



## Мастер- КЛАСС

### Из блокнота

# О РУССКОМ ПЕНИИ

**В.С. Девятов**, художественный руководитель детской вокальной школы,  
народный артист России

«Петь — это и говорить, и мысля, дышать, и управлять лицом, и собственно петь, то есть красиво давать звук».  
*Асафьев Б.В.*

### 1. Исторический аспект

Русское пение, как художественное явление музыкальной культуры, развивалось в России исключительно в рамках устных традиций, как бытовая, приуроченная и неприуроченная, форма музицирования, как «певческое искусство для всех», «как исполнительская форма всего народа», до определённой поры не привлекавшая к себе внимания профессионального искусства. В течение исторического опыта народа выработывались и твёрдо усваивались устоявшиеся в общественном сознании мотивы и напевы, имеющие особую значимость в силу их магического, целебного и т.п. смысла или социальной полеаности (сигналы, команды, кличи). Накопление материала и возможность его запоминания осуществлялись путём развития, складывания своего рода

музыкально-интонационного языка, системы попевок — основных излюбленных интонационно-мелодических формул, которые, с одной стороны, формировали лад и строй, а с другой — конструировали мелодические линии. Эти многочисленные «попевки свойственны русскому знаменному *роспеву*, протяжным, плясовым и др. народным песням. Эти попевки странствуя, трансформировались из одной сферы музыки в другую, становились чисто конструктивными элементами, но никогда не лишались ни своего интонационно-динамического содержания, ни присущей им мелодико-организаторской роли.

Благодаря *коллективному* песнетворчеству и мастерству талантливых певцов-самородков, живших на всех стадиях развития общества, певческие традиции ощутимо влияли на творческую атмосферу государства. Пением обозначались смысловые валентности предиката «петь»: кто поёт? когда поёт? что поёт? где поёт? Разнообразие ответов говорило о разнотипной деятельности певцов: в каких бы формах оно ни выражалось (сольных, хоровых или ансамблевых), в нём всегда присутствовали отличитель-





ные качества — сила духа, душевная теплота, искренность, глубина чувств и осмысленная выразительность. Сама природа вырабатывала у поющих *голосов* словесный язык и *духовную чистоту* помыслов, формировала пути многостороннего развития *русского пения*.

Уже к исходу XII века культура вокального искусства имела за плечами целые века непрерывного развития и совершенствования. Одна только культура «дружинных певцов», тесно связанная с фольклорными жанрами, создала самостоятельный вид «воинской» песни куда, входили развёрнутые зачины, гневно-страстные воззвания к князьям, хвалебные песни-славы и многое другое. Искусство ладить песню передавалось как семейная традиция либо передавалось от известных мастеров в певческих «артелях», общинах. В отдельных местах с ярко выраженной традицией самоорганизации вывалились более заметные школы, получавшие более широкую гласность и влияние в округе. Обширная (в масштабах России) незримая сеть местных народно-певческих школ позволяла сохранять традиции в конкретных *диалектах*.

С крещением князя Владимира русская земля приняла православную веру от церкви Византийской, а вместе с верою то *осмогласное* пение, обобщённое вселенским духовным опытом и упорядоченное св. Иоанном Дамаскиным. На смену устному творчеству пришла *письменность*. Первыми носителями *внеобрядового публичного* исполнения народных песен были скоморохи и прочие крепостные песельники. Их искусство постепенно набирало силу, и к XVI–XVIII вв. русское пение коренного населения России сложилось в самобытную придворную художественную традицию. В творческой атмосфере зародились первые *профессиональные формы* русского пения.

Принципиально важным аргументом *легализации* народного направления в профессиональном вокальном образовании является самобытный характер русской певческой культуры, которая исторически органично соединила в себе два художественно-исполнительских направления — *народное и академическое* пение. Этот факт многозначно обусловлен особой жизнестойкостью и богатством русских певческих традиций, достигших в своём развитии высокой

## Мастер-КЛАСС

степени художественного обобщения. Взаимодействие этих двух направлений, как «двух ветвей одного дерева», придало всему русскому певческому искусству неповторимую национальную окраску и разнообразные формы.

По мере постепенного ослабления утилитарного характера народного пения в быту и, соответственно, усиления в нём чисто эстетического (даже в какой-то мере гедонистического) начала, по мере все большего обращения народных певцов к слушателям, к аудитории, *народное пение* приобретало черты профессионального искусства. И когда оно на определённой стадии своего развития в отдельных своих проявлениях стало отделяться от быта, впрямую отражая органическую потребность общества в эмоциональном самовыражении, тогда-то обозначилась во всей своей определённости *эстетическая функция* пения, стали формироваться и учитываться эстетические нормы его восприятия, усилились требования к народному пению как полноценному (с точки зрения акустических и художественных требований) искусству.

