

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА МАГАДАНСКОЙ ОБЛАСТИ
Государственное автономное профессиональное
образовательное учреждение
«МАГАДАНСКИЙ КОЛЛЕДЖ ИСКУССТВ»
(ГАПОУ «МКИ»)

РЕФЕРАТ

ТЕМА: «Обзор некоторых национальных вокальных школ
Италии, Франции, Германии и России»
(17-20 век)

Специальность:
53.02.04. «Вокальное искусство»
Форма обучения: очная
Работа защищена
« ____ » _____ 20 ____ г.
Протокол № _____
С оценкой _____
Председатель ГЭК _____ / _____
Подпись/ФИО

Выполнила: студентка IV курса
Аполюдова Анастасия
Александровна
Руководитель: Сергиенко Марина
Фёдоровна
Преподаватель ГАПОУ «МКИ»,
«Почётный работник культуры
города Магадана и Магаданской
области»

Магадан

2020

Содержание

I.	Введение.....	3
II.	«Обзор некоторых национальных вокальных школ Италии, Франции, Германии и России»	
1.	Италия 17-19 век.....	4
2.	Италия 20 век.....	9
3.	Франция 17-20 век.....	11
4.	Германия 19-20 век.....	16
5.	Россия 19 век.....	19
III.	Заключение.....	25
IV.	Список используемой литературы.....	26

I. Введение

Существует несколько вокальных школ: немецкая, итальянская, русская и французская. Говоря о национальных школах исполнительского искусства, отмечают наличие особенностей отражающих психологию определенного народа.

Национальные вокальные школы (итальянская, французская, немецкая и русская) прошли длительный путь развития, формируясь в своих традициях, в рамках своих национальных культур, взаимно обогащая друг друга. В рамках национальных школ менялись принципы постановки голоса, в связи с достижениями науки и эмпирическими находками педагогов и певцов.

Методик для развития голоса много. В них есть много общего, но есть и различие. Так исторически сложилось, что в основном педагоги-вокалисты – практики, и мало кто описывал в трудах свою методику преподавания. Частная методика конкретного маэстро передавалась через его учеников. Так было на протяжении нескольких веков начиная с конца 16 века. К сожалению это практикуется и сейчас.

Методика преподавания вокала это целостная система постепенно, но обязательно приводящая к ожидаемому результату умению петь свободно в любом вокальном направлении. Отдельно же взятые методы обучения вокальному искусству могут быть сами по себе очень хороши, но при этом отсутствие отработанной системы, не приведет к ожидаемому результату.

В своей работе я бы хотела привести несколько методик вокального преподавания разных национальных вокальных школ.

II. «Обзор некоторых национальных вокальных школ Италии, Франции, Германии и России»

1.Италия (17-19 век)

Умберто Мазетти (1869-1919) - итальянский вокальный педагог, певец, профессор Московской консерватории.

Умберто Мазетти создал свой педагогический трактат "Школа пения" в 1895 году. Он был разделен на три части. Первая часть содержала в себе описание строения и функций голосового аппарата с точки зрения анатомии и физиологии, подробный разбор типов дыхания и рационального его использования при пении. Вторая часть состояла из классификации типов голосов, различных приемов оттачивания мастерства певческого голосоведения вместе с возможными дефектами в данной области и техниками их преодоления. Третья часть была утрачена, но по замыслу должна была включать в себя рекомендации вокалистам-актерам.

Для Мазетти основой обучения являлась трудоспособность учеников. Он говорил: «Я занимаюсь со всеми одинаково даю 100%, но одни берут все 100% а другие берут только 2%». Профессор требовал от своих учеников безукоризненной выученности, приучая их к серьезному отношению к музыке и вокалу, в частности. Индивидуальность певца для Мазетти была первостепенна. Он не терпел подражания учеником его собственной манеры исполнения и был против «обучения с голоса». Маэстро очень радовала самостоятельная работа ученика особенно в области вокального нюанса.

Умберто Мазетти уделял большое внимание тому, чтобы каждый жест и движение было продумано и прочувствовано. Он ставил перед вокалистами серьезные требования в области артистического воплощения, считая, что нужно существовать на сцене таким образом, чтобы публика не видела «черновой работы». Это касалось занятий как со студентами, так и уже с профессиональными певцами.

При жесткой дисциплине в классе Мазетти не терпел «пустого» пения, он требовал перевоплощения в конкретный персонаж. Перепев достаточное количество партий, выступая с разными звездами оперной сцены, профессор был источником

различных вокальные нюансы и артистических эффектов. В мимике, в целом, Мазетти не терпел всяческого гримасничества, поскольку она должна органично вытекать из исполнительских задач. Свои занятия итальянский преподаватель предпочитал проводить с зеркалом, чтобы студент видел себя.

