

В. ПОПОВ

РУССКИЕ
НАРОДНЫЕ
ПЕСНИ
В ДЕТСКОМ
ХОРЕ

Попов В. С.

П 58

Русская народная песня в детском хоре. — М.: Музыка, 1979.—80 с., нот.

В книге, адресованной руководителям детских хоровых коллективов, учителям музыки общеобразовательных школ, раскрывается большая роль русской народной песни в воспитании подрастающего поколения, даются советы по использованию фольклора для формирования важнейших вокально-хоровых навыков: многоголосного пения, пения без сопровождения, развития голоса, дыхания, дикции и т. п.

П $\frac{90201-212}{026(01)-79}$ 251-79 4905000000

782

© Издательство «Музыка», 1979 г.

ОТ АВТОРА

Детское музыкальное воспитание в нашей стране всегда находится в поле зрения широкой общественности. Особенно глубокий интерес проявляется к нему в последние годы, что вполне закономерно, ибо воспитание гражданина высокой культуры и разностороннего образования — задача государственной важности, выдвинутая в решениях XXV съезда КПСС и постановлениях Советского правительства.

Над вопросами совершенствования музыкального воспитания подрастающего поколения работают научно-исследовательские институты, консерватории, отдельные группы ученых, педагогические коллективы общеобразовательных и музыкальных школ. Эти же задачи стоят и перед опромной армией энтузиастов, отдающих свои знания детской художественной самодеятельности. Проблемы музыкального воспитания и образования чрезвычайно многоплановы и широки. Каждое новое теоретическое исследование, ценный практический опыт имеют большое значение в их решении. Если учесть при этом, что помимо целенаправленного музыкального воспитания на каждого ребенка ежедневно обрушивается поток стихийной музыкальной информации, то становится особенно понятной сложность задач, стоящих перед музыкальной педагогикой. Современные средства массовой информации оказывают исключительно сильное влияние на формирование интересов и вкусов детей. Как же помочь им разобраться в этом безбрежном музыкальном океане, как оградить их от всего лишнего, а порой и весьма вредного в художественном отношении?

Одним из путей в решении этих проблем может стать следующий: каждый ребенок должен уже в раннем детстве прикоснуться к живительному источнику народной мудрости — к фольклору. Народное творчество заложит в его душе основу художественной культуры, благодаря которой он в будущем будет интуитивно точно реагировать на самые различные формы

музыкального искусства и откликаться только на его высокие образцы: Ведь фольклор — это коллективное художественное творчество народа, веками вбирившее в себя его жизненный опыт и знания. Главное место в нем безусловно принадлежит песне — величайшему музыкально-поэтическому созданию народного гения. Песня многообразно отражает жизнь человека, раскрывает его духовную красоту и богатство, его думы и чаяния. Именно в песенном творчестве отразились со всей полнотой извечные стремления народа к добру и правде, к счастью и справедливости.

Эстетические идеалы, заложенные в песне, оказали благотворное влияние на многие поколения людей. Благодаря исключительной задушевности, искренности песня глубоко эмоционально воздействует на всех, кто с ней соприкасается. Она учит с достоинством, но без ложной патетики любить свою Родину, народ, природу, воспитывает чувство коллективизма и товарищества, развивает музыкально-поэтический вкус, пробуждает творческие способности.

В детском музыкальном воспитании и образовании народная песня имеет непреходящее значение. Хочется здесь привести слова известной собирательницы русского фольклора Е. Линева: «Важность изучения памятников народного творчества давно признана. Роль их громадна. Они вносят в жизнь своеобразный элемент, называемый национальным, но который не разъединяет людей, подобно узко понятому патриотизму, а, напротив, соединяет их одним общим чувством любви к прекрасному, внушает уважение и беспристрастие к искусству разных народностей, являющемуся результатом вдохновения и труда многих поколений, начиная с доисторических времен до нашего времени, и охватывающему все стороны жизни народной в личном и общественном смысле»¹.

Несомненно, одной из наиболее доступных форм приобщения детей к народной музыке является хоровое пение. Именно этой проблеме посвящается настоящая книга. Она адресована тем, кто работает с детьми в сфере музыкального воспитания, и в первую очередь руководителям детских хоровых коллективов и учителям музыки общеобразовательных школ.

¹ Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1. Слб., 1904, с. 1.

ФОЛЬКЛОР В ДЕТСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ВОСПИТАНИИ И ОБРАЗОВАНИИ

(КРАТКИЙ ИСТОРИЧЕСКИЙ ОБЗОР)

В становлении системы детского музыкального воспитания и образования, как, впрочем, и во всех других сферах духовной культуры, огромное значение имеет опыт предшествующих поколений. И прежде чем искать новые пути, необходимо знать, что было создано и накоплено в прошлые века.

Как известно, до второй половины XVII века народное творчество и профессиональное искусство (в то время в основном духовное) развивались параллельно. И то и другое, конечно, оказывали друг на друга взаимное влияние, но только опосредованно, исподволь. Официально же народное искусство не только игнорировалось, но даже запрещалось. Известный исследователь древнерусской литературы Ф. Буслаев писал: «Петь песни, рассказывать сказки и басни почиталось делом языческим, забавою дьявольской... к бесовским играм, которых не подобает христианам играть, причисляются: *плясание, гудьба*, то есть музыка, *песни бесовские* и *жертва идольская*. В знаменитом Паисиевом сборнике¹ XIV века... вместо *песни бесовские*, сказано... прямо: *песни мирские*, то есть народные песни вообще»². В том же Паисиевом сборнике о простом народе говорится: «Слабо живут, не слушая божественных словес; но если плясци или гудци (то есть музыканты. — В. П.) или какой иной игрец позовет на игрище или на какое сборище идольское, то все туда идут с радостью... и весь тот день проводят на позорищах»³. В этих словах выражена любовь русского народа к музыке, к песне, игре, пляске. И несмотря на жестокую борьбу феодальных и церковных властей с народным искусством оно

¹ Рукописный литературный сборник, найденный в XIX веке в Кирилло-Белозерском монастыре.

² Б у с л а е в Ф. Древнерусская народная литература и искусство. Спб., 1861, с. 68—69.

³ Там же, с. 69.

развивалось и вширь и вглубь. Фольклор проникал и в церковную музыку, исполнителями которой были многие талантливые представители народа. Именно они «...несли в свое профессиональное мастерство церковных певчих откристиллизовавшиеся в интонационном отношении мотивы народного музыкального языка и в своих композициях пользовались приемами голосоведения, модуляции, развития кантилены и кадансирования, свойственными народной песне. Они „распевали“ тексты церковных песнопений, как поет народ свои задушевные лирические песни, передавая в них свой внутренний мир с непосредственностью, достойной великих художников»⁴.

В конце XVII века отношение к народной музыке стало меняться. В условиях укрепления централизованной царской власти и ослабления влияния церкви начинает развиваться светская культура, в становлении которой определенная роль принадлежала фольклору. Теперь народная музыка не только не запрещается, но и весьма активно используется. Она зазвучала даже при царском дворе, на официальных празднествах. Так, императрица Елизавета Петровна «увеселялась» со своим двором крестьянскими хороводами, простонародными песнями и играми. Особенно широко были распространены народные песни при дворе Екатерины II. Именно в это время «...появляются первые переложения песен на иноземный лад. Начинается эпоха полусознанной стилизации: песню приспособляют так, чтобы она могла *бытовать* в городе, в условиях европейской музыкальной культуры (песню поют не только под гусли, но и под арфу; образуется сентиментальный вид песни-романса под клавиесин с народными оборотами в мелодике, но европейскими гармониями и кадансами)»⁵.

Народная музыка проникает почти во все сферы искусства вплоть до оперы. Не только русские композиторы, такие, как Е. Фомин, М. Матинский, В. Пашкевич, но и приглашенные зарубежные мастера не «гнушаются» использовать в своих операх народные мелодии. И хотя они и навязывают народной песне западноевропейскую гармонизацию, вместе с тем делают большое дело — фольклор становится предметом художественной разработки, предметом исследования.

Появляется необходимость собирания и публикации народных песен. В 1776 году выходит первый сборник И. Трутовского «Собрание русских простых песен с нотами». Это издание послужило толчком к интенсивной записи фольклора.

В XIX веке процесс собирания народного музыкального богатства значительно активизируется. Теперь песни записываются не только от любителей народного искусства, живущих в столицах и больших городах, — организуются специальные экс-

⁴ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971, с. 25.

⁵ Асафьев Б. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л., 1968, с. 100.

медицины в отдаленные районы. В записях и публикациях народного творчества принимают участие выдающиеся композиторы и писатели: М. Балакирев, М. Мусоргский, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, А. Пушкин, Л. Толстой. Накопленный богатый материал заставляет искать научное обоснование самобытной природе народной песни. Так появляются первые научные труды М. Стаховича, В. Одоевского, А. Фаминцына, Т. Сокальского. Особую роль в обращении к народной песне как предмету научного исследования сыграл А. Серов.

Теперь можно с уверенностью сказать: фольклор прочно вошел в духовную жизнь всех слоев русского народа. И это не могло не сказаться на национальной русской литературе и музыке. То, что было сделано великим Пушкиным в литературе, оказалось по силам великому Глинке в музыке. «Именно, вместо формального подчинения русского музыкально-мелодического материала нормам западноевропейской техники, он использовал полученную технику для выявления с ее помощью ценнейших особенных качеств этого материала, использовав его для симфонического развития. Он ясно понял, что русская крестьянская песня и русский городской мелос не мертвый капитал, который можно только стилизовать, приукрашивать и т. п., но что это актуальная музыкальная среда — интонации и ритмы, в которых таится не использованная еще энергия»⁶.

Вслед за М. Глинкой и другие русские композиторы, в первую очередь А. Даргомыжский, члены Могучей кучки и П. Чайковский, поднимают отечественную музыкальную культуру, глубокими корнями уходящую в народное творчество, на самый высокий уровень мирового искусства.

Новая русская музыка потребовала и новых исполнителей. «...Каждой стране принадлежит своя музыка, свой музыкальный склад, свой тип создания, а также, значит, тип выражения и исполнения»⁷. Это отлично понимал М. Глинка. «Могуче-гениальный, как творец музыки, он был столь же гениален и в исполнении вокальном. Тайною: с первых звуков переселить слушателя в ту особенную атмосферу, которая составляет задачу исполняемой музыки, в то особенное настроение духа, которое вызывается поэтическим смыслом пьесы, и держать слушателя под магнетическим обаянием от первого звука до последнего — этою магией Глинка обладал в высшей степени»⁸.

Свое искусство интерпретатора великий композитор сумел в большой степени раскрыть во время работы в Придворной певческой капелле. Всего три года (1837—1840) проработал он в капелле, но за это время сделал очень многое для оживления ее творческой деятельности. Прежде всего он обратил внимание на улучшение музыкальных знаний и постановки голоса певчих

⁶ Асафьев Б. Русская музыка: XIX и начало XX века, с. 13—14.

⁷ Стасов В. Статьи о музыке, вып. 4. М., 1978, с. 23.

⁸ Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1. М., 1950, с. 132—133.

капеллы. «Я взялся учить их музыке, т. е. чтению нот, и исправить интонацию, по-русски — «выверить голоса»⁹. При М. Глинке капелла приобрела те новые характерные черты звучания, которые легли в основу нарождающейся русской вокальной школы. Основные положения этой школы получили свое закрепление в специальных упражнениях для усовершенствования голоса, написанных композитором. Его советы о развитии голосов от естественных, «натуральных», «без всякого усилия берущихся тонов», о силе и характере звука, с которого надо начинать обучение («петь не громко и не тихо, а вольно»), стали основополагающими в русской вокальной школе, быстро набравшей силу благодаря творчеству композиторов А. Даргомыжского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского, исполнительской деятельности певцов И. Мельникова, О. Петрова, А. Воробьевой, искусству хоровых коллективов под руководством Г. Ломакина, А. Архангельского, А. Кастальского и других.

Особую роль в развитии русской вокальной культуры сыграл М. Мусоргский. Изучая народное творчество, он почерпнул из него такое богатство образов, красок и такую небывалую силу интонационной выразительности, которые мощно повлияли и на исполнительскую культуру. «Работой над говором человеческим я добрал до мелодии, творимой этим говором, добрал до воплощения речитатива в мелодии... Я хотел бы назвать это осмысленною / оправданною мелодией»¹⁰. Не удивительно поэтому, что те исполнители, которые глубоко поняли и оценили новаторство М. Мусоргского, много сделали для укрепления позиций русской вокальной школы. Здесь в первую очередь следует назвать Ф. Шаляпина. «Русская опера и такие артисты, как Шаляпин... созданы друг для друга; и в этом именно смысле можно считать Шаляпина „первым“ русским певцом и главою нарождающейся русской школы пения...»¹¹.

Глубокое проникновение великого артиста в сущность психологической выразительности народных исполнителей, в сущность народного говора, народного пения помогли ему создать свою неповторимую шаляпинскую манеру, в которой многие современники сразу же уловили связь с русским народным творчеством, с русской литературой. «Ритм же говора и пения Шаляпина всегда вызывал во мне аналогию с гениальной гоголевской *прозой*, особенно — „Мертвых душ“ Этот ритм не охватишь ни нормами метрики, ни механическим тактированием!»¹².

⁹ Глинка М. И. Литературное наследие, т. 1. Л., 1952, с. 175.

¹⁰ Мусоргский М. П. Письмо В. В. Стасову от 25 декабря 1875 г. — В кн.: Литературное наследие. Письма, биографические материалы и документы. М., 1971, с. 227.

¹¹ Энгель Ю. Русская опера и Шаляпин. — В кн.: Федор Иванович Шаляпин, т. 2. М., 1958, с. 26.

¹² Асафьев Б. Мысли и думы. — В кн.: Федор Иванович Шаляпин, т. 2, с. 159.

В исполнительстве Ф. Шаляпина наиболее полно воплотились самые характерные черты русской вокальной школы. Красота народной речи с ее полногласием, плавностью и удивительным слиянием с тонами певческого голоса, естественность вокализации и дыхания, характерные для народного пения, — все это нашло свое выражение в искусстве замечательного певца.

Завоевания русской вокальной школы оказали глубокое влияние на русскую хоровую культуру.

Оперное творчество композиторов, начиная с М. Глинки, послужило колоссальным импульсом к развитию хорового искусства. Хору отводится значительное место в драматическом действии оперы, а нередко хоровые сцены несут и основную идейную нагрузку. «Требования, предъявляемые к оперному хору русскими композиторами, были так разнообразны по содержанию музыки и манере письма, что естественно вели за собою к заметному увеличению и улучшению состава певцов и техники пения»¹³.

Во второй половине XIX века сначала робко, а затем все более заметно развивается и светское хоровое искусство, особенно пение без сопровождения. Возникающие хоровые коллективы предъявляли к композиторам свои требования, в то же время сочинения русских композиторов, созданные для этих хоров, ставили перед певцами новые задачи. В процессе становления хоровых коллективов важная роль принадлежала народной песне. Обработки народных мелодий для хора делали как известные композиторы (Н. Римский-Корсаков, А. Лядов), так и хормейстеры, среди которых многие обладали незаурядным композиторским талантом (Г. Ломакин, А. Архангельский).

Широкое использование фольклора во всех областях литературы и искусства, его огромное влияние на развитие национальной культуры не могло не сказаться и на воспитании и образовании. Уже великий Ломоносов, большой знаток и любитель пения, обратил внимание на то, что «...сладостные звуки родимой песни и музыки в живой человеческой душе ум пробуждают и чувства высокие воспитывают»¹⁴. Как удивительно перекликаются эти слова с высказыванием Пушкина, который в письме к брату писал: «...вечером слушаю сказки — и вознаграждаю тем недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!»¹⁵.

Народное творчество проникает в сферу детского воспитания и образования. В детских журналах начинают печататься народные сказки, песни, игры, загадки. Журнал «Учитель», на-

¹³ Асафьев Б. Русская музыка: XIX и начало XX века, с. 128.

¹⁴ См.: Котикова Н., Добровольский Б. Песня — душа народа. Л., 1959, с. 3.

¹⁵ Пушкин А. С. Письмо Л. С. Пушкину, ноябрь 1824 г. — Полн. собр. соч., т. 10. М.—Л., 1951, с. 108.

пример, выразил пожелание чтобы все собиратели фольклора «...обращали внимание на детские игры с их припевами, этим они оказали бы величайшую услугу делу воспитания»¹⁶.

Передовые взгляды на фольклор нашли свое историческое закрепление в трудах великого русского педагога К. Ушинского. Его книга «Родное слово» (1864 год) явилась крупнейшей вехой в истории русской педагогики. В методическом руководстве к этой книге автор подчеркивает воспитательное и художественное значение народной поэзии и особенно сказки.

Прогрессивные тенденции в педагогике коснулись и детского музыкального образования. В 1868 году появился сборник «Детские песни», составленный П. Бессоновым. В нем с большим вкусом и тактом отобраны народные колыбельные песни, потешки, прибаутки, колядки, игры и загадки. В приложении даны ноты к некоторым песням. Мелодии с голоса П. Бессонова записал В. Кашперов, просматривал их А. Серов, редактировал и готовил сборник к печати В. Одоевский. Эти большие музыканты были истинными ценителями и глубокими знатоками фольклора.

Большую работу по собиранию фольклора проделал В. Шейн, который начиная с 1859 года постоянно публикует тексты народных песен, в том числе и детских, в изданиях Московского университета. Одним из наиболее полных этнографических собраний детского фольклора следует считать его труд «Великорусс в своих песнях» (1892 год). В. Шейн задался целью представить песни, отражающие главные моменты жизни русского крестьянина. И естественно, что начинается этот опромный труд с детской тематики. В нем представлены тексты 267 детских песен и 18 игр. Собиратель предложил и свою систему публикации детских песен. Он разбивает их на два раздела: в первом — песни для детей, когда они находятся еще на попечении взрослых: колыбельные, небольшие песенки-прибаутки, во втором — песни, которыми дети, вышедшие из младенческого возраста, сами себя забавляют. Смерть В. Шейна оборвала его работу над вторым томом, который так и не был издан.

