



Д. Н. СЕМКИН

*Чувашский государственный университет имени И.Н. Ульянова
г. Чебоксары, Россия
ORCID 0000-0001-9065-4101*

Вокально-исполнительские особенности теноровых партий в операх чувашских композиторов

Актуальность статьи обусловлена необходимостью сохранения и пропаганды национального академического музыкального наследия, в частности, лучших страниц чувашской оперной классики, в связи со столетним юбилеем образования Чувашской автономии, отмечающимся в 2020 году. В статье указывается проявление в чувашской опере традиций русской оперной школы, отмечаются сложности исполнения национальной музыки (в том числе и языковые), в частности, теноровых партий в чувашских операх. Главной задачей работы является изучение основных вокально-исполнительских особенностей теноровых партий. В статье проанализированы партия Сетнера в самой репертуарной опере на чувашской сцене – «Нарспи» Г. Хирбю (1967 г. создания) и партия Косинского в опере А. Васильева «Иван Яковлев» (мировая премьера – 2007 г.). Впервые сформулированы вокально-методические рекомендации к подготовке теноровых партий исполнителями. Данная работа будет, без сомнения, полезна всем, кто изучает историю национального вокального искусства народов России и бывшего СССР, вокальным педагогам, молодым певцам и студентам вокальных отделений различных учебных заведений.

Ключевые слова: история вокального искусства, вокальное исполнительство, чувашская музыка, чувашская опера, Чувашский государственный театр оперы и балета.

Для цитирования / For citation: Семкин Д.Н. Вокально-исполнительские особенности теноровых партий в операх чувашских композиторов // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 80–90. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.2.080-090.

DMITRY N. SEMKIN

*Chuvash State I.N. Ulyanov University
Cheboksary, Russia
ORCID: 0000-0001-9065-4101*

Vocal-Performing Features of Tenor Parts in Operas of Chuvash Composers

The relevance of the article is due to the need to preserve and promote the national academic musical heritage, in particular, the best pages of the Chuvash opera classics, in connection with the centenary of the Chuvash Autonomy formation, celebrated in 2020. The article points out



the manifestation of the traditions of the Russian opera school in the Chuvash opera, notes the difficulties of performing national music (including language), in particular, tenor roles in Chuvash operas. The main task of the work is to study the main vocal and performing features of tenor parts. The article analyzes the part of Setner in the most popular opera on the Chuvash stage – “Narspi” by G. Hirby (created in 1967) and the part of Kosinsky in the opera by A. Vasiliev “Ivan Yakovlev” (world premiere in 2007). For the first time, vocal and methodological recommendations for the preparation of tenor roles by performers are formulated. This work will undoubtedly be useful to all those who study the history of the national vocal art of the nations of Russia and of the former USSR, to vocal teachers, young singers and students of vocal departments of the different educational institutions.

Keywords: History of vocal art, vocal performance, Chuvash music, Chuvash Opera, Chuvash State Opera and Ballet Theatre.

Важнейшей задачей государственной политики Российской Федерации в области культуры является сохранение богатого культурного наследия страны, включая все её национальные составляющие и музыкальную культуру народов России.

Чувашия вошла в историю XX века как «край ста тысяч песен», и это не просто слова. С использованием национальных сюжетов и музыкальных образов композиторы Чувашии создали огромное число песен, хоровых произведений, а также вокально-симфонические сочинения и относительно небольшое число романсов (см. об этом: [2, 6]). На сценах театров ставились музыкальные комедии – один из любимых слушателем жанров. Но как вершину композиторского творчества можно рассматривать национальное оперное наследие. Оперная музыка чувашских композиторов, равно как и других композиторов СССР, создавших оперы на сюжеты национальной тематики, является высшей профессиональной формой представления музыкальной и вокальной культуры народа, показателем уровня её развития – то, что, без сомнения, необходимо сохранять как непреходящие человеческие ценности.

К сожалению, приходится констатировать, что «высокая», классическая чуваш-

ская вокальная музыка не всегда занимает достойное место в воспитании и обучении молодого поколения на уроках музыки в школах, в средних специальных учебных заведениях и в вузах Чувашии. Увы, и некоторые представители интеллигенции не очень понимают отличия разных жанров национальной музыки, не интересуются изучением чувашской вокальной музыки, поверхностно знают вокальное творчество композиторов, тем более – их оперные произведения. А кто как не они должны заботиться о сохранении высокой национальной культуры?