Профессор уделял большое внимание дыханию. По мнению Мазетти, вокальное дыхание это то, чем певец должен научиться управлять в первую очередь. Свои начальные занятия с учеником профессор посвящал именно этому. Однако он говорил, что не стоит вокалистов посвящать в знания о физиологическом процессе дыхания, и давать полную информацию о голосовом аппарате. Для певца необходимо понимать принцип дыхания. Для этого у него был свой пример, на котором он объяснял этот процесс. Мазетти брал небольшой мех для стряхивания пыли с фортепиано, надувал его и говорил: «Мех – это наши легкие; я расширяю мех, он наполняется воздухом, это вдыхание. Теперь я сжимаю его, воздух выходит из отверстия, это выдыхание. Я могу сжимать мех медленно и быстро, следовательно, я могу регулировать, по желанию движение воздушной струи, могу даже остановить, задержать истечение воздуха. Вот и весь процесс дыхания. Подражайте этому маленькому инструменту, и вы будете правильно дышать». На этом примере профессор наглядно показывал важнейшие манипуляции с воздухом, которыми певец должен овладеть в совершенстве. Умберто Мазетти говорил, что дыхание должно быть спокойным и глубоким. Спокойный вдох обеспечивает и спокойный выдох, что создает размеренное распределение воздуха при звукоизвлечении.

Свое преподавание у русских студентов Умберто Мазетти основывал на школе *bel canto*, в которой главное внимание уделялось не громкости голоса, а способу звукоизвлечения. Голос должен быть плавным и нефорсированным. У итальянского педагога был свой прием, проверяющий ровность извлекаемого вокалистом звука: ученику на расстоянии 30-40 см от себя нужно было держать свечу и петь, при этом пламя не должно было колебаться – это доказывало правильное распределение дыхания, без напряжения, без лишней силы, без крика и

давления на гортань. Именно техника *bel canto* позволяла держать голос в тону и оставлять его здоровым долгие годы.

У профессора были отдельные упражнения для сглаживания регистров. Он давал ученикам пение пассажей как вверх, так и вниз. Причем если движение шло к высокой ноте, то следовало постепенно делать небольшой нажим на дыхание. Если же пассаж был нисходящий, то необходимо было с атакой взять верхнюю ноту и, не изменяя окраску звука и сохраняя позицию, быстро спускаться вниз. Умберто Мазетти учил своих студентов брать верхние ноты, опирая на грудной резонатор, поскольку именно так они становятся действительно мощными, но в то же время мягкими, в противном же случае звучание может быть весьма сухим. По мнению Мазетти, для вокалиста крайне важно было найти золотую середину в сочетании двух резонаторов.

Считая итальянский язык самым певучим, в произношении при пении Умберто Мазетти признавал гласные только своего родного языка. Русские гласные он переиначивал на собственный манер. Так «е» стала больше похожа на «э», а «и» приблизилась к «ы». Маэстро указывал на то, что подобное изменение гласных сразу организует правильную позицию для вокала и сожалел, что в русском языке изначально этого нет. Профессор считал необходимым распеваться, используя все гласные буквы, не отдавая предпочтение каким-то нескольким, что делали многие его современники-педагоги.

Также профессор уделял особое внимание не только работе над пропеванием гласных, но и проговариванием согласных, считая, что декламация не менее важна, чем кантилена. Именно согласные посылают звук в резонатор, делают его звонким; слово будто оживает и приобретает свой смысл при четком проговаривании согласных. Выразительное слово в пении выражает характер музыкального произведения. Согласно, по мнению Мазетти, можно даже придавать определенную эмоциональную нагрузку, будь то радость, страсть, любовь, грусть.

В классе профессора упражнениям для техники исполнения уделялось большое количество времени. Маэстро не понимал вокалистов, не придающих особого значения развитию подвижности голоса, поскольку это и есть один из критериев владения техникой пения. Она не только дает свободу в исполнении разного рода репертуара, но и сохраняет тембр молодым и сочным, а голос, в целом, и здоровом состоянии. Это доказывал Мазетти на собственном примере: он великолепно исполнял трели, пассажи, гаммы уже тогда, когда ему было около семидесяти лет. Начинал профессор заниматься со своими студентами с простейших упражнений на одной ноте, на секунды и терции, постепенно переходя к октавам и пассажам. Также вырабатывал навык пения *portamento*, причем педагог следил за тем, чтобы «скольжение» было плавным и не быстрым. Еще одним критерием техники для Мазетти было пение на *piano*. Он считал, что это не так просто и этому следует учиться, однако не отдавал предпочтение какому-то одному динамическому эффекту в пении упражнений, обосновывая это тем, что нужно уметь петь по-разному. «Я понимаю, почему ученики не любят петь *piano*, ибо оно гораздо труднее, чем *forte*, но они не знают, что на сцене, при известном равновесии между градациями звука, получаются великолепные эффекты. Сплошное *piano* или сплошное *forte* монотонны и потому быстро надоедают. Певец должен помнить это и уметь пользоваться и *piano* и *forte*: только тогда он произведет впечатление на публику, и только тогда это пение будет настоящим *bel canto*.

