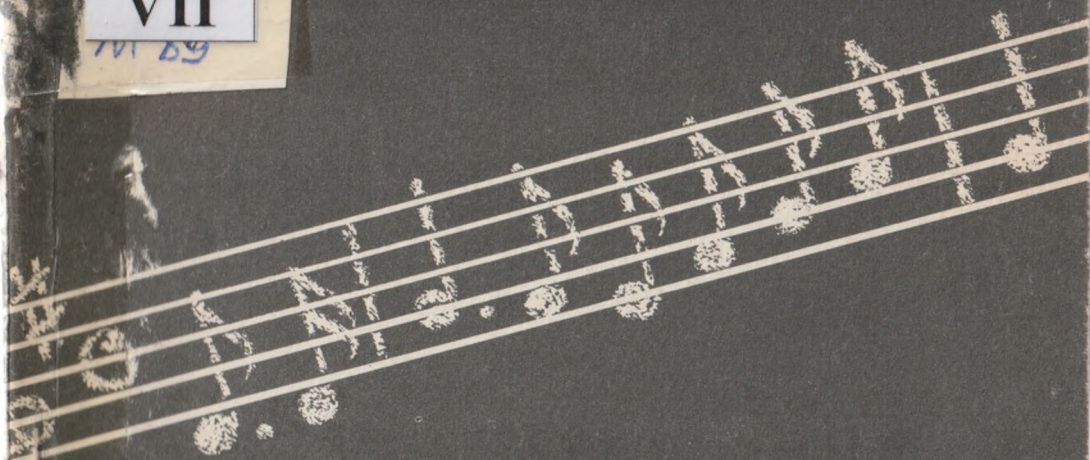


VII

711 89



**Музыкальное
воспитание**

В ШКОЛЕ

выпуск второй

М У З Г И З · 1 9 6 3

М 89 VII

ИНСТИТУТ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ
АКАДЕМИИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК РСФСР

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ В ШКОЛЕ

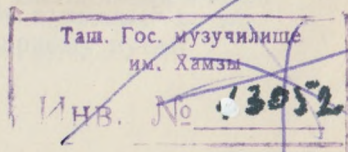
ВЫПУСК ВТОРОЙ

СБОРНИК СТАТЕЙ
В ПОМОЩЬ УЧИТЕЛЮ ПЕНИЯ

Составление и предисловие
О. АПРАКСИНОЙ



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1963



ПРЕДИСЛОВИЕ

Вопросы музыкального воспитания в общеобразовательной школе довольно часто поднимаются за последнее время в нашей печати. Познакомить широкие круги учителей пения с тем, как сейчас ставятся и практически решаются отдельные вопросы музыкального воспитания, и составляет задачу настоящего сборника.

Поскольку основным средством массового непрофессионального музыкального воспитания подрастающего поколения является хоровое пение, то именно занятиям в хоре уделено в сборнике наибольшее внимание. В статьях В. Гневышевой, М. Идзон, Д. Локшина освещаются вопросы собственно хоровой работы с учащимися младшего, среднего и старшего возраста (организация работы, построение занятий, отбор упражнений и характеристика их роли в вокально-хоровом воспитании учащихся, методика разучивания песни). Статья В. Попова хотя и посвящена главным образом проблеме воспитания у учащихся навыков чтения нотной записи, фактически также неразрывно связана с постановкой хорового пения, поскольку музыкальная грамота проходит на основе песенного репертуара. Прием использования цифровых обозначений ступеней звукоряда, рекомендуемый В. Поповым в начале занятий с хором подростков (то есть с таким возрастом, когда особенно важно быстро ликвидировать разрыв между желаниями, интересами кружковцев и их знаниями, возможностями), дал хорошие результаты. Но мы хотели бы предостеречь учителей от чрезмерного увлечения этим приемом и обращаем их внимание на то, как именно, на каких этапах работы используются цифровые обозначения ступеней звукоряда в занятиях хора Института художественного воспитания АПН РСФСР, опыт работы с которым освещен в статье В. Попова.

Мы считали интересным и полезным включить в сборник материал, знакомящий нашего учителя с тем, как некоторые вопросы музыкального воспитания решаются в школах Народной Республики Болгарии и в Венгерской Народной Республике.

С этой же целью — некоторого ознакомления с постановкой и организацией музыкального воспитания за рубежом — мы даем краткую информационную статью о Международном музыкальном обществе и его задачах, а также статью о научной конференции по вопросам вокального воспитания детей и юношества (организованной и проведенной в марте 1961 года Институтом художественного воспитания), к участию в которой были привлечены ученые не только Советского Союза, но и из-за рубежа. Не претендуя на исчерпывающее освещение затронутых вопросов, авторы надеются, что их статьи все же могут оказать помощь учителям пения и руководителям детских хоровых коллективов.

О. АПРАКСИНА

СОВРЕМЕННЫЕ ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ В ШКОЛЕ

С первых дней строительства советской школы и до настоящего времени задачи музыки в ней рассматриваются в полном единстве с общей целью воспитания, определяются этой целью. В школьных программах по пению, в различных методических материалах указывается, что музыка в школе привлекается в качестве одного из средств коммунистического воспитания, что музыкальное воспитание является составной частью воспитания в целом.

Эти положения известны и бесспорны. Но для практического их претворения необходимо отчетливое понимание того, как именно нужно работать учителю пения, какими путями он должен осуществлять музыкальное воспитание учащихся, чтобы оно действительно было неразрывной частью коммунистического воспитания.

В содержание уроков пения входит, например, обучение учащихся певческим навыкам, нотной грамоте и ряд других более или менее «частных» задач. Связаны ли и они с коммунистическим воспитанием учащихся? Или в уроке пения есть «чисто музыкальные» задачи, не имеющие отношения к общему воспитанию, одинаковые по своей сущности в любой школе: советской, буржуазной, а музыка только тогда содействует коммунистическому воспитанию, когда дети слушают или поют песни о Родине, о ее героях и их деяниях? Помогают ли решать современные задачи советской школы включенные в школьную программу произведения русской и западной классики, народные песни, созданные за много десятилетий до наших дней?

Без ответа на эти вопросы учитель, даже выполняющий формально содержание программы: разучивающий указанные песни, знакомящий детей с музыкальными понятиями, нотами, произведениями из раздела «Слушание музыки», — не может быть уверен в том, что он идет по верному пути.

Для того чтобы музыка действительно стала средством всестороннего развития будущего строителя коммунистического общества, каждый учитель прежде всего должен ясно понимать общие задачи воспитания, поставленные перед современной советской школой.

В новой программе КПСС, в тезисах ЦК КПСС и Совета Министров СССР «Об укреплении связи школы с жизнью и о дальнейшем развитии системы народного образования в стране» и в Законе о школе, принятом на второй сессии Верховного Совета СССР, сформулированы задачи коммунистического воспитания, воспитания «нового человека, в котором должны гармонически сочетаться духовное богатство, моральная чистота и физическое совершенство».

Уже в этом определении каждый учитель, в том числе и учитель пения, может увидеть конкретные практические задачи, которые он может и должен решать на своих занятиях. Полностью относятся к учителю пения и те разделы Закона, где говорится о том, что советская школа должна служить народу, давать знания трудящимся, содействовать развитию всех народных талантов; что все достижения мировой культуры должны стать достоянием народа; что школа должна расширять кругозор и удовлетворять духовные потребности, формировать правильное отношение к труду.

И если посмотреть объяснительную записку к программе по пению, то можно убедиться, что основная задача данного учебного предмета определяется в соответствии с этими общими требованиями, поставленными перед школой.

Какими же возможностями располагает учитель пения в решении столь глубоких и значительных задач?

Прежде всего, он всегда должен помнить, что при правильном использовании музыка обладает огромной силой воздействия. Может быть, одним из самых важных в воспитательном отношении свойств музыкального искусства является то, что оно больше, чем какое-либо другое искусство, обращено непосредственно к чувству и через него к мысли, сознанию. Вызывая определенный строй чувств, а вместе с ним и определенный строй мыслей, музыка без навязчивости и дидактизма воспитывает определенные взгляды, вкусы, стремления, а учащиеся при этом вовсе и не подозревают, что их «воспитывают».

Поэтому, когда учитель раскрывает учащимся красоту народных песен, вызывает чувство гордости, восхищение перед неисчерпаемым разнообразием их содержания, когда знакомит детей с чудесными, поэтическими, глубоко гуманными произведениями величайших композиторов-классиков и дети переживают заложенные в произведениях мысли и чувства, то именно этим он и решает одну из поставленных

задач: сделать достоянием подрастающего поколения произведение мировой музыкальной культуры.

Иные воспитательные возможности заложены в других разделах урока пения, но и они могут служить основной общеобразовательной цели. Действительно, советская педагогика подчеркивает, например, что вокально-хоровые навыки нужны для наиболее полного, яркого, выразительного исполнения песни. Учитель воспитывает настойчивость в преодолении трудностей, волю, целеустремленность, чувство коллективизма и другие качества, входящие в содержание коммунистического воспитания. Поэтому при внешнем совпадении некоторых разделов урока пения, например, в дореволюционной и советской школе абсолютно различные общие их цели фактически совершенно по-иному направляют и самую работу и определяют назначение каждого такого раздела. Конечно, формально пение по нотам будет в любой школе именно «пением по нотам», но все дело в той основной цели, ради которой оно вводится в урок, и в тех методах, которыми оно осуществляется.

Таким образом, коммунистическое воспитание, будучи таким широким по своему содержанию, и на уроке пения должно осуществляться в процессе всей работы, а не только при пении или слушании детьми произведений с явно выраженной патриотической идеей. Связь музыкального воспитания с жизнью следует понимать с точки зрения того, в какой мере оно содействует формированию человека большой души и возвышенных идеалов. Музыкальные интересы, вкусы, потребности не являются чем-то обособленным от других качеств личности. Они тесно связаны с моральным обликом, с характером человека, его духовными запросами и стремлениями.

Поэтому так важно и учителю пения быть самому увлеченным именно той музыкой, которая может воспитать учащихся в нужном направлении. Только высокохудожественная музыка может дать огромную радость, вызвать такие чувства и мысли, которые действительно обогатят учащихся новыми, ценными переживаниями. Но этот процесс не происходит «сам собой». Он требует систематической, целенаправленной работы учителя по воспитанию навыков эстетического восприятия музыки, развитию музыкальных способностей, формированию музыкальных интересов и вкусов учащихся. Все это достигается в результате определенного труда учащихся, деятельности их мысли, воображения, воли, внимания, памяти.

Уроки пения должны дать ту подготовку, без которой не может быть полноценного восприятия музыки. На основе тех знаний и навыков, которые все дети должны получить в общеобразовательной школе, они могут и по окончании ее

далее музыкально развиваться, воспринимать и оценивать разнообразные явления музыкальной жизни.

То, что современная действительность, окружающая ребенка с самых его первых лет, буквально «насыщена» музыкой, создает для учителя такие условия, которые он не может игнорировать. Поток самой разнообразной музыки, звучащей дома, в детских учреждениях, на улицах, площадях, стадионах, в парках, клубах, кино, воздействует на юного слушателя, и задача учителя пения — так подготовить своих воспитанников, чтобы они включали в свой духовный мир самое ценное из сокровищ музыкального искусства.

Таким образом, несмотря на то что уроки пения занимают весьма скромное место в учебном плане общеобразовательной школы, их значение в воспитании подрастающего поколения чрезвычайно велико. Поэтому буквально каждая минута отведенного времени должна рационально использоваться учителем, «бить в цель». К сожалению, на практике это не всегда можно наблюдать. Подчас учитель без особой в том нужды тратит время на многократное повторение текстов песен; в отрыве от звучания «проходит» музыкальную грамоту, тренирует учащихся в навыках записи нот вне зависимости от их «слышания». Ведь можно выучить детей писать ноты, дать им некоторые теоретические знания, сведения о творчестве отдельных композиторов, даже выучить несколько песен, — и все же не решить главных задач. Достиг или не достиг учитель поставленной цели, определяется не тем, знают ли дети, где записывается на нотном стане та или другая нота и могут ли они назвать оперы, написанные тем или другим композитором. Главное в том, чтобы они знали музыку этих опер, полюбили ее, чтобы в их повседневный быт вошла подлинно художественная песня и инструментальная музыка.

Учитель часто является для учеников «первооткрывателем» прекрасного в музыке. Иногда учитель думает, что если он дает своим учащимся слушать или исполнять, например, русскую классическую музыку, то этим он уже выполнил поставленные задачи по воспитанию художественного вкуса детей. Но формальное выполнение этих задач может фактически привести к тому, что учащиеся вне занятий будут проявлять больший интерес к совершенно иной музыке, чуждой нам по идейному содержанию, антихудожественной.

Связь с жизнью при проведении уроков пения прежде всего заключается в том, чтобы учитель постоянно интересовался тем, что слушают его учащиеся за пределами школы, что кажется им особенно привлекательным, что входит в их жизнь (в виде запомнившейся песенки, приобретенной грампластинки и т. п.). Зная характер музыкальных влияний,

воздействующих на учащихся помимо его занятий, понимая, чем именно данные произведения привлекают школьников, учитель может так построить урок, чтобы постепенно и последовательно проводить свою линию, увлекая учащихся художественно-ценным репертуаром. Иначе может случиться так, что результаты его работы не будут выходить за пределы класса, а вся музыка в представлении детей будет делиться на «учебную», и уже поэтому малопривлекательную, и «модную», «интересную», о которой в классе не принято говорить, так как учитель всегда резко ее критикует.

Связь с жизнью применительно к музыкальному воспитанию требует от учителя знания современной музыкальной жизни, ее положительных и отрицательных сторон. Конечно, это не означает, что в основе занятий не должно лежать выполнение школьной программы. Но само прохождение программы не следует проводить как бы «вне времени и пространства»; нужно постоянно опираться на то положительное, что есть в окружающей жизни, интересующей учащихся. Это может быть выступление советских артистов у нас и их гастроли за рубежом, приезд в Советский Союз зарубежного музыканта или музыкального коллектива, просмотр учащимися музыкального кинофильма и т. д.

В каждом таком случае учитель должен найти нужную и интересную связь с проходимой в классе программой. Этим учитель создает благоприятные условия, которые постепенно помогут выработать у учащихся определенные отношения к окружающим явлениям. Не в результате подчинения авторитету и вкусу учителя, а по личному выбору и влечению такие учащиеся выберут лучшее из потока разнообразных музыкальных произведений и нетерпимо отнесутся ко всяким проявлениям пошлости.

На каких же принципах следует строить урок пения, чтобы он отвечал требованиям, которые к нему предъявляются?

Конечно, как и любой школьный предмет, урок пения основывается на общих дидактических принципах: воспитывающего обучения, сознательности, систематичности, доступности, наглядности, активности, прочности. Но поскольку учитель пения в значительной степени привлекает в качестве учебного материала произведения искусства, то в работе с ними важно осуществлять и такие принципы, как единство эмоционального и сознательного, единство художественного и технического.

В чем же и как выражаются эти принципы на уроках пения? Программа лишь в объяснительной записке говорит о том, как учитель должен содействовать всестороннему развитию детей в процессе их обучения вокальным навыкам, навыкам слушания музыки и т. п. В программе по каждому классу указываются лишь требования в области навыков,

а не показатели собственно музыкально-эстетического воспитания.

Если подходить к требованиям программы формально, то можно детям привить необходимые навыки, но фактически не осуществить музыкального воспитания детей, воспитания их музыкальных вкусов и интересов, музыкальных способностей и потребностей.

В настоящее время учителя пения в значительной мере самостоятельно должны искать, продумывать методы, которыми они будут осуществлять музыкальное развитие учащихся как неразрывную часть всестороннего воспитания. Но некоторые из них мало думают об этом, считая, что процесс обучения уже сам по себе воспитывает детей в нужном направлении. Безусловно, при этом они допускают серьезную ошибку, и их уроки не дают желаемых результатов. Процесс обучения может действительно быть воспитывающим, но только при определенных условиях.

При проведении занятий по любому разделу урока (распевание, музыкальная грамота, слушание музыки) важно, чтобы учитель отдавал себе отчет в том, для чего он дает то или другое задание, что оно даст детям, в какой мере должно быть привлечено сознание учащихся к овладению тем или другим навыком и т. п.

При распевании, например, добиваясь одновременного начала и окончания пения, чистого интонирования, расширения диапазона, учитель вместе с тем постоянно воспитывает в детях чувство и понимание того, что в пении не должно быть ни одного некрасивого, «пустого» звука, учит их оценивать звучания, его красоту.

Осуществление названных выше принципов особенно необходимо при разучивании песни. Не только показ песни должен вызывать у детей эстетические чувства, но важно, чтобы и процесс преодоления трудностей при ее разучивании воспринимался ими как путь к эстетически определенной цели: почему именно такой характер звука нужен в данном куплете, такая динамика, темп. И чем содержательней песня, тем больше возможностей для эстетического воспитания детей она дает. Но и самая простая песенка, будучи произведением искусства, обладает способностью эстетически воздействовать на ребенка, если учитель помнит об этом и стремится к этому.

Прекрасный материал для развития эстетического чувства, эстетического восприятия, расширения музыкального кругозора и воспитания музыкального вкуса включен в репертуар для слушания музыки.

Но и при слушании музыкальных произведений нередко можно увидеть формальный, по сути дела эстетически не воспитывающий подход. Часто содержание работы вокруг

исполненного детям произведения сводится к тому, что учитель спрашивает, в каком регистре написана пьеса, в каком темпе и т. п. Но почему композитор использовал именно данные средства выразительности, как они раскрывают основной образ, тему, создают данное настроение, характер,— к этому дети часто не подводятся, они не умеют понастоящему вслушиваться в произведение. Иногда дети много раз слушают одни и те же произведения, но без подлинного интереса к ним; они лишь формально присутствуют при этом, не получают никакой радости от слушания и постоянно путают названия прослушанных произведений, их авторов. Иногда учащиеся, начиная с I класса, слушают пьесы из «Детского альбома» П. И. Чайковского, повторяют их в последующих классах и все же не могут назвать, что они слушали.

Это можно объяснить тем, что у детей не было создано заинтересованного, эмоционального отношения к прослушиваемому произведению, его художественный образ (или образы) не был полноценно воспринят. При слушании разных произведений им не стало ясно, что каждое из них имеет свои музыкально-выразительные средства, свою мелодию, ритмический рисунок, что чем внимательнее вслушиваться в исполняемое произведение, тем больше можно заметить в нем особого, отличного от других произведений.

Иначе говоря, для того чтобы правильно решать поставленные перед уроками пения задачи, необходимо хорошо продумывать методы работы.

В Законе о школе говорится, что задачи развития творческой личности требуют и соответствующих методов работы учителя. Необходимо борьба за развитие мыслительных способностей учащихся, а не механическое накопление ими знаний. Формы работы должны быть такими, чтобы дети активно воспринимали, мыслили, сравнивали, делали собственные выводы и оценки. Данное указание Закона полностью относится и к учителю пения, который имеет все условия для его выполнения.

Даже такой на первый взгляд «пассивный» раздел урока, как слушание музыки, должен строиться так, чтобы дети умели охватить своим вниманием музыкальное произведение в целом, умели мысленно сопоставлять, сравнивать, узнавать определенные музыкальные темы, образы. На основе навыков активного восприятия учащиеся должны научиться отличать творческие стили разных композиторов (например, музыку Моцарта, Грига, Чайковского).

Большие возможности для воспитания навыка анализировать, делать выводы дают занятия музыкальной грамотой (включая пение по нотам). Понимание элементов музыкальной речи (а не механическое запоминание их определений):

средств выразительности, метра, ритма, лада и других, сознательное применение их способствует не только музыкальному, но и общему развитию учащихся.

Особенно возрастает роль уроков пения в тех случаях, когда учитель постоянно учитывает те знания, навыки, которые его воспитанники получают на других уроках. Связь уроков пения с уроками литературы, истории и, более широко, с той жизнью, которой живет ученик и в школе и вне ее, значительно расширяет у детей представления о месте музыкального искусства в жизни общества.

Полноценное овладение музыкой — не такая простая задача, и для того чтобы наши учащиеся вошли в прекрасный мир музыки, им необходима соответствующая помощь.

В. ПОПОВ

МУЗЫКАЛЬНАЯ ГРАМОТА В ДЕТСКОМ САМОДЕЯТЕЛЬНОМ ХОРЕ

За последнее время у нас появилось большое число детских хоров, которые достигли высокого художественно-исполнительского уровня. Несомненно, что одной из главных причин успехов этих коллективов явилось серьезное внимание со стороны руководителей к привитию музыкальных знаний участникам хора. Однако из нашего опыта и из бесед с руководителями других хоров становится ясно, что в проведении занятий по музыкальной грамоте имеется много трудностей. Эти трудности связаны как с поисками интересных приемов и методов проведения занятий, так и с соединением музыкально-теоретических знаний с хоровой практикой. Поэтому в настоящей статье мы и хотим рассказать о некоторых приемах и формах занятий музыкальной грамотой в детском хоре Института художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР, руководимом народным артистом РСФСР профессором В. Г. Соколовым.

Безусловно, что те приемы и формы проведения занятий музыкальной грамотой, которые изложены ниже, не являются единственными и неизменными, а, наоборот, находятся в постоянном совершенствовании. Однако каждый руководитель на примере данного опыта сможет найти свои методы, подходящие к условиям его работы. Необходимо указать на то, что в детском хоре Института поют ребята от 11 до 16 лет, а возраст при обучении музыкальной грамоте имеет чрезвычайно важное значение.

В нашем хоре музыкальные знания даются участникам в процессе всей хоровой работы, но естественно, что в

каждом ее разделе музыкальной грамоте отводится совершенно определенное место и значение. Так, музыкальные знания сообщаются хористам: 1) собственно на занятиях музыкальной грамотой, 2) во время распевания, 3) при разучивании нового произведения. Поэтому, нам кажется, целесообразнее раскрыть место музыкальной грамоты и те приемы и методы обучения, которыми мы пользуемся, отдельно по всем указанным разделам хоровой работы. Начнем с занятий музыкальной грамотой.

Главная задача на первых занятиях заключается в том, чтобы быстрее и убедительнее показать ребятам огромные возможности, которые откроются перед ними, когда они научатся петь по нотам. Поэтому мы стремимся к тому, чтобы ребята уже на втором-третьем занятии самостоятельно, с небольшой помощью руководителя, могли бы спеть по нотам самую простую мелодию. С самого начала мы направляем все внимание участников хора только на усвоение высотных отношений между ступенями в до-мажорном звукоряде. С этой же целью на время отказываемся от нотной записи, так как по опыту знаем, сколько трудностей она вызывает.

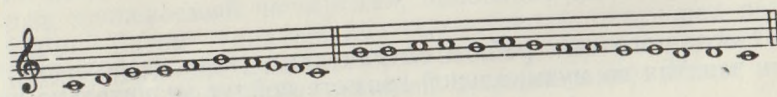
Мы обозначаем звуки до-мажорного звукоряда их ступеневым положением: до—1, ре—2, ми—3, фа—4, соль—5, ля—6, си—7. Такая запись не вызывает трудностей, а для выяснения отношений между звуками по высоте она более наглядна, так как ведется следующим образом:

1 2 3 4 5 6 7

Одновременно объясняется и запись на нотном стане. Но усвоение этой записи связывается в основном с домашними заданиями. В классе записываются небольшие мелодии цифровыми обозначениями, а дома предлагается их перевести в нотную запись. Так, например, в классе записываются такие мелодии:

1 2 3 3 4 5 4 3 2 1 или 5 5 6 6 5 6 5 4 4 3 3 2 2 1

Дома эти мелодии записываются на нотном стане:



Ритмическая сторона вначале опускается. Еще раз отметим, что все первые упражнения строятся на усвоении до-мажорного звукоряда, поэтому возникает необходимость в обозначении *до* второй октавы. Это *до* обозначаем цифрой 8. Пропеваем названный звукоряд с повторением ступеней, с поступенным движением вверх и вниз, а также с пропусками отдельных ступеней, обычно неустойчивых.

Большое внимание уделяем пению некоторых ступеней «про себя», так как от этого умения зависит быстрейший переход к пению незнакомой мелодии, песни.

После того как звукоряд в различных вариантах в достаточной степени усвоен и высоту любой ступени ребята находят быстро, а главное самостоятельно, переходим к пению незнакомой мелодии. Для первого раза выбираем наиболее простую и хорошо знакомую ребятам песню, где в основном используются поступенные движения или скачки на устойчивые звуки.

Примером такой песни может послужить «Елочка» М. Красева на слова З. Александровой. Пишем ее ступеневыми обозначениями:

5 3 3 5 3 3 5 4 3 2 1 6 6 6 5 3 3 5 4 3 2 1 6 8 6 5 3 3 5 4 3 2 1

Звучание каждой ступени ребята находят самостоятельно. Как только все ступени интонируются свободно, предлагаем спеть их «по руке», отмечая рукой ступени в ритме песни. Неожиданно для себя ребята узнают эту песню, а главное осознают, что, умея правильно находить высоту звука, можно спеть любую мелодию. Тут мы предлагаем разобрать еще одну песню, где пропусков между ступенями значительно больше, например песню Д. Кабалевского «Про Петю» на стихи Н. Галь:

8 8 8 7 8 6 5 5 6 5 3 4 4 3 2 5 3 3 2 2 1 1

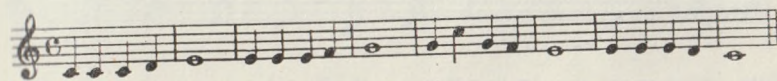
Наконец, желательно дать и совсем незнакомую мелодию, например:

5 5 4 3 2 1 5 5 6 7 8 8

После того как ребята смогли сами спеть несколько песен, занятия по музыкальной грамоте пойдут значительно ин-

тенсивнее и живее, так как интерес к этим занятиям несравненно возрастет.

