**Муниципальное бюджетное образовательное учреждение культуры дополнительного образования**

**«Детская музыкальная школа №1 им. П. И. Чайковского»**

**г. Владикавказ РСО-Алания**

**Республиканские педагогические чтения**

***Методический доклад на тему:***

**«Мировые школы вокального искусства»**

**преподаватель**

**вокального отделения:**

**Гладченко О. А.**

**г. Владикавказ**

**2017**

**Содержание:**

Введение…………………………………………………………....... 2

Итальянская школа….….….....…………………………………….....4

Французская школа……………………………………………….......7

Немецкая школа……………………………………………………….9

Русская школа…………………………………………………………11

Заключение…………………………………………………...……….13

Список использованной литературы………………………………...14

**Вступление**

Вопросы и проблемы вокальной техники испокон веков интересовали человечество: они затрагивались в трудах Гомера, Сапфо, Эсхила, Гиппократа, Платона и многих других.

Культивировалось искусство пения и в Древнем Риме. Известно, что там, в 5 веке н.э. при папе Илларии открылась первая европейская школа пения.

В странах древнего Востока музыка занимала очень важное место. Считается, что самое древнее искусство профессионального пения возникло в Китае.

К 6 веку до н.э. относится "Книга песен" - "Шицзин", составление которой приписывается Конфуцию. Согласно конфуцианству, музыка представляла собой микрокосм, воплощающий великий Космос, а песня играла в китайской музыке очень важную роль. Ритуальные песнопения нашли свое отражение в "Ригведе" - одном из наиболее древних письменных памятников Индии.

Одним из первых, дошедших до нас сочинений по искусству пения, указаний по постановке голоса и технике пения считается трактат араба Абу-аль-Хасана (прозвище - Зираб-дрозд). Трактат издан в Испании на рубеже 8-9 веков. В средние века был известен трактат о пении Джироламо ди Моравиа. Наиболее известные авторы вокально-педагогических сочинений 16-18 веков - Цаккони, Каччини, Този, Манчини.

Древние певцы не нуждались в специальных технических методах для исполнения своих простых одноголосных песен, использовавших звучание среднего голосового регистра и сопровождавшихся аккордами простых музыкальных инструментов. Они стремились не столько к акустическим эффектам, сколько к выражению чувств.

Высокий и сверхвысокий регистр человеческого голоса является, таким образом, открытием новейших времен, когда голос, слово, идея постепенно сливаются вместе и приспосабливаются для создания непосредственного впечатления.

Окончательное формирование вокального искусства, подлинной и настоящей школы пения началось лишь с возникновением оперы. В 1599 году в Палацце Корси во Флоренции представлением "Дафны" Якопо Пе́ри по либретто Ринуччини было положено начало опере - смеси оратории и маскарада, а вместе с ней и культивированию хороших голосов.

Преподаванием занимались сами композиторы, тоже прославленные певцы, стараясь сделать из своих учеников настоящие музыкальные инструменты из плоти и крови с помощью обучения технике дыхания, звукоподачи, развития силы звука и в соответствии со строго продуманной системой.

В 17 веке формируются национальные вокальные школы в странах Западной Европы, каждая из них характеризуется своим стилем исполнения, манерой звуковедения и характером певческого звука.

Появляются певцы-композиторы-педагоги, одновременно складываются национальные композиторские школы, выдвигающие перед певцами определенные художественно-исполнительские требования. В национальной вокальной манере пения находят отражение исполнительские традиции, особенности языка, темперамента, характера, интонационные, ладовые и ритмические компоненты конкретной страны и региона, их народная музыка.

**Итальянская школа**

Уже в начале 17 века сложилась итальянская школа сольного пения, выделяясь совершенной техникой ***бельканто*** (красивого пения) и блестящими голосами. Климат Италии, вокальность итальянского языка и удобство для голоса итальянских мелодий позволяли максимально использовать певческие возможности голосового аппарата.

Итальянская школа выработала эталон классического звучания голоса, она оказала влияние на формирование и развитие других национальных вокальных школ.

Наиболее яркие музыканты того времени: Пе́ри, Каччини, Монтеверди, Скарлатти.

На рубеже 18-19 веков итальянское пение характеризовалось обилием колоратур. Колоратурный стиль исполнения связан главным образом с исполнительским искусством певцов-кастратов, господством "мужских сопрано", фальцетистов. Они пели в церквях, капеллах, театрах, исполняя женские партии. Отказавшись от всего земного во имя пения, они звучали как голоса из других сфер, но в них не было жизни и тепла женского сопрано, да и физиологические нарушения, как результат кастрации, влекли за собой чудовищную тучность, что было малоэстетично.