Франческо Ламперти (1813-1892) – педагог, воспитавший блистательную плеяду певцов, музыкант широкого профиля, органист, директор оперного театра, с 1850 года работал профессором пения в Миланской консерватории. Ламперти оставил ряд теоретических работ: «Теоретически-практическое руководство для изучения пения», «Первые уроки вокала» и развернутый труд, переведенный в 1892 году на русский язык, «Искусство пения».

Основой вокального искусства, по мнению Ламперти, также является дыхание. Ему принадлежит афоризм «школа пения – это школа дыхания». Ученик должен стоять прямо, придав телу свободное положение, медленно вздохнуть до

момента, когда горло испытывает ощущение холода, в это мгновение взять ноту легким ударом глотки назад, вроде движения «вдыхания» на гласную «а». Во время пения необходимо следить за тем, чтобы звук был чистый, без шума. Это можно достичь, «упирая грудобрюшную преграду на мускулы живота и расширяя ее». Такое сохранение дыхательной установки понимается автором как «опора дыхания». Звук, спетый на опоре, лишен крикливости и свободно долетает до самых дальних уголков зала.

По рекомендации педагога начальные упражнения следует исполнять на среднем участке диапазона голоса звуком умеренной силы, по полутонам, что позволит выработать legato. Рот не должен менять положения на протяжении всего упражнения, челюсть свободная, подбородок не выдвигается.

По поводу продолжительности занятий Ламперти говорил, что на первом этапе обучения занятия с учениками они должны длиться не более 10-15 минут, после чего необходимо отдыхать. Постепенно время упражнений можно довести до двух часов, однако утомлять голосовой аппарат не следует.

Большое место в работе Ламперти занимают вопросы артикуляции и произношения: недопустима замена одного гласного другим, удвоение согласных там, где не надо. Необычайно важны такие факторы, как уклад языка, движение губ, положение рта, соответствующее тому или иному гласному.

Ламперти также придает большое значение занятиям техники. Трель, по мнению Ламперти, - дар природы. Однако это свойство следует совершенствовать, упражняясь в медленном (медленнее, чем позволяют голосовые данные) темпе, без участия груди. Оба звука, составляющие трель, несут равную нагрузку. При работе над трелью необходимо следить за тем, чтобы язык, губы и подбородок оставались неподвижными. Филировка - это важный и показательный фактор овладения искусством дыхания. Филировку следует исполнять на гласный "а" (иногда на "е"), а заканчивать с некоторым запасом дыхания, как бы продолжая мысленно петь. Весьма ценны указания Фр. Ламперти об интенсивности внутреннего усилия. Пение

требует энергии, эмоциональности, и независимо от характера упражнений (вокализов, музыкальных произведений) степень эмоционального накала или, как он указывает, внутренней интенсивности, должна быть достаточно высокой. Это замечание распространяется на пение фраз как на *forte*, так и на *piano*.

Очень важен вопрос подбора репертуара, который должен соответствовать возможностям ученика. Ламперти - противник заучивания большого количества арий и романсов. По его убеждению, одна ария, спетая с соблюдением всех вокально-технических и исполнительских норм, свидетельствует о способности ученика освоить и другие произведения.

2.Италия 20 век

В вокальной педагогике 20 века неизменными остаются также методические принципы Фр. Ламперти. Однако взгляды величайшего тенора конца 19 - начала 20 века *Энрико Карузо (1873-1921)* на вокальную методику представляют существенный интерес для исполнителей и вокальных педагогов, несмотря на то, что собственно вокальной педагогикой он не занимался.

Энрико Карузо является автором книги, посвященной искусству пения "Как надо петь", в которой он останавливается не только на положениях методического характера, но и на вопросах режима певца, гигиены его голоса, вредных привычках (крик, громкий разговор, курение, питье спиртных напитков, различных видах нервозности). В своей работе Э.Карузо подчеркивает, что единого метода и универсальных советов в вокальной педагогике нет.

Наиболее важным фактором голосообразования Карузо считал певческое дыхание. Особое значение певец придавал деятельности диафрагмы, дающей при правильном вдохе опору воздушному столбу, который поддерживается в легких под давлением, нужным для воспроизведения громких или тихих звуков. Также он рекомендовал смешанный тип дыхания, указывая, что ключичный может быть применен только в качестве вспомогательного. Этот тип дыхания не дает

возможности использовать динамическую нюансировку и ведет к напряжению шейных мышц, а следовательно, к напряженному голосообразованию.

Вторым не менее важным фактором голосообразования является атака звука. От качества (четкости, точности) атаки зависит дальнейшее голосообразование. Если выдох предшествует смыканию голосовых складок, то звук получается свистящим, неприятным. При вялом смыкании он лишен звонкости и яркости. Эластичная, четкая атака, производимая одновременно с выдохом, дает звуку полноту и округлость не только в начале голосообразования, но и в дальнейшем его развитии.

