

К.В. Уланова



*Основы
народно-еврейской
педагогики*

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ»

Л.В. ШАМИНА

**ОСНОВЫ
НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОЙ
ПЕДАГОГИКИ**

Учебное пособие

Москва 2010

Рекомендовано УМО по образованию в области народной художественной культуры, социально-культурной деятельности информационных ресурсов в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 071301 – «Народное художественное творчество».

Рецензенты:

Профессор, доктор искусствоведения,
заслуженный деятель искусств России *Земцовский И.И.*

Профессор, доктор педагогических наук,
заслуженный деятель искусств России *Целковников Б.М.*

Шамина Л.В. Основы народно-певческой педагогики:
Учебное пособие / Л.В.Шамина; Москва, 2010. – 202 с.

© Шамина Л.В., 2010

© Российская академия музыки имени Гнесиных

Содержание

Предисловие.....	7
§ 1. Русские народно-певческие исполнительские традиции.....	11
§ 2. Развитие концертно-сценических форм народно-певческого исполнительства.....	40
§ 3. Фольклор и фольклоризм: исполнительский, композиторский, педагогический.....	55
§ 4. Диалект – специфический элемент народного пения.....	63
§ 5. Русское речевое интонирование	73
§ 6. Смыслообразующая музыкальная интонация	83
§ 7. Русское народное «наддиалектное» пение	94
§ 8. Методика обучения народному пению.....	105
§ 9. «Гнесинская школа» обучения народному пению.....	117
§10. Специализация «Дирижирование народным хором»	123
§ 11. Педагогические вопросы народно-хорового образования...	131
§ 12. Системно-комплексная подготовка дирижёров народного хора	148
§13. Народно-хоровая звучность.....	157
§ 14. Замысел, интерпретация, эмоция	172
§15. Воспитание самобытной личности руководителя народно-певческого коллектива	182
§ 16. Народно-певческое образование детей	193



Предисловие

Данное учебное пособие призвано обеспечить руководителя народно-певческого коллектива специальными знаниями, навыками и умениями, необходимыми для получения квалификации «преподавателя», предусмотренной государственным образовательным стандартом профессионального высшего образования по специализации «Дирижирование народным хором» (специальность «Дирижирование»).

В современной системе высшего образования и воспитания студентов на основе **народно-певческих традиций** лежат знания **исполнительской культуры**, способной обеспечить *генетически* обусловленную, всесторонне развивающую и нестандартную сферу *универсальной* музыкальной деятельности.

Учебное пособие охватывает весь комплекс возможных вопросов **теоретического** и **практического** характера, направленных на *воспитание* личности хормейстера, компетентной в теоретико-методических проблемах народно-певческого исполнительства и педагогики.

Музыкально-исполнительская отрасль специализации рассматривается в призме ведущего предмета – **русского народно-певческого искусства**, его эволюции, основных признаков, свойств и наиболее характерных черт.

Суммарно-аналитическое изучение народно-песенного творчества на различных **исторических этапах** поможет глубже осознать и усвоить *специфику* русской устной певческой традиции в преломлении *исполнительских* интересов хормейстеров, правильно понять и оценить развивающуюся социально-культурную природу фольклора в условиях современной жизни. **Народная песня** (как *материал*) и **народное песнетворчество** (как *метод*) – вбирают в себя *тонусно-экспрессивный* характер исполнительства, облечённого в особую, многозначительную смысловыразительную форму.

Борис Асафьев видел в музыкальном фольклоре «интонационную опору» для развития слуховых навыков и культуры слышания. Сущность его «интонационной теории» сводилась к умению музыканта «*слушать и слышать*», то есть вскрывать слуховые законы «интонационной музыки». В этой связи асафьевский афоризм: «Слух – мера вещей в музыке», – для нас приобретает особый, *инструментальный* смысл, открывающий принципиально *новую парадигму этнослухового* (по Земцовскому И.И.) **музыкального воспитания и образования** народных хормейстеров. Формирующийся в определенной *стилевой* и *структурной* направленности//на-тренированности, под влиянием биологических, психических, социальных, культурных и прочих факторов, *этнический слух* является неотъемлемым компонентом нашего *музыкального слуха и мышления*.