Каденции, фиоритуры, различные вокально-технические украшения в ариях стали сочинять певцы, исходя из своих технических голосовых возможностей. Пение стало превращаться в "турниры вокальной техники", мысль и слово из музыки стали исчезать, уступая место чисто звуковым красотам, производившим на слушателя огромное впечатление. "Поэзия потонула в декорационном пении". Россини положил конец "вокальному хулиганству". Он стал выписывать в партии каденции, требуя их точного исполнения. К концу 19 века установилось природное равновесие, а оперное творчество Россини, Беллини, Доницетти, а поздне́е Верди, привело итальянскую вокальную школу к развитию кантиленного звучания голоса, к расширению диапазона и увеличению его динамических достоинств.

Вокальные партии стали более индивидуализированными в соответствии с характеристикой образов.

Творчество Пуччини, Леонковалло, Масканьи, Джордано привело к усилению ариозно-декламационного начала, к эмоциональной обостренности пения, которым характеризуется современное искусство итальянских певцов.

На основании всего этого стало возможным сформулировать основные постулаты итальянской певческой школы, на которых построено все здание этого учения, и в особенности, методология технического совершенствования певца.

Вот эти постулаты:

***1. Иль канто а рефлессо - пение рефлекторно.***

Итальянская школа рассматривает пение как рефлекторный процесс, подсознательное инстинктивное или импульсивное проявление, природа и содержание которого эмоциональны, а не познавательны. Практически это означает, что певец поет согласно выработанным певческим рефлексам, а не следует собственным убеждениям или воле. Певец не в состоянии менять свое пение, его манеру произвольно или в соответствии с собственными представлениями.

***2. Си канто коль мекканизмо, нон колля воче - пение происходит при помощи механизма, а не голосом.***

Понимание обусловленности певческого звука определенным механизмом - выдающееся достижение итальянской мысли. Животворное значение этого постулата очевидно как для процесса обучения пению, так и для профессиональной деятельности певца.

В связи с этим необходимо заметить, что всеобщее впечатление, будто у итальянских певцов одинаковые голоса, происходит не оттого, что природные голоса похожи друг на друга, а потому, что лучшие представители итальянской школы могут овладевать идентичными певческими механизмами.

Поэтому итальянской исполнительской манере не свойственна форсированная эмиссия звука. Высоту и энергию тона создает не произвольная мышечная система, а автоматически действующий механизм. Так например, если для других школ достижение высоких слоев диапазона происходит за счет форсирования центрального регистра (механическое увеличение давления, усиление пресса), итальянская школа достигает того же незаметной сменой регистров (так называемое переключение регистра). Таким образом, звуки среднего регистра и соответствующие им механизмы уже не применяются в не свойственной для них тесситуре.

***3. Иль фиато нэль канто эйнверсиво - дыхание в пении обратимо.***

Указывая на непрямой, обратимый характер дыхания, итальянская школа подчеркивает такое свойство дыхательной, респираторной функции пения, которое отличается от обыкновенного жизненного дыхания.

В пении применительно только такое дыхание, которое полностью трансформируется в певческий звук. С другой стороны, за истинно вокальный можно принять только тот тон, который возникает в результате собственно респираторной организации без какой-либо иной мышечной форсирующей примеси.

***4. Ки са кантаре суль сэрьё, са портаре ла воче ин тэста - кто по-настоящему умеет петь, умеет переносить голос в голову.***

Итальянская вокальная школа из всех голосовых регистров, с точки зрения организации голоса, считает ведущим так называемый головной регистр (la voce di testa). Только соответствующим применением головного регистра становится возможным создание звука с теми тембровыми, колоритными, позиционными и техническими свойствами, которыми отличается звуковой эталон итальянской школы от других вокальных традиций.

Считаем необходимым заметить, что для итальянской традиции сущность головного регистра не тождественна с понятием фальцета, которое господствует как в теоретических трактатах XIX и XX веков, так и в каждодневной певческой практике.

***5. Иль суоно пу эссэре орризонтале вертикале - звук может быть горизонтальным и вертикальным.***

Одним из способов овладения звуковой эмиссией является четкая дифференциация горизонтальной и вертикальной звуковых проекций.