Задача данной статьи – в связи со столетием образования Чувашской автономии ещё раз подчеркнуть необходимость сохранения и пропаганды этнической вокальной культуры не популярного уровня, а настоящего, высокого академического плана. Сохранение вокального (в том числе и оперного) наследия композиторов Чувашии требует его активной пропаганды – регулярного исполнения на различных сценических площадках. Здесь певцам, как говорится, надо «начинать с себя». Автор данной статьи является первым русским певцом, подготовившим и организовавшим концертную программу избранных произведений чувашских композиторов для тенора в двух отделениях

под названием «Сохраним музыкальное богатство», прошедшую на сцене Чувашского государственного театра оперы и балета 4 апреля 2014 года [7], а также концертную программу «Слава тебе, Отчизна отваги и счастья», исполненную 29 февраля 2020 года, постоянно включает произведения чувашских авторов в текущий репертуар (песни Ф. Лукина, Г. Лебедева, романсы В. Ходяшева, А. Асламаса и др.).

Подчеркнём, что для современной, довольно требовательной, публики уровень и качество вокального исполнения национальных произведений должны быть достаточно высокими, чтобы увлечь слушателя, не разочаровать его. Поэтому и является актуальной работа по успешному решению вокально-исполнительских задач при подготовке произведений.

Если мы отмечаем сегодня век национального профессионального музыкального искусства Чувашии, то чувашская опера насчитывает максимум 70 лет. Без сомнения, необходимо с большой благодарностью вспомнить творения русских композиторов – оперы «Нарспи» Владимира Иванишина (1938–1940) и Иосифа Пустыльника (1950-е гг.) на сюжет одноимённой классической поэмы К.В. Иванова. Однако, оказав положительное влияние на формирование национальной оперы, эти произведения ещё не решали вопросов национального стиля и оперного языка [12]. Они, к сожалению, не имели воплощения на оперной сцене.

Первыми композиторами Чувашии, обратившимися к жанру оперы, стали А. Орлов-Шузьм, Ф. Васильев и А. Асламас [2, 12]. На сцене Чувашского театра оперы и балета [4, 8, 11, 12] увидели свет оперы «Шывармань» Ф. Васильева (постановка 1960 г.), «Хамаръял» Ф. Васильева (1962), «Прерванный вальс» А. Асламаса (1963), «Звёздный путь» А. Орлова-Шузьма (1966), «Нарспи» Г. Хирбю (1967),

«Сеспель» А. Асламаса (1971), «Священная дубрава» А. Асламаса (1976), «Чакка» А. Васильева (1983), «Птица счастья» Г. Максимова (1998), «Иван Яковлев» А. Васильева (2007).

Отрадно отметить, что в текущем репертуаре Чувашского государственного театра оперы и балета есть оперы «Нарспи» (постановка 2014 года) и «Шывармань» (постановка 2010 года), сохранена видеозапись не так давно исполненной оперы «Прерванный вальс» А. Асламаса. Таким количеством может похвастаться далеко не каждый национальный субъект Российской Федерации.

Лицо любой оперы – это, конечно, исполнители сольных партий. Тенор в опере (да и не только в ней) занимает особое место, видимо, ввиду яркости, полётности, вокальной красоты и своеобразия тембра этого высокого мужского голоса. Трудность постановки и развития таких голосов наряду с другими причинами определяет меньшую распространённость и большую ценность таких голосов сегодня [10, 13].

В мировой классической опере XIX – начала XX веков партии главных героев поручались, как правило, тенорам. По распространённому мнению, оперы, обходящиеся без главных теноровых партий, менее удачны в своей сценической жизни. Вспомним, что в русских классических операх главные герои обычно наделялись более низкими голосами (например, Руслан в опере «Руслан и Людмила» и Иван Сусанин М. Глинки, Грязной в «Царской невесте» и Мизгирь в «Снегурочке» Н. Римского-Корсакова, Князь Игорь А. Бородина, Онегин П. Чайковского и др.). В этом смысле оперы, созданные чувашскими композиторами, близки к традициям русской оперы: партии Атнера в «Шывармани» Ф. Васильева, Юманова в «Земляках» того же композитора,



заглавные партии Чакки и Ивана Яковлева в одноимённых операх А. Васильева отданы баритонам.