В традиционной культуре русских всегда большое место занимало и занимает *пение*, в том числе общинное (коллективное). Относясь к разряду *исконных* свойств *традиционной* художественной деятельности, народное пение в России, как носитель обширной и социально важной информации, безотказно служило народу *природным* средством и *естественной* формой общения (трудового, обрядово-риту-

ального, символического, эстетического).

Вся письменная русская музыкальная культура выросла на высоко художественном опыте устного (бытового) песнетворчества. Оно не только питало и питает «учёное» искусство, но и само постоянно развивается, культивируется, порождая новые культурные явления.

Анализируя ход истории русского народно-певческого музицирования, сегодня разумно не замыкаться в границах некоей условно понимаемой «русской деревни». Исследуя русскую народную песню, мы подчас забываем параллельные крестьянскому фольклору течения, включая её сценические формы и все виды так называемого фольклоризма: скоморошество, «русские дивертисменты», народные хоры и ансамбли дореформенной России, концертная практика пореформенной России, народно-песенная эстрада, инсценировки песенных циклов, авторская «русская песня», «лапотные» квартеты, секстеты и пр., «малороссийские капеллы и ансамбли», академические интерпретации народных песен, русские романсы, «концерты крестьян Рязанской, Тульской и Воронежской губерний, организованные М.Е.Пятницким», и, наконец, народно-хоровое исполнение как основная форма сценической жизни народной песни с конца 30-х гг. прошлого столетия.

Ансамбли песни и пляски, народные хоры – со второй половины XX века становятся неременным атрибутом государственности. Не давая оценку их деятельности, для нас важен факт того, что с организацией народно-певческих коллективов утвердился новый – концертно-сценический – стиль современного исполнения народных песен (как правило, в обработанном виде). Эти коллективы – своеобразные «песенные комбинаты» – совмещали концертные функции с творческими и педагогическими. Каждый коллектив включал в себя многочисленный хор (подчас до 200 человек), внушительную танцевальную труппу, оркестр//ансамбль народных инструментов и группу солистов. Ориентированные на современные (тому времени) темы, эти коллективы оказались мощными детонаторами авторского творчества для народно-хорового и сольного исполнения.

Процесс культивирования народной песни, о котором писал ещё Б.Асафьев в 30-е годы, активно протекал в России в последние два столетия. Он привёл (наряду с другими факторами) к возникновению русской национальной композиторской школы (Захаров В.Г. и др.), к созданию русского национального музыкального профессионализма в вокально-хоровом творчестве и исполнительстве, в исполнительской стилистике.

Опираясь на исторический опыт, сегодня требуется новое обобщение истории русской музыкальной культуры в свете времени противоречивой и чрезвычайно продуктивной «После петровской эпохи». Пользуясь удачным определением Б.Асафьева, это обобщение можно классифицировать как исторически обусловленный процесс культивирования народного пения. В этом процессе (по разному поводу и с разными целями) участвовали (с весьма различными результатами) многие деятели отечественной музыкальной культуры. Он отмечен вехами творчества певцов//музыкантов многих поколений (в их числе такие известные имена, как Д.Агренёв-Славянский, П.Богатырёв, Г.Орлов, Ф.Шаляпин, М.Пятницкий,

Н.Плевицкая и мн.др.).

Знаменательные процессы русской музыкальной истории, которые протекали и протекают в единстве разнообразных *устных и письменных традиций*, реализовывались в своих (современных для своего времени) **исполнительских формах и стилях**.

Сегодня можно констатировать возникновение новой (с точки зрения специфически российского музыкально-певческого профессионализма) певческой *парадигмы* – **концертно-сценического народного пения**.

Развиваясь наряду (и параллельно) с другими образцами русских певческих традиций (городской песни и романса, национального оперного и камерного пения, многочисленными певческими диалектами русского крестьянского, слободского и казачьего традиционного пения), народное пение нового – **концертно-сценического – стиля** сформировалось и утвердилось благодаря развитию своего *профессионализма во всём: в исполнительстве, творчестве и образовании*.