Поэтому итальянская певческая практика различает головной и грудной темные колориты (скурро ди тэста, скурро ди петто) и отдает преимущество первому. Темный тембр, выработанный в позиции светлого, не теряет легкости и, таким образом, не препятствует гибкости голоса, обеспечивая при этом целостность кантилены.

***6. Прима ризонанца, пой прунца - Вначале резонанс, потом произношение.***

И теоретики и практики итальянской вокальной школы считают возможным переход на выработку произношения только после точной и твердой резонаторной организации певческого звука.

Берлиоз как-то сказал: «Лучше выть в драме, чем разговаривать в опере». Слишком большое внимание, обращенное к речевым элементам, всегда вызывало принижение собственно вокала.

Все эти и многие другие теоретические соображения практически разрабатывались в школах и музыкальных академиях, органически соединялись с певческой практикой. Из этого соотношения видно, какое большое время уделялось инструментально-технической стороне воспитания голоса. Ясно, что после такого обучения технически совершенно вооруженный, обладающий здоровым и сильным певческим аппаратом певец свободно одолевал вокальный материал такой сложности, взяться за который посмеет мало кто из современных певцов.

Здесь можно вспомнить Ренату Скотто, Марию Каллас, Эбе Стиньяни, Джульетту Симионато, Джанни Раймонди, Марио дель Монако, Лучано Паваротти и других.

***Лучано Паваротти «Nessun Dorma» - ария из последнего акта оперы «Турандот» Джакомо Пуччини»***

**Французская школа**

Против итальянской школы бельканто восстала французская школа, руководимая Жаном Батистом Люлли. Особенность этой школы определялась декламационным стилем, ведущим происхождение от распевной декламации поэтов и актеров французской классической трагедии 16 века. Находит отражение в этой школе и национальный характер песенности. Этот стиль формировался под влиянием творчества Люлли, Рамо, Глюка, Гретри, а затем Мейербера, Гуно, Сен-Санса, Масне, Бизе.

Франция была единственной страной, которая к концу XVII века создала свою национальную оперу, противопоставив итальянской оперной школе свое видение формы и содержания этого синтетического театрального жанра. С этим фактом будет связан и другой — возникновение национальной французской школы пения.

Крупнейшими представителями школы явились певцы: Нурри, Дюпре, Арто, Малибран, Виардо.

Первый труд по пению во Франции был создан Басилли в 1668 году под названием «Комментарии к искусству пения». Автор выступает как сторонник эмпирической школы пения, являясь борцом за дикцию. Все упражнения он заставляет петь медленно и громко. В книге Жана Батиста Беррара «Искусство пения» высказываются следующие соображения насчет дыхания и положения гортани:

- при вдохе грудь должна вздыматься, а живот вздуваться;

- гортань в пении должна подниматься по мере восхождения по звуковой шкале.

Но все-таки первым педагогом пения нужно считать Люлли — создателя оперного театра. Он лично набирал труппу и занимался с певцами оперы, поскольку пение вокальных партий в операх самого композитора требовало особого певческого умения, а потому — тщательной работы.

Люлли двинул вперед французскую школу, особенности которой прежде определялись декламационным стилем, то есть стилем напевного разговора. Люлли первым ввел в кордебалет женщин, которые не могли, правда, выступать в качестве сопрано — их вокальные функции узурпировали «белые голоса» многочисленных фальцетистов. Несчастные юноши, переодетые женщинами, утвердили школу, которая была прямо противоположна французской школе поэтического декламирования. Сопранист вокализирует, тогда как певец-экспрессионист извлекает максимум эмоций и проникновенности из слова и из мысли.

Интересен факт раскола общества Франции на 2 лагеря сторонников итальянской и французской школы пения. Разделились мнения короля, королевы, всего двора, Руссо и Вольтера. Этот "раздел" общества остался в истории под названием "войны шутов".

Итальянская школа выступила с комической оперой «Служанка-госпожа» Перголези. Король был сторонником французской оперы, а королева (полька Лещинская) — итальянской. Вслед за ними и вся французская интеллигенция разделилась на сторонников той или другой. Сторонником итальянской школы стал даже Руссо, по крайней мере для того, чтобы досадить своему другу Вольтеру. Арбитром выступил прибывший из Вены известный представитель немецкой школы Христофор Глюк, бывший учителем Марии Антуанетты, до того как она стала французской королевой.