Являясь неотъемлемой частью многовековой традиционной культуры народа, пение впитало в себя все коренные свойства и признаки певческой культуры, создало свой национальный музыкально-поэтический язык с присущим ему ладово-мелодическим, метроритмическим, жанрово-стилистическим и художественно-образным строем, интонационно-тембровым звуко-идеалом, характерной (в диалектах) речевой манерой интонирования, многоголосным складом музыкального мышления и разнообразными формами бытования. Чем глубже и «кореннее» песенные мелодии народа, чем они чище в смысле подлинности интонации, в котором слышна сущность народа и главным образом открытость, широта высказывания чувства, тем ценнее они для передачи национальной самобытности, народной характерности в искусстве народного пения.





Песенный фольклор сформировал тембровую модель голоса русского народного певца, главные черты его исполнительского стиля и манеру интонирования. В сферах большого искусства народный певец обрёл новые для себя качества и формы проявления. В освоении музыкально-языковой структуры песенного фольклора и его специфической музыкальной речи проявилась *вокальная способность* народа в выражении лирических чувств и «неизбыточного стремления» народа, всех слоёв общества к пению.

Акцент на чисто эстетических, отвлеченных от узкоприкладных и в связи с этим опирающихся на слово, задачах искусства сказался в народном песнетворчестве в первую очередь в том, что в песне особо интенсивное развитие получила музыкальная (мелодическая) сторона. Музыкальная интонация словно вышла на эффективный простор. Значительно расширилась и утвердилась собственно музыкальная семантика. Музыка выработала свои, сугубо специфические структурные стереотипы, не связанные (а если связанные, то довольно опосредованно) с ритмическими стереотипами слова и движения.

Венцом эволюции песен «речевой динамики» стала лирическая протяжная песня — жанр и форма, в которой признаки «двигательной динамики» полностью отсутствуют. Именно в лирике, преодолевающей «повседневность быта», наиболее точно и тонко выражается «национально-характерный взгляд человека на мир», своего рода «феномене народной музыкальной культуры», как ни в каком другом песенном жанре.

Русское пение, как художественное явление музыкальной культуры, отражало *этнические* коренные черты и обновлялось определёнными временными задачами. Обрядовое и бытовое пение обставлялось массой различных запретов и предписаний, связанных с регламентом годового календаря. *Духовное пение*, очевидно, создавалось тоже как *обрядовая* работа. Певцы полагали, что звук издаётся не голосом, а «створожественным веществом», сознанием, которое управляет всей мыслительной

работой. Видимо, именно из этого предположения родилась система *прогуживания* или *гудошничанье*. Отдельные голоса сознания текли как сплетающиеся струи внутри общего потока звучания. «Соплетаясь», голоса создавали удивительно сильный душевный настрой. Главное, у поющих было «очень ясное сознание». Обучая духовному пению, древляне исходили из того, что поёт в человеке душа, и пение — её естественное состояние. Для пения магических песен использовался приём *внутреннего гудения*, и пение, можно считать, было *первомузыкой*, извлеченной человеком из его внутреннего слуха-гудка. Магия духовного пения достигалась слиянием народных голосов: когда голос начинал звучать как бы *изнутри*, певец всем телом ощущал этот резонирующий эффект. Он мысленно должен был «ухватить» момент «резонирующей волны» и погрузиться в поток льющегося голоса. Для певца это было сигналом погружения в певческое состояние.

После крещения князя Владимира в XI веке русская земля приняла православную веру от церкви византийской — греческой, а вместе с верою и то *осмогласное* пение, обобщённое вселенским духовным опытом и упорядоченное св. Иоанном Дамаскиным. На смену устному творчеству пришла письменность. Написание богослужебного пения излагалось особыми знаками — *невмами*, которые хранили в себе не только обозначение певческой мелодии, но и сокровенный *духовный* смысл. Уже в XI веке у наших предков появились не только собственные церковно-певческие песнопения, созданные в той же *одноголосной* форме, в которой было перенесено к нам пение с Востока, но даже собственная *невменная* (крюковая или знаменная) запись. Составленные русскими песнотворцами стихиры находились в самых древних нотных книгах (XII в.). Первоначальное церковное пение известно под названием «*большого знаменного распева*». По своему стройному техническому устройству мелодии, состоящей из попевок,





знаменный распев явился самым органичным мелодическим распевом, подчинённым богослужебному тексту. Сложный мелодический орнамент знаменного распева выплавлен в горниле глубокой духовной жизни вековыми трудами аскетического подвига монахов.

