

**Система
детского
музыкального
воспитания
Карла
ОРФА**

Под редакцией Л. А. БАРЕНБОЙМА



ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»

Ленинград

1970

О Т Р Е Д А К Т О Р А

Предлагаемый вниманию читателей сборник ставит своей целью познакомить советских педагогов-музыкантов с широко распространенной во многих зарубежных странах системой детского музыкального воспитания, разработанной одним из крупнейших современных композиторов Карлом Орфом.

В сборник включены четыре работы: очерк автора этих строк, в котором характеризуются личность Орфа, работа музыкально-педагогического института его имени и основные принципы учебного пособия для детей, разработанные Орфом совместно с его многолетней сотрудницей Гунильд Кеетман; статья Орфа с изложением основных идей «Шульверка» и истории его создания; очерк Вильгельма Келлера, в котором детально описывается методика музыкально-воспитательной работы по системе Орфа; паконец, статья этого же автора, содержащая ответы на вопросы тех, кто высказывал критические замечания по поводу методов детского музыкального обучения и воспитания Орфа.

Основное место в сборнике занимает очерк В. Келлера. На немецком языке он опубликован в виде отдельной брошюры, вводящей в «Шульверк» Орфа (*Orff-Schulwerk. Einführung in „Musik für Kinder“*). Автор часто ссылается в ней на упражнения и пьесы Орфа, а также на комментарии, приложенные к каждому из пяти томов «Шульверка». Советскому читателю ни этот нотный материал, ни пояснения Орфа неизвестны. Это заставило редактора сборника, во-первых, специально подобрать из «Шульверка» нотные примеры, иллюстрирующие положения В. Келлера, и ввести их в его статью, во-вторых, включить в нее некоторые методические замечания Орфа. Большая часть песен из «Шульверка» публикуется с подтекстовой на русском языке (Р. Дольниковой); в ряде случаев приводятся два текста — немецкий и русский; в нескольких вокальных пьесах дан только иноязычный текст (французский, немецкий, немецкий диалект).

Статьи К. Орфа и В. Келлера
в переводе с немецкого
Ф. М а р м о р и ш т е й н

КАРЛ ОРФ
И ИНСТИТУТ
ЕГО ИМЕНИ

В ЗАЛЬЦБУРГЕ

Нынешний музыкальный Зальцбург — не только город Моцарта и широко известных фестивалей, но и город Карла Орфа: здесь создан институт его имени, где разрабатываются новые принципы детского музыкального воспитания. Живое прошлое сочетается в Зальцбурге с современным. И, быть может, символично, что мысли Орфа о детях и музыке, проникнутые высоким гуманизмом и в известном смысле опирающиеся на идеи просветителей XVIII века Руссо и Песталоцци, развиваются в учреждении, которое носит имя Моцарта,— в Моцартеуме (Зальцбургской Академии музыки и изобразительных искусств), куда входит Институт Орфа.

Со времени нашей поездки¹ в Зальцбург прошел большой срок. Впечатления отстоялись, откристаллизовались, отсеялось случайное и второстепенное. Но как во время пребывания в этом городе, так и теперь они окрашены и в моцартовские, и в орфовские тона.

В орфовском институте с его внешней и внутренней чистотой, в дружелюбной общительности его талантливых сотрудников, в мягкости и тонкости их педагогических приемов мне чудилось нечто моцартовское... И звук моцартовского фортепиано, классически ясный, красочный, не позволяющий затушевывать ритмические контуры, невольно сопоставлялся с обворожительно мягкой и в то же время определенной звучностью орфовских ксилофонов, столь же прозрачной и ритмически очерченной... И нежная, негромкая блокфлейта, используемая в детских ансамблях Орфа,— один из любимых инструментов в домоцартовские, а частично и в моцартовские времена...

С первого же дня пребывания в Зальцбурге нас окружала моцартовская атмосфера. Мы прилетели сюда 5 декабря, ровно

¹ В декабре 1967 г. делегация Министерства культуры СССР, в которую входили директор музыкального училища при Московской консерватории Л. Артынова, инспектор Управления учебных заведений Министерства культуры СССР В. Литвинов и автор этих строк, посетила Австрию, где знакомилась с деятельностью Института Карла Орфа в Зальцбурге. Поездка была организована по инициативе Ленинградского отделения Союза советских композиторов и Ленинградской консерватории.

через 176 лет после смерти великого австрийского музыканта. По традиции, соблюдаемой в течение многих лет, в доме на Getreidegasse, где родился и провел детство Моцарт, собираются в этот день старожилы города — любители музыки и музыканты-профессионалы. Сюда привел нас известный австрийский дирижер, президент Моцартеума, профессор Роберт Вагнер, уделивший нам много внимания. И вот мы в комнате — самой большой в квартире, — в которой музиковала семья Моцартов. Один из педагогов Моцартеума говорит о трагической судьбе Моцарта и — на примере его жизни — об ответственности, которая ложится на поколения людей за судьбы великих художников — их современников. Сидя перед обвитым цветами неоконченным портретом Моцарта работы Иозефа Ланге, студентки Моцартеума благоговейно и, быть может, чуть робко играют его квартет. Специально для нас открывают подлинное моцартовское фортепиано с коленными педалями, в свое время изготовленное Антоном Вальтером. Один из немолодых зальцбургских любителей, инженер по профессии, очень хорошо исполняет Фантазию ре минор. Звучность этого инструмента вовсе не похожа на ту бесплотную и бескрасочную, которая нередко выдается за «стильную». Инструмент звучит светло, звонко и красочно: каждый тон резко очерчен и плотен; каждый регистр обладает специфическим и отличным друг от друга характером. И еще одно моцартовское впечатление: Фантазия до минор, сыгранная тем же любителем на клавикорде, сидя за которым композитор сочинял «Волшебную флейту»...

Коренные зальцбуржцы, вероятно, редко вспоминают, что ходят по земле, по которой ходил Моцарт, входят в церкви, дворцы, дворики, дома и сады, в которых бывал Моцарт, слышат переклички труб и перезвон колоколов, которые слышал Моцарт, видят небольшие окна с наличниками, в которых давным-давно в темные осенние вечера светился огонек моцартовской свечи. Мы же, приехавшие сюда на короткий срок, забыть этого не могли и воспринимали все очень остро...

Шли предрождественские дни. В местном соборе торжественную мессу предстояло служить архиепископу зальцбургскому. Облаченный в тяжелые золоченые ризы, поверх которых была надета пурпурная бархатная мантия с предлинным шлейфом (его почтительно несли молодые служки в белых нахидках с кружевами), с тиарой, водруженной на голове, он гордо и отчужденно шествовал по среднему нефу собора к главному алтарю. И сразу же — историческая ассоциация: вероятно, таким же театрально-декоративным и помпезным было шествие по нефу собора в предрождественскую пятницу зальцбургского князя церкви, деспота и недруга Моцарта, в те дни XVIII века, когда здесь жил великий музыкант...

А вот другое: своеобразный музыкальный церемониал на

открытом воздухе. Истоки этого музенирования уходят в седую старину, и его, конечно, слышал Моцарт — субботнее предрождественское «Tigtnblasen» у дворца на Residenzplatz. На высокие башни, окружающие площадь, выходят три группы музыкантов со старинными медными духовыми инструментами; трубачи, тромбонисты и валторнисты в течение получаса поочередно музенируют, перекликаясь и как бы соревнуясь друг с другом, внося в исполнение импровизационные варианты. Несмотря на холод и пронизывающий ветер, толпы людей заполняют площадь. Далеко разносится мягкое звучание старинных инструментов, а затем — торжественный перезвон колоколов...

Через несколько дней в одном из старинных залов дворца на Residenzplatz состоялся интересный концерт зальцбургского камерного ансамбля «Convivium musicum» (блокфлейта, виола да гамба, виола да брачко, гитара, чэмбало), исполняющего музыку XVIII века и современную. И снова прошлое встретилось с настоящим. В программе — ряд произведений Телемана, 200-летие со дня смерти которого отмечалось в 1967 году, и впервые исполнявшиеся песни на стихи Катарины Карстен для баритона и старинных инструментов Германа Регнера, одного из руководителей орфовского института. Это безусловно даровитый композитор, и его своеобразная, экспрессивная, острыя и в то же время тонкая музыка хотя по стилю совершенно отличается от орфовской, в одном все же близка ей: Регнер умеет музыкальными средствами придать слову интенсивную выразительную силу.

И, наконец, одно из самых значительных музыкальных впечатлений — предрождественское инструментально-вокальное театрализованное представление «Adventsingen», в котором участвуют музыканты-любители, одетые в национальные костюмы,— дети и взрослые, частично жители Зальцбурга, но, главным образом, крестьяне из окрестных деревень. Музенирование это проводится ежегодно в Большом зале Фестшпильгауза, встроенным в гору и замечательном по архитектуре, акустике и оборудованию сцены. Корни «Adventsingen» уходят в далекую старину, и его, конечно, знали в моцартовские времена (разумеется, не в виде объединенного чтецом в одно целое спектакля, на котором нам довелось присутствовать), а пути от него ведут в современность, в частности к «Шульверку» Орфа. По-видимому, «Adventsingen» вобрало в себя не только христианские, но кое в чем и языческие мотивы (например, танцы злых духов). Это музыкально-театральное действие опирается на альпийский фольклор, с его трехголосием, пением на тирольский лад («Йодельн»), цимбалами, народными ксилофонами, небольшими инструментальными группами из двух скрипок, старинных арф и блок-флейт, хлопками, притопами...

КАРЛ ОРФ И БЕСЕДЫ С НИМ

Карл Орф находился в Штутгарте, где шли репетиции его новой оперы «Прометей», когда наша делегация прилетела в Зальцбург. Он проявил к нам исключительное внимание и доброжелательность, бросив штутгартовские дела и приехав в институт специально для бесед с нами.

Орф сразу же привлекает к себе внимание концентрированной внутренней силой, цельностью и обаянием. Он обладает даром, который не часто встречается даже у талантливых людей: с первых произнесенных слов вызвать симпатию, интерес, как-то совсем незаметно увлечь и мягко повести за собой собеседника.

Высокий, статный, подвижный без суетливости, подтянутый, он в то же время удивительно непосредственен и естественен. Привлекают к себе его большие голубые глаза, умные и проницательные, добрые и одновременно грустные, глаза творца и мечтателя, на опыте познавшего сопротивление, которое поджидает реформатора; глаза совестливого человека, обладающего внутренним равновесием и не знающего омрачающих душу противоречий между мыслью, словом и поступком.

Кто-то из поэтов (кажется, Марина Цветаева) сказал, что главная примета старости — обесцвеченность. Орфу недавно минуло 73 года. Но «главная примета старости» его не коснулась, не сказалась ни на внешности, ни на речи, яркой по интонациям и словесным краскам. Она льется легко, свободно, и слушателю передается накал его живой, точной и интенсивной мысли.

Есть немало людей, в том числе интересных и одаренных, умеющих сосредоточенно следить только за своими думами, слушать только себя, только свои высказывания; их невнимание и неосознанное неуважение к чужой мысли способны парализовать собеседника. Орф не таков: он обладает широким кругозором и поэтому проявляет интерес к другому человеку, к складу его мироощущения и миропонимания и как бы заранее уверен в значительности его мысли. В присутствии таких людей, лишенных самовлюбленности, и собеседник чувствует себя умнее. И это придает беседе легкость: перед вами благожелательный слушатель.

Об искусстве и музыкальном воспитании Орф рассуждает взволнованно и убежденно, а поэтически и убедительно. Но он знает плодотворную силу внутренних сомнений, не скрывает их, и выводы его лишены категоричности и узости. О своем любимом педагогическом детище, о «Шульверке», он говорит без всякой догматичности.

— В «Шульверке» нет и не должно быть ничего застывшего, окостенелого, завершенного; все в нем — в движении,

развитии, изменении. Конечно, в отсутствии раз и навсегда установленной систематичности таится серьезная опасность: недостаточно знающий, неопытный и мало даровитый учитель может пойти по неверной дороге, и это бывало нередко. Я этого боюсь и все же предпочитаю ищущих, а не послушных...

Орфу, великолепному рассказчику, свойственно чувство юмора, и он, по-видимому, любит смешное. Вот, например, он описывает случай, произшедший с ним на границе, через которую он перевозил в своей машине негритянскую девушки, приехавшую обучаться в его институт, но не имевшую визы; обрисовывает пограничника, звонившего по телефону и в полной растерянности докладывавшего начальнику, что «на границе доктор Орф со своей собственной негритянкой»; передает реплики начальника... При этом как драматург и мастер устных рассказов, он живыми интонациями изображает действующих лиц этой сценки, и она становится зримой и удивительно комичной. Или другое: одна из общеобразовательных школ была названа его именем, хотя по соблюдавшимся традициям имя крупного деятеля обычно лишь после смерти присваивалось тому или иному учреждению. В благодарственной речи Орф, по его словам, «успокоил» организаторов, сказав, что, в конце концов, обычай присваивать имена умерших будет соблюден, надо лишь... немного подождать...

Мы беседовали с Карлом Орфом по многу часов ежедневно. В беседах, кроме педагогов института — доктора Германа Регнера, профессора Вильгельма Келлера, магистра Лило Герсдорф, принимали участие два музыканта, приехавшие с Орфом. Это известнейший педагог и талантливый соавтор «Шульверка» Гунильд Кеетман, средних лет женщина невысокого роста с удивительно живыми глазами, и видный деятель музыкально-педагогического образования, фольклорист, директор Тrossингенской высшей музыкальной школы, профессор Гвидо Вальдман. Широко эрудированный музыкант, человек умный и остроумный, он хорошо владеет русским языком (родился и детство провел в Петербурге), знаком с советской музыкально-педагогической и музыковедческой литературой.

Естественно, что больше и подробнее всего мы обсуждали пути и методы музыкально-педагогической работы с детьми и подростками. Но нередко, особенно вне института, беседа принимала неожиданный оборот. Орф говорил с нами на разные темы — об общих и частных проблемах музыкального творчества, о воспитании человеческой личности средствами искусства, о своих путешествиях по разным странам...

В чем видит Орф-композитор свою основную творческую задачу? В том, чтобы пробудить в человеке человеческое: честность, благородство, достоинство, смелость; в том, чтобы выразить средствами музыки то, что объединяет лучших людей

разных стран и народов. И не потому, что искусство должно уводить человека от жизни, а как раз по противоположной причине, потому что Орф как большой художник осознает свою сопричастность времени и ответственность перед современностью, он часто обращается к прошлому и к античности: избранная тематика позволяет ему придать выразительную силу общечеловеческому, тому, что, по его словам, «душевно объединяет людей, независимо от того, к какой расе или национальности они принадлежат».

Тут я позволю себе небольшое отступление. Как удивительно совпадает порой точка зрения искренних и ищущих правды людей разных стран, разного склада мышления и разных профессиональных призваний, которые задумываются над одними и теми же проблемами! Карл Орф обращается к античности как творец-художник, а в недавно опубликованной статье «Античность и современность» Симон Маркиш пишет о ней как переводчик и исследователь.¹ Но до чего же близкой оказывается их позиция! Напомнив, что «античность — один из китов, на которых стоит духовная культура любого европейского народа, а стало быть, и русская культура», Маркиш привлекает внимание к постоянству многих коренных черт (Орф сказал бы «элементов») духовного облика человека: «Бытовало и посейчас бытует представление, будто в иных социально-экономических формациях все было по-иному. По-иному любили детей, ласкали жен, любовались красотами моря и неба, оценивали храбрость и трусость, ненавидели врагов, боялись смерти... Но за свое историческое существование, еще такое недолгое, род человеческий не так уж сильно изменился в отличие от окружающих его материальных условий жизни». Читая эти строки, я невольно вспоминал Орфа, и мне представлялось, что я продолжаю беседовать с ним. Повторяю, он обращается к древней греческой культуре не потому, что стремится уйти от живой жизни к прошлому. По его глубокому убеждению, многое в этом прошлом «продолжает быть живым, как в те далекие времена», и средствами искусства надо придать этому живому прошлому новую выразительную силу.

Каковы же эти средства? Если ответить в самой общей форме, то Орф считает средствами наиболее сильного воздействия синтетические. Речь идет о всем комплексе выразительных возможностей музыкального театра. В беседах с нами он этого вопроса касался лишь походя и не развивал свои мысли. Но в одном из интервью высказался достаточно обстоятельно.

— С самого начала моим исходным пунктом был театр, причем первоосновой для всей словесной речи всегда была музыка. Для меня человек в его элементарных переживаниях — цент-

¹ См. «Новый мир», 1968, № 4.

ральная фигура. Поэтому все действующие лица, которые участвуют в моих спектаклях, опираются на игру, пение и речь, а не на оркестр. Инструментальной части отведена задача создать соответствующую смыслу и действию звуковую атмосферу, в которой развертываются переживания отдельных исполнителей. Речь идет, таким образом, о музыке, отклоняющейся от тенденций XIX века и совершенно по-иному направленной. В XIX веке музыка в опере постепенно все в большей и большей степени стала музыкой симфонической. Для того чтобы на сцене снова поставить в центр внимания человека, чтобы сделать впечатляющим его образ во всей его пластичности и жизненной полноте, исходя исключительно из его переживаний, а не опираясь на комментирующие выступления инструментов,— не оставалось ничего другого, как принести в жертву симфонический оркестр.¹

Я остановился на всем этом с известной подробностью, в частности, и потому, что особое внимание к синтетическому использованию звучащего слова, пения, жеста, танцевально-ритмического начала и инструментальной атмосферы, характеризующей происходящее, присуще не только Орфу-композитору, но и Орфу-реформатору детского музыкального воспитания: ведь эти же идеи лежат и в основе «Шульверка».

Здесь уместно рассказать об одном из наших диалогов с Орфом. Он возник как-то неожиданно в связи с двумя, друг с другом никак не связанными вопросами: возможностью вернуть синтетичность музыкальному искусству и... очень высокой оценкой наших выдающихся исполнителей, которую Орф высказал и в беседах с нами и в письме к автору этих строк.

— Почему бы вам не написать,— спросили мы его,— для таких артистов, как Гилельс, Ростропович, Ойстрах или Рихтер, концерт для инструмента с оркестром?

— Прежде всего я полагаю, что жанр концерта для солиста с большим оркестром в том виде, в каком он создавался в XIX веке в связи с развитием виртуозности, изживает себя и сегодня клонится к упадку. Впрочем, быть может, инструментальный концерт еще даст новые всходы, но, вероятно, в несколько ином виде, скорее всего, как произведение для солиста и по-новому составленного своеобразного небольшого камерного оркестра. К тому же не забывайте: я ведь люблю слово и пишу в течение многих последних лет музыку, связанную с текстом.

Я напомнил Орфу о концерте со словом — о Фантазии (оп. 77) для рояля, оркестра и хора Бетховена.

— Но согласитесь, эта Фантазия — не лучшее из созданного Бетховеном... Нет, в инструментальном концерте с текстом есть что-то искусственное...

¹ См.: „Musik im Unterricht“, 1965, Heft 7/8, S. 233.

Разговор на какое-то мгновение замолк, затем перешел к музыке Шостаковича, к которой Орф питает живой интерес. По какой-то ассоциации, в тот момент для меня неведомой, он и профессор Г. Вальдман стали спрашивать о нашем отношении к музыке Карла Амадеуса Гартмана, немецкого композитора, скончавшегося в 1963 году.

Мы эту музыку не знали.

— Как же так,— удивился Вальдман, а вслед за ним и Орф.— Гартман — талантливый художник, пацифист, демократ, подвергавшийся репрессиям при гитлеровском режиме; музыка его была запрещена и не исполнялась до окончания войны... Мы называем его иногда нашим Шостаковичем. По силе воздействия он приближается к Шостаковичу, но, быть может, менее трагичен. Вот к чему приводят недостаточная информация друг о друге. Впрочем, нам всем не столько необходимы информационные сведения, сколько более тесные и частые контакты.¹

Контакты... Орф любит это слово, часто к нему возвращается, использует в разных аспектах. Речь идет не о пустых, внешних и лишенных внутренней содержательности контактах, которые опустошают душу и которые надо уметь рвать, не о дипломатических «контактах вежливости» и не о тех контактах, при которых один деспотически навязывает свою точку зрения другому.

— Современные технические средства,— говорит Орф,— телефон, видеотелефон, радио, телевидение, самолеты — как будто позволяют установить более тесные контакты. Но все это само по себе вовсе не сближает людей, а порой отдаляет. Нужны непосредственные человеческие контакты — личные, душевые, сердечные. Надо воспитывать доброжелательный интерес к другому, к другой точке зрения, надо формировать «открытую душу». Музыка способна проложить для этого пути, но только «контактная», обладающая даром воздействия, а не искусственно усложненная и излишне изощренная... Простым выразительным средствам следует вернуть их свежесть, исконную первозданность, выразительную силу... Если с юных лет по правильному пути повести музыкальное воспитание, формируя в ребенке «открытую душу», фантазию, воображение, творческое начало, человечность, то уничтожение людей и войны — страшные события XX века — не повторятся... Утопия?.. Может быть... но можно ли и нужно ли жить без утопий?

¹ Благодаря любезности Клауса Шелля, представителя издательства Шотта, приехавшего в Зальцбург на нашу встречу с К. Орфом, мне была предоставлена возможность познакомиться с партитурами ряда произведений К. А. Гартмана. К творчеству этого композитора стоило бы вернуться. Одно для меня несомненно: музыка его заслуживает внимания наших исполнителей.

Орф любит контакты-общения, он наблюдателен, обладает острым зрением, и поэтому его рассказы о посещении ряда стран, особенно Ганы и Японии, увлекательны и интересны. По ходу рассказов он рисует «открытые» и «замкнутые» человеческие характеры, говорит об африканском фольклоре и его близости к «элементарной музыке», возмущается расовой дискrimинацией...

— А не посетить ли вам Советский Союз, где так полюбили «Кармину Бурану» и «Умницу», где с огромным интересом относятся к проложенным вами путям детского музыкального воспитания?

— С радостью приехал бы,— отвечает Орф.— Знаком с вашей музыкой. Страну вашу не знаю, но она представляется мне чем-то светлым...

ОРФ-ИСПОЛНИТЕЛЬ

В один из вечеров перед отъездом из Зальцбурга мы познакомились еще с одной стороной дарования Орфа, для нас неожиданной. Он выступил перед педагогами и студентами института как исполнитель, разыгрывающий драматическое представление в «театре одного актера». Он читал им же написанное в диалогической форме древнее альпийское предание о рождении Христа-младенца, предание, вобравшее в себя языческие и христианские мотивы. Здесь было все, чему положено быть в народной сказке: ведьмы, волшебное зеркало, позволяющее увидеть дали дальние, заклинания, колдовство, неистовство бури в горах, предсказания и, конечно, победа света и добра над тьмой, над злом... Легенда эта написана на народном немецко-альпийском диалекте, частично использована при этом латынь, а в одном случае даже древнегреческий. Но вот что самое удивительное: читал Орф так, что слушатель, предварительно ознакомленный лишь с общими контурами сюжета, понимал, не зная ни диалекта, ни латыни, ни греческого, выразительный смысл каждого слова, тончайшие детали драматического действия.

Вдохновенная и чародейственная сила своеобычного орфовского чтения потрясла меня. Я испытывал то высокое и глубокое эстетическое наслаждение, которое получаешь, когда соприкасаешься с искусством артистов такого громадного и могучего таланта, как Качалов или Станиславский, Гилельс или Ростропович... И — чудо из чудес! Казалось, что прослушано было вовсе не чтение, а звучащая драматическая музыка, хотя музыки в собственном смысле этого слова не было никакой: Орф читал один-одинешенек, без какого бы то ни было инструментального или вокального сопровождения. Уже позже, изучив легенду, я понял, что и самый текст ее написан рукой музыканта-драматурга, слышащего ритмо-интонации

и звуковые краски каждого слова, каждого построения, каждой сцены.

Описать орфовское чтение, охарактеризовать его и проанализировать трудно. Я решаюсь это сделать не без известной робости и только потому, что получил возможность благодаря любезности Орфа многократно прослушать альпийскую легенду в его исполнении, записанную на пластинке. Правда, это были лишь слуховые впечатления без жестикуляции и мимики.

Последим же за чтецом. Небольшой зал. Полукругом расположившиеся слушатели. За столиком Орф... Идет негромкий разговор ведьм, прерываемый их «хором». Сухой, скрипучий и обесцвеченный старческий голос, иногда переходящий в шепот. Острые и чуть угловатые, но очень сдержанные жесты, повороты головы, мимика. Все ритмизовано — проза и стихи. Метрический пульс, ритмический рисунок, внезапные или постепенные метро-ритмические переходы столь же явственные, как в музыкальном произведении... Темп — сначала нечто вроде *Son moto*, *ma ben artikulato* — все убыстряется... Слова постепенно теряют протяженность, произносятся дикой скороговоркой... Их уже почти не слышно (впрочем, они повторяются и потому остаются в сознании); только — общее звучание, метро-ритм и темп... Любыми средствами колдуньи хотят уничтожить Христа-младенца. Заклинания, вызов злых ветров, снежной метели... Пока — только ритмы и звуковые краски слова. Мелодии, реальной мелодии нет. Есть лишь мимая, кажущаяся мелодия, которая сама собой возникает в воображении слушателя... Но одного лишь ритмического начала Орфу не хватает, и он тихо-тихо, затем громче начинает напевать. Нет, не петь и, быть может, даже и не напевать, а только на нотах определенной звуковой высоты произносить заклинание ведьм:

Wind und weh,
Wind und weh!

Мелодия — всего лишь два соседних нисходящих звука, одна и та же повторяющаяся мелодическая секунда в размере $\frac{6}{8}$... Но какой эффект оказывает эта неожиданная мелодизация, это простейшее и в то же время могущественное элементарное выразительное средство, использованное в определенной ситуации!.. И вот ветры, послушные заклинаниям колдуний, становятся все злее и злее, снежная буря гудит и свирепеет. Силы тьмы, страшилица преисподней в бешенстве готовы растерзать младенца... Орф подымается во весь рост, жесты становятся более размашистыми; он — сама разбушевавшаяся стихия... Раздается взрыв исступленного, яростного сатанического хохота — силы мрака торжествуют, предвкушая победу... Crescendo, crescendo molto, fortissimo. Звучит — так представляется — весь симфонический оркестр...

Неожиданно все обрывается. Горная пещера, в которой укрываются до костей продрогшие, усталые и голодные пастухи... Простой народный говор — альпийский диалект, простые бытовые прозаические интонации... Реплики, перемежающиеся паузами... Укладываются спать... Отдельные слова сквозь сон... *Piano* — *pianissimo*... Молчание... Тишина... Продолжительная пауза...

Так заканчивается первое действие легенды, так построена его динамическая музыкально-архитектоническая форма — от угловатых старческих реплик (*mf*) и шепота (*p*) к оглушающему саркастическому хохоту (*ff*), а затем к полному успокоению (*pp*, пауза).

Не буду столь же обстоятельно описывать дальнейшее. Отмечу лишь несколько важнейших моментов. Во втором действии, следующим за первым без перерыва, Орф «лепит» ритмо-интонациями, тембром, артикуляцией и динамикой характеры двух спорящих пастухов: молодого, верящего в грядущее светлое начало, и прожившего, видимо, нелегкую жизнь старика, издевающегося над теми, кто мечтает о возможности мира между людьми. Язвительный, акцентированный метроритм и негодующие интонации его реплик запечатились в моем слухе так, как будто я только-только их слышал:

An pax,
an pax,
— hats des cho amal gebn? —
an pax,
an pax
bei de hominibus!¹

В дальнейшем (если воспользоваться музыкальной терминологией) — новое варьированное проведение «тематизма ведьм», заканчивающееся злобно-лукавым пророчеством старой колдуньи: люди погибнут и без нашего, злых волшебниц, вмешательства — от своей глупости, вражды, подлости, зависти... Композиционный смысл этого проведения, как нередко бывает в музыкальном произведении, — оттянуть, задержать кульминационную точку... Но добро, как и должно быть в народной сказке, конечно, восторжествует...

Наступает кульминация второго действия — высшая кульминация всего предания. Но какими тончайшими музыкальными средствами она осуществлена Орфом! Как и в «кульминации зла» (заклинание стихий, мелодическая секунда, адский хохот), чтецу одной лишь ритмизации недостаточно. И здесь, во второй раз на протяжении полуторачасового чтения, он обращается к реальной мелодизации — к одной лишь терции, — на звуках которой в четырехчетвертном

¹ Мир, мир,— было ли когда-либо такое? — мир, мир между людьми! (нем. диалект и латынь).

размере, non legato, piano произносит названия притаившихся под снегом весенних цветов:

Primula, primula,
primula veris!
Crocus!
Auricula...

Но как глубоко западают в душу эти терции, напетые светлым, высоким детским голоском, столь удивительно нежно и трепетно, что боишься спугнуть их. К тому же эти высокие и тихие кульминационные ноты оттеняются низким-низким basso profundo, гулким и протяжным, добрым голосом матери-земли, начала всех начал, на одной звуковой высоте произносящей древнегреческое двустишие... Все заканчивается в благостной, торжественной тишине.

Какое невиданное умение в поэтическом слове расслышать музыку: и ритмо-мелодическое начало, и тембры, и «инструментовку», и артикуляцию, и акцентировку! Какой дар построить из всего этого целостную музикальную форму! Какое богатство, какое разнообразие, какая неистощимость выразительных средств! Таково впечатление, остающееся после «омузыкаленного чтения» Орфа. Когда же обращаешься к анализу, то средства, какими пользуется Орф, оказываются столь же простыми, «элементарными» (пользуясь орфовским термином), как и те, которые отличают его музыку. И, может быть, в этой, если хотите, творческой реабилитации «простых, элементарных средств» кроется громадная сила их воздействия?

К сожалению, я не слышал, как Орф исполняет свои музыкальные в собственном смысле этого слова произведения. Поэтому обращусь к свидетельству другого: «Тот, кто когда-либо слышал, как Орф играет свои произведения на рояле, уже имел возможность видеть перед собой весь спектакль. В этом показе столь пленительная сила выражения, что он, собственно говоря, предвосхищает всю постановку. Сцена может лишь сделать попытку в известной мере приблизиться к этому волшебству. Превзойти его она не сможет... В этом человеке глубочайшее слияние музыкального, поэтического и изобразительного».¹

О «ШУЛЬВЕРКЕ» К. ОРФА

Вместе с читателем нам предстоит посетить занятия в Институте Орфа, в значительной части опирающиеся на изучение принципов и практических методов работы по «Шульверку» — пособию по музыкальному воспитанию детей, созданному

¹ Gustav Rudolf Sellner. Carl Orff und die Szene (в сб.: Carl Orff. Ein Bericht im Wort und Bild. Mainz, 1960, S. 26).

К. Орфом совместно с Г. Кеетман. Что же представляет собой это издание или, точнее, пять томов первого его раздела, который носит подзаголовок «Музыка для детей»?

Вообразим музыканта-педагога, который незнаком с орфовской системой музыкального воспитания или же знает о ней больше понаслышке, чем по существу, и который впервые просматривает «Шульверк». Ряд пьес, вероятно, вызовет восхищение свежестью и какой-то чарующей детской чистотой. До чего же все просто и естественно! Проще простого! И самому как будто ничего не стоит написать такого рода музыку, опирающуюся на народные мотивы! Таково первое впечатление, когда не отдаешь еще себе отчета какой талант и сколько инициативы, выдумки, композиционного умения и тонкого чутья необходимы художнику для того, чтобы проникнуть в мир детски-наивного или отрочески-восторженного и сотворить художественно прекрасное из простейшего материала и в простейших формах: когда еще не задумываешься, какая нужна смелость и убежденность, чтобы в наш век «утонченного» и «усложненного» искусства творить в этой простоте или, пользуясь орфовской терминологией, в сфере «элементарной музыки».

За первыми впечатлениями следуют размыщения и вопросы, подчас недоуменные. Для чего, собственно говоря, служат эти пьесы? Для разучивания и исполнения детьми, подобно детской музыке Шумана, Чайковского или Прокофьева? Почему эти партитуры расписаны для новых и не встречавшихся на практике инструментов? Почему внимание детей длительное время задерживается на разных вариантах одного и того же? Что это за ритмо-речевые упражнения без мелодизации в пособии по музыкальному воспитанию?

Итак, что же такое «Шульверк»? Вернер Томас, один из поборников этого пособия, обратил внимание на то, что вторая часть немецкого составного термина «Schulwerk» происходит от слова «*wirken*» (действовать) и нацеливает на активное действие, сотворчество, собственное «формование» музыкального материала. Акцент, сделанный В. Томасом, справедлив, и на вопрос о сущности «Шульверка» можно ответить — пока еще в самой общей форме — так: пьесы Орфа и Кеетман написаны вовсе не для того, чтобы дети их заучивали и демонстрировали свое исполнительское умение; пьесы эти — модели, созданные рукой крупного мастера,¹ — предназначены для того, чтобы стимулировать музыкальное

¹ Я позволю себе заметить, что и инвенции Баха — в несколько ином смысле, чем пьесы из «Шульверка», — также являются моделями: ведь баховские педагогические миниатюры предназначены были не только для исполнения, но и для того, чтобы служить образцами полифонического «изобретательства», «выдумки» (вспомним значение слова *inventio*) и дать толчок композиторской фантазии учащегося.

творчество детей, даровитых и менее способных, вызвать к жизни детское музицирование, в первую очередь коллективное. В известном смысле это роднит «Шульверк» с народным музицированием, участники которого нередко продолжают коллективно творить на основе уже созданного и вносят, осознанно или неосознанно, в устоявшееся нечто свое, сиюминутное...

Система детского музыкального воспитания Орфа и его «Шульверк» не возникли, да и не могли возникнуть, как нечто заранее точно намеченное и запланированное, а потом осуществленное. Все это оформилось в практике работы с детьми, в размышлениях и снова в практике. Орф сравнивает «Шульверк» с дикорастущим растением, которое приживается там, где находит подходящую почву и где имеются условия для произрастания. «Шульверк» смог быть создан и привиться потому, что в известном смысле подготовлен предшественниками Орфа и отвечал требованиям жизни и времени.

Этих предшественников, далеких и близких, называют и Орф, и Эбергардт Прейсснер (скончавшийся несколько лет назад президент Моцартеума) в статье, посвященной попытке определить место «Шульверка» в истории музыкальной педагогики.¹ Дороги к Орфу ведут и от Песталоцци с его стремлением развить творческое начало и самостоятельность мышления ребенка; и от современника Песталоцци — Ганса Негели, швейцарского педагога-практика, доказывавшего, что в основу музыкального развития должно быть положено воспитание ритмического начала; и от Иоганна Готфрида Гердера, писавшего, что музыка, слово и жест в их взаимосвязи открывают новый путь для художественного творчества; и от Эмиля Жак-Далькроза, создавшего систему музыкально-ритмического воспитания; и от Бела Бартока, по-новому взглянувшего на фольклор, на народные лады и ритмы, и, в частности, на роль всего этого в детском музыкальном воспитании; и от Пауля Хиндемита, вновь привлекшего внимание к старой немецкой песне; и, быть может, от ряда музыкантов-педагогов XX века, ратовавших за возрождение музыкальной импровизации как метода музыкального воспитания.