Французская опера (и, в частности, получившая распространение лирическая трагедия), обладала рядом существенных особенностей, которые не могли не оказать влияния на характер развития национального вокального искусства. Гораздо бoльшее, по сравнению с итальянской традицией, значение драматического действия, слoва и актерской аффектации, обилие танцевальных элементов неминуемо влияли на господствующую манеру пения, в которой важнейшее место заняли декламационность и театральный жест. Стороннему наблюдателю манера французского вокального исполнительства казалась, по сравнению с итальянской, во многом напыщенной, искусственной и крикливой, далекой от певучего музицирования, о чем свидетельствуют любопытные отзывы таких выдающихся современников, как Моцарт и Гёте.

Таким образом, певучая итальянская и декламационная французская манеры были в определенном смысле антагонистами. Вокальную школу Франции Ромен Роллан характеризует как школу великолепной актерской игры и декламации. Не случайно и Парижская консерватория получает название консерватории "музыки и декламации".

***Жан-Батист Люлли. «Кадм и Гермиона». Отрывок из оперы. Клэр Фильятр, Люанда Сигера, Изабель Друэ***

**Немецкая школа**

Немецкая вокальная школа как явление самобытное и национальное сформировалась лишь в середине XIX века, получив своеобразное наименование школы примарного тона.

Становление национальной вокальной немецкой школы связано с именем Рихарда Вагнера.

Родоначальником немецкой национальной вокальной школы является Фридрих Шмитт. Отрицая итальянский метод обучения пению, он откликнулся на призыв Вагнера о создании немецкой школы, учитывающей специфические особенности оперной немецкой музыки и фонетики языка.

По мнению 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 голову. Это особенно важно при формировании верхнего участка диапазона голоса. Если не удается вызвать необходимые вибрационные ощущения в верхней части лица (в области переносицы), Шмитт рекомендует петь не на слог "ла", а на слоги или слова, оканчивающиеся на "нанн", "манн" и т.д. Маэстро не признавал прием "прикрытия" и считал проблему сглаживания регистров выдумкой педагогов: правильно организованный тон на среднем участке голоса позволит сформировать по его подобию весь диапазон. 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.

В 1886 году Юлиус Гей издает методический труд, названный им "Немецкое обучение пению". Термин "примарный тон" он заменяет "натуральным тоном. Нахождение натурального тона - важный этап в обучении пению.

К основным методическим установкам Юлиуса Гея относятся:

• - Диафрагматическое дыхание.

• - Стабильное пониженное положение гортани.

• - Развитие вибрационных ощущений, способствующих соединению грудного и головного резонирования. Соединение грудного и головного резонаторов Юлиус Гей считает возможным при помощи носового резонатора, называемого им "золотым мостом".

Говоря о немецкой педагогике, необходимо остановиться на интересном методе Штокгаузена. В отличие от Юлиуса Гея, Штокгаузен был профессиональным певцом, учеником Мануэля Гарсиа-младшего *(испанский певец (бас) и вокальный педагог. Сын и ученик тенора Мануэля Гарсиа-старшего и брат певиц Полины Виардо и Марии Малибран)*.

Подобно своему педагогу он рассматривает певческий голос как результат взаимодействия всех факторов голосообразования, подчеркивает связь между деятельностью голосообразующих органов и качеством голоса. Так, сила голоса зависит от работы дыхательной системы, а высота - от функции гортани. Исходя из фонетических особенностей и трудностей немецкого языка, Штокгаузен рекомендует упражнения на закрытые гласные, способствующие низкому положению гортани, установка которой необходима, по его мнению, для всех типов голосов.

Современные педагоги отрицают какую-либо связь со школой примарного тона, однако их настоятельные советы ученикам "направлять звук" в область переносицы и лобных пазух, а также широкое применение сонорных согласных в различных слогосочетаниях указывают на продолжение традиций немецкой вокальной школы, сформированной в XIX веке.

Великие представители немецкой вокальной школы *(медленно)*: Шрёдер-Девриент, Зонтаг, А. Ниман; Шварцкопф, Фишер-Дискау, Виндгассен, среди певцов более молодого поколения: Ерузалем, Мейер, Гёрне.

***Шуберт. Форель. Исполняет Маттиас Гёрне***

**Русская школа**

В России до начала 18 века вокальное искусство существовало только в форме народного и церковного пения. Со времен утверждения христианства подготовка певцов велась в монастырях, а затем и в приходских церковных школах. Имеются исторические данные, подтверждающие наличие отечественной певческой культуры еще в 10-11 веках. Так, например, известно, что при киевском князе Владимире Святославовиче существовали профессиональные певчие.