Для того чтобы подвести ребят к пониманию длительностей, играем на рояле один и тот же звук то коротко, то на педали. Спрашиваем, чем отличается первый звук от второго? Ответ дается быстро: первый звук был короткий, второй — долгий. Значит, звуки отличаются не только по высоте, но и по продолжительности звучания. Но прежде чем перейти к объяснению длительностей, их соотношению и записи, учим ребят определять по слуху метрические доли. Так, например, играем на рояле «Марш деревянных солдатиков» из «Детского альбома» П. И. Чайковского, сознательно изменяя ритмический и метрический рисунок, и предлагаем узнать, что было сыграно. Обычно никто узнать не может. Тогда играем второй раз ритмически правильно. Теперь ребятам ясно, что первый раз они не узнали марш потому, что в нем не было определенного, ровного «шага», удара, счета. Выясняем, что в любой музыке имеется свой определенный счет. И если этот счет нарушается, то и музыку узнать невозможно. Определяем равномерно чередующиеся удары как метрические доли и находим их в знакомых песнях. Так же определяем метрическую долю и в румынской песне «Дед Андрей»:



Внимательно вслушиваясь в звучание каждой ноты и отстукивая рукой метрическую долю, определяем, что каждый из первых четырех звуков совпадает с этой долей, а на пятый звук приходится четыре такие доли. Таким же образом разбираем и песню «Елочка», где выясняем, что звуки могут содержать разное количество долей: одну, две, и, наконец, на одну долю может приходиться два звука.

Теперь назовем длительности звуков: длительность, совпадающая с одной долей, — четверть, с двумя — половинная, с четырьмя — целая и две длительности на одну долю — восьмые. Записав песни «Дед Андрей» и «Елочка» длительностями, поем их, отмечая рукой метрическую долю (четверть).

Для более прочного усвоения основных длительностей поем несколько упражнений. Чаще всего это опять-таки звукоряд, пропеваемый четвертями, половинными, целыми и восьмыми. Затем упражнения усложняются: звукоряд поется различными длительностями вразбивку (например, целыми, четвертями, восьмыми, целыми, половинными). Поем и не-

большие мелодии, ставя основную задачу — самостоятельный ритмический разбор ребятами.

Только после основательного усвоения соотношения длительностей переходим к объяснению метра. Пишем на доске стихотворение Некрасова:

Однажды, в студеную зимнюю пору,
Я из лесу вышел; был сильный мороз.
Гляжу, поднимается медленно в гору
Лошадка, везущая хворосту воз.

Затем те же слова записываем в другом порядке:

Однажды, в зимнюю студеную пору,
Вышел я из лесу, мороз был сильный.
Гляжу, медленно в гору поднимается
Хворосту воз везущая лошадка.

При чтении первого и второго текстов проставляем ударения, а затем выписываем чередование ударных и безударных слогов. В первый раз это будет:

- v - - v - - v - - v -
v - - v - - v - - v - -
v - - v - - v - - v - -
- v - - v - - v - - v - -

Второй раз:

- v - - v - - v - - v - -
v - - v - - v - - v - -
v - - v - - v - - v - -
v - - v - - v - - v - -

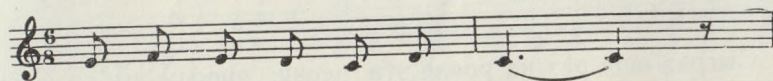
То есть, в первом случае в стихотворении есть совершенно определенный порядок чередования ударных и безударных слогов, а во втором — нет стихотворения, так как никакого порядка в чередовании ударений нет. А что же происходит в музыке? Есть ли там какая-либо разница в силе звучания долей и если есть, то каков порядок их чередования?

Проиграв на рояле вальс и определив в нем метрическую долю, спрашиваем, есть ли разница в силе звучания между долями. Обычно ребята отвечают сразу же на два вопроса, указывая, что в вальсе всегда слышны три доли, причем первая громче двух других. Пропевая песни «Елочка» и «Дед Андрей», находим в них сильные и слабые доли и отмечаем порядок их чередования: в песне «Дед Андрей»: V— — — V— — — и т. д., а в песне «Елочка»: V—, V— и т. д. Указав, что сильная доля падает всегда на счет «раз», а слабые доли — на последующие, подводим ребят к определению метра в этих песнях. В этих песнях метрическая доля совпадает с

четвертной длительностью, поэтому счет в песне «Елочка» — две четверти, а в песне «Дед Андрей» — четыре четверти. Объясняем, что в музыке расстояние от одной сильной доли до другой называется тактом, и что в нотной записи один такт от другого отделяется тактовой чертой. Теперь записываем эти песни в окончательном виде.

Воспитанию и развитию ладового чувства мы уделяем самое большое внимание. Еще не объясняя понятия лада, добиваемся от ребят умения определять устойчивые и неустойчивые звуки. Этот навык усваивается ребятами довольно легко, и скоро они находят и поют их в звукоряде. До сих пор разучиваемые песни строились в до-мажорном звукоряде, поэтому устойчивые звуки в нем — *до, ми* и *соль*. Среди трех устойчивых звуков находим главный — это звук *до*. На этом звуке заканчивались все разбираемые песни. Указываем, что главный устойчивый звук называется тоникой. Значит, тоникой до сих пор был у нас только звук *до*. А могут ли другие звуки быть тоникой? Прежде чем ответить на этот вопрос, выясняем, есть ли разница в расстояниях между двумя соседними звуками, например между *до* и *ре* и между *ми* и *фа*.

Записываем и поем начало «Колыбельной» Моцарта — Флиса:



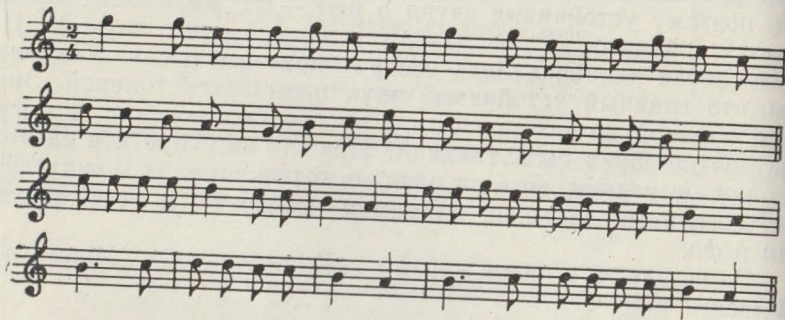
Затем предлагаем ребятам записать эту мелодию цифрами:

3 4 3 2 1 2 1

Запомнив и осознав поступенное движение мелодии «Колыбельная», ее рисунок, ребята внимательно слушают такие же поступенные движения от всех других основных ступеней до-мажорного звукоряда и определяют, от какой ступени эта мелодия звучит так же, как от III ступени. Ответ бывает всегда правильный — от VII. После этого хорошо нарисовать на доске клавиатуру одной октавы. Дети увидят, что между всеми ступенями звукоряда есть еще черные клавиши, а между III и IV, VII и VIII ступенями таких клавиш нет. Видимо, и расстояния по высоте между ними не такие, как между остальными ступенями. Пропевая теперь звукоряд и вслушиваясь в него, ребята убеждаются, что расстояния между этими ступенями (III и IV, VII и VIII) всегда интонировались ими более узко, близко, чем между остальными. Мы объяс-

няем, что самое маленькое расстояние между двумя смежными звуками называется полутон, а большее — тоном; что тон и полутон можно пропеть от любого звука, если использовать знаки повышения и понижения — диезы и бемоли.

Играем на рояле песню «Дед Андрей» сначала в мажоре, а затем в одноименном миноре. Спрашиваем, чем отличается первая мелодия от второй. Ребята устанавливают, что это одна и та же песня, но звучит по-разному: первый раз — весело, а второй раз — грустно. Сравнив после этого песни «Пойду ль я, выйду ль я» и «Во поле береза стояла» и определив их характер, записываем эти песни нотами:



Сыграв еще раз на рояле эти песни, просим ребят определить в них главный устойчивый звук — тонику. Теперь-то ребята видят и слышат, что тоникой может быть и другой звук. Так, в песне «Во поле береза стояла» тоникой стал звук *ля*. Предлагаем выписать от тоники все звуки, встречающиеся в этих песнях.

Пропевая два полученных звукоряда, замечаем, что, как и песни, первый звукоряд — более светлый, веселый, второй — мягкий, грустный. Просим ребят расставить в обоих звукорядах расстояния между звуками и получаем в первом случае: тон, тон, полутон, тон, тон, тон, полутон, а во втором — тон, полутон, тон, тон, полутон, тон, тон. Объяснив теперь, что веселые песни чаще всего написаны в мажорном ладу, а грустные — в минорном, показываем ребятам, что характер зависит не только от лада, но и от темпа, ритма, характера движения мелодии; но все же грустные песни чаще написаны в миноре, а веселые — в мажоре. Определяем звукоряд первой песни как звукоряд мажорного лада, или гамму мажорного лада (так как звукоряд от тоники до следующей тоники называется гаммой). Звукоряд второй песни определяем как звукоряд минорного лада, или гамму минорного лада. Далее важно установить, что спеть минорную или

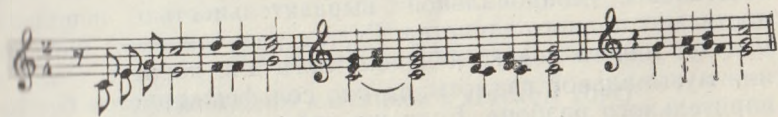
мажорную гамму можно от любого звука, если при этом правильно соблюдать расстояние между звуками.

Вот примерно те знания, которые мы сообщаем на специальных занятиях по музыкальной грамоте.

В распевании чаще всего вопросы музыкальной грамоты занимают второстепенное место, и только иногда они становятся главными. Обычно в распевании не сообщаются новых сведений, а закрепляются знания, которые были получены на специальных занятиях по музыкальной грамоте.

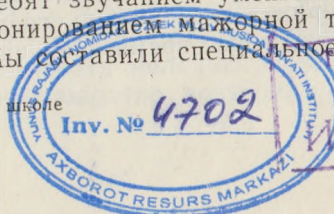
Так, например, мы большое внимание в распевании уделяем усвоению тона и полутона. Усвоение этих расстояний между звуками значительно облегчается тем, что в упражнениях большую роль играет эмоционально-выразительный момент. Так, в упражнениях мы подчеркиваем эти различия в расстоянии динамическими оттенками и звуковыми красками. Полутоны просим петь *piano* и *pianissimo*, а тоны — *mezzo forte* и *forte*, кроме того, полутоны мы обычно поем на слоги *лю, ку*, а тоны на слоги *ли* или *да*.

С той же целью вводим в распевание и упражнения на точное интонирование терции в мажорном трезвучии. Эту терцию помещаем обычно в конце упражнения, так как именно в этом случае ее особенно трудно интонировать:



Большое значение имеет музыкальная грамота для привития навыков многоголосного пения с сопровождением и особенно без сопровождения. Пение канонов, последовательностей аккордов без сопровождения инструмента с названиями нот приносит большую пользу, так как каждая партия при этом получает возможность не только слышать, а как бы и «видеть» то, что поет.

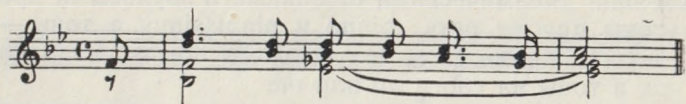
Иногда в распевание вводятся упражнения, для усвоения которых все же необходимо сообщение новых знаний по музыкальной грамоте, если в разучиваемом произведении не получается какая-либо последовательность аккордов, плохо интонируется какая-либо ступень лада и т. д. При этом в распевание вводится отрывок из разучиваемого произведения или составляется специальное упражнение. Прежде чем приступить к пению этого упражнения, детально разбираем его. Так, при разучивании хора Р. Щедрина «Тиха украинская ночь» очень плохо интонировалось начало, что было связано с непривычным для ребят звучанием уменьшенного септаккорда и неточным интонированием мажорной терции в партии вторых сопрано. Мы составили специальное упражнение



при разборе которого объяснили строение уменьшенного септаккорда и сделали акцент на мажорную терцию в партии вторых сопрано (звук ля):



Как только ребята стали правильно исполнять упражнение, сразу же начало хора Р. Щедрина зазвучало интонационно чисто:



Разучивание нового произведения — экзамен всему усвоенному. Здесь слуховые представления и теоретические знания, сочетаясь с эмоциональной выразительностью исполнения, достигают полного единства. Если в разучиваемом произведении нет ничего нового и непонятного для ребят с точки зрения музыкальной грамоты, то оно сольфеджируется без предварительного разбора. Если же произведение не может быть самостоятельно разобрано, то непосредственно перед его разучиванием знакомим ребят с теми новыми понятиями, которые в нем встретятся. Эти понятия могут быть связаны с ладовыми, ритмическими, метрическими, интервальными или гармоническими особенностями. Так, например, если в произведении встретится гармонический мажор, то предварительно пропев мажорную натуральную гамму, предлагаем ребятам спеть сначала VI ступень, затем VI пониженную и ее окружение с разрешением в тонику, затем поем всю гармоническую гамму. И только после этого приступаем к разучиванию произведения. Разбор любого произведения обязательно начинаем с пропевания гаммы, устойчивых и неустойчивых звуков, а также некоторых ступеней, встречающихся в альтерированном виде. Трудную в интонационном отношении мелодию выписываем на доске и разбираем. Если ритмический рисунок сложен, то предварительно читаем ноты в ритме.

Почти все произведения разучиваем раздельно по партиям. Только после того, как мелодия сольфеджируется легко, без напряжения и усилия, соединяем партии хора вместе. Затем некоторое время поем данное произведение по но-

там, чтобы дать возможность сознательно вслушиваться в звучание аккордов, унисонов, ритмических расхождений и т. д. Когда произведение выучено с текстом, иногда возвращаемся к пению по нотам для того, чтобы акцентировать внимание ребят на имеющихся интонационных, ритмических или гармонических трудностях.

По нотам лучше петь те произведения, которые в значительной степени могут быть разобраны самими ребятами лишь с небольшой помощью преподавателя. Но это не означает, что более сложные хоры следует учить по слуху. Нам кажется, что по слуху можно учить только такие произведения, в которых трудности нельзя объяснить ребятам в доступной форме. Но такие произведения лучше и не брать.

В заключение необходимо указать, что специальные занятия по музыкальной грамоте обычно проводятся у нас в течение одного года, дальнейшие же сведения и знания ребята получают во время распеваний и при разучивании нового произведения.

Н. ГРОДЗЕНСКАЯ

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

(ПРОИЗВЕДЕНИЯ КЛАССИКОВ В ДЕТСКОМ ХОРЕ)

Для правильного музыкального воспитания школьников необходимо, чтобы они наряду с произведениями советских композиторов и народными песнями знакомились с произведениями классиков. Классическая музыка особенно успешно способствует воспитанию музыкального вкуса учащихся. Знание подлинно художественных произведений является самым надежным средством против влияния пошлости в искусстве.

С музыкой классиков школьники знакомятся, главным образом, слушая грампластинки. Это дает возможность узнать произведения в исполнении лучших коллективов, артистов, познакомиться со звучанием разных ансамблей, голосов, инструментов. Все это имеет огромное значение для формирования музыкальных интересов школьников, для воспитания любви к хорошей, серьезной музыке.

Однако нельзя ограничиваться тем, чтобы дети только слушали классическую музыку. Они должны ее исполнять.

Для того чтобы передать мысли, чувства, выраженные в произведении, нужно понять его содержание, особенности, наконец, нужно хорошо запомнить мелодию. Песня, которую дети сами исполняли, неоднократно повторяли, запомнится

надолго. Она часто, произвольно или непроизвольно, возникает в памяти детей, входит в их жизнь, оставляя след на многие годы. Поэтому так важно, чтобы дети не только слушали, но и сами пели произведения классиков. Между тем на уроках школьники поют их мало. Причины такого явления две. Во-первых, вокальные возможности детей ограничены: они могут исполнять очень немногие даже из того, что доступно их восприятию. Во-вторых, у композиторов-классиков мало песен, написанных специально для детского пения.

В настоящее время сборники, составленные из произведений классиков, рассчитаны, главным образом, на учащихся старших классов. Но нельзя забывать, что чем раньше дети узнают и полюбят хорошую музыку, тем это будет плодотворнее для их музыкального развития, для воспитания их чувства, формирования личности. Значит, надо найти более широкие возможности для исполнения классиков детьми младшего и среднего возраста. Для этого желательно не только отобрать все то, что доступно для пения в оригинальном виде, но и создать облегченные переложения для детей, а в некоторых случаях и перерабатывать текст.

Названный путь иногда вызывает возражения: нельзя, мол, что бы то ни было менять в произведении, так как это искажает замысел автора, нарушая единство содержания и формы, и т. п. Однако если стоять на такой точке зрения, то следует отказаться от всяких транскрипций, переложений с инструмента для голоса и наоборот, от всяких облегченных переложений. Это нанесло бы вред популяризации музыки.

П. И. Чайковский считал, что переложение С. И. Танеева фортепьянной сюиты из балета «Щелкунчик» слишком сложно, и сделал облегченное переложение сам. Разумеется, великим композитором руководило желание познакомить с этим произведением более широкий круг любителей музыки.

Выдающийся музыкальный деятель Б. В. Асафьев говорил, что нельзя рассматривать произведение как неприкосновенный музыкальный экспонат, который надо держать под стеклом. Надо, чтобы оно бытовало как можно шире, в разных формах.

Бесспорно, такая точка зрения является прогрессивной. Ее применение в педагогической практике, когда классическая музыка становится достоянием огромного количества юных исполнителей и слушателей, чрезвычайно важно. Произведение, которое раньше по тем или иным причинам не использовалось в музыкальном воспитании школьников, заживет новой жизнью: оно будет волновать, трогать и детей, воспитывать их эстетическое чувство.

Однако надо помнить, что всякого рода изменения, даже если они и незначительны, должны быть сделаны умело, вдумчиво, чтобы произведение не пострадало, чтобы не был нарушен характер, стиль музыки.

Для того чтобы увеличить количество исполняемых в школах песен композиторов-классиков, мы предлагаем вниманию читателей четыре произведения, почти не встречающиеся в школьной практике. Они неоднократно исполнялись нами в школе и всегда вызвали живой отклик как у исполнительниц, так и у слушателей. Это следующие произведения: «Хор птиц» из оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (в облегченном переложении), «Весна» Ц. Кюи, «Жизнь ходоша» И. С. Баха и «Стучит-бренчит» А. Гречанинова.

«Хор птиц» из оперы «Снегурочка» Н. Римского-Корсакова

В 1928 году в связи с 20-летием со дня смерти Римского-Корсакова Ленинградский отдел народного образования провел ряд мероприятий, которые должны были познакомить школьников с творчеством великого композитора (концерты, выпуск брошюры о Н. Римском-Корсакове и т. д.). Решено было, что школьники должны не только слушать музыку Римского-Корсакова, но и обязательно спеть какие-нибудь его произведения. Так как в творчестве композитора очень мало произведений, доступных исполнению детьми, было сделано несколько переложений для школьного хора. В этой работе приняли участие члены семьи композитора, в частности его внук Г. М. Римский-Корсаков, ныне профессор Ленинградской консерватории.

Наибольший успех среди учителей и школьников имел «Хор птиц» из оперы «Снегурочка» (приложение № 1). Хор исполнялся с некоторыми сокращениями, в значительно облегченном двухголосном переложении.

Приступая к разучиванию, учитель рассказывает, что этот хор поется в начале оперы, в сцене прихода весны. Учащиеся отмечают, что в музыке есть элементы изобразительности, что отдельные места в сопровождении напоминают щебетание птиц.

В основу замечательной музыки этого хора Римский-Корсаков положил старинную былинку «Орел-воевода». Птицы здесь уподобляются людям, например, орел — главный в городе, воевода, перепел — канцелярский чиновник, подьячий, гуси — бояре, утята — дворяне, чирята — крестьяне, воробы — холопы, то есть дворовые.

Этот хор школьники поют очень охотно, он интересен им и по тексту и по музыке. Песня разнообразна, в ней несколько

ко эпизодов. Двухголосное пение чередуется с пением каждой партии отдельно. Дети это любят.

Как и всякую подвижную песню, «Хор птиц» сначала лучше разучивать в медленном темпе. Особенно тщательно следует поработать над его началом, так как в нем заключены трудности, характерные для всего произведения.

После того как будет выучен первый эпизод (до первого знака репризы) каждой партией отдельно, надо соединить оба голоса.

Усвоению отдельных трудных мест (например, на слова «гуси — бояре») помогает нотная запись, сделанная на доске.

«Хор птиц» исполняется жизнерадостно, энергично, в довольно быстром темпе.

«Жизнь хороша»¹ И. С. Баха

Каждая программа обучения игре на музыкальном инструменте содержит произведения гениального немецкого композитора Иоганна Себастьяна Баха, творчество которого составило целую эпоху в истории музыки. Однако дети почти не поют Баха, так как большинство его вокальных произведений связано с религиозным содержанием, а среди остальных — немного доступных исполнению детьми. Между тем пение даже единичных произведений дает учащимся некоторое представление об особенностях творчества Баха, помогает в дальнейшем воспринять и другие, более сложные произведения великого композитора.

Мы неоднократно использовали в своей школьной практике произведение «Жизнь хороша» И. С. Баха (приложение № 2). Песня эта написана в виде менуэта. Она проста, благородна, очень напевна, вдохновенна, проникнута теплотой, любовью к жизни, к природе.

Школьники с интересом работают над этой песней, такой необычной и новой. Они горды тем, что поют Баха, о котором учитель им рассказывает как об одном из величайших композиторов всех времен и народов.

Диапазон песни несколько широк, поэтому мы предлагаем ввести элементы двухголосия. Для более колоритного и разнообразного звучания целесообразно в средней части чередовать партии первого и второго голоса. Начало этой части, на слова «Сад плодами полн», у первых голосов звучит особенно легко, светло, прозрачно. Слова «утра свежесть» вторые голоса поют уже несколько более плотным звуком. Конец песни звучит как апофеоз — торжественно, величественно, громко.

¹ «Песни и арии И. С. Баха», под ред. Б. Л. Яворского. М., 1939.

Песня поется очень связно: протяжное, кантиленное пение является в ней важнейшим выразительным средством. Учитель обращает внимание учащихся на то, что такое пение может получиться, если они будут петь каждую гласную как можно дольше и правильно пользоваться дыханием (уже в первом слове «жизнь» надо как следует протянуть гласную «и»).

Следует позаботиться о том, чтобы мелкие длительности (восьмые), которые встречаются в средней части, были пропеты точно и отчетливо.

Песня поется широко, с подъемом.

«Весна» Ц. Кюи

История этой песни такова. В 1920 году ее принесла в школьное отделение Ленинградского отдела народного образования Лидия Цезаревна Кюи, дочь выдающегося русского композитора, члена кружка «Могучая кучка». Рукопись песни была найдена ею в архиве отца¹.

Мелодия «Весны» изящная, мягкая, легко запоминающаяся (приложение № 3). Этот двухголосный хор написан в трехчастной форме. Вторая часть, в отличие от первой, звучит громко, призывно. Песня дает возможность поработать и над разнообразием звучания. Третья часть, по сравнению с первой, несколько видоизменена, и это затрудняет ее усвоение. Петь эту песню лучше всего в VI классе (если он подготовлен) или в хоровом кружке средней школы.

«Стучит-бренчит» А. Гречанинова

Это — шуточная песня; их очень мало в школьном песенном репертуаре, между тем они очень нужны.

«Стучит-бренчит» — веселая, задорная, бодрая песня — с самого начала вызывает радостную улыбку слушателей. Исполняется она стаккато, очень четко, с твердыми акцентами. Широко, громко, подчеркивая каждый звук, поются последние слова песни: «Ребяток поить» (приложение № 4).

Эта песня может исполняться и в облегченном виде: начало — в унисон, затем по очереди поют одногласно сначала вторые, а потом первые голоса и лишь в самом конце вводятся элементы двухголосия.

¹ В 1925 году она появилась в сборнике «20 новых школьных песен». Изд-во Ленинградского губ. отдела народного образования.

ХОР ПТИЦ

ПРИЛОЖЕНИЕ №1

из оперы „СНЕГУРОЧКА“

Слова народные

Музыка Н.РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Скоро

Ф-п.

Пiano introduction for the 'Birds' chorus, featuring a piano (p) and forte (f) dynamic range.

Piano accompaniment for the first part of the chorus, marked mezzo-forte (mf) and mezzo-piano (mp).

Хор

Сби-ра-лись пти-цы, сби-ра-лись пев-чи
Са-ди-лись пти-цы, са-ди-лись пев-чи

Piano accompaniment for the second part of the chorus.

ста-да-ми, ста-да-ми.
ря-да-ми, ря-да-ми.

Piano accompaniment for the final part of the chorus.

Vocal line and piano accompaniment for the first vocal phrase.

А кто у вас, пти-цы, а кто у вас, пев-чи, больши-е, боль-

Vocal line and piano accompaniment for the second vocal phrase.

А кто у вас,

ши е?

Vocal line and piano accompaniment for the third vocal phrase.