Педагогические пробы Орфа, которые привели к созданию «Шульверка», начались в середине 20-х годов. Это был период расцвета немецкой музыкально-педагогической мысли. В Германии во главе музыкального воспитания и образования стал Лео Кестенберг, которого Орф и профессор Г. Вальдман в беседе с нами называли «великим человеком», а упоминавшийся уже В. Томас именует «гениальным». Мы знаем о нем, к со-

¹ См.: Eberhard Preussner, „ABC der musikalischen Anschauung“ (в сб.: *Offf-Institut Jahrbuch* 1962. Mainz, 1962).

жалению, меньше, чем должны были бы знать. Ученик и друг Ф. Бузони, великолепный музыкант и концертирующий пианист, демократ и пацифист (вынужденный в 30-х годах бежать из Германии), Кестенберг на посту референта по вопросам музыки в Министерстве культуры с инициативой, энергией и, конечно, знанием и пониманием дела взялся за широкое реформирование музыкального обучения. Он сумел создать своей практической деятельностью и теоретико-публицистическими статьями творческую атмосферу, в которой стали возможны методические поиски, эксперименты и дискуссии. А без них, как известно, педагогическая теория раньше или позже выхолащивается и увядает, педагогическая практика костнеет в догмах и штампах. В обстановке реформ и споров был создан первый вариант «Шульверка». Вскоре — в самом начале 30-х годов — Кестенберг, оказавший этому пособию значительную поддержку, был смешен с должности и, как говорит Орф, «политическая волна смыла развивающие в «Шульверке» идеи как нежелательные».

Между версией «Шульверка», вышедшей в 1931 году, и нынешней, созданной спустя почти два десятилетия после первой, имеется существенное и в известном смысле принципиальное различие. Уже в первом варианте явственно отразилась тенденция, характерная для ряда композиторских, а затем исполнительских направлений XX века: если в XIX веке важнейшим организующим моментом стала гармоническая функциональность, то теперь она начала терять значение первоосновы и уступила место метро-ритмическому началу. По поводу первого варианта «Шульверка» Орф говорит, что «центр тяжести был перенесен с односторонне гармонической на ритмическую сторону». Первая концепция «Шульверка» может быть, по мнению В. Томаса, охарактеризована словами Доротеи Гюнтер (в ее школе Орф проводил первые музыкально-педагогические эксперименты), сказанными в предисловии к этому учебному пособию: «Из движения — музыка, из музыки — танец!»

И в нынешнем «Шульверке» ритму и музыкально-ритмическому воспитанию отводится огромная, первостепенная роль. Орф и здесь исходит из ритма. Но теперь — не только на основе движения и игры на элементарных инструментах, но прежде всего опираясь на речь, музыкальную декламацию и пение. «Я понял,— говорит Орф,— чего не хватало до сих пор «Шульверку». Мы не придавали в Гюнтершуле должного значения пению и слову, если не считать жалких попыток в этом направлении». Теперь же в первом томе нового «Шульверка» подчеркивается: «В основе всех музыкальных упражнений, как ритмических, так и мелодических, лежат речевые упражнения». Слову — элементу речи и поэзии, слову, из которого рождается пение, слову — его метрической структуре,

его мелодико-интонационному произнесению и его звучанию — светлому или гулкому, прозрачному или густому, легкому или вязкому,— уделяется теперь особое внимание. И, конечно, не только отдельному слову, но рифмам, поговоркам, пословицам, детским дразнилкам, считалкам... Ведь сплав звукающего слова, жеста и движения — первичная основа музыки. Характерно, что в связи с «Шульверком» В. Томас вспоминает ряд сходных мыслей о музыке, высказанных в разные века, и среди них те, которые записаны в древнейшем восточном трактате по этике: «Пение возникает из слова, оно образуется из протяжно произнесенных слов. Если человек радуется по поводу чего-либо, он это высказывает. Если высказанное не удовлетворяет его, он начинает протяжно произносить слова. Если протяжно произнесенные слова не удовлетворяют его, он добавляет к ним возгласы и вздохи. Если возгласы и вздохи не удовлетворяют, то как-то незаметно руки приходят в движение, а ноги начинают танцевать». В. Томас добавляет, что взмахи рук и движения ног — не только возникновение пантомими; вслед за тем рождается необходимость играть на «инструментах» — сначала в виде хлопков и притопов, потом в виде ударов по звукающему дереву или металлу.¹

Конечно, индивидуальный музыкальный стиль Орфа, стиль композитора, написавшего «Кармину Бурану», «Умницу», «Бернауэрин», «Антигону», явственно сказался на песах и упражнениях «Шульверка», подобно тому как характерные стилевые особенности Шумана и Чайковского, Мусоргского и Бела Бартока, Дебюсси и Прокофьева отразились на их музыке, обращенной к детям или повествующей о детях. Думаю, что В. Келлер не вполне прав, когда в ответ на им же поставленный вопрос, является ли «Шульверк» «микрокосмосом» индивидуального стиля Орфа, решительно заявляет: «Нет... Индивидуальный стиль Орфа, с каким мы встречаемся в его сценических произведениях, развился из его экспериментов... поисков новых инструментов, новых музыкальных и танцевальных форм. И его «Шульверк», и его творчество выросли на одной и той же почве, на основе элементарной музыки, движения и речи».² Конечно, «Шульверк» и орфовская музыка для театра имеют общие корни. Но каковы эти корни? Некий сплав элементарной музыки, танца и речи? Да, это единство очень важно, и в «Шульверке» оно особенно яствственно, ибо, пользуясь выражением В. Томаса, продемонстрировано *in pisco*.³ Но этот сплав, если говорить об орфовском индивидуальном стиле, теснейшим образом связан с раз-

¹ См.: Werner Thomas. Bildung zum Sprache im Orff-Schulwerk (в сб.: *Orff-Institut Jahrbuch 1962. Mainz, 1962*, S. 18).

² W. K. Wohin führt das Orff-Schulwerk („Musik im Unterricht“, 1965, № 7/8, S. 241).

³ В зародыше (лат.).

личными историческими пластами немецкого фольклора, хотя авторы «Шульверка» в заключительном томе обращаются и к старофранцузским, и к норвежским, и к каталонским, и к датским песням и танцам.

Национально немецкое придает «Шульверку» почвенность, но никакого не суживает значения помещенных в нем пьес. Их можно с успехом использовать в музыкально-воспитательной работе с детьми других стран. Правда,—и это нужно подчеркнуть, тем более, что об этом говорил с нами и Орф,— в каждой стране «Шульверк» обязательно должен быть существенно обогащен своим словесным и музыкальным народным достоянием, в частности детским фольклором. К этому вопросу еще придется вернуться. А сейчас хочу лишь отметить, что на такую национальную адаптацию «Шульверка» (которая должна заключаться не столько в том, чтобы «присочинить» что-либо новое, сколько в том, чтобы «найти» это новое в своем народном богатстве и вдохнуть в него современную жизнь) имеет право лишь тот творчески одаренный музыкант, кто проникнется важнейшими общими идеями, лежащими в основе музыкально-педагогической концепции Орфа, и найдет путь, ведущий к их осуществлению. Идеи эти—воспитать личность ребенка и заложить прочный фундамент подлинной музыкальности; путь этот, зарнее, начало пути—ввести в мир «элементарной музыки» и побудить творчески ее познать.

Воспитать личность ребенка, воспитать человечность в маленьком развивающемся человеке! Сначала вне прямой зависимости от Орфа и его идей привлеку внимание к некоторым хорошо известным сторонам этой проблемы. Один из принципиальных недостатков воспитания—вера в магическую силу логических поучений и велений, которые обрушаются на воспитуемого с разных сторон,—из уст педагога, со страниц детских изданий, из репродуктора, поучений и велений, которые нужно, мол, воспринять, вобрать в себя, усвоить, «проглотить» для того, чтобы стать достойным членом общества. Акцент я хочу сделать вот на чем: сравнительно редко задумываются над эмоциональной стороной дела, над личным переживанием, и если воспитуемый не поддается воздействию, то... усиливают поток информационных сведений и нравоучений, забывая, что самое правильное, ценное и дорогое, облаченное в назойливо стандартную форму, способно вызвать внутреннее сопротивление и привести к результату обратному, тому, какой был задуман.

Сколько бы «верных» слов мы ни говорили, скажем, в защиту тезиса «Моцарт и Пушкин—великие художники», этого может оказаться недостаточным, чтобы вызвать любовь к их творчеству и радость, доставляемую этой любовью. Как добиться желаемого? Воспитанием чувств

ребенка, а одной из могущественных форм такого воспитания является эстетическое воспитание, предполагающее возникновение своего личного отношения к Пушкину или Моцарту, того личного, только ему одному присущему отношения, которое в конечном итоге ведет к формированию личности.

Я написал эти строки и, сделав перерыв, обратился к только что принесенному номеру «Правды». Какое совпадение! Я прочитал здесь, к своему удовлетворению, варианты тех мыслей, которые неоднократно высказывал в печати и о части которых только что напомнил. И. Кошелева, по-видимому, педагог из Белгорода, пишет: «Взять к примеру эстетическое воспитание. Формально оно во всех школах «поставлено» прочно. Но присмотримся, как подчас на деле ребятам прививается одно из самых облагораживающих человека чувств — чувство прекрасного. Основной упор при этом нередко делается не на повседневную, кропотливую работу с детьми в школе или семье, а на смотры всякого рода. Занять первые места в смотре художественной самодеятельности — значит обеспечить школе высокую оценку системы эстетической работы. А есть ли она, система? Ведь музыканта нашли за месяц до смотра. Ведь ребят этот месяц оставляли на репетиции каждый день после уроков, а усталые учителя на них покрикивали... И все забывали, что танец — полет души. Танец — самовыражение. Источник чувств. Чувства эти как-то «отделились» от ребят... На смену ему пришло очень рассудочное — «танцевать, потому что надо». И ребенок уже не нагружает свое сердце эмоциями во время «мероприятия». Между тем детство — именно то время, когда человеку, как никогда, необходим час тишины, доброго одиночества. Чтобы внимательно рассмотреть травинку. Снова и снова прочитать стихотворение, открыв вдруг его удивительную музыку. Или пережить скору с другом. Пережить, почувствовать наедине с собой...»¹

Нас окружает не только природа с ее бесконечным разнообразием, но и мир, сделанный руками человека. Благодаря современной технике в этом мире господствуют стандарты, которые могут, конечно, улучшить наше материальное благополучие. Но в любой области, скажем, в жилищном строительстве, эти стандарты, если им ничего не противопоставляется, оказывают в известном смысле негативное воздействие на наше мышление. Человеческая натура осознанно или неосознанно сопротивляется этой стандартизации. «Ведь жилье наше так требует элементов нестандартных, индивидуальных именно потому, что само оно стандартно и не может, не должно быть иным», — справедливо пишет автор статьи о новом районе

¹ И. Кошелева. Если разбудить сердце.— «Правда», 3 августа 1968 г.

Москвы...¹ Ребенок (или взрослый), который на долгие часы приковывает себя дома к телевизору, а на природе к транзистору, перестает порой замечать солнечный закат или цвет морской воды, реже, чем раньше, размышляет над книгой, нотами или картиной, реже остается наедине со своими думами и переживаниями, реже ищет личное отношение к окружающему. Обступающий нас мир, в котором многое быстро становится для ребенка привычным, а потому лишается свежести и ветшает,— способен ли он сам себе воспитать то высокое «чувство удивления», которое нередко служит толчком к творчеству, пусть и элементарнейшему? Как сохранить на долгие годы присущее развивающемуся детскому сознанию «чувство изумления», которым прониклась в стране чудес Алиса из прелестной сказки Люис Кэрролл? Не таится ли, в частности, в быстром угасании этого наивного чувства опасность для развития высокой человеческой культуры, которую движает, как известно, не стандартизованная, а индивидуальная мысль, если хотите, мысль-фантазия, часто представляющаяся удивительной, необычной, невозможной, парадоксальной...

Орф разделяет эти соображения, поддерживает их и говорит:

— Кем бы ни стал в дальнейшем ребенок — музыкантом или врачом, ученым или рабочим, задача педагогов воспитывать в нем творческое начало, творческое мышление. В индустриальном мире человек инстинктивно хочет творить, и этому надо помочь. «Шульверк» направлен на то, чтобы пробуждать к созиданию в области музыки. Но привитые желание и умение творить скажутся в любой сфере будущей деятельности ребенка.

— И современный импровизационный джаз, — добавляет профессор Г. Вальдман, — это отдушина, творческая отдушина. Современный человек хочет сам делать музыку. Отсюда импровизационный джаз. «Шульверк» Орфа, направляя творческие поиски ребенка, уводит его от столь распространенного теперь плохого импровизационного джаза.

«Каждый узнает лишь то, что сам пробует сделать» (Песталоцци), «мы познаем лишь постольку, поскольку сами делаем» (Новалис) — к этим двум оттенкам одной и той же мысли орфовцы часто возвращаются в своих высказываниях. Собственное детское творчество, пусть самое простое, собственные детские находки, пусть самые скромные, собственная детская мысль, пусть самая наивная, — вот что создает атмосферу радости, формирует личность, воспитывает человечность, стимулирует развитие созидательных способностей. Такова одна из общих идей, лежащая в основе «Шульверка».

¹ Е. Полякова. Большая Москва, Медведково... — «Новый мир», 1967, № 10, стр. 145.

Но это же детское творчество, как ничто другое, способствует развитию музыкальности, которой порой не хватает не только любителям, но и профессионалам, и, таким образом, другая общая идея «Шульверка» — заложить фундамент музыкальности — неразрывно связана с первой. В. Келлер в одной из статей пишет: «Аккомпаниаторы и дирижеры могут рассказать поразительные вещи о немузыкальности певцов с отличными голосами и о немузыкальности прославленных инструменталистов-техников».¹ По-видимому, музыкальное воспитание этих артистов было построено на песке? Но они все же стали «прославленными» исполнителями. Так, быть может, этот «фундамент музыкальности» вовсе и не нужен? Быть может, достаточно шлифовать и шлифовать то, что лежит на поверхности и, как представляется «специалистам педагогам», легко поддается такой обработке? Вопрос поставлен, конечно, чисто риторически: любой широкомыслящий и обладающий жизненным опытом музыкант прекрасно знает, что немузыкальность этих «прославленных» концертантов обязательно скажется и на общем характере интерпретации, и на отдельных частностях, и на памяти... Ну, а если речь идет о детях или подростках, которые, занимаясь музыкой, не стремятся выйти в профессионалы? Закладывается ли у них основа музыкальности разучиванием нескольких пьес, сведениями из теории и истории музыки и, в лучшем случае, слуховыми упражнениями?

Когда говорится о фундаменте музыкальности, имеется в виду музыкально-ритмическое чувство и музыкальный слух, позволяющие пережить-понять музыку, и, подчеркиваю, способность свободно в ней ориентироваться и свободно с ней «обращаться» — прочесть с листа, пропонировать, сыграть в другой фактуре, досочинить недостающее (скажем, аккомпанемент)... Тут придется повторить то, о чем я когда-то писал: если ребенок перескакивает ступени развития, не музцирует, а только «интерпретирует», не познает на опыте, как создается музыка, как она формуется, как «сопротивляется» ее материал, иными словами, если в обучении хоть в некоторой степени не пытаются сблизить «композиторское» и «исполнительское», — не удастся заложить у широкой массы детей фундамент музыкальности.

«„Шульверк“», — пишет В. Келлер, — ни в коей мере не ставит перед собой задачу заменить специальное обучение способных учеников или мешать музикации на других (то есть на сложных.—Л. Б.) инструментах. Напротив, «Шульверк» стремится наряду и одновременно с любым специальным обучением помочь всем детям овладеть основами

¹ Wilhelm Keller. Elementare Musik (в сб.: Orff-Institut Jahrbuch 1962. Mainz, S. 35).

м у з ы к и».¹ Словосочетания, которыми часто пользуются, нередко теряют свою изначальную понятийность и выразительную силу и перестают быть носителями того смысла, который был в них первоначально заключен. Вот почему в формулировке В. Келлера я хотел бы подчеркнуть слово овладеть; овладение основами музыки предполагает не только основательное приобретение каких-то знаний, но, главное, умение ими активно и творчески оперировать. Не только «знать», но и «сделать», или, быть может, еще точнее: «сделать», и в силу этого — «знать».

Осуществить все это в музыкально-воспитательной работе можно только в том случае, если начать с самого простейшего. Тут мы обращаемся к тому, в чем с особой силой сказалось новаторство Орфа: к планомерному использованию в работе с детьми «элементарной музыки» (или, как уточняет В. Томас, «элементарного музицирования», ибо понятие «музыка» невольно ассоциируется с ужеенным, с уже имеющейся композицией, а «музицирование» — с создаваемым, с находящимся *in statu nascendi*², с импровизацией, а не интерпретацией).

Орф пишет: «...Элементарная музыка, элементарный инструментарий, элементарные словесные формы и формы движений... Элементарное, по-латыни *elementarius*, означает «относящийся к элементам, к основам вещества, первозданный, изначальный»... Элементарная музыка — это не музыка сама по себе; она связана с движением, танцем и словом; ее нужно самому создать; в нее нужно включиться не как слушатель, а как ее участник... Она не знает крупных форм архитекторники, она связана с небольшими хороводными формами, с *ostinato* и с простым видом рондо... В мелодии отправным пунктом стал для нас зов кукушки, нисходящая терция, попевка на двух ступенях, которая шаг за шагом расширялась и превращалась в звукоряд без полутонов, в мажорную пентатонику. Речевой основой стали имена, считалочки и простейшие детские песни. Это был мир, доступный всем детям...»³

Здесь не место подробно говорить об элементарной музыке и об элементарном музицировании. К тому же, чтобы до конца понять сущность этих терминов, нужно прежде всего обратиться к изучению пьес-моделей из «Шульверка». Подчеркну лишь, что элементарное — это изначальное, но вовсе не примитивное; что элементарная музыка в простой форме может передавать «высокое» и «значительное» и, само собой разумеется, не является искусством второго ранга; что она

¹ Wilhelm Kellerg. Einführung in „Musik für Kinder“, Mainz, 1963, S. 3 (разрядка моя.— Л. Б.).

² В состоянии зарождения, возникновения (лат.).

³ Carl Orff. Das Schulwerk — Rückblick und Ausblick (в сб.: Orff-Institut Jahrbuch 1963, Mainz, 1964, S. 16).

содержит в себе то, что ведет к более сложному; ¹ что она описывается на национально-народные истоки, музыкальные и речевые, но не должна отождествляться с народной музыкой («музыкальный фольклор может быть элементарной музыкой,— пишет В. Келлер,— но не обязательно является таковой» ²).

Инструменты для детского элементарного музенирования должны обладать эстетически привлекательной звучностью и при том быть очень простыми, удобными для игры и не требовать сколько-нибудь значительной выучки. Они должны без специальных передающих механизмов непосредственно подчиняться играющему — движениям его рук и рта, соответствовать тому инструменту, который дан нам от природы — человеческому телу. Наконец, это в первую очередь должны быть инструменты, которые обязаны своим происхождением «элементарному» — хлопкам, ударам, притопам, с одной стороны, и пению — с другой, то есть ударные и духовые инструменты.

Такого рода инструментарий для музенирования был разработан Орфом совместно со знаменитым инструментоведом и музыкovedом Куртом Заксом. Основной состав орфовского детского оркестра (поразительно красочного!) включает в себя: во-первых, так называемые «штабшили» — м е л о д и ч е с к ие ударные инструменты с деревянными и металлическими пластинками (различного размера ксилофоны, металлофоны, глокеншили, которые, кстати говоря, весьма далеки от оркестровых инструментов с теми же названиями); во-вторых, группу немелодических ударных инструментов (от детских литавр, двойного барабана и до маленьких тарелочек); в-третьих, очень простые духовые инструменты, родственные народной свирели — разного диапазона блокфлейты; в-четвертых, некоторые смычковые инструменты, используемые на более высокой стадии музенирования для извлечения тянувшихся звуков на «пустых» струнах.

Особо важную роль в детском музенировании играют ксилофоны, пластиинки которых изготовлены из палисандрового дерева. Их звучность (как и звучность других штабшипелей) полна мягкости, очарования и отличается удивительной чистотой и в буквальном, то есть в звуковысотном, и в переносном смысле этого слова. Ничего общего с игрушечными инструментами (в том числе ксилофонами и металлофонами), выпускаемыми музыкальной промышленностью в разных странах, орфовские инструменты не имеют, и это надо подчеркнуть. Первые — суррогат, который ведет к вреднейшему примитивизму; инструменты же Орфа, звучность которых до-

¹ Это, в частности, показал В. Томас. См.: Werner Thomas. Das Orff-Schulwerk in der höheren Schule („Musik im Unterricht“, 1965, Heft 7/8).

² Wilhelm Kellerg. Elementare Musik... S. 34.

ставляет эстетическое наслаждение, пригодны для серьезного детского музенирования.

Еще несколько лет тому назад, когда я с группой композиторов впервые был в Зальцбурге, Орф говорил нам:

— Если начинать работу с детьми на сложных классических инструментах, на рояле, смычковых и т. п., то овладение техникой игры, столь трудное, невольно отвлечет внимание детей и уведет от музыки, от музенирования, от импровизации. К тому же сложные инструменты невозможно использовать ни в детских садах, ни в начальной школе, где обучаются не только музыкально способные или специально подготовленные дети.¹

В орфовском детском музенировании пению уделяется огромное внимание, и в большей части пьес из «Шульверка» дети поют. Однако пение не рассматривается как обязательное первичное выявление музыкальности. В. Келлер это подчеркивает: «Широко распространенное утверждение школьной премудрости о том, что *пение* — элементарная форма музыкальных проявлений, и, следовательно, всякое музыкальное воспитание должно начинаться с пения, несостоитительно и в лучшем случае является полуправдой... Ни в примитивных, ни в высокоразвитых культурах инструментальное музенирование не развивалось из пения... На ранних стадиях музыкальной культуры и вообще человеческой деятельности ритмические движения тела, как форма выражения являющаяся первоначальным видом инструментальной музыки, играют такую же важную роль, как и вокальные проявления».²

Уже упоминавшаяся мною Доротея Гюнтер эпиграфом к своей статье об элементарном танце³ взяла известные слова Гёте: «Мир в целом все время движется вперед, но молодое поколение всякий раз должно начинать с самого начала, и каждый индивидуум должен пройти эпохи мировой культуры». Мысль о том, что каждое индивидуальное сознание в своем формировании должно повторить все стадии исторического развития, представляется спорной и может быть подвергнута сомнению. Что же касается первой части тезиса Гёте,— нужно приступить к работе с молодым поколением с изначального, элементарного, то это одна из тех азбучных истин, которую — во всяком случае в музыкальном воспитании — не так уже часто соблюдают. На протяжении исторического пути музыка

¹ Орфовская система музыкального воспитания, как уже указывалось, не исключает обучения игре на классических инструментах. Следует в этой связи напомнить, что под общим заголовком «Шульверк» Орф и Кеетман выпустили специальные сборники для фортепиано и скрипки.

² Wilhelm Kell er. Elementare Musik... S. 32.

³ Dorothee Gütner. Elementarer Tanz (в сб.: Orff-Institut Jahrbuch 1962, Mainz, 1962).

все дальше уходила и продолжает уходить от своих первичных основ, и нынешний человек нередко оказывается оторванным от ее истоков — от элементарной песни, от элементарной игры на инструментах, от элементарной ритмо-декламации, от элементарного танца. Орф и его последователи полагают крайне важным для дальнейшего развития музыкальной культуры и для музыкального воспитания, чтобы ребенок в ранние годы приник к этим живым источникам, познал начало всех музыкальных начал, научился из слова, ритма, движения создавать элементарную музыку.

Порой спрашивают: пусть так, пусть закладывается основательный фундамент, но как пойдет дело дальше? Э. Прейсснер, который напомнил об этом вопросе, справедливо заметил, что спрашивающие обычно не замечают, что до сих пор фундамент был подчас непрочен и большая часть знания держалась на живой нитке. И все же вернемся к поставленному вопросу, но приадим ему несколько иной, более узкий аспект: не уведет ли элементарное музенирование от прогрессивной музыки сегодняшнего дня, не затруднит ли в дальнейшем ее восприятие? Я убежден в обратном: не только не уведет и не затруднит, но, напротив, облегчит ее усвоение. Что дает основание для такого утверждения? Ряд моментов, из которых укажут только два: во-первых, «Шульверк», подобно «Микрокосмосу» Бела Бартока, достаточно рано приучает слух к ладовому многообразию, и ребенок начинает переживать и осознавать мажоро-минор с его кадансирующими тональными оборотами не как нечто «нерушимое» и «вечное», а как разновидности ладовости; во-вторых, орфовские модели воспитывают понимание и прочувствование свободного (но, сама собой разумеется, ограниченного определенными рамками) формообразования, которое, с одной стороны, ведет к классическим структурам, а с другой — к иным, порой более гибким композиционным построениям. В. Келлер прав, думается мне, в утверждении, что «основательное музыкальное воспитание, опирающееся на элементарную музыку, создает иммунитет как против обычательского обожествления всего прошлого, так и против снобистского идолопоклонства и некритического преклонения перед любым „модерном“».¹

ИНСТИТУТ ОРФА

Месторасположение для института было выбрано счастливо. Южная окраина Зальцбурга, удаленная от фестивалей и туристской суеты. Окруженный парком старинный дворец «Фронбург». Им владели с начала XVII века графы Куенбурги, а ныне это общежитие для студентов института, приехавших

¹ W. K. Wohin führt das Orff-Schulwerk .. S. 243.

сюда из разных европейских, азиатских и американских стран. Небольшой открытый водный бассейн. Маленький театр с миниатюрной сценой на вольном воздухе — в теплые дни тут показывает спектакли оперная студия Моцартеума. Невдалеке альпийское предгорье... Здесь, рядом со дворцом, в 1963 году было возведено для института специальное двухэтажное здание, внешне скромное, но очень пропорциональное. Стоит оно в глубине, в нескольких десятках шагов от Hellbrunn-Allee — нешумной магистрали, по которой движется городской транспорт. Близость к природе, тишина и покой располагают к сосредоточенности.

Из окон второго этажа открывается живописный вид даже в холодные декабрьские дни, когда небо часто затянуто белесой пеленой. В здании просторно: ряд классных помещений и четыре зала. Легкие стулья так изготовлены, что их нетрудно взгромоздить друг на друга, освободив залы для занятий по движению. Все выдержано в светлых тонах. На стенах длинные темно-зеленые «доски» из какого-то пластика с нанесенными на них нотными линейками. Во встроенных шкафах — аппаратура для стереофонического воспроизведения музыки, демонстрации фильмов и диапозитивов. Кроме роялей в одном из залов — клавесин... Чистота поражающая, завораживающая, настраивающая на серьезный лад и внутренне дисциплинирующая. В вестибюле педагоги, студенты, дети, посетители снимают обувь и надевают легкие туфли.

Для чего был создан институт? Каковы его цели и задачи? Орф частично повторил нам то, с чем уже выступал в печати.

— После того как был подготовлен «Шульверк», мне понадобилось представить, что все, что я мог сделать для детского музыкального воспитания, я сделал, что моя педагогическая деятельность исчерпана и я могу от нее отойти. Оказалось, что это вовсе не так. Возникли новые обстоятельства, предусмотреть которые мы не сумели. «Шульверком» заинтересовались. Но это учебное пособие и новый инструментарий поставили такое множество новых проблем, общепедагогических, методических, дидактических и чисто технических, что разрешить их самостоятельно в духе наших принципов смогла сравнительно небольшая группа педагогов, творчески одаренная, инициативная и не опасавшаяся собственных экспериментов. Мы стали получать множество запросов из наших городов и из-за границы: где готовят педагогов для занятий по «Шульверку»? как организовать такую подготовку? как разрешить ту или иную практическую и методическую проблему? К тому же мы столкнулись с совершенно превратным использованием самого «Шульверка» и детских музыкальных инструментов, которое искажало и даже дискредитировало наши идеи. Пришлоось снова вмешаться и попытаться организовать центр, в котором шла бы подготовка учителей; продолжалась бы

опытная работа с детьми; разрабатывались бы новые формы работы с тем, чтобы наша музыкально-воспитательная система не остановилась на достигнутом и двигалась вперед; суммировался бы опыт практической работы в разных странах; могли бы встречаться наши и зарубежные педагоги и исследователи, заинтересовавшиеся «Шульверком». Так, с помощью тогдашнего президента Моцартеума профессора Эбергардта Прейсснера были организованы сначала семинары, а потом — институт.

В первую половину дня в орфовском институте занимаются студенты. Работа с ними ведется по трехгодичному, двухгодичному или одногодичному учебным планам в зависимости от их предварительной подготовки и характера предстоящей педагогической деятельности. Вторая половина дня, как правило, отдана детям. Педагоги института и под их наблюдением студенты-практиканты обучают детей, опираясь на «Шульверк». Дети принимаются без предварительного отбора и испытаний. Иное дело — студенты: их способности, знания, умения, подготовка, интересы проверяются на приемных экзаменах, и в институт поступают только лучшие. Предпочтение отдается тем, кто проявляет, пусть и в зачаточной форме, творческие способности и любовь к педагогике.

— Случается, — говорит Орф, — что мы не принимаем весьма подвижных музыкантов и отдаем предпочтение менее опытным. Так, в прошлом году мы не взяли пианистку, которая окончила Моцартеум, хорошо разыгрывала свой фортепианный репертуар... Но слух ее был развит недостаточно; она не умела в самом простом виде импровизировать и, главное, не понимала, для чего это надо... Психологически перестраиваться ей было уже поздно...

Практические и теоретические занятия со студентами проводятся в институте по ряду дисциплин: изучение «Шульверка» и инструментов, которые в нем используются; владение телом и музыкально-двигательные дисциплины; фортепиано, ансамбль и дирижирование; постановка голоса и воспитание речевой культуры; импровизация и сочинение музыки; история и теория музыки; педагогика и теория музыкального воспитания...

Да позволено мне будет тут вернуться к личности Орфа. Не сразу я смог отдать себе отчет, чем именно она привлекла и заинтересовала меня. Потом понял: по-видимому, тем, что его широкая и — не подберу другого слова — звонкая музыкально-творческая натура, высокая интеллигентность и безыскусственность сочетаются с даром организатора, устремленного к музыкально-просветительным целям. И не отдельными чертами своего ума и характера, а общим психологическим обликом художника-созидателя и одновременно человека дела, не знающего пропасти между мечтой и ее осуществлением,

Орф напомнил мне Антона Рубинштейна, жизнью и творчеством которого мне довелось заниматься долгие годы. Впрочем, и век другой, и задачи другие...

Конечно, нужно было обладать энергией и настойчивостью, чтобы добиться открытия института такого профиля. Но организаторский дар Орфа сказался не столько в этом факте самом по себе, сколько в другом, и, на мой взгляд, самом важном — в подборе педагогов для этого учреждения. Перефразируя и дополняя известный афоризм Паскаля, можно сказать, что чем человек умнее, тем больше даровитых и оригинальных людей он видит вокруг себя и привлекает к себе. Орф, конечно, понимал: решает успех дела личность педагога и, в частности и в особенности, личность педагога, формирующего учителей, которым предстоит развивать у детей инициативу, самостоятельность мышления и творческое начало. Не ошибусь, если скажу, что, подбирая своих помощников и руководителей практических и теоретических дисциплин, Орф считался только с одним: в институте он хотел видеть даровитых музыкантов широкого кругозора, способных с энтузиазмом относиться к делу, людей, которые обладали бы обаянием и не подменяли бы общими фразами конкретных дел. И ему это удалось: мы были на многих практических занятиях и лекциях, беседовали с педагогами и убеждались, что перед нами интересные и инициативные руководители. Во главе с Орфом они создают в институте доброжелательно открытую атмосферу (что не исключает, конечно, требовательности), которая проявляется в ряде моментов: в демократических взаимоотношениях профессоров и доцентов со студентами; в тонкой и уважительной манере проводить занятия и с будущими учителями, и с детьми, исключающей какое бы то ни было насилие над вкусом; в какой-то подчеркнутой неприязни и казенщине, которая оказывается во многом и, в частности, в такой детали — никаких звонков, призывающих студентов или детей начать или закончить занятия (и это вовсе не нарушает дисциплины).

С несколькими педагогами, занятия которых нас особенно заинтересовали, хочу познакомить читателей.

Профессора В. Келлера (одного из заместителей Орфа по руководству институтом), композитора и известного теоретика музыки, опубликовавшего ряд трудов (в их числе двухтомное «Учение о композиции»), я знал по его содержательным статьям о музыкальном воспитании, изложенным точно, компактно и обобщенно, но, как мне представлялось, с некоторой музыковедческой тяжеловесностью. И вот для первого знакомства с практическим применением «Шульверка» нас отвезли в предместье Зальцбурга, где в школе для умственно отсталых детей В. Келлер ведет экспериментально-педагогическую работу. Он оказался совсем не таким, каким

представлялся по его работам. Этот плотный, несколько грузный, невысокий человек с очень умным, библейского склада чернобородым лицом, творил с трудными маленькими детьми педагогические чудеса, творил с какой-то непринужденностью и легкостью (хотя, как мы понимали и как он сам потом подтвердил, эта работа требовала большого внутреннего напряжения). Все в его учительских действиях было, конечно, заранее обдумано. Ведь ему принадлежат слова: «Ничто не требует такой тщательной подготовки, как проведение и контроль за творческими и импровизационными упражнениями учащихся!.. Импровизационные упражнения учеников ни в коем случае не дают учителю право импровизировать!» Но эта предварительная работа не ощущалась, и создавалось впечатление, что присутствуешь при тут же придумываемом и сразу же совершающем педагогическом деянии. Чудо мысли, будто рождающейся на ваших глазах, притягивало к себе внимание малышей. Дети отвечали на его действия любовью, доверием и активностью. Говорил он тихим голосом, ни разу его не повысив. Ни одной крикливой нотки, ни одного громкого слова, ни одного назидательного замечания.

Проследим за деталями урока... Семилетки рассажены по широкому, почти замкнутому кругу. Перед ними Келлер. Он подымает их, заставляет проделать несколько активных движений, снова усаживает, и начинается вступительная «игра» в засыпание и пробуждение.

— А теперь спать... спать... спать! Все будут спать, и я вместе с вами! Закроем глаза... расслабим руки... теперь ноги... Тихо... Совсем, совсем тихо... Сейчас начнем просыпаться, все кроме Пауля и Курта. Они будут и дальше спать, а мы, чтобы не разбудить их,— сидеть тихо-тихо и смотреть, как они спят. Теперь и они откроют глаза и вместе с нами начнут сочинять песню...

Дети вспоминают простенький текст, который они уже разучили, и тихо—обязательно тихо—повторяют его вслед за Келлером в определенной ритмической организации. По его просьбе отдельные ребята пытаются тихо пропеть ритмизованный текст. Большинство ребят «бубнит» на одном звуке. Келлер хочет сначала только одного: чтобы, интонируя текст «шла через гору...» (*ging über's Gebirge*) сами ученики почувствовали, что необходимо восходящее движение мелодии. Конечно, педагог им кое-что подсказывает жестикуляцией... И вот кто-то из ребят сделал «открытие» и,—вероятно, использовав в мажорном и восходящем варианте знакомую по «зову кукушки» нисходящую малую терцию,—



¹ Wilhelm Kellerg. Einführung in „Musik für Kinder“... S. 29.

