Давление вверху нарастает, а напор (количество воздуха в единицу времени через щель) падает. Внизу же – наоборот: давление воздуха ниже при повышенном напоре. Отсюда следует, что опора дыхания вверху крепче, внизу слабее, вплоть до почти полного отпускания мышц пресса. Таково общее правило выдоха при пении. Умение управлять этим – одна из самых сложных задач!

Другим важным правилом, на наш взгляд, является отсутствие паузы между вдохом и выдохом, которую чаще называют «затаить вдох». Любая пауза между вдохом и выдохом требует удержания ребер в состоянии вдоха и натянутой диафрагмы, что делает неопределенным процесс перехода режима работы голосовых мышц от состояния клапана к состоянию вибратора, т.е. нивелирует атаку звука.

Подав сигнал на выдох, мы этим самым включаем механизм атаки звука. Только подача воздуха на голосовые мышцы вынуждает включить автоматический режим вибратора (интонационного центра и возвратных нервов). Интонация становится определенной и устойчивой, голос меньше по ней «плавает». Выдох и атака – неразрывны.

Певческий звук начинается с атаки (с момента после смыкания голосовых мышц). Сомкнутая предварительно голосовая щель на мгновение повышает под ней давление и вибратор легко запускается. И это легко ощутить и проконтролировать. Например, М. Гарсия пишет: «Со спокойствием и легкостью атакуйте звук очень точным маленьким, быстрым, коротким ударом голосовой щели, на очень ясную (открытую – мое) гласную «а». Это «а» нужно взять в самой глубине глотки (*aufonddugosier*). Причем этот удар должен ощущаться голосовыми мышцами подобно букве «П» взятой губами» [1, с. 22]. Обратите внимание – не в носу, маске, точке Морана и др., а в самой глубине глотки. Иначе говоря, М. Гарсия знал, о чем говорил!

По нашему убеждению, глубина глотки находится ниже гортани во впадине между ключицами, как раз над передней грудной костью. Атаке при этом должно предшествовать закрытие голосовой щели.

Процесс выдоха в пении ощущается мышцами выдоха (брюшной пресс, межреберные мышцы). «Опирается» на «диафрагму» смысла не имеет, так как она является полумышцей вдоха, а не выдоха.

Мышцы выдоха в пении могут выполнять две функции:

- интенсивно выдыхать, напрягаясь;
- почти не выдыхать, напрягаясь, т.е. сжаться не интенсифицируя выдох, а придержав его.

На этом положении поется верхний регистр и опёртое «piano», которое труднее петь, чем «forte». Сдерживать звук труднее, чем петь на всю мощь. Овладение «piano» делает певца мастером.

Если пойти голосом от нижнего регистра голоса до самого верха, то следует, начиная снизу не сжимать мышцы выдоха брюшного пресса, а лишь выдыхать грудной клеткой книзу в области грудной кости (опадение грудной клетки). Затем, поднимаясь по тесситуре вверх, постепенно включать в работу мышцы брюшного пресса. Начиная с подложечной области и до самого верха голоса, переносить напряжение сжатия пресса в самый его низ вплоть до лобковой кости, тем самым уменьшая постепенно громкость звучания при движении голоса вверх. И в самой верхней точке регистра голоса сжатие нижней части брюшины должно быть наибольшим и как можно ниже. Причем направление этих потуг должно идти в сторону, противоположную голосовым мышцам (то есть в сторону, откуда мы все и вышли в этот мир – в сторону выхода плода человека). И, наоборот, при движении голоса вниз следует не обеднять выдохом голосовую щель, а интенсифицировать выдох вплоть до полного расслабления мышц пресса (отпустить), переходя на выдох сверху вниз грудной клеткой.

При этом особое внимание следует уделять тому, чтобы при переходе в верхний регистр сжатие пресса и сдерживание выдоха (крика) происходило без ощущения сжатий в гортани. Чем выше ноты – тем более расслабленными должен быть язык и мышцы гортани. Все интервалы должны браться дыханием, а не приспособлением под них гортани. Чем свободнее работают голосовые мышцы, тем легче и точнее берется верх. Это обусловлено тем, что высота тона задается интонационным центром, а вибрация голосовых мышц – процесс автоматический, лучше ему не помогать. Наиболее целесообразным следует считать выдох по всему диапазону голоса методом апподжио, при котором мышцы пресса не «шприцуют» воздух к голосовым мышцам снизу вверх, а подключаются после начала выдоха грудной клеткой вниз. Это нивелирует (практически исключает) сжатие голосовых мышц, которое приводит к их зажиму в пении, так как рефлексорное сжатие пресса на выдох заставляет голосовые мышцы сближаться вплоть до состояния клапана (закрытие голосовой щели). Голос при сжатии пресса «садится на кадык» - ощущение горлового звучания.

Сам процесс начала пения – атака – контролируемый. Если при атаке верха мы не дадим свободу голосовым мышцам изначально и сознательно (опора дыхания должна быть готова), вряд ли удастся взять верхние ноты без ущерба для звука. Легкий толчок дыхания в открытое горло в сочетании с атакой голосовых мышц будет обеспечивать успех в этом трудном моменте. Остальные моменты при пении произведений – это сочетание вышеуказанных методов.»

Таким образом, овладение техникой пения – это сложный, длительный, но контролируемый процесс, который позволит певцу-исполнителю преодолевать разнообразные и сложные вокально-исполнительские трудности в вершинном музыкально-драматическом жанре – опере, в том числе и в операх С.С.Прокофьева.

*Список литературы*

1. Амелина М. – Пение – пространство жизни. Статьи. 2014 Нижний Новгород
2. Дейша-Сионицкая М.А. – Пение в ощущениях М., 1924
3. Вишневецкий Д. – Сергей Сергеевич Прокофьев. Документальное повествование. В 3-х книгах. М., Молодая гвардия. 2009. 736 с.
4. Данько Л.Г. – Сергей Сергеевич Прокофьев Советский композитор 1982
5. Дмитриев Л.Б. – Основы вокальной методики М., 1963
6. Лобачёва Н.А.- Оперный театр Прокофьева автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения М., 2010
7. Плужников К. – Механика голоса Спб 2006
8. Сонки Н.М. – Теория постановки голоса Киев 1912
9. Семенихина Э., Синянская Н.А. – Вокальное творчество Игоря Стравинского на примере песни «Совёнок и кошечка» в сб. «Молодёжь и XX век – 2018». Материалы VIII Международной молодёжной научной конференции. В 5-ти томах. Ответственный редактор А.А.Горохов. 2018. С.304-308

**СКАБЁЛКИНА С.П.**

sskabelkina.91@mail.ru

Россия, г. Курск, Юго-Западный государственный университет

**ЛИРИКА А.А. ФЕТА В РОМАНСАХ П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

*Статья посвящена личным и творческим взаимоотношениям двух великих современников – поэта и композитора. В статье сделан анализ их произведений, рождённых близостью и слиянием образности стихотворения А.А.Фета и его музыкального воплощения П.И.Чайковским.*

А.А. Фет и П.И. Чайковский, будучи современниками, ценили и почитали таланты друг друга. Их личная встреча состоялась всего раз, незадолго до смерти обоих мастеров, покинувших мир с разницей в год, но на протяжении всего творческого пути композитора просматривалось исключительное отношение Чайковского к поэту. Композитор ценил лирику Фета как никакую другую поэзию современных ему авторов. В его личной библиотеке были практически все поэтические сборники.