пти-цы, меньши-е, мень-ши е?

А кто у вас,

Vocal line and piano accompaniment for the final vocal phrase.

пти-цы, а кто у вас, пев-чи,

боль - ши - е, боль - ши е, мень - ши - е мень -
 а кто у
 ши е?
 вас?

Для окончания
sf Fine

О рел -
 Со ва -

во . е . во . да, пе . ре . пел - по . дья . чий, по .
 во . е . вод . ша, жел . ты . е са . пож . ки, са .

1. по - дья . чий.
 2. са - пож . ки. *pp cresc.*

дья - чий, по - дья - чий. Гу - си - оо - я - ре, у -
 пож - ки, са - пож - ки.

pp cresc.

- тя - та - дво - ря - не, чи - ря - та - кресть - я не,
 во - ро . бы - хо - ло - ны.

sf p

sf

Повторить сначала от знака § до слова, Fine

Слова Я. РОДИОНОВА
Торжественно
Все

ЖИЗНЬ ХОРОША

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2
Музыка И. С. БАХА

Жизнь хо - ро - ша! Пче - лы в у - лей

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a *mf* dynamic marking. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

мед не - сунт, тра - вы все в ро - се, и

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a *p* dynamic marking. The piano accompaniment continues with similar harmonic and rhythmic patterns.

в каж - дой ка - пле ри - ден це - лый мир.

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part ends with a *pp* dynamic marking. The vocal line concludes with a final note.

Сад пло - да - ми полн, в по - лях зер - но впи - та - ло

The fourth system features the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'I Голос' and begins with a *f* dynamic marking. The piano accompaniment provides a steady accompaniment.

сок зем - ли. Ут - ра све - жость, пол - дня

The first system on the second page continues the vocal and piano parts. The vocal line is marked '2 Голос' and begins with a *mf* dynamic marking. The piano accompaniment continues with chords and moving lines.

зной - ность и про - хла - да в час за - ка та -

The second system on the second page continues the vocal and piano parts. The vocal line is marked 'I Голос'. The piano accompaniment continues with similar harmonic and rhythmic patterns.

Все
все твер - дит лишь об од - ном:

The third system on the second page continues the vocal and piano parts. The vocal line is marked 'Все'. The piano accompaniment continues with similar harmonic and rhythmic patterns.

жизнь пре - крас - на, жизнь хо - ро - ша!

The fourth system on the second page concludes the piece. The vocal line and piano accompaniment end with a final chord. The piano part ends with a *f* dynamic marking.

Слова Ф. ТЮТЧЕВА

ВЕСНА

ПРИЛОЖЕНИЕ № 2

Музыка П. КЮИ

Умеренно *p*

I голос

II голос

Ф.п.

p

This system contains the first three staves of the score. The vocal staves are in 2/4 time with a key signature of one flat. The piano accompaniment is in 2/4 time with a key signature of one flat. Dynamics include *p* and *mf*. The tempo is marked 'Умеренно'.

шла е . е по . ра, вес . на в окно стучит . ся и го . нит со дво .

This system contains the second three staves of the score. It continues the vocal and piano parts from the first system.

ра. И всё за . су . е . ти . лось всё го . нит зи . му

mf *p*

This system contains the third three staves of the score. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include *mf* and *p*.

во . в, и жа . во . рон . ки вне . бе уж под . ня . ли тре . звон .

mf

This system contains the first three staves of the score on the right page. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include *mf*.

та

зи . ма е . ще хло . по . чет и на . вес . ну . вор . чит,

This system contains the second three staves of the score on the right page. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include *mf*.

ей в гла . за хо . чет и пу . щелишь шу . мит, шу . мит.

f

This system contains the third three staves of the score on the right page. It continues the vocal and piano parts. Dynamics include *f*.

mf
 В бе . си . лас . ве . ды . ма

mf
 з . ля . я . и , с не . гу за . хва . та , пу .

сти . ла , у . бе . га . я , в пре . крас . но . е ди . ти .

p
 Вес . не и го . ря ма . ло : у .

rit.
 мы . ла . ся в с не . гу и лишь ру . мя . ней .

a tempo
 ста . ла , на . пе . ре . кор вра . гу !

a tempo



Таш. Гос. музичи . ва . це
 им . Хамзы

И . Н . В . № . . .

СТУЧИТ-БРЕНЧИТ

Слова народные

Музыка А. ГРЕЧАНИНОВА

Живо, с огнем

mf

Сту.

sempre staccato

sempre marcato

mf

чит-бренчит по у ли-це, Фо-ма е-дет на ку-ри-це, Ти.

мош-ка на кош-ке ту-да ж по до-рож.

mf

ке. - Ку-да, Фо-ма, е-дешь, ку-да по-го.

ня-ешь? - Се во ко-силь.

- На что те-бе се.

во? - Ко-ро вок кор-мить.

- На что те-бе ко-ро вы?

— Мо . ло . ко до . ить . — На

Con moto a tempo poco rit.

что те . бе мо . ло . ко? — Ре . бя . ток по .

а tempo

— ить .

pp

pp

В. БЕЛОБОРОВОДА

КОМПОЗИТОР Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

ПИОНЕРСКИЙ СБОР В VI КЛАССЕ

Опыт пионерской работы в школах показывает, что знакомство детей с музыкой лучших русских и зарубежных композиторов становится все более настоятельной необходимостью. Школьники проявляют большой интерес к музыке, и очень важно дать этому интересу правильное направление и развитие. Одной из удачных форм знакомства детей с музыкой являются пионерские сборы.

Подготовка к сбору требует активного участия пионеров в работе и дает им большие и интересные возможности для проявления их творческой инициативы и самостоятельности.

Мы описываем здесь пионерский сбор, который был проведен в одной из школ-интернатов Москвы. Этот сбор ни по своему содержанию, ни по форме, конечно, не является неизблемым образцом. Это лишь один из возможных вариантов, который каждый вожатый или педагог может варьировать.

Мы проводили сбор после того, как тема о Римском-Корсакове была пройдена в классе и учитель рассказал детям о композиторе, познакомил их с оперой «Садко» и симфонической картиной «Сеча при Керженце», как предусмотрено программой (в IV классе дети познакомились с отрывками из оперы «Сказка о царе Салтане»).

Готовясь к сбору, дети читали книги о Римском-Корсакове, рассматривали его портреты, иллюстрации к отдельным эпизодам из его жизни, фотографии сцен из опер, слушали его музыку. Большинство музыкальных номеров на сборе исполняли сами пионеры и учительница пения. В грамзаписи были исполнены: романс «Дробится и плещет», вступление к опере «Снегурочка» и ария Шемаханской царицы. Конечно, в других случаях грамзапись может быть использована значительно шире.

Чтобы закрепить полученные впечатления, мы предложили детям написать сочинение о том, что им больше всего понравилось на сборе. По их просьбе на уроках пения повторялись отдельные музыкальные отрывки, а потом была сделана выставка, на которой, наряду с портретами Н. А. Римского-Корсакова и книгами о нем, были выставлены сочинения детей и их рисунки-иллюстрации к операм.

Описание сбора

Старшая пионервожатая. Наш сбор посвящается одному из крупнейших русских композиторов — Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову.

Музыку Римского-Корсакова знают и любят народы всего мира, но особенно дорога она русскому человеку, потому что прославляет нашу родную страну, ее природу, знакомит с жизнью русского народа, с его историей, его замечательными песнями и сказками, обычаями и верованиями.

Римский-Корсаков был одним из пяти участников знаменитого музыкального кружка, которым руководил композитор М. А. Балакирев. Кружок этот получил в истории музыки название «Могучая кучка» (кроме Балакирева и Римского-Корсакова, в него входили композиторы Кюи Мусоргский и Бородин). Композиторы «Могучей кучки» продолжали традиции великого русского композитора М. И. Глинки. Так же, как и Глинка, они считали, что музыка не должна быть простым развлечением, она должна правдиво рассказывать о жизни народа.

Композиторы «Могучей кучки» любили и изучали народную песню. Сейчас это кажется нам вполне обычным. Мы с вами тоже любим и с удовольствием поем народные песни — и свои, русские, и песни других народов. Но во времена Римского-Корсакова народная музыка была не в почете. Она считалась слишком простой и грубой, пригодной только для увеселения «черни». В театрах и концертных залах господствовала иноземная музыка. Петербургская знать, придворные аристократы не хотели видеть, что и в их родной стране есть немало музыкальных талантов. В те времена стремление композиторов «Могучей кучки» писать правдивую, близкую интересам народа музыку, их увлечение народной песней было новым, передовым явлением.

Готовясь к сегодняшнему сбору, пионеры читали книги о Римском-Корсакове. Сейчас они расскажут о том, что прочли. (*Выходят три пионера.*)

1-й пионер. Римский-Корсаков написал книгу, в которой рассказывает о своей жизни. Она называется «Летопись моей музыкальной жизни».

Мы прочитаем отрывки из этой книги (*читает*).

«Я родился в городе Тихвине 6 марта 1844 года. Отец мой уже задолго перед тем был в отставке и жил в собственном доме с матерью моею и дядей... У нас было старое фортепиано; отец мой играл по слуху довольно порядочно... и часто пел».

2-й пионер (*читает*). «Первые признаки музыкальных способностей сказались очень рано во мне. Еще мне не было двух лет, как я уже хорошо различал все мелодии, которые

мне пела мать... Вскоре потом я стал очень верно напевать все, что играл отец... затем и сам начал подбирать на фортепиано слышанные от него пьесы».

3-й пионер. «Лет шести меня начали учить игре на фортепиано... я пробовал иной раз сочинять музыку и писать ноты. Читать я выучился не учившись, просто шутя; память у меня была превосходная: я запоминал целые страницы из читаемого мне матерью наизусть слово в слово, арифметику стал понимать очень быстро». (*Первые три пионера уходят на свои места. Вперед выходят другие три пионера.*)

1-й пионер (*рассказывает*). Когда Римскому-Корсакову исполнилось 12 лет, отец повез его учиться в Петербург, в Морской корпус: в семье было решено, что он должен стать моряком. Учился Римский-Корсаков очень хорошо. Он был в первом десятке лучших учеников. Вот как отзывались учителя о его успехах (*читает*):

«По-русски читает очень хорошо, пишет хорошо, по грамматике — довольно хорошо. Арифметика по программе своего возраста — очень хорошо; знает больше требуемого. География — очень хорошо. В истории — хорошо. Французский язык: читает весьма хорошо, переводит с французского свободно и говорит».

2-й пионер. Воспитанников Морского корпуса отпускали на воскресенье домой. Но перед этим собирали их всех в большой зал, где хороших учеников награждали яблоками, а тех, кто получал единицы, секли розгами.

Римский-Корсаков проводил воскресенье в семье друзей. Там к нему приходил учитель музыки, и Римский-Корсаков прилежно занимался с ним.

3-й пионер. Однажды друзья повезли молодого Римского-Корсакова в театр. В этот вечер давали оперу М. И. Глинки «Иван Сусанин». Опера эта произвела на Римского-Корсакова неизгладимое впечатление. Вскоре он услышал и вторую оперу Глинки «Руслан и Людмила». Обе оперы стали его любимыми, и он, подолгу сидя за роялем, разучивал отдельные отрывки из них.

«В Глинку я был влюблен», — писал Римский-Корсаков в своих воспоминаниях. (*Пионеры уходят на свои места.*)

Вожатая. Чтобы получить звание морского офицера, Римский-Корсаков должен был после окончания Морского корпуса отправиться в кругосветное плавание. Не хотелось ему уезжать из Петербурга. Он уже познакомился тогда с Балакиревым и его кружком и серьезно увлекся музыкой, но родные настаивали на том, чтобы он уехал, и ему пришлось подчиниться.

...Последние минуты прощания с близкими, с Петербургом. Клипер «Алмаз» медленно отчаливает от пристани, отправляясь в далекое путешествие. День за днем плывет

корабль по необъятному простору океана. Молодой гардемарин¹ Римский-Корсаков, стоя на вахте, любит величавой красотой океана. Много лет спустя, когда Римский-Корсаков уже стал известным композитором, он замечательно изобразил величавое движение волн океана во вступлении к опере «Садко». Послушайте эту музыку. (*Музыка*²)

В о ж а т а я. Римский-Корсаков любил изображать море в своей музыке. Но не всегда оно было у него такое величаво-спокойное, как в опере «Садко».

У Николая Андреевича есть романс, который называется «Дробится, и плещет, и брызжет волна». В нем поется о разбушевавшемся море, волны которого с силой бьют о берег и, разбившись о прибрежные камни, откатываются назад. Певец поет о бурном море, которое разогнало его горе и печаль и вселило в его душу смелость и отвагу.

Музыка романса замечательно передает это настроение.

Послушайте романс «Дробится, и плещет, и брызжет волна». Его исполняет... (*Музыка. Грамзапись*)

1-й пионер. К сегодняшнему сбору мы подготовили небольшой концерт из произведений Римского-Корсакова.

У Римского-Корсакова есть опера «Сказка о царе Салтане», которую он написал по сказке Пушкина. Сейчас вы услышите несколько отрывков из этой оперы.

«Колыбельная». Ее поют няньки и мамки, укачивая маленького царевича Гвидона.

Исполняет «Колыбельную» группа девочек. Аккомпанирует... (*Музыка*³)

Вспомните, как Пушкин в своей сказке описал первое чудо — белочку.

Чудесная белка сидит, грызет золотой орешек, а в музыке в это время звучит ласковая, напевная русская песня «Во саду ли, в огороде».

Эту песню в переложении для фортепиано исполняет пионер... (*Музыка*⁴) (Игру на фортепиано можно заменить исполнением хора «Белка» из этой же оперы⁵.)

Хор «Что так рано, солнце красное»⁵. Этот хор поют девушки, которые ранним утром ведут царицу Милитрису на море умываться. Девушки удивляются, почему утро так необыкновенно свежо и прекрасно. Вдруг они увидели царевну Лебедь и поняли, что это ее несказанная красота озарила все вокруг таким ярким светом. (*Музыка*).

¹ Гардемарины — звание, которое получали все окончившие Морской корпус.

² См. приложение № 5.

³ См. приложение № 6.

⁴ См. приложение № 7.

⁵ Оба хора напечатаны в сборнике «Хоры из опер русских композиторов», составитель Е. Гембицкая. Музгиз, М., 1959.

2-й пионер. Теперь послушаем музыку из оперы «Снегурочка». Эта опера написана на сюжет одноименной «веселой сказки» великого русского писателя А. Н. Островского. В ней рассказывается о счастливой сказочной стране берендеев, которые живут по обычаям седой старины: они поклоняются богу Яриле-солнцу, верят в добрые и злые силы природы, соблюдают древние языческие обряды.

Один из таких обрядов — проводы масленицы. Масленицу провожают с радостью, потому что вместе с ней уходит холодная зима; все ждут наступления весны, тепла, богатого урожая. Обряд этот совершался так: из соломы делали чучело масленицы, надевали на него сарафан, платок на голову и вели под руки вдоль деревни в сопровождении всей толпы. В конце деревни все останавливались, чучело масленицы раздевали, трепали, разрывали на части и разбрасывали по ветру. Во время проводов масленицы пели масленичные песни.

Мелодию одной из них, которая сохранилась с далеких языческих времен до наших дней, Римский-Корсаков использовал в своей опере «Снегурочка» в сцене «проводов масленицы». Он обработал ее для многоголосного хора и написал к ней оркестровый аккомпанемент.

Для того чтобы и дети могли исполнить этот хор, сделали его облегченное переложение для голоса и фортепиано.

Вот послушайте его в таком облегченном виде. (*Музыка*¹)

3-й пионер. В царстве берендеев жил молодой пригожий пастух Лель. Он был весельчак, мастер петь песни и играть на пастушьей дудочке. Его песнями заслушивались все девушки берендеевой слободы.

Послушайте третью песню Леля. Лель поет о девушках, которые пошли в лес по ягоды и потеряли там свою подружку. (Песни Леля в опере поет не артист, а артистка с низким голосом.)

Лель поет и подыгрывает себе на пастушьем рожке. Этот веселый наигрыш Римский-Корсаков не сочинил: так точно играли раньше на рожках деревенские пастухи. (*Музыка*²)

В опере «Снегурочка» есть сцена в заповедном лесу. На лесной поляне девушки и парни водят хороводы, поют песни.

Послушайте хороводную песню «Ай, во поле липонька», которую Римский-Корсаков включил в эту сцену. (*Музыка*³)

¹ См. приложение № 8.

² Третья песня Леля напечатана отдельным изданием. На сборе ее может исполнить одна из старших учениц.

³ См. приложение № 9. В опере эта песня исполняется смешанным хором (мужские и женские голоса) и звучит несколько иначе, чем в подлиннике.

Вожатая. Римский-Корсаков написал 15 опер, примерно столько же крупных произведений для симфонического оркестра, 75 романсов для голоса в сопровождении фортепиано и другие произведения.

Николай Андреевич был не только крупнейшим композитором, но выдающимся дирижером и педагогом: 37 лет он был профессором Петербургской консерватории. Им написаны учебники, по которым до сих пор учатся композиторы.

Римский-Корсаков был человеком передовых взглядов. Это особенно ярко проявилось во время революции 1905 года, когда по всей России вспыхнули забастовки рабочих, крестьян, студентов. Бастовали и студенты-музыканты. Дирекция вызвала полицию, чтобы их усмирить, а затем исключила «бунтовщиков» из консерватории.

Николай Андреевич открыто и смело встал на защиту бастовавших студентов и даже написал в газету письмо, в котором выражал гневный протест против действий дирекции. Это повело к тому, что его самого исключили из состава профессоров Петербургской консерватории. Вся передовая общественность России была возмущена его исключением. На имя Римского-Корсакова приходили приветствия от революционных организаций; на концертах после исполнения его произведений публика устраивала бурные демонстрации, в которых выражала свои симпатии композитору.

Газеты опубликовали протест профессоров и преподавателей высших учебных заведений Петербурга против несправедливого увольнения Римского-Корсакова. А. Глазунов, А. Лядов и другие композиторы-профессора в знак протеста ушли из консерватории.

На события революции 1905 года Римский-Корсаков откликнулся и своей музыкой. В 1907 году он написал оперу-сказку «Золотой петушок» (по А. Пушкину), в которой остро и зло высмеял царское самодержавие.

Царская дума показана в опере как образец глупости и тупости. Царские советники не могут сами придумать, как защититься от врага Додонову столицу. Они надеются, что им поможет гаданье; при этом одни считают, что гадать надо на бобах, другие — на кофейной гуще. В таком пустом и глупом споре проходит заседание думы. Царь Додон в опере — ленив, жаден и глуп. С виду он грозен, а на самом деле труслив и жалок. Влюбившись в молодую, красивую Шемаханскую царицу, старый царь нескладно объясняется ей в любви. Он поет свои слова на мотив смешной детской песенки «Чижик-пыжик».

Особенно упрощенной и карикатурной кажется музыка царя Додона в сравнении с музыкальной характеристикой восточной красавицы — Шемаханской царицы. Царица умна,

коварна и хитра. И вся ее музыка построена на гибких, неожиданных и капризных переходах мелодии. Царица открыто насмехается над глупым царем. В мелодии ее арии слышны интонации восточной песни. Послушайте арию Шемаханской царицы. Ее исполняет артистка... (Музыка)

Наш сбор о Римском-Корсакове мы закончим небольшой викториной.

Викторина¹

- Как звали Римского-Корсакова? (Николай Андреевич.)
- В какие годы он жил? (1844—1908).
- Какие композиторы, кроме Римского-Корсакова, были участниками кружка «Могучая кучка»? (М. А. Балакирев, Ц. А. Кюи, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин.)
- Кто руководил этим кружком? (М. А. Балакирев.)
- Сколько опер написал Римский-Корсаков? (15).
- Какие вы знаете оперы-сказки Римского-Корсакова? На чьи сюжеты они написаны? («Майская ночь» и «Ночь перед рождеством» по Гоголю; «Сказка о царе Салтане», «Золотой петушок» по Пушкину; «Садко» на сюжет народной былины; «Снегурочка» и «Кашей бессмертный» на сюжет сказок А. Н. Островского.)
- Из какой оперы эта ария? Кто ее поет? (Ария из оперы «Снегурочка».)
- Чья это песня? Из какой она оперы? (Песня Варяжского (или Индийского) гостя из оперы «Садко».)
- Какие хоры из оперы «Снегурочка» вы знаете? («Проводы масленицы», «Ай, во поле липонька».)
- Из оперы «Садко»? («Высота ль, высота».)
- Какие большие музыкальные картины есть в опере «Сказка о царе Салтане»? (Отъезд Салтана на войну, Море с плывущей по нему бочкой, Три чуда.)
- Какое действующее лицо поет эту арию? (Царевна Лебедь.)
- Какой романс Римского-Корсакова вы знаете? («Дробится, и плещет, и брызжет волна».)
- Как называется эта музыка? (Вступление к опере «Садко».)
- Из какой оперы эта песня? Кто ее поет? (Песня Садко «Ой ты, темная дубравушка».)
- Из какой оперы эта музыка? И как она называется? (Полет шмеля из оперы «Сказка о царе Салтане».)

¹ Вопросы задаются детям в зависимости от того, что они знают. Музыкальные произведения даются в грамзаписи и не полностью.

Рекомендуемая литература о Н. А. Римском-Корсакове

- Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкаль-
ной жизни. Музгиз, М., 1955.
Римский-Корсаков Н. А. «Снегурочка — весенняя»
сказка». Тематический разбор. Музгиз, М., 1954.
Рацкая Ц. Н. А. Римский-Корсаков. Музгиз, М., 1953.
Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Музгиз, М., 1958.
Шумская Н. «Садко» Римского-Корсакова. Музгиз, М.,
1956.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 5

ВСТУПЛЕНИЕ К ОПЕРЕ „САДКО“
„ОКЕАН—МОРЕ СИНЕЕ“

Музыка Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Широко

pp

играть все время связано

f

sf

pp

p

p

poco cresc.

piu cresc.

f

sf

КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПРИЛОЖЕНИЕ №6
из оперы „СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ“
Музыка Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Не очень медленно

p нежно
Ба - юш.ки, ба - юш.ки!

Ба - юш.ки, ба - юш.ки! Спи, ца. ре. вич наш, у. снй,

у - го - мон те - бя возь.ми! Выра.стай, да не по дням,

как о - па.ра, - по ча.сам. Будешь взо.ло - те ходить,

чис.то се.ре.бро но.силь, ма.туш.кам,

ня нюш.кам все об.но.соч.ки да.рить.

Бай, бай, бай, бай!

ПРИЛОЖЕНИЕ № 7

БЕЛКА

Отрывок из оперы «СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ»

Музыка Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Не скоро

ПРИЛОЖЕНИЕ № 8

ПРОВОДЫ МАСЛЕНИЦЫ*)

Отрывок из оперы «СНЕГУРОЧКА»

Музыка Н. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Оживленно

Ра-ным - равопе-ту - хи у нас за - пе: ли, провес.

*) Облегченное переложение для школьников.

ну красну воз ве - сти - ли. Про - щай, про - щай, про - щай,

ма - слени. ца! Про - щай, про - щай, про - щай, ма - слени.

ца! Уж про - та - ли. ны меж сне. гом за чер - не - ди, скрш со.

суль. ки звон. ко за - зве. не - ли. Про - щай, про - щай, про - щай,

АЙ, ВО ПОЛЕ ЛИПОНЬКА

Русская народная песня, которую Н. Римский-Корсаков использовал в опере „СНЕГУРОЧКА“

ма слени ца! Про-щай, про-щай про-щай, ма слени.

ца! Мы вес-вы-кра-вы при-хо-да-о-жи-да-ем, с-о-ень-ем

ма слени-цу про-во-жа-ем. Про-щай, про-щай, про-щай,

ма слени ца! Про-щай, про-щай, про-щай, ма слени ца!

Не очень скоро

Ай, во по-ле ли-понь-ка, ай, во по-ле ли-понь-ка,

под ли-по-ю бел ша-тер, под ли-по-ю бел ша-тер.

- | | |
|------------------------------|------------------------------|
| 1. Ай, во поле липонька, (2) | 4. Рвала цветы, (2) |
| Под липою бел шатер. (2) | Рвала цветы со травы, (2) |
| 2. Как во том шатре, (2) | 5. Виля венок, (2) |
| Во том шатре стол стоит. (2) | Виля венок с городы, (2) |
| 3. За тем столом, (2) | 6. Виля венок с яхонтом. (2) |
| За тем столом девица. (2) | Кому венок износить? (2) |
| 7. Носить венок, (2) | |
| Носить венок милому. (2) | |

В. ДЫШЛЕВСКАЯ

**ОБ АКТИВНЫХ МЕТОДАХ РАБОТЫ
НА УРОКАХ ПЕНИЯ В I и II КЛАССАХ**

Вопрос творческой активности учащихся — один из коренных вопросов методики обучения.

Многие учителя ищут новые пути, приемы, методы, способствующие активизации учащихся на уроке, лучшему восприятию и усвоению знаний, умений и навыков. В педагогических трудах, исследованиях, освещающих эту проблему, активизация учащихся рассматривается не как самоцель, а как средство формирования творчески мыслящей личности. В практике же обучения пению активизации учащихся на уроке, сознательному, осмысленному восприятию и усвоению преподносимого им материала, уделяется недостаточно внимания. Многие усваиваются механически, часто исключительно путем подражания учителю.

Во время работы с двумя первыми, а на следующий год с теми же, уже вторыми, классами школы № 657 Москвы одной из наших задач была разработка активных методов

проведения уроков пения. Мы старались преподнести материал такими приемами, чтобы они пробуждали у детей активность, самостоятельность, творческую инициативу.