Фольклорные сборники послужили толчком к публикации народных мелодий для детей различного возраста — от самого младшего до подросткового. Особо хочется выделить следующие издания: сборник «Детские песни на русские и малороссийские напевы», составленный М. Мамонтовой (1872 год), и книгу «Школьное пение. Учебно-музыкальные заметки к 1-му выпуску Учебно-музыкальной хрестоматии А. И. Богородицкого», составленную Н. Малининым (1875 год).

Появление сборника М. Мамонтовой было вызвано развитием сети детских садов в России. Так как создавались эти

¹⁶ Учитель, 1882, № 11—12, с. 467

детские учреждения по западному образцу, то, как правило и музыкальное воспитание в них строилось исключительно на произведениях западных авторов. М. Мамонтова же в своем сборнике рекомендовала начинать музыкальное воспитание с народных мелодий, которые к тому же давались в обработках Петра Ильича Чайковского.

Сборник вызвал живейший интерес и получил обширную прессу. Среди рецензентов сборника был известный музыкант и педагог С. Миропольский. В журнале «Беседа» он опубликовал рецензию, в которой как бы в сконцентрированном виде собрал все отклики на сборник М. Мамонтовой и П. Чайковского и высказал принципиальные взгляды на использование народной песни в детском музыкальном воспитании. Он писал: «Почему мы стоим за народную именно песню и в школе, и дома, и вообще в начальном воспитании? Да потому, что мы не желаем уродовать детской природы, потому что желаем быть русскими, потому что не желаем втуне бросать драгоценное наследие нашей прошедшей жизни, потому, наконец, что по силе воспитательного влияния ничто не может сравниться с родною нам народною песней»¹⁷

Особо С. Миропольский отмечал художественный элемент народной песни и его благотворное влияние на детские души: «...народная наша песня служит незаменимым средством для образования *здорового* вкуса, понимания изящного и способности им наслаждаться»¹⁸. Известный педагог указывал на исключительное значение в детском воспитании народных песен с драматизацией. «Этот элемент песенного русского творчества... составляет одно из лучших достоинств песен и особенно важное в педагогическом отношении. Дело в том, что песня сама может прискучить, но если с нею соединяется движение, песня драматизируется (а большинство русских песен именно таково), то она делается неисчерпаемым источником живого наслаждения и радости для детей, внося свежесть в пение и приближая песню к игре»¹⁹.

Что касается «Учебно-музыкальных заметок», то в них обобщены позитивные взгляды русской педагогики второй половины XIX века на роль народной песни в школе. Автор этих заметок пишет, что «...по своему содержанию народная песня для русской начальной школы представляет:

- а) лучший материал для осуществления элемента народности и условия знакомства с душевным состоянием, характером и задушевными стремлениями народа;
- б) здоровую пищу детским представлениям и чувствам;
- в) незаменимое средство внедрить в душу детей пламенные,

¹⁷ Миропольский С. Народная песня в воспитании. — Беседа, 1872, № 10, с. 273—274.

¹⁸ Там же, с. 274.

¹⁹ Там же, с. 278—279.

родные и заветные мечтания о своем предназначении и истинных судьбах»²⁰.

В заметках отмечается также огромное значение народной песни для воспитания навыков многоголосия и подчеркивается характерный для нее подголосочный склад: «...один голос затягивает мотив, ему подхватывают еще два-три, как бы носясь и играя вокруг него. Эти последние, чудно изукрашают общий мотив на разные лады, встречаются с ним, милуются и будто дружно обнимаются. Здесь хотя тоже выходит хор, но тем не менее дается много простору индивидуальности и личной самостоятельности. Такой характер русских народных песен много может говорить исследователю о духе народа. В то же время желательно, чтоб он не забывался школою, так как отвечает многим ее потребностям»²¹.

Прогрессивные взгляды на народное творчество находят все более широкое распространение в художественной и педагогической практике и уже в начале XX века получают закрепление в официальных документах Всероссийских съездов хоровых деятелей. Именно эти съезды во многом способствовали внедрению народной музыки в воспитание детей, особенно в младшем возрасте.

Среди изданий, относящихся к началу XX столетия, выделяются «Школьный сборник русских народных песен» (1904 год) и «Методика пения в начальной школе, основанная на новейших данных экспериментальной педагогики» (1913 год).

«Школьный сборник» составлен и подготовлен к печати группой замечательных музыкантов и знатоков фольклора А. Гречаниновым, Вик. Калининским, Ю. Энгелем, А. Масловым и Н. Янчуком. В нем даны образцы народных песен для младших и старших школьников как в одностопном, так и многоголосном изложении.

Особо следует отметить удивительно тактичные обработки для многоголосного пения. В них не чувствуется никакого насилия над народной песней, а порой даже кажется, что многие из них записаны с живого исполнения.

В «Методике пения» рекомендованы наиболее рациональные приемы работы по музыкальному воспитанию детей. Автор книги известный музыкант и педагог А. Маслов впервые выдвигает идею всестороннего развития творческих способностей учеников на уроке пения. Он пишет, что «...творческая деятельность должна поддерживаться по возможности на всех уроках, в том числе и на уроках пения»²². Далее он указывает, в каких формах она может проявляться: «1) в исполнении за-

²⁰ Школьное пение. Учебно-музыкальные заметки к 1-му выпуску Учебно-музыкальной хрестоматии А. И. Богородицкого. Сост. Н. Малинин. М., 1875, с. 46.

²¹ Школьное пение. Учебно-музыкальные заметки к 1-му выпуску Учебно-музыкальной хрестоматии А. И. Богородицкого, с. 62—63.

²² Маслов А. Л. Методика пения в начальной школе, основанная на новейших данных экспериментальной педагогики. М., 1913, с. 18.

ученных песен на свой лад... 2) в единоличном сочинении мелодий на данный текст, 3) в совместном сочинении песен на заданный или свой текст, 4) в написании окончания к данному четырехтактному предложению и 5) в написании мелодии на заданный текст или ритм»²³.

Для развития творческих способностей А. Маслов рекомендует обратить внимание прежде всего на народную песню. Да и во время прохождения музыкальной грамоты он настоятельно советует использовать фольклорный материал: «Обычно употребляемая учителем гамма До мажор (до, ре...), ля минор (ля, си...) и сродные с ними — есть величайшее зло для народной школы, если им придается чрезмерное значение. Дело в том, что народная школа, наряду со своим родным языком, естественно, должна изучать и родное искусство. Основы родного языка коренятся в недрах народа, родное искусство должно иметь те же первоисточники — в народном безыскусственном творчестве. Русская народная музыка по настоящее время сохранила первобытный строй, имеет свои звукоряды и характерные обороты, оригинальность и красота которых не вяжутся с гаммами, выработанными искусственной западной музыкой»²⁴.

И далее А. Маслов указывает: «Мы настаиваем на введении в школу старинной песни, ныне вымирающей, не в целях ее возрождения, но в целях воспитания молодого поколения на самобытных музыкально-эстетических принципах, которые послужили основой для музыки национальной у многих народов, в том числе и у русских...»²⁵.

После Великой Октябрьской социалистической революции передовые традиции русской музыкальной педагогики получили самое широкое развитие. Изучение фольклора становится делом государственной важности. Теперь не только отдельные энтузиасты, а целые коллективы исследователей привлекаются к работе над фольклором. Появляется большое количество теоретических трудов, среди которых назовем работы З. Эвальд, Е. Гиппиуса, Л. Кулаковского. Благодаря их исследованиям мы имеем в настоящее время богатейший теоретический багаж. В последующие годы много ценного внесли в изучение народного творчества работы А. Рудневой, И. Земцовского, Т. Поповой, Н. Бачинской и целого ряда других фольклористов. Большие успехи были достигнуты и в области изучения детского фольклора. Здесь прежде всего следует назвать труды О. Капицы и Г. Виноградова. Особая заслуга в теоретическом и практическом освоении народной культуры принадлежит О. Капице, которая руководила фольклорной работой в Ленинградском педагогическом институте имени Герцена. Коллектив энтузиастов,

²³ Маслов А. Л. Методика пения в начальной школе, основанная на новейших данных экспериментальной педагогики. М., 1913, с. 18.

²⁴ Там же, с. 42—43.

²⁵ Там же, с. 49.

возглавляемый ею, не только собрал богатейший практический материал (около восьми тысяч песен, игр и других видов детского фольклора), но и провел серьезные научные исследования, результатом которых явилась книга «Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры». В ней делается целый ряд важных теоретических выводов и прежде всего указывается, что «...под детским фольклором мы понимаем как творчество взрослых для детей, так и детское традиционное творчество»²⁶. Поэтому автор рекомендует изучать детский фольклор «...на фоне жизненной обстановки в связи с бытом, учитывая в то же время все особенности душевной жизни ребенка»²⁷. И далее отмечается: «Детская народная поэзия прошла длительный путь, пока вылилась в те формы, которые нам известны и закрепились в записях; из тех многочисленных песен и прибауток, которые слышали дети от взрослых, запоминалось и передавалось из поколения в поколение только то, что отвечало органическим запросам детей. Получился естественный отбор — выжило то, что по форме и содержанию приспособлено к пониманию, интересам и вкусам малолеток. Вот почему традиционные народные детские песни и другие произведения дают совершенные по форме образцы и часто пленяют нас красотой своих образов»²⁸.

Однако эта часть народного творчества, непосредственно адресованная детям, значительно уступает по количеству песням и другим видам народного творчества, заимствованным детьми у взрослых. О. Капица указывает, что целая группа народных песен перешла к детям без изменений или, во всяком случае, была переработана очень незначительно. Это обычно песни сатирические и скоморошья — смысл их утратился, забылся, но привлекательные форма и содержание пришлись по душе детям (например, песни «Как у бабушки козел», «Сватовство совы», «Смерть комара» и другие). Заинтересовали детей и многие обрядовые песни. Процесс усвоения детьми взрослого фольклора О. Капица метко назвала процессом «снижения». В связи с этим она пишет: «Процесс „снижения“, усвоения детьми того, чем перестает интересоваться старшее поколение, не дает возможности обособить детский фольклор от фольклора взрослых и провести между ними точную границу. Постольку, поскольку не закончился этот переход, многие произведения устно-народного творчества придется относить с одинаковым правом и к фольклору взрослых, и к фольклору детскому»²⁹.

Этот важный теоретический вывод послужил хорошим стимулом для практической работы собирателей и композиторов. Прекрасные образцы «снижения» взрослых песен для детей да-

²⁶ Капица О. И. Детский фольклор. Песни, потешки, дразнилки, сказки, игры. Л., 1928, с. 5.

²⁷ Там же, с. 5—6.

²⁸ Там же, с. 6.

²⁹ Там же, с. 9.

ли такие композиторы, как С. Полонский, М. Иорданский, А. Абрамский. В последние годы в этом направлении следует отметить работу выдающегося советского композитора Д. Кабалевского.

Что же касается непосредственно сферы музыкальной педагогики, то уже в первые годы Советской власти появляются сборники, в которых четко и предельно ясно показано значение фольклора в детском образовании. Так, в предисловии к «Собранию народных песен для детского школьного хора», изданному в 1919 году, говорится: «У каждого народа есть свой язык, и детям в школе надо предоставить говорить и учиться прежде всего на их родном языке. Есть у каждого народа и свой музыкальный язык, он тоже, как и слова родной речи, ближе, понятнее всякого другого... В будущем человек может ознакомиться и сродниться с жизнью всего мира, но первые шаги должны проходить по самой для него удобной почве, первая его речь должна произноситься самыми для него понятными словами, первые его песни должны быть народными, безыскусственными песнями»³⁰.

В школьных программах первых послереволюционных лет прямо указывается, что основой музыкального воспитания является пение, а в качестве лучшего материала для вокальной работы рекомендуется народная песня. Например, в вводной части программы семилетней единой трудовой школы за 1921 год читаем: «Раньше надо научить просто петь песню, а песни надо выбирать такие простые и хорошие, которые как будто сами поются. И таких песен много. Народные певцы слагали их не для того, чтобы забавить или воспитать детей, но само собой вышло так, что эти песни оказались ближе и понятнее детям, чем те, что нарочно сочинялись для них»³¹.

В конце 1920-х годов наблюдается ослабление использования народной музыки в детском воспитании, а в период так называемого комплексного обучения народная песня почти полностью исключается из школьных программ. Но уже после 1932 года в связи с постановлением ЦК партии «О перестройке литературно-художественных организаций» в программы школ вводится тема «Русская народная песня», которая из года в год расширяется и углубляется. Необычайно возросший интерес к народной музыке в годы Великой Отечественной войны привел даже к некоторому крену. Так, с детьми стали разучивать песни без учета их возрастных особенностей и содержания. Вот почему 1 сентября 1949 года в «Правде» появилась статья «Свадебные песни для малышей», где эти ошибки были подвергнуты серьезной критике.

В последующие годы фольклор постоянно и широко используется в музыкальном воспитании, но его применение опира-

³⁰ Собрание народных песен для детского школьного хора. М., 1919, с. III.

³¹ Музыка в школе. М., 1921, с. 320.

ется на четкие педагогические принципы. В школьных программах определился круг народных песен, который дает детям весьма ясное представление о народном творчестве; в системе развития музыкального слуха народным мелодиям отводится важная роль особенно в осознании ладовых тяготений; в детских хоровых коллективах народная музыка занимает почетное место во всех возрастных группах; в издательствах регулярно печатаются сборники, нередко целиком состоящие из народных образцов и имеющие определенные воспитательные задачи. Среди этих изданий назовем «Хрестоматию русской народной песни» для I—VI классов средней школы, составленную Л. Мекалиной (М., 1974), где имеется четкая педагогическая направленность, сборник «Русские народные песни» в обработке А. Абрамского для детей разного возраста (М., 1970), сборник «Русские народные песни», составленный Н. Калугиной и В. Поповым из записей мелодий в том виде, как они исполняются в народе (М., 1971), сборник «Заплетися, плетень», состоящий из русских народных песен и хороводов в обработке В. Агафонникова для детей младшего и среднего возраста (М., 1976).

Как исключительно отрадный факт отметим создание при детских хорах специальных фольклорных групп, в которых бережно хранятся и одновременно развиваются традиции народного пения: манера звукообразования, стилевые исполнительские черты, использование элементов игры, танца, драматизации.

Следуя прогрессивным традициям прошлого, советская педагогика открывает новые пути в использовании фольклора.

В последующих главах мы рассмотрим на конкретном материале, как можно использовать фольклор в наиболее массовом виде творчества детей — в хоровом пении.

ВОКАЛЬНО- ХОРОВАЯ РАБОТА

Одной из важнейших традиций русской советской вокальной школы является исключительное внимание к процессу развития детского голоса. Наша вокальная педагогика требует бережного отношения к неокрепшему детскому голосу и вместе с тем указывает на большие возможности работы с ним.

Характерные качества голоса начинают развиваться в младшем школьном возрасте (7—9 лет), когда в основе диапазона лежат так называемые примарные тоны. В это время механизм голосообразования у мальчиков и у девочек абсолютно идентичен, звук имеет ярко выраженный фальцетный характер, так как пение осуществляется краевым натяжением связок, а голосовая мышца еще только образуется. Небольшой диапазон голосов от $до^1 — ре^1$ до $до^2 — ре^2$ позволяет без затруднений определить область примарных тонов. Именно на этих звуках проявляются лучшие качества детского голоса, которые постепенно распространяются на весь диапазон. От «натуральных» (по выражению М. Глинки), без всякого усилия берущихся звуков к красивому звучанию всех нот диапазона — таково основное положение концентрического метода воспитания голоса.

Обычно примарные тоны у маленьких певцов прослушиваются в диапазоне $ми^1 — си^1, до^2$. Искать эти звуки следует при эмоционально ярком, выразительном исполнении высокохудожественного произведения, когда с ребенка снимается всякая скованность и он свободно изливает свои чувства в пении. Лучшими сочинениями подобного рода будут народные мелодии с ограниченным диапазоном и особенно песни, имеющие нисходящее мелодическое движение. Таких образцов в фольклоре можно найти довольно много, большинство из них принадлежит к жанрам колыбельных и прибауток. Возьмем для примера песни «Бай, бай», «Луковка», «Ой, зайныка, по сенечкам беги»:

Спокойно, ласково

Бай, бай



Бай, бай, бай, бай, ты, со - бач - ка, не лай,



пе - ту - шок, не кри - чи, мо - ю На - дю не бу - ди.

Скоро

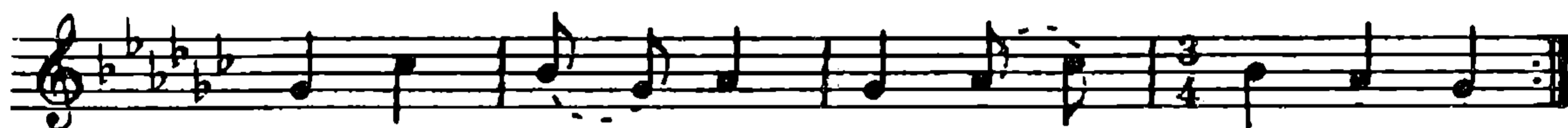
Луковка



1.-Лу ков - ка, рас - ко - ря ков

2.-И где ко ни? - За вра та у

3.-И где во да? Бы - ки вы - пи



- ка, ты где бы - ла? - Ко ней пас - ла.

- шли. - И где во - ро та? - Во - дой снес - ло.

- ли. - И где бы ки? - За го ры у - шли.

Ой, зайныка, по сенечкам беги

Оживленно



Ой, за - инь - ка, по се - неч - кам бе -

Ой, се - рень - кий, по но - вень - ким ска -



- ги, бе - ги, бе ги! Ой, не ку - да

- чи, ска - чи, ска - чи! Да не ку - да



за инь - ке вы бе жа ти Ой,

се ро - му вы ска ка ти. Ой,



ма - туш - ка при - шла, во - ро - та от - пер - ла.

вы - пу - сти - ла за - инь - ку на у - ли - цу.

В приведенных выше народных мелодиях ограниченный диапазон — от терции до квинты, в основном нисходящее движение. Все это дает возможность педагогу с большой пользой для голоса применять их в практической работе. Яркое

образное содержание каждой из песен позволяет активно включать в работу и элементы игры. Так, например, для достижения напевности можно вовлечь ребенка в игру, связанную с убаюкиванием любимой куклы. Атмосфера покоя и ласки побудит юного певца исполнять мелодию мягко и протяжно. В игре значительно легче создаются предпосылки для правильного воспитания лучших качеств голоса, его тембра.