Дети сразу же радостно откликаются на эту «творческую находку». Возбуждение... Келлер быстро гасит его какой-то шутливой репликой. Затем закрепляет найденное ручным знаком (по релятивной системе). Поиски мелодии — простейшей из простых — продолжаются... Келлер предлагает несколько вариантов ее заключения. Дети — конечно, не без его ненавязчивого воздействия — выбирают лучший, выразительнейший. Келлер, как и другие орфовцы, часто применяет такой методический прием: ведет детей к тому, чтобы они нашли сами; но даже в том случае, если они не сумели этого сделать и педагогу пришлось подсказать, старается создать у них впечатление, будто они проявили полную самостоятельность.

Итак, песенка из двух маленьких куплетов сочинена. Напевая, педагог нотирует ее на доске, подписывая слова. Хотя ребята еще совершенно не знакомы с нотной графикой, они внимательно следят за его действиями. Келлер говорил нам потом, что таким путем он с легкостью подводит детей в конце учебного года к освоению нотной записи как знаковой фиксации музыки.

Теперь для ребят начинается, по-видимому, самое интересное. Появляются инструменты, и дети поочередно или небольшими группами подбирают сочиненную песенку на ксилофонах и металлофонах. Их внимание привлекается к разным тембрам. Затем создается аккомпанемент — если не ошибаюсь, отдельные повторяющиеся квинты. Музицирование — все время piano! — продолжается: одни поют, другие играют мелодию на штабшпиллях, двое — ударяют звуки квинты. На материале той же мелодии сочиняется короткое инструментальное вступление, отыгрыш и заключение. Вносятся инструментальные варианты: первый куплет сопровождают ксилофоны, второй — металлофоны. Песня приобретает определенную форму, и ее исполняют теперь от начала до конца. Дети в радостном упоении: они сами создали «большое» музыкальное произведение! И все это — напоминаю — в школе для умственно отсталых детей!

А теперь профессор Келлер — на занятиях со студентами в классах импровизации и музыкальной композиции. Описывать эти уроки не стану. Остановлюсь лишь на нескольких моментах, в известной мере характерных для орфовцев.

Прежде всего общий принцип: в импровизации и творчестве не должно быть случайного, «абсолютно свободного», словом, того, что может быть названо «как вздумается» или, еще точнее, «как рука пойдет». Необходимы, обязательно необходимы четко намеченные ограничительные условия. Они-то и позволяют познать сопротивление материала, который формуешь. Перефразируя известное положение, можно сказать, что лишь в ограничениях воспитывается умение. Вот несколько примеров. Студентам (если не ошибаюсь, I курса) дается задание

написать ариозо, но не выходя за рамки пентатоники того или другого наклонения. В другом случае студенты импровизируют второй голос к чешской охотничьей песне, но, как говорит Келлер, «не теряя ее фанфарной идеи». Или «ограничение» противоположного характера: сымпровизировать во время коллективного пения голос, который свободно вел бы свою линию, не подчиняя ее в ритмическом отношении ведущей мелодии. Эти ограничения могут быть интервально-мелодические, ладовые, ритмические, гармонические, фактурные... Келлер неуклонно следит за тем, чтобы студенты поняли и овладели обилием вариантов, которые внутри этих ограничительных рамок предоставляют им самые простые средства.

Другой важный момент, на котором настаивает Келлер, особенно на уроках импровизации,— сосредоточенное внимание не только к тому, что сам делаешь, но и к тому, что делает другой. Конечно же, надо обязательно суметь самому повторить импровизационно найденную мелодию, подголосок или аккомпанемент и тут же подобрать их на любом инструменте. Но этого мало: следует научиться повторять то, что сымпровизировал другой, и, если понадобится, ответить импровизацией на импровизацию, создать импровизацию-диалог. Все это развивает не только творческую находчивость и быстроту реакции, но и острый слух.

В работе со студентами Келлер пользуется взаимодополняющими друг друга методами. Он, с одной стороны, стимулирует импровизационное музицирование своих питомцев, щедро подбрасывая им разнообразные примеры; с другой же стороны, вместе с ними тщательно обсуждает и анализирует сделанное, прибегая к наводящим вопросам и выманивая ответы. И еще одно: он умеет видеть находку в самом малом и внушил веру в свои силы даже самым слабым...

Таков Вильгельм Келлер. Другой заместитель Орфа по руководству институтом — профессор Герман Регнер, композитор, теоретик, фольклорист, тонкий и интересный педагог. Он и магистр Лило Герсдорф, талантливый историк, искусствовед, пианистка и клавесинистка, планировали нашу работу и способствовали осуществлению намеченного. Регнер энергичен, добродушен, элегантен; его мысль и характер ее изложения отличаются открытой приветливостью и изяществом; в глазах — этакие юмористические искорки. Подобно влюбленному в свое дело ученному хранителю музея, который водит друзей по своим владениям, останавливаясь на самом примечательном и давая объяснения, Регнер гостеприимно и неназойливо демонстрировал нам институт, его залы, классы, инструменты, общежития, репетиториум; представлял педагогов и студентов, а главное, отвечая на наши многочисленные вопросы, помогал разобраться в некоторых практических сторонах использования орфовской системы.

— Все это хорошо, интересно,— говорили мы Регнеру,— и вы, орфовцы, безусловно открыли новую страницу в истории детского музыкального воспитания. Но ведь маленькие дети с легкостью овладевают и более сложными музыкальными образованиями, скажем, не только пентатоническими, на которых столь длительно задерживается «Шульверк». Нет ли в орфовской методике излишнего ограничения музыкальных впечатлений, которое может задержать музыкальное развитие детей?

— Нет, это не так. Нет нужды изолировать ребенка от другой музыки, мы этого не предлагаем, да это, конечно, и невозможно. На первых порах дети музицируют в пятиступенном бесполутоновом ладу и, кстати говоря, хочу напомнить, что такой лад предоставляет им возможность импровизировать коллективно. Но они поют и другие песни, а если обучаются на сложных инструментах, играют лучшее из того легкого репертуара, который написан для этих инструментов. Многие дети, обучающиеся у нас, получают спустя некоторое время после поступления уроки фортепианной игры. Но и на фортепиано они начинают с простейшего музицирования и простейшей импровизации — сначала в пентатонике, диатонике... Не следует забывать, что ребенок средних способностей к десяти годам обычно не способен еще освоить слухом очень многое, скажем,—тонкости хроматизмов. Диатоника с ее различными ладами дает множество возможностей для глубокого и прочного развития слуха детей. Повторю: мы на некоторое время ограничиваем область, в которой дети свободно музицируют и импровизируют, но вовсе не стремимся к искусственной изоляции их от хорошей музыки разных стилей.

В «Шульверке» ничего не сказано об обучении нотной грамоте. Нас это удивило, и мы спросили об этом Регнера.

— Методы обучения нотной грамоте могут быть разные. «Шульверк» не связан и не может быть связан с определенным методом. В нашей практике мы используем в одновременности релятивную и абсолютную систему сольмизации и нотации. Вот самый простой пример. Дети, подражая кукованию кукушки, поют малую терцию *so—mi*, помогая себе простейшей звуковысотной жестикуляцией. Затем они подбирают эту попевку на ксилофоне, на пластинках которого выгравированы абсолютные названия звуков. Дети находят *so—mi* на пластинках *C—A* и *G—E*. Их внимание привлекается к тому, что крик кукушки может быть сыгран на разных пластинках и что он прозвучит несколько по-разному, хотя кукование не изменится. Педагог сразу же записывает эти попевки на нотном стане примерно так:

— Пусть дети,— продолжает Регнер,— увидят картину нотной записи. Постепенно накопятся зрительно-слуховые



впечатления, они их осознают и без специального разучивания освоят... Нет, относительные (ступеневые) и абсолютные названия звуков никакой путаницы в сознание детей не вносят. Приведу аналогию, пусть она не совсем точна. Мы ведь обучаем маленьких детей одновременно разным языкам и одни и те же понятия называем по-разному. Разве это сбивает или запутывает малышей?... Что же касается ритма, то живая ритмизованная речь помогает без всякого счета освоить метроритмическую сторону музыки и музыкальной записи...

Не могу не сказать несколько слов еще об одном замечательном педагоге института — доценте Барбаре Хазельбах, танцовщице, ритмистке, музыканте и методисте. Ее уроки отданы движению: технике и выразительности тела, импровизации движений, ритмическим постановкам, старинным танцам. Но было бы неверным считать, что они посвящены только движению, ибо эти занятия носят синтетический характер и включают, как и другие дисциплины «орфовского цикла», инструментальную и вокальную музыкально-ритмическую импровизацию. Хазельбах даровита, блистательно даровита, как выражаются французы, *jusqu'au bout de doigts*, до кончика пальцев. Это сказывается и в ее показе движений — пластичных, скульптурно и музыкально выразительных; и в той неиссякаемой фантазии, с какой она из простейших элементов создает музыкально-ритмические построения; и в манере, в какой она проводит занятия, и в том, как тонко и умно анализирует педагогическую работу студентов-практикантов...

ВООБРАЖАЕМЫЙ УРОК

Выше я рассказал об одном из уроков в школе для умственно отсталых детей. Мы присутствовали на многих занятиях с детьми и в орфовском институте. Можно, конечно, и их описать... Но не пойти ли по более плодотворному пути, по пути своеобразного обобщения, выделив на основе увиденного и услышанного черты, одинаково свойственные всем этим занятиям, попытаться придумать типичный урок? Такого урока, разумеется, не было, но он вполне правдоподобен — он мог бы быть.

Итак, пофантазируем. Прошло некоторое время. В одной из общеобразовательных школ вот уже несколько лет проводятся занятия, опирающиеся на принципы «Шульверка». Мы на уроке в одном из младших классов, ученики которого с первого дня обучения в школе музиковали и импровизировали по орфовской методике.

Учитель предлагает совместными силами сочинить забавную трехголосную песенку на заданный текст.

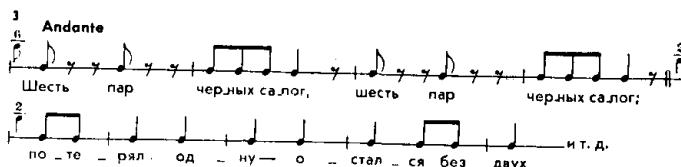
— Этот незатейливый, потешный текст,— говорит он,— я вычитал в одном из старых русских сборников. Я внес в него

только повторы. Шутка, как увидите, создается очень простой игрой слов:

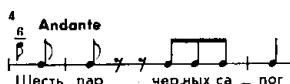
Шесть пар черных сапог,
Шесть пар черных сапог,
Потерял одну, остался без двух,
Потерял одну, остался без двух!
Шесть пар черных сапог,
Шесть пар черных сапог! ¹

Прежде всего придумайте, как произнести слова в определенном ритме и темпе.

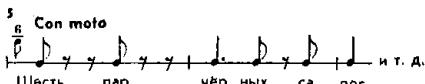
Один из мальчиков, Володя, сделал это так:



Ира вносит вариант в начало песенки:

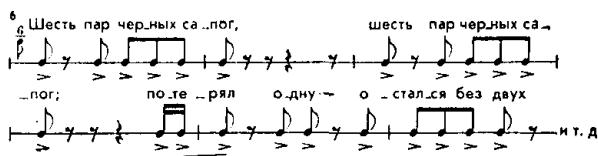


Таня ритмизует начало по-иному:



— Можно, конечно, произнести и так,— говорит учитель,— как предлагаю Володя, Ира или Таня... Но ведь слова шутливые, а говорите вы их вяло, тяжеловесно. У Тани, может быть, они звучат быстрее, но середина песни, там где шутка, и у нее такая же малоподвижная. Надо так сочинить, чтобы с первого слова было понятно: мы говорим что-то веселое, легкое, быстрое... К тому же попробуем ограничить себя: пусть размер на протяжении всей песенки не меняется.

Поиски продолжаются... Выбирается самое удачное:



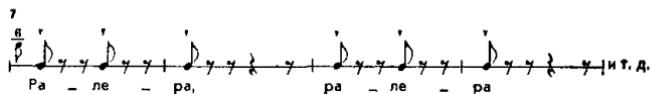
¹ Этот незамысловатый текст выбран только для того, чтобы в дальнейшем использовать один из речевых номеров «Шульверка» под названием „Fünf paar lederne Schtrümp“.

Этот вариант вызывает одобрение ребят. Им сдается, что они сами нашли эту ритмизацию, хотя многое было тактично и незаметно подсказано (но не показано!) педагогом. Но восторженный эмоциональный отклик повлек за собой возбуждение и громкое скандирование текста.

— Вот шутка снова исчезла, — говорит педагог. — Теперь уже потому, что говорите вы forte, громко, кричите. А вы попробуйте это сделать тихоонько и вместе с тем подчеркнуто и внятно... Вот-вот, вот так... Наконец-то! Теперь помолчим, и пусть ладоши так же тихо и остро прохлопают этот ритм... Нет, нет, не так тяжеловесно, а ріапо и отрывисто... Хорошо! Пришло время записать. Кто возьмется?

Под тихие, но маркированные хлопки Костя «ритмизует» мелом, оставляя на длинной классной доске следы-точки и пропуская большее пространство на длинные ноты и паузы. Теперь предлагается трансформировать точечную запись в метро-ритмическую. В одном случае он ошибается: превращает шестнадцатые в восьмые. Но педагог не указывает на ошибку и не исправляет запись. Призвав класс к полной сосредоточенности, он просит ребят прохлопать в ладоши именно так, как записано на доске, а Костю — следить за своей записью. Мальчик замечает ошибку и вносит исправление...

Начинается следующий этап: придумывается ритм нижнего голоса («баса») на какие-либо сочиненные детьми относительно тяжелые и относительно легкие слоги. Репили, что тяжелее будет звучать слог «ра», а легче — «ле», и после обсуждения и споров остановились на таком ритмическом и артикуляционном варианте «баса»:



После того как один из учеников подписал этот голос под «мелодию», класс, разделенный на две группы, одновременно исполняет оба голоса. Теперь вводится «инструментовка»: одни дети произносят «шесть пар...», другие негромко отхлопывают этот ритм в ладоши, третьи декламируют «ра-ле-ра», четвертые отмечают басовый голос тихим притопыванием. И все это — легко и исполнительски выразительно.

— Пришло время, — говорит руководитель, — сочинить средний голос. Он должен быть не только в том же характере, что и остальные голоса, но — условимся — содержать что-то от «мелодии», а что-то от «баса», словом, «сделан» из того же материала. Этот голос должен придать нашему сочинению еще большую шутливость и веселость.

Под общее исполнение уже сочиненной ритмо-декламации наиболее активные ребята пытаются сымпровизировать нужный голос.

Но все их придумки только утяжеляют песенку. Тогда педагог напоминает фигуру, с которой дети встречались уже в другой пьесе:

8

6

Ра_пе_ра_ля ля ля ля ля ля ля ля

и т. д.

Подсказка быстро воспринята, творчески переосмыслена детьми, и в конце концов средний голос принимает такой вид:

После того как трехголосная ритмизованная декламация исполнена, педагог советует сочинить вступление, воспользовавшись, само собой разумеется, тем, что уже сделано, и ограничив себя уже имеющимся материалом. Снова реплики, споры, замечания. В конце концов принято чье-то предложение — к нему привели направляющие указания педагога — не сочинять ничего нового, а просто-напросто исполнить как вступление один лишь средний голос.

Вот к чему привела работа ребят:

Воображаемый урок закончен. Что произойдет дальше, на следующем занятии? Возможен такой путь: дети мелодизируют верхний голос, ритм которого уже сочинен; подбирают созданную мелодию на ксилофонах и металлофонах; на низком ксилофоне находят соответствующий звук для басового голоса; дублируют на маленьком барабанчике средний голос... А может быть, в данном случае уместнее ограничиться лишь речевой полифонией и немелодическими ударными инструментами...

КРАТКИЕ ПРАКТИЧЕСКИЕ ВЫВОДЫ

Наша делегация пришла к выводу, что орфовская методика (в ряде своих общих положений она близка тому, что предлагалось нашими крупнейшими музыкантами-просветителями Б. Л. Яворским и Б. В. Асафьевым в начале и середине 20-х гг.¹) могла бы быть широко использована в детских садах, общеобразовательных школах и наряду с другими формами работы в музыкальных школах разного типа. Отдельные же приемы орфовцев (в их числе совмещение относительной и абсолютной сольмизации, развитие творческой фантазии и навыков импровизации, воспитание музыкально-ритмического чувства и многое другое) следовало бы внедрить в программу профессиональных учебных заведений.

Однако для того, чтобы осуществить это, необходима серьезная предварительная подготовка. Она должна заключаться в следующем:

¹ См., например, сборники: Б. Яворский. Воспоминания, статьи и письма. М., 1964; Б. Асафьев. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании (под. ред. Е. Орловой). Л., 1965.

во-первых, подобно тому как созданы французский, английский, канадский, шведский, испанский, японский и другие национальные варианты «Шульверка», нужно создать нашу версию этого пособия, которая опиралась бы на русский музыкальный фольклор и на музыку других народов Советского Союза;

во-вторых, надо продолжать, развивать и расширять начатую в Ленинграде экспериментальную работу по орфовской методике, а для этого — прежде всего получить несколько комплектов орфовских инструментов (которые смогут, конечно, впоследствии изготавляться и у нас);

в-третьих, чрезвычайно желательно послать двух-трех молодых музыкантов, интересующихся музыкальной педагогикой, для стажировки в Институт Орфа;

в-четвертых, нужно опубликовать сборник статей Орфа и его сотрудников, который дал бы возможность широким педагогическим кругам ознакомиться с орфовской системой музыкально-воспитательской работы.¹

Труднее всего, конечно, осуществить первую из этих задач. Незадолго до нашего отъезда мы беседовали по этому поводу с Орфом.

— А не поступить ли,— сказал он нам,— для начала так. Вы присыдаете нам русские народные песни и танцы, в том числе детские, а мы с Г. Кеетман попробуем — в духе Мусоргского — обработать некоторые из них для детского музенирования. Затем присыпаем написанное вам для ознакомления и критического обсуждения. Вы же, со своей стороны, присыпаете нам, в институт, с той же целью ваши обработки...

Нам кажется, что такие творческие контакты с Орфом и его институтом могли бы оказаться плодотворными...

¹ Такой сборник и предлагается теперь вниманию читателей.

«ШУЛЬВЕРК». ИТОГИ И ЗАДАЧИ

Что такое «Шульверк»? Каковы его цели? Это, пожалуй, легче всего объяснить, обратившись к истории его возникновения. Если бросить взгляд в прошлое и вспомнить, как создавался «Шульверк», то его можно сравнить с дикорастущим растением. Для меня, страстного садовода, такое сравнение особенно близко. Подобно тому как растения приживаются там, где находят подходящую почву и где они необходимы, так и создание «Шульверка» обусловлено идеями, которые были выдвинуты временем и обрели в моей работе соответствующую почву для своего развития. «Шульверк» возник не по заранее намеченному плану (я не смог бы придумать такой далеко идущий план), а вызван необходимостью, на которую я обратил внимание и которую понял. Известно, что дикорастущие развиваются гораздо интенсивнее, чем те растения, которые разводят по определенному плану и которые часто хищают и приносят разочарование.

Этот характер «Шульверка» определил его особенности, достоинства и недостатки. Ярым приверженцам систематики «Шульверк» вряд ли доставит радость; еще в большей степени это относится к одаренным темпераментным импровизаторам. На каждом своем этапе «Шульверк» стремился развить самостоятельность творческих поисков. В «Шульверке» нет завершенного, все в движении и развитии. В этом заключена, конечно, и большая опасность, опасность пойти по ложному пути. Поэтому от тех, кто будет дальше развивать эти идеи, требуется предварительное основательное специальное обучение и обязательно глубокое проникновение в стиль, возможности и цели «Шульверка».

Но вернемся к возникновению «Шульверка». Это были 20-е годы. Молодежь Европы, охваченная новыми устремлениями, хотела развивать свое тело, участвовать в спорте, заниматься гимнастикой и танцами. Работа Жак-Далькроза и его идеи, распространявшиеся во всем мире, подготовили почву — прежде всего благодаря Институту музыки и ритма в Геллеруа — для этого нового движения. Лабан и Вигман — называю только два имени — приближались тогда к зениту творческого пути. Рудольф Лабан был несомненно одним из наиболее значительных педагогов танца и хореографов своего времени. Его работы по

танцевальному искусству принесли ему всемирную известность. Гениальная Мари Вигман, ученица Жак-Далькроза и Лабана, создала новый жанр выразительного танца. Лабан и Вигман оказывали огромное влияние на педагогику и художественную практику. В это время в Германии было организовано много школ гимнастики и танца. Все эти устремления чрезвычайно интересовали меня, так как тесно соприкасались с моей работой для театра.

В 1924 году я основал вместе с Доротеей Гюнтер в Мюнхене школу музыки и танца, получившую название Гюнтершуле. Здесь я получил возможность работать над созданием новой системы ритмического воспитания и мог осуществить свои идеи о взаимном проникновении и дополнении двигательного и музыкального воспитания. Особенность Гюнтершуле заключалась в том, что одним из ее основателей и руководителей был музыкант. Поэтому уже с самого начала делался особый акцент на музыкальные задачи, и я нашел здесь идеальное место для экспериментальной проверки своих замыслов.

Музыкальное воспитание должно было стать иным, чем до сих пор. Центр тяжести следовало перенести с односторонне гармонической стороны на ритмическую. Естественно, что стали предпочтительнее ритмические инструменты. Я отказался от проведения двигательного воспитания на основе одной только фортепианной музыки (как принято было в то время и как проводится нередко и сегодня) и попытался активизировать учеников путем их собственного музелирования, направив их к импровизации и к сочинению своей музыки. Я не хотел поэтому обучать на сложных художественных инструментах, а предпочел примитивные ритмические инструменты, которыми сравнительно легко овладеть и которые удобны для игры. Для этого прежде всего пришлось разыскать подходящий инструментарий. Чисто ритмические инструменты, отечественные и экзотические, можно было тогда легко найти благодаря развитию джаза; оставалось лишь отобрать их. Однако без мелодических и бурдонных инструментов невозможно было создать самостоятельный инструментальный ансамбль. Прежде всего мы построили мелодические ударные инструменты — штабшпили¹ с деревянными и металлическими пластинками, различного рода ксилофоны, металлофоны и глокеншпили. Речь идет о новых конструкциях с частичным использованием средневековых и экзотических образцов. Созданные заново своеобразные ксилофоны не имели ничего общего с ксилофонами, используемыми в оркестре: они

¹ На русском языке нет специального термина для общего названия мелодических ударных инструментов с пластинками из разного материала. Поэтому в дальнейшем мы называем эту группу инструментов немецким словом штабшпили.— Ред.

приближались скорее к высоко развитой индонезийской форме.

В лице мюнхенского фортепианного мастера Карла Маендлера, ставшего популярным в начале века благодаря воссозданию чембала, я нашел человека, который любил экспериментировать и заинтересовался моими идеями. Сконструированные им новые формы ксилофонов и металлофонов, известные сегодня всему миру, внесли в наш инструментальный ансамбль ни с чем не сравнимое и ничем не заменимое звучание; вместе с глокеншпилиями они создали его основу. Эти инструменты строились в сопрановом, альтовом, теноровом и басовом регистрах. Наряду с штабшпилиями был использован еще один мелодический инструмент — флейта. Она принадлежит к самым старым мелодическим инструментам, можно сказать, к древнейшим. После различных опытов с экзотическими типами флейт я остановился на блокфлейте, которая до того была известна только как музейный экспонат. Благодаря содействию и помощи моего друга Курта Закса, в то время директора знаменитого Берлинского собрания инструментов, я получил quartet блокфлейт, построенный по старым образцам (сопрановую, альтовую, теноровую и басовую флейты). Кроме литавр и низких штабшпилей в нашем ансамбле в качестве басовых инструментов использовались и струнные (виолончели и всякого рода фидели и гамбы), предназначенные для исполнения выдержаных квинт и бурдонного сопровождения. Гитары и лютни составляли группу щипковых инструментов. Так завершилась разработка инструментария для Гюнтершуле.

Стало ясно, что для такого инструментария необходимо заново создать музыку или же обработать и переложить уже имеющуюся. Здесь прежде всего возник вопрос об использовании отечественного и иностранного фольклора. Моя педагогическая идея заключалась вот в чем: подвести учеников к тому, чтобы они могли сами сочинять музыку и сопровождение к движению, хотя бы в самой скромной форме. Характер музыки для этих инструментов рождался из самой игры на них. Возникшая на этой основе импровизационная техника имела важное значение. Эти импровизационные упражнения позволяли ученику непосредственно проявить себя в музыке.

В 1930 году было опубликовано первое издание «Шульверка». Во вступлении к первому, основному тому, носившему название «Ритмико-мелодические упражнения», сказано: «При помощи элементарных музыкальных упражнений «Шульверк» стремится подвести к истокам музыки и к ее первоначальным формам». Фриц Рейш в своем предисловии добавил к этому: «Музыкальные примеры ритмико-мелодических упражнений являются, собственно говоря, «примитивной музыкой»; благодаря игровому и танцевальному характеру они легко до-

ступны и тем, кто мало искушен в музыке. Как всякая подлинно народная музыка, и эта музыка связана еще с движением; это означает, что единство между голосом, звукоизвлечением на инструменте и движением, возникшее из естественной потребности проявить себя, в ней еще не нарушено. Ритм — первоначальная организующая сила — в примитивнейшей форме может быть выражен в хлопках, притопах и шагах. Мелодия связана с дыханием». И далее: «В духе сказанного и должно быть построено современное музыкальное воспитание, если оно стремится ответить требованиям времени». Вскоре вышли последующие выпуски «Шульверка»: «Упражнения для ударных инструментов и бубна», «Упражнения для литавр», «Упражнения для штабшпилей», «Упражнения для блокфлейт», а также танцевальные и игровые пьесы для различных инструментальных составов. Моя ученица и постоянная сотрудница Гунильд Кеетман с самого начала принимала большое участие в разработке инструментария и в составлении названных выпусков «Шульверка». Участвовали в этой работе и мои тогдашние ассистенты по Гюнтершуле — Ганс Бергезе и Вильгельм Твиттенгоф.

Одновременно с этими музыкальными и педагогическими поисками и на их основе начала работу танцевальная группа Гюнтершуле с собственным оркестром для сопровождения танцев. Гунильд Кеетман писала музыку для этого оркестра, а танцовщица и преподавательница танца Мая Лекс осуществляла хореографические постановки. В этих постановках участники меняли свои функции — танцоры играли в оркестре, музыканты танцевали. Для того чтобы дать представление о многообразии этого танцевального оркестра, следует привести его состав: блокфлейты, ксилофоны разной высоты, металлофоны, глокеншпили, литавры, маленькие танцевальные бубны, разного рода барабаны и тамтамы, гонги, различные тарелки, треугольники, колокола определенной высоты, маленькие тарелочки и другие небольшие ударные инструменты, а в некоторых случаях — фидели, гамбы, спинеты и органные портативы. В течение ряда лет танцевальная группа совершила поездки по родной стране и за границей, которые привлекли к себе большое внимание. При этом существенную роль в распространении идей «Шульверка» сыграли педагогические показы на различных съездах.

С самого же начала моя экспериментальная работа в Гюнтершуле привлекла внимание многих педагогов. Одним из первых оказал поддержку «Шульверку» Лео Кестенберг, в то время музыкальный референт Министерства культуры в Берлине, а также его сотрудники — доктор Эбергардт Прейсснер и доктор Арнольд Вальтер. Кестенберг решил провести широкую проверку «Шульверка» в народных школах Берлина. «Шульверк» был тотчас же сдан в печать. Мои друзья — издатели

Людвиг и Вилли Штеккер, владельцы фирмы Шотт — приняли смелое решение напечатать работу, знаменовавшую революцию в музыкальном воспитании, работу, для реализации которой не было еще даже достаточного количества соответствующих инструментов.

Уже в 1931 году у меня родилась мысль использовать музыкально-педагогические опыты, проведенные в Гюнтершуле, для музыкального воспитания детей в виде «элементарного музыкального обучения». Так, в 1932 году появилось предварительное объявление издательства Шотта: «Шульверк Орфа — Музыка для детей — Музыка детей — Народные песни». Однако этому изданию не суждено уже было выйти из печати. И Кестенберг не смог осуществить свои планы: его вскоре освободили от занимаемой должности. Политическая волна смыла все развивающиеся в «Шульверке» идеи как нежелательные, а то, что было понято превратно, спаслось, как обломки, выброшенные на берег после кораблекрушения, и это неверно понятое продолжает кое-где влакить существование и по сей день. Во время происшедших событий в Мюнхене Гюнтершуле была полностью разрушена и сгорела, при этом большая часть инструментов пропала. Гюнтершуле не была восстановлена, да и времена изменились. Я совершенно отошел от педагогической работы и ждал, вероятно, неосознанно, что меня к ней снова когда-нибудь призовут.

И меня призвали к ней в 1948 году — при этом в прямом значении этого слова — телефонным звонком из Баварского радиовещания. Доктор Пановский, сотрудник Баварского радио, разыскал давно распроданную пластинку времен Гюнтершуле и дал ее прослушать руководительнице школьного вещания Аннемарие Шамбек. Это была музыка к танцам для детей и юношества, в которой использованы инструменты Гюнтершуле. Меня спрашивали: «Не взялись бы вы написать для нас в таком же духе музыку для детей, которую они могли бы сами исполнять? Мы думаем, что такая музыка должна очень понравиться детям. Мы рассчитываем на несколько передач, которые следовали бы друг за другом».

Я работал в это время над партитурой «Антигоны» и был далек от педагогики. И все же это предложение заинтересовало меня, так как ставило совершенно новые проблемы и давало возможность продолжить внезапно прерванные опыты. Как я говорил, инструментарий Гюнтершуле почти полностью пропал, а время было настолько тяжелое, что материала для создания новых инструментов достать невозможно было. Помимо нехватки инструментов, возникали и более сложные проблемы. В свое время «Шульверк» предназначался для руководителей музыкально-двигательного воспитания, то есть для взрослых, и в таком виде не мог быть теперь использован для детей. Я понимал, конечно, что нельзя вводить рит-

мическое воспитание лишь в юношеском возрасте, а надо начинать его со школьниками и даже дошкольниками. Итак, мне снова предоставлялась возможность экспериментировать.

Единство музыки и движения, которое так трудно привить у нас молодым людям, ребенок воспринимает как нечто естественное. Это обстоятельство открыло мне путь к новой педагогической работе. Я понял также, чего не хватало до сих пор «Шульверку». В Гюнтершуле мы не придавали должного значения пению и слову, если не считать жалких попыток в этом направлении. Зов, рифма, слово и пение стали теперь отправной точкой, и иного пути в работе с детьми не могло быть. Движение, пение и игра образовали единое целое. Я не имел возможности наряду с моей тогдашней композиторской работой написать какие-либо «детские пьесы» для радио; однако идея создать новую, соответствующую детскому возрасту систему музыкального воспитания захватила меня. Итак, я решил принять предложение и провести его по-своему.

Теперь все стало само собой на свои места: элементарная музыка, элементарный инструментарий, элементарные словесные тексты и элементарные формы движений. Какое же содержание вкладывается в понятие «элементарное»? Элементарное, по латыни *elementarius*, означает «относящийся к элементам, к основным веществам, первозданный, изначальный». И далее: что же означает элементарная музыка? Элементарная музыка — это не музыка сама по себе: она связана с движением, танцем и словом; ее нужно самому создавать, в нее нужно включаться не как слушателю, а как ее участнику. Она не должна быть специально осознана; она не знает крупных форм архитектоники; она связана с небольшими хороводными формами, с *ostinato* и простым видом рондо. Элементарная музыка питается земными соками, безыскусственна, связана с движением тела: каждый способен ее изучить и пережить; она близка детям.

Кеетман и я совместно с опытным педагогом Рудольфом Кирмайером начали работу над первыми передачами для Баварского радио. Так из работы для детей и с детьми возник новый «Шульверк». В мелодии отправным пунктом стал для нас зов кукушки — нисходящая терция, попевка на двух ступенях, которая шаг за шагом расширялась и превращалась в звукоряд без полутонов, в мажорную пентатонику. Речевой основой стали имена, считалочки и простейшие детские песни. Это был мир, доступный всем детям. Я не думал о воспитании особо одаренных детей, а имел в виду воспитание на более широкой основе, которое позволило бы охватить и малоодаренных детей. Опыт убедил меня, что редко можно встретить совсем немузыкальных детей, что почти к каждому можно найти путь, у каждого вызвать отклик и, таким образом, содействовать развитию скрытых способностей.

Беспомощный педагог часто по невежеству засыпает живые родники, препятствует развитию талантов...

Мы приступили к нашим передачам осенью 1948 года со школьниками 8—12 лет, не имевшими музыкальной подготовки, и использовали остатки инструментария Гюнтершуле. Этот инструментарий был встречен детьми с восторгом, и восторг детей-исполнителей увлек многих слушателей. Вскоре стало ясным, что нельзя ограничиться немногими запланированными передачами и что здесь таятся ростки, которые могут дать непредвиденные всходы. Мы не ожидали, что из школ придет такое большое количество откликов; дети были увлечены и сами хотели принять участие в такого рода музенировании. Получено было множество запросов о том, где можно приобрести инструменты. И здесь нам помог молодой инструментальный мастер Клаус Беккер, учившийся еще у старого Маендулера: он построил из материала, который можно было тогда достать, первые штабшили для нового «Шульверка». Уже через год, когда легче стало приобрести необходимый материал, он организовал собственную мастерскую «Studio 49». В сотрудничестве со мной он продолжал работу над усовершенствованием нашего инструментария.

Вскоре радио смогло пригласить школьников — слушателей и исполнителей — на соревнование; премиями служили главным образом инструменты. Дети должны были найти и записать мелодии и аккомпанементы на заданные стихи и песенные тексты. Хорошие результаты (они нас обрадовали) показали, что наши передачи были правильно поняты и проработаны. Множество присланных рисунков и картинок к песням и стихам (по условиям соревнования они не требовались) доказало, что фантазия была разбужена и в этой области. Здесь заложено еще много неиспользованных возможностей для связи музыки с изобразительным искусством. Радиопередачи продолжались свыше пяти лет. Результатом этой работы были пять основных томов «Музыки для детей», которые вышли в течение 1950—1954 годов и к которым Вильгельм Келлер написал обширное введение.

После ряда экспериментальных курсов с детьми при Моцартеуме доктор Эбергардт Прейсснер, в то время директор Моцартеума, пригласил Гунильд Кеетман для проведения занятий по «Шульверку». С осени 1951 года она руководила детскими классами и теперь могла начать работу и по движению, чего нельзя было сделать по радио. Таким образом, впервые появилась возможность проводить занятия по «Шульверку» в полном объеме, так, как мы себе это представляли.

Различного рода показы на педагогических сессиях в Зальцбурге позволили познакомить с «Шульверком» многих иностранных гостей Моцартеума. Здесь я снова встретился с доктором Арнольдом Вальтером, и эта встреча привела к тому,

что он первым решил перенести наш метод работы в Канаду. Доротея Галь по его инициативе училась у Кеетман в Зальцбурге и, возвратившись в Канаду, развернула там исключительно успешную работу по «Шульверку». Швед Даниэль Гелден после обучения в Зальцбурге ввел работу по «Шульверку» у себя на родине. Ассистентка Кеетман датчанка Минна Ланге перенесла «Шульверк» в Копенгаген. «Шульверк» очень быстро распространился во многих странах — в Швеции, Бельгии, Голландии, Англии, Португалии, Югославии, Испании, Латинской Америке, Турции, Израиле, США и Греции. Школьные передачи Баварского радио, которые были записаны на пленку многими иностранными станциями, особенно содействовали распространению «Шульверка». Его стали перевodить, а вернее — приспособливать оригинал «Музыки для детей» к другим языкам. Конечно, при этом речь могла идти не просто о переводе, а об истолковании по-новому, в духе «Шульверка» национальных детских песен и стихов. Так появилось сначала первое канадское издание, а за ним последовали издания на шведском, фламандском, датском, английском, французском, португальском и испанском языках. Эти переложения не выходили за пределы круга западноевропейской культуры; все они были как бы вариантами «Шульверка».

