

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ОСВОЕНИЮ ВОКАЛЬНЫХ ПАРТИЙ ДЛЯ НИЗКОГО ЖЕНСКОГО ГОЛОСА КОНТРАЛЬТО, ИСПОЛНЯЕМЫХ МЕЦЦО-СОПРАНО (на примере песни Вани из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин»)

Ху Янь

Аннотация. В статье исследуется проблема переходного голоса с расширенным диапазоном, анализируются партии для низкого женского голоса контральто, исполняемых меццо-сопрано. Среди прочих опер выделяются сочинения русских авторов, которые часто использовали тембр контральто в своих операх (М.И. Глинка, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский). В данной статье изучается партия Вани из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин», исполняемая контральто, в которой самым известным номером является песня из Третьего действия. Ее часто исполняют обладательницы меццо-сопрано, так как диапазон песни Вани подходит для этих голосов, и все же песня требует от певицы особого «бархатного» тембра. Исполнительские трудности и особенности песни Вани являются предметом исследования данной статьи.

Ключевые слова: меццо-сопрано, контральто, Глинка, песня Вани, Иван Сусанин, расширенный диапазон, оперная партия, вокальные трудности, педагогические подходы.

114

Для цитирования: Ху Янь. Педагогические подходы к освоению вокальных партий для низкого женского голоса контральто, исполняемых меццо-сопрано (на примере песни Вани из оперы М.И. Глинки «Иван Сусанин») // Преподаватель XXI век. 2025. № 2. Часть 1. С. 114–121. DOI: 10.31862/2073-9613-2025-2-114-121

© Ху Янь, 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

PEDAGOGICAL APPROACHES TO MASTERING VOCAL PARTS FOR A LOW FEMALE CONTRALTO VOICE PERFORMED BY A MEZZO-SOPRANO (using the example of Vanya's song from the opera by M.I. Glinka "Ivan Susanin")

Hu Yan

Abstract. *The article examines the problem of a transitional voice with an extended range, analyzing the parts for a low female contralto voice performed by a mezzo-soprano. Among other operas, the works of Russian authors stand out, who often used the timbre of contralto in their operas (M.I. Glinka, A.P. Borodin, N.A. Rimsky-Korsakov, P.I. Tchaikovsky). The article examines the part of Vanya from the opera by M.I. Glinka "Ivan Susanin", performed by a contralto, in which the most famous number is a song from the Third act. It is often performed by mezzo-sopranos, since the range of Vanya's song is suitable for these voices, and yet the song requires a special "velvet" timbre from the singer. The performance difficulties and peculiarities of Vanya's song are the subject of this article's research.*

Keywords: *mezzo-soprano, contralto, Glinka, Vanya's song, Ivan Susanin, extended range, opera part, vocal difficulties, pedagogical approaches.*

Cite as: Hu Yan. Pedagogical Approaches to Mastering Vocal Parts for a Low Female Contralto Voice Performed by a Mezzo-Soprano (Using the Example of Vanya's Song from the Opera "Ivan Susanin" by M.I. Glinka). *Prepodavatel XXI vek. Russian Journal of Education*. 2025, No. 2, part 1, pp. 114–121. DOI: 10.31862/2073-9613-2025-2-114-121

Контральто представляет собой самый низкий женский голос, обладающий глубоким густым тембром. Однако певицы меццо-сопрано также иногда включают в свой репертуар контральтовые партии, поэтому сначала мы рассмотрим специфику голоса контральто и сделаем краткий обзор написанных для него оперных партий.

Главное свойство контральто состоит в наличии низкого регистра, отличающегося особым бархатным звучанием, в то время как верхняя часть диапазона достаточно короткая и звучит, скорее, нейтрально, хотя встречаются и исключения. Ярким и сильным верхним регистром обладают такие певицы, как Елизавета Антонова, Эва Подлеш, Кэтлин Ферриер и еще ряд певиц. В то же время у некоторых меццо-сопрано имеется красивый полнозвучный низкий регистр. Среди них упомянем Ирину Архипову и Чечилию Бартоли, которые обладают достаточными вокальными возможностями, чтобы исполнять контральтовые партии.

