

И. В. Лой

Белорусская государственная академия музыки, Минск

I. Loy

Belarusian State Academy of Music, Minsk

УДК 37.013

НАЦИОНАЛЬНЫЕ ВОКАЛЬНЫЕ ШКОЛЫ: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ

NATIONAL VOCAL SCHOOLS: A COMPARATIVE ANALYSIS

В данной статье анализируются несколько ведущих зарубежных вокальных школ (английская, итальянская, французская, немецкая и американская), описывается их краткое историческое развитие, а также рассматриваются характерные черты методик каждой из школ исходя из определенного набора критериев.

Ключевые слова: вокальные школы; сравнительный анализ; итальянская вокальная школа; французская вокальная школа; немецкая вокальная школа; английская вокальная школа; американская вокальная школа; зарубежные школы вокала; положение тела; дыхание; диафрагма; опора дыхания; резонаторы; вибрато; положение гортани; положение языка; нижняя челюсть и губы; регистры; дикция; репертуар.

This article analyzes several famous foreign vocal schools, including English, Italian, French, German and American schools, describes a brief historical development, as well as the characteristic features of the methods of each of the schools based on a certain set of criteria.

Keywords: vocal schools; comparative analysis; Italian vocal school; French vocal school; German vocal school; English vocal school; American vocal school; foreign vocal schools; body position; breathing; diaphragm; breath support; vibrato; resonators; larynx position; tongue position; lower jaw and lips; registers; diction; repertoire.

Диапазон отечественных источников, посвященных вокальному образованию и методике вокально-педагогического процесса, расширяется ежегодно, пополняясь новыми исследованиями и методической литературой. Однако в отечественной научной литературе ещё нет полноценного труда, посвященного описанию и сравнению исторически сложившихся вокальных школ. Мы видим работы по истории из советской и постсоветской литературы Л. К. Ярославцева, Е. Е. Белова, А. В. Покровского, М. Львова, но при этом в нашей стране нет ни одного исследования, в котором были бы достаточно подробно изложены различия в приемах и вокальной методике ведущих национальных школ. В связи с этим мы приняли решение последовательно описать несколько знаменитых зарубежных вокальных школ, среди которых – английская, итальянская, французская, немецкая и американская школы. В данной статье мы кратко рассмотрим историческое развитие каждой из школ и определим характерные принципы в методике, используя работы наиболее ярких педагогов, согласно следующим позициям:

- 1) положение тела во время пения;
- 2) вокальное дыхание;
- 3) опора звука, диафрагма;
- 4) работа гортани;
- 5) работа губ, челюсти;
- 6) положение языка;
- 7) резонаторы;
- 8) голосовые регистры;
- 9) вибрато;
- 10) артикуляция и дикция в пении;
- 11) репертуар в учебном процессе, репертуар профессиональных певцов.

Начать нашу статью стоит с краткого экскурса в историю и методику английской школы вокала. Согласно мнению Людмилы Константиновны Ярославцевой, наибольшее значение для развития национального вокального искусства, то есть вокальной технологии и культуры исполнительства, оказывает именно опера (или тот вид музыкального театра, который является её эквивалентом в данной этнической общности, дополним мы) [1, с. 4]. Национальная английская опера с самого начала своего существования находилась под влиянием драматического театра. При этом рождение оперы как самостоятельно жанра происходило во второй половине XVII века и было связано с именем Генри Пёрселла (1659–1695), автором таких произведений, как «Король Артур», «Королева фей», «Буря», а также знаменитой оперы «Дидона и Эней». Однако данное произведение стало «классикой» только два столетия спустя, поэтому Ромен Ролан называет Пёрселла «несостоявшимся основателем английской вокальной школы» [2].

Во второй половине XVIII века и в XIX веке английское музыкальное искусство обнаружило специфические особенности, такие как усиление интереса к прошлому, и, в частности, возрождение мадригала, что, в свою очередь, определило спад интереса к национальной опере.

Однако внимание к опере снова окрепло в XX веке: в этом жанре сочиняли Ф. Дилиус, Ю. Гуссенс, Ч. Стэнфорд, Г. Банток, Г. Холст, Э. Смит, Воан Уильямс. В 70–80-е гг. XX в. особенно проявился интерес в комических операх Артура Салливэна (1842–1900), которые основывались на народно-песенной (sic) стилистике. Вслед за Салливэном появилась целая плеяда новых английских оперных композиторов, таких как Этель Смит (1858–1944), Фредерик Дилиус (1862–1934), Рэтленд Боутон (1878–1960), Сирил Скотт (1879–1970), Ральф Воан-Уильямс (1872–1958), Леннокс Беркли (1903–1989), Майкл Типпет (1905–1998), Хемфри Сёрл (1915–1982). Безусловно, наиболее значительным оперным композитором в Англии второй половины XX века был Бенджамин Бриттен (1913–1976), в произведениях которого среди прочих достоинств выделяется мелодические речитативы, основанные на национально-языковых особенностях речи [2].