Когда же нашей работой заинтересовались в Японии, возникла совершенно новая проблема: в какой мере «Шульверк» может быть приспособлен к высокоразвитой восточной культуре, возникшей на иных основах? Уже в 1953 году профессор Наохиро Фукуи, директор Музыкальной академии в Токио, познакомился с «Шульверком» на одной из наших демонстраций в Зальцбурге. Используя тома «Шульверка», фильмы и пластинки, он начал самостоятельно развивать работу по «Шульверку» в Японии. Совершая в прошлом году совместно с Кеетман поездку по Японии, во время которой мы выступали с докладами и проводили занятия, мы имели возможность убедиться, как непосредственно реагировали японские дети на работу по «Шульверку», как отзывчивы педагоги и как естественно вошла элементарная музыка в чуждую музыкальную культуру. Между тем в Японии наряду с переводом оригинального издания, являющимся как бы введением в западноевропейскую музыку, был создан и собственный вариант «Шульверка», построенный на японских детских песнях, текстах и на японских звукорядах. При Музыкальной академии в Токио была также организована подготовка учителей для занятий по «Шульверку».

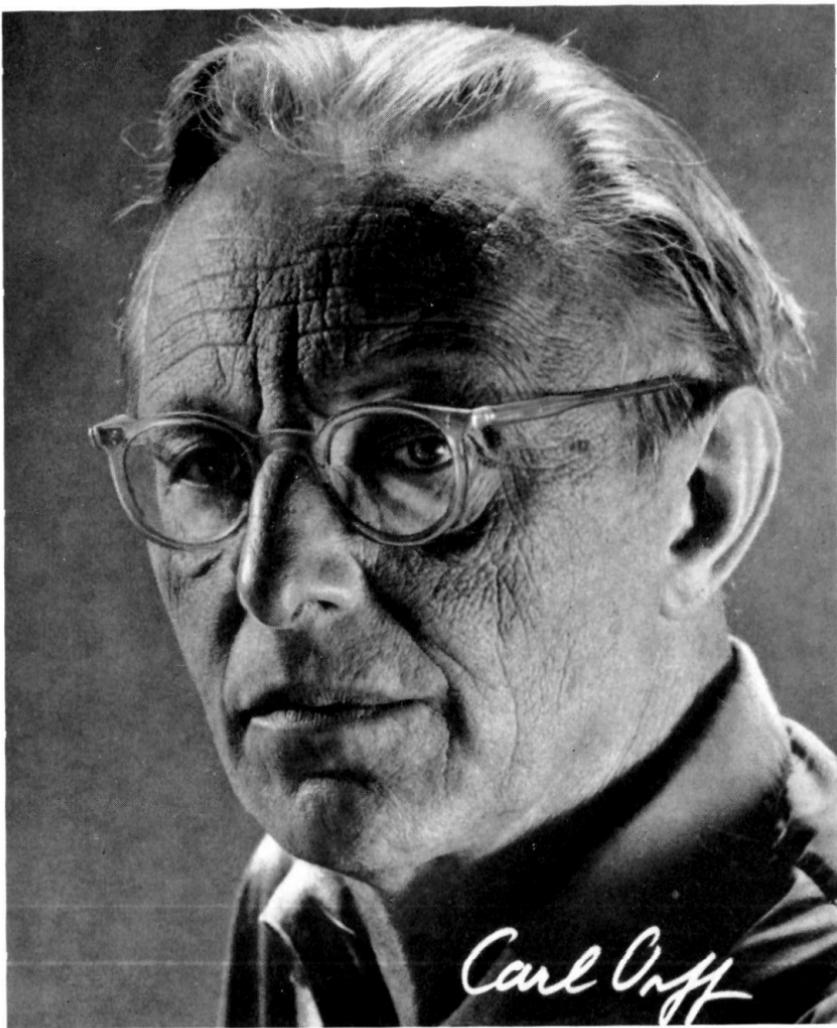
Но вернемся в Европу. После окончания пяти томов «Музыки для детей», выпуска двух документальных пластинок и фильма, я думал, что мою педагогическую работу можно считать завершенной. Однако все более широкое распространение «Шульверка», редактирование новых изданий

и использование «Шульверка» в новых областях, как, например, в медицине,— все это приводило к непрекращающейся и непредусмотренной работе. Множество запросов, главным образом из-за границы о том, где именно проводится подготовка учителей для работы по «Шульверку», а также печальный опыт дилетантского и неправильного истолкования «Шульверка», убедили меня в необходимости создания специального центра для подготовки учителей. Ошибочная интерпретация и использование плохих инструментов грозили кое-где исказить самый смысл «Шульверка». Все это потребовало от меня личного вмешательства. И снова доктор Прейсснер предоставил возможность организовать такой центр при Моцартеуме (Академии музыки и изобразительных искусств в Зальцбурге). При этом следует упомянуть о великодушной поддержке Министерства культуры Австрии. Итак, был открыт специальный институт, Институт Орфа, предназначенный исключительно для работы по «Шульверку» и дальнейшего его совершенствования. Институт стал местом встреч для всех интересующихся «Шульверком», для обучающих и обучающихся, приезжающих из разных городов страны и из-за границы; но прежде всего — центром для подготовки педагогических сил, который был так нужен.

Здесь не место говорить о растущем значении «Шульверка» для лечебной педагогики. В специальной литературе сообщается об этом довольно часто. Следует лишь упомянуть, что «Шульверк» и его инструменты широко используются в школах для слепых и глухонемых, в логопедических школах, в учебных заведениях для трудновоспитуемых и разного рода невротиков, в самых различных лечебных заведениях в качестве трудовой терапии.

В последние годы много писали о «Шульверке» внутри страны и за рубежом; появилась огромная литература. «Шульверк» цитируется почти в любой специальной музыкально-педагогической работе. Появились, однако, всякие «Продолжения», «Дополнения», «Улучшения», «Переработки», «Приложения к орфовскому Шульверку» и тому подобное — много плевел и, к сожалению, мало хорошего. Так называемые инструменты Орфа распространены теперь, правда, во многих школах, но было бы ошибкой сделать отсюда вывод, что работа по «Шульверку» заняла в этих школах подобающее ей место. Инструменты часто используются совершенно неправильно, и это приносит скорее вред, чем пользу.

Из года в год во многих местах проводится большое количество методических курсов по «Шульверку» для педагогов. Обучение по «Шульверку» ведется в общеобразовательных школах, в хоровых и музыкальных школах для юношества, в гимнастических и танцевальных школах и на частных курсах. Все эти усилия достойны похвалы, но они еще не меняют



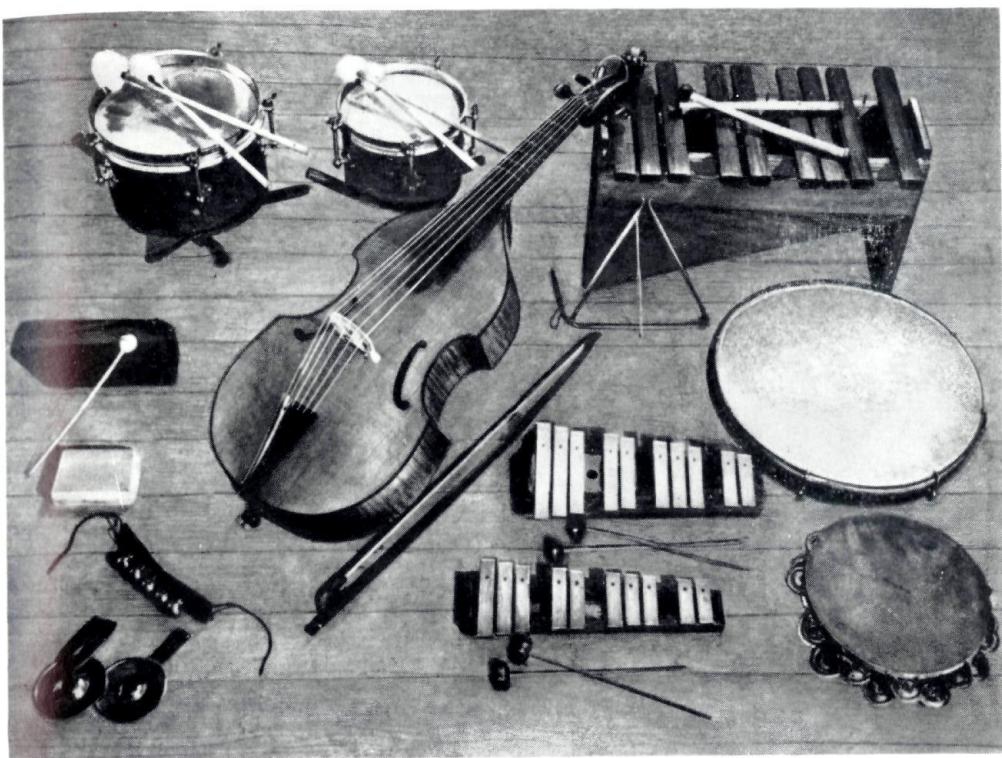
К. Орф



Г. Кеетман



В. Келлер и К. Орф



Инструменты, используемые на занятиях

Вход в Институт Орфа



На занятиях музыкой



Игра на ксилофоне

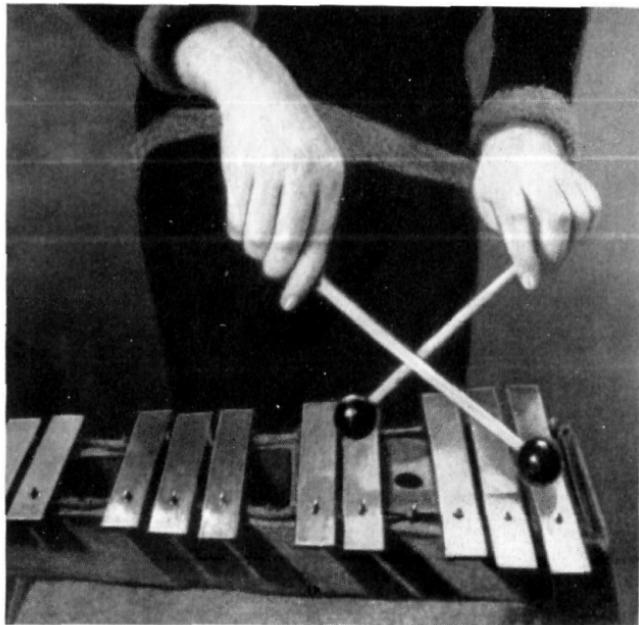


Игра на стеклянных сосудах





Приемы игры на ксилофоне



Играют на блокфлейте



Играют на ксилофоне
и треугольнике



общего положения: «Шульверк» до сих пор не занял места там, где должен был его занять, где может оказать наибольшее воздействие и где имеются возможности непрерывно продолжать обучение и использовать различные взаимосвязи. Этим местом является общеобразовательная школа, и тут мы подошли к нашей основной теме: «Шульверк Орфа в школе». «Музыка для детей» принадлежит школе.

Не будучи профессионалом, я не чувствую себя вправе говорить о школьных проблемах и реформах, о которых сегодня так много спорят во всем мире. Поэтому я хотел бы изложить свои мысли образно. Это позволит мне отойти от конкретной формы их выражения и вместе с тем приведет к полной ясности. Еще раз осмелюсь использовать сравнение с природой: элементарная музыка, слово и движение, игры и все, что будит и развивает духовные силы, создают основу для развития личности, основу, без которой мы придем к душевной опустошенности.

Когда же наступает в природе опустошение? Когда в той или иной местности проводится односторонняя эксплуатация, когда чрезмерной культивацией нарушается созданное природой водное хозяйство, когда в угоду всяkim чертежам и проектам в утилитарных целях приносятся в жертву леса и кустарники, короче говоря, когда одностороннее вмешательство нарушает равновесие в природе. Точно так же — я еще раз хотел бы это сказать — мы придем к душевной опустошенности, если человек отойдет от элементарного и — в силу односторонности воспитания — утратит свое равновесие.

В природе лишь на удобренной почве возможно произрастание: элементарная музыка, подобно такой почве, раскрепощает силы ребенка, которые в ином случае не расцветут. Следует подчеркнуть, что элементарная музыка в школе должна быть не чем-то дополнительным, а основополагающим. Речь идет при этом не только о музыкальном воспитании как таковом, но и о формировании человеческой личности: в учебной работе это выходит далеко за рамки так называемых уроков музыки и пения. Фантазию и способность к переживанию следует развивать в раннем возрасте. Все, что ребенок переживает, все, что в нем разбужено и воспитано, скажется на протяжении всей его жизни. Никогда не утратит он то, что было заложено в эти годы, никогда впоследствии не проявит интереса к тому, что в нем не было развито. Еще существуют сегодня «немые школы», в которых никогда не звучит песня и плохо обучаются музике. И это вызывает беспокойство.

Итак, выдвигается ясное требование: элементарная музыка должна стать стержнем педагогического образования, а не быть одним из предметов среди многих других. Для реализации этого требования и для его последующего воздействия на

школы может пройти несколько десятилетий. Я обстоятельно обсуждал это требование с нашими и зарубежными видными педагогами и пытался выяснить возможности для его осуществления. Отсюда дорога поведет дальше, но это дальняя дорога.

Элементарной музыкой может овладеть каждый, и она обязательна и необходима для тех, кто хочет посвятить себя профессии учителя, особенно в начальной школе. Тот, кто не овладеет элементарной музыкой, тот, для кого она останется чуждой, не сможет стать учителем молодого поколения, так как ему будет недоставать важной предпосылки для этого. Лишь тогда, когда в начальной школе будет заложен фундамент, можно будет построить успешное музыкальное обучение в средних и старших классах...

Здесь, в институте, мы все время продолжаем нашу работу, накапливаем опыт и производим эксперименты: и все же «Шульверк» в целом представляется нам настолько законченным и проверенным, что с ним можно считаться, как с чем-то уже установившимся. Однако он построен так, что имеющийся материал может быть многообразно разработан. Со всей скромностью, но с глубоким убеждением я хотел бы закончить словами Шиллера: «Все, что от меня зависело, я выполнил...»

ВВЕДЕНИЕ В «МУЗЫКУ ДЛЯ ДЕТЕЙ»

ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ

1

Своим «Шульверком» Карл Орф вносит музыкальный вклад в современное общее воспитание, не требуя предварительно от учеников ни особых музыкальных способностей, ни подготовки. Вместе с тем «Шульверк» не только не ограничивает развитие подлинно талантливых детей, но, благодаря разнообразию заданий, предоставляет им простор для того, чтобы проявить и испытать свои способности, и не лишает их возможности выказать свою музыкальную активность с детской непосредственностью. «Шульверк», если использовать его правильно, ставит перед всеми учениками, способными и менее способными, задачи, нужные для тех и других, так, чтобы никто из детей не чувствовал, что ему оказывают предпочтение или отодвигают на второй план. Однако подлинная цель «Шульверка» — вызвать радость; ту радость, которая возникает при плодотворном взаимодействии индивидуальных и коллективных творческих проявлений. В этом смысле задачи, связанные с творчеством, воспроизведением и слушанием музыки, не должны расчленяться на различные, друг от друга разобщенные разделы работы; их следует ставить перед всеми участвующими в работе детьми, ставить в единстве. «Шульверк» Орфа — не методика, а скорее — путеводитель. Все методические соображения, которые высказываются в дальнейшем, опираются на приведенные выше основные принципы и указывают лишь некоторые пути среди многих возможных. Поэтому все, что предлагается, можно изменить применительно к конкретным условиям.

2

«Шульверк» Орфа прежде всего предназначен для работы с группами; правда, в пьесах имеются индивидуальные упражнения и сольные задания, но при этом не имеются в виду «солисты», которые заставляют всех остальных музцирующих лишь аккомпанировать господствующему голосу. Самая маленькая группа состоит из двух участников, каждый из которых принимает равноправное участие в воспроизведении

нии или импровизационном оформлении пьесы. Максимальное количество участников группы установить невозможно; оно зависит от числа имеющихся инструментов, от возможностей помещения и от ряда других обстоятельств; таким образом, величина группы определяется не абсолютно, а относительно. В дальнейшем мы покажем, что можно работать и с маленькими и с большими группами, если считаться со звучностью определенного инструментального состава и соблюдать динамические градации. Переполнение школьных классов, на которое часто (и обоснованно!) жалуются учителя, не может служить помехой для музенирования по «Шульверку» Орфа. Но соблюсти одно предварительное условие необходимо — помещение должно предоставлять возможность музенирующим свободно двигаться, то есть хлопать, топать, играть на инструментах и даже танцевать всей группой. При строительстве новых школ следует поэтому наряду со спортивным залом предусмотреть специальное помещение для занятий музыкой и движением, которое соответствовало бы этим требованиям. Если же такого помещения нет, можно использовать спортивный зал или зал для общественных собраний, в крайнем случае — классную комнату, в которой на время музыкальных занятий следует освободить возможно больше места.

3

Элементарное музенирование возможно в любом возрасте. Но при этом нужно сообразовываться с возрастными особенностями, выбирать подходящие песенные тексты и считаться с объемом детских голосов.

Сборники «Музыки для детей» (то есть та часть «Шульверка», о которой пойдет речь) предназначены главным образом для начальной школы (то есть для детей от 6 до 14 лет). Вряд ли нужно напоминать, что в несколько измененной форме (облегченной или усложненной) материал «Шульверка» позволяет музенировать как в дошкольном возрасте, так и после пятнадцати лет. В школе группировка по возрастам получается сама собой, так как в каждом классе учатся дети одинаковых лет. Вне школы и дома могут совместно музенировать дети разных возрастов; в семье же появляются совсем новые возможности для домашнего музенирования — участие родителей.

ИНСТРУМЕНТЫ

Музыкальные инструменты (которые в своей первоначальной функции передавали ритмические компоненты музенирования) с самого начала работы с детьми используются вместе с певческим голосом (выразителем мелодических компонен-

тов). Природными инструментами — руками и ногами, с помощью которых можно хлопать и топать,— обладает каждый человек. Звукокрасочная гамма хлопков, притопов, шлепков и щелчков отличается некоторым разнообразием оттенков, но все же она весьма ограничена. Ее, эту гамму, следует дополнить, расширить и улучшить маленькими ударными инструментами. К ним относятся: трещотки, деревянные палочки, небольшие тарелочки, тарелки, треугольники, кастаньеты, различного рода деревянные и кожаные барабаны, бубенцы и другие подобные инструменты.

К этим инструментам без определенной звуковой высоты, которые применяются как чисто звукокрасочные и ритмические инструменты, присоединяются ударные, имеющие определенную звуковую высоту: маленькие литавры, разной формы штабшили (глокенишили, металлофоны, ксилофоны и стеклянные сосуды). Штабшили являются связующим звеном между мелодическими и ритмическими инструментами и образуют основу всего звучащего ансамбля.

К третьей группе принадлежат струнные инструменты (смычковые и щипковые): гамбы и фидели (разного высотного диапазона), псалтерионы (гусли), лютни, гитары. Как басовые инструменты (наряду с литаврами, басовыми ксилофонами и специальным бурдонным инструментом, находящимся в настоящее время еще в экспериментальной стадии) используются басовый фидель, гамба, виолончель и контрабас (бас, который может быть исполнен разными инструментами, обозначается в «Шульверке» единообразно — «бас»).

В четвертую группу входят духовые инструменты: блокфлейты, загнутый книзу гобой и другие.

К ВОПРОСУ О ТЕХНИКЕ ИГРЫ НА УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

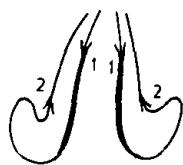
УПРАЖНЕНИЯ В ДИРИЖИРОВАНИИ

Дирижирование играет ту же роль, что и игра на ударных инструментах: в рамках «Шульверка» оно выполняет функцию главного ударного инструмента, который, подобно «концертмейстеру», ритмически ведет за собой всю группу. Поэтому дирижерские упражнения следует вводить одновременно с упражнениями в хлопках, притопах, шлепках и щелканиях пальцами, о которых речь впереди. Само собой разумеется, что дирижирование должно также ритмически управлять речевыми и певческими упражнениями.

В упражнениях по дирижированию должны принимать участие все ученики, с тем, чтобы в конце концов каждый из них мог взять на себя роль дирижера. Для основных тактовых размеров мы используем общепринятые схемы

дирижирования, которые, как и в управлении хором, выполняются зеркально двумя руками (без палочек):

ДВУХДОЛЬНЫЙ ТАКТ



Левая рука

Правая рука

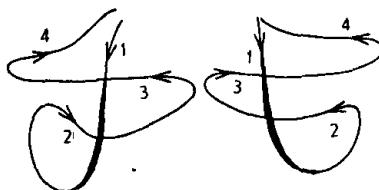
ТРЕХДОЛЬНЫЙ ТАКТ



Левая рука

Правая рука

ЧЕТЫРЕХДОЛЬНЫЙ ТАКТ

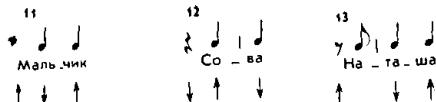


Левая рука

Правая рука

В исходном положении руки подняты вверх (верхняя часть руки почти на высоте плеча, но плечи не подымать!), предплечье повернуто вовнутрь (так, чтобы руки почти соприкасались), пальцы сомкнуты (как если бы руки держали чайные чашки), тыльная часть руки повернута кверху (такое положение руки должно сохраняться и при дирижировании, то есть тыльная часть руки не должна переворачиваться).

При дирижировании запястье должно быть свободным, а пальцы — сомкнутыми (руки не должны напрягаться). Несколько выше середины туловища следует представить себе плоскость, по которой эластично ударяют опускающиеся руки. При этом дирижировать следует в направлении от корпуса (ни в коем случае не в трусливой, оборонительной позе), слегка наклоняясь скорее вперед, чем назад. Каждый поворот дирижерского жеста (см. приведенные выше графические изображения) сопровождается небольшим пружинистым движением запястья. Если пьеса начинается с *сильной* тактовой доли, дирижер подготовливает вступление *затактовым* движением (см. прим. 11). Если пьеса начинается с затакта, равного одной метрической доле, перед вступлением должна быть показана доля такта (см. прим. 12). Если пьеса начинается с длительности равной части метрической доли, которая оказывается раздробленной, отмечают энергичным движением (см. прим. 13).



Для того чтобы показать окончание пьесы или ее части, лучше всего на последней доле сделать эластичное кругообразное движение в наружную сторону с тем, чтобы принять затем исходную позицию. Учителю настоятельно рекомендуется дополнить приведенные здесь лишь в самых общих чертак указания по технике дирижирования, обратившись к пособию по хоровому дирижированию, или, что еще лучше, восполнив свое образование обучением хоровому дирижированию. Это позволит ему не только правильно руководить группой мусицирующих детей, но и преподать им основы дирижирования, а также контролировать и исправлять их дирижерские технические навыки.

хлопки

Хлопки также требуют тренировки и их нужно разучивать. Удар в ладости должен быть упругим, дыхание — правильным. В начале хлопки лучше всего проводить стоя; руки перед хлопком должны быть свободны, а самый удар — легким и мягким. Замах может быть двусторонним по диагонали (правая рука сверху справа ударяет вниз влево, левая рука — снизу вправо вверх) или односторонним (одна рука ударяет по спокойно подставленной ладони другой). Осанка должна быть как при дирижировании свободной, ненапряженной, самый хлопок выполняться с минимальной затратой силы.

Хлопки отличаются друг от друга. Это отличие обусловлено двумя моментами: формой, которую принимают ладони, и характером удара. При хлопке горстью ладони принимают форму чаши, ударяют так, чтобы между ними образовалось полое пространство, и воспроизводят благодаря этому «глухой» звук.

При хлопке плоской ладонью пальцы остаются вытянутыми; рекомендуется односторонний хлопок правой руки по ладони левой; ладонь эту можно ударять в разных местах: хлопок по середине или возле пальцев звучит иначе, чем хлопок по запястью или у края кисти. Всевозможные варианты хлопков следует испробовать и поупражняться в них.

Надо использовать различные динамические градации звучания, прежде всего — переходы от piano к forte, и наоборот (а также crescendo, decrescendo). Piano важнее, чем forte, так как тихие хлопки приучают прислушиваться друг к другу и одновременно чутко различать тонкости звуковых красок.

Однако тихие хлопки не должны приводить к ритмическим неточностям, как это часто бывает из-за неверного отношения к piano: piano *вовсе не означает ослабления собранности!* Энергия, прежде всего ритмическая, должна присутствовать и при самом нежном звукоизвлечении! (Эти основные правила относятся к любой работе на любом инструменте, независимо от его характера).

ШЛЕПКИ

Под «шлепками» мы понимаем удары плоскими ладонями по бедрам. Шлепки дают новую звуковую краску и могут применяться как сами по себе, так и чередуясь с хлопками и притопами. Как и всегда во время музенирования, корпус должен быть свободным и вместе с тем «готовым к прыжку». Шлепки можно выполнять как сидя, так и стоя.

ЩЕЛКАНИЕ ПАЛЬЦАМИ

В каждой группе можно найти ребят, умеющих щелкать пальцами; некоторые могут этому научиться тотчас же, но не все, так как не каждая рука пригодна для этого. Важно, чтобы щелкание пальцами выполнялось без напряжения, свободно и бойко.

ПРИТОПЫ

Топать можно сидя и стоя. Лучше всего слегка приподнять голень и ударять ногой по полу, что можно выполнить с большей или меньшей силой. После удара нога должна оставаться на полу (вначале дети обычно подымают ногу после удара и остаются в беспомощной позе). Наряду с притопами всей ногой можно и должно проводить и другие упражнения: удары носком (пятачок остается на полу) или пяткой (носок остается на полу).

ТРЕЩОТКА

Трещотка состоит из полого корпуса, в котором содержится подвижный материал. При сотрясении или ударе по корпусу раздается треск; отсюда и название этого инструмента. Трещотку может сделать каждый ученик. Для этого надо наполнить песком, мелкими камушками, дробью, рисом или другим материалом жестяную или деревянную коробку, картонку, скорлупу кокосового ореха или тыквы (сколько именно всыпать материала, это нетрудно определить, обратившись к проблемам звучания). Инструмент следует держать в руке так, чтобы треск не приглушался.

ДЕРЕВЯННЫЙ БАРАБАН

Инструмент представляет собой небольшой деревянный палисадниковый ящичек. Играют на нем палочками с деревянными, войлочными или резиновыми головками. Корпус инструмента лучше всего положить на соломенные валики или на какой-либо материал, который не приглушал бы звучность. Щель должна при этом находиться сбоку у верхней плоскости. Наилучшее место для удара — непосредственно над щелью. Деревянный барабан (он может быть разной величины) с его резким, светлым звуком следует использовать расчетливо, так как чрезмерное употребление может обесценить его звуковой эффект.

ДЕРЕВЯННЫЕ ПАЛОЧКИ

Речь идет о двух палочкиах из хорошо звучащего дерева (bamбука, палисандра и т. п.), которые ударяют друг друга. Их следует держать так, чтобы большая часть палочки оставалась свободной, лучше всего — между указательным и большим пальцами. Можно также одну палочку положить на собранную в виде полого тела левую ладонь (вдоль вытянутых кончиков пальцев до запястья) и другой ударять по этой палочке, благодаря чему получается более интенсивное звучание.

Деревянные палочки, как и другие маленькие ударные инструменты, особенно хорошо использовать в подвижных играх.

КАСТАНЬЕТЫ

Эта древняя трещотка известна теперь прежде всего как испанский народный инструмент. Играй на кастаньетах (каждая рука держит две раковины из твердого дерева, соединенных шнуром) сопровождают танец. Игра на такого рода кастаньетах требует особого мастерства. Мы же используем кастаньеты с рукояткой, к которой подвижно прикреплены деревянные раковины. Если требуется выполнить точный ритм и избежать нежелательных призвуков, рекомендуется взять только один инструмент в правую руку и ударять раковинами по ладони левой.

Кастаньеты с их пронзительным звуком следует употреблять расчетливо, чтобы не утомить слух.

ТАРЕЛОЧКИ И ТАРЕЛКИ

Тарелочки или тарелки — парный инструмент, состоящий из двух круглых металлических дисков или чашек, края которых вибрируют, середина же (большей частью выпуклая) остается в покое. К середине тарелки прикреплен ремень, за

который ее держат... Самые маленькие по размеру тарелочки называются пальцевыми. Для детского музенирования созданы тарелки меньшего размера, чем те, которые используются в большом оркестре. Тарелки и тарелочки можно ударять друг о друга обеими руками. В партитуре такой способ звукоизвлечения обозначается  (удар двумя тарелками); другой способ звукоизвлечения — удар палочкой по висящей тарелке — обозначается знаком —. При ударе двумя тарелками они соприкасаются либо благодаря круговому движению рук снизу в наружную сторону (открытый удар тарелками), либо благодаря вертикальному движению вверх и вниз в противоположном направлении. Первый прием рекомендуется в тех случаях, когда ударом тарелок подчеркивают акцент или кульминационную точку; второй — там, где нужно сопровождать ударами аккомпанирующую фигуру или фигуру из нот короткой длительности и где необходимо более мягкое звучание. Ремни следует взять так, чтобы крепко держать тарелки за их середину; тогда они не будут производить неконтролируемых движений и не будут покачиваться. Ни одним из ударных инструментов так часто не злоупотребляют, как тарелками! Всюду начинать с игры piano — это наше требование в данном случае особенно важно!

Второй способ звукоизвлечения менее рискован: тарелка подвешивается к специальной подставке или ее высоко держат за ремень левой рукой; правая — ударяет палочкой с мягкой головкой возле края тарелки (либо металлической или деревянной палочкой по наружному краю тарелки). Тарелке, по которой ударили, можно дать прозвучать или прекратить звук, взявшись за ее край (в партитуре обозначается ), в зависимости от желательной продолжительности звучания. На больших тарелках можно воспроизвести шумовой эффект при помощи трепетающих ударов двумя палочками с мягкими головками. Используя различные палочки, можно внести разнообразие в звучание. Можно краем одной тарелки ударять (осторожно!) по краю другой.

Пальцевые тарелочки надеваются на большой и средний пальцы (таким образом, каждый музенирующий может играть на двух парах тарелочек) и легко ударяют ими друг о друга (особенно хорошо использовать в танцевальных движениях). Пальцевые тарелочки можно также держать за петли (разумеется, в каждой руке по одной тарелочке) и извлекать звук, сверху ударяя левую тарелочку краем правой (или наоборот).

ТРЕУГОЛЬНИК

Этот инструмент представляет собой изогнутый в виде треугольника металлический стержень; его подвешивают за один из углов ниткой, жильной струной или высоко держат в вися-

чем положении левой рукой; удар производят металлической палочкой. Тонкие палочки или палочки из мягкого металла (стальные иглы) позволяют извлечь при ударе соответственно более тонкий звук. И здесь пробы и вслушивания могут помочь отобрать пригодное от непригодного. Треугольники бывают разной величины. Звук треугольника обладает характерной особенностью: он «приспособливается» к тембрам других инструментов, с которыми хорошо сливается. В сочетании с глокеншилем, тарелками или другими инструментами звучание треугольника напоминает глокеншиль, удар тарелок или тембр другого, одновременно с треугольником звучащего инструмента. Как правило, удар производится по горизонтальной стороне треугольника; в иных случаях можно ударять и по двум другим сторонам, главным образом тогда, когда нужно исполнить «тремоло» (быстрые удары по внутренним сторонам треугольника).

БАРАБАН НА РАМЕ

Барабаны на раме — односторонние барабаны: кожа натягивается с одной стороны деревянной рамы. Они бывают разной величины, с винтами, при помощи которых натягивается кожа, и без винтов. Барабанами без винтов пользоваться не рекомендуется, так как большей частью они бывают плохого качества и быстро портятся. В раму могут быть вделаны бубенчики (имеются иногда приспособления, позволяющие менять и вынимать бубенчики). Барабан с бубенчиками называется бубном, и следовало бы пользоваться этим названием вместо распространенного, но неправильного термина «тамбурин». На этих барабанах можно играть рукой или колотушкой; лишь в первом случае название «ручной барабан» оправдано, так как оно обозначает не самий инструмент, а способ звукоизвлечения. Необходимо знать важнейшие способы удара.

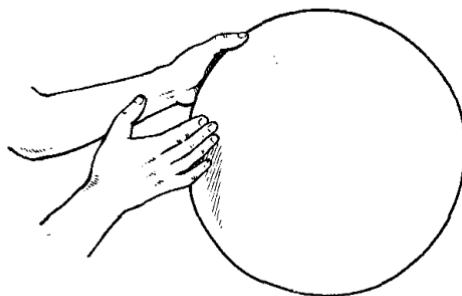
Обратим внимание на следующее: барабан надо держать левой рукой либо свободно на уровне середины туловища, либо крепко и тогда — высоко (край барабана и рука, которая его держит, находятся примерно на уровне глаз). Высоко держать барабан можно и сидя; первый же способ возможен только в стоячем положении, обеспечивающем необходимую свободу движений. Высокое положение барабана требует затраты большей силы (хотя по весу барабаны на раме сравнительно легки), ведет к более напряженной и концентрированной игре и используется прежде всего в тех местах, где ручной барабан играет ведущую роль и выступает на первый план (в примитивных культурах для сопровождения танцев он применяется лишь в этом высоком положении). Другое положение (на уровне середины туловища) удобнее и требует при ударе лишь большего противодействия со стороны левой руки

для того, чтобы инструмент в руке не раскачивался слишком сильно, а тем более не болтался (так как это отражается на звучании и на ритмической точности удара).

При игре на ручном барабане чаще всего ударяют по инструменту большим и тремя наружными пальцами. Если желательно имитировать удар твердой палочкой, то большой и средний пальцы должны быть вытянуты: они как бы образуют две «палочки», используемые попаременно. Если же требуется более приглушенная звучность, можно ударять мягкой частью ладони или запястьем при отогнутых (разжатых) пальцах. Каждая рука имеет свои особенности, и исполнитель должен поэтому найти наилучшее, соответствующее его руке положение для разного рода ударов.

Очень важно найти те места удара по барабану, которые позволяют достигнуть нужных звуковых эффектов. Зоны у краев кожи дают наиболее сильно резонирующий звук. Деревянная основа барабана сама по себе резонирует, и поэтому можно ударять и по раме. (На хороших инструментах звук будет не хуже, чем при ударе по мембране.) И в этом случае, только испробовав резонансовые эффекты того или другого инструмента, можно найти наилучшее место для звукоизвлечения. Удар по середине кожи дает слабо резонирующие звуки; между серединой и краями — различного рода промежуточные звуковые краски, которые также следует использовать. Осознанно меняя места ударов от края и до середины барабана, можно достичь тонких звуковых различий и контрастов.