Из-за особенностей тембра контральто многие композиторы писали для этого голоса мужские партии — преимущественно мальчиков-подростков и юношей. Главная ценность голоса контральто заключается в наличии мощного и глубокого звучания самых низких нот диапазона. Нам известен целый ряд певиц второй половины XIX — первой половины XX веков, которые имели яркое красивое контральто. Это Кэтлин Ферриер (1912–1953), Эрнестине Шуман-Хайнк (1861–1936), Коре (Конкордия) Антарова (1886–1959), Мариан Андерсон (1897–1993). Из современных выдающихся певиц-контральто можно назвать Лину Мкртчян, Эву Подлесь, Сару Мингардо. Сведения о них почерпнуты из трудов по педагогике и истории вокального искусства

таких авторов, как Дж. Лаури-Вольпи [1], И.К. Назаренко [2], А.М. Пружанский [3; 4], В.В. Тимохин [5], Е. Цодоков [6], Р. Юссон [7].

Поскольку контральто — это весьма редкий голос, практически уникальный, в классическом оперном репертуаре мы находим не слишком много партий для этого голоса. Среди русских опер назовем Ваню в опере «Иван Сусанин» М.И. Глинки, Ольгу в опере «Евгений Онегин» П.И. Чайковского, Кончаковну в опере «Князь Игорь» А.П. Бородина. В зарубежных операх контральто задействованы в «Золушке» Дж. Россини, «Бале-маскараде» Дж. Верди (Ульрика), «Зигфриде» Р. Вагнера (Эрда). Можно выделить определенные характеры, для которых лучше всего подходит голос контральто. Это фантастические персонажи (ведьмы, колдуньи) либо восточные красавицы (Кончаковна), а также партии мальчиков юношей.

Ниже приводим перечень наиболее известных контральтовых оперных партий из классических сочинений русских композиторов:

- Ваня («Иван Сусанин» М.И. Глинки);
- Ратмир («Руслан и Людмила» М.И. Глинки);
- Кончаковна («Князь Игорь» А.П. Бородина);
- Нежата («Садко» Н.А. Римского-Корсакова);
- Лель («Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова);
- Ольга («Евгений Онегин» П.И. Чайковского);
- Полина («Пиковая дама» П.И. Чайковского);
- Графиня («Пиковая дама» П.И. Чайковского);
- Бородатая баба («Похождения повесы» И.Ф. Стравинского).

Существенно больше контральтовых партий мы находим в зарубежных операх. Курсивом помечены те партии, которые могут петь также и меццо-сопрано:

- Дидона («Дидона» Ф. Кавалли);
- Эгисто («Эгисто» Ф. Кавалли);
- Орфей («Орфей и Эвридика» К.В. Глюка);
- Малкольм («Дева озера Дж. Россини);
- Анжелика («Золушка» Дж. Россини);
- Розина («Севильский цирюльник» Дж. Россини);
- Азучена («Трубадур» Дж. Верди);
- Маддалена («Риголетто» Дж. Верди);
- Ульрика («Бал-маскарад» Дж. Верди);
- Мама Лючия («Сельская честь» П. Масканы);
- Герцогиня («Сестра Анжелика» Дж. Пуччини);
- Эрда («Зигфрид» Р. Вагнера);
- Мария («Летучий голландец» Р. Вагнера);
- Клитемнестра («Электра» Р. Штрауса);
- Ла Съека («Джоконда» А. Понкьелли);
- Мадам Флора («Медиум» Дж.К. Менотти);
- Катиша («Микадо» У. Гилберта и А. Салливана);
- Рут («Пираты Пензанса» У. Гилберта и А. Салливана);
- Арт-банкирша («Встреча с Гойей» М. Наймана);
- Тетушка, хозяйка Кабана («Питер Граймс» Б. Бриттена);
- Маргрет («Воцдек» А. Берга);

- Баронесса («Ванесса» С. Барбера);
- Вдова Леокадия Бегбик («Взлет и падение города Махагонни» К. Вайля);
- Миссис Ловетт («Суини Тодд» С. Сондхейма).

Из приведенного списка следует, что меццо-сопрано могут включать в свой репертуар партии Малкольма («Дева озера Дж. Россини); Анжелины («Золушка» Дж. Россини); Розины («Севильский цирюльник» Дж. Россини); Азучены («Трубадур» Дж. Верди); Маддалены («Риголетто» Дж. Верди); Эрды («Зигфрид» Р. Вагнера); Клитемнестры («Электра» Р. Штрауса); Тетушки, хозяйки Кабана («Питер Граймс» Б. Бриттена); Вдовы Леокадии Бегбик («Взлет и падение города Махагонни» К. Вайля); Миссис Ловетт («Суини Тодд» С. Сондхейма).