С XI по XVII века знаменный распев служил церкви на протяжении 700 лет, это был единственный распев, украшавший молитвенной глубиной православный клирос. В XVII веке появляются новые распевы — киевский, греческий и болгарский. В клиросную практику Русской церкви вводится разрешение на хорошее многоголосное пение, которое назвали «партесным». Увлечение хоровым пением, получившем в XVII веке особое развитие и придворный блеск, было настолько явным, что, по отзывам современников, «такого хорошего материала и в таком количестве», не было нигде в Европе». Русское пение отличалось не только стройностью и слаженностью звучания, но и заставляло работать человеческую душу. В это же время создаётся знаменитая Глуховская певческая школа, где кроме духовного пения стали обучать «манерному», то есть светскому пению. Подводя итог разговора о богослужебном пении, можно сказать, что пение для русского человека означало «праведно жить». Внутренний аскетический опыт отцов-подвижников стал той основой, на которой развился метод «Пения сердцем». Именно святые отцы утверждали, что каково сердечное устройство, таково и пение, и что по способу пения можно судить о силе молитвы.

Исследователи богослужебного пения отмечали, что индивидуальное личностное творчество, связанное с чувственным уровнем деятельности человека, является подменой духовной молитвы на молитву душевную. Душевная молитва вводит человека в эмоциональные переживания и уводит от «сферы Божественного созерцания в сферу плотскую, греховную». Церковные песнопения отличались спокойным, величаво-повествовательным характером. Плавные мелодии, отсутствие больших интервалов, средняя tessitura, неширокий звуковой объём мелодий делали пение удобным для интонирования голосом. Большие музыкальные фразы, медленные темпы и спокойный характер церковной музыки требовали от певцов-профессионалов

## Мастер-КЛАСС

соответствующего дыхания. Искусство постепенного выдоха, чувство «опоры дыхания» приобретались практикой пения в церковных хорах. Основу пения составляла кантилена. Запрещалось произносить слова сквозь зубы и в нос. Чистое и явственное произношение было неременным требованием к поющим. Проникновенность, ясное произношение слов, безукоризненность интонации, сдержанная динамика и общее величие певческого стиля — вот те характерные черты церковного пения, где певцы приобретали необходимый профессионализм. Эти певческие навыки приобретались ими с детства. «Тихогласное» пение, которое требовалось в храмах, не только сохраняло голос, оберегало его от возможной форсировки, но и придавало голосу благородное звучание.

Первыми носителями внеобрядового публичного исполнения народных песен были скоморохи и прочие крепостные песельники. Их искусство постепенно набирало силу, и к XVI-XVIII вв. русское пение коренного населения России сложилось в самобытную придворную художественную традицию. В этой творческой атмосфере зародились первые профессиональные формы русского пения.

Западное искусство проникло в Россию в середине XVII века, при царе Алексее Михайловиче, а в начале XVIII века Петром Великим была приглашена труппа из семи актёров во главе с Кунстом. Ставились представления, в которые вставлялись небольшие арии и ариозо. Давались спектакли, в частности, переделанная на русский лад опера «Дафна» Ринуччини. В 1735 году, когда в Россию на постоянную работу была приглашена итальянская оперная труппа, итальянская опера пустила на русской земле прочные корни. Вместе с итальянцами в Россию проникла итальянская национальная вокальная школа, слава которой в большей степени связана с исторически сложившимся стилем *bel canto* — петь



прекрасным звуком. Этот стиль выбрал в себя все лучшее, что накопилось за век в народном, церковном и светском музыкальном искусстве итальянцев, он предвосхитил вокальную основу академического пения.

Влияние итальянской школы пения на русских певцов было весьма глубоким и долговременным. С 30-х годов XVIII века итальянская вокальная музыка и её исполнители стали постоянными «посетителями» России. Итальянские музыканты ежегодно гастролировали, а русские певцы перенимали у них опыт. Они усвоили принцип *льющегося голоса*, владение колоратурой и другими техническими приёмами вокала. Итальянские артисты и дирижеры продолжали работу на русской сцене, занимались педагогической деятельностью, а в лице оперных певцов получали прекрасных *интерпретаторов*. Влияние итальянской музыкальной культуры было столь велико, что композиции итальянцев и русские ученики, во всем подражавшим учителям, составили своей деятельностью целую, очевидную *«Концертную эпоху» (1736–1825)*.

На формирование вокального стиля русских певцов существенное влияние оказала французская музыкальная культура. Ещё в середине XVIII века французская труппа, приглашённая в Россию, знакомила двор с произведениями Далеирака, Фавара, Гретри, Монсиньи. Эта доступная музыка, а также понимание французского языка делали французскую оперу популярной в России. Исполнители французской оперы пользовались характерной исполнительской манерой: умением рельефно артикулировать. Подчёркнутая *аффектированная* декламационность исполнения являлась отличительной особенностью французов.

Русское пение формировалось как *синтетическое* искусство, в котором участвовали все художественные жанры, и в первую очередь *сценическое* и *вокальное* искусство. Они тоже были причастны к народным действиям и церковным праздникам-представлениям. Впитав в себя все лучшее, что могли дать иноязычные школы, русские оперные певцы пошли своей

самобытной дорогой. *Русская* музыка, *русская* речь, *русская* мысль — всё располагало к формированию *национального вокального стиля*. Своеобразие исполнительского стиля русских певцов была очевидна: та же глубина чувств, фонетические особенности языка, различные типы пения и прочие особенности давали возможность развития *полимерной* свободы голоса.