Мы различаем следующие виды ударов по барабану: *удар пальцами*, *удар мягкой частью ладони*, *удар большим пальцем*, *малый переменный удар* и *большой переменный удар*.



Удар пальцами может быть произведен либо вытянутыми пальцами, начиная от среднего, либо же свободными, веерообразно сложенными пальцами, начиная с мизинца. Удар происходит от взмаха всей руки; однако решающую роль играет кистевой сустав, который производит последний размах перед ударом.

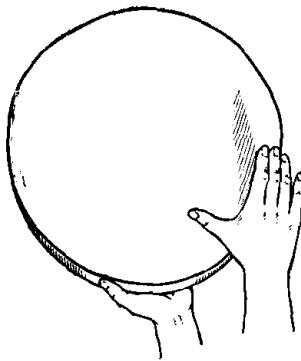
Удар мягкой частью ладони может быть использован сам по себе, но чаще всего чередуется с ударами пальцев. При *малом переменном ударе* рука вытянута, большой палец отведен возможно дальше от среднего. Благодаря вращению предплечья после удара средними пальцами производится удар большим пальцем; ударяет он чуть дальше к середине барабана, однако все же у его внешнего края.

При малом пёремённом ударе лучше всего держать барабан высоко:

Этот способ — важнейший при исполнении быстрых ритмических фигур. Благодаря вращательному движению выбивается барабанная дробь — прекрасное упражнение для освобождения руки. Добиться этой дроби можно путем равномерного малого переменного удара, темп которого следует подготовить постепенно. Надо при этом стремиться к возможно более выровненной динамике при смене ударов средними пальцами и большим пальцем; иными словами, не следует допускать непреднамеренного различия в силе звука. Другим видом малого переменного удара является смена пальцевого удара и удара мягкой частью ладони. Однако такой способ звукоизвлечения влечет за собой смену места удара: мягкая часть ладони в силу необходимости вынуждена ударять несколько ближе к середине, чем пальцы. Этот вид игры требует уже известной сноровки, большей силы и не может опираться на одни лишь взмахи и вращательные движения. Поэтому описанный способ игры мы скорее применяли бы в варианте для двух рук, о котором речь впереди.

Большой переменный удар можно выполнить только на барабане, который держат свободно. За ударом средних пальцев следует удар большого пальца, или же удар мягкой частью ладони по противоположной стороне барабана (не у самого нижнего края), или же — если желательна резкая, мало резонирующая звучность — по середине мембранны. Размах к удару большим пальцем дает удар средних пальцев. Большой переменный удар пригоден для небыстрых последовательностей звуков, которые по динамике и окраске должны отличаться друг от друга. Ударами мягкой частью ладони лучше всего отмечать акцентируемые длительности; впрочем, преднамеренно (в целях тренировки) эти удары могут быть использованы и в других случаях. Точно так же и удар мягкой частью ладони может служить толчком и замахом перед последующим ударом пальцами:

Отметим, наконец, что умелые исполнители могут пальцами (как на клавиатуре) выполнить на барабанной мемbrane подвижные пассажи, если речь идет о равномерных и не очень громких фигурах.



Следует также упомянуть о том, что на барабане можно играть двумя руками. В этом случае его держат между коленами (чуть косо с поворотом вперед). Лучше всего подходят для этого двойные барабаны небольших размеров. Прижав раму (это препятствует ее вибрации), можно приглушить звук барабана. При игре двумя руками хорошо может быть использован уже упомянутый удар мягкой частью ладони, чередующийся с ударом пальцами.

Наконец, барабан может быть зажат между левым предплечьем и бедром (в вертикальном положении) так, чтобы левая рука могла ударять палочкой, правая — без палочки или с палочкой. Левая рука в этом случае должна производить удар при помощи кисти.

Если ударяют палочкой, все то, что было сказано о месте удара по мембране, остается в силе. Красочный звуковой эффект, соотношение силы удара и силы звука зависит от особенностей барабана и палочки. Если нет возможности пользоваться разными палочками, то для барабана на раме рекомендуется выбрать палочку с мягкой головкой из фильца: эффект удара палочки с твердой фольцевой или деревянной головкой можно с большей легкостью воссоздать с помощью ударов средних и большого пальцев, чем своеобразную приглушенную звучность, которую производит палочка с мягкой фольцевой головкой (литавровая палочка).

БУБЕН

На бубне играют также, как на рамовом барабане без бубенцов, то есть как на ручном барабане. В этом случае бубенцы дают лишь дополнительную звуковую краску; если же требуется, чтобы они зазвучали ярче или более характерно, то одного лишь доминирующего звучания бубенцов можно достичь тем, что бубен встряхивают отдельным рывком или ритмически равномерно (в зависимости от предусмотренного эффекта или предписанной ритмики). Удар бубном по колену позволяет усилить — по сравнению с ударом руки — эффект от одновременного звучания мембранны и бубенцов. Если хотят играть обеими руками, надо положить бубен на колени и ударять руками по краю кожи.

БУБЕНЦЫ

Бубенцы на ленте (с резинками или ремешками) прикрепляются к запястью, к ноге или как-либо по другому; их можно также свободно держать в руке. Они выполняют роль дополнительной звуковой краски при хлопках, притопах, шлепках или используются самостоятельно.

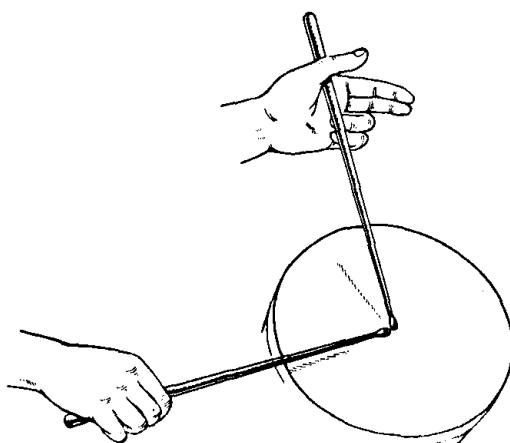
ТРЕЩОТКА С БУБЕНЦАМИ

В такого рода трещотке бубенцы (подвижные металлические пластиинки, объединенные обычно, как и в бубне, попарно и ударяющиеся друг о друга при движении инструмента) вставлены в специальную оправу с рукояткой. И трещотка с бубенцами начинает звучать либо благодаря встряхиванию инструмента, либо благодаря удару незанятой рукой по соответствующему месту оправы.

МАЛЕНЬКИЙ БАРАБАН

Маленький барабан — инструмент с двумя кожаными мембранными. Для музикации детей создаются простые и небольшие по размеру инструменты. Если специальные подставки не предусмотрены, маленький барабан ставится на уровне колен исполнителя (сидящего). Плоскость барабана должна быть наклонена в сторону играющего. Для игры на маленьком барабане используется пара специальных палочек, изготовленных из цельного куска дерева («барабанные палочки», не смешивать с палочками, имеющими деревянные головки); утолщенная рукоятка суживается и переходит в яйцеобразную головку. Обычно палочки продаются вместе с маленьким барабаном.

Правильное использование этого инструмента — одна из самых трудных проблем техники игры на ударных инструментах. Скажем лишь самое важное о правильном способе игры и одновременно дадим некоторые указания по поводу того, как упростить технику удара. Прежде всего отметим, что детям нелегко держать палочки, особенно левую. Левая палочка лежит между большим пальцем и верхним краем пясти; указательный и средний пальцы остаются свободными, слегка согнутыми и не касаются палочки, которая покоятся на четвертом пальце и на несколько сантиметров выдается над рукой. Правая же рука держит палочку совсем по-иному — сверху большим, указательным, а иногда и средним пальцами. Остальные пальцы согнуты, не касаются палочки, которая не должна выступать из руки.



Более ловкие ученики могут попытаться держать палочки описанным способом; менее ловкие — просто взять палочку левой рукой так, как это делает правая (при игре на нескольких барабанах или при употреблении других палочек, так поступают даже профессионалы-ударники).

Своеобразие техники игры на маленьком барабане заключается прежде всего в использовании *упругих* или *прыгающих* ударов, которые благодаря эластичности кожи и палочек при легком ударе сами влекут за собой *дополнительный последующий удар*. Поэтому дробь на маленьком барабане исполняется не так, как на других ударных инструментах или как при использовании другого рода палочек, то есть не путем быстрой смены единичных ударов, а путем смены двойных ударов (репетиционных ударов). Упражняться следует сначала медленно, затем ускорять темп путем расчленения долей, наконец переходить к дроби (п — правая палочка, л — левая):



Главная трудность заключается в том, чтобы эти упругие удары держать под контролем и не отдергивать палочки от места удара: ударять, следовательно, нужно сверху (движением, исходящим из запястного сустава) по одному и тому же месту, не допуская горизонтального «пританцовывания» руки из стороны в сторону. Мемброму маленького барабана предпочтительно ударять в середине (в отличие от рамового барабана и литавр, на которых кожа натянута свободнее). Только во время дроби, исполняемой crescendo и decrescendo, можно передвигать палочки от края барабана к середине и обратно.

Характерная особенность маленького барабана — особый треск, который вызывается вибрирующими струнами (возле нижней мембранны, по которой не ударяют). Именно треск этот придает дроби особую окраску. Применяют маленький барабан и без вибрирующих струн. В этом случае звук его становится похожим на звук других барабанов с туго натянутой кожей.

ПРОЧИЕ БАРАБАНЫ И УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Большой барабан с двойной кожей на цилиндрическом корпусе (вариант «большого оркестрового барабана») устанавливается перед играющим так, чтобы он мог ударять по обоим мембранны слева и справа. При этом используются различного рода палочки, а также удары рук. Следует только учесть все то, что было сказано выше об игре на ручном барабане...

Любая страна и любая национальная музыкальная культура обладают своими ударными инструментами. Их следует

применять сообразно их особенностям и в соответствии с принадлежностью к определенному музыкальному стилю, но они должны быть также испробованы и во всевозможных новых комбинациях.

ШТАБШПИЛИ

Штабшили — ударные инструменты, представляющие собой резонансовый ящик и ряд пластинок определенной высоты из дерева или металла; звук извлекается ударами палочек. Штабшили с деревянными пластинками называются ксилофонами, с металлическими — глокеншипиллями и металлофонами. Существуют ксилофоны разного рода и по-разному настроенные. Для нашей работы особенно важны *сопрановые* и *альтовые ксилофоны*. Более низкие инструменты (теноровые и басовые ксилофоны) могут обогатить и дополнить семейство ксилофонов. Среди металлических штабшипилей важнейшие — *глокеншипиль* (сопрановые и альтовые); название «глокеншипиль» (от немецкого слова «*glocke*» — колокол, колокольчик) характеризует особенности звучания пластинок, сделанных из твердого металла (большой частью из никелированной стали). По той же причине и *металлофоны* можно было бы назвать «низкими глокеншипиллями» или распространить общее наименование «металлофоны» на все штабшили из металла. Однако название «металлофон» укоренилось за инструментами, пластинки которых сделаны из алюминиевого сплава. Звук этих пластинок темнее, мягче и отличается большой протяженностью. Металлофоны также бывают различных размеров, чаще всего двух, соответствующих диапазону сопранового и альтового ксилофона (сопрановый и альтовый металлофон).

Штабшили, применяемые в «Шульверке» Орфа и образующие, как уже говорилось, основу инструментального ансамбля, были впервые построены в 1930 году мюнхенским мастером Карлом Маендлером по инициативе и предложению Карла Орфа.

Основной строй инструментов До мажор. Переменные пластинки (фа-диез, си-бемоль, до-диез, а по желанию и другие пластинки для получения темперированного полутонового звукоряда) предоставляют возможности для транспонирования в соседние тональности или для превращения До-мажорной настройки в другую (при одинаковом расположении пластинок); таким путем создается «транспонирующий инструмент» (более подробно речь об этом будет идти дальше). Путем дополнительного использования второго резонансового ящика с пластинками, настроенными по темперированым полуточным ступеням (соответствующим черным клавишам на фортепиано), диатонические штабшили могут быть трансформированы в хроматические.

Приведем таблицу звукового объема нотации и реального звучания штабшпилей, употребляемых чаще всего:

Звучность:	Записывается:
Сопр. глокеншпиль 15	
Альт. глокеншпиль 8	
Сопр. металлофон 8	
Альт. металлофон 8	
Сопр. ксилофон 8	
Альт. ксилофон 8	
Бас. ксилофон *	

Для того чтобы превратить штабшили в «транспонирующие инструменты», скажем, До-мажорный строй — в Ре-мажорный, следует самую низкую (длинную) пластинку «до» заменить самой низкой — «ре» и отсюда построить Ре-мажорную гамму. В пятиступенном звукоряде без IV и VII ступеней соответствующие пластинки, разумеется, вынимаются; пробелы, однако, остаются незаполненными, так как они наглядно указывают на скачок — на малую терцию. В До-мажорном строем удаляются пластинки «фа» и «си», в Ре-мажорном — «соль» и «до-диез». Пробелы в том и в другом строем останутся на том же месте; ведь пластинку первой ступени (в данном случае «ре») мы подвинули на первое место. Таким образом, для играющего ничего не меняется; он играет так же, как и в До мажоре, но звучание транспонировано в Ре мажор.

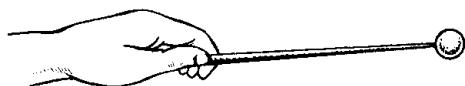
Такая транспонировка всего звукоряда может быть проведена всюду и прежде всего там, где До-мажорная запись подводит к нижней границе диапазона детского голоса и где транспонирование вверх оказывается поэтому необходимым. Хотя песни из «Шульверка» Орфа могут быть спеты в их абсолютной нотной записи, все же надо иметь в виду возможность транспонировки вверх в тех случаях, когда из-за основной настройки инструмента нотация, если ее рассматривать как абсолютную, влечет за собой обращение к низкому регистру детского голоса. Поэтому нотацию (До-мажорную) всегда надо рассматривать как относительную.

ТЕХНИКА ИГРЫ НА ШТАБШИЛЯХ

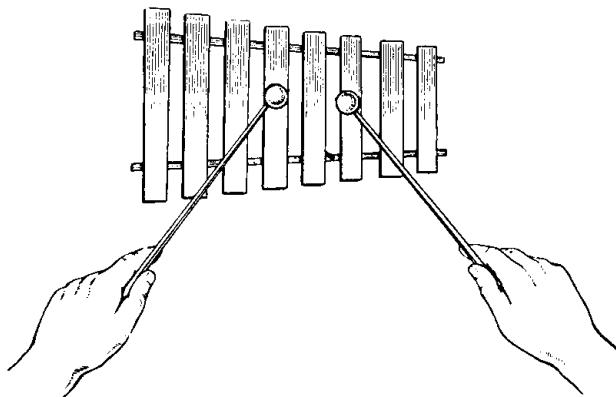
Инструмент следует расположить на соответствующей подставке так, чтобы игровая поверхность находилась приблизительно на высоте колен ребенка, сидящего перед инструментом. Более низкие пластиинки расположены слева, как клавиши на фортепиано.

Если играют стоя, инструмент следует поднять — приблизительно на высоту середины корпуса.

Для элементарного музикациирования детей лучше всего, как подтверждает опыт, держать палочки так, чтобы тыльная часть кисти находилась сверху (нельзя, однако, возражать и против других приемов, если они приводят к удовлетворительным с точки зрения звука и ритма результатам). При этом ручку следует крепко держать большим, указательным и средним пальцами, и она должна лежать приблизительно между первой и средней фалангами указательного и среднего пальцев. Нельзя ни держать ее кончиками пальцев, ни обхватывать всей рукой, ни тем более — зажимать в кулак:



Четвертый и пятый пальцы не следует оттопыривать: они должны свободно лежать на кончике ручки. Начинающие кладут иногда сверху на ручку указательный палец (стремясь к меткости). Эта ошибка приводит к скованности руки и к удару, лишенному эластичности; а это отражается на звучании пластиинки: оно становится приглушенным. Поэтому такую ошибку обязательно предотвращать или тут же исправлять. При правильной постановке палочки, в соответствии с естественным положением рук, должны быть перед ударом направлены внутрь:



Сам удар должен быть коротким и упругим, ибо, как отмечалось, если головка палочки останется на пластиинке,

прекратится её колебание и звук будет притуплен. Пластиинку надо ударять посередине. Для того чтобы понять нужный для удара прием, следует представить себе свободное «лётное» движение-взмах руки и кисти. Вначале следует упражняться в одновременном ударе обеих рук (при этом надо обратить внимание на одинаковый по высоте взмах обеих рук), затем — каждой рукой отдельно и в заключение — попеременно, чередуя равномерные удары обеих рук. Чередующиеся удары рук (левой — правой) должны оставаться основным способом звукоизвлечения и при исполнении мелодии. Далее мы покажем, что бурдона и остинатные фигуры в пьесах и упражнениях предоставляют достаточные возможности для того, чтобы тренироваться и совершенствовать технику игры на ксилофонах.

Наряду с обычным попеременным ударом каждой палочкой может быть применен и двойной удар каждой рукой, так называемый *вилкообразный удар* (см. фото на стр. 80). Для этой цели берут две палочки в одну руку наподобие вилки и зажимают указательный палец (а для больших интервалов — и средний) между ручками; их концы упираются в самую середину ладони идерживаются остальными пальцами столь крепко, чтобы не мог произойти нежелательный шум от соприкасающихся ручек. Перед ударом устанавливают головки палочек на желаемом расстоянии. При этом способе удара нужно с особым вниманием следить за тем, чтобы не перенапрягать руку и кисть (это может произойти из-за необходимости крепко держать палочки). Вилкообразным ударом двух рук (следовательно, четырьмя палочками) один играющий может исполнить четырехзвукочный аккорд. К вилкообразному удару можно обращаться лишь тогда, когда обычное звукоизвлечение не представляет трудностей для учащихся.

Тренироваться же в *перекрещающемся ударе*, как называют удар левой над правой и наоборот, можно и на начальном этапе занятий, так как благодаря этому вырабатывается независимость рук. Легче всего выполнить перекрещающийся удар тогда, когда одна рука повторяет тот же звук в середине инструмента, а другая — извлекает то нижний, то верхний звук (слева и справа от повторяющегося тона) большей ритмической длительности. Для таких и подобного рода упражнений мы найдем в «Шульверке» достаточно материала среди пьес с бурдонами и остинатными фигурами. При перекрещающемся ударе следует избегать соприкосновения одной палочки с другой. Рекомендуется при таком ударе держать палочки почти параллельно друг другу (под правильным углом по отношению к звучащим пластиинкам). Сами палочки ни в коем случае не должны прикасаться к звучащим пластиинкам (если правильно их держать, этого не произойдет).

Наконец, могут быть использованы и другие звуковые эффекты, которыми, однако, ни в коем случае не следует

злоупотреблять: глиссандо, при котором одной палочкой проводят по ряду пластинок, а другая, которая не выполняет глиссандо, отмечает начало и конец (без всякой паузы между глиссандо и ударом); *поперечный удар* на глокеншипиях — легкий удар одной или двумя поставленными на ребро пластинками (на ксилофонах и металлофонах такой удар не применяется); *тремоло* (дробь) на одной пластинке — путем быстро следующих друг за другом ударов палочек, удерживаемых в обеих руках (сначала следует тренироваться в медленном темпе). Исполняя глиссандо, палочку следует держать свободно и легко, а запястье не зажимать и тем самым возможно меньше противодействовать скольжению. И при tremolировании следует использовать своеобразный эффект, связанный с эластичностью пластинок (не переставая при этом контролировать свое исполнение).

На штабшипиях можно играть различного рода палочками; но каждый тип инструмента требует определенных палочек, которые чаще всего используются и лучше всего подходят для данного инструмента. Так, на ксилофонах преимущественно играют палочками с головками из твердого фольца или резины и лишь в исключительных случаях — палочками с деревянными головками или головками в виде ложек (когда требуется резкое звучание по каким-либо музыкальным соображениям или же в связи с требованиями текста); на глокеншипиях, напротив, играют главным образом палочками с деревянными головками (а при случае и металлическими молоточками). Недавно стали выпускать деревянные молоточки, головки которых с одной стороны оклеены фольцем: они могут быть использованы поэтому двояко. Удар оклеенной стороной приглушает звучность и сближает звук глокеншипия со звуком металлофона. На металлофонах играют палочками с головками из твердого фольца (ксилофонные палочки).

Вообще надо сказать, что по металлическим штабшипиям следует ударять мягче и осторожнее, чем по ксилофонам (не следует, однако, делать вывод, что на ксилофонах надо играть грубо!), так как по природе своей они звучат интенсивнее и поэтому легко могут стать назойливыми или слишком выделяться. По тем же причинам и в инструментовке следует пользоваться ими экономно; в противном случае звучность станет слишком звонкой.

СТЕКЛЯННЫЕ СОСУДЫ

Группу глокеншипилей можно дополнить стеклянными сосудами, специально подобранными для игры. Надо подыскать хорошо звучащие стеклянные бокалы или рюмки (различной величины), которые при ударе издают звук определенной высоты и которые можно расположить соответственно звуковой

шкале ксилофонов. Наполняя бокалы или рюмки водой, можно понизить их звук примерно на полтона. Надо стремиться к тому, чтобы получился полный пятиступенчатый звукоряд. Играть на стеклянных сосудах можно и с меньшим количеством звуков, в крайнем случае и с одним-единственным, который в этом случае по возможности должен входить в состав основного трезвучия (в До мажоре это может быть до, соль или ми). Играют на стеклянных сосудах палочкой от глокеншпилей (палочкой с деревянной головкой); исполнитель, стоя, свободно держит ее тремя пальцами и ударяет почти что одним лишь весом самой палочки у края сосуда.

Кроме такого способа игры (звукность при этом напоминает звучность глокеншпилей), стеклянные бокалы и рюмки можно заставить «петь». Достигается это равномерным кругообразным трением края сосуда (лучше всего из тонкого стекла) слегка смоченными кончиками пальцев. Так достигается нечто, напоминающее звук «стеклянной гармоники», которой восхищался еще Гёте.

МАЛЕНЬКИЕ ЛИТАВРЫ

Маленькие литавры (их называют также «танцевальными литаврами») отличаются от оркестровых не только по величине, но и по своему строению: они представляют собой цилиндрические барабаны (покрытые с одной стороны кожей) с определенной и регулируемой (внутри ограниченного звукоряда) высотой. Их чаще всего применяют парами, иногда по три или по четыре; по возможности — различной величины с тем, чтобы их можно было настроить в кварту или квинту или в другие интервалы из звуков трезвучий I или V ступеней желательной тональности. Надо научиться настраивать литавры. Следует обратить внимание на равномерное натяжение и ослабление кожи, по возможности используя для этого все винты; начать нужно с двух винтов на противоположных сторонах инструмента, манипулировать ими, пока не будет достигнута желательная высота, а затем уже подтягивать все остальные винты. К сожалению, до сих пор не введен единоборазный тип маленьких литавр; их объем и особенности регулировки на инструментах различных фирм оказываются разными. В иных случаях приходится по основному звуку тональности настроить меньшую литавру, а по доминантовому — большую (как кварту снизу). Другие же инструменты предоствляют возможность получить тонику на низкой литавре, а верхнюю доминанту — на более высокой. Само собой разумеется, что на литаврах могут быть воспроизведены и другие ступени (скажем, I и II).

На литаврах можно играть разными палочками; используются же главным образом палочки с полумягкой головкой

(фильц или кожа, а внутри мягкая набивка). Держат палочки так же, как при игре на ксилофонах; однако тыльная часть рук может быть повернута в стороны.

Литавры обычно ставят так, чтобы слева от играющего находились высокие, а справа — более низкие; вопреки этой традиции мы рекомендуем другую расстановку, соответствующую расположению пластинок на штабшпиллях, то есть слева от играющего — низкие, справа — высокие литавры. Таким образом, для всех музеницирующих расположение высоких и низких звуков будет единообразным; а это тем более желательно, что все учащиеся имеют дело со всеми инструментами и никакой специализации быть не должно.

Ударять литавры следует всегда у края.

Если имеются большие литавры, то, осторожно пользуясь динамикой, можно применить и их. То же относится и к другим большим ударным инструментам, например к большому барабану, большим тарелкам и другим подобным инструментам. На литаврах и барабанах звучность может быть приглушенена, если частично покрыть кожу куском сукна или войлока.

ПО ПОВОДУ ПРИМЕНЕНИЯ ДРУГИХ ИНСТРУМЕНТОВ

БАСОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Наряду с применением упоминавшихся простых бурдонных инструментов, литавр и низких ксилофонов (если они имеются) для партии баса могут быть использованы и низкие струнные инструменты. Их превращают в простые бурдонные инструменты, настроив две самые низкие струны на основной тон и квинту желательной тональности; остальные же струны служат либо для удвоения бурдона квинты, либо как дополняющие звуки желаемого аккорда. Таким образом, для исполнения щипком простого бурдона на пустых струнах нет необходимости овладевать техникой игры на струнных инструментах. Если же среди участников имеются дети, владеющие струнными инструментами, то бурдонное сопровождение не следует ограничивать игрой на пустых струнах: оно может быть обогащено путем использования смычка, игры *legato* и выдерживания длинных звуков (органных пунктов).

КЛАВИШНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Можно ли использовать рояль, фисгармонию, клавесин или клавикорд? Этот вопрос возникает тогда, когда не хватает других инструментов. Клавишные инструменты имеют возможность воспроизводить весь звукоряд; их включают поэтому в ансамбль, а это ведет к компромиссу — восполняется звучность, но, конечно, за счет единобразия и чистоты стиля. Поэтому мы возражаем против включения фортепиано.

Что же касается старинных клавишных инструментов — клавесина и клавикорда, то, учитывая характер их звучности, они могут быть использованы как заменяющие инструменты. Прежде всего клавесин, который хорошо вписывается в звуковую палитру нашего инструментария, ибо на нем, как и на наших инструментах, невозможно экспрессивное звукоизвлечение, и внутри выбранного регистра он остается динамически неизменным (клавикорд с его нежным и тихим звучанием вряд ли пригоден для музицирования в больших группах и может быть при случае применен как красочный регистр в сочетании с другими, тихо звучащими инструментами). Клавесин может помочь в любом звуковысотном регистре, не внося чуждого по стилю звучания. Несмотря на все это, следует все же предостеречь от слишком широкого использования старинных клавишных инструментов. Велико искушение заменить совместное музицирование всех участников пением, сопровождаемым клавишным инструментом и несколькими ударными, и тем самым обойти трудности работы с однородным инструментальным составом.

Если использование клавесина (в силу особенностей звукоизвлечения на нем и характера его звучности) еще не представляет опасности, то фортепиано с его разнохарактерными динамическими и красочными возможностями может резко нарушить ансамбль. Лишь при очень осторожном приспособлении к звуковому миру орфовского инструментария и подчеркивания той стороны характера фортепианного звука, который гармонирует с особенностями металлических штабашней, можно, но лишь в самом крайнем случае, присоединить фортепиано к ансамблю музицирующих детей.

Ручная и губная гармоники должны быть совершенно исключены, так как характер и манера игры на этих инструментах противоречат звуковому и музыкальному идеалу орфовского «Шульверка».

СМЫЧКОВЫЕ И ЩИПКОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

Наряду с певческим голосом и уже упомянутыми духовыми инструментами (о технике игры на которых имеется соответствующая литература) следует, говоря о мелодических инструментах, упомянуть еще о фиделях (они получили широкое распространение в последние годы), которые прекрасно сочетаются со звучанием ксилофонов и маленьких ударных инструментов. Прежде всего из старших детей (начиная, примерно, с десяти лет) может быть образована внутри музицирующего коллектива отдельная группа детей, играющая на фиделях; их участие приучит тех детей, которые играют на ударных инструментах к более нежному звучанию. Сказанное относится к различного рода гуслям и другим щипковым инструментам, которые могут быть включены как мелодические

и аккомпанирующие инструменты. Скрипки и альты предъявляют к технике исполнения слишком большие требования; если же овладеть ими технически, они уводят к тому типу выразительного исполнения, которое характерно для высоких ступеней музыкального искусства, а это плохо сочетается с элементарным музицированием. Вот почему их лучше использовать не в роли инструментов, ведущих мелодическую линию, а для обогащения аккомпанирующих и остинатных фигур (*агсо* или *pizzicato*). Если они выступают в этой роли, то может быть легко предотвращена опасность их превалирования как сольных инструментов. А вообще говоря, не рекомендуется, чтобы такие сложные инструменты, которыми могут овладеть лишь отдельные ученики, участвовали в ансамбле: невозможно будет выявить присущее им своеобразие, и у играющих может выработаться неправильный взгляд как на особенности орфовского музицирования, так и на задачи солирующего инструмента. Пусть это и звучит парадоксально, но для специального обучения игре на скрипке или фортепиано полезнее, чтобы эти инструменты не применялись в рамках орфовского музицирования; общее свободное проявление ритмических и элементарно-мелодических способностей в совместной игре принесет пользу любому специальному обучению, но не должно нарушать или вступать в конфликт с задачами, стоящими перед этим специальным обучением.

Мы повторяем в этой связи то, на что уже обратили внимание: «Шульверк» Орфа вовсе не стремится подменить собой специальное обучение способных учеников сольной игре или же помешать музицированию на других инструментах. Напротив, «Шульверк» стремится перед и наряду с изучением литературы того или иного стиля или наряду с любым специальным обучением помочь всем детям овладеть основами музыки, которые не исчерпываются разучиванием нескольких песен и некоторыми сведениями из музыкальной теории. Именно с этой целью, именно для того чтобы помочь свободному проявлению индивидуальных творческих способностей, необходимо ограничить сначала звукоряд и общую звучность. Такому естественному и постепенному овладению музыкой мы хотим содействовать с помощью орфовского инструментария, материалов, приведенных в «Шульверке», и методических указаний.

НАЧАЛО МУЗИЦИРОВАНИЯ

РАССТАНОВКА ИНСТРУМЕНТОВ И ГРУППИРОВКА УЧАСТНИКОВ

Инструменты располагаются в таком же порядке, как голоса в хоре: справа от руководителя — *низкие* инструменты, слева — *высокие*. Мелкие ударные инструменты размещаются произвольно, в зависимости от той роли, какую они выполняют

в данной пьесе. Однаковые или родственные инструменты располагаются по возможности рядом. Может быть и другая группировка, обусловленная требованиями исполняемой пьесы. Говоря о хлопках и притопах, мы уже упоминали о том, что размещать музеницирующих следует так, чтобы каждому была обеспечена свобода движений. Сами учащиеся должны как можно скорее научиться подготавливать к игре и расставлять инструменты, прежде всего ксилофоны, а также убирать их; это поможет им лучше познать инструментарий и освоиться с ним.

Правильную последовательность пластинок, на которых обозначены названия звуков, легко понять, и учащиеся, почти без помощи учителя, быстро запоминают названия диатонического звукоряда. Маленькие дети и начинающие расставляют пластинки по их величине. Как уже отмечалось, для работы в пятиступенном звукоряде следует вынуть пластинки си и фа (в До-мажорном строе). После этих приготовлений можно начать изучение двухступенной попевки (попевки «зыва») с инструментальным сопровождением.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНАЯ РАБОТА С ПОПЕВКОЙ «ЗОВА»

Эту первую песенку не следует разучивать с детьми путем подпевания; она должна быть воспроизведена активно, и с самого начала разбудить у всех учеников чувство творческого соучастия. Для того чтобы правильно разрешить эту задачу, учитель обязан к ней подготовиться. Ничто другое не требует такой тщательной подготовки, как руководство творческими и импровизационными упражнениями. Выразимся еще яснее: импровизационные упражнения учеников не дают учителю права импровизировать. Подготовка должна прежде всего состоять в том, чтобы продумать и найти подходящие пути и средства, которые вызовут у ребенка стремление к самостоятельности и натолкнут его на поиски элементарных музыкальных образований. Важным средством является ограничение звукоряда пятиступенной последовательностью тонов (пентатоникой), а внутри нее — формулой зова. В I томе «Шульверка» находим ряд таких попевок на двух ступенях («ку-ку» и др.), из которых рождаются затем простейшие песенки:





Привычный путь пропевания и последующего повторения мог бы, казалось, быть использован и здесь, но он не приведет к желанной творческой деятельности. Мы даем поэтому возможность самим ученикам найти эту попевку, что может быть достигнуто разными путями: например, вопросом: «как кричит кукушка?», на который должен последовать «музыкальный ответ» как со стороны тех, кто поет, так и тех, кто сидит за штабшпиллями. Одни споют, другие же сыграют ответ, и это позволит учителю объяснить, как правильно держать палочки и извлекать звук на ксилофонах. Найденная попевка «ку-ку» может быть спета и сыграна в разных местоположениях (оба широких промежутка между пластинками штабшпилля, отмечаяющих скачки на малые терции — до—ла и соль—ми,— должны найти сами дети!). Хорошим интонационным упражнением является подхватывание хором звуков или мотивов, сыгранных на ксилофоне. Такого рода пропевание полезнее, чем повторение звуков, спетых голосом, так как требует от детей умения преобразовать инструментальный звук в звук вокальный.

Другой путь самостоятельного нахождения формулы зова связан с самим понятием этого слова: призывы и отклики («Ay!», «Алло!», «Помоги!»), и наряду с ними имена и короткие фразы-вопросы («Таня!», «Где ты?», «Кто там?» и т. д.) наталкивают детей на поиски попевок. Быть может, на прогулке уже представилась возможность показать детям, что пропетый зов — в отличие от немузикального окрика — разносится на далекое расстояние. Такие и сходные приемы помогают найти попевки, начинающиеся с первой доли такта, а затем затаكتовые. Затактивые имена (Иоганнес, Мария, Катюша, Евгений) часто начинаются с тоники (вероятно, это свойственно первоначальной формуле зова):

Простейшие мелодии развиваются из интервала малой терции. Как только найдена первая мелодия такого рода (путем озвучивания небольших стишков, считалок и поговорок по образцу: «Петя, булочник, испеки...»), можно приступить к поискам ритмического сопровождения. Оно сводится сначала к хлопкам, притопам и шлепкам. Тут следует вспомнить все то, что было сказано о правильном выполнении хлопков и притопов. Для того чтобы воспитать навык хлопать и топать тихо (piano), рекомендуется произносить текст шепотом (четко выговаривая слова!) и при этом так тихо хлопать и топать, чтобы ученики, стоящие вдали, смогли понять каждое слово.



РЕЧЕВЫЕ УПРАЖНЕНИЯ

Речевые упражнения — одни из основных упражнений «Шульверка», и они сопровождают все музыкальные упражнения; больше того, они рассматриваются как музыкальные упражнения в самом прямом значении этого слова. В I томе приводятся примеры ритмического сопровождения, которые можно выполнить либо отдельно, либо в различных комбинациях (соединяя одновременно различные сопровождающие ритмы).