Из отзывов современников мы узнаем об одной из первых, наиболее выдающихся и знаменитых певиц-контральто — Анне Яковлевне Петровой-Воробьевой (1817–1901). Она стала первой певицей, исполнившей партию Вани в опере «Жизнь за царя» и одной из первых исполнительниц партии Ратмира в «Руслане и Людмиле» М.И. Глинки (в первом премьерном спектакле она не смогла участвовать по болезни). В опере «Жизнь за царя» принимал участие и будущий супруг Петровой-Воробьевой — Осип Афанасьевич Петров, исполнивший партию Ивана Сусанина. По словам Владимира Васильевича Стасова, «голос Воробьевой, был один из самых необычайных, изумительных контральто в целой Европе: объем, красота, сила, мягкость — все в нем поражало слушателя и действовало на него с неотразимым обаянием. Но художественные качества обоих артистов оставляли далеко за собою совершенство их голосов» [8, с. 285]. «Легко представить себе, как далеко должны были шагнуть вперед талантливые, богато одаренные уже и так от природы артисты, когда руководителем, советником и учителем их вдруг сделался гениальный композитор» [Там же, с. 286]. М.И. Глинка был настолько восхищен голосом и артистическим талантом Петровой-Воробьевой, что специально для нее включил в свою оперу сцену Вани у монастыря [3, с. 398].

Упомянем выдающуюся русскую певицу контральто Евгению Ивановну Збруеву (1867/1868–1936), также исполнявшую песню Вани. Она выступала на сцене вместе с такими знаменитыми композиторами, как Антоний Степанович Аренский, Сергей Васильевич Рахманинов, и с пианистом Александром Ильичом Зилоти. Также Збруева впервые исполнила перед русской публикой вокальные сочинения Густава Малера и Рихарда Штрауса.

Также нельзя обойти вниманием знаменитых певиц, в совершенстве владеющих своим контральто: Александру Павловну Крутикову, Евлалию Павловну Кадмину, Елизавету Андреевну Лавровскую Елизавету Ивановну Антонову, Дарью Михайловну Леонову.

Песня Вани (приемного сына Ивана Сусанина) из оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки занимает особое место в репертуаре певиц, обладающих голосом контральто и меццо-сопрано. Этот образ на протяжении оперы претерпевает значительные изменения — от простодушного и шаловливого мальчика-подростка в своей песне в начале Третьего действия, написанной в жанре итальянского скерцо, до героя, патриота свой Родины в сцене у посада в Четвертом действии, написанной в возвышенно-героическом стиле, напоминающем оратории Г.Ф. Генделя. Таким образом, на протяжении оперы происходит постепенное взросление героя, который в финале предстает в совершенно ином образе.

Ваня, будучи сиротой, нашел свою новую семью в доме Ивана Сусанина. В своей песне он выражает благодарность своему приемному отцу, который проявляет по отношению к нему отеческую любовь и заботу. Также Ваня испытывает теплые чувства к родной дочери Сусанина Антониде, которые проявляются в отдельных деталях его музыкальной характеристики.

В песне «Как мать убили у малого птенца», которой открывается Третье действие оперы, Ваня, занимающийся работой по дому, выражает свое уважение и благодарные чувства к Сусанину. Мелодия песни, спокойная, певучая, рисует такие черты характера персонажа, как доброта и душевность. В интонациях и строении песни можно уловить черты русской песенности. Номер написан в куплетной форме с припевом, отличается переменным ладом и неквадратной структурой.

Фигурации, присутствующие в оркестровом аккомпанементе, рожают ассоциации с колыбельной и дают ощущение текучести, равномерности движения. Темп песни довольно умеренный, динамика тихая, без какого-либо форсирования. Во вступительных тактах звучит органнй пункт на тонике, а далее — как подголосок — подчеркивается квинтовый тон.

Нотный пример 1. М.И. Глинка. Опера «Иван Сусанин», песня Вани «Как мать убили у малого птенца».

Allegro moderato. *semplice con anima*

ВАНЯ.
WANJA.

Какъ мать у - би - ли
Vög - lein's treue Mut - ter

ten. ten. ten. ten.

PIANO.

3. у ма - ла - го птен - ца, Ос - тал - ся птен - чикъ скрѣ и
lag tödt vundes Jä - gers Blei, Vög - lein, das klei - ne, hilf - los

Посредством музыкальных выразительных средств композитор создает светлое и умиротворенное настроение, однако в содержании присутствуют трагические ноты. Здесь можно привести ассоциации с трактовкой темы смерти в музыке барокко (И.С. Бах, Г.Ф. Гендель), которая предстает не в трагическом аспекте, а как умиротворение, небесная благодать. Некое противоречие, возникающее между формой и содержанием, способствует созданию драматического напряжения

Особо отметим использование в стихе переменного метра 3+4+3+4.