В рамках нашей статьи вызывает интерес совместный труд двух современных английских педагогов, доктора Гиллиан Кейс, специалиста по фониатрии, и Джереми Фишера, педагога и автора более 300 статей, посвящённых вокальной педагогике. Их книга «Голос» представляет собой практическое пособие для желающих улучшить свои разностилевые певческие и разговорные навыки. На основании данного материала можно сделать следующие выводы:

1) ощущение физической опоры тела, равновесия даёт правильную вокальную осанку и правильное **положение тела** при пении. Нахождение баланса тела перед началом пения и во время его необходимо и является «золотым правилом» певца [3, с. 22];

2) авторы отмечают важность брюшного (диафрагмального) **дыхания** и вдоха в живот, поскольку **диафрагма** будет сокращаться более эффективно, если живот на вдохе будет двигаться вперед, что даст возможность воздуху проникнуть глубже в легкие [3, с. 53]. В книге приводится пример Дженис Чапмен, чей метод заключается в акрониме «SPLAT» («Singers Please Loosen Abdominal Tension» – «Певцы, ослабьте, пожалуйста, брюшное напряжение») [3, с. 139];

3) одним из основных факторов громкости звучания является **опора дыхания**, ярким примером которой является «бриллиант» Дж. Чапмен. «Верхушка «бриллианта» находится под поверхностью маленького хряща в груди, в то время как нижняя точка – над лобковой костью. Стороны бриллианта будут изменять положение в зависимости от длины ребер...» [3, с. 137–139];

4) доминирование «головного» **резонатора** над грудным. Авторы называют четыре основных резонаторных области голоса: полость носа, ротовая полость, глоточная труба и надгортанник;

5) положение **гортани** должно варьироваться в зависимости от эстетических целей, поставленных певцом. Можно как поднимать, так и опускать ее, сокращая либо удлиняя, добываясь более яркого либо более глубокого звука [3, с. 36];

6) поскольку **язык** влияет на резонаторную функцию, он может сделать звук более ярким или более сомбриванным;

7) **нижняя челюсть** певца должна оставаться свободной, чтобы не вызывать напряжение глотки, при этом широко раскрытая челюсть вместо кажущегося логичного увеличения резонирующего пространства на самом деле его уменьшает;

8) **губы** не являются мощным источником резонанса и лишь незначительно могут повлиять на резонансные частоты за счет удлинения голосового тракта [3, с. 39];

9) для успешного развития певца необходима психологическая работа с последним.

Безусловно, хрестоматийным образцом вокальной школы как таковой является итальянская вокальная школа, поскольку именно Италия является родиной оперного искусства и непосредственно *bel canto* (с итальянского – «прекрасное пение», «красивое пение») как вокально-исполнительского стиля.

Зарождению оперного искусства в Италии способствовал ряд факторов, таких как существование различных театральных представлений с инструментально-вокальным сопровождением, широкое распространение мадригалов, а также историческое самоопределение и объединение итальянского народа [4, с. 5–6; 5].

Одними из первых итальянских опер были две оперы Джулио Каччини и Якопо Пери с одинаковым названием «Эвридика». Приближение XVIII века знаменовалось появлением оперы в Неаполе, городе который преимущественно дал нам *bel canto* как стиль оперного пения. В основе *bel canto* лежит умение исполнять кантилену, т. е. умение гладко, пластично и мягко воспроизводить мелодию. В XVIII веке можно говорить сразу о нескольких школах, основателями которых стали известные педагоги и композиторы (Ф. А. Пистокки, А. Скарлатти и др.).

Изучив методологические указания итальянских вокальных педагогов разных эпох (Паоло Франческо Този (1654–1732), Мануэль Гарсиа (1805–1906), Франческо Ламперти (1813–1892), Джованни Баттиста Ламперти (1839–1910), Дженнаро Барра (1912–1984), Нанда Мари (современный автор, вторая половина XX века)), а также звёзд мировой величины (маэстра Тереза Берганца, госпожи Этери Ламорис), мы можем найти разнообразные педагогические указания – как противоречащие друг другу, обусловленные исторической эпохой и индивидуальным педагогическим опытом, так и весьма сходные.