С оформлением *русской национальной школы пения* определились её черты, в которой *народная песня* играла *основополагающую* роль. Известные слова М. Глинки — «музыку создаёт народ, а композиторы её только аранжируют» — теперь и до сих пор являются неиссякаемым источником вдохновения отечественных композиторов. *Народно-национальный* характер русских опер соответствовал их демократическому духу и оказывал мировоззренческое воздействие на всю последующую музыкальную культуру России. Рождение и формирование русской национальной вокальной школы тесно связаны с оперой — *определяющим жанром* вокального искусства. Если первые оперные произведения представляли собою музыкально-драматические действия, где *драма* и *музыка* переплетались, то, естественно, *русские певцы* сочетали в себе *компетентность вокалистов* и *драматических актёров* одновременно.

В конце XVIII века развернулась *вокально-педагогическая работа*. Педагоги закладывали основы русской школы пения. Они на практике искали методические пути развития и воспитания голосов. Были созданы известные *методические труды*, в которых рассматривались голосовые нормы для певцов. Первыми *вокальными педагогами* в России были композиторы — создатели национальных опер: Е. Фомин, И. Рупин, Д. Бортнянский, К. Кавос. Они знали, как управлять голосом. Их произведения служили отличным материалом для совершенствования голосов, способствовали развитию вокального искусства. В исто-



рии отечественного вокального искусства значительную роль сыграл *русский романс*. Романсное творчество русских композиторов (А. Алябьев, А. Варламов, А. Гурилев, П. Булахов и др.) заложило основы стиля русского *камерного* вокального исполнительства. К началу XIX века относится и творчество композиторов-дилетантов. Простота и правдивость, задушевность и теплота чувств их музыки остаются шедевром русской *вокальной камерности*.

Особое место в перечне выдающихся певцов принадлежало Фёдору Шаляпину, создавшему неповторимые образцы вокально-драматического исполнения русских народных песен, доказавшему плодотворное влияние отечественной вокальной школы на процесс *культивирования народного пения*. Шаляпин гениально соединил вокальную классическую школу с выразительным «интонированием слова» в народном пении. Его исполнительский стиль в интерпретации русского мелоса по праву считается *эталонным* для вокалистов всех рангов и направлений.

## 2. Русское пение в новом времени

Новая певческая парадигма — *общерусское народное пение* — сложилась достаточно давно и сейчас она сосуществует наравне с другими традициями национального пения (городского, песенно-романсового, слободского и казачьего, диалектного крестьянского, оперного, камерного и др.). Важно то, что новая певческая парадигма сложилась и прижилась, то есть тоже стала *традицией*, которая уже существует и развивается в современном мире независимо от того, нравится она или не нравится представителям других певческих направлений. Главное, она принимается, осваивается и даёт очевидные творческие результаты с точки зрения специфически российского музыкально-певческого профессионализма.

С годами русское *народное пение* ассимилировалось с городской культурой и в корне изменило формы «общественного обращения» *фольклора*, превратив его из искусства «для себя» в искусство «для других». Распространение городского песенного стиля и городских форм музицирования стимулировало возрастание

## Мастер-КЛАСС

роли посредника — *исполнителя*. На городские подмостки вышли *народные хоры и певцы-солисты*. Новая форма русского пения — *концертно-сценическое исполнение* — пришлась по душе россиянам. Академическое исполнение *народного мелоса* придавало русскому пению необычный статус. Инсценирование *оперными* певцами специальных программ, составленных из народных песен и плясок, объединённых единой темой, сюжетом, вошло в историю русской культуры под названием «*Русские дивертисменты*». Их зрелищность и свободная форма исполнения позволяли соединять обработки с *аутентичными* образцами пения, а профессиональных исполнителей — с народными песельниками и плясунами. Сближение классического искусства с народным песнетворчеством, музыки устной и письменной традиций положило начало созданию в России качественно новой певческой культуры. Пропаганда народных песен в «*академическом обличии*» композиторских обработок и переложений сопутствовала *авторской «русской песни»*. Исполнение этих песен сопровождалось выступлениями городской песенной эстрады. Сближение классического искусства с народным песнетворчеством, музыки устной и письменной традиций положило начало *культивирования* народного пения.

На рубеже XIX–XX столетий наметились два главных направления в публичных показах исполнения народных песен: *этнографическое* и *стилизованное*. Первое представляли исполнители — прямые наследники и хранители традиций. Другое направление шло в русле обработок, стилизации народно-песенного творчества. Такая форма жизни *народной песни* и *народного пения* в России приобрела исключительное распространение и получила определение «*исполнительский фольклоризм*».





XX век знаменовался сложными историко-социальными условиями русской жизни: ломалась патриархальная крестьянская культура многонациональной России. При активном псевдоокультуривании и псевдоосовременивании народно-певческого искусства происходила принудительная «академизация» народных хоров, организация коллективов так называемого «общего» (массового) типа. Всё это приводило к утрате не только *национальной самобытности народного пения*, но и к потере профессионализма вокального искусства.

