

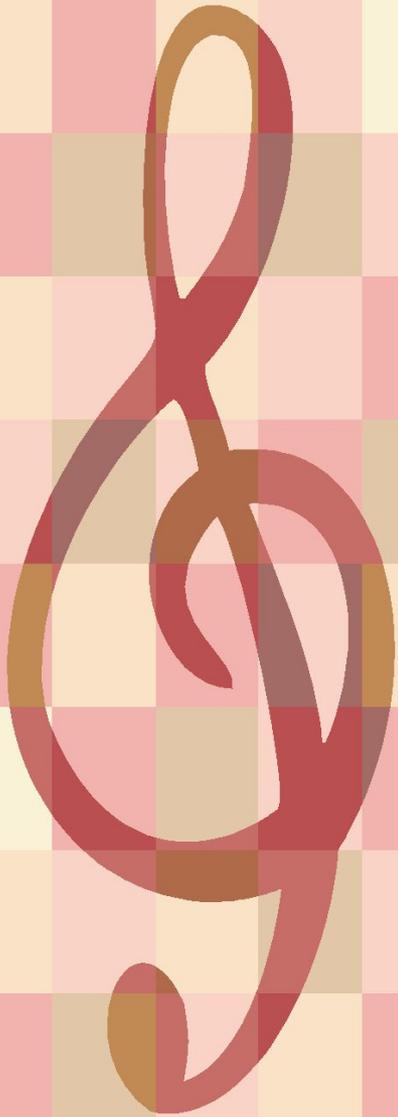
**МУРМАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**



ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

*Учебная дисциплина для специальности
«Музыкальное образование»*

Автор проекта: кандидат педагогических
наук, доцент А.М.Трудков



Музыкальное образование с древнейших времен до обращения Руси к православной христианской религии в X веке

Предпосылки зарождения общего и профессионального музыкального образования в недрах музыкальной культуры народов нашей страны:

- **полигенезистический характер происхождения музыки;**
- **художественные синкретические комплексы;**
- **роль языческих жрецов (волхвов) в передаче музыкального опыта;**
- **историчность постепенного вызревания вокального и инструментального музицирования;**
- **повышение роли инструментального музицирования в среде охотников и скотоводов;**
- **развитие сигнальной военной музыки, формирование военно-музыкального инструментария.**

Природа в понимании древних славян населена множеством духов:

- их необходимо было постоянно умилостивлять, чтобы они не вредили, а помогали человеку в трудовой деятельности;
- славяне поклонялись лесам, рощам, полям, нивам, рекам, источникам, камням, пригоркам, огню и т. д.

Эти верования определили древнеславянскую языческую обрядность:

- организованную систему магических действий для воздействия на окружающую природу, чтобы она служила человеку.

Форма языческого обряда включала разные виды искусств:

- резьба, чеканка, скульптура создавали изображения, которые, по мнению славян, давали власть над силами природы и предохраняло от опасностей;
- обряд сопровождался произнесением заклинаний, заговоров, пением, плясками, ведением хороводов, игрой на музыкальных инструментах, элементами театрализованного действия.

О роли музыки в хореографии в языческой обрядности восточных славян говорят древнейшие памятники изобразительного искусства:

- в кладе VI века нашли литые серебряные изображения плясуна.

В культуре древних славян существовали различные культовые обряды:

- *украшение и «завивание»* какого-нибудь дерева, хороводы вокруг него с пением – в русских деревнях одним из весенних обычаев;
- с культом предков связан *обряд поминовения умерших*, частью которого являлись поэтические плачи и причитания;
- находимые в могильниках *колокольчики и бубенцы* показывают, что в похоронного обряде употреблялись музыкальные инструменты.

С давних времен у восточных славян были широко распространены гусли — популярнейший музыкальный инструмент в древней Руси:

- византийские историки упоминают о 3-х славянских музыкантах, плененных в конце VI века по пути в Хазарию, куда они шли послами своего князя;
- пленные славяне сообщили, что они не владеют оружием, а только умеют играть на своих инструментах;
- находившиеся у них инструменты автор текста называет «кифарой», по сходству с музыкальным инструментом древних греков.

Эти сведения говорят о почетном положении древнеславянских музыкантов:

- выполнять ответственные дипломатические поручения могли только люди, облеченные высоким доверием, близкие к племенным вождям и их дружине.

РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ С КОНЦА X ДО СЕРЕДИНЫ XVII ВЕКА

Христианство в развитии славянской художественной культуры

- новое направление в музыкальном образовании – православное богослужбное пение;
- целеполагание – с помощью искусства формировать добродетельного человека;
- идеал религиозно ориентированного эстетического воспитания отражен в древнерусской (средневековой) литературе (былинах, летописях, легендах и т.д.);
- два варианта модели идеального человека – народный герой и духовный пастырь.

Народно-православная ипостась русской народной музыкальной педагогики:

- автономность и мирное сосуществование веры и опыта.

Скоморошья ипостась русской народной музыкальной педагогики:

- сохранение устной традиции в передаче музыкального опыта от поколения к поколению.

В литературных памятниках XI века упоминаются *скоморохи* — древнерусские синкретические актеры:

- они соединили в себе черты потешника-балагура, драматического «лицедея», музыканта, певца, сказителя, танцора, фокусника, акробата.

Скоморохи владели большим разнообразием художественных навыков:

- на это указывает их наименование в древнерусской литературе: «игрец», «глумотворец», «гудец», «свирец» («свирельник»), «плясец» и пр.

Их деятельность связана с русскими обычаями, верованиями и обрядами:

- они – неизменные участники народных игр и гуляний, приуроченных к старинным языческим праздникам;
- народные песни и официальные документы говорят об их участии в свадебном, похоронном обрядах и других торжествах и церемониях;
- скоморохи являлись также исполнителями героического эпоса и хранителями эпической традиции в народе;
- в их искусстве была сильна шутовская, комедийно-сатирическая сторона.

Разнообразным был музыкальный инструментарий скоморохов:

- в «Повести временных лет» (ок.1068 г.), в связи с упоминанием о скоморохах, называются трубы и гусли;
- в рассказе об искушении преподобного Исаакия бесы, являющиеся ему под видом скоморохов, играют в сопели, гусли и бубны.

Отличительные особенности развития отечественного музыкального образования конца X – середины XVII столетий:

- **резкое размежевание и обособление 2-х основных направлений, ориентированных на богослужебное пение и на музыку;**
- **педагогические установки, выработанные в области музыкального образования православной ориентации, имели в Древней Руси официальный статус;**
- **они оказывали решающее воздействие на развитие древнерусской музыкально-педагогической мысли и музыкально-образовательной практики.**

Осуждая мирское пение, игру на музыкальных инструментах, русское духовенство на протяжении веков вело с ними упорную борьбу:

- **обучение богослужебному пению считалось важным, нужным, получало поддержку духовенства и государственной власти;**
- **обучение же музыке — мирскому пению и игре на музыкальных инструментах — не поощрялось, проходило вопреки установкам Русской Церкви и подвергалось гонениям со стороны государства.**

«Пение разумное» – целевая установка Русской православной церкви

Согласно Протоиерею В.Металлову:

- *«Исполнение пения может быть разумным в отношении текста, мелодии песнопения и умения певца владеть своим голосом»;*
- **Текст** *«тогда исполняется разумно, когда певец, проникая в содержание его, осмысленно выпевает и оттеняет его как в отношении грамматического ударения, так и в отношении логических, и во всех случаях удерживает естественное, натуральное произношение букв гласных и согласных...»*
- **Мелодия** *разумна, когда она не отступает от выработанного исторически в практике церкви типа церковной мелодии, составлена в духе церковном и выражает собою молитвенный смысл песнопения».*
- Что касается **умения владеть голосом**, то 45-е правило шестого вселенского собора предписывает, чтобы в церкви *«не употребляли безчинных воплей, не вынуждали из себя неестественные крики».*
- Не должно в церковном пении *«нежить сладкогласием гортань и уста, чтобы не были слышны в церкви театральные голосоизменения и песни, но должно петь со страхом и умилением».*

Духовные установки православия отражали особенности русского православного мировоззрения:

- они противопоставляли богослужбное пение и музыку;
- поэтому знаменная система пения понималась именно как система «богослужбного пения», а не система «музыкальная».

Главенство религиозного начала над музыкальным проявлялось:

- в особых требованиях церкви к клиросным певцам;
- в «музыкальном» материале богослужбных песнопений.

В богослужбном пении следование православным нормам предполагало:

- знание ими основного круга богослужбных песнопений Русской Православной Церкви, их чинопоследования (времени и места включения каждого из них в православную службу), правил их распева, претворение этих знаний в певческой деятельности;
- знание певцами исполнительских традиций русского православного богослужбного пения и овладение ими профессиональными умениями и навыками для воплощения их в своем пении:
- духовную сонастроенность певцов на клиросное пение.

К духовной сонастроенности певцов на клиросное пение относится:

- осознание ими различия между богослужебным пением и музыкой;
- готовность к выполнению в богослужении церковно-певческих норм;
- соблюдение ими праведной повседневной жизни.

Петь разумно мог только человек верующий, ибо:

- петь надлежало с пониманием смысла исполняемого песнопения и с особым «светлым» состоянием души, отрешенной от мирских забот;
- необходимо, чтобы духовное состояние поющего соответствовало духовному началу, которое сокрыто в исполняемом им песнопении;
- такое «духовное единение» невозможно достичь без полной подчиненности всего образа его жизни православным нормам.

Духовная «рассогласованность» между профессиональной деятельностью певца и образом его жизни – недопустима:

- пение и поведение певца, по словам Ф.Печерского — основателя Киево-Печерского монастыря, — должны подражать ангельскому;
- поющим на клиросе следует *«со страхом слушать божественное пение и чтение, возвысив ум свой, а голову преклонив»*.

Знаменный распев – музыкально-звуковой символ Русской православной церкви

Обучение певчих пению по певческим книгам являлось одним из компонентов содержания музыкального образования:

- наибольшее развитие в древнерусской музыкальной культуре получила знаменная система нотации;
- она оказала наиболее значительное влияние на развитие отечественного музыкального образования;
- по наиболее важному ее знаку — крюку ее часто именуют крюковой;
- как в системе знаменного пения в целом так и в древнерусской музыкальной письменности главным было духовное начало.

Многие знамена, в том числе и крюк, фиксировали:

- определенные «музыкальные» параметры;
- сонастраивали певца на духовность богослужебного пения.

В этом кардинальное отличие знаменной системы от ныне принятой пятилинейной системы нотации, которая:

- ведет нередко при ее освоении учащимися полному отрыву технических задач от художественных;
- концентрирует все внимание учеников на знании нот и других письменных обозначений, а не того, что стоит за нотной записью.