Особо важное значение в обучении пению имеет овладение певческими навыками. Работа эта часто протекает без достаточного осознания учащимися ее цели, без понимания роли тех упражнений, которые они выполняют. Следует даже на самых первоначальных этапах обучения доводить до сознания детей, для чего мы поем данное упражнение, чего мы должны добиваться, как его надо исполнять. Учащиеся должны понимать, что упражнения помогают овладению певческими навыками, необходимыми для того, чтобы песня звучала красиво, чисто, выразительно.

Для улучшения качества интонирования специальное внимание мы уделяли точному воспроизведению первого звука (и в упражнениях и в песнях). Детям предлагалось сначала внимательно прислушаться к первому звуку, спеть его «про себя», а потом уже вслух. При этом пояснялось, что если первый звук будет спет неверно, то плохо будет звучать и все упражнение или песня. Чрезвычайно важно с самого начала обучения воспитывать у учащихся вокальный слух, умение внимательно слушать себя и замечать свои ошибки.

На воспитание активного внимания детей в начале первого года обучения было направлено много усилий. При всей впечатлительности и любознательности школьников младшего возраста их восприятие недостаточно организовано, у них нет еще умения сосредоточенно слушать и слышать, внимание их развито еще слабо.

Учитывая эти особенности внимания учащихся младшего возраста, а также их большую потребность в смене деятельности, мы проводили урок в несколько ускоренном темпе. Виды работы в течение урока часто менялись, давались задания, переключающие внимание детей, поддерживающие их заинтересованность. Мобилизуя внимание детей, следует в то же время учитывать, что на протяжении урока нужны небольшие перерывы, отдых, чтобы хотя на одну-две минуты снималось напряжение детей.

Опыт школы дает возможность наметить ряд путей и средств активизации внимания учащихся на уроке. К ним можно отнести: сообщение учащимся задачи урока; рассказ учителя; постановку перед классом вопросов, на которые учащиеся должны дать самостоятельный ответ.

Один из приемов, который организует учащихся в начале урока и сосредоточивает их внимание, — предложение учителя послушать при полной тишине, какие звуки донесутся до них с улицы, со двора или из школы. Этот прием неизменно вызывает интерес и хорошо мобилизует внимание уча-

щихся; они прислушиваются к окружающим звукам и с радостью сообщают учителю о том, что они услышали.

Учитывая, что у детей этого возраста большая потребность двигаться, мы вводили в урок движения в игровой форме. Эти музыкальные игры были связаны с определенными учебными задачами. Например, для усвоения динамики детям предлагалось внимательно слушать музыку и отмечать изменение динамики хлопками: на громкую музыку — хлопки вверх, на тихую — перед собой. Или отмечать рукой направление мелодии вверх или вниз; условными движениями рук передавать разный характер музыки (пошки и марша). Дети с интересом и вниманием слушают музыку и стараются точно выполнять задания. Таким образом, некоторые понятия усваиваются детьми в увлекательной форме.

Значительное место мы отводили наглядным приемам обучения. Детям нужно показать, как надо сидеть и стоять во время пения, как открывать рот, формировать гласные. Учитель не только показывает сам, но и вызывает детей, хорошо выполняющих эти правила; в отдельных случаях указывает и на тех, кто неправильно это делает.

В начале первого года обучения дети обычно с трудом усваивают понятие о высоких и низких звуках, не всегда правильно определяют направление движения мелодии. В этих случаях показ рукой высоких и низких звуков, движение руки, соответствующее направлению движения мелодии, ее графическое изображение оказывают большую помощь.

В некоторых случаях мы предлагали учащимся самостоятельно показывать движение мелодии рукой, что еще больше помогало уточнению их представлений о высоте звуков. При изучении звукоряда *до* (еще до знакомства с нотным станом и записью нот) нами широко был использован прием пения детьми «по руке». Каждый звук до-мажорного звукоряда фиксировался кистью руки на определенной высоте. Дети учились петь по движению руки небольшие отрезки звукоряда: по ступеням, с повторением отдельных звуков, с возвращением на тонику, через ступень и т. д., а также весь звукоряд сверху вниз и снизу вверх. Прием этот, в известной мере игрового характера, значительно облегчил переход к пению по нотам.

Большое значение для сознательного и прочного усвоения учащимися знаний, особенно на начальных этапах обучения, имеет прием сравнения.

Еще К. Д. Ушинский считал, что «сравнение есть основа понимания и всякого мышления. Все в мире мы узнаем не иначе, как через сравнение»¹.

¹ К. Д. Ушинский. Собр. соч., т. 7. М., изд. АПН РСФСР, 1949, стр. 332.

Этот прием широко используется при усвоении детьми характера музыкального произведения, средств музыкальной выразительности, понятий высотности, длительности звуков.

Постепенно у учащихся воспитывается способность слухового различения при не очень ярких контрастах.

В I классе детям, в соответствии с программой, были показаны пьесы из «Детского альбома» П. Чайковского, которые они всегда слушали с большим интересом. Для лучшего понимания характера и музыкального содержания этих произведений мы предлагали детям сравнить музыку «Старинной французской песенки» и «Польки» и в какой-то мере выявить характер частей «Неаполитанской песенки», «Польки» и «Итальянской песенки».

Во II классе для лучшего понимания детьми того, как содержание песни передано музыкой, мы предложили им сравнить две контрастные песни: «Скворушка прощается» Т. Попатенко и немецкую народную песню «Стоит стар человек» в обработке Гумпердинга, а также «Звезды Кремля» М. Красева и «Песню о Ленине» Х. Заимова и другие.

По мере того как дети приобретали некоторый музыкальный опыт, мы стремились воспитывать у них более дифференцированное восприятие, умение слышать и отмечать повторения, незначительные изменения в музыке и т. п.

В песне «Звезды Кремля» учащимся II класса было предложено сравнить две музыкальные фразы на один и тот же текст («Засверкали в небе темном звезды ясные Кремля») и определить, одинаковы ли они или между ними есть разница. Учащиеся правильно отметили изменения в окончаниях фраз. Во II классе учащимся было дано понятие о двухдольном и трехдольном размере. Особенно хорошо они ощутили разницу этих размеров при сравнении двух знакомых им песен — «Колыбельной» Н. Леви (трехдольный размер) и «Песни о Ленине» Х. Заимова (двухдольный размер), а также при сравнении инструментальных произведений — польки и вальса.

Большое значение в музыкальном развитии имеют приемы, побуждающие самих детей сравнивать изучаемые явления, анализировать их, делать выводы и обобщения.

Восприятие нового материала, усвоение знаний при обучении любому предмету, в том числе и пению, нельзя рассматривать как процесс простого созерцания и слушания. Очень важно, чтобы ребята сознательно выполняли указания учителя, понимали, почему надо спеть так, а не иначе, что в песне надо выделить, оттенить, почему и т. д.

Процесс исполнения музыки находится в непосредственной зависимости от ее восприятия. Без творческого восприятия художественных образов музыки не может быть и вырази-

тельного ее исполнения. Поэтому перед нами встал вопрос об активизации восприятия музыки.

Прежде всего важен отбор музыкальных произведений, их доступность данному возрасту, яркость музыкальных образов, соответствие интересам детей. Много зависит от качества показа, его выразительности, эмоциональности, так как нередко первое впечатление от произведения бывает решающим. И наконец, определенную роль играют пояснения к показываемому произведению. От того, как даны пояснения, как поставлены вопросы, зависит эмоциональность и сознательность восприятия.

При показе нового музыкального произведения мы пытались активизировать восприятие детей вопросами о характере музыки, содержании текста (если это песня), о связи слов с музыкой, о средствах выразительности. Мы пытались также выявить отношение детей к исполняемой музыке: нравится ли им она, что именно понравилось в произведении. Много зависит от умелой постановки вопросов. Они не должны касаться лишь формы, структуры музыкального произведения. Вопросы должны направить внимание детей на раскрытие содержания, выявление характера, выразительных особенностей произведения. Чтобы дети понимали музыку, их надо учить не только слушать, но и слышать ее, правильно оценивать, выявлять свое отношение.

Большое внимание уделялось развитию активности и сознательности детей в исполнении. С этой целью мы разбирали с учащимися текст песни и музыку, выделяли главные слова в каждом куплете. Дети сами решали, как надо спеть тот или иной куплет, ту или иную фразу песни.

Например, при показе и разучивании песни «Скворушка прощается» учащиеся II классов активно отвечали на задаваемые вопросы, хорошо разобрались в тексте и музыке песни, выделили главные слова в запеве и припеве песни.

На вопрос: — Как мы споем запев первого куплета? — дети ответили: — Начало песни «осень-непогодушка, тополь пожелтел» надо спеть тихо, печально.

— Почему? — Наступила осень... дождь... Жалко, что лето кончилось. А слова: «вдруг на ветке скворушка запел...» надо спеть громче, их надо выделить. Это главные слова.

На вопрос: — Какие слова надо выделить в припеве? — ребята правильно ответили:

— «С нами старый скворушка до весны прощается...»

На вопрос: — Для чего композитор сочиняет вступление к песне, что оно дает? — дети ответили:

— Вступление украшает песню. Вступление настраивает, оно готовит к пению песни. По вступлению можно узнать, какая будет песня, веселая или печальная. После вступления легче начать петь.

При разучивании песни «Внучата Ильича» М. Иорданского мы также подробно разобрали с ребятами текст и музыку. Детям были заданы вопросы: О чем поется в песне? Каков характер музыки? Повторяется ли в песне музыка вступления? На какие слова? Какие слова главные в каждом куплете?

На все вопросы учащиеся отвечали вполне сознательно и полно. Затруднение вызвал только один вопрос: Повторяется ли в песне музыка вступления? Но как только дети прослушали вступление к песне еще раз, тут же все хором запели последние слова припева: «Ты, маленькая звездочка, свети, свети, свети» (вступление построено на этой мелодии).

Большое место в педагогической практике мы отводили приемам активизации учащихся при повторении с ними пройденного материала, чтобы повторение было не простым воспроизведением ранее пройденного, а вело к его осмыслению и углублению. При повторении пройденной песни мы ставили перед учащимися какую-нибудь определенную задачу, связанную с наиболее характерными особенностями исполнения этой песни, выделяли наибольшую ее трудность, которая не вполне удавалась данному классу.

Еще до повторения песни целесообразно предложить учащимся вспомнить ее содержание, представить себе ее звучание, характер исполнения. Этот прием дает хорошие результаты: собирает внимание учащихся, и они всегда поют более сосредоточенно, собранно, выразительно, чем в том случае, когда им предлагается просто повторить песню.

Мы пробовали в разных классах при повторении одной и той же песни идти разными путями: в одном классе — задавать учащимся предварительно вопросы о содержании, характере песни, ее исполнении; в другом — просто повторить ее, не ставя никакой задачи. В первом случае результаты всегда были значительно лучше.

При повторении песен мы часто предлагаем учащимся оценить исполнение товарищей. Этот прием чрезвычайно обостряет их внимание, наблюдательность, воспитывает умение критически судить о достоинствах и недостатках пения других. Не менее важно приучать ребят и к самоконтролю, чтобы они могли судить и о собственном пении.

Приобретенные теоретические знания важно закреплять на незнакомом музыкальном материале. Например, определение на слух двух- и трехдольного размера мы давали учащимся не только на знакомых, но и на незнакомых произведениях. Мы писали на доске незнакомый музыкальный пример и предлагали учащимся ответить на ряд вопросов в объеме усвоенных ими знаний (например, определить размер, расставить тактовые черты, определить тонику, спеть этот пример, называя ноты).

При повторении материала по слушанию музыки мы предлагали отдельным учащимся узнать по отрывкам прослушанные ранее произведения, коротко дать их характеристику. Остальные исправляли ответы, дополняли их.

Таким образом, мы старались разнообразить приемы повторения, проводить его так, чтобы уже известный детям материал был представлен с какой-то новой для них стороны. Это вызывает интерес учащихся, помогает лучшему закреплению и углублению полученных знаний.

В. ГНЕВЫШЕВА

ВОКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ В ХОРЕ НАЧАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

Голоса детей в возрасте 7—11 лет отличаются рядом характерных признаков: ограниченным диапазоном, небольшой силой звучания, отсутствием ярко выраженного тембра. Голосовой аппарат в эти годы очень хрупок, так как продолжается его дальнейший рост и формирование.

Вокальная нагрузка на уроках пения начальной школы должна соответствовать возрастным возможностям детей. Однако и дополнительное внеклассное пение не только не вредит нормальному состоянию детского голоса, но при определенных условиях способствует дальнейшему его развитию.

Правильно поставленные занятия в школьном хоре помогают охране детского голоса. Ведь многие дети поют естественно, подражая взрослым, поют громко, не в своем диапазоне, наконец, просто кричат. Все это пагубно отражается на несформировавшихся детских голосах, которые теряют присущую им легкость, звонкость, чистоту звучания.

В данной статье мы остановимся на некоторых вопросах вокальной работы с детьми младшего школьного возраста. Хотя отдельные моменты будут рассматриваться нами как бы изолированно один от другого, следует помнить, что на практике они объединяются в едином процессе.

Первая трудность, с которой неизбежно сталкиваются все педагоги в начале работы с детьми, — переход от речи к пению. Обычно все маленькие дети не поют (не тянут звук), а как бы говорят нараспев, иногда совершенно правильно интонируя. Необходимо сразу же показать разницу между таким псевдопением и правильным протяжным звуковедением и так построить разучивание песен и специальных упражнений, чтобы главное внимание на данном этапе работы было направлено на пение «долгих» звуков.

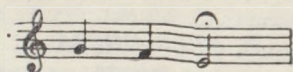
Мы рекомендуем следующие упражнения:

1. Продолжительное пение отдельных звуков с их названием:

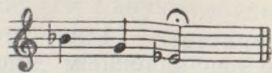


со́ль, ля

2. Пение трех звуков. Последний тянется дольше других:

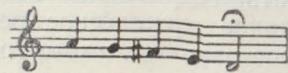


со́ль, фа, ми



ба - ю, бай

3. Пение более длинных упражнений, в которых также основное внимание обращается на последний звук:

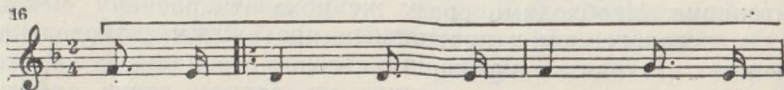


гу - си шли до - мой

Последний звук должен петься спокойно, красиво и активно. Активность звучания зависит от умелого распределения дыхания на всю музыкальную фразу и хорошей артикуляции. Как показывает опыт, приведенные выше упражнения способствуют появлению таких навыков. Мера активности в звуковедении будет зависеть от возраста детей и степени их овладения дыханием. Поэтому в начале работы мы советуем брать песни с короткими музыкальными фразами, спокойные по характеру, с небольшим диапазоном.

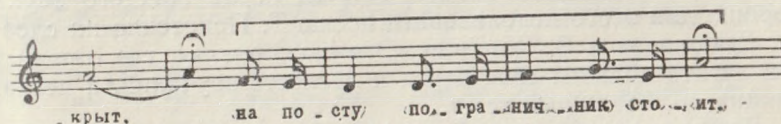
Таким примером может служить «Песня о пограничнике» С. Бугословского на слова О. Высотской, которую следует разучивать отдельными фразами. Это поможет добиться в них равномерного распределения дыхания:

1 фраза



Лес дре - му - чий сне - га - ми по -

2 фраза



крыт. на по - сту по - гра - нич - нию сто - ит.

Остановка на последнем звуке создает нужные вокальные условия для начала следующей фразы и, в целом, воспитывает чувство музыкальности.

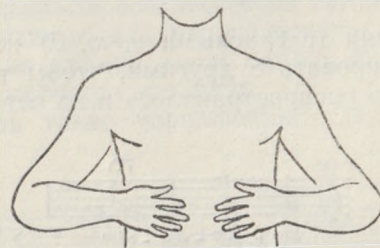
Протяжное пение невозможно без предварительной беседы о певческом дыхании. В первую очередь следует рассказать о разнице между обычным дыханием и дыханием при пении, затем объяснить, что пение без правильного певческого дыхания невозможно. Беседу хорошо проиллюстрировать противоположными примерами: показать красоту «опертого» и непривлекательность «неопертого» звучания.

Работа над дыханием проводится в течение всех лет обучения. Она должна начинаться с выработки певческой установки, основной смысл которой заключается в том, чтобы при пении (как стоя, так и сидя) мышцы тела находились в свободно-активном, но не расслабленном состоянии. Целесообразно начинать с таких упражнений, в которых основное внимание обращается на активный выдох:



со́ль, со́ль, со́ль,

Полезно, чтобы дети при вдохе положили руки на ребра и проследили их движение во время дыхания.



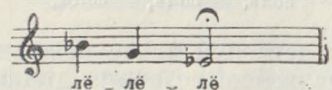
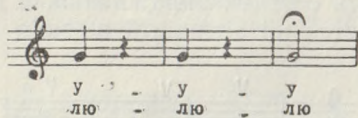
Вдох нужно производить быстро, но спокойно, следя при этом за расширением нижних ребер. Ни в коем случае не надо набирать много воздуха, а также поднимать плечи, запрокидывать голову. Окончание вдоха совпадает с мгновенной задержкой дыхания. После этого начинается пение на равномерном, плавном выдохе.

Работая над протяжным пением, не следует отказываться и от пения нон легато (non legato), которое очень полезно

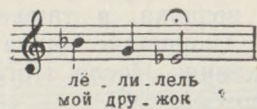
для закрепления навыка правильного вдоха и выдоха. Дыхание при пении нон легато берется после каждого звука. Хорошо для этого использовать песню Т. Попатенко на слова Ю. Ермолаева и В. Коркина «Это октябрята»¹, где с пением нон легато должны сочетаться и легкость звучания, и четкая дикция, и подвижный темп.

Детям в возрасте от 7 до 11 лет свойственно легкое головное звучание. Добиваться этого и одновременно освободить детские голоса от так называемого надсаженного (горлового, при скованности гортани), низкого и крикливого звучания — очень трудная и ответственная задача. Дети должны понять, что красота звука зависит не от его силы и что мягкое и нежное пение будет гораздо лучше слышаться и восприниматься, чем пение крикливое. Правильное дыхание очень важно для пения. Но этого мало! Надо создать звуку еще и условия, чтобы он стал красивым. А эти условия зависят от того, как дети открывают рот, как произносят гласные и согласные звуки, насколько одинаково и одновременно они делают все это.

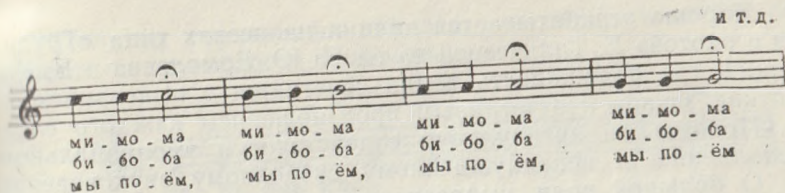
Очень полезны упражнения на гласную *y*, на слоги *лю*, *мо* и *лэ*, которые способствуют появлению головного звучания:



Эти упражнения (с гласными *y*, *ю*, *ё*) необходимо чередовать и комбинировать с другими, чтобы такое же легкое головное звучание распространялось и на остальные гласные:

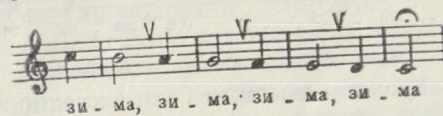


¹ Сборник «Это октябрята», Музгиз, 1962.



При пении упражнений следует обратить внимание на гласные звуки *a*, *e*, *и*, как наиболее трудные для правильного вокального формирования. Например, звук *a* будет красивым, если в меру открыт рот, а сама гласная *a* слегка наминает *o*. Звуки *и* и *e* должны быть звонкими, но не плоскими. Правильно, если при пении *и* дети думают о гласной *ю*, а гласную *e* произносят близкою к *э*.

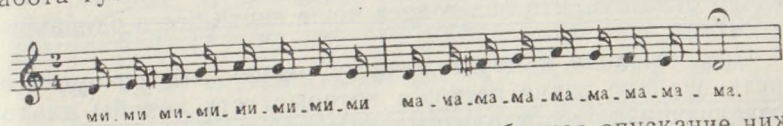
Пение любых гласных, чередующихся с *и* (при сохранении той же позиции), помогает появлению звонкого и одновременно близкого звучания. Как пример рекомендуем такое упражнение, в котором звук *a* должен приобрести звонкость, а звук *и* — «округлость»:



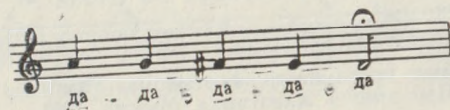
При пении песен и упражнений необходимо следить за тем, чтобы звук был «живой», как бы «переливался». Это в огромной степени зависит от умения учителя продемонстрировать такое красивое пение. Иногда для показа нужно привлекать хорошо поющих детей, грамзаписи детских хоровых коллективов.

Одним из важнейших правил дикции в пении является краткость и активность произношения согласных. Добиваться краткости необходимо для непрерывности певческого звука. Активность же не должна иметь ничего общего с мышечным напряжением голосового аппарата.

Полезно петь такие упражнения, где требуется четкая работа губ:



Или такие, где вырабатывается свободное опускание нижней челюсти:



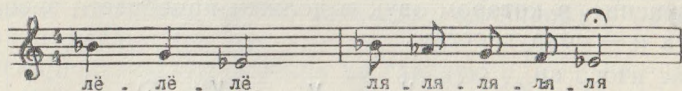
Хорошо отрабатывается дикция на песнях типа «Трудимся с охотой» Е. Тиличевой на слова Ю. Ермолаева и В. Коркина¹, где подвижность темпа сочетается с выпеванием коротких звуков и отчетливым произношением каждого слова.

Правильная артикуляция содействует и эмоциональному исполнению и непринужденному свободному звуковедению.

О большой роли выразительности в пении следует помнить не только при разучивании песен, но и во время распевания и на занятиях музыкальной грамотой.

Упражнения, которые призваны выработать автоматизм всех элементов певческого процесса (дыхания, звукообразования, формирования гласных и т. д.), будут скучны и принесут мало пользы, если не внести какой-то прием, обращенный к чувствам детей.

Например, мы стараемся добиться от ребят нежного, мягкого и протяжного звука в упражнении:



Хорошо предложить спеть это упражнение, как колыбельную песенку, так как обращение к художественному образу всегда обогащает представление ребят и помогает им правильно найти выразительные средства.

При переходе к двухголосному пению следует учитывать, что основой двухголосия является отличное унисонное пение. Только добившись настоящего унисона, можно переходить к пению на два и несколько голосов.

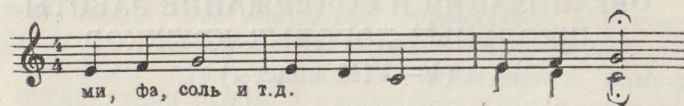
Деление в хоре начальных классов на первые и вторые голоса происходит весьма условно, так как в массе у детей этого возраста в силу их физического развития нет еще ни ярко выраженного тембра, ни развитого диапазона. Наблюдается чаще всего «склонность» к более высоким или более низким звукам. Не исключена возможность перевода маленьких певцов из одного голоса в другой. И, наконец, очень важно отметить, что оба голоса поют почти все в одинаковой tessiture.

При переходе к двухголосному пению мы рекомендуем брать вначале такие песни, в которых есть как бы диалог, позволяющий распределить исполнение музыкальных фраз между первыми и вторыми голосами. Очень хороша в этом отношении песня М. Раухвергера на слова М. Ивенсен «Разговор перед сном»².

¹ Сборник «Нас много на шаре земном», Музгиз, 1962.

² Сборник «Про птиц и животных», Музгиз, 1962.

Полезны упражнения и песни, в которых имеются лишь элементы двухголосия. Например:



и уже упоминавшаяся песня «Трудимся с охотой». Очень удобны для привития навыков двухголосия русские народные песни, так как в них часто основная мелодия поручена вторым голосам, а первые поют подголоски. Например, песня «Не летай, соловей» (см. приложение № 10). Далее можно переходить к разучиванию песен с терцовым звучанием (например, «Вечерняя песня» А. Тома).

К более сложным образцам двухголосного пения нужно отнести произведение Л. Бетховена «Край родной».

Вся работа по сохранению и выявлению лучших и естественных качеств голосов детей будет успешной только в том случае, если учитель постоянно заботится о развитии слуха.

Под вокальным слухом мы имеем в виду способность детей слышать и контролировать самих себя, умение оценить качество звучания голоса другого и объяснить как недостатки, так и достоинства вокально-хорового исполнения.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 10

НЕ ЛЕТАЙ, СОЛОВЕЙ

Русская народная песня

ОРГАНИЗАЦИЯ И СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ ШКОЛЬНЫХ ХОРОВЫХ КРУЖКОВ (V—VIII классы)

Известно, что дети всех возрастов поют, но далеко не всегда умеют петь и зачастую не хотят учиться петь. Многие школьники несерьезно относятся к урокам пения, считая их маловажными, тем более что оценка «2» по этому предмету не является препятствием для перехода в следующий класс.

Как научить детей петь? Как привить им любовь к хорошему пению, воспитать их художественный вкус?