Так, рассматривая **положение тела** при пении, практически все итальянские вокальные педагоги говорят о свободном, расслабленном его состоянии. Тем не менее, знаменитый Франческо Ламперти предлагал ученику петь в строго определенной позе: с опущенными плечами, руками, скрещёнными на спине, при этом тело певца должно опираться на ногу, выставленную вперёд «таким образом, чтобы оконечность плеча была на одной линии с ногой» [6, с. 20].

Итальянские педагоги в зависимости от эпохи в методике **вокального дыхания** придерживаются различных мнений. Вокальная техника сначала строилась на грудном типе дыхания (XVII–XVIII веков), затем наметился переход к грудодиафрагмальному типу (середина XIX века). В первой половине XX века преподаватели ограничивались установкой *respirate bene* – «дышать хорошо, дышать как удобно» [7, с. 143], при этом одни говорили об употреблении диафрагменного дыхания, вдыхая как можно большее количество воздуха [6, с. 6], другие различали диафрагмально-ре-

берное дыхание у женщин и диафрагмально-реберное-брюшное дыхание у мужчин [8]. В вопросе певческого дыхания итальянские педагоги согласны в одном: важно расходовать воздух как можно более экономным способом [7, с. 145–146], выдыхая воздух естественно и ненапряженно, по итальянскому выражению *filare il tuono*, что означает «тянуть звук».

Что касается **опоры звука**, мнения педагогов расходятся. Кто-то пишет о необходимости поддержания опоры звука на дыхании даже после издания звука (Ф.Ламперти), кто-то говорит о «противоположном движении дыхания и звукообразования» [9, с. 8], кто-то уделяет внимание солнечному сплетению.

В отношении **работы гортани** ведущие итальянские преподаватели вокала сходятся в том, что гортань должна быть свободной [4, с.19]. Однако само положение гортани может быть различным, более того – может зависеть от типа голоса певцов (низкое положение у низких голосов, нейтральное у высоких).

Стоит отметить также работу **мышц языка и губ**. Из старой итальянской школы мы знаем об укладывании языка «ложечкой» у Манчини [4, с. 16], Дж. Б. Ламперти советует держать язык настолько ровно и слажено, насколько это возможно, не выгибая его дугой вверх [9, с. 8]. Многие из педагогов советуют в пении полуулыбку или улыбку. Таким образом, движения губ сводятся к растягиванию либо стягиванию уголков рта [10, с. 48].

Старая итальянская школа построена на идее «головного звука», т. е. на **головном резонансе** [11, с. 19]. По словам Джакомо Лаури-Вольпи, звук должен без помех достигать черепных полостей, где максимально усиливает и рассеивает «в пространстве благозвучные тембры» [8]. Дженнаро Барра считал необходимым ощущение резонанса на губах при пении гласных на всем певческом диапазоне, а полезным с точки зрения резонанса видел гласный Е как в словах «questo», «vedremo», а оптимальным для правильной настройки голоса – звук U. Стоит уделить внимание также термину «*mezza voce*» (буквальный перевод «половина голоса», «вполголоса»), который используется в итальянской вокальной школе для обозначения негромкого звучания нот и используется для развития головного резонанса у молодых певцов.

Важно отметить характерную особенность итальянской вокальной школы: достижение ровности тембра на всем вокальном диапазоне посредством активного использования головного резонатора [12, с. 122].

Уже в XVII веке итальянские вокальные педагоги признавали два певческих **регистра**: грудной и фальцет (не в современном понимании, а как диапазон певческого голоса с доминированием головного резонатора). П. Ф. Този говорит о необходимости неотличимого соединения фальцета с натуральным голосом, иначе «голос ... теряет свою красоту».

Л. Дмитриев в статье о подготовке певцов в театре «La Scala» утверждает, что итальянцы не уделяют отдельного внимания вопросу **дикции**,

поскольку итальянский язык сам способствует выработке четкой артикуляции.

Для итальянской школы также характерны **упражнения** на открытые гласные, прежде всего открытый гласный А на среднем, удобном участке диапазона. «Гласный А есть основа голоса», – говорит Фр. Ламперти [6, с. 66], рекомендуя упражнения на итальянский гласный А, как в слове «l'anima», ощущаемый певцом в глубине горла.

Все итальянские педагоги настаивают на последовательности в обучении, на постепенном увеличении сложности исполняемого материала и последовательном наращивании времени занятий – для предупреждения развития усталости голоса. Дж. Барра полагал, что каждому стажеру театра требуется свой, отличающийся по продолжительности, индивидуальный подготовительный период вокально-технического совершенствования, который предшествует введению оперных партий [13, с. 126].