В отличие от 5-линейной нотации знаки в знаменной системе:

- связаны с христианскими символами и атрибутами;
- помогали певцам постичь смысловые акценты в словесном тексте.

Такие знаки, «как бы рисуют то душевное состояние:

- *которое испытывал когда-то сам песнописец — автор данного песнопения;*
- *и которое испытывает истинный певец-молитвенник, певец-подвижник, исполняющий его» (протоиерей Б.Николаев).*

Исполняя песнопения по церковной певческой книге, нотированной знаменной системой нотации, певчий:

- видел за многими знаками не только их «музыкальную» сторону;
- но и осваивал знаменную нотацию на основе обязательного постижения прежде всего духовно-смыслового содержания знамен.

Педагогическое предназначение символического толкования знамен было обусловлено:

- зависимостью от характера и степени выраженности в них духовного начала;
- наличием знаков, сонастраивающих певчих на молитвенное состояние души как необходимого условия «пения разумного».

Напр., к числу таких знаков относится параклит:



Пара-
клит

- это знамя использовалось очень часто в начале песнопений;
- его считали сигналом к мгновенной, но действенной молитве;
- при виде этого знака, *«богоносные слословцы Древней Руси возносили ум и сердце к Тому, ... прося о ниспослании силы, укрепляющей в духовном подвиге разумного исполнения священных песнопений»*.

Крыж, в отличие от параклита, рассматривался знаменной системой нотации как знак завершения:



Крыж

- применялся он главным образом в конце песнопений;
- его духовное начало видели в том, что, завершая *«каждое песнопение, крыж напоминает певцу о крестном знамени»*;
- *осеняя себя крестным знаменем, певец запечатлевает свою душу и тело и как бы ограждает в себе тем самым все то, что он принял в пропетом им песнопении: он ограждает себя самого от всего греховного, суетного, могущего похитить плоды Духа, плоды Царствия Божия»*.

Общность параклита и крыжа проявлялось в способствовании пребыванию певчего в особом молитвенном состоянии, вне которого исполнение богослужебных песнопений теряет свой смысл.

Показательно духовное толкование такого знамени, как запятая, хотя его духовная направленность раскрывается в ином ракурсе:



- **«Появляясь перед сильными ударами, а также перед знаменами, возводящими и усиливающими звуки мелодии, оно напоминает певцу самым своим названием и формой о "запинании" духовном;**
- **оно "безмолвно" говорит певцу о некоторой сдержанности, о "радости с воздержанием»;**
- **оно "запинает" его певческую гордость, неумеренную удаль, неуместные в духовном делании;**
- **не прерывать звук заставляет певца запятая..., а умерить следующий звук, дабы он не вышел за пределы духовности и не превратил бы тем самым духовное ликование в разгульное веселие суетного мира или в бесчинный вопль;**
- **появляясь над предложениями, союзами и префиксами в начале и в конце слов в качестве барьера и везде, где требуется оттенить ударение меньшей силы, запятая заставляет певца вдуматься в смысл исполняемого песнопения, чтобы оно как можно лучше дошло до сознания молящихся» (протоиерей Б. Николаев).**

Близок к запятой по своей духовной направленности и голубчик:



Голубчик

- это знамя называют «*отложением всякой гордости*» и относят к числу предупредительных;
- оно «*предостерегает поющего от человеческой гордости, вразумляя своим названием и начертанием*»;
- *видя это знамя, певчий должен в молитве возноситься к небу, совершая свое певческое служение как духовный подвиг, с кроткостью и в простоте сердца во славу Явившегося на Иордане в виде голубя Св. Духа — Утешителя*».

С педагогической точки зрения принципиально важно, что:

- этот знак не просто напоминает певцу о таких важнейших качествах духовного пения вообще, как «кротость» и «простота сердца»;
- он напоминает о них в особые моменты, связанные с некоторыми техническими особенностями певческого процесса;
- напр., в условиях естественного усиления певческого звучания при восходящем движении мелодии, когда для неопытного певца возникает опасность забыть о них;
- собственно музыкальное начало здесь отходит на второй план, а главным является духовное осмысление распева.

Созданная для записи древнерусских богослужебных песнопений, эта нотация никогда и нигде не использовалась в иных целях:

- она была не просто «посредником» между богослужебным пением и певчим, а посредником духовным;
- во-первых, знаменная нотация была устремлена навстречу той музыке, ради которой и была создана, проявляясь в полном соответствии ее графических средств стилевым особенностям знаменного пения;
- во-вторых, она была обращена непосредственно к певцу, так как не только отражала особенности певческого интонирования, но и «предвосхищала» необходимость использования тех или иных исполнительских средств для того, чтобы исполнение было духовным от самого начала и до конца;
- в-третьих, принципиально важная особенность знаменной системы нотации — ее ориентация на возможно более полное отражение средствами музыкальной письменности процессуальности певческого интонирования.

Современное нотопиное письмо для ученика – это, прежде всего, отдельные ноты с их четко очерченными звуковысотными и временными параметрами:

- но, чтобы он научился мыслить процессуально, знания нот недостаточно;
- его необходимо научить мысленно «преодолевать» дискретность, ярко выраженную в нотопином письме;
- он должен «увидеть» за нотной графикой многоликую интонационность, которую она отражает лишь в самом общем плане;
- только в этом случае он сможет оперировать не отдельными точками-звуками, а будет воспринимать и интонировать то или иное сочетание нот как «одухотворенный» им лично интонационный комплекс.

Обучение же древнерусских певчих пению по знаменной нотации начиналось с постижения ими интонационности как духовной основы певческого интонирования:

- это становилось возможным благодаря ориентации в певческом интонировании на процессуальность;
- певчий сразу ориентировался на раскрытие особенностей интонационного процесса;
- это проявлялось на всех уровнях знаменной нотации, начиная с единичного знамени и кончая записью песнопения в целом.

Процессуальная направленность древнерусской музыкальной письменности объясняется еще рядом факторов:

- в знаменном пении интонирование рассматривалось прежде всего с духовной точки зрения и понималось как естественное движение души, откликающейся на духовный смысл воспеваемого слова;
- следствием являлась особая духовная устремленность певческого интонирования, на которую сонастраивала поющего знаменная нотация;
- в ней отсутствовали точные указания на продолжительность и высоту звучания отдельных звуков (не это было главным).

Уникальность древнерусской певческой системы заключалась в том, что она представляла не систему звуков, а систему отношений звуков:

- звуковысотность мыслилась не ступенями, но ступаниями, то есть не предметно, но процессуально;
- поэтому главным для певца были не столько сами звуки, сколько их соотношения, и именно они преимущественно фиксировались средствами графической записи.

Однако со временем в православную музыкальную письменность было введено обозначение высотности и метризации, что привело к усилению музыкального начала, свободе звуковысотного интонирования.

Помимо церковных певческих книг, с XV века для обучения богослужебному пению стали применяться специальные учебные пособия:

- особенность наиболее ранних из них – более или менее полное перечисление знаков знаменной нотации с указанием их названий;
- эти азбуки – особый вид певческих руководств: «азбуки-перечисления»;
- такие перечисления знамен иногда не отделялись от певческой книги и помещались в ее начале или конце, а иногда и в середине.

Методическая система в певческих пособиях:

- метод перечисления (последовательный показ ученикам знаков знаменной нотации и их реального звучания),
- метод толкования (разъяснение высотности и продолжительности звуков, способов и характера их исполнения).

Метод перечисления в процессе обучения по певческим азбукам реализовывался следующим образом:

- учитель исполнял мелодические формулы знамен и предлагал ученикам повторять их за ним;
- одновременно они должны были смотреть в книгу, чтобы запомнить их условное графическое начертание;
- постепенно учащиеся запоминали мелодические формулы, соответствующие тому или иному знамени, и в дальнейшем по графическому виду могли вспомнить их звучание.

Ранние азбуки еще не являлись методическими руководствами в современном смысле этого слова:

- они были в значительной степени тем, что принято называть «наглядными пособиями»;
- пользование ими должно было сопровождаться изустным объяснением преподавателя пения.

Но некоторые приемы делали изучаемый материал зрительно наглядным и удобным для чтения:

- сохранение в них принятого в певческих книгах расположения словесного и «музыкального» текста, когда музыкальный ряд выписывается над словесным;
- первая буква в наименованиях знамен в отличие от всего остального текста, написанного черным цветом, часто записывалась киноварью, что также делало изучаемый материал более наглядным.

Введение в педагогическую практику азбук-перечислений свидетельствовало:

- о первых творческих поисках отечественных педагогов-музыкантов;
- о разработке новых подходов к содержанию и методов образования;
- об использовании в процессе обучения православному богослужебному пению специально созданных руководств.

В это время в музыкально-педагогической практике получает развитие метод сравнения:

- сравнение знамен проводится по двум направлениям: по их графическому начертанию и по музыкальному звучанию;
- но применение этого метода было еще недостаточно последовательно и касалось только небольшой части знамен.

Позднее в певческие азбуки кроме перечисления знамен стали включать их толкование (эти азбуки получили название азбук-толкований):

- 1-я часть толкований в древнерусских певческих руководствах называется «как поется», лаконично характеризуя содержание данного раздела;
- в этой части толкований приводилось описание приемов исполнения отдельных знамен, но далеко не всех.

Разъяснения давались тем знаменам, которые образуют семейства или группы:

- в данный раздел включались прежде всего знамена, мелодическое содержание которых было наиболее вариативным;
- поэтому запоминать их изустным путем было особенно сложно.

Метод толкования знамен был направлен на:

- 1) **высотный уровень исполнения звуков** («по строке», «выше строки», «повыше», «высоко», «пониже» и т. п.);
- 2) **продолжительность звуков** («постояти», «потянути», «подержав» и т. п.);
- 3) **количество звуков в распеве**;
- 4) **направление движения звуков** («подернути дваши вверх», «кверху», «вверх» и т. п.);
- 5) **способы, приемы и характер их исполнения**

Новое, сложное для учащихся музыкальное явление объяснялось в меньшей степени с помощью слов:

- оно получало объяснение посредством более простых составляющих его музыкальных элементов;
- при изучении сложного знамени его мелодическую формулу «разворачивали» в виде совокупности входящих в нее простых знамен;
- этот способ в азбуках назывался «методом развода».

Но смысл знамен осознавался певцами только в певческом эталоне (во взаимосвязи духовного толкования знамен и их звукового воплощения):

- он переходил в церковных хорах от одного поколения певчих к другому;
- при этом устная традиция в процессе обучения православному пению продолжала занимать в XV—XVI столетиях доминирующее значение.