Этому может помочь хоровой кружок. Целью хоровых кружков является удовлетворение музыкальных запросов наиболее способных детей, любящих петь; ознакомление их с более трудными музыкальными произведениями, чем те, которые даются на уроках пения; воспитание более сложных вокально-хоровых навыков. Кружок должен быть пропагандистом хоровой культуры среди учащихся.

У участников кружка развивается музыкальный слух, чувство ритма, умение владеть голосом и выразительно исполнять художественные произведения. У детей появляются новые музыкальные интересы, новое отношение к музыке разных жанров и стилей. Так, например, в начале занятий хорового кружка IV—VII классов школы № 328 Бауманского района Москвы учащимся наряду с пением пионерских и других песен была предложена для разучивания русская народная песня «Я посею ли млада-младенька» без сопровождения инструмента. Вначале дети отнеслись к этому предложению отрицательно: стали критиковать и содержание песни, и мелодию, и то, что она исполняется без сопровождения. Им было скучно, главное — непривычно. Но через несколько занятий они почувствовали, как говорится, «вкус к песне», пели ее с удовольствием, а впоследствии с гордостью, вызванной тем, что они сумели овладеть таким сложным навыком, как пение без сопровождения. Хор школы № 328 существует уже много лет и имеет в своем репертуаре значительное количество произведений русской и западной классики, народного творчества, советских композиторов.

Приведенный пример наглядно подтверждает, что дети могут не сразу оценить высокохудожественное произведение, но при соответствующей работе педагога, систематическом знакомстве с художественной музыкой их вкус совершенствуется. Залогом успешной хоровой работы в школе в первую очередь является хорошо поставленное классное пение. Если дети не научились в классе петь, слушать себя и товарищей,

не привыкли к дисциплине, то и занятия в хоре строить очень трудно.

Учитель пения — это инициатор, организатор и руководитель музыкального воспитания в школе. Он осуществляет связь с классными руководителями — первейшими помощниками в организации хора, с пионервожатыми и пионерской дружиной, с родительским комитетом. Немаловажным фактором является и отношение администрации к урокам пения и ко всей хоровой работе в школе.

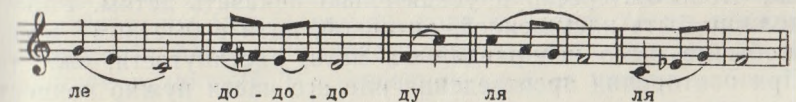
Трудности работы школьного хорового кружка обычно заключаются в следующем: ограниченность времени (1½—2 часа в неделю, в то время как детские хоры домов пионеров и клубов занимаются два раза в неделю по 2—3 часа); отсутствие систематических занятий по музыкальной грамоте; невозможность работать по хоровым партиям в разных помещениях из-за отсутствия двух инструментов, что замедляет процесс раздельного разучивания новых произведений.

Прием в хор. В начале урока, на котором проходит отбор в хоровой кружок, следует провести распевание, спеть знакомую всем детям песню, а затем, вызывая каждого ученика к фортепиано, проверить у него слух, голос, чувство ритма, музыкальную память, так как при одновременном прослушивании всего класса невозможно произвести правильный отбор детей в хор. На отбор в хоровой кружок может уйти 2—3 занятия, если чередовать прослушивание с вокально-хоровой работой. Но можно провести отбор и за один урок, если организовать прослушивание четко и быстро. Перед приемом в хор следует повесить в школе несколько объявлений с указанием места и времени прослушивания; можно использовать с этой целью пионерскую организацию, помощь классных руководителей и школьное радио.

При прослушивании проверяются:

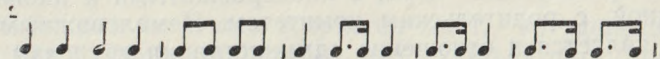
1) Голос. Лучше, когда дети поют знакомую песню или часть ее; так как здесь выявляется тембр голоса и диапазон. Песню следует давать в различных тональностях. Важно определить состояние голосового аппарата. Если оно вызывает опасение, то руководитель должен направить этих учащихся к врачу-ларингологу.

2) Слух и музыкальная память. Учитель поет или играет музыкальную фразу или мотив из трех-пяти звуков и предлагает учащимся повторить без сопровождения. Например:



Далее учитель предлагает спеть интервалы от секунды до квинты.

3) Ритмический слух. По заданию учителя дети повторяют заданный ритмический рисунок (простукивают, прохлопывают). Например:



После проверки следует сказать поступающему, в партии какого голоса он будет петь в хоре.

Обстановка приема в хор имеет большое значение для последующей работы. Она должна быть деловой, творческой, а главное — надо дать понять детям, что для поступления в хор мало одного желания. Занятия в хоре требуют дисциплины.

Организация хорового кружка. Большую роль в дальнейшей работе кружка играет первое организационное занятие, на котором нужно коротко и ярко рассказать о задачах и содержании работы в кружке. На последующих занятиях дети поют различные упражнения, распевания, необходимые для грамотного, выразительного пения, знакомятся с произведениями русских, западных, советских композиторов и с народными песнями разных стран.

Работа в хоре начинается с объяснения того, как нужно вести себя на занятиях: а) соблюдать полное внимание перед началом пения; б) следить за положением рук, ног, спины, то есть за посадкой (сидеть прямо на краю стула, руки спокойно держать на коленях, ноги крепко ставить на пол, спину держать прямо). Мы считаем целесообразным объяснить детям процесс дыхания, рассказать им о работе и значении легких; показать основные элементы дирижерского жеста: внимание, дыхание, вступление (начало пения). Конечно, обо всем сказанном выше говорится не на одном первом занятии, а в течение длительного времени, до тех пор, пока у детей не выработаются прочные навыки, например правильной посадки, быстрого вдоха и т. д.

Дисциплина. Надо стараться, чтобы дисциплина была сознательной, чтобы каждый участник понимал и знал, зачем он участвует в хоре, чему он здесь учится.

Решающую роль играет хорошая подготовка педагога к занятиям, ясный план работы. Руководитель хора должен знать музыкальный материал на память, свободно владеть им, чтобы интересно и убедительно показать детям. Работа должна быть насыщенной, активной, идти в быстром темпе, чтобы не было неоправданных пауз, растянутости, вялости. При повторении произведения или его части нужно концентрировать внимание детей на основных трудностях: на умении

одновременно брать дыхание, на чистом интонировании, правильном исполнении мелодического и ритмического рисунка, на четком и правильном произношении слов.

Важно также, чтобы руководитель умел чувствовать состояние детей на занятиях, степень их утомляемости.

Активное или пассивное отношение к разучиванию песни сказывается в манере брать дыхание, открывать рот, в посадке и т. д. Почувствовав, что дети устают, руководителю следует переключить их внимание на пение выученной песни, слушание нового музыкального произведения или индивидуальный опрос. Можно в какой-то момент дать детям просто отдохнуть, рассказав им о чем-либо интересном.

Большую роль в укреплении хорового коллектива играют поощрения его участников и другие формы, создающие атмосферу товарищества, дружбы. Например: премирование лучших участников книгами, нотами, объявление благодарности с занесением в личное дело, торжественные проводы на школьном празднике песни выпускников, певших в хоре несколько лет; коллективное посещение кино, театра.

Кроме поощрений, могут быть применены и взыскания, которые выносит выборный совет хора, где дети сами решают вопросы, связанные с поведением участников хора. Совет хора может вынести провинившемуся предупреждение, выговор, а в дальнейшем и исключить из хора.

Текучность в составе кружка. Почему она бывает и как ее избежать? В школьном хоровом коллективе текучность обычно вызывается различными причинами: болезнью учащихся, их загруженностью, плохой успеваемостью, отрицательным отношением родителей к посещению хора, иногда несерьезным отношением самого кружковца. Чтобы избежать текучности, педагогу приходится много готовиться к занятиям; главное, чтобы в его руководстве не было равнодушия, формального отношения к работе, к детям.

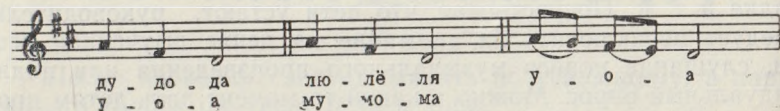
Руководитель должен стремиться создать постоянный актив, «ядро» хора — человек 20—40, причем главным помощником его в установлении стабильного состава является совет хора. Можно сослаться на школу № 328 Бауманского района, где благодаря налаженной работе совета хора 11 лет существуют младший, старший хоры и вокальный ансамбль, в которых некоторые учащиеся занимаются по 10 лет.

Вокальная работа в хоре. Для успешной работы хорового коллектива необходимо систематически на каждом занятии проводить распевания. Только правильно проводимое распевание может помочь хору овладеть всеми вокально-хоровыми навыками: ансамблем, строем, нюансировкой, дыханием и дикцией. В распевании следует упорно работать над выработкой высокой позиции и расширением диапазона.

В младшем хоре (I—III классы) распевание обычно про-

водится 5—7 минут, в среднем хоре (IV—VI классы) — 10—12 минут, в старшем хоре (VII—X классы) — 15—20 минут. С первых же занятий следует предостеречь учащихся от громкого, форсированного пения и следить за этим неуклонно.

В младшем хоре, особенно на первых порах, следует давать простые упражнения на трех-пяти звуках сверху вниз:



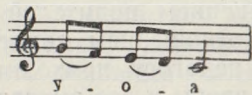
Затем эти же попевки спеть со словами: «Оля спи», «я пою», «хорошо пою», «выучи урок». Руководитель сам может придумать различные сочетания звуков вроде «ро», «но», «мо», «му», помогающие правильному звукообразованию.

Перед началом распевания следует обязательно поставить перед детьми определенную задачу. Например: «спойте выше», «светлее, тоньше, ласковее» (напомнить о скрипке, колокольчике, птицах), «спойте тише, возьмите дыхание и распределите его на все упражнение, начните петь одновременно и точно», «хорошенько слушайте последний звук».

В старшем хоре упражнения усложняются.

1) Пение гаммы сверху вниз с закрытым ртом, с названием нот и на слоги *лё, ду, до*.

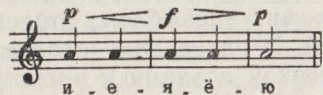
2) Упражнения на пяти звуках легато сверху вниз:



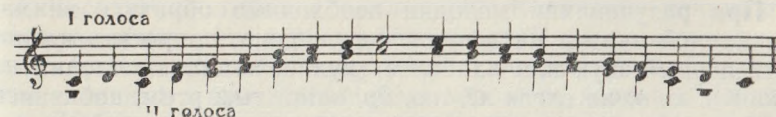
и снизу вверх на слоги *ми—я, ду—у, у—ю*:



3) Пение гласных *и, е, я, ё, ю* на одном дыхании с усилением и ослаблением звучности:



4) Подготовка к пению двухголосия, исполнение до-мажорной гаммы канонно:



Работа над упражнением должна быть построена так, чтобы дети ощущали его пользу. Важно, чтобы они сами слышали, что звучит хорошо — красиво, а что звучит плохо — резко, крикливо. Для этого важно привлекать их внимание к характеру звука, к дыханию, позиции, динамике, дикции и т. д. Дети, например, любят петь упражнения с динамическими оттенками. Можно проводить «соревнование» между партиями и ставить им оценки. Такое соревнование нравится детям, они начинают стараться и, как правило, бурно реагируют на полученную оценку.

Работа над распеванием должна помогать разучиванию песни. В частности, хорошо упражнением подвести к тональности или к первому звуку разучиваемой песни, дать звуко-ряд и тоническое трезвучие в тональности песни, которая будет разучиваться. Разучиванию трудной мелодии помогает проигрывание отдельных мест ее, которые дети повторяют с названием звуков.

Если песня начинается с *piano*, то упражнение перед этой песней тоже следует петь тихо; если предстоит учить протяжную песню, то надо дать больше упражнений на легато. После распевания следует перейти к разучиванию новой песни или поработать над трудными местами знакомой песни, так как при свежем внимании эта работа пойдет более продуктивно. В конце занятия хорошо исполнить одну-две выученные песни с тем, чтобы дать возможность детям получить эстетическое удовлетворение от результатов проделанной работы.

Работа над разучиванием песни. Разучивание песни — сложный процесс, соединяющий музыкальные и педагогические элементы. Разучивание песни значительно облегчается, если сам руководитель может ярко и выразительно исполнить ее. Он раскрывает детям содержание песни, выясняет с ними (в беседе) ее характер, контрасты, сопоставления, связь музыки с литературным текстом (как слово диктует характер звука, его окраску). После беседы следует вторично исполнить песню. Название песни, фамилии авторов можно сообщить в конце беседы, если руководитель хочет, чтобы дети сами попытались определить название песни.

Разучиванию весьма помогает всякое сравнение. Можно сказать детям, например, «в песне говорится о солнце, цве-

тах, птицах, а вы поете так, словно речь идет о дожде, репейнике, жабах». Такое сравнение вызывает смех у детей, они ярче понимают образы песни.

При разучивании мелодии необходимо обратить внимание данной партии на исполнение унисона, попросить исполнить первый звук или наиболее трудное место в мелодии на буквы *у, ю, о*; на слоги *лѐ, лю, ду*; закрытым ртом, добиваясь абсолютной слитности звучания голосов.

Хорошо, когда дети могут разобраться в средствах музыкальной выразительности: в характере мелодии, ее направлении, скорости движения, характере сопровождения, динамике и регистрах. Помогает работе над песней знание музыкальной грамоты (нот, длительностей, интервалов, лада, знаков альтерации, ритмического рисунка, пауз и т. д.).

Ошибки детей в пении руководитель не должен пропускать. Иногда бывает хорошо «передразнить» пение детей, утрированно показать их ошибку. Это всегда вызывает оживление, смех, и они быстрее находят музыкальный образ.

В работе с хором большое значение имеют индивидуальные занятия или занятия небольшими группами (по 3—5 человек). При этом дети поют значительно внимательнее, чувствуя настоящую ответственность за свое исполнение. Такая форма работы особенно нужна, если произведение довольно трудно или если произведение немного надоело и требуется как бы обновить его, активизировать к нему интерес детей.

Хороший результат дает пение по одному при всем хоре (не обязательно петь все произведение, достаточно одной-двух фраз). Во время пения одного участника все остальные внимательно слушают, происходит как бы творческое соревнование разных певцов. Поэтому все сидят тихо. А главное — появляется новый интерес к песне.

Чрезвычайно важен в работе с коллективом вопрос о репертуаре. Умело подобранные произведения развивают музыкальный вкус, имеют большое воспитательное значение.

В репертуаре хоров должны быть разнообразные песни советских композиторов, пионерские песни, русские народные песни, песни народов СССР, стран народной демократии, произведения русских и западноевропейских классиков.

В начинающих хорах младшего и старшего возраста не следует сразу брать народные песни или классические произведения. Лучше дать сначала то, что ближе пониманию детей, например шуточные, пионерские, спортивные песни, песни о героях. Постепенно репертуар можно усложнять.

В заключение подведем краткие итоги. Что же удерживает детей в хоре по несколько лет?

1. Традиции певческой работы в школе: постоянно работающие хоровые кружки (младший, старший хор, вокальный ансамбль), воспитанная любовь к пению, интерес к нему.

2. Умение руководителя правильно, интересно строить занятия, связывая их с жизнью детей и с нашей действительностью.

3. Воспитание любви к коллективу. Если дети начинают сами чувствовать, что в результате занятий в хоре они лучше стали слушать и понимать музыку, то они постепенно становятся активными пропагандистами хорошего хорового пения.

4. Любовь к руководителю, уважение к нему и в то же время сердечное отношение руководителя к детям.

5. Успешные концертные выступления хора (которых в году должно быть 5—6) также способствуют сохранению коллектива.

При выполнении названных условий хор может существовать долго, оказывая большое влияние на повышение музыкальной культуры учащихся.

Д. ЛОКШИН

ЮНОШИ ПОЮТ!

(ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ ХОРА ЮНОШЕЙ ИНСТИТУТА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПИТАНИЯ АКАДЕМИИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ НАУК РСФСР)

До сих пор еще существует довольно устойчивое мнение, что юноши, учащиеся VIII—XI классов, не любят петь, участвовать в классном пении или в хоровом коллективе.

Такое мнение, на первый взгляд, имеет серьезные основания. Действительно, если с детских лет мальчикам не привита любовь к пению, то в юношеском возрасте, разумеется, их труднее вовлечь в этот вид музыкальной деятельности. И все же имеется ряд фактов, свидетельствующих о том, что юноши «тянутся» к пению, с удовольствием поют в хорах.

Среди учащихся старших классов наибольшее распространение имеют смешанные хоры, то есть состоящие из девушек и юношей, и еще чаще хоры, состоящие из одних девушек.

Редкостью являются хоры, состоящие только из юношей — учащихся старших классов. Между тем такие хоры или ансамбли имеют свои преимущества: в коллективе, состоящем из одних юношей, легче следить за развитием и изменением голосов в этот крайне ответственный период; в таком составе (по сравнению со смешанным хором) юноши имеют более самостоятельные и интересные хоровые партии.

Такие юношеские хоры работают в Институте художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР (Москва) и во Дворце пионеров имени А. А. Жданова (Ленинград).

Со второй половины 1958/59 учебного года началась самостоятельная работа ансамбля юношей в составе 18 человек. Так появился юношеский хор Института художественного воспитания.

Мы не будем останавливаться в этой статье на выводах, к которым мы пришли в результате систематических лабораторных обследований, звукозаписей и педагогических наблюдений. Это задача специальной работы. В данной статье мы хотим поделиться опытом нашей практической работы с хором.

С первых же занятий с юношеским ансамблем нас, с одной стороны, буквально покорила тот энтузиазм, мы бы сказали, влюбленность, с которыми юноши относились к делу, и, с другой стороны, не скроем, несколько испугали необычные трудности, сразу вставшие перед нами.

В чем же заключались эти трудности?

Прежде всего в подборе репертуара. Нам казалось, что в этом отношении существуют две одинаково большие трудности: во-первых, ограничения, связанные с уровнем художественных вкусов, музыкальных интересов учащихся этого возраста, и, во-вторых, ограничения, связанные с особенностями мутационного периода, то есть с возрастным состоянием голосового аппарата.

Что касается первой трудности, то действительность опровергла наши опасения. Юноши тянулись к хорошей музыке, к хорошей песне. Они почти не просили разучивать с ними песни невысокого художественного уровня, еще бытующие, к сожалению, среди нашей молодежи. Это очень отрядный факт.

Значительно большая трудность в выборе репертуара была связана с указанными уже возрастными особенностями.

Диапазон, так сказать, «новорожденных» мужских голосов был равен в среднем октаве — дециме (надо учесть, что в ансамбле в 1958/59 учебном году были преимущественно учащиеся VIII—IX классов). Почти с самого начала занятий мы ввели двухголосие; разделение на два голоса дает возможность каждому участнику петь в удобной для себя первой партии.

Мы разучивали в первый период существования ансамбля следующие песни: «Если бы парни всей земли», музыка В. Соловьева-Седого, слова Е. Долматовского; «В путь» (песня из кинофильма «Максим Перепелица»), музыка В. Соловьева-Седого, слова М. Дудина; «Во имя завтрашнего дня», музыка Анатолия Новикова, слова Л. Ошанина; «Так нам сердце велело», музыка А. Островского, слова Л. Ошанина; «Песня старых комсомольцев», музыка К. Молчанова, слова А. Достала.

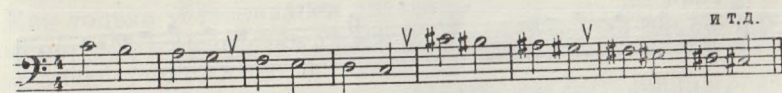
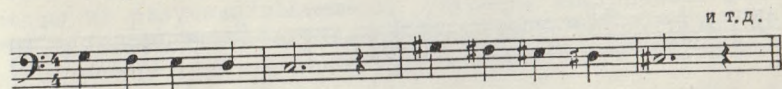
С первых же занятий мы уделяли большое внимание

воспитанию вокально-хоровых навыков учащихся и пению по нотам. Опыт показывает, что ни один хоровой коллектив не требует такого внимания к вокальной стороне звучания, как хоры юношей.

Правильное воспитание складывается из умелого подбора разучиваемых произведений и вокальных упражнений и из правильной методики работы.

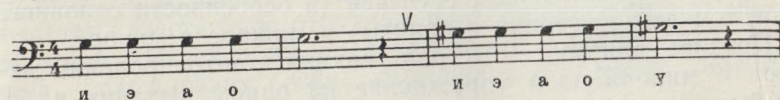
Как в детские годы, в предматационный период, так и в годы мутации крайне важно сохранять умение петь легким, головным звуком. Ни в коем случае нельзя форсировать развитие мужского голоса, пение с использованием грудного резонатора. Это придет естественно и в свое время. Напротив, пение с использованием головного резонатора способствует более спокойному протеканию мутации, сохранению голоса и увеличению его диапазона.

Исходя из этого принципа, мы пользовались и пользуемся при распевании хора следующими упражнениями в движении сверху вниз:

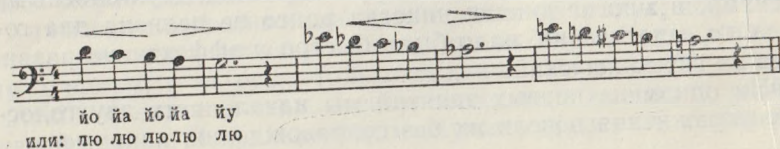


Мы поем эти упражнения с названием нот, с закрытым ртом (реже), на различные гласные.

Полезно упражнение для выработки естественной артикуляции гласных:



Позже это же упражнение полезно петь с динамическими оттенками (>). Более низкие голоса (условно — басы) поют упражнения не выше *до* # (*ре*) I октавы, более высокие (условно — тенора) — не выше *ми* б — *ми* I октавы. Начиная от *ре* I октавы вверх, более высоким голосам полезно для округления, прикрытия звука петь на йотированные гласные, например:



йо йа йо йа йу
или: лю лю люлю лю

При этом надо следить за легкостью звучания.

Все указанные упражнения должны идеально чисто интонироваться (лучше петь без сопровождения), исполняться в определенной одинаковой манере звуковедения (особенно важно легато), на очень хорошем, спокойном, экономном певческом дыхании.

Опыт показывает, что юноши особенно нуждаются в распевании. Они сами просят руководителя в начале занятий «распеваться». Мы не пользуемся большим количеством вокальных упражнений, напротив, немногие постоянно повторяемые упражнения приносят значительно больше пользы.

Важны также упражнения для развития слуха и в особенности гармонического слуха.

С самого начала занятий мы даем упражнения для обострения восприятия и слухового представления лада; с этой целью мы поем мажорные и минорные последования, например:



Эти упражнения поем с закрытым ртом и на различные гласные, в частности на слоги *лё* и *лю*.

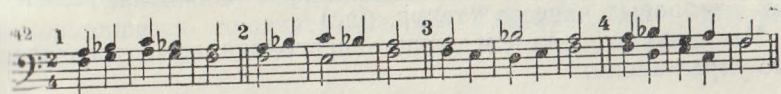
Каждый раз обращаем внимание учащихся на разницу интонирования отдельных ступеней (в особенности основного тона, тонической терции и квинты) в мажоре и миноре.

Позднее для более быстрой реакции в интонировании мажора и минора поем упражнение на одном дыхании в более быстром темпе:



Поскольку мы сразу начали работу над двухголосными песнями, а многие юноши никогда ранее не пели на два голоса, то, естественно, надо было быстро и эффективно развивать их гармонический слух.

На одном из первых занятий мы начали петь двухголосные упражнения и пели их без сопровождения, например:



Все вокальные упражнения и упражнения на развитие слуха, как видно из приведенных примеров, мы даем в средней удобной тесситуре.

На первом же занятии мы объяснили учащимся написание нот для теноров (в скрипичном ключе) и для басов (в басовом ключе). Затем мы использовали форму слухового диктанта; вначале юноши вслушивались в звучание несколько раз сыгранного примера, по первому звуку верхнего и нижнего голосов определяли последующие звуки и затем пели отдельно верхний и отдельно нижний голос, а потом и на два голоса. Таким же образом хор пел некоторые двухголосные эпизоды из разучиваемых песен. Упорное, настойчивое развитие гармонического слуха принесло свои плоды: уже на втором месяце занятий начало появляться более или менее устойчивое двухголосие.

Как только установилось двухголосие, мы начали вводить простые трехголосные упражнения, подготавливая слух к разучиванию трехголосных произведений.

Здесь, кстати, очень уместно сказать, что бытующий среди учителей пения и хормейстеров взгляд на особую сложность перехода от двухголосия к трехголосию мало основателен. Наиболее трудный этап — переход от одноголосия к двухголосию, то есть становление гармонического пения, умение петь свой голос, свою мелодию, слушая другую. В этом заключается качественное отличие одноголосного пения от многоголосного. Переход же от двухголосия к трехголосию является усложнением уже наступившего ранее нового качественного момента.

Разумеется, было бы неправильно недооценивать определенные трудности, связанные с переходом к трехголосию. Зато большее разделение на голоса открывает и большие возможности в выборе репертуара: можно привлекать произведения с более широким диапазоном. Но в целом диапазон для юношей данного возраста должен быть все же ограничен.

Наиболее сложны для восприятия и исполнения средние голоса хора. Соответственно при определении в эту партию мы учитываем не только диапазон голоса, но и слух, наличие в прошлом опыта пения в многоголосном хоре. Более младшим юношам, у которых только установился мужской голос и диапазон его еще мал, лучше всего петь именно в этой средней партии. В крайние партии лучше определять старших

юношей, с голосами большего диапазона и более определенных тембровых качеств (тенор, бас) ¹.