Среди первых профессиональных певцов Чувашии (А. Токсина, А. Казакова, И. Васильев и другие) [4] мы видим мало теноров. Это можно объяснить и отсутствием до 90-х гг. XX века развитой системы вокального образования в Чувашии, и особенностями чувашского языка и песенной мелодики, и, как уже было отмечено, большей трудностью в постановке таких голосов [10, 13]. Проблемы при подготовке национальных певцов для национальных опер известны: необходимо убрать горловой характер звука, устранить зажатости голосового аппарата и правильно освоить приём «прикрытия», без которого трудно овладеть верхними звуками диапазона [1, 3].

Среди наиболее значимых теноровых партий в чувашских операх мы выделяем партии Сетнера (Г. Хирбю «Нарспи»), Сендиера («Священная дубрава» А. Асламаса), Палли («Шывармань» Ф. Васильева), Косинского («Иван Яковлев» А. Васильева). Рассмотрим подробнее героическую партию Сетнера и партию Косинского, имеющую более тонкую драматургическую основу.

Опера Григория Хирбю «Нарспи» выдержала испытание временем и имеет наибольшее число исполнений среди всех чувашских опер [2, 11, 12]. Она создана по бессмертной поэме классика чувашской литературы К.В. Иванова (либретто написал сам композитор). В музыкально-драматическом содержании оперы тесно связаны эпическое и драматическое начала. Трудно представить оперу с ещё большим накалом драматизма в финале. Именно эта опера представляла чувашскую оперную культуру на гастролях Чувашиянского музыкального театра в 1989 и 1990 годах в Ленинграде и Москве.

Главные герои оперы – люди смелые, чистые и благородные, искренне любящие друг друга. Это Нарспи (сопрано) и Сетнер (тенор).

Партия Сетнера состоит из следующих пяти основных частей:

- 1) сцена «У родника», включая дуэт, первую арию Сетнера и финал сцены (по клавиру – это «Дуэт Нарспи и Сетнера», по нашему мнению, его можно подразделить на взаимосвязанные фрагменты);
- 2) сцена хоровода, включая «эпизод побега»;
- 3) два эпизода, в начале и в конце сцены «Свадьба»;
- 4) сцена «В лесу», включая вторую арию Сетнера и дуэт;
- 5) сцена смерти (в финале оперы).

Сетнер в опере – сильный и гордый человек, страстно и глубоко любящий Нарспи, простой и естественный в своих поступках. Но, в отличие от поэмы, в опере не так сильно подчёркнута социальная направленность этого образа в пользу человеческих качеств. Прежде всего представлены личные драмы героев. Сила характера Сетнера проявляется в страстных, убедительных и динамичных высказываниях (вторая картина и первая ария – см. пример 1). Ария Сетнера в пятой картине раскрывает не только его глубокие переживания, но и решимость отстаивать право на личное счастье (см. пример 2). Партия Сетнера построена в основном на интонациях ариозно-песенного склада (первый и второй дуэты Нарспи и Сетнера – см. пример 3, и др.). Особое выразительное значение в музыке, характеризующей Сетнера, имеет острый ритмический рисунок (первая ария – пример 1). Отметим также, что, стремясь воспроизвести образно-стилистические черты народных плачей, Г. Хирбю фактически создал ариозо-плач. Не только в партии Матери Сетнера, но и в партии Сетнера использован такой приём (в конце картины «Свадьба» – см. пример 4).

В связи с драматизацией действия музыкальные характеристики героев меняются, но, тем не менее, чувашский песенный фольклор пронизывает всю оперу. Г. Хирбю обратился к народно-песенным жанрам: хороводным, лирическим, свадебным, гостевым песням [2, 11]. Такие жанрово-стилистические пласты легли в основу музыкального языка главных героев оперы. Главная выразительная роль в партии Сетнера принадлежит вокальной мелодии, на которую оказал влияние речитативно-ариозный стиль русской классической оперы.