20 Ритмы для хлопков

Хлопки

Притопы

Хлопки

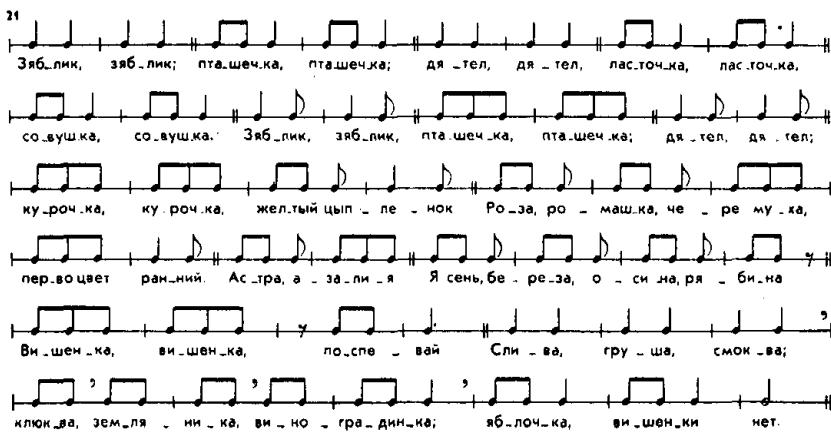
Притопы

Уже простые четвертные удары, записанные на первой строчке, составлены так, что из них легко составить песенку в двухчастной форме.

Педагог начинает с простых хлопков четвертями; затем постепенно вводятся более дробные ритмические фигуры, которые разучиваются в чередовании хлопков и притопов. Само собой разумеется, что приведенные в «Шульверке» примеры должны быть дополнены собственными. Учителю не следует заглядывать в нотный текст модели; он должен проработать ее дома, готовясь к занятиям и «освободиться» от нее; модель дает ему толчок для дальнейшей работы, с учениками же он свободно ее варьирует и разучивает. Сопровождающие ритмы можно вводить, используя соответствующие слова (а также поговорки), которые можно найти в речевых упражнениях «Шульверка» (см. пример 21 на стр. 77).

Речевые упражнения не только развивают ритм, но и голос: если стремиться к ясной артикуляции, то это потребует правильной позы; а при такой позе все звучит лучше, и до известной степени исключается возможность говорить и петь хныкающим и «горловым» голосом.

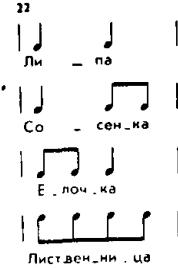
Все речевые упражнения проводятся в различных голосовых регистрах, различными тембрами (фальцет, гудящий го-



лос, шепот, через нос и т. п.) и различной силой звука. И тут следует повторить сказанное: все приведенные в «Шульверке» примеры речевых упражнений — лишь образцы; они должны служить стимулом для нахождения собственных примеров — слов, поговорок и предложений, которые передавали бы музикально-звуковое своеобразие родного языка.

Сопровождающие ритмы также можно подготовить с помощью подходящих слов. Подспорьем для изучения простых форм дробления длительностей могут служить различные слова, которые в должном ритме произносятся, сначала последовательно, одно за другим; затем различные фигуры разделяются между группами учащихся, которые произносят их одновременно; таким образом, создается так называемая «комплémentарная ритмика» (дополняющая ритмика):

Все эти ритмы выполняются в хлопках или притопах вместе с произнесением текста, а в конечном счете — без текста. Распределение заданий между учащимися следует менять, чтобы все дети освоили все ритмические варианты.



ПЕРЕНЕСЕНИЕ РИТМИЧЕСКИХ ФИГУР НА МАЛЕНЬКИЕ УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

После того как различные ритмические фигуры освоены в речевых упражнениях, хлопках, притопах, щелках (для обогащения нашей пока еще бедной звуковой палитры позволительно использовать также умение отдельных ребят щелкать пальцами), можно начать перенос этих ритмов на различные инструменты. Знакомые уже слова помогают ученикам

понять, какую из выученных ритмических фигур надо воспроизвести. Учитель говорит: «На деревянном барабане простучи: „липа“; или «Пусть трещотка воспроизведет первый слог слова „сосенка“». Такие и аналогичные приемы освобождают учителя от подробных объяснений или показа той или иной ритмической фигуры. Столь же ненужным становится высчитывание и счет, так как живой речевой ритм ведет к тому же самому, но не влечет за собой механического метризирования музыкальной речи.

Без труда прорабатываются синкопированные образования: например, перед учениками, исполняющими ритмическую фигуру «Ap-fel-baum» («Я-бло-ня»), ставится новая задача — отметить ударом только последний слог, а на двух первых — промолчать. Дети внутренне прочувствуют (произнесут про себя) первую часть такта и переживут, таким образом, самую сущность синкопы — перенос тяжести на слабую часть такта.

Такой прием — оставление пробела в ранее сыгранных частях такта — мы затем расширяем и распространяем на область формы (и ритма в широком смысле этого слова), оставляя незаполненными и большие части. Примером может служить паузирование группы инструментов или одного инструмента на протяжении какого-то раздела формы. Достаточно, чтобы удар треугольника падал, скажем, только на начало такого раздела, в то время как раньше ударом треугольника отмечался, допустим, каждый такт. Если прежде ученик играл свой сопровождающий ритм непрерывно на протяжении всей пьесы, то и при паузировании он будет все время соучаствовать в исполнении; ритм, который он себе представляет, останется непрерывным, но в определенных местах этот ритмический рисунок проявится в реальном звучании. Паузы в этом случае будут восприниматься не как «прекращение музыки», а как «ритмизованное молчание», во время которого пульсация музыки не приостанавливается.

При совместной игре трудно бывает вначале соблюдать устойчивость темпа. Действенное средство, которое способно уберечь от столь опасных «убеганий» и «отставаний» отдельных учеников или целой группы,— дирижирование: дети поочередно диригируют музицирующей группой.

ВВЕДЕНИЕ ШТАБШПИЛЕЙ

Одновременно со включением маленьких ударных инструментов можно ввести в аккомпанемент и штабшили, на которых сначала должна звучать только тоника и квинта. В исполнении мелодии, звуки которой уже раньше были найдены и сыграны (терцовая попевка зова), могут соучаствовать другие инструменты. Неизменную басовую квинту называют

бурдоном. *Бурдон* — простейшая звуковая опора любой пятиступенчатой мелодии. Его спокойствие и устойчивость противопоставляются мелодическому движению и вместе с тем стимулируют формирование мелодии. Поэтому бурдон кладется в основе всех импровизационных упражнений. Из простого бурдона развиваются ритмически фигурированный, затем «блуждающий бурдон», а из него — остинатные фигуры.

При «блуждающем бурдоне» происходит следующее: либо один из звуков квинты движется шагами или небольшими скачками вверх или вниз, образуя орнаментальные фигуры; либо оба звука квинтового интервала благодаря параллельному или противоположному движению опеваются одновременно. Но при этом квинтовое звучание — элементарный гармонический фундамент, — несмотря на эти оплетения, должно быть все время явственно слышно. Примеры простого и «блуждающего бурдона» — сначала в четном, а затем и в нечетном размере, — можно найти на страницах I тома «Шульверка» («Остинатные упражнения для штабшпилей»).

Вот несколько примеров таких упражнений:

«блуждающий бур-
дон» (простой):



«блуждающий бур-
дон» (двойной):



Если украшения и оплетения приобретают значение самостоятельных фигур, то мы говорим уже не о бурдоне, а о *Basso ostinato*, или, коротко, об *ostinato*.¹ Переход от блуждающего бурдона к остинатным фигурам едва заметен, и поэтому точно установить границу между ними нелегко. Квинта как таковая не всегда должна обнаруживаться: ее может заменить обращенный интервал — квarta.

В качестве первых аккомпанирующих фигур мы используем простые бурдона: аккомпанирующие ритмы, подготовленные речевыми упражнениями («липа» или «елочка»), выполняются теперь в квинтовом звучании. Лишь тогда, когда в совместной игре эта задача будет решена без особых трудностей и без нарушений темпа, можно перейти к более сложным аккомпанирующим фигурам, как, скажем, в партии ксилофонов в следующем примере:

¹ От *ostinato* (лат.) — упрямый, упорный, все время возвращающийся.

25

Ксилофон или

Альт. глокеншпиль

Альт. ксилофон

Пе - тя бу_лоч_ни_к,

ис_ле_хи си_ти_ни_чек, бул_ку и ва_тру_ш - ку, са - вч_ку и плюш - ку.

Варианты могут быть исполнены также одновременно. В помещаемом ниже примере — дальнейшее усложнение (октавные прыжки у альтовых глокеншпилей, двузвучия у альтового ксилофона):

26

Сопр. глокеншпиль

Стеклянные сосуды

Альт. глокеншпиль

Альт. ксилофон

Бас

Пе - тя бу_лоч_ни_к,

Приведенные примеры не исчерпывают всех возможностей; каждый из примеров может быть упрощен или усложнен. Следует еще указать на то, что в пятиступенном звукоряде и в сфере бурдонного и остинатного сопровождений могут возникнуть звуковые «шероховатости» и параллельное движение между фигурами аккомпанемента и мелодией; это не только не противоречит стилю, но, напротив, составляет своеобразие такого изложения и придает ему необходимую остроту и напряженность. Слух следует приучить реагировать на тонкости и красочные различия этого вида изложения. Таким путем будет преодолена та нелепая точка зрения (она возникла из-за недостаточной тонкости слуховых различительных способностей), согласно которой все пьесы в пятиступенном звукоряде лишены интонационной напряженности и в конечном счете похожи одна на другую.

Всего того, о чем была до сих пор речь,—то есть работы над песенкой, построенной на двух ступенях, и над сопровождением этой песенки на имеющихся инструментах—можно добиться уже на первых уроках. Обогащение формы достигается без всяких дополнительных заданий, просто при помощи повторений и пропусков: так, в качестве вступления может прозвучать одно лишь сопровождение без мелодии или одно исполнение мелодии на блокфлейте или на глокеншпиле. Когда вступает голос, сопровождение может быть ограничено только важнейшими инструментами, в заключении же снова прозвучат все инструменты (*tutti*). Далее, форма сопровождения может изменяться от куплета к куплету (если требуется, надо сочинить и новые словесные куплеты): один куплет сопровождается только хлопками тех учащихся, которые не сидят за инструментами; другой — игрой на штабшпиллях; третий — ударными инструментами без определенной высоты; четвертый — любым иным сочетанием и т. д. и т. п.

Во всех этих упражнениях следует использовать новые функции отдельных инструментов и певческих голосов, но не ставить перед детьми новые технические проблемы. Поэтому все эти упражнения прекрасно подходят для закрепления изученного и для совершенствования в ощущении формы. Ученики должны прислушиваться к «словам-призывам» (и к «звукам-призывам»), указывающим на вступление их инструментов. Благодаря повторениям совершенствуется или разбалтывается, если не уделять ей должного внимания, техника игры на всех инструментах.

НАЧАЛО ИМПРОВИЗАЦИОННЫХ И ТВОРЧЕСКИХ УПРАЖНЕНИЙ

ОБЩИЕ СООБРАЖЕНИЯ

На первых уроках мы умышленно ограничиваем до минимума все подготовительные упражнения, чтобы само музенирование сразу же вызвало у детей радость. Однако нельзя забывать о серьезном отношении к делу; уже с самого начала следует добиваться, чтобы учащиеся почувствовали: здесь, как и в любой другой деятельности, необходима основательная работа.

Поэтому уже на втором или третьем уроке можно приступить к более развернутым упражнениям, которые, если проводить их правильно, принесут детям не меньше радости, чем само музенирование. Музенирование вырастает из импровизации, и поэтому все упражнения должны подготавливать к импровизации и творчеству.

Первая предпосылка для успешной импровизации — основательное знание материала и инструментов, которые служат для этой цели. Поэтому техникой игры на штабшпилях следует овладеть настолько, чтобы дети свободно играли на них в объеме заданного звукоряда. Пока учащиеся еще недостаточно освоили игру на штабшпилях, мы проводим упражнения по импровизации только на тех инструментах, на которых они играют без затруднений. Таковыми опять-таки являются руки, производящие хлопки, и топающие ноги, а затем маленькие ударные инструменты, которые вводятся соответственно возрастающим трудностям игровой техники (а трудности эти для разных учеников будут, естественно, разными). Для дальнейшего развития игровой техники одновременно с первыми песенками и стишками (помещенными в первой части I тома «Шульверка») следует также поиграть и первые пьесы (из третьей части того же тома); они разучиваются тем способом, о котором было уже сказано, когда речь шла о первых песенках. Вот одна из таких простейших пьес:

27 $\frac{2}{4}$

Сопр. глокеншпиль

Альт. глокеншпиль

Fine

D.C.

Само собой разумеется, что и эти пьесы следует рассматривать как примеры и модели, указывающие учителю путь для самостоятельных поисков и проб.

Построение ритмико-мелодических упражнений (во второй части I тома «Шульверка») основано на принципе, который был уже разъяснен: начинают с речевых упражнений, затем после «попевки зова» и простых бурдонов переходят к ритмической игре в «эхо»,

28

4 (один)

(все)

3



к ритмам для хлопков, для сочинения на их основе мелодий

¹⁹

и к ритмам для подтекстовок; после всего этого обращаются к первым упражнениям, в которых заданный ритм

³⁰

$\frac{4}{4}$

или мелодия ведутся учениками дальше и заканчиваются и, наконец, — к самостоятельным творческим упражнениям.

С речевыми упражнениями мы уже встречались. Они усложняются, и теперь ритмизуются уже не только отдельные слова, но предложения и поговорки. Особенно полезны речевые каноны, воспитывающие переживание и понимание дополнительной («комплементарной») ритмики в двухголосном изложении. Вот один из примеров таких канонов:

31

Хлопки
Притопы

тише во - ды, ниже тра - вы; тише во - ды, ниже тра - вы.
тише во - ды, ниже тра - вы; тише во - ды, ниже тра - вы.

Различные поговорки или словесные сочетания можно также комбинировать в виде своеобразной ритмической полифонии (одновременно говорить и хлопать). К примеру комбинируются две поговорки, из которых одна начинается с сильной доли такта, а другая — из-за такта:

32

Хлопки

Zorn macht ver - worrn
ти - ше во - ды,
Wie die Plei - fe
He всяк ве - сел,

Zorn macht ver - worrn
ни - же тра - вы.
so der кто по - ет,
Tanz

При этом надо опять-таки следить за соблюдением темпа, если не предусмотрено его изменение (ускорение или замедление).

РИТМИЗАЦИЯ ЗАДАННЫХ ТЕКСТОВ

Задачи, поставленные в связи с речевыми упражнениями, заключают в себе и творческие моменты. Приведенные в «Шульверке» поговорки предоставляют возможности для разной ритмизации, и эти разные ритмические решения надо искать. При этом произнесение слов не должно противоречить естественной ритмо-декламации. К примеру, словосочетание:

Булочка
Плюшечка
Слоечка
Пышечка
Бублик
Ситник

может быть среди прочего ритмизовано так:



Так можно проработать различные поговорки, считалки, дразнилки, словесные сочетания и т. п. Если один из учеников нашел какое-либо ритмическое решение, все остальные должны тотчас же подхватить этот ритм и проговорить его. Ритмическая поговорка может быть затем спета в двух-, трех-, а затем и в пятиступенном звукоряде. Наряду с речевыми упражнениями следует и без слов (в хлопках, притопах, шлепках) ритмизировать заданные тексты; в представлении слова должны, конечно, звучать, в исполнении же проявляться только как ритмы хлопков, притопов и шлепков. Таким путем постепенно приобретается большая свобода в обращении с элементами и средствами импровизации.

ИГРА В «ЭХО»

Игра в «эхо» (повторение заданного ритма) должна пониматься не как подражание, а как подхватывание и продолжение начатого ритма, который утверждается в изначальной форме творчества — в *повторении*. Нельзя поэтому допускать никакой остановки или паузы для размышления между показом хлопков и их повторением. Рекомендуется и ученикам дать возможность задавать хлопками ритм с тем, чтобы подготовить свободную импровизацию в форме упражнений, в которых к заданному ритму сочиняется продолжение (в данном случае педагог и ученик меняются ролями: ученик прохлопывает первую, нуждающуюся в продолжении половину, педагог — отвечает).

МЕЛОДИЗАЦИЯ ЗАДАННЫХ РИТМОВ

Другой вид упражнений — на заданные ритмы построить мелодии (см. приведенный нотный пример 29) или подтекстовать эти ритмы. Подтекстовка помогает преодолеть ритмические трудности и одновременно может рассматриваться как упражнение на речевое творчество. По поводу сочинения мелодий на заданные ритмы следует сделать одно замечание: объем мелодий должен быть сначала ограничен (до сексты);

для этого на штабшпиллях следует вынуть сверху и снизу пластиинки. На страницах «Шульверка» имеются модели для такой работы — модели, построенные на четных и нечетных тактах, на усложненных (пунктирных) ритмах. Хорошим примером на пунктирный ритм, акцентированные паузы и асимметричные периоды (трехтактовые группы) является следующее слово-сочетание:

34

Christus bringt den Bu - me - ang Christus bringt den Bu - me - ang ap
Са - шень - ка, дай нам ду - доч - ку, Са - шень - ка дай нам ду - доч - ку, дай

Doch der Christus bringt kei - nen Bu - me - ang weil er den Bu - me - ang mit fü - den kann
Но наш Са - шень - ка ду - доч - ки не дал нам, ду - доч - ку Са - шень - ка наш по - те - рял.

Так незаметно и всегда на основе речевых ритмов перед учащимися раскрывается — без счета и абстрактных объяснений — богатство метро-ритмических форм. И фигуры сопровождения развиваются из остинатных ритмических упражнений. Вот образцы таких аккомпанирующих ритмов:

35

Хлопки
Притопы
Хлопки
Притопы
Хлопки
Удары по колену
Притопы

Такого рода примеры также должны стать толчком для самостоятельных поисков. Импровизация, опирающаяся на остинатные фигуры, является к тому же подготовительным упражнением к ритмической импровизации в форме рондо, о чем речь пойдет дальше.

УПРАЖНЕНИЯ НА ПРОДОЛЖЕНИЕ ЗАДАННОГО РИТМА («РИТМИЧЕСКИЕ ДОПОЛНЕНИЯ»)

Такие упражнения могут быть подготовлены следующим образом: знакомую уже двухчастную песню учитель поет до середины, а ученики по памяти продолжают и заканчивают ее. «Ритмическое дополнение» должно плавно продолжить начатое и вытекать из ритмики целого, о чем мы уже говорили

в разделе «игра в эхо». Такая игра в вопрос и ответ на материале знакомых уже мелодий может проводиться и на одних инструментах; в ней могут попеременно участвовать отдельные группы учеников. После таких упражнений переходят к новой форме игры в вопросы и ответы — отвечают экспромтом; и тут лучше всего опереться на речевые упражнения. Формулируется вопрос (в ритмизированной речевой интонации), а отдельные ученики должны в соответствующей форме ответить. Можно заранее дать текст ответа для того, чтобы сконцентрировать внимание учеников на ритмическом компоненте. Например:

36

Komm, komm, wir wol - len sin - gen
Тит, Тит, да - вай по - пля - щем.

Nein, nein ich will jetzt nicht.
Нет, нет, я не хо - чу.

Nein, nein, nein ich will jetzt nicht.
Нет, нет, нет, я не хо - чу.

В приведенном примере даны два разных решения. После некоторой тренировки в «ритмических дополнениях» решения такого рода могут быть объяснены ученикам как два возможных типа двухчастной формы и перед ними могут быть поставлены специальные задания: в первом случае подхватывается начальный мотив первого предложения, а последующее окончание замыкает открытую первую часть (см. первый вариант ответа в примере 36); во втором случае подхватывается конец вступительного предложения, и его мотивная структура продолжается, что создает арку между началом вопроса и концом ответа. Аналогичным образом можно первое и второе предложения удлинить вдвое (по 4 такта каждое). Структура первого предложения может повлечь за собой одно из следующих возможных продолжений: если ее начальный мотив очень пластичен, во втором предложении потребуются повторение или варианты; открытая же и текучая ритмика приведут к непосредственному окончанию. Однако во многих случаях возможны оба решения; истолкование первого предложения должно быть тогда предоставлено импровизирующему ученику.

Изучив на основе этого упражнения характерные различия, присущие восприятию отдельных учеников, воспитатель получает возможность прийти к важным заключениям: определить, каковы их индивидуальные особенности в постижении формы. В этих маленьких упражнениях на формообразование мы уже находим зачатки куплетных форм, форм рондо, а также тех форм, которые построены на основе развития материала. Необходимо, чтобы все дети учились пользоваться обоими видами

«ритмических дополнений», учились именно тогда, когда начинают проявляться их характерные индивидуальные особенности. Ибо своеобразие не должно вести к ограничению работы на определенных задачах; напротив, следует овладеть «чуждым» и научиться его ценить. Настоящее своеобразие проявляется и укрепляется в столкновении с «чуждым» и непривычным.

На вопрос о том, возможны ли еще и другие типичные варианты для «ритмических дополнений» (скажем, путем продолжения, основанного на совершенно новых мотивах), следует ответить (если иметь в виду элементарную двухчастность или двучленность) отрицательно. Продолжение, использующее новые мотивы, можно рассматривать либо как полярную противоположность первому предложению,— и тогда это продолжение вместе с начальным предложением представит собой незамкнутую (открытую) часть формы, которую опять-таки придется продолжить или дополнить,— либо как последовательность двух частей, друг с другом не связанных. Оба решения неудовлетворительны, так как они не отвечают поставленной задаче — вторым продолжением замкнуть форму.

Путем внимательного прослушивания и последующей беседы надо добиться того, чтобы всей группе (классу), а не только ученику, непосредственно выполняющему задание, стало понятным, почему то или иное решение оказалось неудачным. При этом нет нужды обращаться к каким-либо теоретическим разборам; нужны только слуховые упражнения, задача которых — пробудить чувство формы и ощущение уравновешенности ее частей. Упражнения на «ритмические дополнения» являются одновременно и слуховыми упражнениями, если проводить их описанным способом. Упоминавшееся уже «обращенное» выполнение заданий — ученик · придумывает первое предложение, а учитель или другой ученик сочиняет «ритмическое дополнение» — можно рекомендовать и в данном случае.

УПРАЖНЕНИЯ НА ПРОДОЛЖЕНИЕ ЗАДАННОЙ МЕЛОДИИ (**«МЕЛОДИЧЕСКИЕ ДОПОЛНЕНИЯ»**)

От «игры в эхо» и «ритмических дополнений» (напомним, что вначале они проводятся со словами, а затем без текста в виде хлопков или ударов на ударных инструментах) ведет прямая дорога к мелодизированной «игре в эхо» и к упражнениям на «мелодические дополнения», выполняемым на штабелиях. Уже при построении мелодий на заданный ритм дети обучались образовывать маленькие мелодические арки. Теперь же, одновременно с ритмом нужно найти и звуковысотную линию, то есть закончить построение в характере начального предложения.

Вот два таких примера:

The image shows two musical staves. The top staff is in 4/4 time, indicated by a '4' above the clef. It starts with a quarter note followed by a series of eighth notes. The bottom staff is in 3/4 time, indicated by a '3' above the clef. It also starts with a quarter note followed by a series of eighth notes. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp.

Возникающая сначала неуверенность и на этот раз может быть устранена, если ограничить звукоряд (отметив начальный и заключительный тоны). В дальнейшем же эти ограничительные звуки могут быть выбраны свободно. Иные случайно возникающие «вольности» — сокращения или удлинения заключительных предложений по сравнению с первыми, внезапные заключения не на тех звуках, которые ожидались,— не должны сразу же рассматриваться как яркое проявление творческих данных. Переоценка детских способностей также может привести к неверным педагогическим диагнозам, что столь же рискованно, как и другая крайность — недооценка или пренебрежение к детскому творчеству. Первые попытки ученика импровизировать, кажущиеся свободными, очень часто обусловлены его первоначальной неуверенностью или вызваны недостатками памяти: услышанное частично забывается или усваивается поверхностно, а это нарушает все связи, и ученик начинает «плавать». Подлинное и естественное преодоление двух-, четырех- и восьмитактовой симметрии, с которым мы встретились в ритмизованном тексте «Сашенька, дай нам дудочку» («Christian, bring den Blumengang») обусловлено не ошибками и нарушениями, а той радостью, которую вызывает динамика изменяющихся ритмических жестов и которая проявляется во всех танцах с переменным размером. Другим источником асимметричных построений является свободно льющаяся мелодия, которая не знает ни вертикальных акцентов, ни точного метрического членения длительностей. Примером может служить швейцарская песня «Солнце»:¹

¹ К. Орф в замечаниях к «Шульверку» пишет: «Это обращение к солнцу требует совершенно свободного исполнения. Аккорд извлекается упругим ударом двух пластинок глекеншиля, вынутых из инструмента и поставленных на ребро, по остальным пластинкам инструмента. Звуки должны тянуться как можно дольше».

38

f rubato

—ва—шь, лу—чя—ми сво—и—ми всех лас—ка—ешь?

Нечто аналогичное имеет место в речитативных «псалмодиях» с прозаическим текстом. Все это сможет быть включено в число заданий лишь позже, когда ученики научатся свободно придавать форму музыкальному материалу. Мы упомянули о них здесь только для того, чтобы предостеречь от ошибок: нельзя смешивать промахи учащихся, не способных еще ощутить соотношение простых пропорций, с оригинальным творчеством; случайность — с замыслом. Вовсе не все случайности должны быть исключены, это понимает каждый воспитатель и каждый художник, знающий, что случайности могут быть использованы творчески. Поэтому речь идет не о том, чтобы исключить случайности, а о том, чтобы подчинить их созидательному процессу, подхватить непреднамеренное и обойтись с ним, как с чем-то задуманным. Надо проследить за тем, как поступят дети, сыгравшие звуковую последовательность случайно: либо они искусно используют эту фигуру, либо оборвут ее и начнут что-то новое.

Имеется простое средство, позволяющее установить, действительно ли сыгранная мелодия сочинена, или же она результат случайности: надо потребовать, чтобы после короткой паузы ребенок повторил то, что сыграл. Если то, что было сыграно, удается повторить без ошибок или же для этого

нужна лишь незначительная помощь педагога, можно предположить следующее: либо в игре не было случайности, либо она была творчески переработана.

Еще один, пожалуй, лучший способ проверить, имеет ли место случайность — обратить внимание на то, как протекает исполнение: если ученик проигрывает или пропевает свою мелодию (или свою половину «мелодического дополнения») в одном движении, то ее безусловно можно счесть творческой работой (конечно, если он не копирует какую-то другую мелодию). Однако противоположные случаи — неумение повторить найденное или робкое и нерешительное исполнение мелодии — вовсе еще не свидетельствуют о случайности или неспособности. Мы имеем лишь возможность, используя упомянутые методы проверки, установить с необходимой для практики степенью вероятности, в какой мере ученик способен осознать свою творческую работу. Все эти контрольные проверки поучительны и важны; однако высшее мерило — радость, которую доставляют новые обороты и мелодии, созданные учителем и учениками. Если при этом возникает нечто красивое и напевное, то вопрос о том, играет ли тут роль случайность и какую именно, перестает быть столь важным.

Одновременно с инструментальными упражнениями на «мелодическое дополнение» можно начать и вокальные творческие упражнения на озвучивание простых текстов, которые предварительно ритмизуются.

РАСШИРЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ УПРАЖНЕНИЙ.

ФОРМА РОНДО

ИМПРОВИЗАЦИЯ ЗАМКНУТЫХ ФОРМ

Вслед за упражнениями на ритмо-мелодические дополнения следует перейти к другому — побуждать учеников сочинять и импровизировать целые мелодические построения и ритмические формы. Перед детьми ставится теперь задача — самостоятельно сочинить и воспроизвести «вопрос» и «ответ», следующие друг за другом. Это может быть осуществлено на фоне тихого, обязательно тихого бурдонного сопровождения как вокально, так и инструментально (на штабшпиллях, флейтах или на других инструментах). Чисто ритмическая импровизация на ударных инструментах без определенной звуковысотности может фигурировать либо как подготовка к ритмико-мелодической импровизации, либо же как самостоятельное музыкальное задание. Сколько сильным может быть музыкальное воздействие одних лишь ритмически зафиксированных длительностей, показывают образцы ритмизованных словосочетаний, таких, скажем, как «Конь вороной» (*«Reiter zu Pferd»*):

39 6
P

Rei - ter zu Pferd, wo мой
Конь во - ро - ной,

Trab trab trab trab trab trab
Трап трап трап трап трап трап

kom - men wir her? Wir ко -
конь о - зор - ной,

kom - men vom Feld, wir ha - ben kein Geld,
ко - мы - та - ми бывши, си - деть не да - ешь.

trab trab trab trab trab trab
трап трап трап трап трап трап

Büch - sen ge - la - den, die Trom - mel ge - schla - gen, Kal - fak - ter, Kal - fak - ter
бя - не бо - лось я, в сед - ле у - дер - жусь я. Не - год - ник, не - год - ник!

trab, trab trab trab trab
трап трап трап трап трап трап

Rei - ter zu Pferd, wo мой
Конь во - ро - ной,

kom - men wir her? Wir ко -
конь о - зор - ной,

trab trab trab trab trab
трап трап трап трап трап трап

kom - men vom Feld, wir ha - ben kein Geld,
ко - мы - та - ми бывши, си - деть не да - ешь.

Trom - mel ge - schla - gen, Kal - fak - ter, Kal - fak - ter
ле - у - дер - жусь я. Не - год - ник, не - год - ник!

или как «Шесть пар черных сапог» (см. стр. 37—38). Их нет нужды мелодизировать; следует лишь показать своеобразие речевых красок и ритмического сопровождения (оно может быть обогащено ударными инструментами).

РИТМИЧЕСКАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ В ФОРМЕ РОНДО

Приобретенную сноровку в импровизации разного рода формально замкнутых фигур следует использовать теперь в форме рондо, которое представляет собой смену темы (она исполняется tutti, то есть «всеми») и куплетов (импровизируемые «солистами» промежуточные части) и может служить первым примером более крупной музыкальной формы.

В самой маленькой форме рондо тема (A) проводится трижды; если обозначить промежуточные части (куплеты) буквами В и С, то получится схема простейшей формы рондо: А—В—А—С—А. Однако форма рондо может быть расширена благодаря новым куплетам и следующими за ними тематическими повторениями. В заключительной части обязательно проходит тема.

Ритмическая импровизация в форме рондо — основа такой работы; проводится такая импровизация при помощи хлопков, притопов, щелкания пальцами, а затем используются и маленькие ударные инструменты. Тема рондо может представлять собой двух- или трехчастную форму, причем для оживления формы может быть также использован диалог двух групп (вопрос и ответ):

Вот одна из моделей ритмического рондо:

The musical score is divided into five systems, each consisting of three staves: 'Хлопки' (Claps), 'Тutti' (all), and 'Притопы' (Tap). The tempo is marked as 40. The score begins with a tutti section (A), followed by a clapping section (B), then another tutti section (A), a tapping section (C), and finally a return to the tutti section (A). The score concludes with a 'Fine' at the end of the last system.

А вот примеры тем-заданий для импровизации ритмического рондо:



Опять-таки можно создать и закрепить форму темы с помощью речевых упражнений (ритмизации подходящих текстов). Куплеты надо импровизировать. Для того чтобы соблюсти уверенность в темпе и ритме, импровизация может быть проведена на основе остинатного ритмического сопровождения, которое должно быть продолжено и после заключения темы. Импровизацию в этом случае лучше всего начинать после паузы от двух до четырех тактов, во время которой звучит лишь фигура сопровождения. «Ритмические дополнения», которыми ученик умеет уже пользоваться, могут быть применены теперь в куплетах: вначале в виде диалога между учителем и одним учеником или группой учеников; затем — между учеником и учителем или между группами учеников; наконец, в виде «монолога» солиста или солирующей группы, причем сами же они исполняют и вопрос, и ответ. Расширения формы куплета можно достичь путем повторения периода (начальное предложение — последующее предложение), вставки средней части (лучше всего в виде дважды повторенного «вопроса», отличающегося благодаря этому от части А своей незавершенностью) и возвращения (репризы) части А (вопрос — ответ); благодаря этому создается трехчастная репризная форма.

Тема рондо вступает всегда сразу же после окончания куплета (так как пауза нарушила бы здесь контраст, который создается при возвращении темы рондо).

Только с подвинутыми учениками можно попытаться импровизировать, не ограничивая их определенной формой и предоставляя им самим установить временную протяженность своей импровизации. Трудность состоит здесь прежде всего в том, чтобы убедительно построить заключение куплета, то есть так, чтобы потребовалось вновь вернуться к теме рондо. Отсутствие мелодических и гармонических средств затрудняет решение этой задачи. Поэтому лучше обратиться к такого рода

заданиям после мелодических импровизаций в форме рондо и использовать тогда более развитую форму ритмического рондо.

МЕЛОДИЧЕСКАЯ ИМПРОВИЗАЦИЯ В ФОРМЕ РОНДО

Ритмическое рондо может быть сочинено независимо от мелодических и гармонических соотношений, так как временное построение можно создать одними шумовыми и звуковыми (без определенной высоты) красками; но мелодическое рондо без ритмической организации немыслимо. Название «мелодическое рондо» служит, таким образом, лишь для того, чтобы отличить его от «ритмического рондо», но вовсе не имеет в виду отделить мелодическое начало от ритмического.

Пятиступенчатый звукоряд без полутонов — хорошая основа и для мелодической импровизации в форме рондо. В качестве темы может быть использована любая песня в пятиступенном звукоряде, которую раньше ученики пели или играли. Конечно, темой для рондо могут стать мелодизированные поговорки. Например, в «Шульверке» имеется образец такого мелодического рондо:¹

4/4 Allegro

Сопр. глокеншпиль

Альт. глокеншпиль

Альт. глюкеншпиль

Альт. ксилофон

Литавры

Тарелки

большой барабан

Бас

Всяк игра - ет и по - ет, пусть о _ дин те - перь начнет.
бу - дем петь и тан - це - вать, бу - дем ве - се - ло иг - рать.

Вторая строка вокальной партии — текст заключительного куплета.

¹ Тема этого рондо, которая дается с русской подтекстовкой, представляет собой мелодизацию немецкой поговорки „Jeder spielt so gut er kann und jetzt kommt der Erste (а затем — Nächste, Letzte) dran“.

poco lento

Вся игра _ ет и по _ ет. пусть о _ дин телерь начнет
Бу_дем петь и танце_вать. бу_дем ве_селе_ло и_г_рать

pp

pizz

Fine *p*

Альт. ксилофон

Альт. ксилофон

Тарелки

Большой барабан

Бас

а tempo

Сопр. глокеншпиль

Альт глокеншпиль

Альт глокеншпиль

Альт ксилофон

Литавры

Тарелки

Большой барабан

Бас

Всяк играет и поет, пусть другой теперь начнет.

piu lento

Сопр. глокеншпиль

Альт. глокеншпиль

Альт. глокеншпиль

Альт. ксилофон

Литавры

Тарелки

Большой барабан

Бас

Всяк играет и поет, пусть другой теперь начнет.

p

pp

pp

p

Альт. глокеншпиль
 Альт. ксилофон
 Тарелки
 Большой барабан
 бас

A handwritten musical score consisting of six staves. The top three staves are for melodic instruments: 'Альт. глокеншпиль' (melodic glockenspiel), 'Альт. ксилофон' (melodic xylophone), and 'Тарелки' (cymbals). The bottom three staves are for percussive instruments: 'Большой барабан' (large drum) and 'бас' (bass), both on bass staves, and 'бас' (bass) on a treble staff.

a tempo

Всик тг - ра - ет и по .. в1. тре . тий пустъ те . перь нач - нет.

