

**ОПЕРНАЯ РЕФОРМА Р. ВАГНЕРА.
ВОКАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ
И ФОРМИРОВАНИЕ НОВЫХ ТИПОВ ГОЛОСОВ В МУЗЫКЕ**

Введение. В истории мировой музыкальной культуры есть грандиозные фигуры, которым было суждено произвести огромные изменения в искусстве и оказать мощное влияние на будущих композиторов. Это Р. Вагнер.

Его гений был универсальным: Вагнер прославился не только как автор выдающихся музыкальных творений, но и как замечательный дирижер. Он был талантливым поэтом-драматургом и талантливым журналистом, теоретиком музыкального театра. Такая разносторонняя деятельность в сочетании с огромной энергией и титанической волей к утверждению своих художественных принципов привлекла внимание всего мира к личности и музыке Р. Вагнера: его идеологические и творческие убеждения вызвали горячие споры как при жизни композитора, так и после его смерти. Они не отступили и по сей день. Одним из спорных вопросов является реформа оперы Р. Вагнер.

Цель исследования: расширить представления читателей о современных курсах и методиках вокального и хорового искусства и возможности повышения уровня вокального мастерства.

Реформа Р. Вагнера – это углубление принципов, которые когда-то легли в основу реформы оперы К.В. Глюка.

Реформа оперы проводилась Р. Вагнером последовательно от оперы к опере. Важнейшими вехами на этом пути являются оперы «Летучий голландец», «Тангейзер» (существует несколько версий оперы), «Лоэнгрин». Сам Вагнер признавал все свои оперы соответствующими новым оперным формам, начиная с «Тангейзера».

Реформируя оперы, Вагнер стремился воплотить серьезное, универсальное содержание, переданное через философское и символическое понимание традиционных сюжетов в единстве музыки и драмы, продолжении музыкально-драматического действия.

Центральная идея реформы Вагнера – синтез искусств. Музыка, поэзия, театральное представление и сценография должны слиться в одно общее действие. Как и Глюк, Вагнер отводил ведущую роль поэзии, поэтому он начал сочинять оперу с тщательной и длительной подготовки либретто.

Вагнер стремился включить серьезное, универсальное содержание, передаваемое через философское и символическое понимание традиционных сюжетов, в единство музыки и драмы, а затем музыки и драматического действия.

Огромную роль (в том числе объединяющую) играет оркестр, значение которого значительно возрастает. Оркестровая часть объединяет наиболее важные музыкальные образы (лейтмотивы), которые характеризуют образы, ситуации и концепции. Оркестровая часть подчиняется принципу сквозного симфонического развития: основные темы развиваются, трансформируются, противостоят друг другу, меняют свой облик и полифонически сочетаются друг с другом. Любая зрелая опера Вагнера содержит десятки лейтмотивов, наделенных программным содержанием.

Результатами реформы стали преобладание райского стиля, отказ от арийцев, декораций и других фигур, завершенных по форме, симфония оперы и техника лейтмотива.

Влияние оперной реформы Вагнера в разной степени испытали на себе крупнейшие оперные композиторы XIX – XX веков, в том числе Э. Хумпердинк, Н. Римский-Корсаков, А. Бойто, Р. Штраус, К. Дебюсси, А. Шёнберг, А. Берг [1, с. 126–127].

Особенности исполнения вокальной музыки в разные эпохи подчинялись разным влияниям. Композиторы вводили новые приемы и отчасти наследовали стиль предшественников. Развитие вокальной музыки затрагивало разные направления. Музыкальные украшения, полифония, манера извлечения звука, выражение глубины внутреннего мира вокалиста, внедрение речитатива [2, с. 14].

Существует множество систем классификации голосов песен. Некоторые из них учитывают силу голоса, то есть то, насколько громко певец может петь. Другие – насколько подвижен, виртуозен, особенно голос певца.