Мы использовали следующие первоначальные трехголосные упражнения:



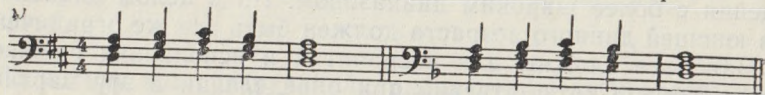
Методика пения этих упражнений следующая: учитель, руководитель хора играет последовательно на инструменте звуки ми-мажорного трезвучия (см. упражнение 1), затем по его руке вступает по очереди каждая хоровая партия. Трехголосный аккорд полезно протянуть, чтобы учащиеся вслушались в гармонию. Аналогично исполняются и упражнения 3 и 5. Упражнение 2 (как и 4 и 6) требует еще большей слуховой сосредоточенности: прослушав соответствующий аккорд, каждый ясно представляет внутренним слухом свой звук в аккорде, а затем по руке руководителя весь хор одновременно берет аккорд.

Позднее мы ввели следующие трехголосные упражнения: на длительно звучащем аккорде мы снимали рукой одну из хоровых партий, а затем снова включали ее в пение. Схематически это выглядит следующим образом:



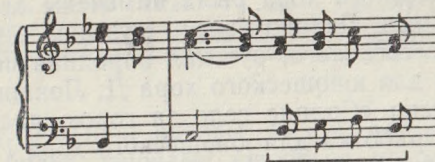
Разумеется, комбинация этих последовательностей может быть любой. Это упражнение требует еще большего слухового внимания и сосредоточенности, так как не всегда отдельные участники могут точно интонационно повторить свой звук в аккорде. Мы особенно фиксируем на этом внимание учащихся и просим соседей взаимно контролировать друг друга.

Позже мы применяли в виде гармонических трехголосных упражнений пение трезвучий — мажорных и минорных; при этом мы обращали внимание на разницу интонирования в каждом голосе отдельных ступеней мажора и минора:



¹ Следует, однако, предупредить, что развитие мужского голоса еще только начинается и поэтому говорить о каких-то окончательных его качествах еще очень рано и крайне опасно. В нашем опыте неоднократно бывали случаи, когда, например, 18-летний юноша, учащийся X класса, певший баритоном, через 3—4 года становился лирическим тенором.

На движении параллельными трезвучиями построено исполнявшееся произведение О. Тактакишвили «Взвейся, песня»:



Уже в мае 1958 года, то есть после четырех месяцев занятий, ансамбль юношей исполнял ряд несложных трехголосных произведений: народные песни «Ах ты, ноченька» и «Соловьем залетным»; «Походную песню» из кинофильма «Адмирал Ушаков», музыка А. Хачатуряна, слова А. Суркова; «Звонит гитара над рекою», музыка А. Новикова, слова Л. Ошанина ¹.

В последних песнях имеются и элементы четырехголосия. К концу года некоторые произведения в исполнении ансамбля были записаны на Радио и неоднократно транслировались.

В следующем, 1959/60 учебном году ансамбль уже превратился в хор, устойчивый состав которого определился в 30 человек. Количественный рост имел, как обычно, свои положительные и отрицательные стороны. Усилилось звучание ансамбля, у большинства юношей прошлого года состава окреп голос, несколько расширился диапазон, и они представляли хорошую основу хора — это положительная сторона. Отрицательная сторона заключалась в том, что вновь принятые учащиеся не имели соответствующих певческих навыков, навыков многоголосного пения, и это тормозило работу.

В начале учебного года пришлось взять несколько более простых двухголосных песен с элементами трехголосия (например, В. Ояяр — «В прибрежном колхозе»; М. Людиг — «Песня о качелях»; А. Холминов — «Песня дружбы»; А. Островский — «Песня бригад коммунистического труда»; Дж. Керн — «Миссисипи»).

Параллельно мы систематически занимались сольфеджированием и пением трехголосных упражнений.

Большим стимулом для работы явилась договоренность с хором юношей Ленинграда о совместном выступлении коллективов в дни весенних каникул. Был установлен общий репертуар, началась энергичная, интенсивная подготовитель-

¹ Все указанные песни опубликованы в сборниках «Хоровые произведения для юношества», составитель Д. Локшин. Музгиз, М., 1958, 1960, 1961.

ная работа. Было намечено 8 произведений для совместного исполнения двух коллективов и по 6 произведений каждым хором самостоятельно.

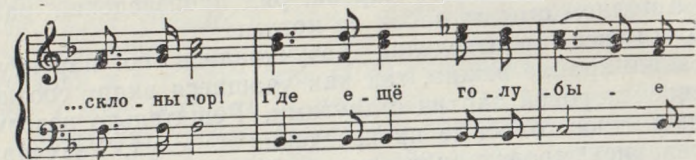
Для объединенного хора были намечены следующие произведения: «Партии Ленина быть», музыка А. Флярковского, слова Р. Рождественского; русская народная песня «Ноченька», обработка для юношеского хора Д. Локшина; современная казачья песня «Солнце село за горою дальней», запись А. Мосолова, обработка для юношеского хора Н. Шереметьевой; украинская народная песня «Дивлось я на небо», обработка для юношеского хора Г. Беззубова; «Колыбельная», музыка И. Брамса; «Взвейся, песня», музыка О. Тактакишвили, русский текст Дм. Седых; «Звенит гитара над рекою», музыка А. Новикова, слова Л. Ошанина, обработка для юношеского хора Г. Беззубова; «Песня бригад коммунистического труда», музыка А. Островского, слова Л. Ошанина, обработка для юношеского хора Г. Беззубова.

Для самостоятельного выступления наш хор готовил следующие произведения: «Песня дружбы», музыка А. Холминова, слова Ю. Каменецкого; «Дороги», музыка А. Новикова, слова Л. Ошанина, обработка для юношеского хора Д. Локшина; песня из кинофильма «Адмирал Ушаков», музыка А. Хачатуряна, слова А. Суркова, переложение для хора Г. Беззубова; «Песня о качелях», музыка М. Людига, перевод с эстонского Н. Павловой, переложение для хора Д. Локшина; латышская народная песня «Вей, ветерок», русский текст В. Ширяевой, переложение для юношеского хора Д. Локшина; «Молдовеняска» (молдавская народная песня), обработка для юношеского хора Г. Беззубова¹.

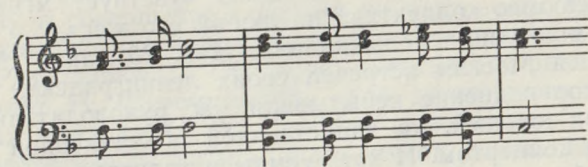
Из 14 произведений, которые должен был разучить наш коллектив, 11 были новые и лишь 3 разучивались в предыдущем учебном году.

Специфика юношеских голосов вынуждала делать переложения почти всех произведений. 7 песен были без сопровождения, 9 — трехголосные и 5 — с более или менее значительными элементами четырехголосия.

Характер хорового изложения определялся не только полнотой звучания, но иногда и необходимостью *divisi* (разделения партий), дающих возможность большинству юношей избежать крайне высоких или крайне низких звуков диапазона, а также целесообразностью голосоведения. Например, конец третьей и начало четвертой фраз «Взвейся, песня» О. Тактакишвили изложены следующим образом:

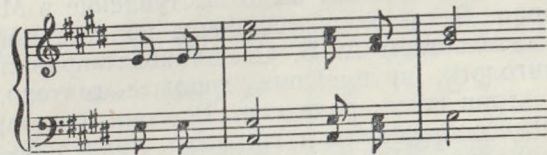


Звук *си* большой октавы низок для всех басов, его могут петь более взрослые юноши с относительно установленным диапазоном и тембром. Пришлось разделить в этом месте басовую партию, и первые басы оставались на звуке *фа* малой октавы:



Такое изложение не только облегчало пение басам, но и делало более насыщенным, компактным общее звучание (заполняло большой разрыв между басами и тенорами).

Хоровое изложение Г. Беззубова второй части «Колыбельной» И. Брамса дает возможность юношам с неокрепшими еще голосами и ограниченным диапазоном избежать крайне высоких и низких звуков:



Сложность произведений, значительная часть которых исполнялась без сопровождения, потребовала сосредоточенной, упорной работы. Юноши, воодушевленные предстоящей товарищеской встречей, работали с исключительной настойчивостью и энтузиазмом. Занятия продолжались в дни зимних каникул, а с конца февраля иногда назначались дополнительные репетиции (третий раз в неделю)¹.

Все произведения разучивались по нотам; хотя далеко не все учащиеся умели сольфеджировать, но они, во всяком случае, сознательно следили за движением по высоте и рит-

¹ Хор юношей Ленинграда регулярно занимается три раза в неделю.

¹ Большинство указанных произведений опубликовано в трех указанных выше сборниках. В виде приложения (№№ 14 и 15) к данной статье даются две песни (обработки для юношеского хора), нигде в таком виде не публиковавшиеся.

мическим рисунком своей партии, ряд произведений разучивали в полном смысле слова по нотам.

Почти все произведения разучивались по партитурам, что также крайне важно, так как учащиеся видят соотношение своей хоровой партии с другими. Решительно невозможно учить многоголосные произведения на слух. Разучивание и «впевание» происходило на отдельных репетициях, то есть тенора и басы учили свои партии отдельно.

Особенно ответственным и напряженным был последний месяц-полтора до встречи с ленинградцами. Трудно забыть то состояние творческой радости, которое охватывало коллектив, когда замысел осуществлялся и произведение звучало так, как мы все этого хотели. Все чаще появлялись те замечательные моменты, когда дирижер чувствует мгновенную, чуткую реакцию коллектива на любой его жест.

И вот наступили долгожданные дни. 26 марта 1960 года хор юношей Москвы встречал своих ленинградских товарищей. Какое волнение испытывали мы, руководители и оба коллектива юношей, на единственной объединенной репетиции перед концертом. И хотя темпы и трактовка всех произведений общего репертуара были давно установлены, мы все же побаивались неожиданностей. Однако опасения были излишни. Юноши чувствовали большую ответственность за общее дело, и затраченные большие усилия были вознаграждены. Три концерта, проведенные объединенными хорами в Москве, прошли с большим успехом¹. Слушатели: учащиеся, родители, учителя — очень тепло встречали выступления хоров. Один внешний вид необычного хора — 75 стройных, подтянутых юношей — вызывал одобрение зрителей.

Особенно ответственным было выступление в Малом зале консерватории. В состоявшемся после концерта обсуждении под председательством А. В. Свешникова приняли участие врачи-ларингологи, крупнейшие хоровые деятели, учителя пения, директора школ, родители. Все они единодушно подтвердили целесообразность и важность правильно организованного пения юношей как с эстетической, воспитательной точки зрения, так и со специально певческой.

Совместные выступления, товарищеские встречи закрепили дружбу двух коллективов, еще больше стимулировали юношей в их благородном певческом деле.

В 1960/61 учебном году юношеский хор Института художественного воспитания вырос до 50 человек. Зnamenательно, что в отличие от прошлого года уже не проводилось прослушивание по школам: хор приобрел некоторую

¹ 27 марта концерт в Краснознаменном зале Центрального Дома Советской Армии, 29 марта — в клубе завода «Прожектор», 30 марта — в Малом зале Московской консерватории.

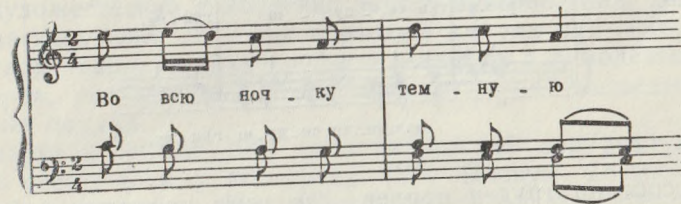
популярность, в него потянулись юноши, учителя пения присылали своих учащихся, сами участники хора вовлекали в него товарищей.

Отраден и тот факт, что из 30 участников прошлогоднего состава в хоре осталось 23 человека. Часть юношей призвана в Советскую Армию, некоторые поступили на работу или в вузы. Однако и некоторые работающие юноши и даже несколько участников, ставших студентами, продолжают посещать свой хор.

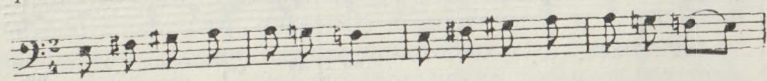
В текущем учебном году в репертуаре появились произведения, еще более сложные со стороны вокального и хорового изложения, требующие большой художественной зрелости. Нам приносит огромное удовлетворение очень ответственная и любовная работа юношей над такими сложными по образу и совершенно разными по настроению произведениями, как русская народная песня «Бурлацкая» в обработке С. Рахманинова; «У моря» (песня острова Капри) в обработке Н. Шереметьевой; «Хор опричников» из оперы «Царская невеста» Н. А. Римского-Корсакова.

В коллективе появились, быть может, самые дорогие качества: хороший художественный вкус и умение сознательно, с подлинным эмоциональным подъемом работать, добиваясь поставленной цели.

С большим упорством юноши добивались воплощения нужного образа в великолепной и глубокой по замыслу «Бурлацкой», воскрешающей в памяти известную картину И. Репина. Начало каждого куплета у теноров (и в 1-м и во 2-м куплетах у басов) почти на предельно высоких звуках в нюансе *p*:

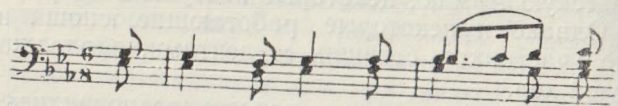


или движение первых басов и вторых теноров во 2-м куплете, представляющее значительную интонационную трудность (чередование *фа#—соль#* и *фа♭—соль♭*):

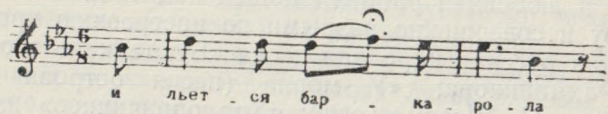


Полным контрастом мрачной «Бурлацкой» была лучезарно-светлая песня «У моря». Мы сознательно долгое время разучивали эти два произведения подряд, желая воспитать

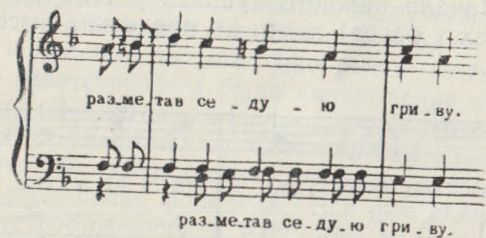
в хоре умение быстро переключаться на создание совершенно иного образа, требующего и иных технических приемов звуковедения. Долгое время и тенора и басы не могли добиться нужного легкого, светлого звука, гибкости, подвижности темпа:



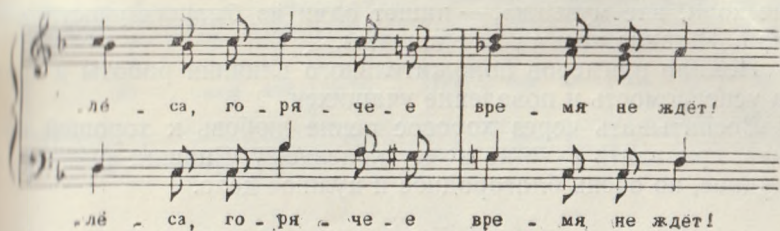
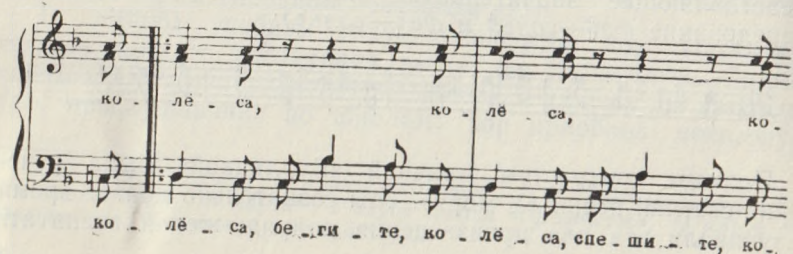
Особенное затруднение представляла для первых теноров сложная, воздушная по характеру фраза:



В конце концов ее пела лишь группа первых теноров. Долго и упорно работал хор над песней И. Дунаевского «Колеса, бегите». Это очень быстрое, контрастное по своим образам произведение. Для менее подвижных от природы мужских голосов (тем более в период их становления), в трех-, четырехголосном изложении, при полифонической фактуре, трудности увеличивались. Сложно, например, следующее место, где басы имитируют теноров:



И особенно труден припев, где тема проходит у басов при больших скачках голоса на предельные звуки диапазона на фоне легкого говорка у теноров:



Часть вторых басов, которым трудны крайне высокие ноты, не пели фразу «Колеса, горячее время не ждет».

Мы обращали внимание басов на четкость артикуляции, на твердое произношение согласных и свободу, подвижность артикуляционного аппарата, особенно на верхних нотах («бе-ги-те», «спе-ши-те», «го-ря-че-е»). Все время мы напоминали, что четкость, ясность, звонкость и громкость — совершенно разные понятия, не допуская, тем самым, очень опасной в этом месте форсировки.

Тенора создавали фон. Мы требовали от них предельно острого, собранного, четкого и вместе с тем тихого звука с маленьким акцентом на слоге лё («ко-лё-са»).

В целом мы добивались легкости, непринужденности исполнения, такого ощущения, что песню можно спеть несколько раз подряд.

Показателем некоторой зрелости коллектива является любовь к работе над произведениями, уже выученными в прошлом и даже в позапрошлом году. Мы постоянно внушаем юношам ту мысль, что по-настоящему зрело, технически и художественно законченно звучат произведения, долго разучиваемые, «впетые». Мы приводим им ряд примеров из репертуара наших лучших профессиональных и самодеятельных хоров, исполняющих отдельные лучшие произведения много лет подряд.

В марте и апреле 1961 года юношеский хор выступал в очень ответственных концертах (VII Пленум Союза советских композиторов, Всесоюзная вокальная конференция, для хоровых деятелей Москвы, детский Университет культуры Свердловского района и т. п.).

В зимние каникулы хор выезжал в Клин в Дом-музей П. И. Чайковского, где юноши с интересом осмотрели все, что связано с памятью великого композитора, и с большим вниманием прослушали записи некоторых его сочинений.

Большую радость доставляет получение писем от юношей, находящихся ныне в рядах Советской Армии.

«Мне очень интересно знать как можно больше о своем родном хоре. Как бы я хотел сейчас быть вместе с Вами, почувствовать себя в родной стихии... Каждый понедельник и четверг я мысленно с Вами. Я не представляю свою жизнь

вне хора, вне музыки», — пишет один из бывших участников хора. И такие письма не единичны.

Немало примеров положительного влияния работы в хоре на успеваемость и поведение учащихся.

Воспитывать через хоровое пение любовь к хорошей музыке, прививать вкус ко всему красивому у наших юношей — трудное, но очень благородное и нужное дело.

ПРИЛОЖЕНИЕ № 11

ПАРТИИ ЛЕНИНА БЫТЬ!

Слова Р. РОЖДЕСТВЕНСКОГО Музыка А. ФЛЯРКОВСКОГО
Переложение для хора юношей Д. Локшина

Торжественно

Тенора

Крас - но - му фла - гув ве - ках пла - ме - неть,

Басы

сла - ву стра - ны к звез - дам не - сти.

В шах - тах, на строй - ках, в по - лях, на за - во - дах

си - ле со - вет - ской ра - сти. Ре - кам бур - лить,

пе - сням зве - неть, тру - бам по - бед - ным тру -

- бить. Пар - ти - и Ле - ни - на,

пар - ти - и гор - дых, пар - ти - и сме - лых - быть!

ПРИЛОЖЕНИЕ № 12

ПЕСНЯ ПРО КАЧЕЛИ

Слова народные Музыка М. ЛЮДИГА
Перевод с эстонского Н. Павловой Переложение для хора юношей
Д. Локшина

Тенора

1. Сле - лай, сле - лай, брат лю - би - мый, мне ка - че - ли
2. Вы - ше, вы - ше рас - ка - чай - ся, вы - ше ле - ся

Басы

на лу - гу, но не де - лай их над реч - кой
под - ни - мись! Слов - но пти - ца я ле - та - ю

Н. ОРЛОВА

ОБ ОСНОВНЫХ ВОПРОСАХ ВОКАЛЬНОГО ВОСПИТАНИЯ ДЕТЕЙ И МОЛОДЕЖИ

(К ИТОГАМ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ)

С 26 по 30 марта 1961 года Институтом художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР была проведена научная конференция по вопросам вокально-хорового воспитания детей, подростков и молодежи. В связи с перестройкой школы потребовалось пересмотреть вопросы вокально-хорового воспитания, глубже их обосновать.

На учителя пения лежит огромная ответственность — с самого начала обучения правильно развивать музыкальный слух и вкус учащихся, наряду с художественным развитием постепенно привить им правильные навыки пения и воспитать их певческий голос здоровым.

Учителю крайне важно развить собственное «педагогическое ухо», чтобы иметь возможность судить о том, нормально ли развивается детский голос, не допущено ли каких-нибудь отклонений.

В вокальной педагогике многие вопросы требуют пересмотра, уточнений; они далеко еще не разрешены и многим учителям не ясны. Надо заметить, что это касается не только вокального обучения детей, но и обучения взрослых.

Почему же до сих пор существуют эти неясности? Отвечая на этот вопрос, уместно обратить внимание на то обстоятельство, что до настоящего времени в вокальной педагогике наблюдался разрыв между теорией и практикой. В преподавании пения учителя не опирались на законы возрастного развития учащихся, а многое решали (это наблюдается и сейчас), исключительно руководствуясь «своим вкусом», своими привычными слуховыми ощущениями, не вникая в индивидуальные особенности развития учащихся.

Вот почему существует так много различных «систем», «школ», «направлений», вот почему возникает много споров среди педагогов, занимающихся вокально-хоровым делом.

Серьезнейшие вопросы развития детского музыкального слуха и голоса детально исследуются разными учеными. Поэтому на конференцию было важно привлечь в качестве докладчиков не только деятелей педагогических наук и музыкантов-педагогов, но и других специалистов: физиологов, психологов, анатоми-морфологов, врачей-фонистров.

Крупные ученые и деятели хорового искусства (среди них были представители из Чехословакии и Болгарии), выступавшие по разным проблемам, осветили широкий круг вопросов, касающихся процесса пения.

Доклады были подкреплены демонстрацией звукозаписей (Болгария, Чехословакия, Украина, РСФСР) и живыми показами вокально-хоровой работы (Москва, Ленинград, Киев).

Так как в центре внимания конференции были вопросы возрастного развития учащихся со всеми их индивидуальными особенностями, то вокально-хоровые коллективы показывались, начиная от дошкольного возраста и кончая молодежными хорами.

Остановимся на основных проблемах.

Проблема слуха на конференции была одной из центральных. Никогда еще с такой очевидностью не вставал вопрос о необходимости развивать у учащихся музыкальный слух, их слуховое внимание, обогащать их слуховыми представлениями на основе детского сознания, сознательного отношения детей ко всем заданиям, которые им предлагает выполнять учитель (доклады Ц. Колева — Болгария и группы психологов во главе с профессором Запорожец А. В. — Москва). Важность сознательного обучения была убедительно показана на живых примерах (доклады Ветлугиной Н. А., Беркман Т. Л., Малининой Е. М., выступление Р. Г. Борщевской).

Вопрос силы звука. Если учитель недостаточно развил свое «педагогическое ухо», ему труднее следить за правильным развитием слухового внимания, слухового контроля у учащихся. Отсюда возникает иногда стремление к чрезмерно сильному звуку, который может переходить в настоящую форсировку, а форсированное пение, как всем известно, портит голосовой аппарат и лишает голос настоящей, естественной звучности.

В начальных классах школы иногда встречаются дети (в особенности среди мальчиков) с естественным альтовым звучанием голоса, но их мало. Чаще можно услышать «ложноальтовое» звучание. Такой звук (как у мальчиков, так и у девочек) лишен мягкости и звонкости, он грубый, негибкий и появляется от неправильного использования природных данных; детям приходится напрягать голос за счет его природной звучности. Надо облегчать звучание голоса таких детей и следить за тем, чтобы дети пели мягко, а в эмоциональных, героических песнях не требовать от них предельной силы звука.

О легком, естественном голосообразовании много говорил д-р Кулинский (Чехословакия). Он показал в звукозаписи прекрасные образцы такого звучания, а также примеры, где учащиеся, сознательно владея голосом, без труда, по его заданию показывали сначала неправильное звукообразование и затем переходили на правильное.

Вопрос силы звука связан с другим — о характере звучания голоса и всего хора.

Некоторым учителям нравится более компактный, насыщенный звук, другие, наоборот, добиваются легкого, звонкого звука без малейшего напряжения. Этот серьезнейший вопрос очень мало изучен, потому он и является спорным. Однако он может быть разрешен путем лабораторных исследований, и может быть найдена какая-то средняя мера звучания («золотая середина»), при которой развитие голоса проходит нормально. Но пока это дело будущего. Над этим вопросом работают акустики и физиологи.

Метод акустического анализа был продемонстрирован профессором К. Седлачком (Чехословакия) и Е. А. Рудаковым (Москва).

Чем же в настоящее время надо руководствоваться педагогу при работе над звуком, пока этот вопрос до конца не будет изучен?

В настоящее время уже имеется достаточно научных данных, чтобы ответить на этот вопрос.