Также стоит уделить внимание французской вокальной школе как формировавшейся позднее итальянской вокальной школы. Певческое искусство Франции приобрело статус национального к концу XVII века благодаря прекрасной музыке Жана Баттиста Люлли, ставшего основателем французской оперы и, соответственно, французской вокальной школы. Особенностью оперного творчества композитора являлась аффектированная декламация, или нарочитая манера произнесения текста.

Со временем под влиянием итальянской оперы приоритетными становятся такие характеристики исполнения, как естественность, музыкальная ясность и простота, что можно увидеть в произведениях Глюка. Это и определило дальнейшее творчество французских оперных исполнителей. Тем не менее опера Франции не потеряла своеобразие, и по-прежнему ведущей чертой французского вокального искусства оставалась декламационность и артистическая выразительность. В большей степени новые тенденции вокальной методики проявились в подходе Пьера Жана Гара (XVIII – начало XIX века), основным приоритетом которого, в отличие от его предшественника, были выровненный диапазон, одинаковое положение гортани при воспроизведении нот разной высоты.

Крупнейшим педагогом XIX века по праву считается Мануэль Гарсиа-младший. Именно Гарсиа стал первым радикальным сторонником косто-абдоминального типа дыхания и отверг предшествующий грудной тип [4, с. 56]. Классический приём Гарсиа: твердая атака в пении («coup de glotte»). «Толчок, грудной как бы удар, стремительное сужение ребер и мгновенное ослабление диафрагмы повлекут за собой немедленный выдох» [10, с. 46].

Кроме этого, заслуга Гарсии состояла в расшифровке принципов работы голосового аппарата в грудном регистре и фальцетном регистре, тенденции к смещению **регистров** («округление» гласных в высокой тесситуре и «осветеление» в низкой) [14, с. 53].

В отношении **положения тела** певца во время пения требования вокальных педагогов сводятся к непременно вертикальному положению тела [15, с. 51], прямому, спокойному (т. е. расслабленному) положению тела с отсутствием опоры на что бы то ни было [10, с. 48], удержанию головы без наклона вперед или откидывания назад [16].

Относительно **вокального дыхания**, неизменным условием практически все педагоги называют свободное дыхание. Р.Ган упоминает об отсутствии видимого или слышимого напряжения при дыхании [16, с. 12]. М.Гарсиа пишет о беззвучном дыхании без усилий [10, с. 46].

Видной фигурой вокальной методики Франции в XX веке по праву можно назвать Рауля Юссона, автора нейроронаксической теории голосообразования. Именно Р. Юссон ввел понятие вокального импеданса как противодействия, создаваемого ротоглоточным рупором и колеблющимся в нем столбом воздуха [17, с. 13].

Понятие импеданса напрямую связывается с **опорой звука**. Р. Юссон делает несколько закономерных выводов о вокальной опоре, в частности, что опора способствует равномерному управляемому выдоху, а при активном вдохе часто сопровождается понижением гортани и приводит к типу вокальной техники с сильным импедансом [17, с. 182].

Что касается вопроса об открытии рта при пении, Гарсиа советовал свободное ненапряженное открытие рта. Он предлагал не формировать губы наподобие гласной О, но, наоборот, ослабить нижнюю челюсть и развести в стороны углы рта, однако, не улыбаясь при этом [10, с. 48]. Он же писал о плоском положении **языка**, и запрете поднимать его и у основания, и у кончика [10, с. 49]. Однако Юссон, как и советский педагог Дмитриев, выступает против максимального раскрытия рта, так как такое раскрытие может нарушать оптимальный вокальный импеданс [17, с. 19].

Что касается положения **гортани** при вокализации, для старой французской вокальной школы характерно неустойчивое, изменяющееся положение гортани.

Резонаторам во французской школе уделяется гораздо меньше внимания, чем в итальянской: резонаторы как усилители вокального голоса представляют собой естественное явление, но в известном смысле не являются самоцелью. Речь у французских педагогов не идет об определенных «резонаторных точках», скорее о «резонансной коробке» голосообразующего органа [15, с. 41].

В отношении **репертуара** в учебном процессе во французской школе присутствуют различные мнения. Так, М. Гарсиа-младший сознательно исключал вокализмы из репертуара учеников, считая, что при пении вокализов ученик уже должен владеть голосом, обладать всеми качествами профессионального певца за исключением дикции, что в итоге путает и сдерживает развитие ученика [10, с. 12–13]. Однако Ж. Дюпре, включавший вокализмы

и мелодические этюды в «Искусство пения» как необходимое дополнение пояснял, что он не рекомендует опускать упражнения не смотря на их видимую скучность [18, с. 10].