У маленьких детей он очень неровен, что особенно проявляется в пении различных гласных, звучащих подчас пестро и некрасиво. Сам же характер народных колыбельных песенок будет способствовать выработке ласкового, льющегося звука, который несомненно скажется и на более ровном и красивом интонировании различных гласных. Нисходящее движение в мелодии этих образцов поможет начинающим певцам сохранять высокую позицию на протяжении всей песни.

Хорошо известно, какое значение в вокальной практике придается нахождению верной позиции, то есть естественному, без напряжения звучанию голоса с первого тона. С этой целью многие педагоги используют в упражнениях различные восклицания: *ой, ох, ах*. Этот прием помогает произвольно найти хороший и верный первый тон. В песне «Ой, зайнька, по сенечкам беги» как будто специально поставлена и разрешена эта нелегкая задача. Почти все фразы песни начинаются с восклицания *ой!* Как только педагог добьется от детей естественной свободы исполнения, верхний звук в песне зазвучит уверенно и вокально красиво. Затем следует перенести найденное звучание на все другие звуки.

Необычайно важную роль в достижении красивого звукообразования играют песни с ярким драматическим содержанием. При разучивании таких песен можно использовать игру «Эхо». В этой игре главным является подражание, а дети всех возрастов любят и умеют подражать. Так, содержание песни «Луковка» подсказывает участие в ее исполнении двух групп: спрашивающей и отвечающей или спрашивающего — солиста и отвечающих — хора. Солистом выбирается наиболее подвинутый в вокальном отношении хорист; отвечающие — все остальные участники хора — должны точно подражать солисту.

Не только песни, непосредственно адресованные детям, но и многие старинные «взрослые» образцы следует включать в репертуар для правильного, полноценного воспитания голоса в младшем школьном возрасте. Эти же песни могут оказать неоценимую услугу и в более старшем школьном возрасте — в период завершения мутации и после нее. Как известно, мутация особенно остро протекает у мальчиков. Именно во время мутации (12—14 лет) ярко проявляются различия в развитии голосов мальчиков и девочек. Изменение голоса, то есть переход его из детского во взрослый, проходит у мальчиков в период от 6—8 месяцев до 2—3 лет. У девочек мутация не бывает столь продолжительной, но может повториться в 15—16 лет или толь-

ко впервые обнаружиться. Если у девочек при мутации в голосе, как правило, появляется лишь сипота, неуверенность в интонации, то у мальчиков голос опускается минимум на октаву, а у некоторых возникают даже болезненные явления. В этом случае занятия рекомендуется на некоторое время прекратить. Постепенно голос мальчиков приобретает новые черты взросло-го звучания (тенора, баритона) сначала в очень ограниченном диапазоне — два-три звука. Именно в этот момент и следует снова начинать регулярные занятия. Лучшим материалом для этих занятий будут те же народные песни с ограниченным диапазоном. Восстановление вокальных навыков и закрепление их в новом качестве — тенора или баритона — задача нелегкая, но необходимая. Концентрический метод воспитания голоса, опирающийся на высокохудожественный репертуар, позволит хормейстеру добиться серьезных успехов на этом пути.

Остановимся на тех вопросах вокально-хорового воспитания, которые непосредственно во многих своих проявлениях связаны с народной вокальной культурой и народной песней. Начнем с дыхания.

Опытные народные исполнители придают дыханию исключительное значение. Они говорят, что многие песни можно петь только «артелью», в одиночку их «не вытянешь». При совместном пении народные певцы обычно берут дыхание по всем правилам хорового искусства, то есть возобновляют его раньше, чем оно полностью израсходовано. Благодаря этому в народном хоре достигается удивительный эффект при исполнении протяжных, раздольных песен, широту звучания которых можно сравнить с полноводной рекой.

Вспомним пение бурлаков. «Хоровая песня, облегчавшая каторжный, бурлацкий труд, тянувшийся часами, без отдыха... высоко ценилась артелью и организовывалась на профессиональных началах. Бурлацкие артели были превосходно спевшимися народными хоровыми коллективами, многоголосное мастерство которых поражало наблюдателей. Каждая артель старалась заполучить в свой состав выдающихся певцов — искусных исполнителей и хоровых и одиночных песен. Артель подбиралась по двум признакам: производственного опыта и певческого мастерства. На ответственную, наиболее высокооплачиваемую должность передового „шишки“ (который шел в лямке во главе артели) избирался не только самый опытный лямочник, но обязательно и лучший певец артели, самый искусный запевала»¹.

Мы специально остановились на искусстве бурлаков потому, что в их труде дыхание играло особую роль: оно способствовало совместному вдоху и выдоху как важному фактору, организовывавшему тяжелую работу.

Сознательное отношение к дыханию как выразительному средству было типичным для народных певцов. У них учились

¹ Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева. — В сб.: Балакирев М. Русские народные песни. М., 1957, с. 201.

пользоваться дыханием выдающиеся русские вокалисты. В создании шаляпинской системы «вздоха» многое было взято великим русским певцом у народных умельцев. «Мне всегда казалось, что источники шаляпинского ритма, как и его глубоко реалистического интонационного пения, коренятся в ритмике и образности русской народной речи, которой он владел в совершенстве. Одна уже наблюдательность в отношении распределения смысловых акцентов, в окраске и „распевании“ гласных (как это было замечательно в партии Сусанина, где Шаляпин в совершенстве чувствовал и понимал мастерство глинкинской вокализации!), в игре длительностями, в умении „растягивать и сжимать“ гласные, то есть как бы их оживлять дыханием сообразно смыслу произносимого, — указывает на чуткое наблюдение *качества* произношения живой речи, как основного средства эмоциональной выразительности»².

Нередко народные певцы ради того, чтобы взять дыхание перед новой фразой или при смене регистра, делают паузу, тем самым подчеркивая важность осмысленной фразировки и смены характера звукообразования.

Все сказанное выше имеет большое практическое значение для правильного вокального воспитания детей: Как известно, и дети, и взрослые при пении пользуются смешанным типом дыхания. При этом теория и педагогика утверждают: певческое дыхание вырабатывается только в процессе самого пения. Поэтому необходимо с самого начала ввести юного певца в мир высокохудожественной музыки, чтобы процесс овладения дыханием был связан у него с выразительным исполнением, с осознанием музыкальной фразировки. Хорист должен сознательно стремиться пропевать фразу на одном дыхании. Только в процессе такого пения у него будут вырабатываться правильные рефлекторные навыки дыхания и укрепляться дыхательная мускулатура. На первых порах следует подбирать такой музыкальный материал, в котором налицо ясное и четкое деление на небольшие фразы. Самым удобным в этом плане материалом будет детская народная песня.

Проанализируем, например, известную песню «Петушок», очень простую по мелодическому развитию. Короткая двухтактная музыкальная фраза, состоящая из квартового трихорда, повторяется много раз с небольшим видоизменением ритмического рисунка в связи с текстом:

Петушок

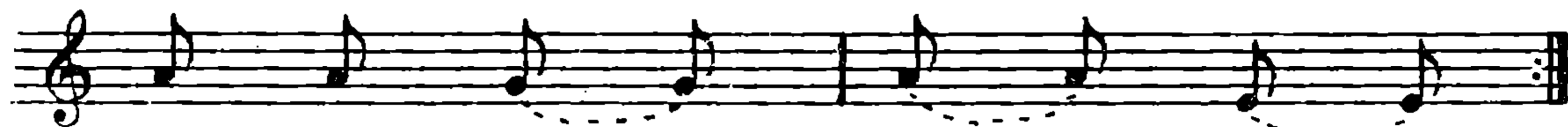
Умеренно

Пе - ту - шок, пе - ту - шок, зо - ло - той
 Что ты ра но вста - ешь, гром - ко пес

² Асафьев Б. Мысли и думы. — В кн.: Федор Иванович Шаляпин, т. 2, с. 159.



гре - бе - шок, мас - ле - на го ло - вуш - ка,
- ни по - ешь, гром - ко пес - ни по ешь,



шел ко - ва бо ро душ - ка.
Ва - не спать не да - ешь?

Вначале добиваемся от детей сознательного пения на одном дыхании каждой отдельной фразы, обращая внимание на исполнение последнего звука. Просим делать на нем остановку, то есть произвольно увеличиваем длительность. Поставленная задача заставит всех сосредоточиться на выдохе — моменте расходования дыхания. Здесь мы подводим ребят к наиболее трудному этапу работы над песней — ее выразительному исполнению. В данной песне красивое пение должно быть связано прежде всего с напевным звуковедением, идущим от образного содержания. Ведь сам текст песни — «Петушок, петушок, золотой гребешок...» — требует теплого, ласкового характера звучания. Ясное понимание задачи и стремление достичь выразительности в исполнении поможет поющим экономно расходовать дыхание, а это значит — постепенно приведет их к приобретению нужного навыка.

Теперь можно перейти к углубленной работе над начальной фазой дыхания — моментом вдоха. С этой целью поем песню без остановок, и даже наоборот — сокращаем длительность последнего звука фразы и за счет образующейся паузы возобновляем дыхание:



Пе - ту - шок, пе - ту - шок, зо - ло - той гре - бе - шок.

В этом упражнении певец должен брать дыхание перед каждой новой фразой. Быстрый, но вместе с тем спокойный, несудорожный вдох обеспечит четкую работу всего дыхательного аппарата, а значит, и образование так называемого опертого звука. Мгновенная задержка, производимая при вдохе, сомкнет связки, преградит путь выдыхаемому воздуху, заставит мускулы дыхательного тракта принять самое активное положение с последующим постепенным их расслаблением. Одновременно произойдет сужение входа в гортань, что и предопределяет создание необходимых условий для высокого качества певческого звука. Такое пение и называется пением на опоре.

Кропотливая работа в хоре над певческим дыханием — неременное условие повышения исполнительского мастерства коллектива. В дальнейшем следует постепенно расширять репертуар хора, подбирая песни с более продолжительными фраза-

ми. Когда педагог заметит успехи в овладении начальными навыками певческого дыхания, следует переходить к воспитанию одного из самых необходимых из них — «цепного» дыхания.

Обратимся к песне «Ой, на той горе калина стоит». В ней музыкальные фразы весьма продолжительные и спеть их на одном дыхании не так просто. Но в хоровом пении это и не обязательно. Ведь для достижения широкой напевности и устойчивой выразительной интонации необходимо возобновлять дыхание раньше, чем оно полностью израсходовано. Вот почему в хоре пользуются «цепным» дыханием. При этом виде хорового дыхания каждый певец делает вдох в тот момент, когда его сосед еще продолжает пение. Показываем детям этот прием на конкретном примере. Так, в первой фразе песни предлагаем одной группе возобновлять дыхание перед словом «горе», другой — перед словом «калина», третьей — перед словом «стоит»:

Ой, на той горе калина стоит

Спокойно

Ой, на той го ре ка - ли -
 Как на ка ли не со ло
 Ой, клю ет, клю ет горь ку

- на сто - ит, ой, лю - ли, лю - ли, ка - ли - на сто - ит
 - вей си - дит, ой, лю - ли, лю - ли, со - ло - вей си - дит.
 я го - ду, ой, лю - ли, лю - ли, горь - ку я го - ду.

Здесь важно соблюдать следующее правило: при возобновлении пения нужно незаметно включаться в общее звучание, то есть не изменять динамики и характера звукообразования. Это правило будет выполняться детьми не сразу, но стремление не испортить песню поможет им добиться успеха.

Очень важно при воспитании «цепного» дыхания научить хористов делать вдох в середине выдержанного звука — там, где это возможно. В данной песне таким звуком будет *соль* (половинная длительность). Всем хором прервем его дыханием в середине звучания:

Ай, на той (го - ой) го - ре ка - ли - на (на - а) сто - ит.

Когда дети поймут принцип возобновления дыхания в середине выдержанного звука, можно перейти к работе над такой песней, в которой «цепное» дыхание является главным выразительным средством. Таких песен в русском фольклоре много, обычно они принадлежат к жанру хороводных или протяжных.

Вспомним одну из известнейших хороводных песен «Со вьюном я хожу».

Предварительно наметим в песне, где лучше всего брать дыхание, и, конечно, направим внимание детей на выдержанные звуки. Эти звуки встречаются в конце первой и заключительной фраз. Если в середине звука, которым заканчивается первая фраза, дети будут брать дыхание легко, не задумываясь, то в последней фразе, как правило, все сделают вдох перед началом второго куплета, а не в середине заключительного звука. Чтобы преодолеть привычку начинать новый куплет с возобновления дыхания, полезно сначала всем хором проделать следующее упражнение: хормейстер выписывает на доске последние два такта первого куплета и два начальных такта второго куплета и просит ребят пропеть их на одном дыхании, причем от последнего звука первого куплета к первому звуку второго усиливать звучность:



Поработав таким образом над соединением фраз во всех куплетах, можно пропеть всю песню на «цепном» дыхании. Большую помощь здесь окажет использование игровых элементов. Хормейстер предлагает детям самим водить хоровод, нигде не прерывая рисунка движения, следуя за мелодией, исполняемой на «цепном» дыхании. Движения хоровода наверняка помогут выполнению этой сложной задачи.

Работа в хоре над «цепным» дыханием подведет детей к пониманию его важной выразительной роли. Здесь хорошо воспользоваться конкретными примерами из творческой практики Ф. Шаляпина. Прослушаем с детьми в записи на пластинке бурлацкие песни «Эй, ухнем» и «Дубинушка» в его исполнении. Юные хористы наглядно убедятся в значении шаляпинской «интонации вдоха». Дети услышат, как умело играет великий певец дыханием, то как бы «растягивает» гласные: «э-э-э-й, у-у-у-хнем», то «укорачивает», «сжимает» их, ведь в последнем слоге «-нем» («ухнем») гласного е почти нет. Богатство тембра Шаляпина во многом результат его умелого владения дыханием.

Действительно, в становлении тембра огромная роль принадлежит дыханию. Правильное дыхание дает возможность певцу ровно и позиционно устойчиво исполнять различные гласные на всех участках диапазона голоса, а это значит — одновременно работать и над совершенствованием своего тембра.

И тут опять хочется вспомнить мастерство народных певцов. Как ясна и определена в их исполнении каждая гласная. Свободно и непринужденно льется мелодическая линия, состоящая из разных гласных, никогда не теряя звонкости и полетности. Особенно поражает звучание распевов в протяжных песнях.

«Распев, распевание — это и есть главное, на чем зиждется русская вокализация... и русское голосоведение, а если глубже вслушаться, то и все русское в русской музыке»³, — писал композитор и хормейстер А. Д. Кастальский.

Народные песни с распевом — замечательная школа вокального мастерства. На гласных вырабатываются все лучшие качества голоса (тембр, сила, точность интонации, регистровая ровность) и техника. В народных же песнях встречаются распевы на все гласные, и эти мелодии могут служить прекрасными упражнениями. В одном только первом куплете песни «Ты, река ль моя, реченька» имеются распевы на гласные *a*, *e*, *ё*:

Ты, река ль моя, реченька

Умеренно

The musical score is written on two staves in G major and 4/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Умеренно' (Moderato). The melody starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. A slur covers the next two measures: a quarter note C5 and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. A slur covers the next two measures: a quarter note E4 and a quarter note D4. The lyrics are: 'Ты, ре - ка ль мо - я, ре чень - ка, ты те - чешь, не ко - лыб - нешь - ся.'

Особенно велико значение песен с распевами для младших школьников. Именно в младшем возрасте начинает воспитываться тембр и приобретается вокальная техника, поэтому в этот период и необходимо широко воспользоваться подобными образцами. Начинать рекомендуем с таких песен, в которых распеваются только два звука на один слог, например, как в песне «Зайнъка, попляши»:

Зайнъка, попляши

Оживленно, грациозно

The musical score is written on three staves in G major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'Оживленно, грациозно' (Allegretto). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A slur covers the next two measures: a quarter note C5 and a quarter note B4. The second staff continues with a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. A slur covers the next two measures: a quarter note E4 and a quarter note D4. The lyrics are: 'За инь ка, по пля ши, се рень - кий, по - ска - чи! Круж - ком, боч - ком по - вер - нись, круж - ком, боч - ком по вер - нись!'

Работая над этой песней, учим детей ясно и определенно исполнять обе ноты в распевах. Хористы должны пропевать их ритмически ровно, не уменьшая длительности второй ноты за

³ См.: Локшин Д. Л. Хоровое пение в русской школе. М., 1957, с. 203.

счет увеличения первой и не «смазывая» ее. В качестве упражнения можно исполнить песню с акцентированием, выделением второй ноты в распевах. Для достижения звонкости и полетности хорошо пропеть мелодию на различные слоги (ми, ма, мо, зи, за и т. д.).

Следующей рекомендуем взять для разучивания такую песню, в которой распеваются три ноты, например, «Травка ли, муравка»:

Травка ли, муравка

Оживленно

Травка ли, муравка, да,
 травка ли, муравка, да,
 трава зеленая, трава
 зеленая, ой да,
 трава зеленая.

Помимо увеличения количества звуков в распеве имеется и дополнительная трудность: новый слог в слове после распева появляется на дробленную долю (вторая половина основной метрической доли). Поэтому вначале можно пропеть эти такты отдельно в медленном темпе.

Хорошим подготовительным упражнением явится также пропевание мелодии на какой-либо слог (ми, ма, ля, ли), но так, чтобы все распевы сохранялись.

Постепенное увеличение звуков в распеве до четырех и более поможет добиться широкой напевности, льющегося, протяжного звука, что несомненно повлияет на повышение вокальной культуры каждого юного певца и коллектива в целом.

Широкая напевность характерна для всех жанров русской народной песни — от протяжной до плясовой. Умение народных певцов «нанизывать» на бесконечный, льющийся мелодический поток четкие и ясные слова — явление поразительное. Во время

пения хорошего народного хора создается впечатление, будто одна группа поет мелодию, а другая — слова. На самом же деле каждый участник хора удивительно ловко и быстро произносит согласные, не нарушая общего течения мелодии, будто следуя известному правилу профессионального вокального искусства: «В пении гласные — река, а согласные — берега».