Что детский голосовой аппарат очень хрупкий, нежный и находится в постоянном развитии — это хорошо известно учителям; но его тончайшая нервно-мышечная организация и деятельность изучены подробно только за последнее десяти-

летие; на законах этого развития основана выработка навыков голосообразования, и учителю необходимо знать эти законы (исследование и доклад профессора М. С. Грачевой)¹. Эти новые данные имеют для педагогики огромное значение. Изложим коротко их сущность.

Надо считаться с тем, что у детей младшего возраста механизм голосообразования иной, чем у взрослых. Свои механизмы происходит постепенно. Его обусловлено возрастное звучание голоса. До 7—9 лет отсутствует внутренняя вокальная мышца, колебание голосовых связок краевое, голос слабый, легкий.

Новый механизм начинает формироваться с 7—9 лет. Тогда оформляется вокальная мышца. Она сформировывается в сложную мышцу только к 12 годам. Эта мышца управляет голосовыми связками и дает им возможность колебаться всей своей массой. Голос делается сильнее и полнее. Однако преобладает еще краевое колебание, а в голосе сохраняется легкость и звонкость, которую надо поддерживать.

Во время пения мышцы гортани выполняют сложную, согласованную в своих движениях работу. Деятельность гортани возможна потому, что двигательный ее аппарат снабжен чувствительными нервными образованиями.

Малейшее нарушение согласованности мышечных движений, вызванное неправильным пением, оставляет след в нервных центрах; эти искаженные движения повторяются, делаются привычными, учащиеся приобретают дурной навык. При этом неправильно начинает работать не только гортань, но и весь голосовой механизм, функции его нарушаются.

Какие же могут быть последствия неправильной работы голосового аппарата (когда нарушается согласованность движений) и как они возникают?

На эту тему были заслушаны доклады пражских ученых: профессора Седлачка, д-ра Седлачковой и д-ра Шупачека.

Чаще всего утомляются голосовые связки; замечается повреждение вокальной мышцы, частичное и полное несмыкание истинных голосовых связок, утолщение связок, края их делаются неровными; появляются предпосылки к образованию певческих узелков, которые переходят в малые и большие узелки; появляется стойкая хрипота, утомление нервно-мышечного аппарата гортани, его вялость (фонастения), невозможность петь, иногда кровоизлияние в связках и даже полная потеря голоса.

Все эти дефекты были продемонстрированы докладчиками в кино и диапозитивах.

¹ Грачева М. С. Морфология и функциональное значение нервного аппарата гортани. М., Медгиз, 1956.

Причиной таких дефектов и заболеваний бывает, как уже было сказано, напряженное пение, злоупотребление твердой атакой, постоянное использование при обучении крайних звуков диапазона, чрезмерная эмоциональная возбудимость, когда появляется судорожный («одышечный») выдох, нарушается его плавность и спокойствие. Исправить дефекты гораздо труднее, чем избежать их возникновения. Однако при упорной систематической работе, применяя противоположные методы воздействия (спокойное, естественное пение, умелое использование диапазона учащихся, соблюдение режима голоса и т. д.), можно их выправить. Легче этого добиваться там, где можно организовать для некоторых учащихся дополнительные занятия.

На конференции подчеркивалось, что голосовой механизм очень сложен. В него входит целый комплекс органов.

Работа этих органов должна быть согласованной. При нарушении деятельности одного органа рефлекторно нарушается деятельность других.

Как же надо поступать на занятиях? Необходимо за всем следить одновременно. Создавая условия для правильного произношения, мы даем возможность и голосу развиваться нормально (доклады Н. И. Жинкина и В. П. Морозова). Неправильно, например, требовать определенной звучности и точной интонации, не обращая внимания на произношение учащихся: вялость (у многих напряженная нижняя челюсть), приблизительное формирование гласных, неразборчивое произношение согласных, которые должны быть четким контуром гласных, отсутствие выразительности (доклад профессора В. Г. Соколова).

Одновременно проходит работа и над развитием дыхания. В практике мы иногда видим, как мало учитель заботится о том, чтобы учащиеся правильно использовали дыхание во время пения. Сколько тратится ненужных усилий учащимися при вдохе, как напряженно они поднимают плечи, как перегружают себя, делая поспешный глубокий вдох! Не имея возможности справиться с большим количеством взятого воздуха, они судорожно его расходуют, гортань теряет способность сопротивляться, связки начинают неправильно смыкаться, голосовая функция оказывается нарушенной. Спокойный, плавный, ритмичный выдох способствует развитию голоса, так как голосообразовательная функция гортани подчинена всему процессу дыхания в целом (доклады Э. К. Сийрде, М. В. Сергиевского).

Новейшие исследования показывают (доклад профессора М. В. Сергиевского), что при пении используется смешанное дыхание (это совпадает с наблюдениями нашего Института), более действенное, при котором полностью осуществляется вентиляция легких. Никаких изолированных «типов» дыха-

ния не существует, как, например, нижнебрюшного дыхания, которое исследованием докладчика опровергнуто.

Весь этот комплексный процесс голосообразования подчинен высшей нервной деятельности. Нервная организация у детей различна, поэтому очень важно изучать ее индивидуальные особенности.

Необходимо, например, наблюдать возможность и степень утомляемости детей. У детей (как и у взрослых) степень утомляемости различна (один из тезисов доклада М. В. Сергиевского о дыхании). Кроме того, они обладают способностью по-разному восстанавливать затраченные силы (то же и у взрослых).

Этот закон также надо иметь в виду при обучении детей пению.

Один ребенок может петь сильным, крикливым звуком, продолжительное время, исполнять песни для него слишком трудные, не ощущая как будто усталости. От урока к уроку он успевает отдохнуть, его организм приспособляется. Но наступает момент, когда и ему силы изменяют, голос делается хриплым, дыхание «не повинуется», заниматься трудно.

Другой ребенок после первого же урока ощущает в гортани усталость, а нервная его организация такова, что она не может помочь сразу восстановить силы, и усталость остается до следующего урока, когда снова приходится делать усилия, не приводящие к нужным результатам. Это еще одно указание на то, как возникают заболевания голосового аппарата.

Усталость в голосовом аппарате часто появляется вследствие общего утомления организма. Основные законы развития голосового механизма нужно знать каждому учителю. Зная их, учитель никогда не позволит себе к учащимся предъявлять такие требования, которые они не могут выполнить без ущерба для своего здоровья; он никогда не будет добиваться большой силы звука, подбирать репертуар, требующий исключительно большого напряжения; он будет считаться с возрастом учащихся и создавать условия для естественного развития их голоса. Такое целенаправленное, систематическое обучение пению как раз и является методом охраны детского голоса.

Ознакомимся бегло с некоторыми докладами вокально-хоровых деятелей, сделанных на эту тему.

В докладе Е. М. Малининой (Ленинград) показаны три фазы развития школьников с их возрастными и индивидуальными особенностями; указывается на необходимость правильной настройки голосового механизма учащихся. Докладчик считает, что для научных обоснований вокальной педагогики необходимы лабораторные методы исследования с их

объективными данными. Показана методика исследований и его результаты.

В докладе М. Ф. Заринской (Ленинград) раскрыты принципы отбора репертуара в связи с вокальными задачами в женском молодежном хоре (соответственно исполнительским возможностям хора). Этот доклад является как бы продолжением исследования, представленного Е. М. Малининой. Важно отметить, что главная масса участниц этого хора — бывшие пионеры, занимающиеся в этом коллективе от 6—12 лет без перерыва. Постоянный состав учащихся позволил докладчику провести углубленные наблюдения за развитием девочек до периода формирования у них взрослого голоса.

А. Г. Раввинов (Киев) раскрыл методику работы с мальчиками домутационного периода развития. Большое внимание уделяется вопросу режима голоса мальчиков; указывается, например, на то, что нужно тщательно следить за нагрузкой каждого мальчика и не допускать усталости. В докладе много говорится о необходимости тесной связи работы педагога, руководителя хора с врачом-фономатром.

Об эмоциональном начале, как основе занятий пением, говорил Бончо-Бочев (София, Болгария). С этой стороны он рассматривал и репертуар (идею произведения, язык, связь музыкального и поэтического текста, доступность). В докладе рекомендуется оберегать учащихся от немзыкальных и непосильных песен, требовать от детей образцового исполнения, большой выразительности, сознательного усвоения технических приемов на основе развития у них интереса к занятиям. Избегать всякого напряжения и усталости, а в связи с этим не проводить вечерних спевков, не давать в конце занятий трудных заданий, разгружать учащихся от больших интеллектуальных напряжений, избегать выступлений в неблагоприятных условиях (плохой зал, духота, шум), бережно относиться к каждому ученику, изучая его психику.

Б. Кулинский (Прага) доложил о работе с детьми, не имеющими развитого музыкального слуха. Он говорил о необходимости самой тщательной, углубленной работы с отстающими учащимися, которые нуждаются в помощи, внимании. Докладчик продемонстрировал блестящие результаты своей работы с такими детьми.

На конференции был широко освещен вопрос о состоянии голосового аппарата учащихся. Докладчики указывали на большой процент нарушений его деятельности у участников хорового пения как самодеятельного, так и профессионального (доклады фономатров Ермолаева В. Г., Алмазова Е. И., Седлачковой Е., Иыкса С. Р., Петрова В. И., Кутузовой А. В.).

Учителю необходимо тщательно следить за выполнением

режима голоса своих учеников, заботиться о состоянии их голосового аппарата; тем более это важно, что сам поющий часто не замечает появившихся дефектов. Для постоянного контроля учителю необходима помощь врача-фономатра (своевременный совет, предупреждение заболевания, установление определенного режима голоса учащихся и т. д.). Там, где фономатрическая помощь отсутствует (специалистов-фономатров мало), учителю надо обращаться за советом просто к ларингологу, в местную поликлинику.

На конференции серьезное внимание было уделено вопросу мутации. Как было уже сказано, к 12 годам оформляется вокальная мышца, развиваются в какой-то степени резонаторы, дыхательные мышцы, весь организм крепнет, появляется сознательное отношение к пению и т. д. Однако никак нельзя забывать, что учащиеся в этом возрасте находятся накануне очень сложного процесса — периода мутации со всеми его противоречиями и неравномерностями развития как у мальчиков, так и у девочек.

У девочек, по сравнению с мальчиками, этот период проходит легче, мутационные явления чаще малозаметны, но все же они есть (беззвучие, сипота, покашливание, усталость, нечистая интонация, покраснение гортани). Гортань растет, и учитель обязан принимать все это во внимание при обучении девочек пению. Кроме того, нужно со всей ответственностью и серьезностью относиться к периоду их полового созревания и появления у них менструаций, специфическому явлению женского организма. Это нарушает жизненные силы девочек, нормальную деятельность дыхания в известные периоды, отрицательно влияет на голос. Восстанавливаются силы неодинаково: у одних скорее, у других медленнее. Необходим строгий режим и полное прекращение занятий пением в этот период на 3—4 дня¹.

Нужно ли заниматься мальчишкам в период мутации? В основе своей этот вопрос ясен: заниматься нужно, это способствует более плавному прохождению мутации; однако необходимы еще дальнейшие исследования. Заниматься надо умело, с большой осторожностью, выбирать специальный репертуар, заботиться о режиме голоса юношей, избегать малейшей усталости. При резкой форме мутации на некоторое время придется прекращать занятия, но встречи с такими учащимися надо продолжать, держать их под контролем (доклад Д. Л. Локшина — Москва). Эти соображения нашли на конференции подтверждение в высказываниях зарубежных ученых (доклад Ф. Лысека — Чехословакия). Докладчики показали записи занятий с учащимися такого воз-

¹ См. книгу Н. Д. Орловой «Развитие голоса девочек» (о возрастных изменениях), изд. АПН РСФСР, М., 1960.

раста; в упражнениях используются только те звуки, которые в данном периоде мальчикам петь легко¹.

Не менее осторожно надо заниматься и в последующем — после мутационном периоде развития молодежи, когда наблюдаются остаточные мутационные явления (некоторое раздражение гортани и ее голосовых связок, слизь, мешающая чистоте звука и т. п.) и развитие всего организма и его нервной системы еще не закончено.

В этом возрастном периоде легко испортить голосовой аппарат и голос еще и потому, что к этому времени (в особенности у девочек) увеличивается диапазон, появляется (частично) взрослое звучание и расширяются исполнительские возможности; молодежь увлекается, злоупотребляет своими силами и поет песни (и даже арии), рассчитанные на вполне сформировавшиеся голоса. Часто не учитывая всего этого и руководители хоров, используя непосильный для данного возраста репертуар.

Между тем развитие в этом возрасте продолжается, и голос может еще перемениться. У некоторых девушек наступает вторая фаза развития, когда снова появляются мутационные явления и голос делается беззвучным. В хоре необходимо строго следить за всеми изменениями в голосах девушек и юношей и во время переводить их из одной партии в другую, если в данной партии им стало трудно петь. Важно соблюдать режим голоса и не допускать утомления. Репертуар надо подбирать по голосовым возможностям учащихся (доклады Д. Л. Локшина и М. Ф. Заринской). Роль врача-фониатра в мутационный и послемутационный период развития учащихся огромна. Надо использовать эту помощь.

В заключение этого краткого обзора вопросов, обсуждавшихся на конференции, можно подчеркнуть еще раз, что только при учете всех возрастных особенностей развития детского голоса и при соблюдении всех возможных норм нагрузки занятия пением могут идти успешно.

Существующие на сегодняшний день лабораторные методы исследования позволили уже со всей очевидностью установить, что при обучении пению детей, подростков и молодежи занятия должны быть непродолжительными, необходимо подбирать специальный репертуар, применять умеренную силу звука, легкое, хотя и эмоциональное (в меру) звучание, соблюдать определенный режим голоса под контролем (по возможности) врача-фониатра.

При выполнении этих условий детский голосовой аппарат сохраняется в здоровом состоянии; он постепенно крепнет,

¹ Этот вопрос исследуется в Институте художественного воспитания АПН РСФСР Д. Л. Локшиным. Результаты исследования будут опубликованы.

приобретает гибкость, голос получает условия для естественного развития всех его природных качеств.

В настоящей статье раскрыта сущность основных вопросов, разбиравшихся на конференции. Материалы прошедшей научной конференции будут опубликованы и можно будет познакомиться со всеми докладами подробно.

М. РУМЕР

МЕЖДУНАРОДНОЕ ОБЩЕСТВО ПО МУЗЫКАЛЬНОМУ ВОСПИТАНИЮ

Это общество, сокращенно называемое ИСМЕ¹, было организовано в 1953 году на Международной конференции по музыкальному образованию в Брюсселе, созванной ЮНЕСКО — международной организацией по вопросам просвещения, науки и культуры при Организации Объединенных Наций (ООН). Цель Общества по музыкальному воспитанию — способствовать распространению музыкального образования, как общего, так и специального (профессионального), во всем мире.

Международные связи в этой области осуществляются путем взаимной информации между странами разных континентов земного шара. Общество регулярно созывает съезды, в которых принимают участие представители более 30 стран.

Как уже указывалось выше, первый съезд состоялся в 1953 году. Второй съезд был созван в 1955 году; он был посвящен в основном вопросам оборудования, необходимого для обеспечения музыкально-педагогического процесса.

Третий съезд Общества, состоявшийся в Копенгагене (Дания) в 1958 году, был посвящен состоянию и задачам музыкального воспитания и образования детей и взрослых. В съезде приняли участие пятьсот музыкантов-педагогов — представителей разных стран, как капиталистических, так и социалистических, в том числе и Советского Союза (Е. Я. Гембицкая и М. А. Румер).

Главными темами на этом съезде были:

1. Новые пути музыкального воспитания в разных странах и континентах.
2. Музыка Востока и Запада как средство взаимопонимания.
3. Значение технических средств в музыкальном воспитании.

¹ Составлено из начальных букв названия Общества на английском языке (International Society for Musik Education — ISME).

По этим вопросам было заслушано свыше пятидесяти докладов. От СССР было представлено два доклада: Музыкальное воспитание в школах Советского Союза (Румер) и Основные принципы музыкального воспитания в СССР (Гембицкая).

Четвертый съезд Общества состоялся летом 1961 года в Вене. В его программе пять основных тем: 1) Музыкальное воспитание в школе, 2) Музыка в общественной жизни, 3) Подготовка педагога-музыканта, 4) Подготовка музыканта-профессионала, 5) Технические средства музыкального образования.

Материалы съездов публикуются в книгах и специальных брошюрах, распространяются в разных странах и таким образом также служат способом взаимной информации. В сборнике, изданном в 1960 году под названием «Современное состояние музыкального воспитания в мире», опубликованы и доклады представителей СССР. Кроме того, общество периодически издает списки выходящей в разных странах литературы по вопросам музыкального образования. Последний библиографический список был опубликован в 1959 году. В нем была указана книжная и журнальная литература 33 стран, в основном вышедшая за послевоенный период. Составленный нами список включал 38 русских книг. В журнале Общества этот список был отмечен положительно.

На третьем съезде было подчеркнута значение международного журнала по музыкальному воспитанию, как средства международного общения, и выражено пожелание членов Общества своему вновь избранному руководству добиться издания такого журнала. Несомненно, что в периоды между съездами (длительностью в 3 года) журнал — единственный способ сохранения связи между разными странами. И руководству Общества удалось после третьего съезда добиться издания журнала, пока выходящего всего лишь два раза в год. Первый номер вышел в апреле 1960 года.

В № 5 журнала опубликована статья Е. Я. Гембицкой о проблеме развития детского голоса, подготовленная в качестве доклада к четвертому съезду ИСМЕ.

Какие же вопросы больше всего привлекают внимание мировой музыкально-педагогической общественности? Нет сомнения в том, что в первую очередь это вопрос подготовки учителей. Надо отметить, что во многих странах среди музыкантов лишь профессия школьного учителя является дефицитной. Нехватка учителей-специалистов и недостаточная музыкальная квалификация учителей начальных классов — эти явления в большей или меньшей степени характерны для всех стран, где существует организованное музыкальное воспитание в школе и, следовательно, есть потребность в таких кадрах. Недаром этому вопросу было уделено значи-

тельное внимание в рекомендациях третьего съезда Общества. Эти рекомендации проливают свет на некоторые острые злободневные вопросы музыкального воспитания. К ним относятся: снабжение всех учебных заведений соответствующим для музыкальных занятий оборудованием, обязательное включение музыки в учебный план учебных заведений всех типов (причем не менее двух часов в неделю), использование музыкального творчества своего и других народов в качестве основы музыкального воспитания.

Отсюда требование всяческой поддержки распространению народной музыки. Этот последний вопрос возник, очевидно, в связи с увлечением молодежи многих стран джазом и противодействием этому увлечению со стороны широких кругов учительства.

Проблема джаза не теряет своей актуальности и сегодня. Привлекает внимание вопрос об анализе музыкального произведения в средней и высшей школе. Нам хорошо известно, что подход к анализу произведения может быть и сугубо формальным, а в таком случае имеющим малое воспитательное значение. Но может быть и анализ, вскрывающий выразительные средства музыки в их единстве с содержанием. Такой анализ соответствует и установкам советского музыкознания, и воспитательным задачам нашей школы. Постоянное и неизменное внимание уделяется вопросу первоначального музыкального обучения, вернее начаткам музыкальной грамотности. В этом вопросе у прогрессивных педагогов ряда стран Центральной Европы выработались некоторые общие положения и приемы. Ценным в этом направлении является опора на слух и применение установки: «сначала звук, потом нота».

Характерно для этого направления также широкое применение таких простых, с точки зрения исполнительской техники, инструментов, как ксилофоны и металлофоны разной величины. Эти инструменты являются пособием при обучении детей пению и музыкальной грамоте в школе. Хорошее владение простыми инструментами создает основу для сравнительно легкого последующего овладения более сложными музыкальными инструментами. Это открывает путь для домашнего музицирования, распространения любительства и внесения музыки в частную и общественную жизнь.

Очень много внимания уделяется техническим средствам распространения музыки; неоднократно подчеркивается мысль о необходимости связи музыкантов-педагогов с деятелями радио, телевидения и кино для проведения единой художественно-воспитательной политики. Во многих странах эти средства художественной пропаганды используются для распространения дурного вкуса, и добиться единства худо-

жественных воздействий на детей — задача трудная, а часто просто невыполнимая. Следует помнить, что в некоторых странах (например, в США) вообще не существует единой системы школьного образования, а тем более координированной системы музыкального просвещения. В материалах и докладах членов Общества нередко приходилось сталкиваться с мыслью, что музыка в общем образовании играет главным образом воспитательную роль и способствует формированию личности. Конечно, в международном обществе сталкиваются люди разной идеологии, а потому — и разного понимания задач формирования личности. В зале, где проходил третий съезд, сидели рядом представители католических школ и школ социалистических стран. Понятно, сколько различны точки зрения таких соседей на задачи идейного воспитания. Однако надо подчеркнуть, что личное общение имеет в данном случае огромное значение: с одной стороны, оно помогает преодолению ложных и предвзятых взглядов, например, на нашу страну и советских людей; с другой стороны, оно показывает, что и взгляды педагогов даже в пределах одной страны могут быть очень разными.

Мы должны уметь использовать хорошие примеры, удачные мысли, суметь применить их в своей практике. Однако надо уметь и критически отнестись к тому, что не соответствует нашим взглядам.

Приведем пример. Музыкальный учебный фильм — прекрасное пособие. Так, большой интерес представляет виденный нами фильм, посвященный истории фортепиано.

Наряду с этим пришлось видеть два фильма, в которых связь зрительных и слуховых впечатлений была на редкость примитивной и неубедительной: в первом — на экране показана игра цвета и света, сопровождаемая рапсодией Листа. Музыка соответствует рисункам лишь в отношении темпа (частота смены рисунков) и силы звука (интенсивность красок). В другом фильме звучал лишь один тянущийся звук, который временами прерывался. Конечно, это не музыкальный фильм, это не искусство, поскольку подобные фильмы лишены всякого содержания. Однако все это не может опорочить идею школьного музыкального фильма.

Надо отметить, что на четвертом съезде в Вене наметились новые проблемы и веяния, связанные как с международной обстановкой, так и с усиливающимся влиянием так называемой «новой» музыки.

В ряде докладов высказывается мысль о наличии глубоких противоречий в жизни человеческого общества, связанных с борьбой идеологий (конечно, без ясного понимания причин этих противоречий). Делаются попытки выявить свое отношение к этим проблемам и найти выход из создавшегося критического положения. Но эти поиски выходов — нередко

с помощью музыки — звучат крайне наивно. Так, например, высказывается надежда, что участие в музыке откроет путь к освобожденному человечеству (?).

Не следует думать, однако, что все представители буржуазной педагогики столь наивны. Можно видеть, как многие настойчиво стремятся понять общие причины, вызывающие различное отношение и к решению музыкально-педагогических проблем.

Один из зарубежных докладчиков, сопоставляя принципы музыкального воспитания в США и СССР, определил их для США как развлекательность, а для СССР — как воспитание.

Генеральный секретарь ИСМЕ д-р Краус (ФРГ) в обзоре по конференции ставит вопрос о необходимости выяснить — почему, например, в ряде западных стран застой в решении проблем музыкального воспитания, а в социалистических странах — колоссальное продвижение их.

Что касается роли «новой» музыки в воспитании, то она впервые выявилась, и достаточно интенсивно, на четвертом съезде. Был даже поставлен специальный доклад — «Додекафонический материал для первоначального музыкального обучения», сопровождавшийся показом учащимся детской музыкальной школы.

Докладчик предлагает использовать додекафонию, как средство борьбы против разрушения личности, связанного с адской скукой, расстройством нервной системы и наркоманией. Эти явления, по его мнению, страшней атомной бомбы.

Так ясно вопрос о додекафонии впервые прозвучал на четвертом съезде, что указывает на силу ее влияния в западной буржуазной педагогике.

Не останавливаясь на этом вопросе подробно, приведу только слова Д. Д. Шостаковича, характеризующие его отношение к додекафонии.

«Построенная на математических расчетах, искусственно сконструированная, она убила душу музыки — мелодию, она разрушила форму, красоту гармонии, богатство естественных ритмов, уничтожив вместе с этим какой-либо намек на содержательность, человечность музыкального произведения»¹.

*

Обмен опытом, общение с музыкантами-педагогами других стран очень полезны. Международное Общество по музыкальному воспитанию должно сыграть большую роль для связи музыкантов-педагогов СССР с деятелями других стран.

¹ «Музыка и современность», сборник статей. Изд. «Советский композитор», 1961, стр. 33.

Цанко КОЛЕВ
(БОЛГАРИЯ)

ОБУЧЕНИЕ ПЕНИЮ В СРЕДНИХ ПОЛИТЕХНИЧЕСКИХ ШКОЛАХ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ БОЛГАРИИ

Обучение пению в средних политехнических школах Народной Республики Болгарии ставит своей целью коммунистическое воспитание учащихся средствами музыки: развитие эстетического чувства, формирование здорового художественного вкуса, расширение общей музыкальной культуры учащихся, воспитание всесторонне гармонично развитого человека, умеющего воспринимать, исполнять и правильно разбираться в произведениях музыкального искусства.

По учебному плану пение преподается в наших школах в I классе — 1 час, во II—VI классах — по 2 часа, в VII—X классах — по 1 часу в неделю. Учебный план, кроме того, включает и факультативное пение с IX по XII классы по 2 часа в неделю. Для каждого класса со II по X изданы учебники пения.