Несомненно, традиционную французскую оперу отличает декламационный характер. М. Басилли ставит главной задачей преподавателя ясную и четкую **дикцию** ученика. По мнению М. Гарсиа, стоит выделить доминирующее чувство произведения, и уже, исходя из него, использовать те или иные выразительные средства, без которых вокальная техника сама по себе недостаточна для реализации художественного образа [10, с. 304]. Несмотря на все достижения, декламационная французская школа не смогла превзойти итальянскую, известную тембральной изысканностью и технической изощренностью исполнителей, однако декламационность и экспрессивность французской школы не утратила своего значения на протяжении всего ее развития.

В рамках нашего исследования, посвящённого сравнительному описанию национальных вокальных школ, мы коснёмся исторического формирования и некоторых основ методической базы немецкой вокальной школы, под которой на основании языковой общности и специфики исторического развития мы понимаем австрийскую, швейцарскую и собственно немецкую вокальную школы. С. И. Мигай называет немецкую вокальную школу «своеобразным гибридом» итальянской и французской вокальных школ [19, с. 168].

Становление немецкой вокальной школы многие исследователи относят к середине XIX века и связывают с творчеством Вагнера [20, с. 245].

Характерной чертой немецкой вокальной школы многие исследователи называют именно инструментальный характер певческого голоса – то есть стремление к ровному и объемному звуку на всем певческом диапазоне.

Основные характерные признаки национальной вокальной школы Германии прослеживаются уже с конца XVII века в творчестве И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, К. В. Глюка, В. А. Моцарта, Л. В. Бетховена, окончательное же становление немецкой школы относится к середине XIX века. Основателем немецкой вокальной школы называют Фридриха Шмидта (1812–1884) и его знаменитую школу примарного тона. При пении по Ф. Шмидту воздух должен набираться в грудь (**грудной тип дыхания**), рот – широко открываться, язык должен быть плоским и касаться корней нижних зубов. Необходимость прикрытия голоса Ф. Шмидт отрицал, особое значение придавал работе **резонаторов**, так как голос должен был быть хорошо различим и во время звучания мощного вагнеровского оркестра [21, с. 49].

Несмотря на то, что многие представители немецкой вокальной школы отрицают приверженность идее примарного тона, они, тем не менее, обучают своих студентов в русле традиционной немецкой вокальной школы, характерными чертами которой являются:

- 1) подчеркнуто инструментальное звучание голоса, с малым **вibrато**;
- 2) дугообразное (с использованием **резонаторов** в задней части вокального купола) направление звука в область «маски», особенно в область лба или переносицы;
- 3) стабильно низкое положение **гортани**;
- 4) низкий тип **дыхания** с активизацией брюшных мышц;
- 5) использование в обучении «закрытых», темных гласных И, О, У;
- 6) использование в обучении согласных М, Н, способствующих выработыванию резонаторных ощущений;
- 7) использование в обучении большого количества упражнений на сочетание согласных с гласными (зачастую сонорные согласные и закрытые гласные (МИ, НИ, МО, МИА, ВИА...)) и в целом большое количество упражнений на работу губ, языка, брюшных мышц и др.;
- 8) нахождение определенного участка оптимального звучания голоса (в среднем диапазоне) и последующая работа над всем певческим диапазоном.

Поскольку немецкий язык наименее приспособлен для пения за счет частого окончания слов на согласные, Л. Леман как яркая представительница немецкой школы видит решение трудностей **артикуляции** и **дикции** в регулярных упражнениях, к которым прибегала неустанно в течение всей жизни.

В отношении **положения тела** при пении – педагоги говорят о свободном, ровном корпусе, когда «корпус и голова прямые, без напряжения. Грудь вперед, плечи назад», пишет Генрих Панофка (1807–1887) [16, с. 15]. Л. Леман полагает, что певец всегда должен стоять при пении.

Относительно **типа певческого дыхания** усматривается схожая с другими школами историческая закономерность: если еще Ю. Гей говорил о наборе воздуха в грудь [4, с. 17], то Ю. Штокгаузен, будучи наследником итальянской вокальной школы, продолжает точку зрения своего учителя о нижерёберном диафрагматическом дыхании как оптимальном дыхании для певца, а в конце XIX века Фердинанд Зибер (1822–1895) в качестве основы глубокого вдоха указывает на «единственно правильный брюшной тип дыхания» [16, с.10].

Выше уже говорилось о стабильно низком положении **гортани** как одной из характерных черт немецкой вокальной школы. Ю. Штокгаузен отмечает положение гортани как «спокойное» – т. е. без зажимов, расслабленное и «глубокое», т. е. низкое [22, с. 13].