Ввиду отсутствия в музыкальной письменности этой эпохи фиксируемой звуковысотности и продолжительности звуков:

- музыкальный опыт передавался только в личном контакте начинающего певца с опытными певцами церковного хора;
- они помогали новичкам раскрыть духовный смысл богослужебного пения и освоить музыкальную письменность в единстве с певческим духовно-религиозным эталоном, на котором были воспитаны сами;
- т.о., они становились для учащих духовными наставниками в деле освоения ими богослужебного пения.

Особенности XV—XVI веков в отечественном музыкальном образовании:

- 1) интенсивные творческие поиски отечественные мастера пения вели в области разработки новых методов обучения;
- 2) разработка первых учебных пособий демонстрировала появление определенной методической системы;
- 3) первоначально в ее основе лежал метод перечисления, но со временем все большее значение получал метод толкования в его разнообразных модификациях
- 4) появление в церковно-певческом искусстве новых направлений — демественного распева, строчного многоголосия — расширяло и преобразовывало содержание музыкального образования.

Организация профессионального и общего музыкального образования православной ориентации с конца X до середины XVII века

- после принятия христианства среди русского населения не было певцов, готовых к профессиональному пению на клире;
- подготовка таких певчих стала одной из насущных задач Русской Православной Церкви фактически с первых лет ее существования.

На начальном этапе освоения русскими певчими византийских богослужбных традиций их учителями были болгары и греки:

- 1-й митрополит в Киевской Руси – Михаил – по происхождению был болгарин;
- с его именем русские летописцы связывают устройство русского православного церковного клира.

Начиная с князя Владимира и его сына Ярослава Мудрого:

- для обучения певчих православному богослужбному пению на Русь приглашаются греческие мастера богослужбного пения;
- содержание образования составляют чтение, письмо и богослужбное пение.

Опыт создания киевскими князьями 1-х отечественных школ по подобию европейских не получил в Древней Руси развития:

- **основные центры образования здесь на протяжении многих веков – монастыри и княжеские дворы;**
- **так, одна из летописей гласит: *в 1086 г. русский князь Всеволод заложил церковь святого Андрея и построил при ней женский монастырь, в котором постриглась его первая дочь Анна; под ее руководством молодые девушки изучали письмо, пение и некоторые ремесла.***

Особое значение в деле подготовки профессиональных певчих в Древней Руси имели специальные певческие школы:

- **одна из 1-х таких школ была организована в Киеве при Десятинной церкви (на ее содержание князь Владимир выделил 10-ю часть всего государственного бюджета);**
- **в дальнейшем создание певческих школ при церковных хорах стало традицией;**
- **но это не были школы в привычном для нас смысле слова;**
- **начинающие певцы поступали здесь в обучение непосредственно к опытным певчим, под руководством которых они осваивали основы профессионального певческого мастерства.**

На начальном этапе освоения русскими мастерами пения византийских певческих традиций произошло:

- подразделение музыкального образования православной ориентации на профессиональное и общее;
- в профессиональном образовании среди певчих Русской Церкви выделились два основных профиля: канонические певцы и доместики.

Канонический певец – это певчий, строго придерживающегося церковного канона:

- это звание являлось в православной церкви «*1-й степенью церковного клира*»;
- для его получения необходимо было в «*знак своего посвящения и послушания церковному Уставу*» принять пострижение;
- канонический певец был уже «*не просто грамотный и голосистый певец, а благодетельствованный клирик, сведущий в Священном Писании, певец "разумный"*».

Обязанности певчих не ограничивались пением:

- многие из них занимались перепиской певческих книг;
- наиболее знающим певцам поручалось и их «исправление» (приведение книг в соответствие с многовековыми традициями православного богослужебного пения в опоре на лучшие канонизированные образцы);
- их высокий профессионализм позволял им нередко «исправлять» книги не по рукописным материалам, а «по слуху» — с голоса опытного певца.

По мере совершенствования мастерства русских певчих из их среды стали выделяться талантливые певцы:

- они распевали тексты песнопений с учетом интонационно-мелодических особенностей церковнославянского языка.

На наиболее талантливых певцов возлагалось:

- 1) выполнение функции певца-солиста;
- 2) обязанности учителя богослужебного пения;
- 3) общее руководство другими певчими.

Первоначально такие мастера пения назывались на Руси доместиками:

- впоследствии этот термин вышел из употребления;
- он был заменен привычными для русского слуха словами «головщик» (в монастырском хоре) или «первый дьяк» (самый опытный певчий, возглавляющий деятельность хоровой группы в придворном хоре).

Специально для освоения русскими певцами традиций православного богослужебного пения в Киеве был создан двор доместиков:

- это был пансион, где жили и обучались мастерству пения будущие доместики;
- такая форма обучения впоследствии стала типичной для отечественного музыкального образования не только православной, но и светской ориентации.

Своеобразной формой певческой школы были сами церковные хоры, в основе организации которых лежал принцип иерархии:

- он проявлялся в особой организации церковного хора по станицам (группа певчих из 5-6 человек, обладающая определенным разрядом);
- самое высокое положение в иерархии церковного хора – у певцов 1-й станицы, несколько ниже — певцы 2-й станицы и т. д.;
- получив благословение на клиросное пение, новый участник хора в зависимости от профессиональной подготовки причислялся к одной из станиц;
- основополагающими в определении его места в церковном хоре являлись духовная готовность к служению Богу и певческое мастерство.

Общая численность хорового коллектива, количество составляющих его станиц, их качественная сторона могли меняться:

- напр., в 1573 г. во время Ивана Грозного хор певчих дьяков состоял из 27 человек и делился на 6 групп – 5 станиц и 6 группу «безстаничных»;
- «безстаничные» (певцы, принятые в хор в качестве учеников), не имея достаточной подготовки, не могли войти полноценными членами даже в состав последней по рангу 5-й станицы.

Позднее вместо 5-й станицы и «безстаничных» были созданы две станицы «маленьких певчих дьяков»:

- в результате в структуре хора появились станицы старшие и младшие.

Принцип иерархии проявлялся не только в делении хора на станицы, но и внутри одной станицы:

- во главе каждой из них ставился наиболее опытный певчий, который и руководил всей ее деятельностью;
- в списке певцов данной группы он всегда стоял 1-м номером;
- место других певчих также определялось их порядковым номером в списке.

Каждая станица хора представляла собой маленький, способный самостоятельно функционировать ансамбль:

- он был рассчитан на исполнение как 1-голосных, так и многоголосных произведений;
- наличие в этом ансамбле «нижника», «вершника», «путника» и «демественника» (певцов, специализировавшихся на исполнении одного из голосов многоголосной партитуры) позволяло ему петь 4-голосные демественные распевы;
- знание дьяками иных строк давало станице возможность исполнять 2-х- и 3-голосные распевы при дублировании «путной» строки.

При исполнении 2-х- и 3-голосных песнопений замена певцов при их отсутствии по разным причинам могла осуществляться внутри станицы:

- при исполнении же 4-голосных песнопений подмена певчего его коллегами из той же станицы была возможна уже далеко не всегда;
- в этих случаях требовалось подключение к ансамблю дополнительного певца;
- взять его из другой станицы означало нарушить сложившийся в ней певческий ансамбль, что было нежелательно;
- это послужило основанием для включения в состав хора «лишних» певцов, которые вместе с тем «лишними» — в привычном смысле этого слова — никогда не являлись;
- при полном составе ансамбля они могли подключаться к исполнению основного голоса в многоголосной партитуре и тем самым способствовать его некоторому усилению и выдвигению на первый план.

Путь от низших станиц к высшим исчислялся для певчего 10-летиями:

- **общий певческий стаж, предшествующий зачислению певца в высшую станицу, составлял от 19 до 27 лет.**

Эти годы являлись для певчих стадиями ученичества:

- **1-я стадия — собственно ученичество, когда певец в составе младших станиц осваивал азы профессионального богослужебного пения;**
- **2-я стадия – перевод певца во второстепенные старшие станицы, что связано с достаточным профессионализмом певчих для выполнения ими в коллективе функций рядовых певцов;**
- **3-я стадия – перевод певца во 2-ю по значимости старшую станицу, что означало относительно высокий уровень достигнутого им профессионализма, но еще недостаточного для того, чтобы быть образцом для других певчих;**
- **только после зачисления певца в высшую 1-ю станицу кончалось его ученичество и он сам становился одним из главных духовных наставников для других певчих в их профессиональном деле.**

Большая временная разница в сроках восхождения по служебной лестнице объяснялась долгим становлением личностных качеств певца и его профессионализма.

При ограничении количества певчих, допускаемых к богослужению, такая миссия возлагалась, как правило, на певцов 1-й станицы:

- но эту функцию могли выполнять и другие станицы, в том числе и «малые»;
- напр., в богослужениях, отправляемых для царевича Алексея Михайловича, участвовали только певчие двух меньших станиц.

Если же на богослужении присутствовали царь и царевич, «меньшие» певчие подключались к совместному пению со старшими станицами:

- в педагогическом отношении важно, что каждая станица сохраняла относительную самостоятельность;
- объединение певцов в хоровые партии в соответствии с их специализациями в качестве «путников», «вершников», «нижников» или «демественников» не предусматривалось.

Специфика древнерусской организации церковных хоров – в их подвижности и зависимости от стоящих перед коллективом исполнительских задач:

- если исполнительские задачи могли быть выполнены силами певцов одной станицы, то в богослужении принимали участие певчие только одной хоровой группы.

Подобная организация хора уникальна и по своим исполнительским возможностям и в педагогическом отношении:

- она способствовала исполнительской мобильности хора и достижению естественного ансамбля;
- при исполнении одноголосных песнопений все певчие, входящие в состав данной конкретной станицы, пели в унисон;
- при исполнении многоголосных партитур ведущим певцам поручалось сольное исполнение более сложных партий – «низа», «верха» и «демества»;
- знакомая певчим, а следовательно, и более легкая для исполнения партия «пути» пелась в унисон остальными певцами.

В этих условиях достигалось:

- естественное выделение главного хорового голоса в общем звучании;
- возможность для всех певцов вне зависимости от того, какая партия ими исполнялась, петь с наиболее естественной для них силой звука;
- ощущение менее опытными хористами постоянной поддержки более опытного певца, который исполнял вместе с ними один хоровой голос.

Организация церковного хора по станицам была педагогически целесообразной:

- это создавало благоприятные условия для постепенности вхождения певца в певческие традиции богослужебного пения;
- чем выше было певческое мастерство певца, тем больше была предоставляемая ему самостоятельность;
- при этом менее опытные певчие всегда были как бы «ведомы» более опытными в организационном и в содержательном плане.

Педагогически важно то, что профессиональный статус певца в древнерусском хоре мог не только повышаться, но и понижаться:

- перевод певца в более низкий ранг – далеко не единичный факт в деятельности ведущих церковных хоров страны;
- применялся он по отношению ко всем певчим без исключения, в том числе к певцам 1-й «большой» станицы;
- поэтому певцы и 1-й станицы стремились к совершенствованию своего мастерства, дабы не утратить достигнутого положения;
- но и пониженный в ранге певец также стремился повысить исполнительский уровень, чтобы доказать целесообразность восстановления его в прежнем статусе;
- такие случаи подтверждены архивными материалами.