Композиция и исполнительская техника периода барокко стали неотъемлемой и важной частью классического музыкального канона. В эпоху барокко родились такие произведения, как фуги И.С. Баха, хор «Аллилуйя» из оратории «Мессия» Г.Ф. Генделя, «Времена года» А. Вивальди, «Вечерня» К. Монтеверди.

Классическая эпоха была временем, когда композиторы приносили в музыку чувство элегантности. Это чистая и непорочная музыка, которая приносит покой и расслабление, но в то же время может раскрыть драматическую суть, трогательные эмоции и безграничную энергию.

Композиторы-романтики пытались выразить глубину и богатство внутреннего мира человека с помощью музыкальных средств. Музыка становится более особенной, индивидуальной. Развиваются песенные жанры, в том числе балладные. Важнейшим моментом в эстетике музыкального романса была идея композиторского искусства, которая нашла свое наиболее яркое выражение в оперных произведениях Вагнера и в программной музыке Г. Берлиоза, Р. Шумана, Ф. Листа.

В музыке наблюдается веристическое направление, представленное в основном оперными произведениями П. Масканьи, Р. Леонкавалло и отчасти Дж. Пуччини, сформировавшийся в противовес увлечению вагнеровской драмой. Следуя опыту писателей, композиторы-веристы обратились к изображению жизни бесправных бедняков.

Экспрессионистская музыка фокусируется на наиболее прямом выражении содержания человеческой души. Т. Адорно воспроизводит удачный, по его мнению, термин «психограмма», предложенный А. Эйнштейном. В связи с такой постановкой проблемы, подчеркивает Т. Адорно, экспрессионистская музыка отвергает любые традиционные, ледяные формальные ограничения.

Чаще всего используется классификация, учитывающая диапазон голоса и пол певца. Даже руководствуясь только этими двумя критериями, можно получить множество разновидностей. Каждая группа голосов делится на более узкие подразделения [3, с. 114].

К женским голосам относятся сопрано, меццо-сопрано, контральто. К мужским – тенор, баритон, бас. Голос профессионального оперного певца – это две октавы полноценного однородного звучания со сглаженными регистровыми переходами. Кроме того, предполагается вверху и внизу диапазона некий «запас» возможностей примерно в пределах терции для более свободного взятия, удобства и естественности при исполнении предельных нот. Детские голоса классифицируются вне зависимости от пола, только по диапазону: как у мальчиков, так и у девочек альт – низкий голос, сопрано – высокий голос. У мальчиков высокий голос называется также дискант [4, с. 73].

В ходе исследования было проведено эмпирическое исследование, в котором участвовало 37 респондентов в возрасте от 6 до 54 лет.

В основу разработанной нами диагностики были положены следующие показатели: вокальные данные; музыкальный слух и чувство ритма; артистизм. С помощью разработанных критериев по каждому показателю определялся конкретный уровень – высокий, средний или низкий. Проведенное исследование показало, что начальный уровень обучающихся контрастен. Результаты по показателю «Вокальные данные»: 40% – низкий, 30% – средний, 30% – высокий, «Музыкальный слух и чувство ритма»: 30% – низкий, 30% – средний, 40% – высокий и «Артистизм»: 30% – низкий, 30% – средний, 40% – высокий.

Во время работы у нас была возможность выбрать определенные методы обучения вокалу. В качестве основной мы выбрали методологию С. Риггса. Его вокальная техника называется «разговорное пение» или пение на уровне разговора. С. Риггс говорит, что дыхание – это побочный продукт правильной вокальной техники, а не ее основа.

Мы можем использовать дополнительные упражнения на уроках вокала из других методик. У И. Цукановой есть метод обучения вокалу под названием «совершенствование». Уникальность его техники в том, что она основана на исполнении разножанровых произведений. Эта техника основана на использовании различных приемов, таких как подтон, фальцет, вокальный нос, микс и другие, которые придают определенный колорит, который может быть применен к произведениям различных жанров.