В определении положения **языка** и **рта** и Шмидт, и Гей предъявляют идентичные требования: язык должен лежать плоско, своим кончиком упираться в основание нижних зубов, рот должен быть широко открыт. Леман выделяет главным условием положения языка отсутствие давления на гортань, из-за чего и поднимается задняя часть языка, а гортань опускается [23, с. 149].

Большое значение Леман уделяет движению **губ**, их эластичности. Более того, Л. Леман называет губы «заключительным куполообразным **резонатором**» [23, с. 172].

Смешение вокальных регистров является типичной чертой немецкой вокальной школы, так как именно такой образ пения единственно возможен для инструментального звучания голоса. Л. Леман, как и многие другие немецкие педагоги, различает грудной, средний и головной голос [23, с. 111], однако заостряет внимание на том, что они становятся **регистрами** при неверном, гипертрофированном применении, когда они не затеваются и резко контрастируют один с другим. Иными словами, Л. Леман, как и знаменитый итальянский певец Э. Карузо, стоит за пение «смешанным голосом», необходимое полное сглаживание регистров, и отрицает употребление самого термина «регистр» [23, с. 113].

История музыкальной культуры Соединенных Штатов Америки своеобразна и сравнительно коротка. Безусловно, истоки музыкальной культуры Америки находятся в европейской традиции. На ее становление повлияли не только западноевропейское барокко, но также немецкий классицизм и французский импрессионизм (для примера вспомним Луи Готтшалка (1829–1869) и Эдварда Мак-Доуэлла (1861–1908)). А. А. Пастухов считает очевидным тот факт, что музыкальная культура Соединенных Штатов Америки возникла на базе аутентичных музыкальных направлений, возникших и развивавшихся на американской земле в течение нескольких последних столетий вне зависимости от европейской музыкальной традиции [24].

Постепенно в вокальном искусстве США наметились основные тенденции: одна – ориентированная на европейское наследие (как, например, оперный театр «Метрополитен-опера»), другая – сугубо национальная, как, например, сформировавшееся прежде всего среди широких масс такое музыкальное направление как джаз, а также появление и широкое распространение мюзикла как легкого жанра музыкального спектакля.

Очевидно, что музыкальное образование в Соединённых Штатах Америки представляет собой прекрасный пример подвижной развивающейся системы, вбирающей в себя лучшие достижения мировой музыкальной педагогики. Зарубежные инновации в обучении творчески переосмысливаются, сохраняется наиболее ценное и интересное [25].

В конце XX века в США сформировалась целая плеяда оперных певцов (Рене Флеминг, Денис Грейвз, Гэри Лейкс, Томас Хэмпсонн и др.), а «Metropolitan Opera» уже более столетия стоит наравне с ведущими оперными театрами как «La Scala» или «Мариининский».

Для американской школы преподавания отличительной, сверхактуальной чертой является стремление к свободному **положению тела**, естественной свободе мышц тела певца по время исполнения.

Девид Джонс, современный вокальный педагог, рекомендует «дышать от поясницы», небольшим, но очень глубоким вдохом [26], обязательно мягко смыкать связки после вдоха для естественного вибрато и профилактики разбалансировки **регистров** [27]. Дуглас Стенли, известный американский вокальный педагог середины XX века, советует отмечать при дыхании производимое расширение в области спины, а также передней части торса в области нижних ребер и диафрагмы (то есть использовать нижнереберное диафрагматическое дыхание).

Если Дуглас Стенли придерживается мнения о среднем положении **гортани** во время пения [28, с. 93], то Девид Джонс говорит о движении гортани вниз, а мягкого нёба – вверх при использовании приема «радостного удивления», но не акцентирует внимание на самом горле.

Язык по мнению Джонса должен быть «свободным» и «в естественном положении». Придавая неестественное положение языку, певец, по мнению, Джонса, автоматически зажимает гортань.

Взгляды Д. Стенли и Д. Джонса о движении **рта** отличаются. Так, Д. Стенли советует петь либо почти не открывая рта, либо с широко открытым ртом, при этом отодвигая челюсть назад [28, с. 141]. И Стенли, и Джонс решительно выступают против выдвижения вперед нижней челюсти, объясняя это тем, что при выдвижении вперед челюсть зажимается и может трястись, тем самым уменьшая силу голоса и делая его сиплым [28, с. 142; 29].

Также оба педагога считают, что пение с горизонтальным растягиванием рта в так называемую «улыбку» является неправильным. По мнению Д.Джонса, «улыбаться необходимо глазами, а не ртом» – то есть поднимать мягкое небо и, сохраняя овальную форму рта при пении, подтягивать мышцы скул и опущенные у нижних зубов мышцы щек без напряжения уголков рта [29].