Профессиональные знания и умения, наличие опыта в выполнении певческих функций – критерии оценивания профессионализма:

- при оплате труда певцов низших станиц учитывался стаж их певческой деятельности;
- жалованье певчих иногда не соответствовало занимаемому ими месту в иерархической певческой системе;
- главным образом оно зависело от их профессионального мастерства;
- кроме годового жалованья им выплачивалось разовое вознаграждение по случаю участия в больших государственных и церковных праздниках, за исполнение особо сложных песнопений.

Особо оценивалась педагогическая деятельность певчих:

- певцам, привлекаемым к педагогике, поручалось разучивание с вновь набранными в хор певчими только одной отдельно взятой строки;
- при этом выбор строки (голоса) зависел от профессиональной ориентации самого обучающего на исполнение конкретной строки в многоголосной партитуре;
- так, «вершник» разучивал с начинающими певцами «верх», «нижник» — «низ» и т. д.

В этот период в Древней Руси произошло обособление педагогических специализаций узкого профиля: «вершника», «низовщика», «путника», «демественника»:

- но были певцы, в совершенстве овладевшие исполнением всех строк в многоголосной партитуре;
- поэтому они могли единолично разучить с группой начинающих певчих многоголосные богослужebные песнопения;
- но педагогов «широкого профиля» было не много.

Среди педагогических специализаций певчих особо выделяются «отроческие мастера»:

- в их обязанности входила подготовка певчих к исполнению отроческих «ролей» Анании, Азари и Мисаила в «Пещном действе»;
- поскольку каждый отрок исполнял одну из строк трехстрочной партитуры, обучающий их мастер должен был знать все три партии;
- «роли» отроков поручались неопытным певчим младших станиц;
- это были действительно молодые певцы, о чем свидетельствуют архивные документы конца XVI — начала XVII вв., передающие их «полуимена» в уничижительной форме (Ивашка, Степашка и т. д.).

Учителями меньших певчих были, как правило, певцы большой, реже — 2-й по рангу станицы:

- им поручалось обучение певчих главным образом в рамках того хора, в составе которого они пели сами;
- для обучения певцов в других хорах привлекали певчих второстепенных станиц;
- причина этого в том, что на певцов ведущих станиц возлагались прежде всего исполнительские функции, что требовало возможно большей стабильности их состава;
- певцы же 3-й станицы могли временно «переводиться» в другие хоры с меньшим ущербом для качества богослужебного пения в том коллективе, который они временно покидали.

Принципы иерархии и подобия претворялись:

- не только на уровне отдельно взятого церковного хора,
- но и на уровне организации певческого православного пения в масштабе всей страны.

На верхней ступени в иерархической системе церковных хоров находился хор, стоящий на службе при великокняжеском дворе:

- а со времени венчания русских князей на царство, соответственно, при царском дворе.

Хор государевых певчих дьяков был организован Иваном III в 1472 г.:

- Хор стал центром развития древнерусской певческой культуры;
- по его образцу строили свою деятельность и другие хоры;
- он служил для них эталоном в плане структуры, особенностей исполняемого материала, исполнительских традиций;
- такие хоры создавались при каждой святительской кафедре;
- с утверждением патриаршества на Руси первым среди них становится хор патриарших певчих.

Заметный вклад в развитие отечественной церковно-певческой культуры внесли также монастырские певчие:

- древнерусские православные песнопения звучали на Руси не только в исполнении мужских голосов, как это принято считать, но и женских;
- услышать женский хор можно было в женских обителях;
- обучение клирошанок профессиональному пению проходило под руководством их наиболее опытных коллег;
- иногда приглашались клирошанки из других обителей, где традиции православного богослужебного пения были более развиты.

Содержание музыкального образования в монастырях и княжеских дворах не было идентичным:

- **в монастырях действовал запрет на мирскую музыку: даже слушание мирского пения и игры на инструментах считалось грехом;**
- **богослужбное пение (единственная форма проявления музыкального начала) включалось в весь жизненный уклад монастыря;**
- **условия обучения способствовали постижению богослужбного пения во всей его глубине;**
- **отсюда особый молитвенный духовный настрой, одухотворявший и само певческое звучание, и процесс исполнения, и строй мыслей и чувств поющего.**

В княжеских дворах музыкальное образование было также направлено на обучение богослужбному пению, но здесь звучала и мирская музыка:

- **эта иная музыкальная среда не могла не оказывать влияния на глубину освоения учащимися богослужбного пения;**
- **душа ученика, мятущаяся между мирскими и церковными ценностями, должна была «переключаться» с мирской музыки на богослужбное пение;**
- **так требование, предъявляемое к поющим богослужбные песнопения – соблюдение праведного чина жизни – оказывалось невыполнимым.**

Обучение богослужебному пению «простых людей» на первых порах проходило главным образом в «естественных условиях»:

- музыкальный элемент в богослужении имел немалое значение для религиозного просвещения самых широких масс народа;
- при регулярном посещении церкви они «входили» в особый ритм православной церковной жизни.

В процессе посещения церкви простые люди постепенно усваивали:

- тексты и мелодии богослужебных песнопений;
- музыкальные каноны богослужебного пения.

Стать искусным певчим считалось в Древней Руси весьма почетным:

- даже члены царской семьи обучались богослужебному пению;
- доказательством высокого уровня получаемого ими образования является то, что нередко они сами принимали непосредственное участие в церковных службах в качестве певцов.

Эта традиция пришла из Византии и прочно укоренилась на Руси:

- ее истоки коренятся еще в ветхозаветном пении царя Давида;
- его примеру следовали многие византийские императоры (Юстиниан, Лев Премудрый, Константин Багрянородный).

В Древней Руси особенно ревностно к православному пению отличался Иван Грозный:

- в Переславле-Залесском на стене одного из соборов есть запись в память о пребывании здесь в 1564 года Ивана Грозного:
- *«Благочестивый государь Иван Грозный всенощное бдение слушал и первую статию сам пел, и красным пением с своей станицею сам же государь пел на заутрени и на литургии».*

Станица, в которой пел Иван Грозный, входила в состав Хора государевых певчих дьяков и была учреждена лично им:

- нередко Иван Грозный сам руководил пением певчих;
- он следил, чтобы Хор государевых певчих дьяков по мастерству находился на высшей ступени в иерархии придворных хоров;
- царь вызывал в свою резиденцию лучших певцов со всей страны.

В период правления Ивана Грозного постановка певческого дела в государевом хоре была на самом высоком уровне:

- этот коллектив превратился в высшую школу певческого искусства;
- в специальной литературе государев хор получил название «певческой академии».

Хорошо известно , что Иван Грозный владел искусством церковного пения:

- был автором двух составленных и распетых им служб;
- написал стихирь в честь митрополита Петра и Владимирской иконы Богоматери.

Его не удовлетворяло состояние певческого дела в Русской Православной Церкви:

- в историю отечественного музыкального образования он вошел как один из инициаторов реорганизации существующей в то время системы общего музыкального образования.

Собранный им в 1551 г. Церковный Собор рассмотрел в числе других вопросов и вопрос об устройении на Руси церковного пения:

- согласно его постановлению во всех городах Московского государства духовенство обязано было организовать у себя на дому школы для детей и учить их чтению, письму и церковному пению;
- обучение богослужебному пению с этого времени по своей значимости было официально приравнено к обучению чтению и письму.

Создание достаточно развернутой сети «домашних школ» знаменовало:

- **новый подход к решению задач общего и профессионального музыкального образования православной ориентации;**
- **получение начальной музыкальной подготовки приобрело более массовый и организованный характер, чем ранее;**
- **приобщение их к традициям православного богослужебного пения;**
- **превращение этих школ в базу для выявления одаренных учащихся с целью привлечения их в дальнейшем к профессиональной певческой деятельности в качестве клиросных певцов.**

При этом курс обучения церковному пению был единообразен во всех сословиях Московского государства, «начиная с грамотного земледельца и восходя к первому боярину и самому царю».

Следующий шаг в развитии системы музыкального образования на Руси – открытие на юго-западе страны в XVI – начале XVII вв. «братских школ»:

- **их появление связано со стремлением религиозно-национальных организаций («братств») приостановить попытки экспансии в этом регионе католических воззрений;**
- **содержание образования этих школ – не только освоение учащимися православных традиций богослужебного пения, но и музыки;**
- **при этом понятия эти по древнерусской традиции разведены.**

В «братских школах» содержание, методы и формы музыкального образования ориентированы на освоение учащимися:

- многоголосного пения партесного типа;
- обучение пению по линейной нотации.

С этого времени в некоторых типах школ музыка официально входит в содержание музыкального образования наряду с богослужебным пением:

- отдельные государственные деятели пересматривают свои взгляды на воспитательно-образовательные возможности музыки;
- они начинают признавать целесообразность ее введения в содержание отечественного музыкального образования;
- но подобная переориентация произошла только в нескольких регионах страны и имела в этот период локальное значение.

Однако с точки зрения эволюции отечественного музыкального образования, такая переориентация весьма показательна:

- именно в братских школах рождалось новое для Руси понимание богослужебного пения как особого рода музыки;
- это представление в середине XVII века приведет к кардинальным изменениям во всей системе музыкального образования.

1-й половина XVII века – переход отечественного музыкального образования в новую фазу, когда наблюдается:

- **развитие педагогических средств, используемых русскими мастерами пения в процессе обучения богослужебному пению;**
- **происходит переориентация этого пения на усиление роли музыкального начала в содержании музыкального образования.**

Результатами этих изменений явились:

- **появление в музыкально-педагогических руководствах вариативности и взаимодополняемости методов музыкального образования;**
- **отход на 2-й план духовного начала в музыкальном образовании, что отразило начинающийся кризис знаменной системы пения.**

Усиливается дифференциация певцов по уровню их профессионализма:

- **здесь есть и «сводное» пение всех присутствующих;**
- **и пение хора;**
- **и пение солиста;**
- **и пение самого доместика, руководящего этим процессом.**

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ НАРОДНОЙ ОРИЕНТАЦИИ

При всем многообразии музыки в Древней Руси в ней выделяются две основные сферы:

- музыкальный фольклор, представленный народными песнями и инструментальной музыкой;
- музыка менестрельной ориентации, являющаяся составной частью скоморошьего искусства.

Каждая из этих сфер:

- имела свое особое бытование в народной среде, что отражалось в ее интонационном облике и стилистических особенностях;
- обладала общностью с соседней, поскольку по отношению к богослужебному пению обе выступали в качестве оппозиции.