Добиваясь четкой и ясной дикции, активной артикуляции, рекомендуем обратиться к народным прибауткам. Эти песенки словно специально созданы в народе для улучшения дикции и артикуляции юных певцов. Педагогу необходимо показать детям, как плохая, вялая дикция оказывает отрицательное влияние на звукообразование и интонацию. И, напротив, хорошо и ясно произнесенное слово не только создает предпосылки для выразительного исполнения, но и помогает самому процессу пения. Каждый участник хора должен сознательно стремиться к достижению полной свободы артикуляционного аппарата. Только быстрые и легкие перемещения языка, губ помогут сохранить устойчивое положение гортани. И добиваться этого следует не акцентированием внимания детей на работе гортани, а освобождением, раскрепощением всего артикуляционного аппарата. Большую пользу принесет разучивание таких прибауток, как «Дон, дон», «Сорока», «Лиса».

При исполнении этих песенок необходимо следить за вокально определенным пропеванием каждого звука с утрированным произношением текста. Главное внимание следует обратить на согласные *р, м, н, б*, которые должны произноситься особенно четко и ясно, как бы с удвоением и даже с утроением. В то же время шипящие согласные нужно пропевать быстро и легко, так как при их артикуляции происходит значительная утечка воздуха. Полезно специально поработать и над четким произношением согласных в конце слов: дон, дом, галочек, палочек, пенек, денек и т. д.

Подобные упражнения принесут большую пользу каждому участнику хора и окажут благотворное влияние на процесс звукообразования и звуковедения. Несомненно, что хорошая дикция и артикуляция помогут и в овладении наиболее важным качеством пения — широкой кантиленой. Только естественная напевность наряду с четко произнесенным словом открывает перед исполнителем путь к выразительной, эмоциональной передаче глубоких чувств и переживаний, заложенных в песне.

И тут мы остановимся еще на одной традиции народных певцов и лучших представителей русской и советской вокальной школы — исключительном внимании к слову. Независимо от того, является ли песня протяжной или плясовой, лирической или хороводной, исполнители стремятся донести до слушателей каждое слово. И хотя мелодические линии отдельных голосов в многоголосной песне могут развиваться вполне самостоятельно, слова, как правило, произносятся одновременно. «Во всех песнях — одноголосных и многоголосных — певцы проявляют

большое внимание к слышимости слова, что заметно также и в распределении распевов. Наибольший распев падает на вставки-восклицания или на конечные слоги. Если же распеваётся начальный слог или один из средних слогов слова, то оно обычно повторяется, но уже с меньшим распевом»⁴. Добавим к этому, что для полной ясности в песне нередко повторяются не только отдельные слова, но и целые фразы.

А какое удивительное разнообразие интонаций можно услышать в произношении одного и того же слова в зависимости от характера и содержания песни! «Народный певец „сказывает“ песню, то есть столько же поет, сколько и говорит»⁵, — так определял исполнение народных умельцев известный собиратель фольклора Н. Лопатин, подчеркивая тем самым единство слова и мелодии. Интересно, что многие мастера известных западноевропейских вокальных школ говорят то же самое. Например, выдающийся итальянский педагог У. Мазетти утверждал: «Основа вокального искусства — петь, как разговаривать»; «Пение должно совершаться с такой же легкостью, как разговорная речь»⁶.

Но при всем внимании к слову народные певцы никогда не нарушают мелодической линии. Слово в их исполнении всегда чутко реагирует на все существо музыкальной мысли.

В выразительном произнесении слов народному певцу помогает глубокое проникновение в самую суть содержания песни. Он настолько сживается с песней, что имеет возможность раскрывать, высвечивать каждое слово как бы изнутри. Все даже самые незначительные движения в содержании моментально находят свое выражение в изменении характера звуковедения, подачи слова.

Поэтому считаем, что традиции русской советской вокальной школы, основанные на глубоком претворении достижений народных умельцев, должны прочно войти в систему вокального воспитания детей и стать обязательными для каждого хорового коллектива.

⁴ Мюллер Т. О цикличности формы в русских народных песнях, записанных Е. Э. Линевой. — В кн.: Труды кафедры теории музыки Московской консерватории, вып. 1. М., 1960, с. 4.

⁵ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1956, с. 37.

⁶ См.: Назаренко И. К. Искусство пения. М., 1948, с. 210.

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА И РИТМА

Проблема воспитания и развития музыкального слуха является краеугольной в системе музыкального образования. Только человек, имеющий тонкий слух, может по достоинству оценить красоту звуковых красок, образующих музыкальную ткань, донести до слушателя всю глубину идейно-образного содержания музыкального произведения. «Не птицы благопевчие были учителя человека в музыке: то было его собственное ухо, коего углубленное перед другими животными в голове положение всякий звук, с мыслью сопряженный, несет прямо в душу»¹. Эти слова принадлежат А. Н. Радищеву и глубоко характеризуют значение музыкального слуха. Именно поэтому на развитие всех сторон слухового восприятия и воспроизведения направлены усилия музыкальной теории и музыкальной педагогики. В успешном решении многих вопросов, вытекающих из этой проблемы, значительная роль принадлежит теоретическим исследованиям. Они не только суммируют и обобщают накопленный положительный опыт, но и открывают перспективу в поисках новых путей.

Среди теоретических работ, посвященных воспитанию музыкального слуха, выделяются труды известного советского психолога Б. Теплова. Коротко остановимся на самых существенных моментах его учения. Б. Теплов писал, что в основе музыкального слуха лежит ощущение музыкальной высоты, возникающей в результате отношений между различными звуковыми линиями в их развитии. В музыкальном слухе он выделяет два вида: мелодический и гармонический. Первый из них проявляется в умении узнавать и воспроизводить мелодию, а также в чувствительности к точности ее интонирования, опирающейся на ладовое чувство. Ощущение музыкальной высоты и ладовое чувство взаимообусловлены. Это связано с тем, что ощущение му-

¹ Радищев А. Н. Собр. соч., т. 2. М.—Л., 1941, с. 51—52.

зыкальной высоты возникает лишь при ладовом восприятии звуковысотного движения. Что же касается гармонического слуха, то, как указывает ученый, это тот же музыкальный слух, но по отношению к созвучиям.

Важнейшие теоретические выводы советского психолога открывают ясные практические пути в воспитании и развитии музыкального слуха. Опираясь на его труды, процесс обучения следует начинать с развития ладового чувства. «Данные многих авторов говорят о том, что ладовое чувство, и в первую очередь его основное ядро — чувство тоники, развивается очень рано, и задачи, непосредственно к нему апеллирующие, принадлежат к числу наиболее легко решаемых средним ребенком»². Вот почему осознание лада во всех его проявлениях — одна из первостепенных задач при воспитании и развитии слуха.

Прежде чем перейти к практической стороне данного вопроса, необходимо дать четкое определение лада. На наш взгляд, наиболее глубоко раскрыл его суть советский музыковед Х. Кушнарев: «В реалистическом музыкальном искусстве интонация образуется из различных по высоте, логически связанных между собой тонов. Совокупность логических связей объединяет тона музыкальной интонации в систему, которая и является ладом.

Ладовость — наиболее специфическое свойство музыкальной интонации: на ладовой основе музыкальная интонация приобретает членораздельность, которая резко отличает ее от интонации речевой; на ладовой же основе определяется эмоциональная окраска интонации». Далее Х. Кушнарев указывает, что «...центром, вокруг которого объединяются внутрילадовые связи, является тоника. Без тоники нет лада... Будучи основным опорным моментом лада, тоника несет в себе элемент утверждения... Неопорные тоны лада, внося свой вклад в организацию системы в целом, играют, тем не менее, в интонации менее самостоятельную роль. Они принимают участие в опевании той или иной ладовой опоры либо в связывании ладовых опор между собой»³.

Это четкое определение лада рисует вместе с тем ясный исторический путь его формирования. Действительно, если взять русскую народную песню, то можно увидеть, как постепенно в ней выкристаллизовывались совершенно определенные ладовые отношения. Образование полной диатоники в русской народной музыке прошло длительный путь, оно складывалось из своеобразных характерных интонационных сфер, а потому и отличается удивительной самобытностью.

Известный советский фольклорист Е. Гиппиус по этому пово-

² Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — В кн.: Проблемы индивидуальных различий. М., 1961, с. 134.

³ Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 412—413.

ду пишет следующее: «...народная мелодика многих народов (в том числе старинная русская) основывается не на семиступенных звукорядах, а на терцовых, квартовых и квинтовых ладовых звеньях, взаимно сопряженных у каждого народа по-своему; отсюда национальное своеобразие ладового строя народнопесенной мелодики каждого народа определяется присущей только ей одной ладовой логикой»⁴.

Своеобразие ладового строения русской народной песни вызвало жаркие споры в научной литературе XIX века, когда на фольклор стали смотреть как на важную составную часть национальной культуры. Многие исследователи старались обосновать особенность русской народной песни, исходя из греческих или мажоро-минорных систем. Но уже один из основоположников научного подхода к народной песне А. Серов указывал: «Русская песня 1) не знает различия между мажором и минором, хотя часто звучит „будто в миноре“, 2) никогда не покидает своего лада, никогда не модулирует, что, однако, не только не придает ей бедности, но, напротив, именно выказывает несметное ее мелодическое богатство»⁵.

Труды В. Одоевского, П. Сокальского, А. Фаминцына, Ю. Мельгунова, Н. Компанейского, А. Маслова и многих других исследователей фольклора позволили со всей очевидностью определить самобытные черты русского народного музыкального творчества. Несмотря на весьма различные взгляды по некоторым вопросам, все они непременно утверждали следующее важное положение: становление полной диатоники в русской народной песне прошлого через своеобразную характерную систему попевок.

Работы советских музыковедов убедительно подтвердили эти выводы. Так, И. Земцовский указывает на некоторые наиболее типичные ладовые образования, характерные для самых древних песен — календарных. Среди этих интонаций он выделяет трихорд в кварте, терцовый лад, квартовый тетрахорд, квинтовый пентахорд, тетрахорд в сексте (терция с субквартой)⁶.

В основе названных ладовых образований лежат мелодии с ограниченным диапазоном. Однако народные песни в этих малообъемных ладах не несут на себе отпечатка бедности и малой выразительности. Напротив, они отличаются весьма значительным мелодическим разнообразием и ярким колоритом. Недаром многие из этих древних по своему происхождению песен бытуют и по сей день. Обратимся к нескольким конкретным образцам:

⁴ Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева. — В сб.: Балакирев М. Русские народные песни, с. 210.

⁵ Серов А. Н. О великорусской песне и особенностях ее музыкального склада. Беседа в Москве 11 апреля 1868 года. М., 1868, с. 10.

⁶ См.: Земцовский И. Календарные песни как цикл. — В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 8. Л., 1968, с. 99—110.

а) трихорд в кварте:

Зайчик

Скоро

Зай - чик ты, зай чик, ко - ро - тень - ки
нож ки, на э - тих на нож как
са Фья - ны са пож ки.

б) терцовый лад:

Качи, качи

Спокойно

Ка чи, ка чи, ка чи, кач,
на бе ре зе си дит грач.

в) квартовый тетракорд:

Гори, гори, гарко

Скоро

Го ри, го - ри гар ко,
при - е - хал За - хар ка, сам на ко - был - ке,
же - на на те - леж - ке, дет - ки на лож как,
со - ба - ки на дрож - как, ку - ры на ло - пат - как.

Ой ты, зелена дубровочка

Ой ты, зе ле - на
дуб - ро воч ка, че го так
ра но спус - то - ши (ла)

г) тетракорд в сексте (терция с субквартой):

Да судном по морю

Скоро

Да суд ном по мо рю И
- ван да И ва но - вич, да пе ша бе реж -
- ком Нас та - сья И ва нов на.

д) квинтовый пентакорд:

На лугу было, на лужочке

Ласково

На лу гу бы - ло, на лу - жо ч(и) - ке,
ай, лю - ли, лю - ли, на лу - жо ч(и) - ке.

Проникните в самую суть каждой песни и попробуйте передать свое неподдельное восхищение детям, с тем чтобы и они глубоко насладились целомудренной красотой народных напевов. С этой целью досконально изучите каждую песню, проработайте ее со всех сторон: интонационной, ритмической, структурной. И дети получат возможность осознать и всесторонне осмыс-

лить постепенность накопления ладовых сопряжений в музыке, почувствовать эмоциональную окраску ступеней лада, их взаимосвязь и взаимообусловленность. Таким образом, дети станут активными наблюдателями постепенного процесса становления музыкальной интонации, дифференциации звуков на устои и неустои, выкристаллизации тоники.

Наиболее эффективным средством в полноценном творческом усвоении музыкального материала является импровизация. Детям обычно нравится сочинять новые слова к знакомым мелодиям, придумывать мелодию к известным словам, по-своему исполнять выученные песни. Творческое стремление ребят следует всячески поощрять и поддерживать, тем более, когда дело касается народной песни. Ведь импровизационность — исключительно ценное качество русского фольклора, которое с особой яркостью проявилось в музыкальном искусстве.

Какие же виды импровизации можно использовать на начальном этапе?

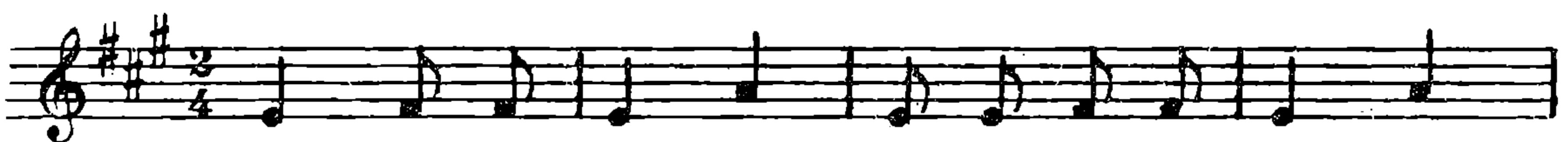
На этот вопрос лучше всего ответить практическими примерами усвоения выше приведенных песен. Сначала разучим их по слуху и добьемся свободного, непринужденного исполнения, всемерно опираясь на образное содержание⁷. Затем попробуем записать мелодии песен нотами (в зависимости от подвижности детей — самостоятельно или с помощью педагога) и разберем ладовые сопряжения между звуками, проследив за постепенным появлением тоники. Обычно такое задание не вызывает затруднений, так как мелодии состоят только из трех — пяти звуков.

Возьмем для примера песню «Зайчик». В ней использован трихорд в кварте. Наиболее характерным в ладовом сопряжении звуков является здесь отсутствие четкой определенности в делении ступеней на устои и неустои. Именно на это и следует направить внимание юных певцов. После того как мелодия песни хорошо усвоена и записана нотами, предложим детям пропеть ее с другими словами, например:

Дон-дон-дон-дон!
Загорелся кошкин дом,
Бежит курица с ведром
Заливать кошкин дом.

Кошка выскочила,
Глаза выпучила,
Побежала к дубу,
Прикусила губу.

Далее предлагаем записать основной четырехтактный мотив в обратном порядке:



⁷ При исполнении народных песен не рекомендуется пользоваться инструментом с темперированным строем, так как интонационная выразительность мелодий значительно снижается. Народная песня не знает температуры, поэтому должна звучать без сопровождения.

Пропеваем полученный вариант по нотам и со словами и анализируем ладовые отношения между ступенями. Наконец, предлагаем детям самим, используя только звуки данного трихорда, сочинить свои мелодии, например:



Умение сочинить свою собственную песню по примеру разученной дается ребятам не сразу, да с этим и не следует торопиться. С помощью педагога полезно усвоить и тщательно разобрать несколько образцов, на основе которых можно использовать различные формы импровизации.

Остановимся на песне «Качи, качи». Она создана в терцовом ладу. Несомненно, что дифференциация звуков в песне на устои и неустои прослушивается уже значительно определеннее, чем в песне «Зайчик», хотя появление ноты *фа-диез* и снимает тоническую ясность опоры на звуке *ми*.

Надо сказать, что и со стороны мелодического и ритмического развития это более сложный образец. В основе мелодической попевки лежит уже не двутакт, а четырехтакт. Но порядок усвоения песни может оставаться прежним. Так, вначале споем ее со словами, затем с названиями нот и наконец попробуем подставить новые слова:

Я посею конопельку
На непахану земельку,
Рано, рано, рано, рано,
На непахану земельку.

Уродися, конопелька,
Ты не низка, не высока,
Рано, рано, рано, рано,
Ты не низка, не высока...

Другое содержание песни в корне меняет ее жанр. Из спокойной колыбельной она становится веселой хороводной. Таким образом, дети вполне сознательно подходят к изменению характера звуковедения, темпа, динамики. На это обстоятельство необходимо обратить особое внимание и добиться от ребят яркой контрастности в исполнении. Далее полезно предложить детям поменять порядок чередования двутактов в мелодии: начать ее со второго двутакта, а затем перейти к первому:



В этом случае тоническая опора звучит более определенно. Возможен и вариант записи песни в обратном порядке:



Мелодия песни «Качи, качи» открывает несравненно более широкие возможности для импровизации, и этим следует воспользоваться. Прежде всего можно рекомендовать детям, сохранив первый двутакт, сочинить к нему в терцовом же ладу «свой» двутакт, а затем, оставив без изменения второй, придумать первый:



Чрезвычайно перспективным для будущей творческой работы представляется и развитие в ребятах умения при повторных мотивах в мелодии незначительно варьировать напев. Так, в данной песне можно предложить во втором такте изменить только один звук:



Подобная всесторонняя творческая проработка каждого из приведенных выше образцов, созданных в малообъемных ладах, не только разовьет тонкость слуха хористов, но и даст им возможность глубоко проникнуть в самую суть наиболее характерных интонационных сфер народной песни, постепенное объединение которых привело в дальнейшем, с одной стороны, к образованию развитой пентатонической системы, с другой — к полной диатонике. Так, соединение нескольких трихордовых попевок подготовило пентатонику, а объединение характерных интонаций малообъемных ладов с опевающими их звуками — полную диатонику.

Если предыдущая работа в хоре была проведена целенаправленно, то можно не сомневаться в том, что и дальнейшее осознание детьми более сложных ладовых схем пройдет успешно.