Чрезвычайное событие — Великая Отечественная война 1941–1945 гг. — «подхлестнуло» правительство к созданию *государственных коллективов, пропагандирующих народно-певческое искусство*. В лице профессиональных народных хоров и ансамблей, представляющих локальные певческие традиции десяти регионов России, народная культура получила официальную поддержку государства. 50–60-е годы XX столетия стали «золотым временем» народных голосов. Среди солистов получили известность имена О. Ковалёвой, Л. Руслановой, И. Суржикова, Л.Г. Зыкиной. В эти годы возрос интерес к фольклору. «Фольклорная волна» стимулировала «*Этнографические концерты*», которые регулярно проводились Фольклорными комиссиями Союзов композиторов. Была создана целая система фольклорных молодёжных ансамблей различных типов. Имитируя народное пение, его *диалектную характерность*, достигая *акустической полноты* звучания, певцы подчас добивались фантастических результатов исполнения песенного фольклора.

Своеобразное движение «к песенному фольклору» вылилось в открытие в музыкально-образовательных учебных заведениях *народно-певческих отделений и кафедр*. Соединение *народного искусства с музыкальным образованием* подняло проблему сохранения народно-певческих традиций на принципиально новый, профессиональный уровень (1961–1966 гг.) Это событие позво-

лило удовлетворять усиливающуюся тягу народа к родным певческим истокам, дифференцировать *академическое и народное* направления русского пения.

Получая музыкально-образовательную поддержку государства, *народное пение* стало укреплять себя как *профессиональное* вокальное искусство. Оно вышло на многоуровневую *образовательную систему* с развитой сетью начальных, средних и высших музыкальных учебных заведений. В результате слияния народно-певческого *образования* и народно-певческого *исполнительства* — двух составляющих одной цепи усилилась динамика развития русского профессионального певческого искусства.

Объективный процесс культивирования *народного пения* привёл (наряду с другими факторами) к возникновению русского национального музыкального *профессионализма* в исполнительской практике и исполнительской стилистике. Процесс неуклонно ширился и набирал силу, поначалу выражая себя в *бережно репродуктивном* направлении, а позднее — в *радикально продуктивном*, обращённом на создание новых песен, аранжировок, исполнительских стилей (от классического до эстрадного).

Обучение *общерусскому народному пению* осуществлялось и осуществляется по методу *гнесинской* вокальной школы, которая бесспорно даёт результаты: максимально развивает звуковысотный и обертоновый объём голоса, его пластику и подвижность, силу и полётность. Специфическая — *открытая* — тембровая окраска звучания воплощается в характерной — *речевой* — исполнительской манере голосоведения. Постановка и развитие голоса на основе *соединения регистров и общерусской* (литературной и музыкальной) культуры интонирования не стирают народную *характерность*, но усиливают механизмы передачи этой характерности.





Очевидная тенденция движения современного вокального искусства к *универсальным* знаниям и навыкам раздвинула узко-понятийные рамки певческих манер: *академической, народной и эстрадной*. Это позволило *экспериментировать* в рамках начального, среднего и высшего профессионального музыкального образования, методически точнее определять возможности каждого певца. Выявлять его индивидуальность, характерность и различия в стилях и манерах пения. Расширять палитру действий вокально-артистических способностей индивидуумов. Культивирование народного пения не только обусловило исторический процесс освоения классических форм европейской музыки, но и создало, по сути, новые эстетические и функциональные различия типов пения — *народного и эстрадного*. Проблема дальнейшей *профессионализации* русского пения, его сложившихся и складывающихся направлений есть условие в их борьбе за выживание.

*Эстрадный фольклоризм* будет всё очевиднее проникать в творчество народных певцов. Несомненно, в этом сказывается влияние зарубежной и отечественной эстрады. Сама «ярмарочная» природа значительной части бытовой народно-художественной культуры обуславливает органичность восприятия современными певцами эстрадно-развлекательных форм музыкального искусства. Подобная *профессионализация* русского пения будет выражаться, прежде всего, в совершенствовании его *концертно-сценических форм* путём создания таких *художественно-исполнительских структур*, которые в наибольшей степени будут отвечать, с одной стороны, потребностям современного общества, а с другой, — духовно питать и развивать его нравственные основы.

В будущем русскому пению предстоит освоение множества «*музыкальных грамматик*», способных расширять мышление певцов, их талант к быстрому и точному пониманию структуры и смысла любых новых интонаций, ритмов, мотивов, мелодий, тембров и всех прочих выразительных средств музыки. При этом будет срабатывать закономерность: чем больше певец освоил разнородной, разно-национальной, разностиливой и разножарновой музыки, чем большим количеством «*музыкальных грамматик*» он овладел, тем действеннее и продуктивнее

## Мастер-КЛАСС

будет становиться его *интеллект*, шире и мобильнее совершенствоваться его *мышление*. И русское пение, основанное на духовном опыте предшествующих поколений, будет обретать ещё большую *онтологическую* полноту.