Для музыкального образования народной ориентации имело принципиальное значение то, что:

- его развитие определялось во многом отрицательным отношением к музыке Русской Православной Церкви и государства.

Чем жестче выступало осуждение какой-либо сферы народной музыки со стороны духовенства и государственной власти,

- тем в более сложных условиях происходило становление музыкального образования в данной области.

Под критикой властями и духовенством народной музыки лежали различные основания:

- высказывания в адрес музыкального фольклора были резкими, так как в их основе – противопоставление православного и языческого мировоззрения;
- степень осуждения тех или иных жанров была обусловлена тем, в какой мере в них находило выражение языческое начало;
- особой критике подлежали инструментальные наигрыши, песни и пляски, исполнение которых приурочивалось к православным праздникам.

Еще более уничижительным было отношение духовенства и государственной власти к скоморошьему искусству:

- на протяжении конца X – XVII веков оно не только осуждалось, но и преследовалось;
- обучали этому «сатанинскому промыслу», согласно воззрениям Русской Православной Церкви, сами «богоборные бесы»;
- в народе же скоморохов было принято называть «веселые люди», чья задача – доставлять людям «потеху», «утеху»;
- поскольку эти понятия уже не были связаны с языческой обрядностью, музыка приобретала новую, несвойственную ей ранее функцию развлечения.

Развлекательная сторона скоморошьего искусства получила полное отражение в русском народном творчестве:

- деятельность скоморохов чаще всего обозначалась как *«потешенье»*;
- в этой связи понятия *«потешная деятельность»* и *«скоморошья деятельность»* можно рассматривать как синонимы;
- к скоморохам причислялись бродячие музыканты, каждый из которых мог и петь, и плясать, и играть на музыкальных инструментах.

Скоморохи – народные музыканты с своим традиционным репертуаром, привычными для них музыкальными инструментами и универсальностью художественных навыков:

- они – не только обязательные участники народных празднеств и гуляний;
- нередко они выступали и в боярских и царских покоях;
- некоторые из вельмож содержали собственных «служилых» скоморохов, пользовавшихся их покровительством.

Но так как основа их деятельности – развлекательное начало,

- оценка скоморошества духовенством была резко отрицательной.

В скоморошьем искусстве помимо «веселой игры» выделяется «игра великая»:

- обращались к ней преимущественно древнерусские певцы-рапсоды.

Основу их репертуара составляли песни:

- прославляющие княжескую, а позднее царскую власть;
- воспевающие героическое прошлое русского народа: подвиги русских богатырей, их борьбу со злыми врагами и т.п.

В силу иной содержательной направленности «великая игра»:

- не подвергалась столь же жесткому и максимально категоричному осуждению со стороны русского духовенства, как «игра веселая»;
- являясь средством увеселения, она, тем не менее, несла в себе определенный положительный воспитательный потенциал;
- этот фактор в какой-то мере «смягчал» отношение к ней служителей православного культа.

В древнерусской музыке есть области, находящиеся вне критики со стороны Русской Православной Церкви и государственной власти:

- в 1-ю очередь это сигнальная музыка прикладного характера во всех ее проявлениях;
- будучи частью какого-либо профессионального ремесла, она способствовала успешному выполнению данной деятельности;
- ее общественная значимость в скотоводстве, охоте, воинской службе обусловила отсутствие негативной оценки этой музыки.

Подтверждения служат древнерусские литературные памятники:

- в «Задонщине», описывающей Куликовскую битву, говорится:
- *«Слышите ржанье коней в Москве, пение труб в Коломне, бой бубнов в Серпухове, — звенит слава великому походу по всей Русской земле. Стали знамена русские на берегу великого Дона. Звонит вечевой колокол в Новгороде...»*;
- здесь призыв к объединению русских князей в борьбе с врагом находит образное воплощение в «единовременном» звучании ратных (мирских) инструментов и вечевого колокола;
- это «единение» разнородных по своему предназначению сигнальных инструментов представляется автору «Задонщины» – рязанскому иерею Софонию — вполне правомерным.

Положительное отношение русского духовенства распространялось и на государственно-церемониальную сигнальную музыку:

- такая музыка являлась музыкальным символом государственной власти;
- она звучала во время официальных событий государственной значимости (торжественные выезды князей, приемы послов и т. п.).

Не подлежали осуждению духовенством и другие государственные ритуалы, включающие в себя музыкальный элемент:

- напр., «битие зорь» – вошедший в XV-XVI веках на Руси обычай открывать и закрывать городские крепостные ворота звучанием труб и барабанов;
- важным событием в жизни русского человека был сигнальный звон вечевого колокола, собирающий жителей для решения особо значимых проблем общественной жизни.

Чем шире прикладная музыка входила в музыкальный быт, тем очевидней была нужда в обученных исполнителях, освоивших ее разновидности:

- поэтому обучение сигнальной музыке русским духовенством вообще не возбранялось;
- в отдельных случаях, напр., обучение колокольному звону, даже стимулировалось.

В развитии музыкального образования народной ориентации обособились его 3 основные разновидности:

- языческая, народно-православная, светская (скоморошья).

Это было обусловлено :

- разным отношением русского духовенства к различным областям народной музыки;
- различным отношением народа к богослужебному пению.

В первой из них — языческой:

- педагогические установки, содержание, методы, формы образования отражали языческое мировоззрение;
- сложившиеся в недрах языческой культуры славян, они исходили из мифологической картины мира, магической функции музыки;
- эти установки полностью игнорировали религиозные установки православия;
- в мировоззренческом отношении они выступали как антитеза музыкально-педагогическим воззрениям Русской Православной Церкви.

Музыкальное образование народно-православной ориентации

- в его содержании православные воззрения на богослужбное пение и народные воззрения на мирские песни, игры, пляски дополняли друг друга, вступали в неантагонистические взаимоотношения;
- на уровне православных религиозных воззрений богослужбное пение воспринималось как часть православной службы;
- на мирском уровне сохранялись представления о магической функциях музыки, характерные для языческого мировоззрения.

Но под влиянием православных установок народные представления о месте и значении музыки в жизни человека постепенно изменялись:

- 1) обращение к языческим богам все чаще предварялось, а позднее и замещалось славлением христианского Бога;
- 2) изменялось содержание и приуроченность ряда языческих ритуалов, их приводили в соответствие с православным календарем;
- 3) зарождались новые жанры музыкального фольклора и трансформировались уже существующие, напр., колядки и т. д.

В мирских песнях, играх, плясках языческое начало со временем утрачивало свою былую значимость:

- тем самым музыкально-педагогические воззрения в этой сфере получали иную направленность.

Новое для Руси этого периода – появление первых предпосылок становления музыкального образования светской ориентации:

- оно еще не выделилось в самостоятельное направление, но уже заявило о себе в деятельности скоморохов.

В отличие от других разновидностей в установках музыкального образования скоморошьей ориентации отмечены новые черты:

- 1) *в мировоззренческом аспекте* они связаны с обращением скоморохов к антирелигиозным темам, что вносило новые элементы в содержание музыкального образования;
- 2) *в интонационном плане* новым являлась ориентация образования на менестрельную культуру.

Данная культура основывалась на ином типе интонирования:

- он воплощал мировоззрение скоморохов как профессиональных музыкантов своего времени;
- для них характерна направленность музыкальной деятельности на развлечение своих слушателей.

При явном различии мировоззренческих установок:

- три разновидности музыкального образования народной ориентации имели определенную общность;
- каждая из них развивалась в русле традиционной народной культуры.

Музыкальное образование народной ориентации по иному понимало жизненное предназначение мирских песен, плясок, наигрышей:

- они рассматривались как органическая часть самой жизни человека от его рождения и до самой смерти;
- эта жизнь с ее буднями и праздниками, трудом и отдыхом, различными коллизиями не мыслилась без музыки;
- о таком отношении народа к музыке говорят музыкальные мотивы в народных сказках, былинах, пословицах, поговорках.

Напр., в русских народных пословицах музыкальные мотивы :

- раскрывают признание народом значимости вокальной и инструментальной музыки в жизни людей;
- *«Русский с горя поет и с радости», «К вечерне в колокол, всю работу об угол», «Беседа дорогу коротает, а песня – работу», «Весело поется, весело и прядется».*

Согласно народным представлениям, музыка может:

- передавать чувства и мысли людей: *«Какая жизнь, такие и песни», «Горькому горькая песенка поется», «Гусли – мысли мои, песня – думка моя»;*
- в ней видят чудодейственную силу, способную поддержать человека, уберечь его от беды: *«Кто поет, того беда не берет».*

Главная педагогическая установка, отличавшая музыкальное образование народной ориентации, вера в то, что:

- песня, пляска, наигрыш помогают человеку на его жизненном пути;
- напр., героям былин – Добрыне Никитичу, Садко и другим сказочным персонажам – мастерство пения и игры на музыкальных инструментах помогало в самых различных ситуациях.

В народном творчестве подчеркивается обусловленность звучания музыки конкретными жизненными обстоятельствами:

- если музыка была не своевременной, то она не выполняла своего предназначения: «*Играл в дуду – не скачут, рыдал в пиру – не плачут*».

В числе требований к народным музыкантам выступали знания ими:

- 1) определенного круга песен и инструментальных наигрышей;
- 2) «что», «когда», «при каких обстоятельствах» может быть исполнено, согласно традициям данного сообщества («*Когда пир, тогда и песни*», «*Красны похороны плачем, свадьба – песнями*»);

Несвоевременность исполнения рассматривалась как свидетельство неопытности исполнителя и резко осуждалась:

- «*Бух в колокол, а обедни нет*», «*Не поглядев в святцы, да бух в колокол*».

Отношение народа к музыкальной деятельности не было однозначным:

- *с одной стороны*, к певцам, плясунам, исполнителям на музыкальных инструментах народ относился с большой любовью;
- «*Певцы да плясуны – первые люди на миру*»;
- *с другой стороны*, пение, участие в пляске, игра на музыкальных инструментах противопоставлялись труду;
- «*Орать (пахать) – не в дуду играть*», «*Пиво пить да плясать – не лен чесать*», «*Песню играть – не поле пахать*», «*Доплясались, что без хлеба остались*», «*Либо ткать, либо прядь, либо песенки петь*».

Музыкальная деятельность рассматривалась как нужная, важная, но заниматься ею можно было в том случае:

- если она облегчала человеку выполняемый им труд;
- либо в свободное от работы время.

Исключение – отношение народа к скоморошьему искусству:

- деятельность скоморохов – искусных певцов, инструменталистов, плясунов – в народных представлениях связывалась с понятием о высоком профессиональном ремесле;
- .