В вокально-техническом плане партия Сетнера, безусловно, предъявляет к исполнителю высокие требования. Партия не является лирической, требует достаточно сильного и выносливого голоса. Она предусматривает для певца владение обширным диапазоном, включая верхний си-бекар (первый дуэт Сетнера и Нарспи), а также хорошее умение держать высокую тесситуру (второй дуэт Нарспи и Сетнера). Вместе с тем во многих местах (вторая ария Сетнера – см. пример 2) необходимо насыщенное звучание в низкой тесситуре (ре, ми, фа малой октавы). Однако наиболее важно и сложно то, что партия предусматривает мастерское владение приёмом «прикрытия» при исполнении большого числа переходных нот (в основном фа-диез), имеющих довольно продолжительную длительность (обе арии Сетнера, второй дуэт Нарспи и Сетнера и др.). Безусловно, должно присутствовать также и глубокое проникновение в образ переживающего и горячо любящего героя, выражающееся использованием различных тембральных красок.

Партия Косинского на сегодняшний день – самая «молодая» теноровая партия в чувашских операх. Мировая премьера оперы «Иван Яковлев» Александра Васильева (1948–2012) [5] прошла в Чу-

вашском государственном театре оперы и балета 5 декабря 2007 года. Художественный образ Косинского существенно отличается от своего реального исторического прототипа. Косинский в опере – польский помещик, который «уводит» с собой девушку Яковлева Катерину, не разделяющую веру Ивана Яковлева в возрождение чувашского народа, языка и культуры. Безусловно, культурный и высокообразованный человек, Косинский понимает проблемы национальной культуры и языка, но он приветствует желание Катерины получить русское образование. Герой не испытывает особо глубоких чувств к ней. Поэтому образ довольно сложен и тонок для трактовки. Именно из уст Косинского в опере мы слышим важное высказывание о том, что делает народ или нацию сильной, – грамотность, культура, и это внимательно воспринимает молодой Иван Яковлев.

Косинский – поляк, поэтому музыкальная характеристика образа не имеет чёткого национально-колористического выражения, но несёт с первого появления Косинского на сцене некоторый «европейский» отпечаток. Несмотря на то, что партия невелика по объёму, она предъявляет высокопрофессиональные требования к исполнителю, включает сложный ансамбль – терцет Яковлева, Косинского и Катерины, сцену в доме Ильминского, дуэт Катерины и Косинского. Косинский также участвует в заключительном ансамбле солистов и хора.

Опера «Иван Яковлев» в целом, возможно, не проста для исполнения и не так уж доступна для восприятия «простым» слушателем [5]. Но партия Косинского написана вполне удобно для вокального исполнения, музыкальный материал её интересен, при этом предусматривает внимательную работу. Так, например, в терцете из первого действия оперы партия Косинского требует от вокалиста очень



аккуратного, точного интонирования в ряде сложных мелодических фраз, включая и хроматический ход (см. пример 5), упомянутый терцет вообще имеет сложную ритмическую основу. В ряде мест исполнитель должен владеть свободным звукоизвлечением верхнего тенорового ля-бекар, с которого нередко начинается музыкальная фраза (таких мест в партитуре – три). Кроме того, нельзя допускать ни малейшего форсирования голоса.

Более того, необходимо специально работать над словесным текстом оперы (она написана на чувашском языке), это вопрос не только дикции. По мнению автора статьи, любому исполнителю желательно понимать и знать текст любой оперы на любом языке дословно, а в идеале, в современных постановках, нужно понимать даже подтекст, скрытый смысл текста, чтобы как можно более полно и многогранно раскрыть образ своего героя...

Одной из лучших страниц партии является красивый и, что важно отметить, вокально удобный дуэт Катерины и Косинского, он всегда пользуется успехом у публики (см. пример 6).

Каковы в целом особенности работы над оперными партиями в чувашских операх? Прежде всего, напомним, чувашский язык, в отличие от итальянского и русского, – подобно немецкому языку – не является полностью удобным для академического пения ввиду наличия часто используемых пяти закрытых гласных и некоторых иных нюансов произношения, как и в других языках тюркской группы (небольшое напряжение гортани при произношении ряда звуков). Поэтому применение общих принципов исполнения итальянской и русской вокальной школы при сохранении национальной идентичности и стилистики требует кропотливой работы (сходные проблемы рассматривались в статье В.А. Воронова [3]). При

сохранении свободы голосового аппарата надо тщательно следить за дикцией, произнесением чувашского текста. Тем более необходимо это делать русским певцам, исполняющим национальные произведения, что нередко случалось в истории вокального искусства Чувашии.