Вначале рекомендуем обратиться к пентатонике. Пентатонические системы весьма многообразно и широко использовались в народном вокальном искусстве. Особенно сильное влияние они оказали на песенное творчество донских казаков. Знаменитый собиратель донского фольклора А. Листопадов так описал ладовое строение народной песни: «В основе ее лежат особые гаммы, которые скорее ближе к древнегреческим, чем при-

нятым современной теорией. Наиболее характерной является так называемая „индо-китайская“ или „шотландская“ гамма (исполняемая на одних черных клавишах фортепиано), состоящая из двух невыполненных кварт (трихордов) со скачками в полтора тона»⁸.

Пентатоника оказала существенное влияние на музыкальное творчество и других областей России (например, Кировской области). Пентатонические ладовые образования можно встретить во многих народных песнях, хотя довольно часто они дополняются опевающими звуками, образующими и полутоновые отношения.

Этот лад оказался весьма удобным для использования его в педагогических целях. Недаром в системе музыкального воспитания, разработанной выдающимся венгерским композитором З. Кодаем, этим ладовым образованиям отводится особое место на начальном этапе развития слуха.

В пентатонике отсутствуют ярко тяготеющие интервалы — тритоны и полутоны. И каждый из пяти звуков может принимать на себя роль основного устоя. Это открывает широкие горизонты для импровизации и сравнительно свободного интонационного усвоения мелодических попевок. Остановимся на двух песнях:

Через речку рябинка лежала

Живо

Через речку рябинка лежала
- жа - ла, да ле жа - ла.

Что не ласточка, не касаточка

Подвижно

Что не лас точ ка, не ка
- са точ - ка, не ка са точ - ка.

Эти примеры на конкретном материале подтверждают образование пентатоники в результате объединения нескольких

⁸ Листопадов А. М. Народная казачья песня на Дону. — В кн.: Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 1. М., 1906, с. 180.

трихордов. Так, в песне «Через речку рябинка лежала» соединены две трихордные попевки: *ля — ми — ре* и *ля — до — ре*.

Внимательно разбираем с детьми структуру песни, показываем им, как вначале использован только трихорд в квинте (*ля — ми — ре*), затем — трихорд в кварте (*ля — до — ре*) и в заключении мелодии появляется попевка, в которой оба трихорда объединяются. Добиваемся свободного интонирования мелодии как по нотам, так и со словами, поем ее от звуков разной высоты, с тем чтобы вызвать у ребят моментальное возникновение слуховых представлений, связанных с трихордными попевками. Когда песня зазвучит легко и выразительно, переходим к импровизации.

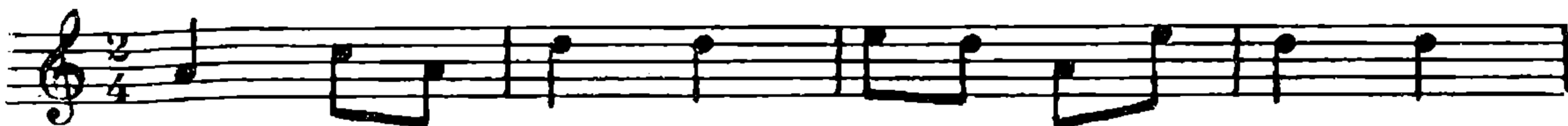
Начинаем сразу с сочинения собственных песен, используя данные трихордные попевки. Условливаемся, что новая песня будет состоять из двух двутактных мотивов, а размер ее — две четверти. Так как в пентатонических образованиях любой звук может становиться главной опорой, то заранее определяем тонику, допустим, звук *ля*:



Теперь предлагаем детям, не меняя первой фразы, закончить мелодию звуком *ре*:



Затем ставим задачу в первом мотиве использовать трихорд *ля — до — ре*, во втором — *ля — ми — ре*:



Как видно, даже простые соединения трихордных попевок дают самые многообразные комбинации и позволяют варьировать формы импровизации, которые значительно укрепляют слуховые навыки хористов. Но, конечно, эти упражнения следует рассматривать как предварительные, ибо главная задача — сочинение мелодии в соответствии с народным образцом и на народные слова.

В песне «Через речку рябинка лежала» структурное строение и метроритмическое развитие весьма своеобразное и непростое. В ней представлен сложный размер, встречается синко-

ированный ритм и неравномерное деление на фразы: первая фраза значительно больше второй. И все же, если песня глубоко врезалась в память ребенка, он вполне сможет справиться с сочинением собственной мелодии по данной схеме. Предложим детям в первой фразе использовать трихорд *ля — до — ре*, а во второй — *ля — ми — ре*:



В песне «Что не ласточка, не касаточка» мелодия состоит из трех фраз, которые образуют структурную схему А, Б, Б¹. Как видно из схемы, третья фраза в песне повторяется с некоторым изменением. Интонационное же развитие в песне следующее: в первой фразе можно обнаружить соединение двух трихордных попевок: *до — ре — соль* и *ре — ми — соль*, вторая фраза состоит из одной попевки — трихорда *ля — ре — ми*, в третьей — снова две попевки: *ля — ре — ми* и *ля — до — ре*.

Вначале выучиваем песню со словами по нотам. Выделяем трихордные попевки и отдельно пропеваем их. Затем исполняем мелодию от звуков различной высоты, добиваясь легкости и непринужденности. Теперь переходим к импровизации. Первые упражнения связываем только с усвоением трихордов, поэтому используем размер две четверти и простые ритмические схемы. Предлагаем детям сочинить мелодию из трех двутактных фраз, причем в каждой фразе следует использовать одну трихордную попевку, например: в первой — *до — ре — соль*, во второй — *ля — ре — ми* и в третьей — *ля — до — ре*:



Теперь рекомендуем детям сочинить мелодию строго по структурной схеме А, Б, Б¹:



И наконец, пробуем импровизировать песню на заданный текст и размер:

Что не лас точ ка, не ка
- са точ - ка, не ка - са точ - ка.

Остановимся на очень интересной в структурном плане песне «Кукует кукушечка»:

Мягко

Ку ку ет ку ку - шеч ка
за са дом, ку - ку - ет ку
- ку шеч ка за зе - ле ным.

В ней налицо своеобразное претворение репризной двухчастной формы: первая часть состоит из трех тактов, в которых развиваются две трихордные попевки: *ре — ми — соль* и *до — ре — соль*; вторая часть содержит семь тактов, последние два такта и есть сокращенная реприза (второй и третий такты первой части), в ней проходят также две трихордные попевки: *ми — соль — ля* и *ре — соль — ля*. В репризе же снова появляются попевки *ре — ми — соль* и *до — ре — соль*. Несомненно, что в формообразующем плане это весьма сложный пример, однако его усвоение раскрывает перед детьми новые возможности в творческом осмыслении структурных моментов.

Песни в пентатонических ладах оказывают серьезную помощь и в усвоении многих интервалов. После того как учащиеся пополнят свои музыкально-слуховые представления песенным материалом, они легко будут интонировать квинты и кварты, терции и большие секунды, то есть интервалы, составляющие основу пентатоники.

Следующий этап развития ладового мышления опять связан с пентатоникой и другими малообъемными ладовыми образованиями, но с включением в них опевающих звуков, создающих более яркое тяготение между ступенями и утверждающих тоническое ядро.

Пропоем две песни: «По Дунаю по тихому» и «У меня ль во садочке». Благодаря введению в сферу пентатонических схем и малообъемных ладов опевающих вспомогательных звуков, ладовые тяготения в них весьма усиливаются, а тоника звучит ясно и определенно:

По Дунаю по тихому

Скоро

По Ду_на_ю по ти_хо_му си_зый се_ле
_зень плы_вет, си_зый се_ле - зень плы_вет.

У меня ль во садочке

Умеренно скоро

У ме_ня_ль во са_доч_ке, у ме_ня_ль во зе_ле_ном,
лю_шень_ки, лю_ли, лю_шень_ки, лю_ли!

В первой песне опевающий звук *фа-диез* вошел в трихорд *ре — ми — соль*, а во второй — в трихорд *ре — соль — ля*. Только один опевающий звук, а как изменились ладовые сопряжения в песнях, как уверенно зазвучала тоника *соль*! Появление опевающих звуков в твердо установившихся ладовых схемах послужило новым импульсом к овладению еще более широкими интонационными сферами, которые необычайно обогатили народную песню. «Неполный диатонизм этого звукоряда (имеется в виду пентатоника. — В. П.) с течением времени выполнялся и образовал полную диатоническую гамму с малой септимой, служащую как бы переходной ступенью к новейшей эпохе мажора и минора со свойственным ей вводным в октаву тоном (большой септимой) и широким развитием гармонии»⁹.

Постепенное включение в работу народных песен со вспомогательными и опевающими звуками, а также с полной диатоникой даст возможность юным певцам осознать ладовые сопряжения во всем их многообразии и обогатит музыкально-слуховые представления, что позволит в дальнейшем успешно решать другие важные проблемы музыкального воспитания.

⁹ Листопадов А. М. Народная казачья песня на Дону. — В кн.: Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 1, с. 180.

Обратим внимание педагогов-хормейстеров на некоторые самобытные народные песни, исполнение которых может оказать неоценимую услугу в развитии слуха детей. Это прежде всего песни, в которых своеобразное соединение многих малообъемных ладовых сфер привело к широкому диапазону, выходящему далеко за пределы октавы. При этом часто одинаковые по названию звуки в различных октавах несут противоположные функции, а иногда имеют и отличное друг от друга звучание:

Утренняя путь наша дороженька

Умеренно

The musical score is written on a single treble clef staff in 4/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dynamic marking of *mf*. The melody consists of four lines of music. The lyrics are: "у то - рен на - я - то путь на ша ли да до рож ка, до - ро - жень - ка ши - ро - ка - я, ой, да ши - ро - ка я до - ро - жень - ка бы - ла мос - ков - ска." The melody features a wide range, with notes spanning from the second space (D4) to the fifth line (G5).

В приведенном примере во второй октаве звучит *ми-бемоль*, в первой октаве — *ми-бекар*.

Нередко в народной музыке встречаются и такие интересные лады, как, например, лад в объеме увеличенной кварты:

За речкою за быстрою

Скоро

The musical score is written on a single treble clef staff in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). It begins with a dynamic marking of *mf*. The melody consists of three lines of music. The lyrics are: "Да за реч - ко ю за быст - ро - ю че - ты - ре д(ы) - во - ра. Ой, ля - ли, ле ли, ля - ли, че - ты - ре д(ы) - во - ра." The melody is characterized by a wide interval of a major third (increased fourth) between the first and second notes of the first line.

Во многих областях России бытуют песни с переменной терцией. «Для этих песен (песни свадебного раздела) Орловской и Брянской областей характерна изменчивость нижнего ввод-

ного к основному устою звука: он интонируется либо как тон, либо полутон, иногда же как нечто среднее между тоном и полутоном, составляя с верхним голосом малую или так называемую нейтральную терцию»¹⁰.

Богатейший материал, основанный на фольклоре, позволяет наиболее полно использовать в обучении эмоциональный момент, так как дети с самого начала находятся в мире песни, глубоко затрагивающей чувства. Именно эмоциональный фактор есть «...единственное средство развить ум ребенка, обучить его и сохранить детство». Эти слова принадлежат замечательному советскому педагогу В. Сухомлинскому, который широко применял в своей работе так называемый метод «эмоционального пробуждения разума». Он считал, что «...до тех пор, пока ребенок не почувствовал аромата слова... нельзя вообще начинать обучение грамоте, и если учитель делает это, он обрекает дитя на тяжелый труд...»¹¹.

Выводы В. Сухомлинского прямо относятся и к музыкальной педагогике, подтверждая важное положение о том, что теоретические знания должны возникать у детей только в результате практической деятельности.

Замечательные просторы открывает русская народная песня и в постижении свободного, выразительного ритма. Воспитание и развитие чувства ритма — это также серьезная и нелегкая проблема. Наиболее глубокое теоретическое ее обоснование находим у Б. Теплова. В своих трудах он дал четкое определение самой сути ритма. Основу его, указывал ученый, составляет моторика, а потому и восприятие ритма бывает не только слуховым, но и слухо-двигательным; в воспитании чувства ритма значительные успехи имеют те, кто в своей работе опирается на теорию швейцарского музыканта Жак-Далькроза, который первым понял активную двигательную природу музыкально-ритмического чувства. Б. Теплов, приводя основные положения теории швейцарского педагога, писал, что «...нельзя не согласиться полностью с такими его положениями: „Всякий ритм есть движение... В образовании и развитии чувства ритма участвует все наше тело... Без телесных ощущений ритма... не может быть воспринят ритм музыкальный“»¹². Исходя из этих положений, советский психолог делает важный практический вывод: «Чувство музыкального ритма имеет не только моторную, но и эмоциональную природу: в основе его лежит восприятие выразительности музыки»¹³. Следовательно, развитие музыкального ритма должно осуществляться только в процессе самой музыки.

¹⁰ Владыкина-Бачинская Н. Народные песни Орловской области. М., 1964, с. 16.

¹¹ См.: Соловейчик С. Учитель Сухомлинский и его новая книга. — Комсомольская правда, 1969, 18 сентября.

¹² Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. — В кн.: Проблемы индивидуальных различий, с. 209.

¹³ Там же, с. 215.

И народной песне здесь принадлежит ведущая роль, так как в основе ее ритмической организации всегда лежит либо текст, либо движение. «В народных песнях большинству слогов текста соответствует короткая временная, так называемая „пульсирующая“ доля (мора). Она является основой связи текста с музыкой, организующим ритмическим началом в строении музыкально-поэтической строфы песни. „Весомость“ нотного знака той или иной временной длительности в качестве пульсирующей доли воспринимается в движении: либо как шаг — ♩, либо как бег — ♪, либо как припляска ♪♪♪, либо остановка — ♩».

Так пишет о связи ритма и движения в народной музыке известный фольклорист А. Руднева¹⁴.

В народном музыкальном творчестве имеется полное единство моторного и эмоционального начал. Поэтому инкорпорирование (впитывание телом) моторного начала песни является важной задачей на ранней стадии воспитания чувства музыкального ритма. Наиболее простая форма — обучение маленьких певцов стройно ходить в такт хороводной песне. В таких простых упражнениях происходит постепенное объединение музыкального ритма с движением. Еще более отвечают этой задаче песни с простейшими элементами драматизации, а также распространенные среди детей игры, сопровождаемые песенками речитативного характера, в которых мелодия строится на одном-двух звуках либо на постоянно повторяющейся попевке небольшого диапазона, например: «Дон-дон», «Сорока», «Лиса», «Зайка», «Дождик», «Петушок» и другие. Эти песни-игры бытуют в различных областях России, и везде «постановки» их самые разные.

Содержание текста всегда подскажет, как лучше разыграть тот или иной сюжет, нужна только небольшая фантазия педагога, чтобы «поставить» простейшие движения. Вот, например, игра на известную прибаутку «Андрей-воробей», исполняемую на одном звуке.

Дети становятся в круг, в середине которого находится водящий. Ребята, держась за руки, идут по кругу приставным шагом, делая шаг на каждую долю (то есть четверть). На слова «не клюй песок» все останавливаются и поворачиваются к центру — к водящему, топают ногами на каждую четвертную длительность, руки опускают вниз. С последними словами песни — «клевать колосок» — снова берутся за руки и быстро идут к центру, грозно гудя: «у!». Водящий в этот момент стремится разорвать круг и вытянуть кого-либо из играющих на середину. Если ему это удастся, он становится в круг, а пойманный — на его место. В такой игре ребята забывают о трудностях интонирования на одном звуке и сложности достижения ритмической точности. И даже когда игра усложняется и мелодия становит-

¹⁴ Руднева А. Народные песни Курской области. М., 1957, с. 5.

ся труднее, дети благодаря драматизации уверенно интонируют и поют ритмично.

А вот как можно осуществить постановку песни «Дрема»:

Не спеша



Си дит Дре - ма, си - дит Дре - ма



на ска_мей_ке, си-дит Дре_ма на ска_мей_ке. Да!

- | | |
|---|---|
| 1. Сидит Дрема,
Сидит Дрема на скамейке,
Сидит Дрема на скамейке. Да. | 4. Вставай, Дрема,
Будет, Дремушка, дремать,
Полно, Дрема, стыдно спать.
Встань. |
| 2. Вяжет Дрема,
Вяжет Дрема рукавицы,
Вяжет Дрема рукавицы. Пятый год. | 5. Гляди, Дрема,
Гляди, Дрема, на народ,
Вставай, Дрема, в хоровод. Спеш. |
| 3. Столь не вяжет,
Столь не вяжет, сколько дремлет,
Столь не вяжет, сколько дремлет.
Спит. | 6. Бери, Дрема,
Бери, Дрема, кого хошь,
Саму лучшу, как найдешь. Ну! |

В этой игре от участников требуется проявление определенных артистических способностей. Стоящие в кругу ребята не только водят хоровод вокруг спящего Дремы, но и изображают сюжетную линию песни. В первом куплете они двигаются приставным шагом, во втором — показывают вязание рукавиц, в третьем — опускаются на колени — дремлют, в четвертом — снова двигаются по кругу, в пятом — останавливаются и обращаются к Дреме, в шестом — снова идут по кругу и ждут, на ком остановит свой выбор Дрема. Выбранный садится в центр круга на стул и исполняет роль Дремы. Игра начинается сначала.

Разыграть подобные «сценки» можно почти на каждую песню, что позволит создать в коллективе необходимую творческую атмосферу свободы, раскованности, в результате которой многие музыкальные навыки усваиваются значительно проще и, главное, основательнее.

Эти простейшие игры-песни дадут возможность педагогу объяснить детям метроритмическое строение музыки. Связав, например, сильную долю с приседанием, а слабую — с подъемом, хормейстер на примере этих песенок легко подготовит детей к пониманию метра (размера). Затем, соединив движение шагом с четвертными долями, а перебежку — с восьмыми, познакомит их с простейшими ритмическими единицами. Постепенно усложняя материал, педагог подводит детей к усвоению наиболее часто встречающихся ритмических фигур и различных видов метра.