Профессионализация народной певческой традиции, которая в условиях *парадигмального сдвига* привела к созданию целой *системы* новой певческой школы, то есть того, что только и может быть названо **профессионализмом**.

В эту систему обязательным компонентом входит обучение, осознание его методики, техники цехового и индивидуального мастерства, которые соответствуют новой *эстетической и образовательной парадигме* данного типа пения.

Здесь **история, эстетика, музыкальная фольклористика и педагогика** смыкаются в единую концепцию развития новой *певческой парадигмы* – **концертного народно-певческого исполнения как результата объективного исторического процесса**, который существует (уже более двух столетий) и развивается в современном мире независимо от того, нравится он или не нравится представителям иных певческих направлений и предпочтений.

Суть рассматриваемого направления, вошедшего с 1986 года в государственные стандарты музыкального образования России, – заключается в развитии народного голоса, раскрытии всех его природных качеств и возможностей, необходимых для **профессиональной** деятельности. Оно стало *школой*, систематизирующей сумму специальных знаний, умений и навыков в области **народно-певческих традиций** на основе *утилизации опыта вокального искусства*.

Усвоив задачи, специфику, закономерности развития, способы, приёмы и средства выражения *концертного стиля* народно-певческого искусства, организованная *школа народного пения* оформила эти понятия в порядок специальных знаний и навыков, создала на *научно-методической* основе оригинальную педагогическую **систему обучения народному пению**, которая вот уже четыре десятка лет оправдывает себя высокими художественными результатами.

Эта система содержит в себе: с одной стороны, **уникальный предмет** – само-бытное народное пение как искусство «живой интонации», с другой, – **универсальность методики** обучения ему.

Школа русского народного пения, сложившаяся в Российской академии музыки им. Гнесиных, представляет «культивирование народных голосов». В ней сохраня-

ются основные признаки народного пения (*открытый* характер звучания, *речевую* манеру *смысло-выразительного* интонирования) и одновременно качества *профессионального* (классического) пения, которые можно классифицировать одним определением – *культурой пения*.

Развивая асафьевские идеи об интонации, воплощая их в педагогической практике, опираясь на богатейший опыт многовековой народной культуры и современные научные знания, «гнесинская школа» органично соединила общевоскальные элементы «учёного» искусства со спецификой песенно-фольклорной традиции. Она формирует хормейстера в комплексе различных видов его вокально-хоровой деятельности (фонационной, мыслительной, слуховой, эмоционально-тонусной, эвристической и пр.).

Главной проблемой подготовки специалиста-хормейстера в условиях организованного профессионального образования остаётся задача коррекции произвольных форм обучения с *непроизвольным* характером *спонтанного* (по своей природе) устного народного песнетворчества. Важно сохранить (воспитать) в исполнителе/хормейстере/певце чувство живого, искренне и непосредственно рождаемого, *смысло-выразительного* (ненадуманного) интонирования, раскрыть в исполнителе свойства его характера, индивидуальные черты и манеру пения (включая весь комплекс сопутствующих пению художественных элементов синкретического народного искусства).

Воспитание в исполнителях «Художников» связано с *самобытной* характерностью воссоздаваемых национальных образов. Эта задача едина для всех, а пути её реализации могут (и должны) быть различными. В этом и будет проявляться «художнический индивидуализм» исполнителей. {Кто-то силён в передаче аутентичного фольклора, кто-то артистичен в его стилизациях, а кто-то экспериментирует на стыке разных жанров и стилей. Примеры могут соответствовать разнообразным исполнительским формам: синтезированию аутентичного пения с техномюзкой, освоению жанров эстрадной музыки (включая джазовые образцы), воссозданию примеров диалектного пения. Главное, чтобы хормейстер соблюдал чувство *стиля, формы и художественной меры*.}

Исполнитель несёт в себе представления о культуре конкретного народа, о своеобразии её *национального характера*. Специальная подготовка хормейстера – главного субъекта учебно-образовательной системы – предусматривает развитие этих качеств, способствующих духовному наполнению.

Народно-хоровое образование и воспитание позволяет строить педагогический процесс на принципах системности рассмотрения учебно-методических вопросов хормейстерской работы.