Сопр. глокеншпиль
 Альт. глокеншпиль
 Альт. глокеншпиль
 Альт. ксилофон
 Литавры
 Треугольник
 Большой барабан
 бас

A handwritten musical score for the second section. It includes lyrics in Russian: 'Всик тг - ра - ет и по .. в1. тре . тий пустъ те . перь нач - нет.' The score consists of seven staves. The first three staves are for melodic instruments: 'Сопр. глокеншпиль' (soprano glockenspiel), 'Альт. глокеншпиль' (alto glockenspiel), and another 'Альт. глокеншпиль' (alto glockenspiel). The fourth staff is for 'Альт. ксилофон' (alto xylophone). The fifth staff is for 'Литавры' (lithavry). The sixth staff is for 'Треугольник' (triangle). The seventh staff is for 'Большой барабан' (large drum). The eighth staff is for 'бас' (bass) on a bass staff. Dynamic markings include 'f' (fortissimo) and 'ff' (fortississimo).

piu lento

Всяк играет и поет, третий пусть теперь начнет.

Стеклянные сосуды

Альт. ксилофон

Тарелки

Большой барабан

Бас

D.C.

Тема не всегда должна быть заранее мелодически зафиксирована: она может импровизироваться на заданный ритм всем составом (*tutti*); отличие темы от куплета скажется сначала лишь в смене *tutti* и *solo* (и в том и другом случае импровизируются пятиступенные мелодии). Можно, например, начать со следующего упражнения: все инструменты играют в пятиступенном звукоряде на любой высоте знакомый уже ритм («Всяк играет и поет»). Хотя каждый участник исполняет собственную мелодию, в совместной игре создается, конечно, ритмизованное пятитоновое звучание, если одна из мелодий не выдвинется случайно на первый план. Дифференциация частей формы может быть достигнута при помощи разной инструментовки (например, металлофоны вступают лишь во втором разделе), различных сопровождающих ритмов и т. п. Куплеты исполняются в этом случае «солистами» или солирующими группами, которые попросту еще раз играют свою мелодию (или новую); она может теперь прозвучать безо всяческого сопровождения или под аккомпанемент небольшого состава инструментов. Как в «ритмическом рондо», так и в куплетах «мелодического рондо» может быть использована диалогическая структура. О распределении ролей можно договориться заранее (кто сыграет вопрос, а кто — ответ).

К импровизации куплетов (и к исполнению темы рондо) могут быть привлечены наряду со штабашпиллями все имеющиеся мелодические инструменты. Исполнители должны лишь принародиться к пятиступенному звукоряду и, стало быть, пропускать в мажорном семиступенном звукоряде IV и VII ступени выбранной тональности (отличное упражнение!).

Внимательный педагог-музыкант не пройдет мимо того, что различные формы рондо в основе своей соответствуют структуре *Concerto grosso* с характерной для него сменой *tutti* (*Concerto*) и *solo* (*Concertino*). После изучения простых репризных форм и после музицирования в форме рондо можно и должно использовать благоприятный повод и разъяснить ученикам, приведя соответствующие примеры из музыкальной литературы, наиболее простые вопросы из области музыкальных форм и стилей, само собой разумеется, если возраст позволяет им все это осознать. Тот, кто сам музицировал и участвовал в импровизации таких форм, и как слушатель легче найдет путь к пониманию выдающихся произведений искусства, написанных на основе такого рода типичных структур.

ПЕРЕХОД ОТ ПЯТИСТУПЕННОГО К ШЕСТИ- И СЕМИСТУПЕННОМУ МАЖОРНОМУ ЗВУКОРЯДУ

На учительских курсах и в дискуссиях постоянно подымается вопрос: сколько времени следует музицировать в пределах пятиступенного звукоряда? Наш ответ гласит: *по меньшей мере* в течение одного школьного года (если считать, что два часа или хотя бы один час в неделю предоставлены для музыкальных занятий), но лучше еще дольше. Здесь, как в сущности всюду в сфере воспитания, нетерпение учителя — самое большое зло. Торопливость приводит к поверхностному изучению пятиступенного звукоряда и свидетельствует о недоценке его значения и его музыкальных возможностей.

Мы уже обосновывали свою точку зрения: только благодаря тому, что музицирование ограничивается пятиступенным звукорядом, создается предпосылка для подлинной творческой работы и вместе с тем для последующего введения семиступенного звукоряда, который будет восприниматься теперь без традиционных условностей. Прежде всего следует освободиться от представления, будто мажорная мелодика связана только с определенными гармоническими кадансирующими оборотами. Основу элементарной мажорной мелодики (она близка оборотам ионийского лада) образует пятиступенный звукоряд, с которым ученики уже хорошо знакомы. Здесь надо, однако, заметить, что тот пятиступенный звукоряд, который занимает в I томе «Шульверка» преобладающее место, развился из детской «мелодии зова», бытующей в условиях Центральной Европы.

В других музыкальных культурах могут сказываться другие условия, и поэтому одна форма пентатоники не может рассматриваться как обязательная для всех (как и речевые и диалектные тексты, использованные в немецком издании). Таким образом, в варианты «Шульверка», изданные на иностранных языках, включаются и другие пентатонические лады, заимствованные или соответствующие народной музыке и детскому фольклору той или иной культуры. Конечно, и в условиях нашей культуры «минорно-пентатонические» мелодические обороты и звуковые формы, встречающиеся в старинных песнях и в упоминавшихся уже примерах из «Шульверка» (как, скажем, в песне «Солнце»), могут быть использованы более широко, и не только в рамках мелодий, возникающих из «попевки зова».

Однако в любом случае пятиступенный бесполутоновый звукоряд, в каких бы ладовых вариантах он ни появлялся, образует наилучшую основу для первых импровизационных упражнений, особенно там, где привычный мажоро-минор занимает преобладающее положение и где в силу этого групповая импровизация невозможна (во всяком случае вначале;

43

Сопр. глокеншпиль
Альт. глокеншпиль
Альт. глокеншпиль
Альт. ксилофон
Бас

Спи, ба-ю-бай, ско-ре- в за-сы-пай, о-ве-чек пала сто-ро-жит, ус-
ну-ли птич-ки, лес молчит. Спи, ба-ю-бай, ско-ре- в за-сы-пай.

об импровизации в рамках элементарных каденций будет еще кое-что сказано в дальнейшем).

Дополнительные звуки на IV и VII ступенях, заполняя малые терции V—III и VIII—VI, расширяют пятиступенный звукоряд до шести- и семиступенного. Мы умышленно подчеркиваем *ступеневый характер* звуков, так как его следует в данном случае познать раньше, чем любую гармоническую функцию. В соответствии с этим и здесь бурдон образует основу для сопровождения. Из «блуждающего бурдона» выделяются II, а затем и VI ступени; в чередовании с I ступенью они приобретают самостоятельное значение.

Во II томе «Шульверка» приводятся примеры мажорных (шести- и семиступенные звукоряды) песен и пьес, построенных на бурдоне и на других ступенях. Наряду с музелированием в шести- и семиступенных звукорядах необходимо время от времени возвращаться к песням и упражнениям в пятиступенном звукоряде. Это вовсе не означает, что педагог делает шаг назад или топчется на одном месте. Напротив, такое возвращение к пройденному вызвано необходимостью закрепить навыки музелирования на первичных основах элементарной ритмики, мелодики и гармонии. К тому же возросшие знания и опыт открывают новые возможности и для творчества в пятиступенном звукоряде. Таким образом, сохраняются плодотворные связи между пятиступенным и семиступенным звукорядами, что предохраняет от опасности скатиться к традиционной манере.

Шести- и семиступенные звукоряды позволяют ввести новые формы сопровождения — параллельное движение второго голоса в терцию или в сексту, как, скажем, в следующем отрывке из «Колыбельной» (см. стр. 104).

В пятиступенном звукоряде такого рода второй голос был бы невозможен.

Богаче становятся и остинатные фигуры. Вот несколько примеров из раздела «*Ostinati* глокеншпилей»:

В примечаниях ко II тому «Шульверка» Орф пишет по поводу исполнения фигур *ostinato* следующее:

«Ostinato следует всегда играть подвижно и звучно, чтобы побудить учеников к мелодической импровизации. С другой стороны, возникшая мелодия должна соответствовать ostinato. Для того чтобы хорошо играть ostinato, нужно длительно упражняться; к тому же должна быть воспитана взаимная чуткость играющих ostinato и импровизирующих мелодию.

Чем меньше мелизматики в остинатном сопровождении, тем больше возможностей будет предоставлено для мелодической импровизации на основе такого ostinato.

Ostinato, обогащенные большим количеством мелизмов, не могут на первых порах быть использованы как основа для импровизации. Необходим большой опыт, обдумывание, развитое мелодическое чувство, чтобы избежать неподходящего перекрецивания голосов, бессодержательных параллелизмов и чтобы создать ясную и яркую мелодию. Поэтому на этом этапе работы игра такого рода ostinati может быть в известном смысле самоцелью.

Постепенно нарастающая и убывающая или же ступенчатая динамика способна придать такому ostinato законченную форму и оживить его. Кроме того, можно ввести импровизационное начало и в саму мелодию ostinato».

Вот один из примеров:

После того как введено ступеневое сопровождение, добавляются новые звуковые фактурные упражнения, прежде всего с использованием звучания трезвучий. Такая фактура образуется при параллельном движении голосов по звукам чистых трезвучий тональности. В отличие от «реального голосоведения», при котором избегается параллельное движение голосов, речь здесь идет об обогащенном в звуковом отношении одноголосии, встречающемся во многих элементарных формах у истоков многоголосного музикации (как в высокоразвитых, так и в примитивных культурах). Удачным примером такого изложения может служить народная песня, помещенная в III томе «Шульверка» (приводятся один куплет и заключение):

46 3 Спокойно

1 2 3

Кто ра - но

Дискант. флейта
p dolce

Сопр. глокеншпиль
p

2 альт. глокеншпиль
p

Бубенцы
pizz

Бас
p

встал, кто ра - но встал! Наш друг Мар - тин, наш

Дискант. флейта

Сопр. глокеншпиль

2 альт. глокеншпиль

Металлофон
p

Гитары
p

Бубенцы
p

Бас
ffz

Fine

1
2
3

друг Мар_тин.

Дискант флейта

Стеклянные сосуды

Сопр. гlockеншпиль

2 дльг. гlockеншпиль

Мегаллофон

Альт. ксилофон

Гитары

Бубенцы

Литавры

Бас

В примечаниях К. Орфа в конце этого тома имеются два примера упражнений на импровизацию параллельными трезвучиями:

The musical score shows a single staff for the Glockenspiel. The measure number 47 is at the top left, followed by the dynamic instruction **Andante**. The staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The first note is a quarter note with a '1' above it, followed by a series of eighth notes. The notes are struck on a glockenspiel instrument, indicated by the text 'Глокеншпиль' to the left of the staff.

Allegretto

Глокеншипли

Литавры

Глокеншипли 1

Глокеншипли 2

Литавры

Пользоваться следует только чистыми трезвучиями (мажорными или минорными, в зависимости от ступеней); следовательно, никаких «уменьшенных»! Поэтому в мажоре исключается трезвучие на VII ступени. Гармоническая напряженность этого трезвучия нарушила бы мелодическое движение.

Приведенная народная песня (пример 46) может служить образцом, показывающим, как можно украсить параллельное движение обыгрыванием звуков и их задержанием (во втором четырехтакте песни) и избежать благодаря этому прямолинейного использования этой звуковой фактуры. Способ изложения никогда не должен становиться узаконенной манерой!

II ступень, несмотря на ее субдоминантовый характер, мелодически еще тесно связана с I, к которой она устремляется; в отличие от этого VI ступень в сочетании с I создает звуковую последовательность особого рода, которая характеризуется тем, что оба звука этого сочетания хорошо совмещаются с тонами пятиступенного звукоряда. Таким образом, I и VI ступени могут быть использованы для сопровождения пентатонических мелодий. Благодаря такому сопровождению мажорные мелодии семиступенного звукоряда приобретают минорную окраску, что способствует незаметному переходу от мажорной диатоники к минорной. Вот удачный пример мелодии, «оттененной» сопровождением I и VI ступеней:

p

Смолк

Гитары

Литавры

Бас

pp

p

лет - ний дождь и лес вздох - нул, смолк пет - ний дождь и лес вздох - нул, луч

Sopr. гlockеншпиль

Aльт. гlockеншпиль

Гитары

Литавры

Бас

Солн_ца в ча_щу за_гля _нул. Ay, ay, ay,

p

В конце концов применение различных ступеней как в чередовании, так и в одновременном звучании придает некоторую остроту звучанию мажорного лада; мелодика же («ионическая»), хотя имманентно испытывает уже необходимость в гармонизации, не попадает, однако (благодаря органным пунктам, параллельному движению голосов и подчеркиванию характерных особенностей ступеней), под влияние той аккордовой функциональности, которая характерна для классических каноновых формул.

ВВЕДЕНИЕ ДОМИНАНТ

С введением доминант (в III томе «Шульверка») начинается новый раздел музыкальных упражнений, которые, казалось бы, уводят из мира бурдонного и ступеневого сопровождения. Несомненно, что гармонический элемент приобретает теперь доминирующее значение и что в связи с этим возникает опасность скатиться к традиционной манере музикации. Однако опасность эта дает себя знать лишь в том случае, если обязательные упражнения в пятиступенном звукоряде не проводились с достаточной основательностью. В предварительных замечаниях к III тому говорится: «Упражнения, в которых использованы доминанты, ведут в хорошо знакомую музыкальную сферу; есть, однако, основание высказать следующее

предположение: благодаря предшествующим упражнениям чувство стиля настолько развилось и укрепилось, что не позволит скатиться к трафаретно традиционному — прежде всего в импровизации».

Речь идет, следовательно, не о том, чтобы обойти или даже вытеснить гармоническое воздействие доминант, а совсем о другом: о том, чтобы постичь это воздействие как одну из возможностей среди многих других, а не как единственную или наилучшую форму сопровождения в музыкальной композиции. Стилистическую односторонность не устраниТЬ путем исключения тех или иных признаков, определяющих стиль (это может иногда принести пользу как временная мера, как своего рода диета); напротив, ее, односторонность, можно избежать, если учесть все типичные возможности использования ритмических, мелодических и гармонических средств в элементарном музыкальном построении.

Итак, никакой новой односторонности! Напротив, необходимо ее преодолеть путем нахождения общих для всех стилей основ. Бурдон и ступени следует понимать не как предварительные формы или предварительные ступени гармонического сопровождения, а как сближение неких иных сил во взаимодействии музыкальных элементов; доминирование гармонического начала отодвигает на задний план мелодический элемент и наоборот. Ритм же остается и тут и там главной силой; гармонические средства могут повлиять на него, но не вытеснить.

Первооснова воздействия доминанты заключена не в аккордовом, а в интервальном напряжении между верхним и основным тонами квинты. Построенные над этими звуками аккорды повышают (или уменьшают) напряжение, создаваемое движением баса по квинтовому интервалу, и обогащают в звуковом и гармоническом отношениях этот процесс.

Поэтому первые упражнения на доминанты должны быть как можно более скромными по звучности, а все внимание сосредоточено на основополагающем движении баса. Для этой цели особенно подходят задания и упражнения, предназначенные для флейт и литавр; подготовкой служат упражнения, которые предусматривают исполнение басовых фигур, построенных на соотношениях I—V ступеней. Используя эту возможность, следует продолжить тренировку в технике игры на литаврах, обратив внимание прежде всего на рациональное распределение голосов между обеими руками. Вначале вместе с литаврами следует играть тонико-доминантовые фигуры в разных регистрах на всех других инструментах, имеющих определенную высоту, так как речь идет, по сути дела, не о басовом регистре, а о гармоническом сопровождении с доминантами. Бас не всегда является основным гармоническим тоном! (Обращенные формы трезвучий!).

Примером пропуска терций в аккордах, построенных на основных звуках тоники и доминанты, может служить аккомпанемент к балладе «Бернауэрин»:

49

Сопр. ксилофон
Альт. ксилофон
Гитара
Маленький барабан
Большой барабан
Литавры
Бас

Три

всед - ни ка ска - чут тро - пинкой кру - той и ви - дят вдругом на о - пушке лесной. «Бер-

Благодаря тому, что звучание ограничивается чистыми квинтами, доминантовый эффект сосредоточивается на элементарном соотношении квинт; вводный тон исключается и сохраняется в мелодии. С пропуском вводного тона (большой терции доминанты) мы встречаемся и в инструментальных танцевальных пьесах, помещенных в III томе «Шульверка». Впоследствии вовсе не нужно избегать полного доминантового трезвучия. Следует, как и везде в «Шульверке», сначала ограничиться самым существенным, осознав, как музыкальные процессы развиваются из их первоначальных основ. Силу воздействия доминанты лучше всего показать на тех примерах, в которых вступление ее задерживается предшествующим накоплением сил.

В старофранцузской детской песне «Carillon de Vendôme» (см. пример 50 на стр. 115—116) благодаря длительному органичному пункту на тонике доминантовый эффект воспринимается как яркое заключительное утверждение (доминанта вступает лишь в предпоследнем такте). Иное дело в «Кольбельной» (см. пример 51 на стр. 117): здесь мелодия опирается на доминантовое звучание и лишь после длительного парения приходит в заключительном такте к тонике. В отличие от этого случая, когда доминанта простирается на целый мелодический раздел, во французской детской игровой песенке «На мосту Авиньон» (на стр. 118 приводится небольшой отрывок) — быстрая смена тоники и доминанты.

50 2 Simple

Din don din dan

Стеклянные сосуды

Сопр. глокненшили

Альт. глокненшили

Металлофон

Бас

din don din dan din don.

diz

p

p

Orléans, Beau.gen.cy No._tre Da_me de Clé_ry,
Quel chag_rin, quel en_nui, de comp_te_tou_te la nuit

Din don din don

Стеклянные сосуды

Сопр глокеншипли 1
Сопр глокеншипли 2

Альт глокеншипли 1
Альт глокеншипли 2

Металлофон

Бас

Or_leанс, Beau.gen.cy No._tre Da_me de Clé_ry, Ven_dô_me, Ven_dô_me
Quel chag_rin, quel en_nui, de comp_te_tou_te la nuit les heu_res, les heu_res

din don din don din don

51. 1. Плавно

2. *p*

Не плачь, сы - нок, по_спи, дру_.

Стеклянные сосуды

Сопр. глокеншпиль

Альт глокеншпиль

Магнитофон

Альт ксилофон

Гитара

Лигавры

Бас

— нок, вот-вот, вот, вот, две — над-цать, две над-цать ча — сов.

pp

p

sf

p

p

sf

p

p

sf

p

pp

arco

pizz

52 3 Allegro

На мос - ту А _ винъ_он, ги- ри- бим-бом

Сопр. глокеншпиль
Альт. глокеншпиль
Сопр. ксилофон
Альт. ксилофон
Бубон
Литавры

ти- ри- бим-бом, мы тан-цу - ем, по - ем, ти- ри- бим-бом ти- ри- бом.

В другой французской песне:

53 2 Allegretto

Сопр. глокеншпиль
Альт. глокеншпиль
Сопр. ксилофон
Треугольник
Бас

Возвра - ща . ясь из Вер - са - ля, был я ве . сел, пе . сно

пел. Вдруг по - чува - тво - вал, как кто - то за ру . кав ме - ня за - дел

Я у - видел мальчу - га..на, крепко он щенка дер .. жал: «Ой, возьми - те ще - ночкам», — мальчу.

— ган ска — зал. — «Ой, возьми — те ще — ночь на, чтоб он не про — пали.

Sopr. глокеншпиль

Альт. глокеншпиль

Sopr. ксилофон

Треугольник

pizz

Бас

тоника и доминанта противопоставляются как тональности и играют формообразующую роль: первая часть выдержана в основной тональности, вторая — в доминантовой. Внутри же этих частей господствует бурдонное сопровождение.

После верхней доминанты вводится нижняя (IV ступень). Во взаимосвязи I и IV ступеней напряжение складывается по-иному: движение направлено вниз к основному тону квинты, а затем (IV—I) возвращается к верхнему звуку квинтового интервала (следовательно, вопреки силе тяготения гармонического центра в квинтовом интервале). Тяжесть основного тона квинты должна быть преодолена при возвращении к тонике; в доминантовом же обороте движение подчиняется силе притяжения основного тона квинтового интервала. Заключительный оборот IV—I поэтому более суров, «сдержан» (сравнительно с V—I), ибо воспринимается не как падение, а как движение к концу; в обороте же V—I доминирует сила гармонического тяготения. Оба заключительных оборота, каждый из которых имеет свои характерные особенности, надо сопоставить друг с другом и использовать в музелировании. Нижняя и верхняя доминанты, следя друг за другом, образуют совершенный каданс. В элементарном музелировании этот оборот сначала подготавливается чередованием I—V—I и I—IV—I. Характерным примером могут служить вариации на лютневую пьесу «Gassenhauer» («Уличная песенка») Ганса Нейзидлера (1536), начало которой приводится (см. пример 54 на стр. 121—123).

Сначала между IV и V вставляется I ступень, а затем — в тактах 17 и 18 — IV и V следуют непосредственно друг за другом. Тут и речи нет о реальном голосоведении, и об этом свидетельствует параллельное движение трезвучий IV и V ступеней, строго запрещенное в учебниках гармонии. В этом же разделе III тома имеются другие примеры использования нижней доминанты в песнях и инструментальных пьесах.

54 $\frac{3}{4}$

Альт. ксилофоны

1

2

Альт. ксилофоны

p

1

2

pp

pp

pp

pp

Сопр. ксилофоны
 1 2
 Альт. ксилофоны
 1 2

The musical score consists of four systems of four staves each. The top two staves are for soprano xylophones (Sopr. ксилофоны), and the bottom two are for alto xylophones (Альт. ксилофоны). The first system has rests for the first two staves and eighth-note patterns for the last two. The second system has eighth-note patterns for all staves. The third system has eighth-note patterns for the first two staves and sixteenth-note patterns for the last two. The fourth system has eighth-note patterns for all staves. Dynamic markings include accents (>) and dynamics p (pianissimo).

Сопр. ксилофоны

Альт. ксилофоны

Среди них — пьесы, предназначенные для исполнителей, которые напевают мелодию без слов и сами себе аккомпанируют на ксилофонах. Вот один из примеров:

55 2. Allegretto

Пение (без слов)

Альт. ксилофон

В примечаниях к этим пьесам К. Орф замечает:

«Исполнитель должен петь, вернее, напевать, тихо, как бы для себя самого и сам себе аккомпанировать. Такая интерпретация позволит лучше всего передать характер этой музыки, в известном смысле близкой южному фольклору. В динамических градациях бессловесно напевающий голос следует за звуковысотными подъемами и спадами мелодии; соответственно играется и партия сопровождения».

Специальная глава «Шульверка» посвящена использованию в музенировании септим и нон. Такие звуковые обороты, распространенные в альпийских народных песнях, благодаря многократным «перепевам», следует понимать не как кадансовые доминантсептаккорды, а как свободно парящие звуучания, движение которых не подчиняется правилам голосования. Возникает своеобразного рода звуковой мелос. Одним из наиболее интересных примеров может служить южнотирольская песня:

56 2 Медленно и протяжно

которая приводится в своем оригинальном виде, без сопровождения. (Не следует забывать, что наряду с инструментальным

музицированием следует заниматься и многоголосным пением без сопровождения.)

Звуковое обогащение и обострение доминанты в фольклорных танцах, прежде всего в танцах с переменным размером, иной раз тесно связано с ритмом; перемена размера совпадает со сменой тоники и доминанты:



В некоторых случаях в «Шульверке» умышленно записана только структура танца, а исполнители сами должны найти инструментальное оформление или сымпровизировать сопровождающий голос.

Очень важно, обращаясь к инструментальному оформлению и особенно к импровизационному исполнению таких пьес, помнить, что звуковедению отдается преимущество перед голосоведением. Это в первую очередь приводит к тому, что по мере необходимости основные гармонические комплексы (I, IV, V) выделяются в звуковом и ритмическом отношениях; при этом на одни и те же гармонические структуры могут создаваться разные мелодии. Само собой разумеется, что такая импровизация на основе определенного гармонического плана может быть использована и в рондо, что ее, импровизацию, нужно проводить в разных тональностях и совершенствовать.

МИНОР

В области ладовой диатоники минорный характер определяется ориентацией мелодических и гармонических оборотов внутри квинты на малую терцию.

Малая терция, входящая в сферу минорного трезвучия, влечет за собой раскрепощение мелодических сил, которое позволяет идти далеко вперед. Подготовлено было это раскрепощение тем, что в мажорном ладу подчеркивался ступеневый

характер сопровождения. Упражнения в миноре также начинаются с бурдона и ступеней и могут проводиться вслед за такими же упражнениями в семиступенном мажорном звукоряде. И наоборот, наряду с упражнениями в миноре следует все время повторять и обновлять упражнения в пятиступенном и мажорном семиступенном звукорядах. То обстоятельство, что минорные упражнения помещены в двух специальных томах «Шульверка» (IV и V), продиктовано, как и все предыдущее, не методическими, а практическими соображениями — удобством распределения учебного материала. Разумеется, построение «Шульверка», взятое в целом, соответствует пути естественного музыкального развития детей, познанного на основе опыта работы с ними; во всяком случае, в Центральной Европе минорная мелодика начинает занимать достаточно большое место в музыке для детей сравнительно поздно и лишь после мелодики в пятиступенном звукоряде и в мажоре. В IV томе находим примеры в эолийском (чистый минор), дорийском и фригийском ладах. Эти лады прежде всего отличаются друг от друга положением полутоновых ходов, но по сути своей — несходством их музыкального характера.

В эолийском ладу минорный характер выражен яснее всего (в понятие «ясно» не вкладывается, конечно, оценка явления), так как звуки тонического минорного трезвучия ни с какими другими тонами семиступеной гаммы не образуют ни «уменьшенных», ни «увеличенных» интервалов. Поэтому в эолийском ладу минорная диатоника устойчива и ее звуковой состав «открыт» как для пятиступеного звукоряда, так и для мажорной диатоники.

Дорийский лад характеризуется большой секстой к основному тону; VI ступень образует с терцовым звуком тонического минорного трезвучия тритон (увеличенную кварту). Это нарушение своеобразия минорной терции влечет за собой, если иметь в виду гармоническую сферу, просветленный характер дорийского лада, обусловленный мажорным строением субдоминантового трезвучия. Дорийский лад — «светлый минор»; поэтому лад этот позволяет выразить музыкальными средствами радость, даже необузданное веселье или же — сочетание «светлого и темного», столкновение полярных явлений и переживаний.

Фригийский лад, характерной стороной которого является малая секунда (полутоновый ход) — «темный минор»; тритон (II пониженная и V ступени) расшатывает стабильность тонической квинты и часто связывается поэтому с выражением горя и отчаяния. В IV томе помещено много примеров характеристического использования минорных ладов для интерпретации текстов различного содержания. Открытый величественный характер эолийского лада подходит к такой песне, как «Кукушечка» (приводится первый куплет и заключение):

2. Оживленно

f

Ку - ку - шеч ка раз - би - ла - ся, нас

Сопр. ксилофоны (2-3)

Альт. ксилофоны (2-3)

в лес не при - гла - ша - ет, но мысль об э - той се - рой птич - ке нас не по - ки -

piu forte

- да - ет. Ку - ку - шеч ка раз - би - ла - ся, нас в лес не при - гла - ша - ет, но

f

мысль об э - той се - рой птич - ке нас не по - ки - да - ет.

Сопр. глокеншипли

Альт. глокеншипли

Сопр. ксилофоны

Альт. ксилофоны

Стеклянные сосуды

Бас

Чуть спокойнее

$\frac{4}{4}$ *p*

Sopr. глокеншипели

Aльт. глокеншипели

Sopr. ксилофоны

Aльт. ксилофоны

Стеклянные сосуды

Бас

к календарным поговоркам, связанными с временами года, и к другим текстам подобного содержания. Дорийский лад используется, скажем, во французской весенней песенке «Месяц май»:

59 Solo *pdolce*

Me - сиц май, ме_сиц май, ме_сиц май, по_лон солнца ме_сиц май

Треугольник

Флейты или струнные

Хор

Зе - ле -nym по - лем мы пой - дем, зе - ле -nym

Треугольник

Флейты или струнные

по - лем мы пой - дем, пше - ни -цы вско - ды мы на - дем, пше - ни -цы

Музыкальный фрагмент из оперы «Мать» Р. Штрауса. Видно, что текст на русском языке («Всех ды мы най-дём, мы най-дём. Ме-сяц май, ме-сяц май, по-лон солнца ме-сяц май.») совпадает с текстом на немецком языке в партитуре.

Вокальные партии: Голос (Бас), Глокеншпиль, Треугольник, Флейты или струнные.

Инструментальная партия: Голос (Бас)

в пасторалах и многих других вокальных и инструментальных пьесах. А такие тексты, как «*Mutter, ach Mutter, es hungert mich!*» (Мать, о мать, я голоден!) (приводится отрывок),

Музыкальный фрагмент из оперы «Мать» Р. Штрауса. Видно, что текст на русском языке («Матер, я голоден!») совпадает с текстом на немецком языке в партитуре.

Вокальные партии: Сопрано, Альт, Тенор, Бас.

Инструментальная партия: Сопрано флейты, Альт флейты, Тенор флейта, Бас

Хор

Сопр. флейты
Альт флейты
Тенор флейта
Треугольник
Бас

как «Die arme Bettelfrau singt das kranke Kind in Schlaf» («Бедная нищенка баюкает больного ребенка») (оба текста из сборника «Волшебный рог мальчика») и многие другие, могут быть хорошо переданы музыкальными средствами фригийского лада.

Эти связи между характером лада и содержанием текстов не следует, конечно, понимать прямолинейно и превращать в застывшие схемы. Ясно, что не бывает текстов с совершенно «идентичным» содержанием. Самый выбор лада еще не дает гарантии, что музыкальное высказывание будет удачным; оно-то и придает ладу его характер. Если связи между ладом и музыкальным содержанием рассматривать как нечто раз и навсегда установленное, огрубляются и опошляются самые тонкие и глубокие черты этих взаимосвязей. Ученики не должны проходить мимо них (поэтому привлечь к ним внимание необходимо), но ни в коем случае не воспринимать их как непреложные догмы.

Из приведенных указаний следует, что очень многие песни, пьесы и упражнения в минорном диатоническом звукоряде (как и кое-что из II и III томов) предназначены не только для музенирования с детьми младшего школьного возраста, но и для работы со старшими учениками (с юношеством и даже со взрослыми). В еще большей мере это относится к пьесам из последнего (V) тома «Шульверка», о котором речь пойдет дальше. Понятие «ребенок» следует рассматривать шире, чем принято в биологии; и об этом будет кое-что еще сказано дальше.

СТУПЕНИ В МИНОРЕ

О бурдонном сопровождении в миноре ничего нового сказать нельзя. Ступеневое сопровождение соответствует тем же соотношениям, что и в мажоре, но в перевернутом виде; соединение I и VII ступеней в миноре является

обращением последовательности I и II ступеней в мажоре; I и III в миноре соответствуют VI—I в мажоре. Решающим является сдвиг гармонического центра в сторону минорного трезвучия. «Открытый», парящий характер минора побуждает продолжить работу над остинатной техникой. Мы находим здесь примеры превращения простых остинатных фигур в «звуковое остинато», очень метко названные в примечаниях Орфа «звуково-ковровым» или, иначе, «звуковым орнаментом»:

6)

a)

Глокеншпиль

Сопр. ксилофон

Альт. ксилофон

Металлофон

Барaban

Литавры

бас pizz

и т. д.

и т. д.

Ксилофон

6)

The image shows four musical score fragments labeled b), d), e), and h).

- b)**: Treble clef, common time. A series of eighth-note patterns consisting of sixteenth-note pairs.
- d)**: Bass clef, common time. Two staves: 'Сапр. ксилофон' (Soprano xylophone) and 'Альт. ксилофон' (Alto xylophone). The alto part features sustained notes with eighth-note grace patterns.
- e)**: Treble clef, common time. A series of eighth-note patterns.
- h)**: Treble clef, common time. A series of eighth-note patterns.

Такая орнаментальная звуковая фактура, которая в первую очередь должна стимулировать импровизацию,— основа музыкальных форм совсем иного рода, которые отличаются от «динамично развивающихся» или «сотканных из мотивной разработки» форм, характерных для музыки XVIII и XIX веков. Развитие чувства формы на материале пьес, опирающихся на орнаментальные (статичные) построения, с одной стороны, пробуждает понимание новой музыки, а с другой — способность переживать как очень старые формы музикации, встречающиеся на ранних стадиях высокоразвитых культур (а также в примитивных культурах), так и фольклор всех времен и народов.

После остинатной смены ступеней следует перейти к свободной смене ступеней, которая обусловливается главным образом строением ведущей мелодии. Вот один из такого рода примеров — пьеса, построенная на трезвучиях, для флейт или других инструментов:

The image shows a musical score fragment labeled 62 Andante.

Instrumentation: Flute (Fl.)

Key signature: B-flat major (two flats)

Time signature: Common time (indicated by '2')

Tempo: Andante

Notes: The music consists of two staves of sixteenth-note patterns. The first staff uses a soprano clef, and the second staff uses an alto clef. The patterns involve sustained notes with sixteenth-note grace notes.

По поводу такого рода пьес Орф делает следующее замечание:

«Начинать нужно с простых построений — с трезвучий в тесном расположении:



То же построение в широком расположении — терции ведут мелодию:



или же — в «обращении», причем терции, которые вели мелодию, перенесены в бас; «фобурдон», одна из старейших форм народного музицирования, является звуковым обогащением чистого одноголосия (в тесном и широком расположении):

Пьесы, построенные на трезвучиях, к которым может быть присоединен «органный пункт» (выдержаный басовый звук) или бурдон, следует сочинять самим, в том числе в дорийском или фригийском ладах. Пример в фригийском ладу:



Обязательно избегайте уменьшенных квинт! Обращайте внимание на заключения!»

Из параллельного движения трезвучий (само оно подготавливается последовательностями чистых квинт и кварт) рождается — благодаря перестановке голосов, прежде всего терций трезвучий — импровизационный «органальный» способ изложения, основой которого продолжает оставаться параллельное движение голосов. Опевания и украшения не должны полностью вуалировать, а тем более разрушать эту основу, так как в противном случае стилистические намерения музицирующего могут быть неправильно поняты: изложение будет превратно истолковано как *многоголосное*, но с *плохим голосоведением*.

Любая импровизация должна быть подчинена определенной форме и соответствовать определенной структурной основе, которая несет на себе, подобно «решетке кристалла»,

всё строение и все отклонения, украшения и варианты. А такой «решеткой кристалла» органального изложения является параллельное движение голосов чистыми октавами, квинтами, трезвучиями и обращенные формы таких звучаний. Все эти виды композиционного строения, взятые в целом, мы называем «монофонией» (однозвучием). В отличие от гомофонии и полифонии в монофонии подчеркивается одинаковая функциональная направленность всех «голосов» (не имеющих еще самостоятельного значения и функций). В основу своей, как уже не раз говорилось, монофonia оставается одноголосно звучащим мелосом.

Вслед за пьесами из трезвучий в «Шульверке» даются импровизационные упражнения на «опевание терций».

Бот один из самых простых образцов:

68 2 Allegro

Орф замечает по этому поводу:

«...Этот вид музенирования открывает широкий простор для простых, но очаровательно звучащих импровизаций. Тот, кто знаком с лютневой и клавирной музыкой XVII века, легко найдет стилистические связи между нашими упражнениями и этой музыкой».