Как мать убили (3)

У малого птенца (4)

Остался птенчик (3)

Сир и гладен в гнезде (3)

Песня Вани содержит в себе определенные исполнительские трудности. В мелодии имеются скачки и фразы широкого дыхания, длительные распевы, подразумевающие мастерство певца, который должен хорошо владеть своим голосом. Известно, что Глинка в своих операх стремился следовать итальянскому стилю *belcanto*, что проявляется и в этом номере. Эта техника пения характеризуется прежде всего плавностью звучания, поскольку все звуки мелодии связаны штрихом *legato*. Окраска тембра должна быть выровненной во всех регистрах. Звуковедение отличается легкостью даже при исполнении сложного мелодического рисунка. В партии Вани мелодия содержит опевания, скачки, акценты на слабой доле. При этом певцу следует сохранять легкость и плавность движения, исполняя вокальную партию как одну непрерывную мелодическую линию ровным тембром.

При исполнении арии Вани певец должен обратить внимание на дыхание. Мелодические фразы здесь достаточно протяженные — 3–4 такта при сдержанном темпе, в них есть распевы и практически нет пауз, поэтому исполнителю следует брать дыхание с запасом на целую фразу. Особенно сложны распевы на «а-а-а...» в припеве, которые певец должен исполнять на одном дыхании (по четыре такта).

Дикция и артикуляция певца является ярким показателем его исполнительского мастерства, поэтому с первых уроков вокальные педагоги обращают внимание на верность подачи слова. При этом внимание обращается не только на гласные звуки, но и на четкое произнесение всех согласных. В арии Вани следует обратить внимание на слова «птен-чик», «гнез-де», «бед-няж-ки», «кры-лыш-ка-ми». Все согласные должны быть отчетливо произнесены, чтобы избежать искажений.

Существенной трудностью арии является акцентировка, расстановка ударений. Для мелодии характерны смещения сильной доли. Чтобы подчеркнуть эти особенности, композитор поставил акценты в нотном тексте. Начало каждой фразы должно быть легким, нельзя «садиться» на первую ноту. Главное ударение приходится на окончание фразы. Ритмически четко должны исполняться распевы на «а-а-а...», а фразы — исполняться легко, без остановок, без излишнего подчеркивания акцентов.

Как уже было сказано выше, следует обратить внимание на фразировку. Каждая фраза исполняется на одном дыхании, без цезур и разрывов, представляя собой единое мелодическое целое.

Диапазон арии ($h-e^2$) не превышает обычного диапазона голоса контральто ($f-g^2$), поэтому этот вокальный номер очень удобен для исполнения данным тембром. Также ария вписывается в диапазон меццо-сопрано ($a-a^2$) [9, с. 38], поэтому при соблюдении

всех описанных выше исполнительских особенностей ария не должна представлять трудности для этого голоса. Однако следует помнить, что изначально ария писалась для контральто, поэтому желательно исполнять ее более насыщенным тембром.

Опера М.И. Глинки «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») входит в золотой фонд русской оперной классики, поэтому многие выдающиеся певицы представили свои интерпретации образа Вани. Примером является исполнение Тамары Синявской (дирижер Марк Эрмлер). Темп здесь взят довольно оживленный. В своей интерпретации певица стремится создать образ мальчика-подростка, поэтому на первый план выступает характерность передачи образа. Синявская исполняет песню глубоким тембром, с подчеркиванием низких нот. При этом сохраняется яркая выразительность мелодии, голос звучит во всей полноте.

Несколько иначе песня Вани трактована певицей Клавдией Тугариновой. Она исполняет этот номер в медленном темпе. Тембр голоса светлый. Артистка стремится к плавности, кантиленности звучания, максимально приближающейся к стилю *belcanto*. Для нее важна красота исполнения, выразительность каждой интонации.

Еще одна интерпретация песни Вани принадлежит Елене Зарембе. Как и у Синявской, Заремба выбирает довольно быстрый темп. Тембр звучания голоса глубокий. Здесь меньше характерности, но при этом большое значение придается плавности и выразительности, верной акцентировке.

Яркая передача образа Вани присутствует в интерпретации артистки Большого театра Марины Шутовой. Она исполняет песню с задором, подчеркиванием «мальчишеских» интонаций, в четкой ритмике можно даже уловить черты танцевальности (русской пляски). При этом певица соблюдает все штрихи, указанные композитором, голос звучит ровно и плавно.