### 3. Детская вокальная школа

Исстари пением славилась матушка Русь. Все церковные и светские торжества сопровождались пением. Вся жизнь российского человека была пропитана пением. Общерусские традиции обрядового, семейного, сольного, ансамблевого и просто любительского пения сегодня утрачены. Народ не поёт, люди стыдятся этому занятию. Детская музыкальная школа не учит детей правильному пению, не развивает их певческие навыки. А ведь *голос* — самый доступный, природой данный музыкальный инструмент — нами, по большому счёту, не используется. Сейчас природных голосов очень мало. Не способных петь — ещё меньше. Поэтому развитие детских голосов является главной *целью* создания детской вокальной школы, которая призвана целенаправленно объединять детей, развивая у них любовь к певческому искусству.

*Музыкальный слух*, главный инструмент музыкального мышления, изначально материализуется исключительно и неизбежно через *этнически* ориентированный слух. Это наш скрытый, по словам И. Земцовского, *этнический идентификатор*, от рождения встроенный в нас «*механизм этнического идентификации*». Поэтому логично начинать музыкальное воспитание именно с *этномузыки* и с раннего возраста. Осознание фундаментального значения этнослуха — основы основ *всякой* музыки, как особой человеческой деятельности, этим мы признаём *универсальный* смысл этнического, который открывает путь к более глубокому пониманию *всей* музыки. Через этнографию «своего» музыкального языка мы





входим и осваиваем «чужой». Научившись *слушать* и *слышать* интонации «своего» языка, «своей» родной речи и пения, мы приобретаем способность *слушать* и *слышать* «чужой» язык и речепение. Формирующийся в определённой *стилевой* и *структурной* направленности//натренированности, под влиянием биологических, психических, социальных, культурных и прочих факторов, как бы сам по себе, *этнический слух* отражает специфику порождающей его среды. Он наследуется нами, складывается у нас в процессе этнически характерного общения. Он видоизменяется у нас в ходе различных этнических контактов, но никогда не может исчезнуть, так как является неотъемлемым компонентом нашего музыкального слуха и мышления.

Логика подсказала, что начальное музыкальное образование следует изначально строить именно на «*этнографии слуха*». Асафьев Б.В. видел в музыкальном фольклоре «*интонационную опору*» для развития слуховых навыков и культуры *слышания*. Сущность его интонационной теории сводилась к умению музыканта «*слушать* и *слышать*», то есть вскрывать слуховые законы «интонационной музыки». В этой связи асафьевский афоризм «Слух — мера вещей в музыке» приобретает особый, *инструментальный* смысл, открывающий принципиально новую парадигму *этнослухового* музыкального воспитания и образования. Предложенная Б. Асафьевым теория «Об интонации» проложила мысль о методе *органичного* и *последовательного* порядка *музыкально-речевого интонирования*, путь «от речевой интонации» до «осознания процесса мелодического движения и к направляющей его энергии — к дыханию», а «отсюда к изучению проявления мелоса в форме». Основываясь на асафьевском методе *музыкально-речевого интонирования*, детская вокальная школа ставит задачу обучения детей родной *музыкальной речи* на родном *музыкально-поэтическом языке*, что обеспечивает генетически обусловленную, всесторонне развивающую и *нестандартную* сферу *универсальной* певческой деятельности детей.

Она прекрасно «работает» на системы дошкольного, младшего школьного и внешкольного музыкального образования, рассчитанных на стартовое, доступное и всеохватное обучение музыке и вокалу.

Б. Асафьев гениально и просто изложил метод *музыкально-речевого интонирования*. «Сначала движение голоса распространяется до кварты и квинты, а перемещение оси вверх или вниз на другой тон даёт возможность получить ещё более широкий диапазон (голоса). Но длительной музыкальной мелодической линии ещё нет — *ритм и интонационная динамика* всецело подчинены тексту, большей частью следуя слогам, их размеру и высотам. Только в концовках ярче вырисовывается мелодический рисунок и зарождается *напевность*. В общем, это всё ещё область *речитации*... на грани: между *бытовой* и *эпической* (культурной) *интонацией*, между суровым мерным *псалмодийным речитативом* и вот-вот готовым расцвести *мелосом*... Причеты, былинные напевы и некоторые простейшие мотивы облекаются в стройный и мерный ритм танцевальных движений-формул, принадлежащих точно так же к данной фазе развития мелодического начала (см. примеры: «Петушок, петушок, золотой гребешок», «Таусеньки, таусень, варит бабушка кисель», «А мы Масленицу дожидаем, дожидаем», «Как задумал наш грозный царь Иван Васильевич жениться» и пр.)».