Также важными на занятиях являются техники, направленные на снятие психологических и физиологических зажимов, которые даже не участвуют в формировании звука.

Чтобы развить чувство ритма, мы использовали упражнения Б. Столоффа. Эти упражнения направлены не только на развитие чувства ритма, но и на понимание различных жанров и развитие навыка импровизации.

Рассмотрев технику «речевого пения» С. Риггса, мы пришли к выводу, что она наиболее подходит для формирования вокальных навыков: она наиболее удобна для пения, дает нам свободу голоса, способность естественно воспроизводить звук, снятие вокальных зажимов.

Заключение. По результатам экспериментальной работы была проведена повторная диагностика. Он проводился по той же методике, что и первый.

Вокальные данные участников значительно улучшились, голоса стали сильнее, раскрылись тембры, увеличилась сила голоса. Развился музыкальный слух, что отразилось на качестве тона и чувстве ритма. Наибольшие изменения были достигнуты на уровне артистизма участников.

Данные окончательной диагностики дали нам возможность оценить эффективность проведенной экспериментальной работы. Сравнив начальную и окончательную диагностику, мы пришли к выводу, что она была успешно проведена.

Список цитированных источников:

1. Букина, Т.В. Создавая историю: оперная реформа Р. Вагнера как социальная стратегия / Т.В. Букина // Общество. Среда. Развитие (Тerra Humana). – 2008. – № 1. – С. 125–134.
2. Иванов, А.П. Искусство пения / А.П. Иванов. – М.: Голос-пресс, 2006. – 436 с.
3. Юссон, Р. Певческий голос / Р. Юссон. – М. Музыка, 1974. – 261 с.
4. Морозов, В.П. Тайны вокальной речи / В.П. Морозов. – Л.: Наука, 1967. – 204 с.

ЛИ МАНЬ, Н.Е. МАРТИНОВИЧ

КНР – Республика Беларусь, Витебск, ВГУ имени П.М. Машерова

РОЛЬ ИГРЫ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ МУЗЫКЕ МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ КИТАЯ И БЕЛАРУСИ

Введение. В системе эстетического воспитания учащихся в школе музыкальное воспитание занимает значительное место. Музыкальное воспитание – часть эстетического, в задачу которого входит дать ребенку эстетические впечатления, переживания, развить на этой основе воображение, дать элементарные творческие навыки и умения. Все это предусмотрено программой школы, но, сообщая детям те или иные сведения из области музыки, следует знать и психологические особенности детей различных возрастов. Для детей младшего школьного возраста характерна чрезвычайная подвижность. Они нуждаются в частой смене видов работы, так как внимание их крайне неустойчиво, они легко отвлекаются, трудно сосредотачиваются на одном задании. Легче воспринимается конкретный материал, живой образ, нежели отвлеченные понятия. Поэтому важнейшим средством воспитания и обучения, в том числе на уроках музыки, остается игра, элементы занимательности. Они стимулируют фантазию ребенка, живость воображения, надолго сохраняют сформированные музыкой образы, что важно, как средство и способ познания.

Цель: изучить теоретические основы использования игры в процессе обучения музыке.

Игра наряду с трудом и учением – один из основных видов деятельности человека, удивительный феномен нашего существования. Игра – не только забава, веселое препровождение времени, а и своеобразная подготовка к труду, школа, вырабатывающая навыки общения, находчивость, выдержку, смекалку. Игры только кажутся чем-то необязательным в жизни будущего гражданина, а на самом деле требует максимума энергии, ума, самостоятельности, становясь порой подлинно напряженным трудом, ведущим через усилие к удовлетворению. «Игра имеет важное значение в жизни ребенка, – писал А.С. Макаренко. – Каков ребенок в игре, таким во многом он будет в работе, когда вырастет. Поэтому воспитание будущего деятеля происходит прежде всего в игре...» [1].

Игру как метод обучения, передачи опыта старших поколений младшим люди использовали с древности. Широкое применение игра находит в народной педагогике, в школьных