Руководствуясь собственным опытом и подтверждёнными певческой практикой эмпирическими фактами, уверенно подчеркнём, что и чувашская вокальная музыка со своими сложными фонемами успешно осваивается на основе хорошо известных принципов общемировой школы академического пения (техника дыхания, свобода гортани и аппарата в целом, резонаторные ощущения [9] и т.д.).

В заключение на основе вокально-исполнительского анализа, приведённых нотных примеров из авторских клавиров отметим следующие особенности теноровых партий в чувашских операх:

1) обилие переходных звуков, имеющих в диапазоне голоса, ввиду естественного использования пентатонических ладов национальной музыки и типичных ладоинтонационных оборотов и мотивов;

2) требуется специальная, пристальная работа над чувашским текстом произведения, включая закрытые гласные, с целью устранения всех нюансов, мешающих хорошему звукоизвлечению во всём диапазоне партии, особенно в области переходных звуков, – для сохранения правильного «прикрытия» соответствующего участка диапазона, однако не в ущерб сохранению чёткой и ясной дикции, понятной артикуляции всех чувашских слов;

3) нередко тесситура теноровых партий в ансамблях выше, чем у сопрано (как во втором дуэте Нарспи и Сетнера, а также в дуэте Пинерби и Сендиера из первого действия и в квартете из второго действия оперы «Священная дубрава» А. Асламаса);

4) определённая однотипность и порой недостаточное развитие драматургической основы некоторых опер накладывает дополнительную ответственность на исполнителя в раскрытии музыкально-сценического образа.

На основе предложенного здесь вокально-исполнительского анализа партии Сетнера в опере Г. Хирбю «Нарспи» можно добавить следующие вокально-исполнительские особенности теноровой партии:

1) насыщенная и плотная оркестровка, порой провоцирующая на форсирование звука, требующая наличия хорошо выраженной высокой певческой форманты в голосе солиста;

2) нередко сложный ритмический рисунок партии (например, в арии Сетнера из первого действия оперы «Нарспи»; можно также обратиться и к произведениям А. Асламаса с его характерным ритмическим построением фраз);

3) высокая tessitura партии тенора, причём в ансамблях она бывает выше, чем у сопрано (как во втором дуэте Нарспи и Сетнера из оперы «Нарспи» или в дуэте

Нади и Евгения из музыкальной комедии «Сваха из Шоршел» А. Асламаса);

4) преобладающая драматичность музыки требует от исполнителя одновременно с хорошим вокалом более полного актёрского раскрытия музыкально-сценического образа.

На все эти факторы надо обращать внимание и при обучении студентов.

Разумеется, в ограниченном объёме статьи нельзя произвести исчерпывающий анализ всех тонкостей исполнения теноровых партий, но важно, что здесь впервые затронуты вокально-исполнительские особенности чувашской оперной музыки.

Безусловно, важнейшей задачей сегодня – как для певцов, так и для всей музыкальной общественности – является привлечение внимания сообщества (начиная со студентов-вокалистов, заканчивая педагогами разных уровней, любителями вокального искусства) к сохранению лучших страниц чувашской оперной музыки и национальной вокальной классики в целом.

Нотные примеры, взятые из оригинальных авторских клавиров

Пример 1.

Первая ария Сетнера.
Г. Хирбю «Нарспи»

Allegro. То-мо-ва ести
бер-тен пе-ре-з
у-ме-ня, е-сть се-р-д-це Нар-
пу-сай пур, ва-ри юн-ла
сир-ва му-во
те-ог-ня е-сть род-на а-ста
ге-рем пур ва-ра кап-с-зак ан-
сир-ва сир-ва бу-ду-ко
рушка-мать, конь е-сть сив-ный ур-га
нет пур, ур-хатах пек
сир-ва сир-ва у-га-м

Пример 2.

Вторая ария Сетнера.
Г. Хирбю «Нарспи»

183
Шав-лать каш-лать-ем вяр-
Шумит, во-ет тем-ным
Мер
МАН, та-мак-ри пек а-хэ-
лес, адски го-ло-сам-ре-
рать. те-ау-су-ри те-шуйт-тан гав-те-ри-ех аш-кэ-
вет. леши ил-тл или бес, или орет про-ш
Нать? # - са са-
сброд? Тро-хо-лет

Пример 3.