Одним из существенных моментов в процессе обучения певца является развитие диапазона голоса. Карузо был убежден, что красота и легкость звукоизвлечения на верхнем участке диапазона целиком зависят от качества более низких тонов. Для расширения диапазона и выравнивания регистров Карузо применял сочетание открытого гласного "а" на нижних тонах с "о", постепенно переходящего в "у" на верхнем участке диапазона. Следя за фиксированным положением гортани, по мнению Э.Карузо, упражнения и вокализы следует петь полным, но не форсированным голосом и всегда с живостью и энергией. Пение с закрытым ртом (мычание) - использовалось Карузо, как способ разучивания незнакомого материала. Если же этот способ применять в виде упражнений для развития резонаторных ощущений, то необходимо следить за тем, чтобы лицевые мышцы, язык, подбородок были бы лишены всякого напряжения. Эти упражнения являются полезными для развития дыхания, гибкости и подвижности голоса.

3. Франция 17-19 век

Первым печатным трудом во Франции, посвященным методике вокального искусства, является книга певца и педагога *М.Басилли* "Комментарии к искусству пения" (1668).

По мнению автора, главная забота учителя - научить ясной и четкой дикции. Однако обучение пению бессмысленно, если певец не обладает тонким слухом. Басилли -

сторонник эмпирического метода обучения, хотя и дает ряд советов, которых следует придерживаться в период обучения пению:

- 1) Слушать хороших певцов;
- 2) Заниматься ежедневно по утрам;
- 3) Все упражнения петь медленно и громко;
- 4) Непременно заниматься фальцетом, помогающим раздвинуть границы диапазона.

Другим теоретическим исследованием, отражающим взгляды французских педагогов 18 века, стала книга "Искусство пения" *Жана Баттиста Берара*. Человеческий голос рассматривается здесь как инструмент: гортанные губы способны вибрировать как струны; воздух играет роль смычка; мышцы груди и легкие подобны руке скрипача, двигающей смычок. Берар указывал на роль дыхания в процессе пения и его связь с качеством производимого звука. Он писал: "Чтобы хорошо набирать дыхание, надо поднимать и расширять грудь таким образом, чтобы живот вздувался: этим путем внутренности будут наполнены воздухом с большей или меньшей силой, в большем или меньшем объеме, смотря по характеру пения". Методические указания Берара свидетельствуют о стремлении к научному обоснованию процесса голосообразования, хотя некоторые утверждения носят ошибочный характер (например, что гортань должна повышаться по мере восхождения по звуковой шкале). Рекомендация смешанного типа дыхания (грудь поднимается и расширяется, а живот вздувается) вполне оправдана для исполнения произведений французских композиторов 17-18 века, требующих широты динамического диапазона.

Вокальную педагогику 19 века представляют труды выдающегося певца-реформатора *Жильбера Луи Дюпре (1806-1896)*. В 1846 году в Париже издается работа Дюпре "Искусство пения".

Основная мысль этой работы - утверждение необходимости формирования смешанного регистра и прикрытия верхней части диапазона мужского голоса. Для осуществления этой задачи Дюпре дает следующие рекомендации:

1. Петь упражнения на закрытый гласный "а";
2. Исполнять их непременно полным голосом, но без форсировки;
3. Начальные упражнения должны состоять из длительных нот (диатоническая гамма целыми нотами);
4. С первых же шагов следует обучать ученика умению вдыхать, задерживать и искусно расходовать набранное количество воздуха;
5. Не форсировать нижние ноты при пении широких интервалов;
6. Смягчать ноты, предшествующие "переходу" и "округлять" последующие;
7. Обучаться мысленному пению: слышать звук, который предстоит спеть;
8. Расширять насколько возможно границы грудного звучания.

Крупнейшим педагогом XIX века считается *Мануэль Гарсиа-младший (1805-1906)*.

В 1847 году М. Гарсиа издает «**Школу пения**», которая состоит из двух частей. В первой рассматриваются вопросы физиологии голоса и методика преподавания пения, во второй - проблемы исполнительства

В первой части М. Гарсиа призывает педагогов к серьезному изучению анатомии и физиологии. Чтобы понять работу голосообразующей системы в целом, следует временно рассмотреть ее по частям и связать деятельность каждого органа с качеством голоса.

По вопросам дыхания Гарсиа рекомендует упражнения, тренирующие дыхательную мускулатуру. Вдох начинается с опускания диафрагмы (расширяются бока, выдвигается вперед брюшная стенка), затем следует расширение и подъем грудной клетки. Выдох должен быть плавным и постепенным. Чтобы приучить дыхательную систему к гибкой и эластичной работе во время пения, М. Гарсиа

рекомендует своеобразную дыхательную гимнастику из четырех упражнений. Во время занятий необходимо делать перерывы, так как эти упражнения оказывают на органы дыхания большое физиологическое воздействие и их неумеренное использование может нанести вред:

- Медленный и глубокий вдох до полного наполнения;
- Постепенный, медленный выдох через почти закрытый рот;
- Быстрый и глубокий вдох и максимальная задержка дыхания;
- Энергичный выдох, после которого следует продолжительная пауза до следующего вдоха.