При практическом овладении ритмическими длительностями вполне можно воспользоваться и слоговыми обозначениями, применяемыми, например, в системе выдающегося венгерского композитора З. Кодая, где за каждой ритмической единицей закрепляется определенное слоговое обозначение: четверть — *та*, половинная — *та-а*, восьмые — *ти-ти*, шестнадцатые — *ти-ри* — *ти-ри*, четверть с точкой — *таи-ти*, восьмая с точкой и шестнадцатая — *тии-ри* и т. д.

Запишем с помощью этих обозначений ритмический рисунок песни «У меня ль во садочке» и прочитаем его. Сразу же станет понятно, насколько важно, чтобы дети не просто видели ритмические обозначения и понимали их математические соотношения, но ясно слышали движение в них:

У меня ль во садочке

У ме_ня_ль во са_доч_ке, у ме_ня_ль во пре_крас_ном,
лю_шень_ки, лю_ли, лю_шень_ки, лю_ли.

3/4

ти_ри_ти, ти_ти, ти_ти, | ти_ри_ти, ти_ти, ти_ти, |

та, ти_ти, ти_ри_ти, | та, ти_ти, ти_ри_ти.

Полезно применять и ритмическое сопровождение исполняемых песен. Это сопровождение представляет собой остинатные ритмические фигуры, которые в одновременном звучании создают интересный оркестровый фон. Так, песню «Во поле береза стояла» может сопровождать следующий аккомпанемент.

Первая группа детей отстукивает ритм в ладоши:

2/4

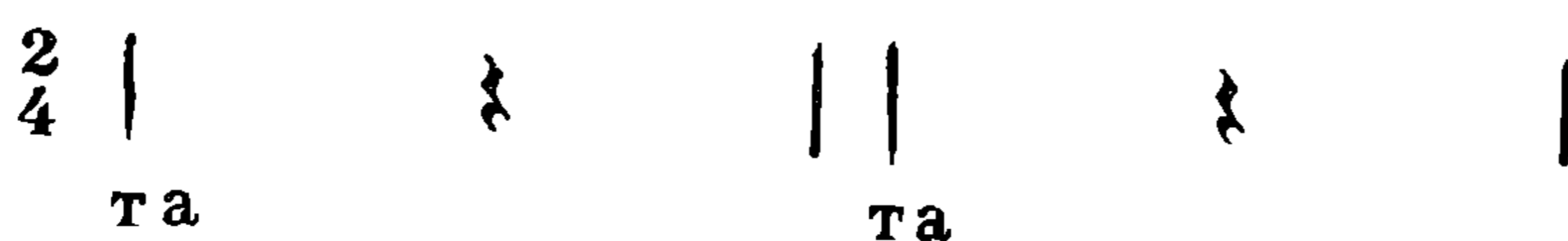
та, та, ти_ти, та

Вторая группа стучит карандашами по столу:

2/4

ти_ти, та, ти_ти, та

Третья группа отстукивает ритм ногами:



Четвертая группа ударяет в детские барабаны:



Такое оркестровое сопровождение увлекает детей и развивает их ритмическое чувство.

В воспитании ритма можно использовать и систему выдающегося австрийского музыканта К. Орфа, в которой ритму отводится первостепенная роль. Орф широко применяет движение, игру на элементарных музыкальных инструментах, речь, музыкальную декламацию, песню. Он создал специальный детский инструментарий, дающий возможность по-настоящему увлечь детей музыкальными занятиями¹⁵.

Большое разнообразие вносят в занятия хороводные песни, помогающие достичь ритмическую и темповую устойчивость. Хор делится на две части: одна — водит хоровод, другая — поет песню; затем группы меняются ролями, и наконец все поют и мысленно ведут хоровод.

Интересны хороводы, где по сюжету одна группа хора спрашивает, а другая — отвечает, как в песне «А мы просо сеяли»:

Не скоро

Группы становятся лицом друг к другу на определенном расстоянии и поочередно поют куплеты песни. При этом поющая группа наступает на стоящую напротив и изображает движения, связанные с текстом (сеют, полют, валят и т. д.).

Особенно точно помогают ощутить ритм плясовые песни. Остатный ритмический рисунок песен-плясок можно поручить одному из хористов исполнять на каком-либо ударном инструменте (бубен, ложки, кастаньеты, треугольники и т. п.):

¹⁵ См.: Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / Под ред. Л. А. Баренбойма. Л., 1970.

А борушка, переборушка

Умеренно скоро

А бо руш - ка, пе - ре - бо - руш - ка,
 ря ба - я пе - ре - пе - луш ка.
 Ой, ле - ли, ой, ле - ли, ря - ба - я пе - ре - пе -
 - луш - ка. Пе - ре - би - ра - ла пе - ре - пе - луш - ка
 яс - ны - ми со - ко - ла - ми. Ой, ле - ли, ой, ле - ли,
 яс - ны - ми со - ко - ла ми. // - ла ми.

Ритм пляски:



Серьезная работа в хоре по воспитанию ритмической устойчивости позволит перейти в дальнейшем и к исполнению медленных протяжных песен, в которых ритмическая последовательность воспринимается и выполняется несравненно труднее.

В процессе активного воспитания чувства музыкального ритма не последняя роль принадлежит импровизации. Говоря о воспитании музыкального слуха и касаясь при этом отдельных форм импровизации, мы всегда связывали интонацию с ритмом, так как в музыке интонация и ритм образуют неразрывное единство. Теперь же обратим внимание на ритмическую импровизацию.

Первые упражнения могут строиться на использовании игры «Эхо». В этой игре дети повторяют за педагогом прохлопанный им ритмический рисунок или же после пропевания педагогом мелодии хлопками передают ее ритм. Затем важно научить детей точно записывать ритм пропетой мелодии и, наконец, на этот рисунок сочинять свою песню. Например, учитель спел песню «Во поле береза стояла»:

Спокойно

Во по_ле бе ре за сто_я - ла, во по_ле куд -
 - ря _ ва _ я сто _ я - ла, лю ли, лю - ли, сто -
 - я ла, лю ли, лю ли, сто - я ла.

Дети прохлопали ее ритмический рисунок, выявили основную метрическую долю, определили метр. Теперь одна группа отстукивает ногой метрические доли, а вторая — исполняет песню и отхлопывает в ладоши ритмический рисунок. Когда выяснен размер песни и глубоко прочувствовано ее метроритмическое развитие, приступаем к записи ритмического рисунка:

2
4

Далее полезно предложить ребятам на этот рисунок сочинить свою мелодию, используя минорный пентакхорд и точную структуру песни. Предварительный структурный анализ позволяет определить ее форму как АА'ББ. Исходя из этой структуры и заданного ритмического рисунка, сочиняем мелодию:

Спокойно

Во по_ле бе ре за сто я ла,
 во по_ле куд ря_ва_я сто_я ла, лю - ли,
 лю - ли, сто - я - ла, лю - ли, лю - ли, сто_я - ла.

В сочиненной мелодии, как и в народной песне, каждая музыкальная фраза соответствует трем тактам. Теперь попробуем

сочинить мелодию по этой структурной схеме, но количество тактов в фразе увеличиваем до четырех:

Спокойно

Во по ле бе ре за сто -

я - ла, во по ле куд - ря - ва - я сто -

- я - ла, лю ли, лю ли, сто - я ла,

лю ли, лю ли, сто я ла.

Такая импровизация потребует от ребят свободного владения ритмическими структурами, а потому явится своеобразной проверочной формой усвоения материала.

Завершая данную главу, хочется еще раз подчеркнуть огромное значение народной музыки в воспитании активного музыкального слуха и ритма. Но успех придет только в результате глубоко продуманной и целенаправленной работы в коллективе. Слова знаменитой собирательницы фольклора Е. Линевой убедительно подтверждают эту мысль: «Для того, чтобы нам петь хорошо народные песни, нужно знать их и работать над ними не теоретически только, а петь их, петь и петь. Нам нужно учиться их импровизировать»¹⁶.

¹⁶ Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1, с. XXIV.

ВОСПИТАНИЕ НАВЫКОВ МНОГОГОЛОСИЯ И ПЕНИЯ БЕЗ СОПРОВОЖДЕНИЯ

Хоровое пение — это прежде всего пение многоголосное. В каждом хоре педагоги-хормейстеры много сил и энергии отдают воспитанию этого навыка, однако в младшем школьном возрасте добиться даже уверенного двухголосия бывает нелегко. Пожалуй, это одна из наиболее трудных проблем, с которой сталкиваются руководители хоров, учителя. То же самое можно сказать и о пении без сопровождения, которое несомненно является высшей ступенью хорового мастерства. В народе песня звучит большей частью без сопровождения. Причем хорошие народные хоры поют удивительно стройно, не вызывая ни малейшей неловкости у слушателей неуверенной интонацией. Многие обстоятельства помогают народным умельцам достигать уверенного и выразительного интонирования: это сравнительно небольшой диапазон партий, не требующих частых регистровых изменений, ясная ладовая основа, позволяющая постоянно удерживать в памяти главные опорные тоны, сравнительно несложные приемы развития музыкального материала, как правило, основанные на широком использовании импровизации, и т. д.

Богатый опыт народных мастеров в пении без сопровождения и в многоголосии позволяет сделать важные практические выводы, относящиеся к поискам верной методики воспитания этих навыков. Процесс их формирования един, но для удобства изложения материала остановимся отдельно на вопросах многоголосия и пения без сопровождения. Начнем с многоголосия.

Русское народное многоголосие представляет собой исключительное явление в музыкальном искусстве. «Сохраняя мелодическую самостоятельность каждого голоса, оно (многоголосие. — В. П.) в то же время осторожно и тонко углубляет выразительность мелодии, не искажая ее»¹. Это свойство народного много-

¹ Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962, с. 181.

голосия говорит о наличии в нем своеобразной полифонии, которая получила название подголосочной. Хорошо известно, что полифоническая музыка в ее наиболее простых проявлениях весьма доступна для слухового восприятия и воспроизведения.

Обычно народная песня начинается одногласным запевом, к которому в дальнейшем присоединяются другие голоса — подголоски. Эти голоса могут иметь весьма различное значение. Иногда подголосок и основной запев излагаются в унисон и лишь в отдельные моменты расходятся на небольшие расстояния. Эти ответвления от основной мелодии мало чем отличаются друг от друга:

Не буйны ветры

Музыкальный фрагмент в 3/4 такта. Первый запев: *p* Не буйны ветры на вея я. Второй запев: — ли, о — ни на вея ли.

Чаще же подголоски имеют достаточно индивидуализированный характер и могут представлять собой лишь более развитой или более сжатый вариант главного голоса:

Как у нас на Руси

Спокойно

Музыкальный фрагмент в 2/4 такта. Первый запев: Эх, да как у нас, ах, да на Руси, ой бы —. Второй запев: — ло. Эх, да как у.

да Ру -

нас бы - ло на свя - той Ру -

- си, ах, во ка мен - ной Мос - кве.

- си, во ка мен - ной Мос - кве.

Нередко встречается и такое сочетание подголоска и основной мелодии, как параллельное движение, причем в консонирующий интервал:

Как на речушке

Подвижно
tr

Как на ре чуш - ке жес -

тя - ноч - ка ле жа ла, ой, что ни -

- кто по той жес - тя - ноч - ке не прой - дет.

Весьма часты в народной музыке подголоски в виде «педали» как побочные выдержанные звуки, противостоящие всем хорovým голосам:

Как по морю, морю

Умеренно

Значительно реже в фольклоре можно услышать передачу из одного голоса в другой несколько измененного тематического материала. Такое взаимоотношение в голосах напоминает имитацию:

Ой, яблоня кудрявая

Спокойно

Приведенные выше типы соединения голосов несомненно возникли в определенной исторической последовательности. Советский музыковед Т. Бершадская указывает на четыре основных типа многоголосия в историческом аспекте²:

первый тип — гетерофонный, наиболее древний, в нем голоса не подразделяются на ведущий и подчиненные, их мелодии являются близкими вариантами (см. «Не буйны ветры»);

² См.: Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. М.—Л., 1961.

второй тип — подголосочно-полифонический, менее древний, в нем мелодии голосов достаточно индивидуализированы; здесь уже можно говорить о появлении ведущего голоса и подголосков (см. «Как у нас на Руси»);

третий тип — вто́ра, сравнительно молодой по времени происхождения, в нем основной ведущий голос поддерживается параллельными движениями остальных мелодических линий чаще всего в консонирующий интервал, голоса соотносятся здесь как варианты (см. «Как на речушке»);

четвертый тип — аккордово-гармонический, самый молодой по времени образования; голоса в нем движутся, как правило, синхронно; созвучия, образуемые в каждый данный момент, приобретают совершенно определенную значимость, а их сменяемость становится закономерной:

Как на дубе на высоком

Медленно

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Каждая система имеет две стaves: верхнюю (сопрано) и нижнюю (альто). Темп обозначен как «Медленно». Динамика — *p*. В начале первой системы есть триолированные ноты. Текст песни: «Как на дубе на высоком, над великою рекой одиноко думал соколясный молодой.»

Как на ду бе на вы - со ком, над ве -

ли - ко - ю ре - кой о - ди - но ко ду - му

ду - мал со - кол яс ный мо - ло - дой.

Указанный Т. Бершадской исторический путь образования различных видов многоголосия в русской народной песне представляется весьма объективным. Однако следует подчеркнуть следующий важный момент: все эти типы многоголосия представляют собой лишь разновидность единого подголосочно-полифонического склада народной музыки. Вот почему во всех видах многоголосия сохраняется в большей или меньшей степени индивидуальность каждого голоса.

Именно поэтому использование фольклора в начальном периоде музыкального воспитания открывает в будущем перед ребенком широкие перспективы в освоении богатейшего классического наследия и современного творчества.

Итак, в становлении народного многоголосного пения можно увидеть вполне реальные исторические периоды. Однако четких границ между отдельными формами многоголосия и его временными периодами в фольклоре нет. Ведь даже наиболее древний тип — гетерофонный — с успехом используется в народе для создания песен и в наши дни. Так, музыковед Л. Мухаринская приводит весьма любопытные сведения о применении гетерофонии в современных белорусских народных песнях. Она пишет о развитии этого вида многоголосия как одного из равноправных приемов полифонического соединения голосов в современном белорусском фольклоре³. Да и во многих сборниках, содержащих расшифровки народных мелодий, записанных в последние десятилетия, можно видеть, как наряду с более поздними формами многоголосия живут в народе и его древнейшие виды. В Брянской области, например, до сих пор поются песни, в которых применяется один из самых старинных видов многоголосия — бурдонное. В этих песнях основной напев находится в верхнем голосе и исполняется солистом-подголосником, а остальные участники поддерживают его бурдоном — выдержанным в нижнем голосе звуком.

Составитель сборника «Народные песни Брянской области» К. Свитова так описывает этот вид многоголосия, ссылаясь на образцы, записанные ею в Стародубском районе: «Песня начинается с запева, после которого вступает бурдон нижних голосов. Во время пения он дробится ритмически в соответствии со слоговыми распевами песни, иногда отклоняется вверх или вниз, или расщепляется, образуя характерные диссонансы в нижних голосах. Вследствие малоподвижности нижнего голоса диссонансы возникают и между партиями. На предпоследнем слоге строфы все голоса сливаются в один могучий тянувшийся унисон, и в этот момент солистка или певица из нижней партии, перекрывая всех, поднимает, как говорят стародубцы, возглас *гу!* или *у!* „на гору“ (т. е. на октаву вверх); подержав его некоторое время, она заканчивает его нисходящим глиссандо. Гу-

³ См.: Мухаринская Л. В поисках современного образа. — Советская музыка, № 7, 1969.

канки поются обычно на улице, где-нибудь на краю деревни, и эхо, подхватив возглас *у!*, раскатывает его по всей окрестности. Певцы прислушиваются некоторое время к эху, затем начинают следующую строфу»⁴.

Свободно и непринужденно звучат такие песни, легкой птицей парит над бурдоном основная мелодия. В то же время низкие голоса, являясь фундаментом, удерживают мелодию наверху, не давая возможности опуститься ниже бурдона. Как правило, бурдонирующий звук представляет собой главную ладовую опору и мелодия развивается только вверх от него:

Я по луженьке хожу

Подвижно *tr*

Я по лу_жень_ке хо_жу, цвет ка_ли ни_цы лом_лю,
лю_ли, лю_ля_шень_ки, цвет ка_ли ни_цы лом... у!

Очень похожие виды многоголосия зафиксированы и в других областях, например в Курской, Орловской, Воронежской. Фольклорист А. Руднева, отмечая наличие бурдона в свадебных песнях Курской области, пишет: «В хоровом звучании свадебных песен привлекает внимание бурдонирующий звук — „фундамент“ песни, указывающий на возможное двух- и трехголосье»⁵.

Своеобразное гетерофонное многоголосие встречается и в северных песнях. Собирательница фольклора северных областей С. Кондратьева подчеркивает наличие гетерофонии даже в современном двухголосии Поморья: «Двухголосие в песнях — простое: унисоны с эпизодическими расхождениями на терцию, кварту, квинту»⁶.

Несомненно, что своеобразной разновидностью гетерофонии являются и песни с «педалью» в каком-либо из верхних голосов. Особенно широко этот вид соединения голосов использовался в донских казачьих песнях. «Будучи в сущности тем же вариантом мелодии, казачий подголосок есть исключительная принадлежность того голоса, который ведет самую высокую партию»⁷.

⁴ Свитова К. Народные песни Брянской области. М., 1966, с. 16.

⁵ Руднева А. Народные песни Курской области, с. 61.

⁶ Кондратьева С. Русские народные песни Поморья. М., 1966, с. 5.

⁷ Листопадов А. Народная казачья песня на Дону. — В кн.: Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 1, с. 178.

Итак, в историческом плане к наиболее древним многоголосным образцам следует отнести песни, в которых применяется гетерофония со всеми ее разновидностями. Именно на эти песни и следует хормейстеру обратить внимание в начальном периоде обучения детей двухголосному пению.