Весь объём знаний базируется на обширной разноплановой литературе (научной, методической, публицистической, аналитической, исторической и пр.), имеющей прямое отношение к содержанию данного пособия.

Каждый параграф снабжён списком литературы, который даётся в алфавитном порядке, сквозной нумерации и заканчивается перечнем вопросов, отражающих наиболее существенные моменты поднимаемой темы.



§ 1. Русские народно-певческие исполнительские традиции

Пение, трактуемое как один из древнейших видов музыкального искусства, не сразу стало таковым. Оно всегда было и остается связанным с первичной и органически присущей человеку потребностью в эмоциональном выражении. И этой исконной человеческой потребностью в не меньшей мере, чем непосредственной социальной необходимостью, обусловлено исключительное место, занимаемое пением в культуре человечества.

Исследуя причины, порождающие пение, Н. Чернышевский замечал: «Пение первоначально и существенно, подобно разговору, - произведение человеческой природы, а не произведение искусства».¹ Это замечание справедливо в том плане, что первым и главным музыкальным инструментом, полученным человеком от природы, был его голос. И певческим он стал под влиянием чувства, как результат спонтанного, непроизвольного самовыражения, которое определяется и формируется общей интонационной атмосферой конкретной эпохи. И в этом смысле любое пение есть «поведение, которому обучаются».

Как часть фольклорной традиции, пение может быть искусством и не искусством. В фольклоре все возникает, развивается и функционирует в органической взаимосвязи со всеми элементами жизни народа: с его историческим, социальным и трудовым опытом, его бытом, нравами, обычаями, с его мировоззрением, этическими и эстетическими представлениями.

Поскольку фольклор является одновременно искусством и не искусством, общение его носителей осуществляется как в форме эстетических, так и внеэстетических связей, хотя их баланс на разных стадиях истории фольклора и в различных видах, жанрах фольклора неодинаков. Само это коллективное сотворчество неразрывно связано с трудом и бытом, со всей жизнедеятельностью народа и составляет органическую часть целостного комплекса социализированных форм общения. Знание их позволяет услышать традицию изнутри и судить о ней по её собственным законам.

В.Е. Гусев предлагает следующую типологию форм общения в фольклоре, основанную на определении характера и функций связей, образующихся в процессе песнетворчества:

1. Общение в процессе художественного творчества, непосредственно связанного с трудовой деятельностью. Организаторская функция трудовых песен дополняется бессознательной эстетизацией труда, предмета или орудий труда. Поющих и одновременно работающих людей объединяют общие положительные эмоции и коллективное эстетизированное отношение к труду.

2. Общение в процессе художественного творчества, опосредованно связанного с трудовой деятельностью в формах мифологического мышления и соответствующего ему ритуального воспроизведения процесса труда или иного магического воздействия на силы природы. Этот тип общения, объединяющий в одно целое комплекс понятий: человек – труд – природа, реализуется в календарно-обрядовом

¹ Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Собр. соч. в 5-ти томах: Т. IV. - М.: Правда, 1974. - С. 5-151.

фольклоре, в трех основных формах: а) как прямое ритуальное общение с силами природы; б) как общение с символическими обрядными фигурами типа Коляды, Масленицы, Костромы; в) как общение с помощью живого медиатора, жреца.

Общение как эстетизированная ритуальная форма нормативных этических взаимоотношений между членами семьи, рода, племени, общины. Сюда относится фольклор бытовых обрядов (свадьбы, похороны, поминки, некоторые календарные игры). Генетически он связан с культом предков, служит гарантом продолжения жизни и человеческого рода.

Эстетизированное общение в процессе художественного творчества, связанное с социально-исторической деятельностью народа. Этот тип общения проявляется в героическом и историческом эпосе, в фольклоре освободительных движений и войн. Он стимулирует формирование этнического, национального и классового самосознания народа, которое освобождается от мифологизированных и ритуальных форм, выливается в эстетические, собственно художественные формы. Здесь достигается высшая ступень социализации общения народных масс, выход коллективных связей, эмоций, волевых порывов за пределы общинной организации.