В отличие от многих школ Гарсиа рекомендует начинать занятия не с нот среднего участка диапазона, раздвигая затем постепенно границы, а со звуков грудного регистра, непременно в светлом тембре. Звук грудного регистра, спетый в светлом тембре, следует перенести приемом *portamento* на средний отрезок диапазона голоса, используя темный тембр. Это поможет достижению однородности звучания голоса на всем диапазоне. В работе с мужскими голосами Гарсиа предупреждает о вреде "затемнения" при переходе к верхнему участку диапазона, рекомендуя "округлять" звуки, дабы не пострадали необходимые певцу крайние ноты.

М. Гарсиа дает более двухсот упражнений, расположенных по степени трудности и советует придерживаться следующих правил:

- Начинать упражнения каждое утро с эмиссии голоса;
- В первые дни заниматься не более пяти минут, возобновляя занятия в течение дня четыре-пять раз, постепенно увеличивая время до получасовых занятий;
- К концу шести месяцев получасовые занятия довести до четырех в день, то есть в общей сложности в день заниматься не менее двух часов с обязательными промежутками отдыха;

- Упражняться следует в тональностях, соответствующих голосу; злоупотребление верхним участком диапазона голоса категорически запрещается, ибо это разрушает голос гораздо быстрее, чем старость;
- Упражнения следует петь полным свободным голосом равной силы, следя за однородностью тембра.

Вторая часть "Школы пения" посвящена вопросам исполнительства. Понимая влияние четкого произношения на выразительность пения, маэстро большое внимание уделяет свойствам гласных, на которых проявляется тембр, и согласных, дающих весомость слову.

Гарсиа дает советы, касающиеся работы над музыкальным произведением. Прежде всего артист должен внимательно прочитать текст, вдумавшись в основной его смысл и разобравшись в текстовых деталях. Он должен помнить, что несовпадение между внешним действием и тоном голоса, жестом и интонацией лишает пение выразительности. Опытный певец обязан уметь менять характер звучания, тембр, нюансы и даже вокально-технические факторы, как дыхание, атака и особенности произношения.

Заканчивая вторую часть книги, посвященную исполнительству, Гарсиа писал: "Чистый и гибкий голос, подчиняющийся всем оттенкам тембра при всевозможных требованиях вокализации, твердое и правильное произношение, выразительное лицо, - все эти качества в соединении с душой, живо воспринимающей различные страсти, и с музыкальным чувством, схватывающим всякий стиль, - таковы общие требования, которым должен удовлетворять каждый певец, стремящийся стать первоклассным артистом". Вместе с тем Гарсиа отмечает недостатки, полностью исключающие возможность обучения пению: плохой слух, ограниченная интеллигентность, тремолирующий или хриплый на всем диапазоне голос (если это носит случайный характер, то на первых уже уроках недостатки исчезают, в противном случае - обучение бесполезно); слабое здоровье; патология голосового

аппарата (все органы голосообразования должны быть одинаково мощными); отсутствие эмоциональности.

Не менее известный французский педагог первой половины XX века **Р.Фюжер** который отрицал роль вокализмов и упражнений на статичный гласный и подчеркивал важность работы над мимикой. В зависимости от выражения лица, соответствующего трем чувствам (удивление, печаль, радость), звук приобретает соответствующую окраску. Фюжер советует начинать упражнения на различные слоги и слогосочетания в пределах квинты в среднем участке диапазона, постепенно расширяя границы. Основные правила: во время пения грудная клетка должна оставаться в расширенном состоянии; ноздри расширены; каждый слог отчетливо произносится; упражнения продолжаются не более 10- 15 минут по два-три раза ежедневно.

4.Германия 19-20 век

Родоначальником немецкой национальной вокальной школы, получившей название школы примарного тона, является **Фридрих Шмитт**. По мнению Ф.Шмитта, примарный тон (первичный) следует находить на среднем участке диапазона голоса при соблюдении определенных условий. Такими условиями являются: широко открытый рот с плосколежащим языком, кончик которого упирается в корни нижних зубов; и дыхание, при котором воздух набирается в грудь (живот подтянут). Когда обязательные условия выполнены, следует произнести энергично свободно слог "ла", как бы направляя его в "высшие отделы костей головы". Это особенно важно при формировании верхнего участка диапазона голоса. Если не удастся вызвать необходимые вибрационные ощущения в верхней части лица (в области переносицы), Шмитт рекомендует петь не на слог "ла", а на слога или слова, оканчивающиеся на "нанн", "манн" и т.д. Букву "и" следует произносить продолжительно до появления ощущения резонирования в области маски. Однако Шмитт предупреждает, что это резонирование не должно вызывать носового звука, ибо гнусавость приводит к

укорачиванию диапазона. Активизация вибрационных ощущений поможет добиться полётности голоса, достичь звучания, способного перекрыть мощный оркестр.