С каких же песен лучше начинать обучение многоголосию? Нам думается, что наиболее простым видом будет «педальное» двухголосие, в котором второй голос появляется эпизодически и связан с включением лишь одного выдержанного звука, исполняемого небольшой группой хора, например:

Умеренно Поведу я таночек



1. По ве ду я та но чек.
2. Под И ваш кин дво ро чек,
под И_ваш_кин дво_ро_чек. Ай, л_ле_ли, ле_ли,
И_ваш_ка дру_жо_чек.
а_ли_ле, ля_ли, ле_ли! 3. Да И_ваш_ка дру_жо_чек,
Ай,
сне_си ты ро_жо_чек. Ай, и_ле_ли, ле_ли,
ле_ли!
а_ли_ле, ля_ли, ле_ли!

Мелодия песни состоит из четырех звуков минорного тетра хорда и четко делится на запев и припев. Подголосок («педаль») появляется только в третьем куплете. Эта «педаль» построена на новом для песни звуке, а именно ноте do^2 . Таким образом, диапазон мелодии расширился до пентакорда.

Сначала учим с детьми только первый и второй куплеты, добиваясь свободного исполнения. Довольно прихотливая ритмика песни, меняющийся метр потребуют серьезной работы, поэтому полезно во время разучивания воспользоваться простейшими движениями: на каждую восьмую длительность делать шаг. Это даст возможность хористам четко пропевать каждую шестнадцатую длительность и выдерживать четвертные. Хорошо, если дети в каждой четверти будут постоянно ощущать две восьмые ноты (два шага). Чтобы не утомить певцов однообразным повторением мелодии, желательно включить в работу и

элементы игры: разбить хор на две группы, одна поет песню, а другая сначала идет по кругу равным приставным шагом (шаг на каждую восьмую), а затем «вытанцовывает» ритмический рисунок; далее группы меняются ролями. Такой прием позволит добиться легкости и непринужденности в исполнении. Как только хормейстер заметит, что песня звучит свободно, он переходит к разучиванию третьего куплета. Хормейстер выделяет группу детей, которым поручает петь подголосок. Сначала группа исполняет свою мелодию отдельно, затем дети поют третий куплет поочередно: то хором, то группой солистов. Опять используем элемент игры: когда руководитель поднимает правую руку, третий куплет поет хор, когда поднимает левую — поют солисты. В один из моментов игры хормейстер поднимает обе руки, и дети непроизвольно исполняют песню двухголосно. Только что появившийся навык следует настойчиво закреплять. Можно рекомендовать детальную проработку песни по нотам, причем выдержанный звук *до* хорошо смещать по времени, например, включать его уже во втором такте, а также варьировать его ритмически. Полезно, разбив хор на две группы, постоянно менять их роль: первой группе поручать исполнение подголоска, а второй — мелодии, и наоборот.

Хормейстеру совсем не обязательно разыскивать песни с «педалью» в специальных сборниках. Вполне допустимо, так как это не противоречит природе народной песни, в некоторых случаях и самому сочинять подголоски. Так, в песне «Не летай, соловей» можно добавить «педаль» *до*² — так же, как это сделано в только что разобранный песне, взятой непосредственно из фольклора.

Умеренно Не летай, соловей

Не ле тай, со-ло вей, у о-ко-шеч-

- ка, ты не пой, со-ло вей, гром-ки пе-сен

А!

- ки, не бу-ди, со-ло вей, мо-во ба-тющ-ку

Особенно удобны в этом плане народные песни с часто повторяющимися основными или квинтовыми тонами. Например, в песне «Пойду ль, выйду ль я» мелодия начинается с квинтового тона и затем постоянно возвращается к нему.

Во второй половине куплета предлагаем группе детей исполнять свой подголосок на этом звуке:

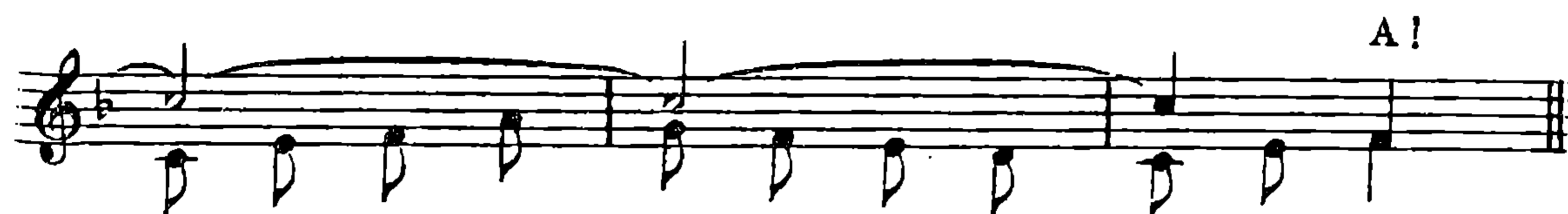
Пойду ль я, выйду ль я
Широко, постепенно ускоряя



Пой дуль я, вый - дуль я да, пой дуль я,



А!
вый дуль я да, во доль во до



А!
- ли - нуш - ку да, во доль во ши ро - ку ю.

Точно так же можно поступить и при разучивании песни «Перед весной». В ней часто повторяется основной тон—*ми-бемоль*. Именно на нем и построим подголосок, перенеся этот звук во вторую октаву:

Быстро

Перед весной



Вот уж зи - муш - ка про - хо дит,



бе ло снеж - на я про - хо дит,



Лю - ли, лю - ли, про хо - дит, лю - ли, лю - ли, про хо - дит.

Далее мелодию подголоска следует варьировать, то есть как бы расцвечивать ее. Так, в песне «Перед весной» можно добавить сначала только одну ноту — *ре*, а затем и *си-бемоль*. Эти звуки несомненно усилят функциональные тяготения к тонике:

Быстро



Вот уж зи - муш - ка про хо дит,

бе ло снеж_на - я про_хо дит,
Лю - ли, лю - ли.

лю_ли, лю_ли, про_хо_дит, лю_ли, лю_ли, про_хо_дит.

Теперь перейдем к песне с бурдоном в нижнем голосе:

Оживленно

Ой, на дворе дождь

Ой, на дво_ре дождь, дождь не си_лен, не дро_бен.
Ой, ля_ли, ля_ли, а_ли, ля_ли, ле_ли.

Ой, ой, ле_ли.

Да не си_лен, не дро_бен, не си_теч_ком се_ет.
Да не си_теч_ком се_ет; вед_ром по_ли_ва_ет.

Ой, ля_ли, ля_ли, а_ли, ля_ли, ле_ли.

Ой, ой, ле_ли.

Вначале разучиваем только нижний голос. Для достижения уверенного интонирования главной опоры *фа-диез* хорошо использовать следующее упражнение — после каждой ноты песни повторять основной тон:

и т.д.

Полезно также выдержанные звуки в нижнем голосе раздробить ритмически в соответствии с текстом:

Ой, ля_ли, ля_ли, а_ли, ле_ли, ле_ли.

После многократного повторения мелодии нижнего голоса дети по памяти записывают его нотами. Только после этого следует перейти к разучиванию верхнего голоса. Мелодию его педагог записывает нотами и предлагает просольфеджировать группе солистов, затем основная часть хора поет нижний голос, а группа солистов — верхний. После того как двухголосие зазвучит уверенно, можно разбить хор на равные части и попеременно поручать им исполнение то верхнего, то нижнего голоса.

Замечательными песнями с бурдоном являются так называемые «гуканки». В них, как уже говорилось, партию нижнего голоса исполняет хор, а основную мелодию — солист.

В песне «Серая ты зозуленька» мелодия солиста весьма развита и охватывает широкий диапазон, в то время как партия хора целиком построена на одном звуке — главной ладовой опоре. В партии солиста, когда он поет один, появляется звук, опускающийся ниже основного тона, но как только вступает хор, его напев развивается только кверху от главной ноты:

Серая ты зозуленька

Не спеша *p*

Вначале разучиваем партию хора, поем ее со словами и по нотам, а также на различные слоги (ми, ма, лю, ля). Затем педагог запекает куплет, но как только вступает хор, умолкает. Если хор поет свою партию уверенно, педагог продолжает петь сольную партию, но тише, чем хор.

Несомненную пользу принесет и исполнение партии солиста всем хором. Ее интонирование поможет выработать у детей легкое головное звучание. С этой целью предлагаем все звуки *ми-бемоль*² петь только на слог «гу!». Именно на звуке *у* ротовая полость и глотка раскрыты широко, а потому пение проходит как бы на зевке. Как только высокие ноты будут исполняться светло и спокойно, надо постараться перенести это звучание и на другие гласные.

Заключительный этап работы над песней следует связать с достижением уверенного двухголосия при равном делении хора

на группы: одна поет нижнюю партию, другая — верхнюю, и наоборот.

Интересны для развития навыка двухголосного пения и такие песни, в которых одна из партий хора построена на постоянно повторяющейся попевке, основанной на двух-трех звуках (варьированный бурдон), как, например, в песне «Летел соколик»:

Летел соколик

Быстро

The musical score for 'Летел соколик' is written in G major and 7/8 time. It consists of two systems of two staves each. The first system has a tempo marking 'Быстро' and a dynamic marking 'mf'. The lyrics are: 'Ле-тел со-ко-лик че-рез три ле-са.' The second system has the lyrics: 'Ой, ра-но, ра-но, че-рез че-ты-ре'. The melody is characterized by a constant eighth-note accompaniment in the lower voice part.

При разучивании таких песен необходимо, чтобы дети, сольфеджируя, сознательно интонировали образующиеся по горизонтали интервалы. Полезно также давать предпочтение в динамическом звучании нижним голосам, а также исполнять их партию со словами, а верхнюю — с закрытым ртом или на какой-либо слог.

Что же касается песен с подголосочно-полифоническим развитием, то методика разучивания подсказывается их строением: «Даже мелодия, исполненная запевалой, не может быть признана главной: основная нить музыкальной мысли переходит из голоса в голос»⁸. Отчетливо выраженная самостоятельность голосов определяет необходимость освоения всем хором обеих мелодических линий. Эта форма работы активизирует процесс накопления навыков двухголосного пения и позволяет использовать различные виды импровизации. Обратимся к песне «Ой ты, Груня, ты, Груняша»:

Ой ты, Груня, ты, Груняша

Оживленно

The musical score for 'Ой ты, Груня, ты, Груняша' is written in G major and 2/4 time. It features a single staff with a tempo marking 'Оживленно' and a dynamic marking 'mf'. The melody consists of a series of eighth notes. Below the staff, the lyrics are presented in three parts:

1. Ой	ты,	Гру	ня,	ты,	Гру	ня	ша,
2. Ой	ты,	Гру	ня,	ты,	Гру	ня	ша,
3. Гру	ня	я	год	ка	мо	я,	

⁸ Кулаковский Л. Песня, ее язык, структура, судьбы, с. 180.

Гру ня ми ла я мо я,
Гру ня я год ка мо я,
ра зу да ла го ло ва,

ой ле, ой ле, я ли ле, а ли ле!

Сначала представим ее следующим образом: в первом куплете выпишем только мелодию верхнего голоса, во втором — нижнего, а в третьем — обе партии вместе:

Оживленно

Ой ты, Гру ня, ты, Гру ня ша,

Гру ня ми ла я мо я, ой ле, ой ле,

я ли ле, а ли ле! Ой ты, Гру ня, ты, Гру ня ша,

Гру ня я год ка мо я, ой ле, ой ле,

я ли ле, а ли ле! Гру ня я год ка мо я,

ра зу да ла го ло ва,

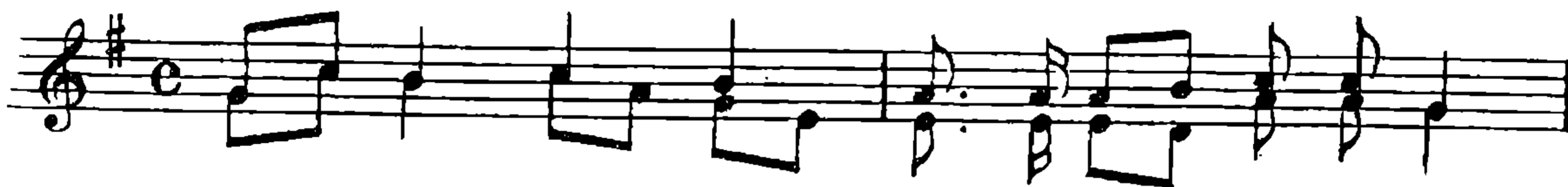
ой ле, ой ле, я ли ле а ли ле!

Выучив с хором предложенную партитуру, мы тем самым произвольно заставим детей овладеть обоими голосами. Проработав данный вариант песни, приступаем к использованию различных видов импровизаций. Важно познакомить певцов с

наиболее распространенными формами подголосочной полифонии в народной музыке, поэтому вначале вся работа проходит только с помощью педагога. Например, пробуем импровизировать нижний голос таким образом, чтобы он представлял собою сжатый вариант верхнего голоса:



Далее предлагаем, наоборот, расцветить его:



Такое же задание даем и по импровизированию верхнего голоса:



или:



Все сочиненные варианты внимательно прорабатываем и добиваемся их свободного исполнения. Затем собираем полученные мелодии в одну общую партитуру и пропеваем ее. Выразительное исполнение многоголосной песни подводит определенный итог в овладении навыком многоголосного пения. В дальнейшем подобные подголоски хористы вполне могут сочинять самостоятельно.

Остановимся на народных песнях, в которых нашел своеобразное применение принцип имитационного развития. «И хотя, — как пишет Т. Бершадская в уже цитированной книге, — имитация никогда не становится ведущим принципом развития, в отдельных песнях элементы ее можно наблюдать: эпизодически появляются ритмические, а подчас и имитационные ее формы»⁹.

Об этом же пишет и профессор Московской консерватории, известный теоретик Т. Мюллер: «Верхний голос вступает вторым, поет вариант запева: запевала в это время продолжает начатую запевом фразу и в дальнейшем развитии всех куплетов каждый раз уступает инициативу подголоску, который находит все новые варианты того же начального мелодического ядра.

⁹ Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни, с. 16.

Такой вид соотношения голосов свидетельствует о своеобразном применении имитационного принципа в народном многоголосии»¹⁰.

Приведем народную песню, в которой можно видеть имитацию:

Свободно

Ты, ряби́нушка раскудря́вая

Ты, ряби́нушка



раскудря́вая, да



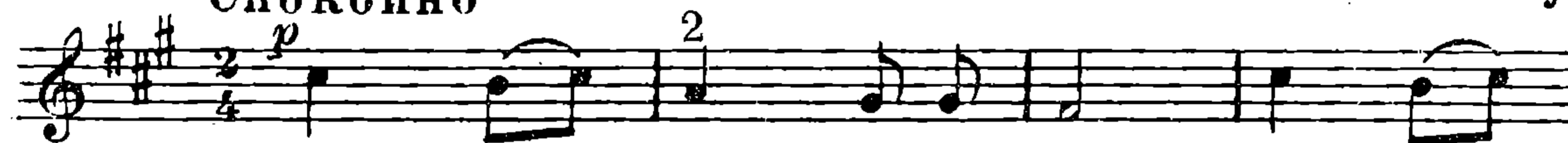
ты ког_да взо_шла, да ког_да вы_росла?

Именно этот вид народного многоголосия натолкнул русских композиторов на возможность исполнения отдельных песен каноном. (Вспомним хотя бы обработку Н. Римского-Корсакова для смешанного хора песни «Со вьюном я хожу» и использование в финале Четвертой симфонии П. Чайковским песни «Во поле береза стояла», широко разработанной именно в имитационно-каноническом плане.) Форма канона стала постоянно использоваться в практике развития навыков многоголосного пения.

Наиболее трудный момент в исполнении канона — вступление второго голоса. Обычно, слушая партию ведущего голоса, дети мысленно продолжают петь мелодию и потому сбиваются, не попадая на первые звуки канона. В связи с этим полезно, исполняя мелодию, постоянно возвращаться к ее началу.

Спокойно

Со вьюном я хожу



Со вьюном я хо-жу, с зо-ло



тым я хо-жу, я не зна-ю, ку-да вьюн по-ло-



-жить, я не зна-ю, зо-ло-той ку-да де-вать.

¹⁰ Мюллер Т. О цикличности формы в русских народных песнях, записанных Е. Э. Линевой. — В кн.: Труды кафедры теории музыки Московской консерватории, вып. 1, с. 4.

Поём эту мелодию и, прервав исполнение, возвращаемся к первому звуку:

Теперь переходим к игре «Эхо». Разбиваем хор на две группы. Первая группа звонко поет первый такт песни, вторая группа повторяет тихо, как эхо. Затем первая группа исполняет следующий такт, вторая — тихо повторяет его и т. д.:

Игру эту можно продолжить: первая группа поет свою мелодию тихо, а вторая — громко, затем вторая группа абсолютно точно копирует исполнение первой. Очень хорошо, если при этом первая группа будет постоянно менять характер звуковедения, динамику и темп.

Далее, исполняя песню каноном, полезно все время давать некоторое преимущество одной из групп: скажем, начинающие петь исполняют свою мелодию тихо, а вступающие вторыми — громко, или одна группа поет с текстом, а вторая — на какой-либо слог.

Такая кропотливая работа вскоре дает свои плоды, дети перестают ошибаться и с удовольствием поют каноны.

Исполнять народные песни каноном можно не только в при-му, но и в другие интервалы, например, в квинту:

лу гу зе ле - но му,
- гу, лу гу зе ле но

тут хо-дит, гу ля ет у - да - лой мо -
- му, тут хо-дит, гу ля ет

Для повторения Для окончания
- лод чик. А как по - лод - чик.
у да - лой мо лод чик. у да - лой.

Пение канонem значительно облегчит усвоение и всех других видов двухголосия, особенно вторы, ибо при таком виде соединения голосов часто возникают цепочки консонирующих интервалов.

Разучивание песен со второй рекомендуем начинать с образцов, в которых основная мелодия находится в нижнем голосе. В таких песнях добиться выразительного двухголосия нетрудно, так как верхний голос представляет собой как бы расцвеченный подголосок:

Оживленно Поиграем, девушки
mf
По - иг - ра - ем, де вуш - ки, по лу - гу мя -
чом, ой, лю ли, по - лю ли!

Твердо выучив нижний голос, подключаем к нему и верхний. Вначале втору поручаем только группе солистов и оттеняем ее звучание динамически по сравнению с основной мелодией. Эти подготовительные упражнения позволят быстро добиться уверенного двухголосия.