Мастерство скоморохов в старину оценивалось очень высоко и являло собой пример для подражания:

- ***«Всякий спляшет, да не как скоморох», «У всякого скомороха свои погудки».***

Вместе с тем в народном творчестве отражена точка зрения Русской Церкви, осуждающая мирское музицирование, искусство скоморохов:

- **в пословицах проведена четкая грань между богослужебным пением и скоморошьей музыкой;**
- **высказывались негативные суждения о деятельности скоморохов.**

При этом в одних пословицах скоморошье искусство противопоставлялось церковной службе без его «общественной» оценки:

- ***«Скоморох попу не товарищ».***

В других пословицах скоморошья музыка четко определялась как проявление «бесовского» начала:

- ***«Бог сотворил попа, а черт – скомороха», «Скоморошняя потехи сатане в утеху».***

Однако значительно больше пословиц, в которых отмечено положительное отношение к скоморохам:

- помимо воздавания должного их высокому исполнительскому мастерству подчеркивались трудность, неустроенность их жизни:
- «Скоморох голос на гудке настроит, а житья не устроит», «Звенят бубны хорошо, да плохо кормят», «И скоморох ину пору плачет».

Этим они в определенной мере оправдывали непривлекательные стороны скоморошьей деятельности:

- «И нашим, и вашим за копейку спляшем», «Из лука – не мы, из пищали – не мы, а попить да поплясать – против нас не сыскать».

Уважение пословицы отдают мастерству народных музыкантов, для которых пение, игра на музыкальных инструментах не шли в ущерб их основной трудовой деятельности:

- к таким народным умельцам относились с особым почтением;
- о тех из них, кто обладал исполнительским мастерством, в народе говорили: «*Мастер на все руки: и швец, и жнец, и в дуду игрец*»;
- т.о., именно музыкальное мастерство, а не какое-либо другое выступало как показатель разностороннего развития человека в тех случаях, когда оно не являлось его профессией.

В педагогическом плане такие пословицы:

- 1) выступали в качестве антитезы негативной оценке музыки со стороны Русской Православной Церковью;
- 2) учили детей почтительному отношению к пению и игре на музыкальных инструментах;
- 3) показывали им, как ценится в народе мастерство народных музыкантов.

Народный музыкальный инструментарий Древней Руси был представлен самыми разными группами инструментов:

- это и духовые, и струнные (щипковые и смычковые), и ударные (мембранные и самозвучащие) инструменты;
- состав русских народных инструментов постоянно обогащался;
- к трубам, гуслиам, бубнам, известным в XI в., постепенно добавлялись свирели, сурны, волынки, рога (XV в.), домры, барабаны (XVI в.) и др.;
- в обучении игре на них к этому времени уже был накоплен определенный опыт.

Обогащение музыкального инструментария вело к адекватному расширению содержания музыкального образования в области инструментального музицирования.

К этому времени скоморошье синкретическое искусство в какой-то мере отошло на второй план:

- произошло разделение скоморохов по основным его отраслям, а затем и более узким специальностям;
- в результате этого появились музыканты-исполнители: гусельники, гудошники, домрачеи, сопцы (исполнители на сопели) и т. д.

Наиболее определенно эта специализация заявила о себе в XVI—XVII вв.:

- в штат Государевой потешной палаты, созданной для увеселения царя, в 1-й половине 17 века входили сурначей, трубачей, гусельники, домрачеи и другие народные инструменталисты;
- это был 1-й профессиональный коллектив инструменталистов, получивший на Руси государственный статус;
- инструменталисты Государевой потешной палаты были набраны из числа новгородских скоморохов, владеющих преимущественно игрой на русских народных инструментах.

Но в 1-й половине XVII века в Потешной палате появились русские музыканты, играющие на западноевропейских инструментах: клавикорде, органе, клавесине:

- к этому времени некоторые русские музыканты были знакомы с западноевропейской методикой обучения игре на этих инструментах;
- но освоение игры на клавикорде, органе и клавесине на основе принятой на Руси устной традиции обучения вряд ли было бы возможным;
- согласно европейской традиции, произведения для этих инструментов записывались посредством линейной нотации;
- поэтому исполнители должны были знать эту систему нотации и уметь разучивать новые произведения по нотам.

В отечественную музыкальную практику постепенно входит музыкально-инструментальное образование по западноевропейскому образцу:

- оно было сориентировано на светскую профессиональную музыку письменной традиции;
- позднее оно станет типичным для Руси.

В содержании обучения народно-певческому и инструментальному музицированию есть общность:

- одно из ее проявлений – наличие в пении и инструментальной игре душевности и искренности: «*Не я пою — душа поет*»;
- при этом народ высмеивал тех из них, у которых в пении или игре на музыкальных инструментах не было искренности;
- одно из таких образных ироничных суждений: «*Больно свято звонишь: чуть на небе не слышно*».

Но состояние души было основополагающим и при исполнении богослужбных песнопений:

- специфика же музыкального образования народной ориентации заключалась в том, что состояние это было качественно иным;
- народная педагогика не требовала от певца отрешенности от мирской суеты, «бесстрастности» пения, как требовал православный канон.

Наоборот, она была сориентирована на полноту выражения чувств в пении или инструментальном музицировании:

- которые испытывал исполнитель;
- которые были порождены самой жизнью и к этой же жизни обращены.

Ориентация на мирское начало в народном инструментальном музицировании было значимой и при обращении к языческим богам:

- цель такого общения не только в том, чтобы песнями и игрой на инструментах воздать им славу или воспеть их величие;
- она заключалась в том, чтобы сподвигнуть их на практические деяния, способные изменить жизнь обращающихся к ним людей к лучшему;
- для достижения этой цели могли использоваться различные средства воздействия: ласка, уговоры, даже угрозы в различных проявлениях.

Это означало, что столь же многообразны были и те чувства, воплотившиеся в песнях, плясках, инструментальных наигрышах, обращенных к языческим богам:

- т.о., ни о какой «бесстрастности» музыкального звучания, присущей богослужебному пению, в данных случаях не могло быть и речи;
- не было ее и при обращении народных исполнителей к своим слушателям при сказывании былин, славлении, разыгрывании скоморошских представлений;
- полнота выражения своих чувств в пении имела место и при включенности исполнителя в коллективные фольклорные действия, напр., в свадебный обряд и т.п.

В отличие от православного пения в народно-певческом и народно-инструментальном музицировании большое значение имел:

- эмоционально-волевой настрой исполнителя на определенное качество звучания с учетом того, для кого, при каких обстоятельствах и с какой целью он поет или играет.

Это звучание, по сравнению с православным, отличалось значительно большей вариативностью и могло быть устремлено:

- и к языческим богам, общение с каждым из которых имело свои особенности;
- и к тем людям, которые слушали или принимали участие в исполнении той или иной песни, пляски, инструментального наигрыша.

При этом в нем могли найти отражение все возможные признаки характера звучания без каких-либо ограничений:

- в музицировании – целая палитра средств выразительности:
- «нежно», «ласково», «радостно», «шутливо», «восторженно», «тревожно», «раздраженно», «грозно», «устрашающе» и др.

Неограниченная православными канонами свобода в выражении чувств:

- делала исполнение народного певца и инструменталиста отличным от пения певчего в православном храме;
- обуславливала душевную сопричастность исполнителя ко всему происходящему в жизни.

Музыкальный фольклор и скоморошье искусство предполагали полное единение звучащей музыки с жизненным контекстом:

- исполнение песни или инструментального наигрыша считалось невозможным, если они не были созвучны той жизненной ситуации, в которой должны были звучать;
- напр., исполнить свадебный плач вне свадьбы было невозможно для народного певца или инструменталиста в Древней Руси.

Музыка и жизнь в представлении народа были неразделимы:

- в музыкальном творчестве народ стремился отразить свою жизнь, показать единение с ней посредством музыки;
- в своих песнях, плясках, инструментальных наигрышах он также выражал свое отношение к жизни.

С этой точки зрения, процесс пения или игры на музыкальном инструменте:

- есть откровение души исполнителя в ее сопричастности ко всему, с чем она соприкасается;
- именно в этом видится глубинный смысл пословицы: *«Не я пою — душа поет»*.

Искренность исполнений возможна лишь при душевной сопричастности музыканта к содержанию исполняемых им песен или наигрышей:

- процесс интонирования при таком душевном настрое раскрывает прежде всего отношение народного исполнителя к жизни;
- причем это отношение – не личный «произвол» музыканта.
- оно «порождено» обществом мировоззренческими позициями по отношению к конкретной жизненной ситуации, которым следует народный музыкант-исполнитель.

В раскрытии этого отношения особое значение для народного мастера приобретает трактовке словесного текста:

- как и в богослужбном пении, слово, его смысл являлись для народного певца и инструменталиста определяющими в процессе интонирования;
- даже незначительное изменение словесного текста может, согласно народным воззрениям, привести к преобразованию его смысла, и он уже будет распет как «другая песня»;
- в данном контексте показательна народная пословица: *«Из песни слова не выкинешь»*.

При общности богослужебного пения и пения народного (приоритет словесного начала над музыкальным) они существенно отличаются:

- в их основе – различное «видение» певцами соотношения текста и подтекста при исполнении богослужебных песнопений и народных песен.

При пении богослужебных песнопений по мере проникновения певца в суть слов происходит восхождение его ко все более глубоким сакральным смыслам данного текста:

- эти смыслы углубляют, обогащают, но не меняют основной направленности словесного текста.

Если в пении богослужебных текстов исполнительский подтекст получает иную, по сравнению с текстом, смысловую направленность:

- это говорит о том, что певец не принимает в полной мере православные установки;
- такое пение противоречит с предназначением православного богослужебного пения.

Оно свидетельствует:

- либо о душевном разладе, который испытывает певец;
- либо о его неподготовленности как певчего;
- либо о «чисто внешнем» приятии им православной веры.

Скоморохи к подобному пению прибегали сознательно, дабы высмеять негативные качества православных служителей:

- напр., тексту богослужебного песнопения придавался иной смысл посредством выведения на первый план антирелигиозного подтекста;
- т.о., в число исполнительских приемов скоморохов-музыкантов входит «смысловое рассогласование» текста и подтекста.

Народное певческое звучание, по сравнению со звучанием православным было более вариативно:

- с педагогической точки зрения это имело важное значение;
- чем разностороннее было певческое звучание, тем большим запасом исполнительских приемов должен был владеть исполнитель.

Различная интерпретация словесного текста:

- обуславливала поиски исполнительских средств, подчеркивающих согласие или несогласие певца со смыслом произносимых им слов.

Для народного мастера был важен исполнительский подтекст, о чем свидетельствуют многие пословицы:

- напр.: *«Песню пой, да не досказывай»*, *«Я не о том пел, а ты не о том слушал»*, *«Не глаза видят, а человек; не ухо слышит, а душа»*;
- поэтому народная музыкально-педагогическая мысль была направлена на то, чтобы *«душа пела»* и *«душа слышала»*.