Попевка — интонационно-конструктивный элемент мелодии — образует группу сопряжённых тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф; из чередования таких неизменных (или несколько варьированных) оборотов или излюбленных мелодических соотношений ткётся *песенная нить*; развёртывание песни, её характер, её тип зависят от взаимодействия, сопоставления и прежде всего от свойств и особенностей организующих её или входящих в неё *попевок*. Таким образом, чтобы усвоить смысл *песенности*,





сущность песенного стиля и форму напевов через интонирование их, необходимо приучить слух к *характерным песенным оборотам*-попевкам. Пропевая поначалу простейшие народные песни, раскрывая их содержание музыкально-речевым способом, дети от пассивного слушания переходят к активному запоминанию и многократному повторению мелодических напевов и их интонаций. Природные ресурсы детских голосов укрепляются, вместе с ними закрепляются певческие навыки. Самая важная и обязательная область интонационных упражнений, по словам Асафьева, образующих переход к отделу *мелодики*, — это приучение слуха к *наиболее характерным и часто встречающимся попевкам* (см. образцы попевок, обобщающих напевы, — свадебных, хороводных, плясовых и протяжных песен).

Первое приближение к осознанию мелодического процесса и кристаллизующихся в нём форм, по мысли Б. Асафьева, должно состоять не в зазубривании механически составленных ходов на различные расстояния (интервалы) вверх и вниз, а в пении *систематически подобранных мелодических оборотов*, действительно входящих в песни и их организующих. Это единственное средство воспитать слух на живой музыке и приучить его к интонированию сложных песенных образований, а не только к автоматическому воспроизведению мёртвых схем...».

Народная песня и пение, как таковое, — это прежде всего источник *генной* информации, устойчиво содержащий историко-культурный код нации, на основе которой *музыкально* и *вокально* развивается певец. Пропевая поначалу простейшие народные песни, раскрывая их содержание музыкально-речевым способом, дети от пассивного слушания через активное запоминание и многократное повторение (исполнение «*на слух*») способны переходить к воспроизведению мелодического напева. Природные ресурсы детских голосов укрепляются, вместе с ними закрепляются певческие навыки. Всё это способна дать народная песня (как *репертуарный материал*) и народное песнетворчество (как *метод*). Природный голос, слух, память и теоретические знания могут обеспечить учеников необходимыми навыками и умениями познания языка музыки

## Мастер-КЛАСС

через самую активную форму музицирования — *пение* и на этой основе полнее реализовать мечты певца о поющем, *любящемся голосе*. Практика вокального воспитания показала, что у детей сохраняется огромная голосовая потребность в художественных формах самовыражения. Этномузыка как раз способна обеспечить генетически обусловленную, всесторонне развивающую и *нестандартную* сферу *универсальной* музыкальной деятельности детей. Она прекрасно «работает» на системы дошкольного, младшего школьного и внешкольного музыкального образования. Она рассчитана на *стартовое*, доступное и всеохватное обучение музыке.

Детская вокальная школа XXI века организована на основе отечественной традиционной певческой культуры. Целью её является духовно-эстетическое воспитание детей средствами *вокального* искусства. Задачами детской вокальной школы обусловлен комплекс мер привития физиологического, психологического и эстетического здоровья детей, которое выражается:

- ♦ выявлением потенциальных возможностей, интересов и потребностей каждого учащегося в области вокального искусства;
- ♦ всесторонним музыкальным развитием учащихся на основе активных форм творчества и многогранного подхода к искусству пения;
- ♦ раскрытием и развитием певческого голоса детей на основе *целостной* методики вокально-речевого обучения пению;
- ♦ выявлением индивидуальных особенностей и способностей детей к различным жанрам и формам вокального исполнительства, а также их возможностей к дальнейшей профессиональной деятельности;





♦ созданием условий для свободного развития творческой личности ребёнка, глубокого проникновения в отечественную музыкальную культуру (устную и письменную), пониманием культурного многообразия современного мира.

Уникальность детской вокальной школы состоит в том, что она выросла из идеи развития *голоса* как такового, самого доступного, природой данного музыкального «инструмента». Голос в пении всему голова! Нежный детский голос, с его выразительной чистой интонацией, подобной капле воды, — как можно передать словами чувства, охватывающие специалиста при обращении с этим хрупким созданием — детским голосом, чтобы уметь раскрывать певческую природу детских голосов, а затем выстраивать верную *модель голоса*, чтобы ученик мысленно, умозрительно представлял себе действующую *голосовую вертикаль*, где концентрируется *высокая позиция* голоса и как действует *дыхание*. *Голосовые связки* почти никакого отношения к голосу не имеют. Они просто «шлифуют» звук, идущий из трахеи, а на силу звука никак не влияют. Когда людям удаляют гортань и связки, голос они не теряют, потому что источником голоса является дыхательное горло — *трахея*. Широко раскрытая *гортань* составляет одно целое с *трахеей*. Для природного голоса требуется умение говорить и петь *на малом дыхании*. Так происходит, когда *живот* поджат и *диафрагма* приподнята вверх, создавая давление в бронхах. Ф. Шаляпин даже носил для этих целей *специальный бандаж*, подтягивавший живот. Поэтому развитие детских голосов является не только главной задачей *вокальной работы*, но и составляющей ответственной работы, дополняющей стороной физиологического, психологического и эстетического воспитания.