По мнению Шмитта, правильно организованный звук среднего регистра - залог оптимального звучания голоса на всем диапазоне. Маэстро не признавал прием "прикрытия" и считал проблему сглаживания регистров выдумкой педагогов.

В процессе воспитания голоса необходимо следить за дыханием: набранное большое количество воздуха следует удерживать и дозированно подавать к связкам. Голос должен быть свободным, а дыхание сдержанным. Несмотря на логику теоретических предпосылок, практическая деятельность Шмитта не дала результатов. Ему не удалось воспитать певцов, вокальное мастерство которых позволило бы справляться с трудностями вокальных партии опер Р. Вагнера. Единственными учениками Шмитта, после многих лет занятий, были Жозефина Рихтер и Юлиус Гей.

Юлиус Гей (1832г.) – музыкант и композитор, ученик Фридриха Шмитта.

В 1886 году Ю.Гей издает методический труд, названный им "Немецкое обучение пению". Термин "примарный тон" он заменяет "натуральным тоном" и считает его результатом радостного чувства, которое позволяет выявить индивидуальные особенности тембра. Такое звучание можно отыскать как в разговорном, так и певческом голосе. Нахождение натурального тона - важный этап в обучении пению.

Ю.Гей различает три этапа в формировании однородного звучания на всем певческом диапазоне: нахождение натурального тона; нормального тона и идеального тона. Когда найден натуральный тон (естественное звучание), ощущается легкость эмиссии звука на наиболее удобный гласный, легко перейти к нормальному тону, под которым подразумевается льющийся характер звуков всего диапазона. Идеальным тоном Ю. Гей считает такой, от которого и поющий, и слушающий получают физическое и эстетическое удовольствие.

К основным методическим установкам Ю.Гей относятся:

- Диафрагматическое дыхание. Ю.Гей рекомендует обращать внимание на характер вдоха, при котором по мере наполнения легких воздухом мягкое нёбо поднимается все выше. Максимальный вдох совпадает с максимально поднятым нёбом.
- Стабильное пониженное положение гортани. Ю.Гей обращает внимание на то, что положение гортани не должно носить насильственного характера (прижимание к шее нижней челюсти, резкое ее откидывание). Он рекомендует использовать темные гласные (фонетический метод) - "о", "у" и не советует на первых этапах развития голоса петь крайние звуки диапазона.
- Развитие вибрационных ощущений, способствующих соединению грудного и головного резонирования.

Особое значение Гей придает вибрационным ощущениям в области верхней части лица (гайморова полость, переносица, лобные пазухи). Резонанс этих полостей придает звуку металличность, что необходимо для немецких певцов. Соединение грудного и головного резонаторов Ю.Гей считает возможным при помощи носового резонатора, называемого им "золотым мостом". Однако предупреждает, что использование носового резонатора не должно приводить к гнусавому звучанию, то есть ощущение резонатора является не самоцелью, а лишь средством, помогающим добиться однородного звучания голоса, окрашенного грудным и головным резонированием.

Для выработки произношения и для подготовительной работы над произведением Ю.Гей советует использовать упражнения с текстом, которые должны быть построены на узких интервалах или постепенных мелодических ходах, в основном на среднем участке диапазона. При составлении текстов следует помнить, что согласные "н" и "м" помогают находить головное резонирование, а потому должны занимать доминирующее положение.

Ганс Кремерс – профессор, заведующий кафедры сольного пения в Веймаре, считал что самое основное найти натурально звучащий участок голоса, от которого и нужно строить весь диапазон. Также утверждает, что для инструментального звучания голоса, которое является обязательным в немецкой школе пения, необходимы следующие условия: низкое фиксированное положение гортани, «широкое горло», дыхание, при котором активно работает диафрагма- регулятор силы звука.

Большое значение профессор придавал профессору певческому дыханию, следя за характером движения брюшной стенки, сохранением положения вдоха. Часто во время пения он подходил к студенту, проверяя руками область нижних ребер, живота. Над вокальной техникой работал, в основном, не с помощью упражнений, а на основе вокализов и музыкальных произведений.

Элизабет Плейн - профессор Дрезденской консерватории - в педагогическом процессе главным считала работу над выразительностью, а потому вокальными упражнениями занималась максимум 10-15 минут, остальное время посвящала пению произведений. Главным в работе Э.Плейн считала нахождение вибрационных ощущений в верхней части лица. Упражнения строились на сочетании согласных (в основном сонорных) с гласными: "ввиа", "ммиа", "нния", "вво", "mmo". Для расширения диапазона и выработки однородности звучания голоса Э.Плейн использовала гаммы и гаммообразные пассажи на "mmo" и "вво", "нно" и при этом тщательно следила за правильностью дыхания, которое должно подаваться поднимающейся диафрагмой плавно, без рывков.