Второй дуэт Нарспи
и Сетнера (начало). Г. Хирбю «Нарспи»

-38- 2-й дуэт Н. и Сет.
198
Andante cantabile
Шк-кен э-пир тел-лусин,
Бу-ри пром-га-лась-волна.

Нать? # - са са-
сброд? Тро-хо-лет

Пример 4.

Ариозо (плач) Сетнера
из финала картины «Свадьба».
Г. Хирбю «Нарспи»

Handwritten musical score for the Arioso section. It consists of two systems of staves. The first system includes vocal lines for Soprano (С), Alto (А), Tenor (Т), and Bass (Б), along with piano accompaniment (П). The lyrics are in Russian and Swedish. The second system continues the vocal and piano parts. The score includes tempo markings like 'Andante' and 'Adagio', and dynamic markings like 'p' and 'f'. A circled '150' is visible in the first system.

Пример 5.

Фрагмент партии Косинского
(из терцета). А. Васильев
«Иван Яковлев»

Handwritten musical score for a fragment of the Kossinsky part. It features vocal lines for Kossinsky (Кос.), Kostin (Кос.), and Katerina (Кат.), along with piano accompaniment (П). The score includes tempo markings like 'Andante' and 'Adagio', and dynamic markings like 'p' and 'f'. A circled '150' is visible in the first system.

Пример 6.

Дуэт Катерины и Косинского.
А. Васильев «Иван Яковлев»

Handwritten musical score for a duet between Katerina and Kossinsky. It features vocal lines for Katerina (Кат.) and Kossinsky (Кос.), along with piano accompaniment (П). The score includes tempo markings like 'Andante' and 'Adagio', and dynamic markings like 'p' and 'f'. A circled '150' is visible in the first system.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агин М.С. Национальные вокальные школы России // Национальные вокальные школы России: Методические рекомендации. М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. С.3–11.
2. Бушуева Л.И., Илюхин Ю.А. Композиторы Чувашии: библиографический справочник / науч. ред., предисл. М.Г. Кондратьева. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 2014. 511 с.
3. Воронов В.А. Особенности обучения татарских певцов в консерватории // Музыкальная культура народов Поволжья: сб. науч. трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. 182 с.
4. Заломнов П.Д. Чувашский государственный театр оперы и балета и ведущие мастера его сцены. Чебоксары: РГУП ИПК «Чувашия», 2002. 146 с.
5. Композитор Александр Васильев: сб. ст. и материалов / сост., науч. ред. Л.И. Бушуевой. Чебоксары: ЧГИГН, 2017. 316 с.
6. Кондратьев М.Г. Чувашская музыка. От мифологических времён до становления современного профессионализма. М.: ПЕР СЭ, 2007. 288 с.
7. Красотина М. Дмитрий Сёмкин. Могу считать себя национальным кадром // Советская Чувашия. № 68 (25515). 16 апреля 2014.
8. Марков Б.С. Мой театр. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1994. 96 с.
9. Морозов В.П. Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. М.: ИП РАН, МГК им П.И. Чайковского, 2008. 646 с.
10. Сёмкин Д.Н. Проблемы постановки и развития высоких мужских голосов (из опыта выдающихся педагогов) // Университетское музыкознание: труды факультета искусств. Вып. 2. Чебоксары: Чуваш. ун-т, 2008. С. 129–140.
11. Эррэ Т.А. Опера «Нарспи» Г. Хирбю // Музыкальная культура народов Поволжья: сб. науч. трудов. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1978. 182 с.
12. Эррэ Т.А. Чувашская опера. Чебоксары: Чуваш. кн. изд-во, 1979. 128 с.
13. Яковлева А.С. Формирование верхнего участка диапазона мужских голосов (из практики работы педагогов вокального факультета московской консерватории) // Вопросы вокальной педагогики: сб. ст. Вып. 7 / сост., науч. ред. А.С. Яковлев. М.: Музыка, 1984. С.73–86.

Об авторе:

Семкин Дмитрий Николаевич, заведующий кафедрой вокального искусства, кандидат физико-математических наук, доцент, Чувашский государственный университет имени И.Н. Ульянова, **ORCID 0000-0001-9065-4101**, dmitriysemkin@mail.ru.