Теперь важно поставить перед детьми новые задачи, которые в дальнейшем помогут с легкостью справиться и с более сложными песнями. Так, можно применить пение с фермой — на всех образующихся в двухголосии интервалах делать остановки:



Чистое исполнение различных интервалов, встречающихся в песне, принесет значительную пользу в развитии гармонического слуха юных певцов.

Одновременно разучиваем песни, в которых в двухголосии возникает так называемое косвенное и противоположное движение. Эти виды соединения голосов встречаются в народной музыке довольно часто. Так, косвенное движение, как правило, возникает в тех случаях, когда мелодия проходит в нижнем голосе, а в верхнем — фигурационно изложенная педаль:

Как пошли наши подружки

Умеренно скоро



Добиться красивого и выразительного исполнения в таком примере совсем нетрудно, поэтому ставим перед детьми дополнительные задачи: петь с фермой (остановка на каждом образующемся интервале), петь по нотам с различными динамическими оттенками и с использованием импровизационных форм, например, с новыми вариантами верхнего голоса.

В случаях противоположного движения голосов в песне соединяются весьма яркие по своим индивидуальным качествам мелодии:

Оживленно

Как у наших у ворот





При разучивании подобных песен вполне уместно использовать в качестве упражнения ранее рекомендованный прием — петь хором три куплета песни: в первом куплете исполнять только верхний голос, во втором — нижний, в третьем — оба голоса вместе. Кроме того, рекомендуем обратиться и к импровизации, например, сочинить сжатые или, наоборот, расцвеченные варианты мелодии обоих голосов.

Перейдем к развитию навыка пения без сопровождения.

На первых порах лучше всего обратиться к одноголосным песням с ограниченным диапазоном, умеренным темпом и ясным ладовым развитием. Они дадут возможность сконцентрировать все внимание на достижении интонационной выразительности. Яркое образное содержание каждой такой песни поможет достичь вокальной определенности и красоты звучания. А это все компоненты, обязательные для уверенного интонирования. Еще раз укажем на то, что первые песни должны быть в умеренном темпе, так как в быстрых и медленных движениях возникают дополнительные трудности для уверенного звукообразования. И только тогда, когда песни без сопровождения зазвучат в умеренном характере чисто, можно перейти к более подвижным темпам. В этих песнях главное — достижение напевного звука, а сохранение напевности в быстром темпе — задача не легкая.

Обратимся к конкретным примерам — песням «Не заря ли моя, зорюшка» и «А мы просо сеяли»:

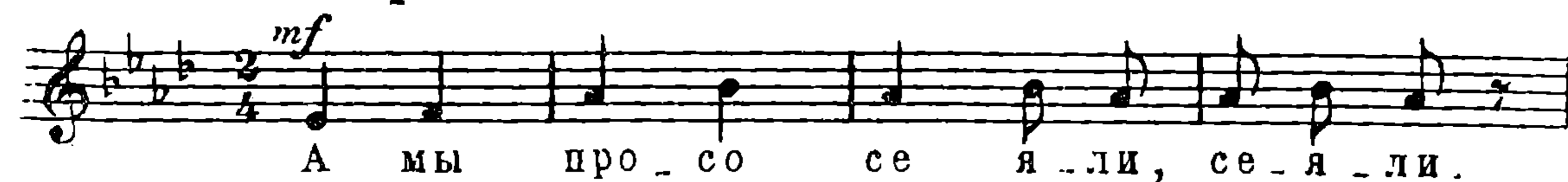
Весело

Не заря ль моя, зорюшка



Быстро

А мы просо сеяли





Вначале рекомендуем пропеть эти песни в умеренном темпе на различные слоги, с тем чтобы единообразное красивое звучание прослушивалось на всех звуках диапазона. Особенно полезно исполнить песни на гласные звуки, добиваясь возможно большей напевности, льющегося звукового потока, не прерываемого никакими согласными. И только после этого следует переходить к пению с текстом, стараясь сохранить достигнутую кантилену.

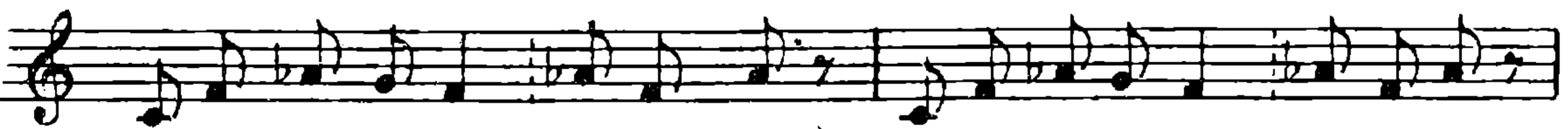
Можно воспользоваться и таким приемом, который вытекает, например, из содержания песни «А мы просо сеяли». Делим хор на две неравные группы; в одну — меньшую — включаем самых подвинутых в вокальном отношении детей, во вторую — всех остальных. Группа солистов поет первый куплет, стараясь показать образцовое исполнение, а хор, отвечая, стремится к точному подражанию. Обычно пример лучших певцов самым благотворным образом сказывается на повышении вокального мастерства коллектива в целом. Постепенно ускоряя темп, педагог добивается необходимой напевности в быстром движении.

Теперь можно включить в репертуар и песни протяжные. Медленные мелодии даются детям особенно трудно, так как требуют при своем исполнении самой высокой степени интенсивности в работе голосообразующего аппарата. Поэтому начинаем с самых простых образцов, например, с колыбельной «Не йди, котичек, по лавке». Небольшой диапазон мелодии, короткая, постоянно повторяющаяся попевка и ясная ладовая основа (малообъемный лад — тетрахорд в сексте) создают отличные условия для точного интонирования в медленном темпе:

Медленно



Не йди, ко-ти-чек, по лавке, а то буду-бить по лапке.



Не йди, ко-ти-чек, по скры-не,^{*)} а то буду-бить по спи-не.

^{*)} Скрыня - сундук.

После колыбельной хорошо разучить также одноголосную, но имеющую более широкий диапазон и более свободное развитие песню, например, «Вдоль по морю». В ней большой диапазон мелодии (нона), разнообразное метроритмическое развитие, весьма значительные по своей протяженности фразы — то есть

все компоненты, требующие проявления довольно высокого вокального мастерства.

Рекомендуем сначала пропеть песню по нотам и со словами, чтобы точно определить ее структуру. Сделать это нетрудно, так как деление на фразы в ней очень ясное. Четыре музыкальные фразы образуют схему: А, А¹, Б, Б¹. Проанализировав мелодическое развитие, убеждаемся в том, что песня фактически построена на шести звуках — минорном пентакорде с верхней секстой, но в третьей и четвертой фразах голос дважды делает скачок на *си* малой октавы, расширяя диапазон до ноны:

Вдоль по морю

Медленно

Вдоль по морю,

вдоль по морю, морю, морю

си - не му, вдоль по морю по Хва

- лы в ско му.

Для достижения устойчиво интонации хорошо предварительно пропеть в качестве упражнения минорный пентакорд от ноты *ми*, затем добавить к нему верхнюю сексту — до второй октавы и *си* малой октавы. Далее предлагаем спеть всю мелодию на какой-либо слог (*мо, ми, зи*), чтобы выровнять звучание всех нот диапазона. Когда песня будет исполняться спокойно и вокально красиво, перейдем к работе над словами. Разучивая песню с текстом, можно возобновлять дыхание перед каждой фразой, но в дальнейшем рекомендуется воспользоваться «цепным» дыханием. Заключительный звук каждой фразы хорошо петь с фермой и брать дыхание только в середине этого звука, начиная следующую фразу с небольшим динамическим нарастанием:

Вдоль по морю, (рю у), вдоль...

Когда это упражнение будет исполняться легко, можно предложить детям возобновлять дыхание и в других местах песни, но всегда в середине выдержанных звуков.

Добившись выразительного звучания одnogолосной песни в медленном темпе, следует перейти к двухголосным образцам:

Довольно широко

вы - со ких, вы со - ких.
вы - со ких, вы со - ких.

В этой песне диапазон каждого голоса, как и общий, равен ноне, метроритмический рисунок весьма прихотлив и своеобразен, мелодическое развитие чисто импровизационного характера. Соотношение голосов можно определить как подголосочно-полифоническое с яркой индивидуализацией каждой мелодической линии. Интересен момент вступления верхнего голоса: он имеет ясно выраженный имитационный признак. Сольфеджирование и пение со словами поможет сделать точный структурный и ладовый анализ. Все это обеспечит чистоту интонирования.

Становление любого вокально-хорового навыка в коллективе связано с решением многих чисто технических задач, требующих большего или меньшего напряжения духовных и физических сил каждого юного певца. И чтобы эта работа не была тяжелой и изнурительной, а, наоборот, приносила удовлетворение и радость, следует проводить ее живо и увлекательно. Только творческая атмосфера позволит ребенку по-настоящему свободно передавать свои чувства и переживания и непроизвольно постигать тайны вокально-хорового искусства. «Вся сила и красота исполнения хорошего народного хора заключается в том, что он поет, свободно импровизируя, вследствие чего в нем нет ничего механического...» и певцы «...изливают в импровизации

свое чувство, стремятся каждый проявить свою личность, но вместе с тем заботятся о красоте общего исполнения»¹¹ — так характеризует главные особенности интерпретации в народном хоре Е. Линева. Именно эти качества хорового исполнения должны мы смело внедрять в нашу практику и, конечно, прежде всего создавать в коллективе такую атмосферу, при которой каждый ребенок сможет свободно изливать свои чувства, проявлять свое отношение к песне. Это — неперемное условие плодотворной деятельности детского хора. А благодаря широкому использованию фольклора создать атмосферу эмоциональной отзывчивости бывает нетрудно, так как элементы игры, танца, драматизации, присущие народной песне, в значительной мере помогают этому. Истинная заинтересованность детей в наиболее полном раскрытии содержания песни, их увлеченность исполнительским процессом активизируют весь ход занятий, а значит, открывают путь к скорейшему достижению и закреплению того или иного навыка.

Сознательность в обучении имеет большое значение, поэтому очень важно, чтобы дети каждый раз четко понимали поставленную перед ними задачу и с полной отдачей сил включались в ее разрешение. Однако это обстоятельство ни в коей мере не должно подавлять эмоционально-чувственный мир ребенка. Только единство сознательного и эмоционального позволит разнообразить репетиционную работу и постоянно переключать внимание детей с более сложного на более простое и обратно.

Дальнейшее развитие навыка пения без сопровождения связывается с усложнением репертуара и прежде всего с включением в него многоголосных произведений. Освоение трех-, четырехголосных сочинений не вызовет больших трудностей, если хор свободно владеет различными видами двухголосного изложения, если этот навык был получен в результате самого широкого использования импровизации.

Пожалуй, наиболее сложным окажется комплектование хоровых партий. Ведь до сих пор деление на голоса — первые и вторые — было условным. Мы неоднократно подчеркивали обязательность исполнения обеих мелодических линий песни всеми детьми. И вот наступает момент, когда четкое деление на партии приобретает большое значение не только для расширения исполнительских возможностей коллектива, но и, что еще более важно, для нормального воспитания детского голоса.

В многоголосных произведениях для каждой партии создаются совершенно определенные тесситурные условия, требующие от голосов необходимой выдержки, наличия характерных качеств, типичных именно для данной партии. Педагогу необходимо точно определить, как развивается голос ребенка, какие его качества начинают преобладать. С этой целью хормейстер

¹¹ Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1, с. XXIII—XXIV.

индивидуально прослушивает каждого юного певца и определяет его голос как сопрано (дискант) или альт.

Для голосов сопрано характерен прежде всего легкий, светлый звук, присущий большей части диапазона. А диапазон в возрасте 11—16 лет составляет обычно более полутора октав. Весь объем голоса принято разбивать на три тесситурных регистра: нижний, средний и высокий. Как правило, нижний регистр у всех партий звучит тускло, а верхний — напряженно. Лучшие качества голоса проявляются в среднем регистре. Так, в партии первых сопрано диапазон выглядит следующим образом:



Вторые сопрано отличаются от первых более матовым звучанием в верхней части диапазона, зато средняя часть звучит у них сочнее и плотнее:



Первые альты характеризуются насыщенным, как бы металлическим звучанием. Их диапазон следующий:



Вторые альты отличаются от первых более мягким, бархатистым звуком в нижней части диапазона:



Однако только по диапазону определить голос трудно. Более надежным и правильным будет следующий путь. Необходимо найти примарные звуки, определить диапазон, характер звучания (тембр) и способность голоса выдерживать те или иные тесситурные условия. Так, если примарная зона расположена в районе звуков *фа*—*соль* первой октавы, тембр звонкий, упругий, наиболее удобная тесситура находится в пределах *ре*—*си* первой октавы, то такой голос следует отнести к партии альтов. Если же примарная зона расположена в районе звуков *си* первой октавы — *до* второй, тембр легкий, светлый, удобная тесси-

тура находится в пределах ля первой — ми второй октавы, то такой голос следует определить в сопрановую партию.

Как только партии в хоре будут укомплектованы, можно приступать к освоению многоголосных партитур.

Вначале разучиваем несколько трехголосных песен, в которых делятся только сопрано, а альты поют вместе, затем делятся альты, а сопрано образуют единую партию:

Чтой по морю

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Верхний стеллаж — сопрановая партия, нижний — альты. Ключ — фа-бемоль (F major), метр — 6/4. Текст: *Чтой по морю, чтой по морю,*

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Верхний стеллаж — сопрановая партия, нижний — альты. Текст: *чтой по морю, морю си не му,*

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Верхний стеллаж — сопрановая партия, нижний — альты. Текст: *чтой по морю, морю си не му.*

Верный, верный наш колодец

Медленно

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Ключ — фа-диез (F# major), метр — 3/4. Текст: *Верный, верный наш колодец,*

Музыкальный фрагмент в нотном оформлении. Ключ — фа-диез (F# major), метр — 3/4. Текст: *верный, верный наш глубокий,*

дол го сто ял без во - ды,

дол го сто ял без во - ды.

Порядок овладения трех-, четырехголосными сочинениями лучше оставить таким же, каким он был при двухголосии. Разучиваем песни с «педалью», бурдоном, каноны. Именно эти виды многоголосия наиболее удобны для начального этапа работы. Обратимся к конкретному примеру:

Милый мой хорсвод

Подвижно

Милый мой хо - ро - вод, милый мой хо - ро - вод,

стой, не рас - хо - дись, стой, не рас - хо - дись!

Милый мой хо - ро - вод, милый мой хо - ро - вод,

Хо ро вод,

стой, не рас - хо - дись, стой, не рас - хо - дись!

Я скакала, я пля са_ла, я скакала, я пля.са.ла,
Танец я от_во ди ла, та.нец я от_во_ди.ла,
Я скакала, я пля_са_ла,
Танец я от_во ди_ла,

та_нец во_ди ла, та_нец во_ди_ла.
ве_нок сро_ни ла, ве_нок сро_ни_ла.

На подобных образцах хормейстер формирует крепкие партии и добивается равноценного ансамблевого звучания. Теперь можно усложнить репертуар, используя самые разные формы сочетания голосов, чтобы познакомить детей с многообразными видами подголосочной полифонии. Особенно полезно разучить в хоре песни со свободным подголосочно-полифоническим развитием. Среди них прежде всего рекомендуем северные песни, которые фольклорист Е. Гилпиус относит к своеобразному «стро-гому инвенционному полифоническому стилю»:

Голубь, голубочек

Медленно

Голубь, го - лу - бо че_к(ы), голубь
си зе ни кой, да



Удивительно тонкое и прекрасное кружево соткали народные мастера из обычных звуковых нитей. Как замысловато вьется, но вместе с тем легко просматривается линия каждого голоса! Сколько искреннего чувства вложено певцами в свое творение! Освоение этой песни дает возможность детям получить истинное наслаждение от прикосновения к высокому искусству многоголосия. Юные певцы на практике познают импровизационный характер каждого голоса, его наиболее типичные формы развития и чуткую взаимосвязь между мелодическими линиями. После того как песня будет звучать в хоре выразительно и свободно, важно подвести детей к собственной импровизации на основе данного образца.

Вначале предлагаем хористам подобрать новые варианты подголосков, скажем, для первого куплета. Некоторые, наиболее удачные мелодии записываем и составляем из них новую партитуру. Когда дети начинают свободно импровизировать подголоски, предлагаем спеть песню не по нотам, а так, как подсказывает чутье каждого певца. Конечно, не сразу зазвучит интересный вариант песни, но постепенное «припевание», «притирка» голосов приведет к созданию «собственной» партитуры.

Распевание новых вариантов песни — дело трудное, но чрезвычайно важное в творческом воспитании детей. Здесь юные певцы не поверхностно узнают песню, а проникают в самые ее глубины, постигают процесс ее создания. Они сами становятся творцами, художниками. А это самое главное в музыкальном воспитании и образовании подрастающего поколения.

Постепенно дети смогут и сами «поставить» ту или иную песню, используя элементы игры, театрализации, танца. Каждому певцу должно быть предоставлено право свободно высказать свое понимание песни и непременно попробовать его осуществить на деле. Проявление инициативы — важное условие полноценного творческого воспитания. Многое здесь зависит от педагога, который сам должен быть личностью творческой, инициативной.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	3
Глава 1. Фольклор в детском музыкальном воспитании и образовании (Краткий исторический обзор)	5
Глава 2. Вокально-хоровая работа	17
Глава 3. Развитие музыкального слуха и ритма	29
Глава 4. Воспитание навыков многоголосия и пения без сопровождения	51

ИБ № 2178

Виктор Сергеевич Попов

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ В ДЕТСКОМ ХОРЕ

Редактор *В. П. Рыжкова*. Лит. редактор *И. П. Шалимова*

Художник *Б. А. Шляпугин*. Худож. редактор *З. В. Тишина*

Техн. редактор *А. А. Арсланова*. Корректор *И. Г. Фортученко*

Подписано в набор 23.05.78. Подписано в печать 23.01.79. Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага офсетная № 2. Гарнитура Литературная. Печать офсет. Объем печ. л. 5,0. Усл. п. л. 5,0. Уч.-изд. л. 5,25. Тираж 10 000 экз. Изд. № 10529. Зак. 1582. Цена 35 к. Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14. Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва 109088,

Южнопортовая ул., 24