Переходя к пению произведений, Э.Плейн акцентировала внимание на то, чтобы звук "не уходил из резонатора", часто показывая рукой нужное направление в область переносицы.

5.Россия 19 век

Александр Егорович Варламов (1801-1848) – композитор, педагог, капельмейстер, певец. Труд Варламова был не только ценным практическим

пособием для широкого круга вокалистов, но и первой в России попыткой теоретически обобщить основные положения вокальной педагогики. Заслуживает пристального внимания стремление автора серьезно поставить вопрос о создании русской школы пения. Русская школа, по мнению Варламова, должна отражать национальную самобытность русской музыки, основываться на глубоком анализе мелодий народных песен и особенностей их исполнения.

Глубокие знания Варламова-вокалиста, его многолетний педагогический опыт нашли отражение в создании ценного труда - «Полной школы пения», опубликованной в Москве в 1840 году.

«Школа пения» состоит из трех частей. Первая, теоретическая часть содержит семь глав. В ней Варламов дает определение пения, рассматривает вопросы истории певческого искусства, метода преподавания, касается обязанностей учителя. Вторая часть «Школы пения» содержит 47 упражнений для голоса. Они расположены по степени трудности, конкретно раскрывают ряд методических положений первой, теоретической, части и охватывают различные певческие приемы (гаммы, упражнения на интервалы, стаккато, легато и т.д.). В третьей части «Школы пения» Варламов помещает 10 вокализов.

Композитор считает, что преподаватель пения должен в равной мере владеть теоретическими и практическими познаниями. Его обязанность - соединять правила с примерами, а искусство в пении со способом преподавания, основанным на опытности и практике. Основой педагогического метода Варламов считал живой показ голосом педагога, как пример правильного звукоизвлечения с целью подражания этого звучания учеником.

В «Школе пения» в четких теоретических формулировках отражены принципы собственного певческого искусства Варламова. По поводу выразительности исполнения Варламов настоятельно рекомендует заниматься декламацией, читать вслух текст вокального произведения, также советует работать над дикцией, над речитативом и в итоге «ударение ораторское соединять в точности

с ударением музыкальным». Другое условие выразительности пения, заключается в необходимости бережно вникнуть в намерения композитора, донести их, не искажая, до слушателя. Автор развивает эту мысль: певец должен сделать настроение данного произведения своим настроением - войти в образ, - лишь тогда слушатель поверит в искренность чувств артиста.

Цель обучения пению автор видит в потребности души выразиться в звуке. Для этого необходимо при обучении обращать внимание на:

- 1) умение брать дыхание;
- 2) на развитие голосового механизма;
- 3) на исполнение.

Для развития голоса Варламов советует употреблять упражнения из различных гамм и небольших экзерсисов; самое полезное упражнение - на гласную «а»: это «самая способная гласная», за ней следует «о» и «е»; остальные располагают к носовому или горловому звуку. Гаммы из связных звуков на гласную «а» по мнению Варламова - самое полезное упражнение.

Практическая часть «Школы пения» начинается с большой гаммы, с названием нот. Интересны описания рулады и трели. Голос в руладе переходит от одного звука к другому, без затруднений, происходящих от выговора слогов, так как она поется только на один слог; при исполнении рулады не нужно двигать головой, ртом и подбородком. Трель должна звучать тихо до тех пор, покуда голос не делается чист и гибок; учащийся должен стараться отделять ее чисто и скоро; он не должен шевелить языком, ртом или подбородком, должно повышать и понижать голос так, как в гаммах во всю его величину и выдерживать название той ноты, над которой трель поставлена.

Михаил Иванович Глинка (1804-1857) – композитор, автор первых русских классических опер, камерных и симфонических произведений, является

основоположником русского симфонизма, музыкальной драматургии оперы, оркестровки. Велика заслуга Глинки и в становлении русской вокальной школы.

Из вокально-педагогических трудов, наиболее полно отражающих методические принципы Глинки, следует назвать его "Упражнения", написанные для Петрова, и особенно "Школу пения".

«Школа пения», написанная Глинкой в 1856 году для А. Н. Кашперовой, была опубликована в 1953 году под редакцией В. М. Богданова-Березовского такой, она сохранилась до наших дней в архиве. В этой "Школе" имеются ценные упражнения и советы, в которых ярко отразилась творческая мысль композитора, и его вокально-методические устремления.

Глинка обращался с голосом предельно осторожно и рекомендовал ежедневные занятия только на центральной части диапазона. Его **концентрический метод** развития голоса стали называть методом Глинки. Свой метод он противопоставлял распространённым в его время установкам старой итальянской школы. Цель, которую преследует метод Глинки, - научить ученика управлять голосом. От природы все голоса "несовершенны". Поэтому в практических занятиях прежде всего необходимо устранить недостатки формирования звуков. Работая по методу Глинки, певцы замечают, что голос растёт, развивается. Этот "рост" обусловлен распространением смешанного принципа формирования звука вниз и вверх от центра, благодаря чему достигается тембровая однородность звучания на всём диапазоне. В настоящее время этим методом пользуются педагоги большинства стран, школ и направлений.