В свою очередь основополагающую роль в создании отечественного профессионального музыкального и вокального искусства сыграла русская народная песня. Все это - народное исполнительское искусство и церковное пение с его высокой вокальной культурой подготовило почву для появления светского профессионального вокального искусства.

Русский оперный певец складывался как явление самобытное. Очевидна несостоятельность некоторых историков, пытающихся рассматривать пение русских певцов только как результат влияния итальянской вокальной культуры. На самом же деле своеобразие исполнительского стиля, свойственная русскому человеку глубина чувств, и наконец, фонетические особенности русского языка, дали возможность национальной русской вокальной школе пойти по своему пути. Конечно, влияние итальянской школы пения на русских певцов несомненно было и ощущалось в течение долгого времени.

Одним из первых русских учителей пения был Рупин, крепостной костромской губернии, учившийся пению в Италии. В Придворной певческой капелле преподавал композитор Бортнянский.

Нельзя не отметить огромную роль русского "городского" романса в истории отечественного вокального искусства, а также деятельности композиторов, певцов и педагогов Варламова и Булахова.

С именем Михаила Ивановича Глинки связано становление русской оперы как самостоятельного музыкального жанра. Не менее значительной была роль Глинки - исполнителя и вокального педагога, создателя своеобразной школы "концентрического развития голоса".

Глинка объяснял основную идею концентрического метода следующим образом: "Надобно сперва усовершенствовать натуральные ноты (то есть без всякого усилия берущихся), ибо, усовершенствовав их, мало-помалу, потом можно обогатить и довести до возможного совершенства и остальные звуки".

Педагогический метод Глинки отличался от большинства западноевропейских школ, где была принята совершенно иная система, которую называют линеарной, или инструментальной. При таком методе обучения занятия начинались с нижних тонов голоса певца. В работе с первого же урока использовались почти все имеющиеся тоны диапазона.

Глинка обращался с голосом предельно осторожно и рекомендовал ежедневные занятия только на центральной части диапазона. 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. Глинка отмечает "два сорта" вокальных звуков, что соответствует головному и грудному регистрам, но главное внимание он обращает на "натуральные" тоны центра. На центральном, смешанном регистре наиболее полно раскрываются вокальные ресурсы певца. Каким образом "обогащаются и "усовершенствуются" высокие и низкие тоны? 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.

Современная вокальная педагогика многим обязана Глинке. Его концентрический метод развития голоса стали называть методом Глинки. Под этим названием он и сейчас входит в современную вокальную педагогику.

В дальнейшем на развитие русской вокальной школы и ее исполнительские принципы оказали влияние творчество, а также критическая и педагогическая деятельность Даргомыжского, Серова, Балакирева, Кюи, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского.

Характерные черты русской вокальной школы - это мастерство драматической игры, простота и задушевность исполнения при совершенной вокальной технике, умение сочетать вокальное мастерство с эмоционально окрашенным живым словом.

Выдающиеся певцы России: Ф.И.Шаляпин, И.В.Ершов, А.В.Нежданова, Л.В.Собинов, Г.С.Пирогов, Н.А.Обухова, Е.А.Степанова, С.Я.Лемешев, И.С.Козловский, Г.М.Нелепп, М.П.Максакова и многие другие.

***П. И. Чайковский. Ариозо Германа из оперы "Пиковая Дама". Исполняет Народный артист СССР Владимир Атлантов.***

***И, подводя итоги, послушаем Арию Ленского из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» - в исполнении представителей мировых школ вокального искусства: итальянской (Пласидо Доминго), немецкой (Фриц Вундерлих), французской (Роберто Аланья) и русской (Сергей Лемешев).***

**Заключение**

Разговор о мировых школах вокального искусства можно завершить словами замечательного певца и педагога Джакомо Лаури-Вольпи: "Пение - важнейшее проявление человеческой натуры, потому что оно представляет собой выражение чувства, страстей, работы воображения, мыслей, тесно связанное с анатомической и духовной структурой человека. Но артистическое пение, как камерное, так и театральное, требует технических знаний, упражнений, метода и стиля, которые может дать только обучение. Недостаточно просто петь, нужно уметь петь, чтобы служить искусству и сохранить голос. Что дает школа? Она создает музыкальный инструмент, превращает гортань, дыхательную систему и резонаторы в гармоничное целое, которое может породить музыкальный звук, соответствующий эстетическим и акустическим законам. Школа исправляет недостатки и несовершенства, заполняет бреши. Но методы меняются, и каждая школа, каждый преподаватель имеет свой собственный метод. И все это вместе – главная ценность мирового вокального искусства".