Из описанных нами интерпретаций мы можем сделать вывод, что песня Вани допускает разные трактовки, и каждая из исполнительниц находит в этом образе свои наиболее близкие ей черты и подчеркивает их, не нарушая авторских указаний и строго следуя общей стилистике сочинения.

С точки зрения особенностей освоения вокальной партии Вани необходимо обратить внимание на то, что ее диапазон должен соответствовать голосу меццо-сопрано той певицы, которая решила исполнить партию, написанную для контральто. Как правило, это голос расширенного диапазона, который позволяет одинаково качественно владеть и низким, и средним регистром. Песня Вани требует от исполнительницы хорошего, оперного дыхания и мягкого, нежного и глубокого тембра. Четкая дикция и одновременно светлое звучание голоса позволяет голосу меццо-сопрано раскрыть свой потенциал в песне Вани в полной мере.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лаури-Вольпи Дж. Вокальные параллели. Л.: Музыка, 1972. 303 с.
2. Назаренко И.К. Искусство пения. М.: Музыка, 1968. 623 с.
3. Пружанский А.М. Отечественные певцы 1755–1977: словарь: в 2 ч. Ч. 1. М.: Сов. композитор, 1991. 398 с.
4. Пружанский А.М. Отечественные певцы. 1750–1917: словарь: в 2 ч. Ч. 2. М.: Сов. композитор, 1991. 400 с.

5. Тимохин В.В. Мастера вокального искусства XX века. Очерки о выдающихся певцах современности. Вып. 1. М.: Музыка, 1974. 175 с.
6. Цодоков Е. Опера. Энциклопедический словарь. М.: Композитор, 1999. 592 с.
7. Юссон Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. М.: Музыка, 1974. 262 с.
8. Стасов В.В. Избр. соч. Т. 1. М.: Искусство, 1952. 372 с.
9. Негманова У. К-К., Айтбаев Е.Х., Попандопуло М.П. Постановка голоса: учебное пособие. Павлодар: Кереку, 2018. 85 с.

REFERENCES

1. Lauri-Volpi Dzh. *Vokalnye paralleli* [Vocal Parallels]. Leningrad, Muzyka, 1972, 303 p. (in Russ.)
2. Nazarenko I.K. *Iskusstvo penija* [The Art of Singing]. Moscow, Muzyka, 1968, 623 p. (in Russ.)
3. Pruzhanskij A.M. *Otechestvennye pevcy 1755–1977: slovar: v 2 ch. Ch. 1* [Domestic Singers 1755–1977: Dictionary, in 2 parts, part 1]. Moscow, Sov. kompozitor, 1991, 398 p. (in Russ.)
4. Pruzhanskij A.M. *Otechestvennye pevcy. 1750–1917: slovar: v 2 ch. Ch. 2* [Domestic Singers 1755–1977: Dictionary, in 2 parts, part 2]. Moscow, Sov. kompozitor, 1991, 400 p. (in Russ.)
5. Timohin V.V. *Mastera vokalnogo iskusstva XX veka. Oчерки o vydajushhihsja pevcah sovremennosti. Vyp. 1* [Masters of Vocal Art of the 20th Century. Essays on Outstanding Contemporary Singers, iss. 1]. Moscow, Muzyka, 1974, 175 p. (in Russ.)
6. Codokov E. *Opera. Enciklopedicheskij slovar* [Opera. Encyclopedic Dictionary]. Moscow, Kompozitor, 1999, 592 p. (in Russ.)
7. Jussion R. *Pevcheskij golos. Issledovanie osnovnyh fiziologicheskikh i akusticheskikh javlenij pevcheskogo golosa* [Singing Voice. Study of the Basic Physiological and Acoustic Phenomena of the Singing Voice]. Moscow, Muzyka, 1974, 262 p. (in Russ.)
8. Stasov V.V. *Izbr. soch. T. 1* [Selected Works, vol. 1]. Moscow, Iskusstvo, 1952, 372 p. (in Russ.)
9. Negmanova U. K-K., Ajtbaev E.H., Popandopulo M.P. *Postanovka golosa: uchebnoe posobie* [Voice Training: A Tutorial]. Pavlodar, Kereku, 2018, 85 p. (in Russ.)

Ху Янь, аспирант, кафедра музыкально-исполнительского искусства, Институт изящных искусств, Московский педагогический государственный университет, yan.hu.96@mail.ru

Hu Yan, Post-graduate Student, Musical Performing Arts Department, Institute of Fine Arts, Moscow Pedagogical State University, yan.hu.96@mail.ru.

Статья поступила в редакцию 17.03.2025. Принята к публикации 18.04.2025
The paper was submitted 17.03.2025. Accepted for publication 18.04.2025