В I классе обучение пению ведется исключительно по слуху. Дети разучивают в течение года 15—20 легких и доступных по содержанию, диапазону, мелодии и ритму песен. На песенном материале проводится работа по установлению координации между голосом и слухом детей, по точному воспроизведению мелодии или отдельных звуков, которые исполняет учитель. Обогащаются музыкальные представления учащихся о высоте, продолжительности и силе звука, а также и другие музыкально-слуховые представления интонационного, ладового и метро-ритмического характера, что является необходимым условием развития голоса и слуха детей. В процессе разучивания песен учитель работает над формированием основных певческих навыков, над воспитанием активного и эмоционального восприятия, а также сознательного, выразительного исполнения песен, имеющих различный характер: спокойный, подвижный, маршевый и пр. Первоклассники в болгарской школе поют не только на уроках пения, но и почти на всех уроках, а на переменах проводят игры и танцы под пение и музыку. Обучение пению в I классе является подготовительным этапом к приобретению элементарной музыкальной грамотности учащихся.

Во II классе на основе уже имеющегося музыкально-слухового опыта и голосового развития учащихся проводится ознакомление с нотами. Учащиеся знакомятся с названиями

звуков и размещением нот на нотном стане. Программа предусматривает изучение длительностей: четверти, половины, половины с точкой и целой ноты, сольфеджирование упражнений и песен в тональности до мажор при поступенном движении и скачках на устойчивые ступени.

В III классе учащиеся на упражнениях по сольфеджированию и пению усваивают устойчивые ступени, восьмые длительности, значение лиги, затакт.

В IV классе программа предусматривает разучивание песен и упражнений в тональности ля минор (в ее натуральном виде) и знакомство с ритмической группой — четверть с точкой и восьмая.

В V классе закрепляются навыки и знания, приобретенные в начальной школе, и в качестве нового учебного материала изучается пауза, соответствующая по длительности восьмой, знаки альтерации, тональности соль мажор и ля минор (в ее гармоническом виде), триоль и размер 9/8, характерный для болгарской народной музыки. Учащиеся знакомятся с болгарскими народными инструментами и народным песенным творчеством.

Программа VI класса предусматривает изучение синкопы, интервалов, размера 7/8, шестнадцатых нот и тональностями минор. Учащиеся знакомятся с популярными музыкальными жанрами — маршами и танцевальной музыкой; со старинными танцами — мазуркой, полонезом, полькой и вальсом; с народными танцами — гопаком, лезгинкой и казачком и с музыкальными инструментами — струнными, духовыми и ударными.

В VII классе изучается размер 5/8, тональности фа мажор и ре минор и даются общие понятия о строении мелодии и структуре песенных форм.

В VIII классе изучаются физические свойства звука, буквенные обозначения звуков, басовый ключ Фа, размер 8/8, тональности ре мажор и си минор, дается общее понятие о вокальных и инструментальных ансамблях, о видах хоровых составов, об операх и опереттах, а также сообщаются сведения о развитии музыкальной культуры в Болгарии.

В IX классе закрепляются навыки и знания, приобретенные учащимися в средней школе. На песнях и упражнениях изучаются тональности си-бемоль мажор и соль минор, дается исторический обзор развития музыкального искусства до Гайдна, Моцарта и Бетховена. В связи с творчеством изучаемых композиторов даются общие понятия об имитации, каноне, фуге, сонате, симфонии и других формах.

В X классе программа предусматривает изучение тональностей ля мажор и до минор. Даются элементарные сведения по гармонии, рассматривается творчество славянских, русских и советских композиторов. Рассматриваются вопросы о

¹ Старший школьный инспектор пения и музыки при Министерстве просвещения и культуры Народной Республики Болгарии.

реализме и формализме в музыке и о борьбе с упадочной буржуазной музыкой. Наряду с разучиванием песен по нотам в каждом классе программа предполагает разучивание песен по слуху.

Урок пения охватывает вокально-хоровую работу, музыкальную грамоту и слушание музыки. Эти три вида в учебном процессе тесно связаны друг с другом. Уроки пения имеют определенный план: распевание, пение выученной классом песни, проверка и оценка знаний учащихся, объяснение нового материала, прослушивание музыки и задание на дом. Музыкальная грамота проходит в самой тесной связи с музыкально-слуховыми представлениями, получаемыми при разучивании песни и прослушивании музыки, для чего Министерство просвещения и культуры в 1960/61 учебном году снабдило школы грамзаписями.

Основой обучения пению является песня, интонационные и метро-ритмические элементы которой используются для приобретения учащимися новых знаний. В период всего курса обучения песни разучиваются на слух и по нотам; постепенно количество песен, разучиваемых на слух, уменьшается, особенно в старших классах, где увеличивается возможность учащихся петь по нотам. Научить детей самостоятельно и сознательно петь по нотам (на основе развития музыкального слуха) — одна из важнейших задач при обучении пению.

Переход от пения по слуху к пению по нотам в школах Народной Республики Болгарии происходит на основании получившей у нас широкую популярность музыкально-педагогической системы «лесенка» («столбика»).

В учебнике для II класса помещена гаммообразная песня «Ночь» Добри Христова, которая выучивается по слуху:

Ти - ха на - ще све - ти, блед - на - та лу - на.

Ця - ла та все ле нет те - ле - вти - ши - на - на

Эта же песня поется на слоги «ни», «на», «но» и закрытым ртом, причем дети показывают рукой движение голоса вверх и вниз. После этого слова песни заменяются названиями звуков, которые поет учитель. Таким образом становится знакомой и заучивается гамма до мажор, причем на классной доске дается ее чертёж в виде «лесенки». Позднее дети заучивают и места нот на нотном стане.

Далее пение по нотам проходит в самой тесной связи с развитием голоса в процессе пения гаммы по «лесенке» и по нотам примерно в таком порядке:

1. Поступенное пение с перерывом на отдельных звуках:

2. Поступенное пение с задержкой на отдельных звуках:

3. Поступенное пение с повторением отдельных звуков:

4. Поступенное пение с изменением направления движения.

Во время пения этих упражнений учитель показывает названия звуков указкой на «лесенке» или на нотном стане, а

ученики поют; причем упражнения начинаются с тоники. Они исполняются всем классом и отдельными школьниками.

Здесь мы применяем игру «Маленький учитель»: к доске выходит ученик. Учитель подсказывает ему на ухо какой-нибудь короткий нотный пример. Ученик показывает звуки примера на нотном стане, а класс поет их.

Для закрепления слуховых представлений и для установления связи мелодии с звуковыми названиями учитель использует и другие учебно-музыкальные игры. Так, например, учитель поет какие-либо звуки закрытым ртом, класс повторяет их, но уже с названиями, а кто-либо из учеников показывает их на «лесенке» или на нотном стане.

Или: учитель вызывает двоих ребят; первый подходит к доске, второй становится к ней спиной. Учитель дает всему классу задание — петь закрытым ртом те звуки, которые показывает на нотном стане первый ученик. Второй ученик, не глядя на доску, повторяет задание, называя звуки.

Нравится ребятам также игра «Знайка-Всезнайка»: за классной доской или в одном из углов класса стоит школьник — Знайка-Всезнайка; он не видит ни своих товарищей, ни учителя. Учитель показывает на «лесенке» или на нотном стане пример из нескольких звуков. Класс поет эти звуки закрытым ртом. Знайка-Всезнайка должен повторить пример, спев его с названиями звуков.

Большой интерес вызывает у детей и игра на «живом рояле»: выходят восемь ребят, которые представляют собой клавиши рояля, соответствующие гамме до мажор. Учитель указывает на отдельных детей — клавиши, и они поют соответствующий звук, называя его. Таким образом используются приведенные выше четыре упражнения.

После усвоения поступенного движения в гамме до-мажор можно приступить ко второму этапу — пению интервалами, которое основывается на развитии ладового слуха. Прежде всего усваиваются устойчивые ступени — I, V, III. После них неустойчивые — VII, II, VI и IV. Дети должны очень хорошо почувствовать ладовые тяготения звуков.

Материалом для усвоения нотной грамоты, для получения музыкально-теоретических знаний служит песня. Овладение поступенным движением, устойчивыми и неустойчивыми ступенями и интервалами всегда связывается с песней, предварительно разученной по слуху. Нотная грамота является средством для разучивания песен и ни в коем случае не должна превращаться в самоцель. Упражнения и задания, которые даются на нотном стане или «лесенке», всегда должны быть музыкально оформленными, краткими и доступными для школьников; они должны быть целеустремленными, содержать такие ходы и скачки в мелодии, которые даны в учебниках по пению, подготавливая учащихся к соль-

феджированию. Такой способ помогает приобретению навыков самостоятельного пения по нотам и имеет исключительно важное значение для развития музыкального слуха и голоса. Для правильного сольфеджирования необходимо установить полное взаимодействие между зрительным, слуховым и двигательным органами.

Пение по нотам предварительно выученных на слух песен практикуется главным образом на начальном этапе ознакомления с нотами, когда учащиеся еще не знают твердо, какая нота где пишется; оно помогает быстрее осознать соответствие нотного текста звучащей мелодии. В старших классах возможности учащихся в пении по нотам все более и более расширяются, и пение по нотам знакомых песен дается только как единичные случаи.

Кроме уроков пения музыкальное воспитание проводится и на внеклассных занятиях: в хорах, оркестрах, для которых учебным планом предусмотрено определенное количество часов. Для хоров, состоящих из учащихся V—VIII классов, в неделю отводится 4 часа, а для хоров учащихся IX—XII классов — 5 часов. Для аккордеонных, струнных и духовых оркестров учащихся средних классов отводится по 4 часа в неделю, а для духовых оркестров, состоящих из учащихся IX—XII классов, — по 8 часов.

Школьные хоры и оркестры выступают с концертами, участвуют в смотрах художественной самодеятельности, в праздничных демонстрациях.

Обучение пению во всех классах начальной школы проводится учителями начальных классов, которые не являются специалистами-музыкантами. В V—VII классах пение преподают учителя, окончившие учительский институт и имеющие вторую специальность — пение. В VIII и IX классах преподают учителя, окончившие педагогический факультет консерватории. Помощь учителям пения оказывают инспектора — специалисты по пению, работающие в окружных народных советах (в отделах просвещения и культуры) под руководством Министерства просвещения и культуры. Инспектора контролируют выполнение учебного плана и программы, организуют систематические курсы по повышению квалификации учителей пения, по обмену опытом; организуют проведение открытых уроков.

Закон о еще большей связи школы с жизнью, новый учебный план и программы создают благоприятные условия для дальнейшего улучшения состояния музыкального воспитания молодежи. Наша молодежь должна стать проводником искусства в жизнь, что имеет исключительно важное значение в деле строительства светлого коммунистического будущего.

Ласло ПЕРЕНЬИ

(ВЕНГРИЯ)

К ВОПРОСУ О ВОСПИТАНИИ РИТМИЧЕСКОГО ЧУВСТВА УЧАЩИХСЯ¹

Одна из основных музыкальных задач преподавателей пения в школе—развитие ритмических способностей ребенка.

Ребенок, начиная с первого года своей жизни, встречается с многочисленными формами ритмических действий и сам принимает участие в них. Он шагает, прыгает, танцует, связывает игровые движения с декламацией стихов, пением песен. Во всем этом ребенок проявляет свои ритмические склонности и развивает ритмические способности.

Играющий ребенок бессознательно использует основные ритмические величины (четверти, восьмые). Педагог музыки может хорошо использовать ритмичность детей и построить на этой основе уже сознательную музыкальную работу. Во время занятий по развитию у детей чувства ритма никоим образом нельзя создавать для них больших трудностей. Следует помнить: что было легко для ребенка в процессе игры, то и позднее на занятиях не будет для него трудным. Мы должны стремиться к тому, чтобы наши ученики выполняли ритмические задания охотно и образность восприятия ритма в играх сохранялась бы и при обучении.

Наши занятия мы обычно начинаем на основе того музыкального репертуара, который дети знают: с декламации и народных детских песен.

Вначале мы закрепляем понятия об основных ритмических величинах: о четверти, восьмой, половине. Постепенно продвигаясь вперед, связываем ощущение этих длительностей с их названием и изображением, то есть с нотами.

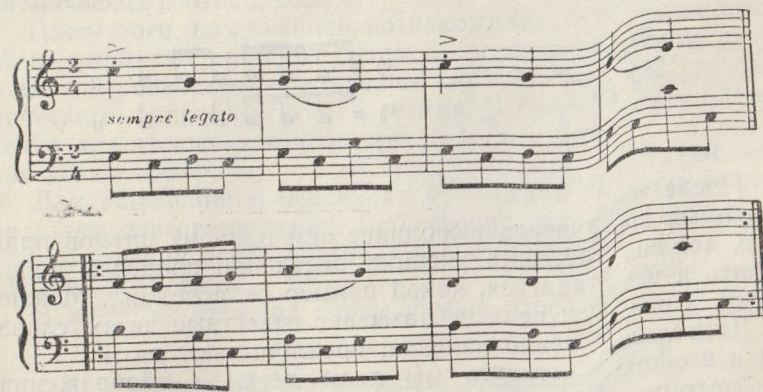
При ознакомлении детей с новым ритмическим материалом важно использовать наглядность, понятную ребенку. Объяснение должно быть простым, ясным, чтобы весь коллектив мог овладеть новыми знаниями. В песенном репертуаре и специальных упражнениях надо избегать таких ритмических трудностей, которые не были достаточно подготовлены. Развитие ритмического чувства способствует заинтересованности детей, успешное выполнение заданий. Опора учителя только на лучших учащихся может вызвать торможение в музыкальном развитии класса.

¹ Настоящая статья является кратким изложением главы «Ритм» из книги Ласло Переньи «Az énektanítás pedagógiája» («Методика обучения пению»), Будапешт, 1957.—Прим. редактора.

Для развития чувства метра (ровного беглого) можно использовать всякое равномерное движение: хождение под песню, под инструментальную музыку, подражательные движения, которые ребенок делает во время игры («скошение», «кование» и др.).

Выбрав известную детскую песню, которую ученики поют хором, мы выделяем 6—8 детей, которые, составляя маленькую группу, равномерно движутся под музыку. В течение урока маленькая группа меняется. Педагог показывает начало движения и помогает сохранению правильного шага, то есть равномерного ритма. В процессе исполнения инструментальных произведений учитель подводит детей к пониманию темпа, к ощущению ударений. Ученики обычно хорошо ощущают акценты и отмечают их более сильным движением.

Дети с большой радостью выполняют ритмические задания, связанные с несложными инструментальными произведениями. Например, одна группа выполняет ритмический рисунок верхнего голоса, а другая—нижнего. В качестве такого музыкального репертуара могут быть использованы многие пьесы из сборника «Детям» Бельи Бартока, например:



Естественно, что ритмическая игра может занимать не более 5—10 минут, но на следующих уроках песни и пьесы, связанные с ритмическими заданиями, повторяются. При помощи таких простых игровых приемов постепенно подводим детей к более сложным явлениям ритма.

В некоторых песнях и инструментальных пьесах моторного, игрового характера ритм воспринимается ребенком ярче, чем мелодия или гармония. Музыка такого характера дает возможность ребенку двигаться самым разным образом—танцевать, прыгать и т. д. Для осознания нового ритмического материала, как мы неоднократно убеждались, огромную роль играет движение ребенка. И напротив, обу-

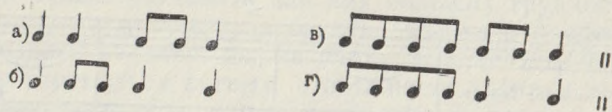
чение ритмическим величинам только путем абстрактных объяснений наносит ущерб музыкальному развитию детей.

Одной из важных задач музыкального воспитания является развитие у детей внутреннего слуха. Эта работа начинается не только тогда, когда ученики уже знают ритмические величины, их названия, нотные знаки, а гораздо раньше. Обычно мы выбираем известные простые мелодии.

Ученики поют несколько раз один из музыкальных примеров, двигаясь в маленьких кружках или делая равномерные движения. Когда это задание выполняется хорошо, предлагаем детям прохлопать ритм исполняемой мелодии. Затем обращаем внимание только на ритм, продолжая «безмолвное пение». (Учитель может аккомпанировать на инструменте, но учащиеся не поют, а только выполняют ритм.)

Осознание ритмических величин. Эта работа может начинаться тогда, когда мы уже убедились, что ученики хорошо различают простые длительности — четверти и восьмые. Кроме «безмолвного пения», хорошо использовать музыкальные загадки.

Учащиеся прохлопывают или отстукивают ритмические фразы:



После этого учитель выполняет сам один из ритмов приведенных выше песен, а ученики, мысленно пропевая мелодию, должны догадаться, какой пример он исполнил. Можно делать и наоборот: педагог называет известные детям слова песни, а они, мысленно напевая, прохлопывают ритм.

Длительность *четверть* мы даем детям в изображении (♩) и в обозначении слогом «та». Наименование «та» полезно потому, что в дальнейшем мы проводим упражнения в разных ритмических соотношениях, и дети выполняют их, называя эти слоги, условно обозначаемые нами как «ритмическое слово». Ученики скоро привыкают к тому, что у каждой длительности есть два наименования: «ритмическое слово» («та») и «настоящее имя» (четверть). Учащиеся еще не знают дробей, и мы спокойно можем пользоваться словом «та», обозначающим четверть.

Следующая наша задача — дать понятие четверти в ее соотношении с другими длительностями.

Длительности *восьмые* также уже встречались в песнях, усвоенных по слуху. Ученики выполняли ритмические комбинации четвертей с восьмыми еще без введения их «имен».

Когда мы подводим детей к осознанию величины *восьмая* и вводим ее обозначение в запись, мы одновременно даем ее и в обозначении «ритмическим словом» — «ти-ти» (♩). Таким образом дети называют длительности «настоящим именем» (восьмые) и «ритмическим словом» («ти-ти»).

Вначале новая длительность восьмая появляется в музыкальном материале только как пара, соответствующая одной четверти: «ти-ти» = «та» (♩ = ♩).

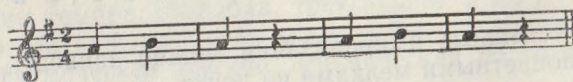
Итак, мы применяем следующие приемы работы по развитию у детей чувства ритма:

- 1) Ученики много раз поют выделенные отрывки из песен.
- 2) Тихо выполняют (отстукивают) ритмический рисунок, а педагог равномерно тактирует.
- 3) Поют мелодию с «ритмическими словами» «та» и «ти».
- 4) Мысленно поют мелодию, воспроизводя вслух (хлопками, отстукиванием) только ритм.
- 5) Для закрепления пройденного возвращаемся к наглядности, записываем усвоенный ритм на доске и в тетрадях.
- 6) Даем различные упражнения, связанные с освоением ритмических соотношений.

После того как ученики познакомились с основными ритмами народных детских песен и достаточно упражнялись в их воспроизведении, начинаем работать над другими ритмическими заданиями в 4—8 тактов. В брошюре «333 упражнения для чтения» композитора З. Кодаи можно найти замечательный материал.

Для ощущения и осознания четвертной паузы также используем известные песни. Естественно, что осознание паузы только в пении недостаточно. Следует ритмическую фигуру с паузой прохлопать.

В качестве примера берем самую известную песню:



1. Ученики много раз поют эту мелодию и одновременно прохлопывают длительности, шагают четвертями или делают другие равномерные движения.
2. После вопросов учителя дети устанавливают, что они шагали четвертями, а на четвертом шаге они не пели.
3. Ученики еще раз поют эту мелодию, но теперь во время паузы вместо шага они немного склоняются вперед (безмолвное движение). Если ритм выполняли не шагом, а хлопками, то во время паузы ученики хлопают «безмолвно».
4. Объясняем ученикам, что «тихое» движение продолжалось во время одного шага (или хлопка) и обозначало паузу, равную четверти (♩ = «та»).

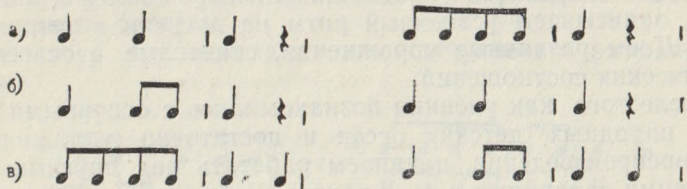
Желательно, чтобы во время занятий на доске было изображение длительностей и пауз. Когда ученики произносят под музыку ритмические слова, они могут сказать и слово «пауза», но позже это не нужно, во время паузы они будут слушать тишину. Добиваясь, чтобы ученики сознательно овладели материалом, нельзя забывать, что на этой ступени подражание имеет очень важную роль, что нельзя требовать от каждого ученика целиком сознательной работы.

Интересным приемом является использование вопросов-ответов: педагог задает «ритмический вопрос», ученики коллективно ищут «ритмический ответ». (Позже можно и наоборот.) Ученики под руководством педагога исправляют свои ритмические импровизации.

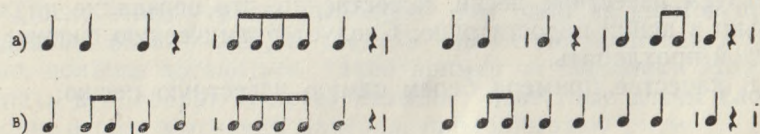
Первую и вторую часть ритмического ряда (вопрос-ответ) хорошо давать на инструментах различного тембра.

Вопрос:

Ответ:



Такие ритмические «композиции» можно увеличить.



Более успешные импровизации можно записать в тетрахтах и разноцветными мелками на доске.

Объяснение последующих длительностей и соответствующих им пауз проводится аналогичным путем. Педагог выбирает популярные песни, где встречаются новые длительности или паузы, и дети осваивают их с помощью движения прохлопывания, пропевая вслух, «про себя» и т. д.

Таким образом, можно сделать следующие выводы об основных путях развития ритмического чувства:

1. Исходным пунктом работы должна быть собственная ритмическая деятельность детей (игровые песни, ритмические движения и т. д., которым дети учились до школы).

2. Элементы сознательности вводим в музыкальную деятельность детей очень постепенно, сохраняя элемент игры.

3. При изучении нового ритмического материала всегда исходим из известных ученикам мелодий.

4. Примерами, используемыми для наглядности, являются, насколько это возможно, начальные такты песни.

5. Приучаем учащихся к тихому выполнению ритмического рисунка (пальцами, тихим стуком и т. п.). Громкое повторение ритма вносит недисциплинированность.

6. При овладении новым ритмическим материалом стараемся привлекать наглядность, видимую и слышимую (запись на доске, движение под музыку и т. д.).

7. Ритму учим ритмом! В наглядном примере ученики видят новый ритмический материал. Тактированием, применением более простых длительностей и ритмических группировок делаем этот материал более ясным, доступным.

8. Ассоциируем длительности с «ритмическим словом», нотное изображение — с постоянным музыкальным «именем».

9. Закрепляем новый ритмический материал на самостоятельных упражнениях.

10. За наводящими вопросами и ассоциациями всегда следует специальное упражнение.

11. Один наглядный пример недостаточен. Следует подобрать несколько примеров из уже известных песен, чтобы новый материал стал ученикам совершенно ясным.

12. Если убеждаемся, что новый ритмический материал еще недостаточно осознан учениками, возвращаемся к наглядным примерам, используем другие приемы.

13. Подбираем задания для чтения нот в пределах усвоенного ритмического материала.

14. В качестве упражнений используем ритмический диктант; даем яркие ритмические группировки, взятые из известных детям мелодий.

15. Ритмические упражнения при двухголосном изложении хорошо проводить при помощи двух инструментов различного тембра (барабан, треугольник и др.).

16. На каждом уроке должны быть задания, воспитывающие ритмическое чувство. Ритмическая подготовка подводит детей к пению по нотам.

17. Всегда стремимся к увлекательным занятиям хора.

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Предисловие | 2 |
| <i>О. Апраксина.</i> Современные задачи музыкального воспитания в школе | 3 |
| <i>В. Попов.</i> Музыкальная грамота в детском самодеятельном хоре | 10 |
| <i>Н. Гродзенская.</i> Из опыта работы (Произведения классиков в детском хоре) | 19 |
| <i>В. Белобородова.</i> Композитор Н. А. Римский-Корсаков. Пионерский сбор в VI классе | 37 |
| <i>В. Дышлевская.</i> Об активных методах работы на уроках пения в I и II классах | 51 |
| <i>В. Гневыхева.</i> Вокальное воспитание в хоре начальной школы | 57 |
| <i>М. Идзон.</i> Организация и содержание работы школьных хоровых кружков (V—VIII классы) | 64 |
| <i>Д. Локшин.</i> Юноши поют! (Из опыта работы хора юношей Института художественного воспитания Академии педагогических наук РСФСР) | 71 |
| <i>Н. Орлова.</i> Об основных вопросах вокального воспитания детей и молодежи (К итогам научной конференции) | 86 |
| <i>М. Румер.</i> Международное общество по музыкальному воспитанию | 95 |
| <i>Цанко Колев</i> (Болгария). Обучение пению в средних политехнических школах Народной Республики Болгарии | 100 |
| <i>Ласло Переньи</i> (Венгрия). К вопросу о воспитании ритмического чувства учащихся | 106 |

МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ В ШКОЛЕ

Выпуск второй

Редактор *О. Очаковская* Лит. редактор *И. Шалимова*
Техн. редактор *Л. Виноградова*

Подписано к печати 14/XII 1962 г. А 10477. Форм. бум. 60×90¹/₁₆.
Бум. л. 3,5. Печ. л. 7. Уч.-изд. л. 6,67. Тираж 25 000 экз. Зак. 3605.
Цена 34 к.

Московская типография № 6 Мосгорсовнархоза

34 к.

30171-г