Д. Джонс придерживается мнения о необходимости здорового **вибрато**. По мнению Стенли, в качестве **резонаторных ориентиров** звука нужно использовать задние, фарингиальные полости, при этом не используя полость рта в качестве резонатора [28, с. 72, 281]. Дэвид Джонс также называет первым резонатором глотку, а важность носового резонанса считает гарантией правильного звукоизвлечения и громкости звука [29].

Для работы над **дикцией** Д. Джонс использует технику известного американского вокального педагога первой половины XX века Уильяма Веннарда: петь гласные с применением **артикуляции** на итальянский манер, поначалу используя такие согласные, которые исполняются языком и не требуют напряжения и значительного движения нижней челюсти: D, N, T. Постепенно приучаясь к свободной, не зажатой челюсти, ученики начинают использовать и другие согласные. Одновременно используются и упражнения на «жевание» – так как тело привыкло совершать эти движения реф-

лекторно и ненапряженно, задачей педагога становится привить при пении схожую свободу [26].

На примере двух ведущих американских педагогов, методики которых завоевали огромную популярность не только в США, но и за их пределами, мы можем наблюдать преемственность базовых методов преподавания вокальной методики. Вместе с развитой композиторской школой, многообразием жанров и форм вокального искусства, наличием учебных заведений высокого уровня, признанием американских оперных певцов широкой публикой и музыкальными критиками, это даёт нам право говорить о полностью сформировавшейся в США, динамично развивающейся вокальной школе.

В данной статье мы вкратце рассмотрели английскую, итальянскую, немецкую, французскую и американскую вокальную школы, кратко описано их историческое развитие и становление, а также рассказано о характерных чертах методик каждой из школ, исходя из определенного набора критериев. Исследование показало не только различия в приемах и методике вокальных школ, но также и схожесть, обусловленную влиянием одних вокальных школ на другие, как, например, влияние итальянской школы на французскую, а также влияние французской и итальянской на немецкую. Но, тем не менее, каждая из школ по-своему уникальна и имеет всемирное признание.

Список использованных источников

1. *Абитболь, Ж.* Власть голоса / Жан Абитболь; пер. с фр. Ю. Рац. – М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2017. – 256 с.
2. *Андгуладзе, Н. Д.* Номо Cantor. Очерки вокального искусства / Н. Д. Андгуладзе. – М.: Аграф, 2003. – 240 с.
3. *Белов, Е. Е.* Понятие «вокальная школа» в историко-культурологическом анализе [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/ponyatie-vokalnaya-shkola-v-istoriko-kulturologicheskom-analize/viewer>. – Дата доступа: 5.07.2021.
4. *Вербов, А.* Техника постановки голоса / А. Вербов. – 2-е изд. – М.: Гос. музыкальное изд-во, 1961. – 51 с.
5. *Гарсия, М.* Полный трактат об искусстве пения / М. Гарсия; пер. с фр. М. К. Никиотиной. – СПб.: Изд-во «Лань», 2015. – 416 с.
6. *Дейша-Сионицкая, М.* Пение в ощущениях. С приложением 12 нотных примеров и 17 рисунков / М. Дейша-Сионицкая. – М.: Музыкальный сектор, 1926. – 31 с.
7. *Дмитриев, Л. Б.* Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2007. – 368 с.
8. *Duprez, G.* L'art du Chant – Die Kunst des Gesenges / G. Duprez. – Berlin: A. M. Schlesinger, 1846. – 119 p.
9. *Jones, D.* Damaging Vocal Techniques [Электронный ресурс] / D. Jones. – Режим доступа: <https://voiceteacher.com/damaging.html>. – Дата доступа: 26.08.2021.