Способность *петь* проявляется у детей с двух лет, и до семи лет пение сохраняет чисто *фальцетный* характер. *Диапазон* голоса к этому времени достигает септимы (РЕ 1-й октавы — ДО 2-й октавы). С 7 лет в голосовых складках начинается формирование специальных *вокальных мышц*. Детям свойственно высокое *головное* звучание, окрашенное «светлостью», «лёгкостью» тонов.

Общий характер звучания детских голосов независимо от их возрастов — «мягкое», «серебристое». Звукообразование *фальцетное* (головное) и сила звука ограничена. В 10–11 лет голос звучит *фальцетно*, в небольшом диапазоне (ДО I октавы — ДО II октавы, или РЕ I — РЕ II октавы). Короткие и тонкие *голосовые связки*, малой ёмкости *лёгкие* не дают большой силы звука: р — *mf*. В этот период нет существенного различия звучания голосов между мальчиками и девочками. Заканчивается формирование *вокальных мышц*. Происходит становление голоса и интенсивное *слуховое* развитие певца. Закладываются основные навыки пения, чистого интонирования и слуховой памяти.

В 11/12–13/14 лет появляется предрасположенность грудного звучания. Несколько расширяется диапазон голоса (ДО первой октавы — МИ, ФА второй октавы). Наблюдается некоторая насыщенность звучания. У девочек прослеживается развитие женского *тембра*. У мальчиков появляются глубоко окрашенные *грудные тоны*. Голоса девочек и мальчиков, не различаясь существенно по звучанию, делятся лишь по *диапазону*: сопрано, чаще всего имеют диапазон ДО 1-й октавы — ФА (СОЛЬ) 2-й октавы. Альты — ЛЯ (СОЛЬ) малой октавы — РЕ (МИ) 2-й октавы. В этом возрасте возникают более широкие голосовые возможности. Появляется вероятность пользоваться не только *фальцетным*, но и *грудным* типом формирования звука. Использование грудных вибраций в период закладки и обособления *вокальных мышц* может способствовать как возникновению более удачных *анатомических* соотношений в *гортани*, так и лучшей управляемости *микстовой* работой голосовых складок. В 14–16 лет увеличивается диапазон голоса, он расширяется до 1,5–2 октавы. В связи с половым созреванием (обычно в период от 12 до 15 лет) детские голоса претерпевают *мутацию*. Девичьи голоса в основной массе уже сформировавшиеся. В них различают элементы детского звучания с элементом взрослого голоса. Он обретает полноценное звучание *женского*





*голоса*, становится более сильным, с большими возможностями диапазона и тембра за счёт укрепления *медиума*, имеющего *микстовый* характер. Голоса мальчиков звучат очень ярко, легко, с характерной *тембровой* окраской. Заметнее и раньше у них выявляются элементы *грудного* звучания. Мальчикам, подверженным мутации, в этом возрасте запрещается петь или петь очень осторожно, не подвергая голос нагрузкам. *Голоса мальчиков*, понижаясь во время мутации примерно на октаву, приобретают полутора-октавный диапазон натурального грудного звучания и сохраняют фальцетные возможности для верхнего участка диапазона выше *переходных* нот. В этот период педагогу нужно следить за подбором репертуара, который должен соответствовать интересам ученика, доступности и возможностям исполнения.

Художественно-исполнительское направление детской вокальной школы отличается от сложившейся системы детского музыкального образования тем, что она формализована *вокальными* занятиями. Язык музыки познаётся через самую активную форму музицирования — через *пение*, через *голос*. Пением организуется весь процесс воспитания детей. Весь организм ребёнка эмоционально заряжается. Обучая детей самостоятельному пению по нотам

## Мастер-КЛАСС

и на память, мы развиваем не только их слух и память, но закладываем основу специальным знаниям предметов: соль-феджио, народно-певческое творчество, фортепиано, народный танец, сценическое искусство и в результате суммарно развиваются те формы искусства, в которых наиболее проявляются возвышенные, благородные чувства. Обучение проходит в условиях новейших компьютерно-звуковых технологий. Образование в детской вокальной школе осуществляется на основе пятилетнего курса обучения (для учащихся среднего школьного возраста) и семилетнего курса обучения (для учащихся младшего школьного возраста). Вокальные занятия проводятся индивидуально два часа в неделю.

Учитывая, что детская вокальная школа является единственным подобным центром эстетического воспитания и образования детей средствами вокального искусства, трудно переоценить её значение и своевременность открытия в одном из отдалённых (от центра) уголков столицы. **В.Ш**