В педагогическом методе Глинка выступает в качестве сторонника вокализации. Вокализация у Глинки является не только методом развития голоса, а служит одним из средств раскрытия эмоционально-смысловой выразительности исполняемого произведения. Заслуживает внимания рекомендация Глинки вокализовать «на литеру а (итальянское)». По предположению, итальянское «а» Глинки указывает на специфическую акустическую форму вокального «а»,

сформированного округло на «высокой певческой позиции, в отличие от обычного русского речевого «а». Глинка добивается округления гласных в пении, например гласный звук "Е", он советовал петь как "Э".

Глинка ценил в пении "натуральность и простоту", естественность и правдивость интерпретации. Звуки только тогда естественны, говорил Глинка, когда они верно выражают идею, чувства композитора. Композитор проявлял усиленное внимание к тексту вокальной музыки. От внимательного отношения к слову идёт и требование чёткой дикции в пении. Глинка хотел слышать в пении каждое слово произнесённым чисто, ясно, со смыслом. Также в основу фразировки Глинка ставил осмысленность.

М.И. Глинка считал, что певец должен заниматься развитием трели. Не каждый современный вокалист может осознать значение таких упражнений. Редко встречаясь с трелью в репертуаре, певцы не считают обязательным готовиться к выполнению этого технического приёма, что особенно относится к обладателям мужских голосов. Но, обращаясь к трели, певец и педагог должны знать, какую огромную пользу могут принести эти упражнения. От упражнения на трель голос становится более подвижным, лёгким, способным преодолевать быстрое движение, при сохранении интонационной точности каждой ноты и чёткости ритмического рисунка. Через упражнения на трель легче всего достичь полного раскрепощения гортани от ненужных мышечных напряжений.

Вокалист-солист довольно часто встречается с музыкальным материалом, исполняемым без инструментального сопровождения. Это касается речитативов, песен, запевов в опере и народных песен. Глинка явился первым пропагандистом метода пения без сопровождения. Он придавал значение выработке навыков сольного пения без сопровождения, чем и объясняется отсутствие аккомпанемента во всех его вокально-педагогических сочинениях, кроме "Семи этюдов". Ежедневное пение упражнений, экзерсисов, этюдов Глинки без сопровождения и подыгрывания на инструменте в унисон или октаву не только выравнивает звучание голоса, но и оказывает положительное воздействие на музыкальность поющего:

развивает внутренний слух, оттачивает верность интонации, приучает к самостоятельности. Такими упражнениями вырабатывается ясное внутреннее представление певческого тона, необходимое для каждого профессионального певца. В этом отношении вокально-методическая концепция Глинки обогатила русскую вокальную школу.

В вокально-педагогических трудах Глинки мало указаний, касающихся дыхания певца. Два примечания в "Школе пения" говорят певцу не о том, как дышать, а где, в каких местах брать дыхание. Не допускал Глинка форсировки и перенапряжения дыхания. Метод Глинки приучает певца к бесфорсировочной, плавной подаче дыхания, что даёт возможность "лепить" по своему усмотрению музыкальную фразу.

Рационально решает М. Глинка вопрос о продолжительности занятий певца. Простой, мудрый совет гласит: оканчивать занятия до появления признаков утомления голосового аппарата. Петь с утомлённым голосом вредно. Среди указаний Глинки первостепенное значение имеет принцип чередования занятий с отдыхом. Особенно об этом не следует забывать при разучивании вокально трудных пассажей, чтобы избежать переутомления мышц гортани. М.И. Глинка советует начинающим певцам никогда не стесняться петь перед хорошими музыкантами. Опытный музыкант поймёт достоинства и недостатки, а также может дать полезные наставления.

III. Заключение

Для певца и педагога важно знать истоки того или иного направления в искусстве, основные этапы формирования национальных школ, имена и заслуги исполнителей и педагогов, творивших в разные культурные исторические эпохи.

В заключении хотелось бы отметить что единой методики преподавания вокала нет. Неоспоримо то, что вокальный педагог должен владеть разнообразными методами и приемами вокального обучения, и уметь применять их в работе с

учениками. Как говорил итальянский педагог Генрих Панофка: «Нужно написать столько методик, сколько учеников».

IV. Список использованной литературы

Л.К. Ярославцева: «Зарубежные вокальные школы.» Учебное пособие по курсу истории вокального искусства.

<https://avdouhina.ru/vokal-no-metodicheskie-printsipy-m-i-glinki/>

<https://www.boutique-project.ru/reading/articles/244>

https://studbooks.net/1054062/kulturologiya/polnaya_shkola_peniya

<https://www.boutique-project.ru/reading/articles/244>