Одна из установок народной педагогики – владение народными исполнителями «музыкальными» знаниями и умениями:

- считалось, что без них достижение высокого исполнительского мастерства невозможно:
- *«Песня поется не как придется, а надо лад знать», «Соловей берет пением, а человек — умением».*

Недостаточно владеющие исполнительским мастерством певцы и инструменталисты подвергались критике и осмеивались:

- *«В свирелку играет, а ладу не знает», «Гусли-то те, да руки не те», «Голосом пляшет, а ногами поет», «Песня хороша, да певунья никуда»;*

Близки к ним по своей содержанию народные пословицы, в которых слышится призыв к объективной оценке исполнителя:

- *«Видом сокол, а голосом ворона», «В своем болоте и лягушка поет» и т. п.;*

Согласно народным воззрениям, достичь мастерства в песенном и инструментальном музицировании могли далеко не все:

- *«Один охоч, да не горазд, другой горазд, да не охоч», «Дудочку не надуешь, дурочку не научишь».*

Есть пословицы, дающие в образно-педагогической форме советы тем, кто хотел бы петь или играть на музыкальных инструментах:

- **«Не умеешь петь, в запевалы не суйся».**

В образцах русского народного творчества народные мастера:

- **«пели», «сказывали», «играли», «тянули», «налаживали», «творили» песню, «вели» инструментальный наигрыш.**

Называли таких народных умельцев в зависимости от вида музыкальной деятельности, которым они занимались;

- **«певцы», «певуньи», «плясуны», «игрецы»;**
- **«гуслияры», «сопельники», «тубачеи», «домрачеи» и т. п. (исполнители на конкретных музыкальных инструментах);**

В древнерусских источниках упоминаются скоморохи, владеющие различными видами музыкальной деятельности:

- **встречаются упоминания и просто о «мужах», «женах», «детях», которые «творят» различные игры, плясание, гуденье, поют «скверные» песни;**
- **термины «исполнение», «исполнитель» в Древней Руси не применялись.**

1-й период в развитии музыкального образования народной ориентации (с X – до XV в.):

- народные музыканты обучались трудовым и календарным песням, циклу свадебных песен; ранним былинам и погребальным плачам.

По мере обогащения своего музыкального опыта народные певцы и инструменталисты осваивали:

- простейшие типы и характер взаимосвязи музыкальной и стиховой ритмики.

Овладению народными музыкантами подлежали типичные для данного пласта фольклора особенности мелодики и лада:

- контрастно-регистровые, высотно более или менее стабильные мелодические образования;
- соответствие мелодики стиху, весомость каждого звука и его зависимость от слова;
- терцово-квартово-секундная интервалика;
- еще не развитые виды внутрислогового распева;
- узкообъемные лады с терцово-квартовой основой и др.

Получили развитие простейшие виды 2-голосия, в основе которых:

- **гетерофония (одновременное звучание вариантов 1-й мелодии без функционального различия голосов);**
- **выдержанный в нижнем голосе бурдон (непрерывно звучащие при игре на басовых струнах 1-2 звука);**
- **т.о., народные музыканты осваивали не только одноголосие, но и простейшие виды 2-голосного интонирования.**

2-й период – с XV по 1-ю половину XVII столетия:

- **появление новых и развитие ранее сложившихся фольклорных жанров;**
- **расширение и преобразование содержания музыкального образования народной ориентации.**

Новым для этого периода является:

- **отделение от обряда хороводной песни жанров исторической и лирической протяжной песни;**
- **проникновение стилевых признаков и тематики лирической песни в календарный цикл (покосные, масленичные и другие);**
- **зарождение нового вида безымянного творчества — псалмов и кантов с их философской тематикой.**

В стилистике народных песен в XV — 1-й половине XVII века ведущим началом выступает уже не ритмика стиха, а мелодия:

- 1) обогащается музыкальная ритмика песен;
- 2) усложняется мелодика, которая развивается самостоятельно, подчиняя себе стих и ритмику;
- 3) расширяется звучно-высотный диапазон;
- 4) увеличивается удельный вес широких восходящих ходов в интервалике;
- 5) возрастает распевность в мелодическом развитии.

Дальнейшее развитие получает в этот период многоголосное пение:

- наряду с разными видами 2-голосия появляется 3-голосное пение.

Преобразования в стилистике русских народных песен отразились на содержании музыкального образования народной ориентации:

- основную направленность его эволюции во многом определяла смена акцента в народных песнях этого периода с ритмики стиха на мелодию;
- тем самым большее внимание в процессе освоения песен должно было придаваться их музыкальной стороне.

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОПЫТА ОТ ОДНОГО ПОКОЛЕНИЯ К ДРУГОМУ В НАРОДНОЙ ПЕДАГОГИКЕ

Фольклор – это искусство «памяти поколений», культура бесписьменной традиции:

- **музыкальный фольклор сохраняется и передается от одного поколения к другому бесписьменным способом.**

Но со временем активизируется процесс «вторжения» письменности и в музыкальное образование народной ориентации под влиянием:

- **других направлений музыкального образования;**
- **постоянного совершенствования музыкальной нотации.**

В Древней Руси «единение» различных способов сохранения и передачи музыкального опыта в области фольклора было исключено:

- **для населения соблюдение народных музыкальных традиций являлось нормой:**
- **они хранились в коллективной памяти людей и не требовали письменной фиксации;**
- **ребенок усваивал их с детства, когда по мере взросления все более полно «входил» в «музыкальный ритм» окружающей его жизни;**
- **знаменная система не могла быть использована для записи фольклорных образцов, так как имела совершенно иную духовно-смысловую направленность.**

Устная традиция передачи музыкального была присуща и отечественному менестрельному искусству:

- если в Западной Европы образцы средневековой менестрельной культуры нередко записывались;
- то музыкальное творчество скоморохов формировалось на бесписьменной основе;
- т.о., все разновидности музыкального образования народной ориентации в Древней Руси развивались в этот период в рамках устной традиции.

Слушая и наблюдая за игрой или пением народных умельцев, ученик постепенно осваивал на слух:

- интонационный строй музыки, бытующей в той или иной определенной общественной среде;
- принципы и манеру интонирования;
- необходимые технические приемы.

Не фиксируемая ни в каких пособиях, устная традиция все же:

- представляла достаточно определенную совокупность способов и приемов передачи музыкального опыта от одного поколения к другому.

Вместе с тем по отношению к народным традициям термин «передача» музыкального опыта не совсем корректен:

- сегодня при характеристике этого процесса чаще обращаются к термину **«перенимание»** (термин употреблялся уже в Древней Руси).

Он точно отражает сущность процесса обучения в практике народного музицирования:

- на 1-й план в народном музыкальном образовании выходит **индивидуально-личностное начало ученика**;
- ведь перенимается в 1-ю очередь то, что лично значимо для него и он хотел бы это знать или научиться делать;
- при этом **качество** такого перенимания во многом **определялось способностями** ученика.

В процессе передачи музыкального опыта в народной музыкально-педагогической практике важную роль играла активность ученика:

- это свидетельствовало о **естественности**, **ненасильственности** народного музыкального образования;
- оно осуществлялось **соразмерно личным потребностям и возможностям** каждого человека;
- напр., в связи с этим народные пословицы гласят: ***«Всяк годится, да не на всякое дело», «Кто к чему родится, тот к тому и пригодится».***

Помимо жизненного предназначения термин «перенимание» имел и собственно музыкальное наполнение:

- богатство и разнообразие звучания интонации при письменной традиции остаются обозначенными лишь в самых общих чертах;
- при высокоразвитой культуре бесписьменной традиции перенимается бесчисленное множество звуковых оттенков.

Но чтобы эти возможности были реализованы, необходимы:

- полная «включенность» обучающегося в данный тип музыкальной культуры;
- его готовность к освоению той или иной музыкальной традиции.

В Древней Руси ребенок уже с самого рождения был «погружен» в реальную народно-музыкальную практику:

- с помощью взрослых он постепенно подключался к ней в соответствии со своими возрастными возможностями и теми народными традициями, которые были приняты в данном сообществе;
- с этой целью его внимание специально концентрировалось на наиболее значимых для его возраста жанрах.

Особый пласт представляет собой детский музыкальный фольклор:

- он включает в себя колыбельные песни, пестушки, потешки, прибаутки, песни-игры, детские хороводы и т. д.;
- у каждого из этих жанров своя педагогическую направленность, в свете задач, стоящих перед ребенком на конкретном возрастном этапе.

Детский музыкальный фольклор:

- был органично включен в повседневную жизнь детей в Древней Руси;
- помогал ребенку постигать мир, народную музыкальную культуру на доступном для его возраста уровне.

Осваивая соответствующие фольклорные жанры, дети:

- приобретали необходимые жизненные и музыкальные знания, умения;
- постепенно обогащали свой интонационный запас типичными для русского народного фольклора формулами-попевками.

Постижение народной музыкальной культуры не ограничивалось детским и юношеским возрастом, а продолжалось всю жизнь:

- на каждом ее витке музыкальные традиции получали более глубокое осмысление благодаря данному возрасту и наработанному опыту;
- ведь каждый раз при повторении конкретного музыкального действия оно воспринималось по-другому, сквозь призму обогащенного музыкального и жизненного опыта человека.

Для музыкального образования народной ориентации характерен последовательный переход:

- 1) от вслушивания в звучание песни 2) через подпевание ее исполнителям 3) к самостоятельному песнетворчеству.

Если человек на протяжении жизни последовательно проходил все эти этапы, он постигал глубинную сущность этого музыкального действия:

- в раннем детстве ребенок слушает в исполнении близких колыбельные, пестушки, потешки и т. д.;
- затем при желании в силу своих возможностей подпевает им;
- позднее он сам поет их маленьким детям, но они имеют для него уже иную смысловую значимость, обогащенную его жизненным опытом.

Однако необходимо внести терминологические замены, более характерные для народного исполнительства:

- термин «подпевание» следует заменить «подлаживанием»;
- термин «песнетворчество» – термином «музицирование» (во всех его разновидностях).

Т.о. народная музыкально-педагогическая практика выработала еще на ранних этапах развития путь постижения музыкального фольклора:

- I этап – вслушивание; II этап – подлаживание; III этап – самостоятельное музицирование.

На 1-й стадии освоения конкретного музыкального материала:

- идет активное вслушивание «потенциального» исполнителя в звучание музыкального образца;
- это позволит ему в дальнейшем подключиться к коллективному исполнению данного образца или исполнить его самому.

С педагогической точки зрения, наиболее показателен этап «подлаживания», которое может:

- быть обособлено в качестве самостоятельного этапа;
- входить непосредственно в процесс коллективного музицирования.