REFERENCES

1. Agin M.S. Natsional'nye vokal'nye shkoly Rossii [National Vocal Schools of Russia]. *Natsional'nye vokal'nye shkoly Rossii: Metodicheskie rekomendatsii* [National Vocal Schools of Russia: Methodical Recommendations]. Moscow: RAM im. Gnesinykh, 1996, pp. 3–11.
2. Bushueva L.I., Ilyukhin Yu.A. *Kompozitory Chuvashii: bibliograficheskiy spravochnik* [Composers of Chuvashia: a Bibliographic Reference]. Scientific edition, foreword by M.G. Kondratyev. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 2014. 511 p.
3. Voronov V.A. Osobennosti obucheniya tatarskikh pevtsov v konservatorii [Features of the Training of Tatar Singers at the Conservatory]. *Muzykal'naya kul'tura narodov Povolzh'ya: sbornik nauchnykh trudov* [Musical Culture of the Peoples of the Volga Region: Collection of Scientific Works]. Moscow: GMPI im. Gnesinykh, 1978. 182 p.

4. Zalomnov P.D. *Chuvashskiy gosudarstvennyy teatr opery i baleta i vedushchie мастера ego stseny* [Chuvash State Opera and Ballet Theater and Leading Masters of Its Stage]. Cheboksary: RGUP IPK «Chuvashiya», 2002. 146 p.
5. *Kompozitor Aleksandr Vasil'ev: sbornik statey i materialov* [Composer Alexander Vasiliev: a Collection of Articles and Materials]. Compiled, scientific editor by L.I. Bushueva. Cheboksary: ChGIGN, 2017. 316 p.
6. Kondrat'ev M.G. *Chuvashskaya muzyka. Ot mifologicheskikh vremen do stanovleniya sovremennogo professionalizma* [Chuvash Music: from Mythological Times to the Formation of Modern Professionalism]. Moscow: PER SE, 2007. 288 p.
7. Krasotina M. Dmitriy Semkin: Mogu schitat' sebya natsional'nym kadrom [Dmitry Semkin: I Can Consider Myself a National Cadre]. *Sovetskaya Chuvashiya* [Soviet Chuvashia]. № 68 (25515). April 16, 2014.
8. Markov B.S. *Moy teatr* [My Theatre]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1994. 96 p.
9. Morozov V.P. *Iskusstvo rezonansnogo peniya. Osnovy rezonansnoy teorii i tekhniki* [The Art of Resonant Singing. Fundamentals of Resonance Theory and Engineering]. Moscow: IP RAN, MGK im P.I. Chaykovskogo, 2008. 646 p.
10. Semkin D.N. Problemy postanovki i razvitiya vysokikh muzhskikh golosov (iz opyta vydayushchikhsya pedagogov) [Problems of Setting and Developing High Male Voices (from the Experience of Outstanding Teachers)]. *Universitetskoe muzykoznanie: trudy fakul'teta iskusstv. Vypusk 2* [University Musicology: Proceedings of the Faculty of Arts. Issue 2]. Cheboksary: Chuvashskiy universitet, 2008, pp. 129–140.
11. Erre T.A. Opera «Narspi» G. Khirbyu [“Narspi” Opera by G. Khirby]. *Muzykal'naya kul'tura narodov Povolzh'ya: sbornik nauchnykh trudov* [Musical Culture of the Peoples of the Volga Region: Collection of Scientific Works]. Moscow: GMPI im. Gnesinykh, 1978. 182 p.
12. Erre T.A. *Chuvashskaya opera* [Chuvash Opera]. Cheboksary: Chuvashskoe knizhnoe izdatel'stvo, 1979. 128 p.
13. Yakovleva A.S. Formirovanie verkhnego uchastka diapazona muzhskikh golosov (iz praktiki raboty pedagogov vokal'nogo fakul'teta moskovskoy konservatorii) [Formation of the Upper Part of the Range of Male Voices (from the Practice of Teachers of the Vocal Faculty of the Moscow Conservatory)]. *Voprosy vokal'noy pedagogiki: sbornik statey. Vypusk 7* [Questions of Vocal Pedagogy: a Collection of Articles. Issue 7]. Compiled, scientific editor by A.S. Yakovlev. Moscow: Muzyka, 1984, pp. 73–86.

About the author:

Dmitry N. Semkin, Head of the Vocal Art Department, Chuvash State University named by I.N. Ulyanov, (428000, Cheboksary, Russia), **ORCID 0000-0001-9065-4101**, dmitriysemkin@mail.ru