Время от времени следует возвращаться к упражнениям в мажоре, так как приобретенный опыт в миноре даст возможность добиться новых результатов и в мажоре.

СВОБОДНЫЙ РЕЧИТАТИВНЫЙ (ДЕКЛАМАЦИОННЫЙ) СТИЛЬ

По мере того, как слух развивается и в известном смысле раскрепощается от характерного для мажора чувства тяготения к основному тону, появляется возможность сделать то, что до сих пор было неосуществимо — всесторонне использовать свободно движущуюся, независимую от метрическо-вертикальных связей и акцентов ритмику. Примерами могут служить следующие два речитатива на старонемецкие тексты (из «*Carmina Burana*», песенной рукописи XIII в.), которые приводятся в переводе на русский язык:

69

Флейта,
струнные или голос

70

Флейта,
струнные или голос

Речитативное псалмодирование («певучее рассказывание») текстов, в которое могут быть включены в соответствующих местах и мелизматические фигуры, опирается на естественный речевой ритм. И опять-таки подобного рода музенирование может быть проведено в пределах мажорного и пятиступенного звукорядов; упоминавшееся тяготение к основному тону, своеобразное мажору, следует преодолеть, и оно не должно теперь выполнять метро-расчленяющую роль. Любая гимническая проза может быть прочитана в такой манере. При речитатив-

ном изложении рекомендуется поручать исполнение сначала отдельным голосам (зачин, запев) для того, чтобы побудить хор, отвечающий «солисту» или продолжающий его декламацию, произнести текст возможно свободнее и без метрических акцентов. Остерегайтесь слишком медленных темпов! Следует объединять не отдельные слова, а предложения и строки. При этом наиболее важные цезуры и заключения могут быть отмечены «звучащими знаками препинания» (удары «сессо»): запятая, точка с запятой, вопросительный знак, двоеточие — светлым звучанием, высокими звуками, неустойчивыми ступенями (V); точка, восклицательный знак — темным «грузным» звучанием, низкими тонами или устойчивыми ступенями (I).

Звук определенной высоты, на котором произносится речитатив, объединяет разделы формы; от него можно временно отойти только в связи с проходящими интонационными отклонениями, а изменять — лишь по окончании какого-то раздела. Только при мелодически гибкой ритмике, которую в этом случае нельзя уже рассматривать как речитатив (см. пример 69—70), речитативный тон становится основой развивающегося дальше мелодического построения. Можно широко использовать сочетание метрически связанных и свободных ритмов, чередуя речитатив, пение и игру: игры и танцы, объединенные в более крупные формы, предоставляют прекрасные возможности для музенирования. Побудить к этому могут сказочные изречения и сказочные игровые сцены, помещенные в IV томе «Шульверка». В примечаниях к ним привлекается внимание, с одной стороны, к тому, какое значение приобретает соотношение слова и звучания, а с другой — к внутренней связи инструментария, используемого в «Шульверке», с миром кукольного театра. Не следует забывать о нашем требовании: с осторожностью применять звуковые средства, ибо в противном случае исчезнет волшебство звуковых красок. Приведенные в «Шульверке» примеры служат моделями. Отдельные сцены могут быть объединены и стать «картинами», «актами» и даже целыми сказочными постановками. Вряд ли следует напоминать, что и здесь следует использовать материал предыдущих томов.

Особое внимание надо обратить на примечания Орфа об использовании минорного пятиступенного звукорядя:

«Наряду с упражнениями в различных минорных ладах следует музенировать и импровизировать в пятиступенном звукоряде минорного наклонения. *Ostinati* бурдонного характера и здесь могут стать основой сопровождения:



Начинать эти импровизации следует обязательно на штаб-шпиллях с соответствующими пластинками. Лиць тогда, когда музицирующие настолько освоются с этим звукорядом, что «соскальзывание» за пределы лада станет невозможным, можно начать вокальную импровизацию.

Относительно легкая импровизация одного голоса (в том числе и на инструменте) может быть довольно быстро обогащена путем присоединения новых голосов. При этом каждому голосу следует поручить особую задачу (длинные выдержаные ноты, повторение звуков, особая мелодическая подвижность и др.) для того, чтобы не возникло никакого звукового хаоса (это легко может случиться, если происходит совершенно свободная «импровизация для себя самого»). Вслушивание в то, что происходит в других голосах, открывает новые импровизационные возможности, в том числе и имитацию. При всей свободе в частностих импровизация должна быть облечена в определенную форму. Очень важно сохранить в этих импровизационных упражнениях руководящую роль ведущего голоса, который регулирует также динамические градации»:



Ни на одной стадии музыкального обучения изученное ранее не может считаться полностью исчерпанным. Все пройденное содержится в новом, и к нему, к пройденному, следует обязательно возвращаться на последующем этапе.

ДОМИНАНТЫ В МИНОРЕ

В V томе «Шульверка» вводятся доминанты минорной диатоники; а сверх того — новые ритмико-мелодические и речевые упражнения. Необходимо обратить внимание на то, что эти упражнения связаны с основополагающими упражнениями, помещенными в I томе, и являются их продолжением и дополнением.

Упражнения, в которые вводится доминантовое сопровождение в миноре, отличаются от аналогичных упражнений

в мажоре тем, что сначала используется V ступень без вводного тона, то есть доминанта в чистом (натуральном) миноре; в пределах классического стиля с такого рода доминантами вряд ли приходится встречаться. Доминантовый эффект, лишенный вводнотонового начала, тем самым сводится к элементарному напряжению, которое создается квинтовым интервалом; на этой основе подготавливаются все более сложные доминантовые эффекты, в том числе мажорно звучащая вводнотоновая напряженность. При доминантовом сопровождении без вводного тона мелодия остается еще свободной от направляющего воздействия гармонии, хотя и не лишается гармонической опоры. В первых номерах доминантовый эффект пока еще завуалирован, и лишь едва ощущается необходимость в тоническом разрешении.

Вот один из таких музыкальных примеров (на текст старой немецкой поговорки):

73

Man kann wohl le - sen.
О том, что бы - ло,

was ein - mal ge - we - sen.
про - чи - тать ты мо - жешь,

aber nicht schrei - ben.
но то, что бу - дет, was ein - mal na - pi - сать wird не blei - ben.
скло - жешь.

was wird blei - ben
ты не скло - жешь.

Всюду еще ясно ощущается связь с бурдоном. Выше (когда речь шла о первых упражнениях, предназначенных для введения доминанты в мажоре) мы уже обратили внимание на особо важное значение пьес для мелодических инструментов с литаврами (или другими басами); они, эти басы, помогают воспринять и пережить самую суть доминантового сопровождения — основополагающую интервальную сопряженность. I и V ступени могут следовать одна за другой или же между ними может быть больший или меньший промежуток. Оstinатные фигуры (вроде, скажем, таких, какие помещены на стр. 140), надо исполнять в самых разнообразных вариантах. При этом следует обратить внимание на то, чтобы мелодии, импровизируемые на основе подобных остинатных фигур, охватывали большие отрезки и тем самым контрастировали с короткими остинатными фигурами. Мелодии могут быть в эолийском,

24

Сопр. ксилофон
Альт. ксилофон
мли:
мли:
мли:
мли:

2

5

дорийском и фригийском ладах, так как минорная доминанта уживается с каждым из них.

Приводим отрывок из песни с использованием в отыгрыше дорийской сексты:

75 2 Allegretto

2 sopr. флейты
Тенор. флейта
Бас. флейта
Альт. ксилофон
Бубен
Бас

Жил-был пастух ле - ни_вой, о,
до че...го сон - ли_вый: прос - палсво_их о - вец.

Примером чередования доминанты с пропущенной терцией и полного минорного тонического трезвучия может служить

вокальная пьеса на текст старинного немецкого стихотворного изречения XIV века:

Очень оживленно

96

Wer ba...den wil ein' rap...pen weiß, und dar...an legt sein gan...zen fleiß,
und an der sun...nen schne wil derrn, und wint wil in ain ki...sten sperrn,
und un...ge = lück wil tra...gen fail, und was...ser bin...den an ain sail,
und ai...nen ka...len wil be.scheern der tut, das da un...nutz ist, gern

По этому образцу (вокальное трехголосие, ограниченное то-никой и доминантой) могут быть построены и другие простые композиционные задания. Идя по такому пути легко положить поговорки и изречения на полнозвучную музыку; имеется немало примеров, показывающих, что даже в рамках этих скромных гармоний можно добиться известных творческих успехов. В конце может быть использовано и мажорное звучание в миноре (как в только что приведенном примере), и минорное заключение в виде чистой квинты или унисона. Надо побудить учеников следить за тем, как тонко отличаются друг от друга концовки и сколь по-разному можно оформить заключения. При работе с коллективом ни одно из возможных предложений не должно расцениваться как нечто «абсолютно хорошее»; надо воодушевить учеников, чтобы они находили собственные решения. По мере расширения и обогащения звукового материала легче становится выявить индивидуальные особенности учеников, проявляющиеся в упражнениях по сочинению и импровизации.

Теперь, используя расширяющиеся выразительные средства, можно по-новому разработать форму баллады, эпической песни. В «Шульверке» помещен образец такой баллады «Herr Olof» на текст И. Г. Гердера (опирающийся на сюжет старой датской баллады).

В примечании Орф пишет: «...Слово баллада происходит от английского «ballards». Со времен Гердера и Гёте под балладами понимаются песни и стихотворения, в которых повествуется в народном духе об исторических и легендарных событиях. В отличие от романтической, широко развитой баллады «Шульверк» возвращает балладу к ее исходной форме — к строфической хороводно-танцевальной пьесе».

ВВОДНЫЙ ТОН В МИНОРЕ

Было бы ошибкой (исходя из того значения, какое имеет «гармонический минор» в кадансовой гармонии классической и романтической музыки) прийти к заключению, будто бы использование вводного тона в миноре ограничивается названными музыкальными стилями. Мы находим вводный тон в многочисленных народных минорных мелодиях, которые, вне всякого сомнения, не имеют ничего общего с классической музыкой. Вводный тон может иметь разное значение: как мелодическое, так и гармоническое; как интервальное, так и аккордовое; как побочное, так и существенное. Было бы поэтому пуританством отказываться от использования вводного тона из опасения вернуться к ограниченной стилевой манере; столь же односторонним было бы и применение вводного тона всюду и везде. Нам кажется, однако, что вначале вводный тон следует употреблять осторожно, в скромном звуковом и аккордовом оформлении, подчеркивая тем самым его мелодическую функцию. Следует возвращаться к бурдонным упражнениям, импровизировать опорные басы к одноголосным мелодиям и постоянно включать упражнения без вводного тона.

Пример к стр. 144

77 2. Мерно

И в одной и той же мелодии вводный тон может чередоваться с малой септимой натурального минора, как это показано в «Старинном танце солнцеворота» (мелодия XVI в.) (см. пример 77 на стр. 143).

В связи с этой пьесой и использованием вводного тона Орф пишет:

«В первый раз этот танец должен быть исполнен только блокфлейтой и барабаном. При повторениях сначала вступают «опорные басы» (теноровые и басовые блокфлейты), затем контрабас и большой барабан. Пьеса эта может быть развита.

На «опорных басах» можно импровизировать новые мелодии:

78

Следует включить в работу импровизационные упражнения, которые были бы построены на минорных мелодиях с вводным тоном, опирающихся на различного рода бурдоны:

Русская песня

Русская песня

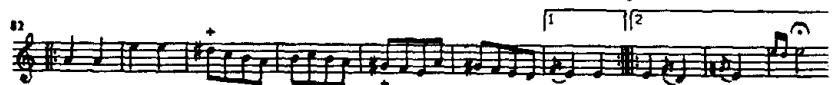
Увеличенная секунда, которая благодаря вводному тону образуется между VI и VII ступенями, может быть превращена в диатонический интервал путем повышения VI ступени:



либо может оставаться как характерный интервал, выходящий за рамки диатоники:



Сказанное относится и к IV повышенной ступени:



Многочисленные песни и танцы народов восточной и юго-восточной Европы могут служить примером:



Одноголосные мелодии могут быть обогащены в звуковом отношении использованием параллельного движения чистыми квинтами и квартами (а также сектаккордами):



6) и т.д. или: в) и т. д.

7) или: и т. д.

Эти созвучия по желанию могут быть удвоены на разных инструментах во всех регистрах, а также мелодически колорированы. Вводные тоны можно использовать в бурдающем бурдоне»:

Вернемся к «Старинному танцу солнцеворота» (см. нотный пример 77). VII ступень натурального минора опирается в этом танце на трезвучие III ступени, которое противопоставляется доминантовому мажорному трезвучию и тем самым гармоническому вводному тону. Такие противопоставления часто встречаются в старинных песнях и пьесах не только в миноре, но и в мажоре, там, где целотоновый шаг к тонике (малая септима к основному тону) — миксолидийский оборот — контрастирует с мажорной доминантой.

В мажоре миксолидийская ступень может встретиться в мажорном трезвучии (в функциональной теории оно рассматривается как «субдоминанта к субдоминанте») или же в минорном трезвучии (минорная доминанта в мажоре). В миноре малая септима (VII ступень натурального минора) может появиться как квинта трезвучия III ступени или как основной тон трезвучия VII ступени. Оба аккорда могут быть противопоставлены трезвучию мажорной доминанты в одной и той же композиции. Отклонение в параллельный мажор, которое влечет за собой контрастное сопоставление мажорной доминанты минора с квинтой параллельного мажора (она же — минорная терция V ступени минора), может иметь формообразующее значение, как, скажем, в следующем старинном каталонском танце:

66 *Allegro*

Дисконт флейты

2 альт. флейты
1 тенор флейта

Глокеншипли сопр альт.

Сапр ксилофоны

Альт ксилофоны

Треугольник
Кастањеты

Тарелки
Большой барабан

Литавры

Бас

pizz

Все пус-ти-лись в пляс ве-се-лый, пум, пум, пум! Посмо-

- тре-ли вправо, вле-во, от-сту-пи-ли шаг на- зад. А те - нерь пойдем по

3

2

1

1/2

2

кру_гу, у_лыб_немся все друг другу, пум, пум, пум! Посмо_пум!

Дискант. флейты

2 альт. флейты
1 тенор. флейта

Глокеншипсли: сопр. альт.

Сопр. ксилофоны

Альт. ксилофоны

Треугольник

Кастаньеты

Тарелка

Большой барабан

Литавры

Бас

Если в пьесе встречается последовательность «вводного тона» и «шагающего тона» (как можно было бы назвать VII ступень натурального минора), то это вносит в диатонику хроматическое обострение; к нему прибавляется (в миноре с вводным тоном) еще и другое обострение — между малой секстой и большой септимой («увеличенная секунда»). Как известно, это обострение было уничтожено в так называемом «мелодическом миноре» благодаря повышению VI ступени или, лучше сказать, благодаря введению дорийской сексты. Минорный характер выражен в этом звукоряде («мелодическом миноре») одной только минорной терцией в тоническом трезвучии; поэтому в обратном движении «мелодического минора» повышение VI и VII ступеней аннулируется, и таким образом натуральный минор соседствует с «омажоренным минором».

В примечаниях Орфа к V тому, которые были уже приведены, имеются примеры различных минорных мелодий и показано, какие возможности предоставляет вводный тон.

В дополнение к этим принципиально важным указаниям можно высказать еще и следующее соображение: уже отмечалось, что вводный тон может быть использован либо чисто мелодически с бурдонным сопровождением, либо вместе

с «шагающим тоном» в гармонической сфере мелодии или цепного построения; но наряду с этим вводный тон может быть начисто лишен какой-либо доминантовой функции, если он опирается на свою чистую верхнюю квинту или нижнюю кварту, либо же на свое минорное трезвучие или (если вводный тон в верхнем голосе) на сектаккорд. Гармоническое начало уступает место звуковому, вводный тон становится основой интервала или аккорда и к нему присоединяется квинтовый звук, который выходит за пределы тонального звукоряда (например, в заключительном обороте, когда си—ре-диез — соль-диез переходят в ля—до—ля).

Ре-диез чужд ля минору и не позволяет проявиться доминантовой функции, которая в классическом миноре была бы охарактеризована доминантовой септимой ре. Мы снова сталкиваемся с «терпкими» звуко-мелодическими оборотами, встречающимися прежде всего в заключительных оборотах органальных построений («фобурдон» — «ложный бурдон»). В музыке готики, ставшей сегодня доступной (произведения Перотинуса, Г. де Машо и других мастеров XI—XIII вв.), можно найти многочисленные примеры, позволяющие ознакомиться со стилистическими возможностями и своеобразной прелестью таких композиционных форм.

Освобождение вводного тона от доминантовой функции подчеркивает звуко-мелодическое значение хода на малую секунду; сочетание же вводного тона со звуком малой сексты (VI ступень) влечет за собой обострение гармонического напряжения. Однако интервал увеличенной секунды может быть использован не только в восходящем движении (скачок к вводному тону и нормальное разрешение вводно-тонового напряжения), как это имеет место в классической гармонии, но и приобрести самостоятельность и стать характерным интервалом. Речь идет о движении в ином направлении (об «отскоке» от вводного тона, остановке на звуке малой сексты или обратном скачке от этого звука и т. д.) и о том, чтобы не поддаваться желанию обязательно разрешать звук малой сексты в квинту. Все это также противостоит вводнотоновой тенденции...

IV СТУПЕНЬ В МИНОРЕ; ДИСКАНТИРОВАНИЕ

Введение IV ступени (субдоминанты) в миноре не вносит никаких новых проблем; plagальный заключительный оборот IV—I, о котором была уже речь, приобретает в миноре благодаря своеобразию минорного трезвучия еще более суровый характер. Дорийская секста (мажорная субдоминанта в миноре) вносит просветление; она также должна получить гармоническую опору. Примером может служить следующая вокальная пьеса на текст ранних миннезингеров:

87 Solo

p dolce

Ты со мной, я с тобой, знай, помни, мой ми — лый: в моем ты
 Ты со мной, я с тобой, знай, помни, мой ми — лый: в моем ты

сердце замкнут навечно, потягн ключик от него, ты будешь навечно в нем.
 сердце замкнут навечно: ты будешь навечно в нем.

Овладев всеми гармоническими основами в семиступенном звукоряде, можно обратиться к более развитым формам импровизационных упражнений. Ставится новое задание — «дискантирование» на заданные мелодии и целые построения (которые сами по себе могут быть «законченными пьесами»).

По поводу этих упражнений Орф пишет в примечаниях к V тому «Шульверка»:

«...К данной мелодии свободно импровизируется новый голос. Важно, чтобы в этом упражнении, которое должно воспитывать чувство формы, новая мелодия была бы достаточно пластиична. Не следует опасаться возникающего порой параллельного движения, а также жестких созвучий, появляющихся в сочетании с данной мелодией. Какого рода характер может носить дискантирование, показывают примеры. Их ни в коем случае не следует рассматривать как готовые пьесы. В начале легче всего удается гаммообразное обыгрывание. Затем следуют упражнения в секстах и терциях.

Не всякая мелодия или построение дает возможность дискантировать. При некотором опыте легко найти подходящие образцы. Следует обратиться и к дискантированию в мажоре.

В основе приведенного примера лежит известная французская детская песенка «На мосту Авиньон»:

88

a)

b)

c)

d)

e)

В самом же «Шульверке» находим и примеры дискантирования в миноре. Итак, дискантирование заключается в том, чтобы обвить новым верхним голосом заданную мелодию или гармоническую структуру. Как и во всех импровизационных упражнениях, вначале следует избегать всяких запинок и «исправлений»; лучше примириться с мелодическими шероховатостями, чем с нарушениями ритмического движения. Конечно, со временем всякие случайности должны быть исключены.

Дискантирование можно проводить на всевозможных инструментах, а также напевая (без текста). С заданной мелодией или заданным построением импровизирующий должен предварительно хорошо ознакомиться, особенно — с гармонической структурой. От дискантирования прямой путь ведет к свободному варьированию, которое в «Шульвёрке» показано на примере чаконы (см. пример 89).

Чакона — остинатная форма, выросшая из предшествующих остинатных упражнений. Здесь элементарные упражнения и элементарное музикарирование, разработанное в «Шуль-

89. *Larghetto*

Musical score consisting of three staves of music in G major, 2/4 time. The top staff features a treble clef, the middle staff a bass clef, and the bottom staff an alto clef. The music consists of eighth and sixteenth note patterns, with dynamic markings like forte (f) and piano (p). Measures 1 through 4 are shown, followed by a repeat sign and measures 5 through 8.

2 Allegro

Musical score consisting of three staves of music in G major, 2/4 time, starting with a repeat sign from the previous section. The top staff features a treble clef, the middle staff a bass clef, and the bottom staff an alto clef. The music consists of eighth and sixteenth note patterns, with dynamic markings like forte (f) and piano (p). Measures 5 through 8 are shown, followed by a repeat sign and measures 9 through 12, which conclude with a fermata over the final note.



П р и м е ч а н и е. Состав инструментов: в *Larghetto* — сопр. флейта, тен. и бас. флейты (или струнные), бас; в *Allegro* — сопр. флейта, альт. ксилофон, бас.

верке», подходят к своему рубежу. По другую его сторону начинается иная область — учение о композиции.

В последнем томе «Шульверка» еще раз приводятся ритмико-мелодические упражнения и речевые пьесы, которые надо рассматривать как расширение и обобщение того, что было начато в I томе. В примерах и упражнениях находим: усложненные ритмические построения и переменные размеры, озвученные речитативы большой протяженности, сочетание речевых упражнений с инструментальным сопровождением (как, скажем, во французской сказке «Маленькая блошка и маленькая мушка» — модель сказочного спектакля, который оживляется звуками и ритмами) и свободно импровизируемые мелодии. Все эти упражнения следует использовать вместе с материалом предыдущих томов. Выйдя за пределы ритмико-мелодических упражнений, учащийся должен вслушаться во взаимосвязи слова и звука, словесного содержания и музыки, словесного ритма и ритма музыкального; вслушаться во все это на примерах, в которых озвучены и ритмизованы такие великие произведения, как тексты из «Фауста» Гёте или из «Антигоны» (в свободном поэтическом переводе Гельдерина). Сказанное относится к речитативной интерпретации преданий, легенд и других текстов.

В этом же томе «Шульверка» многие примеры дают возможность потренироваться в инструментовке пьес. Здесь возможны разные задания: инструментовка пьес, к которым обращаются впервые, и новое звуковое оформление уже инструментованного ранее. Опорами в этой работе могут служить лишь слух и воспитанный на хороших образцах вкус, а кроме того — правильное понимание текста и содержания оркеструемой пьесы. При этом надо обратить особое внимание на звуковое равновесие между одинаковыми по своей значимости голосами пьесы.

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЕ СООБРАЖЕНИЯ

Если бросить взгляд на всю «Музыку для детей» (то есть на ту часть «Шульверка» Орфа, о которой была здесь речь) в целом, то сначала может испугать обилие приведенного в пяти томах материала — упражнений, песен, инструментальных пьес и заданий. И вместе с тем это обилие — лишь часть значительно более обширного материала, который был собран в течение многих лет Карлом Орфом и соавтором «Шульверка» Гунильд Кеетман.

— «Шульверк», — сказал однажды Карл Орф, — это дикий кустарник, который подстригли. Кое-что ценное было принесено в жертву ножницам, и этого, к сожалению, нельзя было избежать, когда придавали «Шульверку» ту форму, в которой он мог бы быть сегодня опубликован. Пока что пришлось отказаться от того, чтобы объединить в «Шульверке», там, где это возможно, музенирование с играми и танцами. Это предполагается сделать (в той мере, в какой подобные вещи могут быть описаны и охарактеризованы) в специальных дополнительных тетрадях, которые будут опираться на дальнейшие эксперименты и поиски таких форм музенирования в сочетании с играми и танцами, которые отвечали бы музыкальным и педагогическим задачам «Шульверка».

«Шульверк» — это только начало. Но Орф не ищет завершенности; напротив, он стремится к дальнейшим изменениям и преобразованиям, а это присуще всему живому. Речь идет не о методических и технических проблемах частного или специального характера (их должен самостоятельно разрешить каждый воспитатель, опираясь на собственный опыт и учитывая условия своей работы), а о современных музыкально-педагогических проблемах, имеющих основополагающее значение. Учитель, осознавший серьезность этих проблем, не отступит перед возможными трудностями и неудачами, которые могут возникнуть в течение первых недель и месяцев работы, не вернется к старым практическим методам; он продолжит свои поиски и постепенно приучит себя и учеников к светочу творческой свободы, не забывая, что на первых порах свет может и ослепить. Если скучно становится ученикам, то часто лишь потому, что скучает педагог. Работа должна доставлять радость всем ее участникам — и детям и педагогу.

«Музыка для детей» — это музыка и для тех людей, которые не только не заглушили в себе все то, что связано с детством, но, напротив, сохранили в душе своей его сокровенную суть или сумели снова разбудить в себе детскость. Речь, конечно, идет не о инфантильных порывах, когда истинно детское превращается во внешне ребячливое, а о творчески созидательном наивном начале, свойственном играющим детям...

КУДА ВЕДЕТ «ШУЛЬВЕРК» ОРФА?

Ответы на критические вопросы

Помещенные здесь вопросы и ответы — концентрат тех бесед с моими коллегами, которые приходилось вести на педагогических съездах, курсах и встречах по поводу «Шульверка» Карла Орфа. Вопросы эти задавались скептиками или противниками «Шульверка». Ответы призваны были устранить ошибки и предотвратить недоразумения, возникающие в связи с «Шульверком», но не ставили своей целью высказать нечто окончательное или исчерпывающее. Впрочем, в педагогике критерием, позволяющим оценить новые идеи, служит лишь опыт и его результат. Но цели воспитания и его направление должны быть предметом обсуждений. Дискуссия, к примеру, могла бы протекать так.

Не является ли «Шульверк» «микрокосмосом» индивидуального стиля Карла Орфа?

Нет. «Шульверк» — это собрание моделей элементарной музыки и музыкальных упражнений. Индивидуальный стиль Карла Орфа, с каким мы встречаемся в его сценических произведениях, развелся из его экспериментов в Гюнтершюле (Мюнхен) — поисков новых инструментов, новых музыкальных и танцевальных форм. И его «Шульверк», и его творчество выросли на одной и той же почве, на основе элементарной музыки, движения и речи.

Верно ли мнение, что «Шульверк» прежде всего предназначен для того, чтобы подготовить будущую публику к восприятию сценических произведений самого Орфа?

Нет, ибо трудно найти другого современного композитора, который в меньшей мере, чем он, нуждался бы в специальной подготовке своей публики. Карл Орф приобрел своих слушателей еще до опубликования «Шульверка» (и за десятилетия до того, как могли бы оказаться результаты его педагогических усилий) благодаря всемирному успеху его произведений, прежде всего — «Кармины Бураны» и «Умницы».

Не уводит ли инструментарий Орфа — ксилофоны, металлофоны, глокеншпили и т. п.— от звучности классического оркестра? Не приведет ли экзотический характер звучания орфовского оркестра к тому, что будут преграждены пути, ведущие к переживанию и пониманию произведений западноевропейской музыкальной культуры?

Использованные в «Шульверке» штабшили служат для музицирования и импровизации детей, юношества и музыкантов-любителей в сфере элементарной музыки, доступной всем людям. Классические музыкальные инструменты как в отношении техники игры, так и с музыкальной точки зрения предъявляют к играющим слишком большие требования, и их невозможно поэтому использовать в школах или группах, где не обучаются музыкально одаренные, особо заинтересованные или подготовленные учащиеся. Об исключении классических инструментов не может быть, конечно, и речи. Свидетельством могут служить вышедшие в рамках «Шульверка» Орфа («Музыка для юношества») сборники для рояля и скрипки. Именно музицирование на штабшилях, блокфлейтах, маленьких ударных и других инструментах, используемых в «Шульверке», помогает раннему выявлению способных в музыкальном отношении детей, которые могут быть своевременно привлечены к изучению какого-либо классического инструмента. Звучание штабшилей никак нельзя считать более «экзотичным», чем звучание других инструментов элементарной музыки, которые, кстати говоря, использовались — имеются в виду ксилофоны, ручные барабаны и многое другое — и в Европе (например, в средневековой танцевальной музыке) и которые в настоящее время применяются во всем мире помимо орфовского «Шульверка», в частности и в джазе. Европейские дети с таким же удовольствием сопровождают свое пение хлопками в ладоши, как африканские, азиатские и американские. Орфовские штабшили образуют мост между мелодическими и ритмическими инструментами, между пением и игрой; благодаря наглядному распределению пластины они, штабшили, и оптически помогают постепенному овладению звукорядом. Орфовские инструменты не вытеснили никаких классических инструментов, но они заполнили ту брешь, наличие которой до сих пор не давало возможности приобщить всех детей к музицированию.

Не слишком ли мало внимания уделяется в «Шульверке» пению?

Нет! В семидесяти процентах пьес и упражнений «Шульверка» доминирует вокальный элемент.

Не принесет ли инструментальное сопровождение, вынуждая громко петь, вред голосу и его развитию?

Да, если инструменты используются неправильно! Орфовские инструменты по характеру своему — тихие инструменты, и играть на них следует соответственно. Если использовать их экономно и сообразно их музыкальному характеру, они — как и речевые упражнения — способствуют развитию голоса и воспитанию правильного пения.

В «Шульверке» отдается предпочтение пентатоническому звукоряду. Не тормозит ли это музыкальное развитие детей,

которые, как известно, уже в детском саду без особых трудностей способны овладеть песнями в семиступенном звукоряде?

Нет, как раз наоборот: музенирование и импровизация в бесполутоновом пятиступенном звукоряде не позволяет слишком рано закрепить музыкальные представления детей на кадансирующей мажоро-минорной тональности. Она не подходит для импровизационных и творческих упражнений еще и потому, что музыкальные образцы обладают здесь подавляющей силой. Кроме того, бесполутоновый пятиступенный звукоряд позволяет проводить коллективную импровизацию. Впрочем, «Шульверк» Орфа не ограничивается пятиступенным звукорядом, а использует его как важную основу ладовой мелодики и тональности. Наряду с пением, музенированием и импровизацией в пятиступенном звукоряде можно и даже следует петь песни и в семиступенном звукоряде. Уже во II томе «Шульверка» вводится шести- и семиступенный звукоряд.

Каким образом может быть перекинут мост от остинатных форм и парафонных (основанных на параллельных интервальных последовательностях) композиционных приемов к классическому и романтическому музыкальным стилям?

В «Шульверке» имеются не только остинатные формы и парафонные пьесы, но и (в III и V томах, а также в дополнительных тетрадях — «Песнях для школы») элементарные формы в кадансирующих тональностях, в которых мажорные и минорные мелодии поддерживаются основными гармоническими функциями (тоникой, доминантой и субдоминантой). Классическая метрика и связанное с ней построение мотивов, предложений и периодов уже подготавливаются в «Шульверке» основными ритмико-мелодическими упражнениями в форме рондо (даны начальные такты ритма и мелодии, которые надо дополнить и продолжить). И «романтическое» отражено в «Шульверке» при использовании песенного наследия XIX века; благодаря прозрачному и ясному композиционному изложению, освобожденному от «струящейся» гармонической фигурации, раскрывается истинный эмоциональный тон этих песен, и они становятся в силу этого более доступными для современного музыкального восприятия.

Каким путем «Шульверк» подготовляет музыкальное сознание к восприятию современной музыки?

«Современная музыка» — в этом понятии многое различных оттенков и значений, во всяком случае это некое множество. Было бы неверно предъявлять к «Шульверку» чрезмерные требования и искать в нем прямые пути к познанию всех, часто противоречивых, тенденций современной музыки... Ввести в «поздний стиль» (в современную музыку) можно только путем исторического и систематического изучения музыкаль-

ных произведений, а такое изучение будет плодотворным лишь в том случае, если вместо болтовни будет предварительно развит и подготовлен слух. Лучшим же средством развития слуха остается целостное элементарное музенирование, и «Шульверк» предоставляет для этого достаточно материала, от которого можно оттолкнуться. Основательное музыкальное воспитание, опирающееся на элементарную музыку, создаст иммунитет как против обыденского обожествления всего прошлого, так и против снобистского идолопоклонства и некритического преклонения перед любым «модерном». «Шульверк» не оказывает предпочтения какому-либо музыкальному направлению, а пытается найти средства для своевременного становления и развития музыкальных способностей всех детей.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора	2
Л. Баренбойм. Карл Орф и институт его имени	3
В Зальцбурге	3
Карл Орф и беседы с ним	6
Орф-исполнитель	11
О «Шульверке» К. Орфа	14
Институт Орфа	26
Воображаемый урок	34
Краткие практические выводы	38
К. Орф. «Шульверк». Итоги и задачи	40
В. Келлер. Введение в «Музыку для детей»	51
Общие соображения	51
Инструменты	52
К вопросу о технике игры на ударных инструментах	53
Упражнения в дирижировании	53
Хлопки	55
Шлепки	56
Щелканье пальцами	56
Притопы	56
Трецотка	56
Деревянный барабан	57
Деревянные палочки	57
Кастаньеты	57
Тарелочки и тарелки	57
Треугольник	58
Барабан на раме	59
Бубен	62
Бубенцы	62
Трецотка с бубенцами	63
Маленький барабан	63
Прочие барабаны и ударные инструменты	64
Штабшили	65
Техника игры на штабшилях	67
Стеклянные сосуды	69
Маленькие литавры	70
По поводу применения других инструментов	71
Басовые инструменты	71
Клавишные инструменты	71
Смычковые и щипковые инструменты	72
Начало музенирования	73
Расстановка инструментов и группировка участников	73
Последовательная работа с попевкой «зыва»	74
Речевые упражнения	76
Перенесение ритмических фигур на маленькие ударные инструменты	77
Введение штабшилей	78

Начало импровизационных и творческих упражнений	82
Общие соображения	82
Ритмизация заданных текстов	85
Игра в «эхо»	86
Мелодизация заданных ритмов	86
Упражнения на продолжение заданного ритма («ритмические дополнения»)	87
Упражнения на продолжение заданной мелодии («мелодические дополнения»)	89
Расширение творческих упражнений. Форма рондо	92
Импровизация замкнутых форм	92
Ритмическая импровизация в форме рондо	94
Мелодическая импровизация в форме рондо	97
Переход от пятиступенного к шести- и семиступен- ному мажорному звукоряду	103
Введение доминант	111
Минор	125
Ступени в миноре	130
Свободный речитативный (декламационный) стиль	134
Доминанты в миноре	138
Вводный тон в миноре	143
IV ступень в миноре; дискантирование	149
Заключительные соображения	154
B. Келлер. Куда ведет «Шульверк» Орфа?	155
Ответы на критические вопросы	155

**СИСТЕМА
ДЕТСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО
ВОСПИТАНИЯ
КАРЛА
ОРФА**

Редактор И. В. Голубовский
Художник Н. И. Васильев
Худож. редактор Л. И. Рожков
Техн. редактор Р. С. Волховер
Корректор С. Н. Мурашева

Сдано в набор 2/III 1970 г.
Подписано к печати 4/V 1970 г. М-29263.
Формат 60×90^{1/16}. Бумага типографская № 1.
Печ. л. 10 (10).
Уч.-изд. л. 9,84+4 вклейки=10,22.
Тираж 15 000 экз. Заказ № 581. Цена 70 коп.

Издательство «Музыка», Ленинградское
отделение
Ленинград, Д-11, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4
Главполиграфпрома Комитета
по печати при Совете Министров СССР
Социалистическая, 14.