Сам термин «подлаживание» выбран не случайно:

- он часто встречается в высказываниях народных исполнителей, в образцах русского народного творчества;
- его иногда соотносят с термином «подстраивание», используемым в литературе при характеристике устной традиции в передаче музыкального опыта;
- однако термин «подлаживание» более точно отражает основную направленность процесса обучения в русской народной музыкальной практике.

Термин «подлаживание» произошел от слова «лад»»:

- одно из наиболее часто используемых русским народом понятий при оценивании многих жизненных явлений.

Не является исключением применение этого понятия в традиционной музыкальной культуре:

- напр., в пословице *«Песня поется не как придется, а надо лад знать»* слово «лад» имеет здесь не только музыкальное, но и более широкое толкование.

В образцах народной музыки лад – высшая степень согласования музыкального и жизненного начал:

- она проявляется и на уровне музыкального образца, и на уровне его бытования в традиционной народной культуре;
- т.о., каждая песня, каждая пляска немыслимы вне определенного жизненного контекста;
- именно этот контекст определяет особенности их исполнения в каждом конкретном случае;
- показательны в этом отношении народные выражения: *«наладить песню»*, *«подладить голос»*, *«струны налажены»* и т. п.

При выборе запевалы или солиста-наставника в ансамблево-инструментальном музицировании учитывалось:

- не только мастерство исполнителя;
- но и то, пение (игра) кого из участников ансамбля по тембру голоса и манере исполнения наиболее соответствует данной песне (пьесе) и тем условиям, в которых она будет звучать.

Выполнение этих функций было под силу только опытным исполнителям:

- в отличие от других ансамблистов только они могли ориентироваться исключительно на мысленно представляемый ими образец;
- его хранила их память и теперь они стремились воплотить его в своем пении или наигрыше с учетом тех или иных условий исполнения.

Музицирование неопытных исполнителей облегчалось слышанием ими и мысленно представляемого, и реально звучащего образца:

- поэтому их задача заключалась в наибольшем приближении своего интонирования к заданному эталону, чтобы составить с ним единое целое;
- в противном случае песня или инструментальный наигрыш оказались бы не налажены;
- о таком несоответствии свидетельствует, к примеру, пословица: *«Скрипки не в ладу, хотя каждая в лад настроена».*

При 1-голосном пении подлаживание менее опытного исполнителя к более опытному осуществлялось следующим образом:

- певец внимательно вслушивался в пение других участников ансамбля, выступающих по отношению к нему в роли «ведущих»;
- он стремился «включиться» в их певческую «волну», с тем чтобы петь с ними как бы «звук в звук»;
- при этом он точно повторял то, что слышал, но с минимальным (в пределах длительности интонируемого звука) запаздыванием;
- т.о., в центре внимания певца оказывался не столько его голос, сколько голос певца или певцов, за которыми он следовал.

Иногда, основываясь на своем предыдущем опыте, певец в какой-то мере мог предслышать то, что далее последует:

- в этом случае он получал возможность «включаться» в певческий процесс одновременно с другими исполнителями;
- чем больше был его опыт, тем реже ему необходимо было «прибегать» к приему запаздывания.

Прием подлаживания мог реализовываться главным образом при неторопливом развертывании мелодии без мелких длительностей:

- в быстрых же темпах, да еще при обилии коротких длительностей принцип подлаживания несколько изменялся;
- «подключение» певца к звучанию ансамбля не было постоянным;
- оно происходило только на тех интонационно-опорных звуках, где это становилось возможным.

При многоголосном пении подобный характер подлаживания был присущ наименее подготовленным певцам:

- опытные исполнители были «ведущими» тот или иной голос;
- ориентиром для них продолжал оставаться голос, начинающий пение, к которому и подлаживались все остальные голоса.

Это подлаживание обладало принципиально иным характером:

- оно заключалось уже не в точном следовании опорному голосу;
- его цель – выбор адекватных этому голосу вариантов, которые будут дополнять, «расцвечивать» его и выступать с ним в полном единстве.

Для выполнения этой задачи певцам было необходимо:

- вслушиваться в звучание как основного, так и всех других голосов;
- на этой основе прогнозировать направление дальнейшего развития песни, а также свою роль в этом процессе.

Т.о., общим, объединяющим началом и для начинающих, и для более опытных певцов в процессе подлаживания являлась ориентация:

- **не столько на «свой голос», «свою мелодическую линию»,**
- **сколько на целостное звучание.**

Если для начинающего певца процесс интонирования представлял собой собственно подлаживание (в узком значении этого слова) к пению более опытных исполнителей:

- **то для опытных певцов подлаживание становилось творческим актом;**
- **ведь нельзя знать заранее, как будет распета песня;**
- **каждый раз она как бы рождается заново в процессе совместного творческого музицирования;**
- **каждый раз это уже в чем-то другая песня.**

В фольклоре и в менестрельной культуре музыкальное начало выступало в неразрывной связи со словом и жестом:

- характер этой взаимосвязи мог быть различным и определялся жизненным предназначением того или иного музыкального жанра;
- но при всех различиях определяющим в этой взаимосвязи было слово.

Ориентация на слово находила свое воплощение и в музыкально-педагогических воззрениях русского народа:

- особенно большое значение она имела в песенных жанрах (*«Поёшь — слово родит, а другое само бежит»*);
- значимость слова в народно-певческом интонировании и в музыкальном образовании народной ориентации представляют народные изречения: *«По словам песни и голос. По песне и напев»*;
- в представлении народа напев песни как бы «выводится» из ее словесного текста, «порождается» им;
- а это значит, что и народная педагогика ориентировала певца на то, чтобы он «услышал» и «раскрыл» в своем пении присущий распеваемому им слову как бы сокрытый в нем напев.

Успешность освоения певцами слов песни и ее напева до XV века обеспечивалось ориентацией на единство стиховой и музыкальной ритмики в процессе освоения нового музыкального материала:

- 1) от преимущественно речевого интонирования,
- 2) к распевному чтению (выделению смысловых ударений в тексте увеличением продолжительности, громкости их звучания),
- 3) и далее к декламационно-речевому пению (собственно певческому интонированию с ярко выраженной речевой манерой исполнения).

В XV—XVII веках стилистку русских народных песен начинает отличать:

- усложнение мелодики и ее обособлением от ритмики стиха;
- отход речевого начала на 2-й план;
- увеличением роли распевности в мелодическом развитии;
- утрата главного значения привычной для певцов по декламационно-речевому интонированию связи: новый слог — новый звук.

Отсюда становится необходимым осмысление:

- принципов распева песен тех или иных жанров;
- новых приемов и выразительных возможностей интонирования словесного текста.

При этом в каждом случае принципы распева песни определялись:

- принятыми в данном сообществе традициями;
- жанрово-стилистическими особенностями конкретной песен;
- условиями, в которых ей предстояло звучать;
- музыкальным опытом самого певца.

Приоритет словесного начала над музыкальным до XV века сохранялся и при разучивании образцов инструментальной музыки:

- многие наигрыши «хранили» в себе память о породившем их «слове», которое продолжало существовать в них как бы в «свернутом» виде;
- поэтому при обучении использовался «обратный ход» (наигрыш показывался вместе со словом, даваемом в «развернутом» виде).

Без «скрытого слова» в наигрыше словесный текст был произвольным:

- самые привычные для ученика фразы из повседневной жизни;
- набор отдельных слов, не связанных со смысловым содержанием наигрыша, но подходивших к нему по ритмической организации.

«Словесный» способ обучения используют, например, современные мастера колокольного звона, перенявшие его от своих учителей:

- примерами «подтекстовок» различных: «*К нам, к нам, сиротам*», «*Будем, будем, не забудем*», «*Пеки блин — дров нет! Хоть бы были, хоть бы нет*».

Особая роль в народной педагогике у народных музыкальных загадок того времени, призванных:

- **развить фантазию ребенка, научить его мыслить творчески.**

1-ю их разновидность представляют загадки, где музыкальное начало сокрыто в самом загадываемом слове:

- **«Сидит петух на воротах: косы до полу, голос до неба» (Колокол);**
- **«В лесу вырос, на стене вывис, на руках плачет, кто слушает — скачет» (Гудок);**
- **«Маленький, удаленький, громко кричит» (Свисток).**

Чтобы отгадать эти загадки, необходимо:

- **через призму образной ассоциативной формы изложения увидеть присущие тому или иному музыкальному инструменту признаки;**
- **это могут быть особенности его конструкции, специфика исполняемого на нем репертуара, особый характер звучания и т. п.**

Развивая воображение ребенка:

- **эти загадки дают ему определенные знания в области музыкального инструментария или инструментального музицирования;**
- **при этом, чем больше загадок посвящено конкретному инструменту, тем многограннее становится его образ в представлении ребенка.**

Во 2-й разновидности музыкальных загадок музыкальное начало выступает в качестве поэтического уподобления чего-то чему-то:

- оно лежит в основе поэтической метафоры, то есть сравнения между собой различных предметов или явлений;
- эти загадки развивают поэтическое видение ребенком знакомых ему предметов и явлений, догадливость, сообразительность.

Но этим их функция не ограничивается; они учат его:

- внимательно вслушиваться в окружающие звуки;
- слышать «звучание голоса», «пение», «инструментальную музыку» даже там, где, с точки зрения обыденного сознания, их и нет.

Так предлагают ребенку «услышать» окружающий его мир загадки:

- *«Самого не видно, а песню слышно»* (Комар);
- *«И в избе и на дворе соловей поет»* (Петля и дверь);
- *«Маленькая птичка, а громко поет»* (Сверчок);
- *«В горах родится, огнем крепится, положат на съемище, повезут на торжище; придут дочери отецки, жены купецки, придут его глас слушать»* (Горшок);
- *«Два раза родился, ни однажды не крестился. Первый на свете певчий»* (Петух).

Некоторые из этих загадок как бы «приглашают» ребенка поэкспериментировать с различными предметами быта:

- он «поставлен» в такую ситуацию, когда должен был ответить на вопросы типа следующих:
- *«почему скрип двери приравнен к пению и не является ли действительно звон горшка его голосом, а если да, то что этому голосу доступно»?*

Подобные загадки справедливо называются музыкальными:

- за ними стоит особая звуковая картина мира, созданная народным мировоззрением;
- согласно ей мир находится в постоянном движении и он звучит, а его звучание и есть музыка.

Поэтому в народных музыкальных загадках (в пословицах, поговорках):

- поют не только люди, не только созданные ими музыкальные инструменты, но и вся природа;
- и даже самые обыкновенные предметы быта имеют свой неповторимый голос и способны петь;
- но, чтобы услышать музыку, созданную народным воображением, нужно учиться ее слушать.

На глубокое освоение ребенком звуковой картины мира ориентированы народные музыкальные загадки (в этом их педагогическая значимость)