10. Jones, D. Legato Line [Электронный ресурс] / D. Jones. – Режим доступа: https://voiceteacher.com/legato_line.html. – Дата доступа: 26.08.2021.
11. Jones, D. The Attack or Onset of Sound [Электронный ресурс] / D. Jones. – Режим доступа: <https://voiceteacher.com/cordclosure.html>. – Дата доступа: 26.08.2021.
12. Кравченко, А. Секреты бельканто. Книга для начинающих певцов / А. Кравченко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://atimorheyev.narod.ru/Belcanto/Kravchenko-SekretBelCanto.htm>. – Дата доступа: 12.09.2021.
13. Ламперти, Д. Б. Техника бельканто: учеб. пособие / Д. Б. Ламперти. – СПб.: Изд-во «Лань»; «Планета музыки», 2013. – 48 с.
14. Ламперти, Ф. Искусство пения. L'arte del canto. По классическим преданиям. Технические правила и советы ученикам и артистам / Ф. Ламперти. – СПб.: Изд-во «Лань»; «Планета музыки», 2009. – 188 с.
15. Лаури-Вольпи, Дж. Вокальные параллели [Электронный ресурс] / Дж. Лаури-Вольпи. – Режим доступа: https://royallib.com/book/laurivolpi_dgakomo/vokalnie_paralleli.html. – Дата доступа: 14.11.2021.
16. Леман, Л. Мое искусство петь / Л. Леман; пер. Н. А. Александровой. – СПб.: Изд-во «Лань»; «Планета музыки», 2014. – 240 с.
17. Леонтьева, О. Т. Опера в Англии [Электронный ресурс] / О. Т. Леонтьева. – Режим доступа: https://www.classic-music.ru/opera_history_england.html. – Дата доступа: 16.02.2022.
18. Лушин, Б. М. На уроках маэстро Барра: сб. статей / Б. М. Лушин. – М., 1982. – Вып. 6: Вопросы вокальной педагогики. – С. 123–140.
19. Львов, М. Л. Из истории вокального искусства / М. Л. Львов. – М.: Музыка, 1964. – 228 с.
20. Мигай, С. И. Дыхание в пении / С. И. Мигай // Вопросы вокальной педагогики. – 1969. – № 4. – С. 163–173.
21. Пастухов, А. А. Зарождение композиторской школы США [Электронный ресурс] / А. А. Пастухов // Режим доступа: <http://znakka4estva.ru/dokumenty/muzyka/zarozhdenie-kompozitorskoj-shkoly-ssha/#:~:text=Основы%20профессиональной%20музыкальной%20культуры%20США,и%20салона%2C%20популярные%20церковные%20гимны.> – Дата доступа: 10.02.2022.
22. Покровский, А. В. Русская национальная вокальная школа (истоки) / А. В. Покровский // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. – М.: Научные технологии, 2018. – № 4. – С. 43–51. – (Серия: познание).
23. Сладкопеев, Р. В. Bel canto и формирование вокальной педагогики в Германии XIX века / Р. В. Сладкопеев, О. Г. Ланщикова // Вестник МГУКИ. – 2015. – № 1(63). – С. 245–252.
24. Соединенные Штаты Америки (педагогика) [Электронный ресурс] // Режим доступа: https://studme.org/104635/pedagogika/soedinennye_shtaty_ameriki. – Дата доступа: 14.01.2022.
25. Stanley, D. Your voice: applied science of vocal art, singing and speaking / D. Stanley. – N. Y.: Chicago; Pitman Publishing Corporation, 1945. – 306 p.

26. Фишер, Дж. Голос. 99 упражнений для тренировки, развития и совершенствования вокальных навыков / Дж. Фишер, Г. Кейс; пер. с англ. Д. Халиковой. – М.: Азбука Бизнес, Азбука-Аттикус, 2018. – 192 с.

27. Юссон, Р. Певческий голос. Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса / Р. Юссон. – М.: Музыка, 1974. – 261 с.

28. Ярославцева, Л. К. Зарубежные вокальные школы / Л. К. Ярославцева. – М., 1981. – 90 с.

29. Ярославцева, Л. К. Опера. Певцы. Вокальные школы / Л. К. Ярославцева. – М.: Изд. дом «Золотое руно», 2004. – 200 с.

(Дата подачи: 25.02.2022 г.)

A. I. Mitskevich

Академия управления при Президенте Республики Беларусь,
Минск

N. Mitskevich

Academy of Public Administration under the aegis of the President of
the Republic of Belarus, Minsk

УДК 37.011.33:330.131.7

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ ОЖИДАНИЙ И ОБРАТНОЙ СВЯЗИ ОТ ПОТРЕБИТЕЛЕЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫХ УСЛУГ ON THE ANALYSIS OF EDUCATIONAL SERVICES CONSUMERS' EXPECTATIONS AND FEEDBACK

В статье на примере преподавания иностранных языков с использованием возможностей системы дистанционного образования Moodle рассматривается возможность получения обратной связи от потребителей образовательных услуг, и обосновывается необходимость аналитического обобщения ее результатов для совершенствования процесса обучения.

Ключевые слова: качество; анализ; удовлетворенность; ожидания; дистанционный курс; образовательные услуги; система менеджмента качества; преподавание иностранного языка.

The article considers the possibility of obtaining feedback from consumers of educational services on the example of teaching foreign languages using the capabilities of the distance education system Moodle. The need for an analytical generalization of its results in order to improve the learning process is substantiated.

Keywords: quality; analysis; satisfaction; expectations; online course; educational services; quality management system; foreign language teaching.

Согласно базовому принципу СТБ ISO 9000-2015 «Системы менеджмента качества. Основные положения и словарь», «качество продукции