Эстетизированное общение в процессе художественного творчества, характерного для повседневного быта. Этот тип общения сопровождает некоторые женские домашние работы (прядение, плетение, вышивание и т.п.), досуг, развлечения, уличные гуляния, застолья. При этом усиливается роль личностного начала.

Песенный фольклор остается живым, процессуальным явлением пока сохраняются *свойственные ему формы общения* внутри творящего его коллектива и перестает им быть, как только эти формы уступают место другим.

Он перестает быть *продуцирующим* процессом и становится прекрасным памятником народного творчества, материалом для профессионалов, и в этих качествах приобретает непреходящую ценность как «всемирное художественное наследие», как «часть национальной культуры».¹

В свете сказанного особое значение для профессионалов приобретают знания закономерностей народного исполнительства, понимание природы фольклора, которые необходимы для тактичного, обоснованного отбора и интерпретации репертуара, определения оптимальной меры его художественно оправданной адаптации на сцене.

Для исполнителей важно понимание фольклора не только как художественного текста, но и как живого исполнительского процесса со всей его спецификой «бестекстового» общения, художественной фактуры и жанров исполнения.

Пение и песня в народной жизни всегда открыты для всех. Такая «вместительность», «невыделенность статуса поющего» обеспечивается удивительной гибкостью традиции. В одном певческом собрании удобно чувствуют себя разные люди, обладающие различной степенью таланта и мастерства. Каждый поёт прежде всего для себя, реализуя свое «Я». При этом художественное сотворчество становится целью общения, коллективное пение – актом не только музыкальным, но и поведенческим, многоголосная песня – выявлением не только музыкальной интонации, но

¹ Гусев В.Е. Фольклор и социалистическая культура (К проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: Статьи и материалы / Отв.ред. В.Е. Гусев. – М., 1977, с. 7-27.

и человеческих взаимоотношений.

Смысл совместного музицирования для носителей песенных традиций заключается не только в согласовании «вокальных партий», а в нечто большем, в глубинных взаимоотношениях поющих людей, для которых не существует четкой грани между «музыкальным» и «немзыкальным», эстетическим и неэстетическим, закономерным и случайным. Граница между песней и человеком весьма подвижна: «не всегда можно однозначно определить, где человек поет песню и где – себя, когда кончается общение певцов и начинается общение людей...».¹

Поэтому фольклор всегда творится как бы заново. Спонтанность присутствует даже тогда, когда люди поют хорошо знакомую им песню. Неизбежно возникающие при этом «неожиданности» – суть не дефекты пения, а его природное свойство, его внутренняя жизнь, его смысл.

По мере того как фольклор из *практической необходимости* все больше переходил в *эстетическую потребность*, возрастала роль исполнителя народных песен. Музыка, поначалу существовавшая как обыденная речь, как язык, позднее начинает «твориться в плане художественного мышления, как творятся из элементов живой, разговорной речи сложные философские трактаты и глубокие поэтические и прозаические произведения».² Слияние в одном лице *исполнителя и творца* – характерная черта народного творчества, которое живет «законами творческого порождения»: будучи «всегдашним», фольклор исполнительски возникает обязательно как бы заново. «Это символ *постоянного воссоздания, постоянного обновления* традиции: она тем и сильна, и жива, что всегда рождается (всегда рождаема!), а не поддерживается пассивно, механически, что не отрицает, разумеется, естественных элементов, затверженных бытом и традицией навыков интонирования».³

Большое разнообразие фольклорных жанров И.И. Земцовский группирует в **пять основных исполнительских типов общения**:⁴

- «самообщение» – одиночное пение «для себя»;
- сказительское, предполагающее аудиторию;
- игровое, включая обрядовое и танцевально-хороводное, внеаудиторное общение;
- артельное (по Е.Э.Линевой), ансамблевое и хоровое, включая солиста с хором;
- соревновательное, предполагающее аудиторию и активную реакцию публики.

Все указанные *типы исполнительского общения* по сути своей *полифункциональны*. Моменты художественного и вне художественного в них тесно переплетены. Но само общение протекает всегда тонусно экспрессивно (хотя степень экспрессии в разных ситуациях различна как по характеру, так и по интенсивности). Пение в этом общении предстает и *средством выражения тонуса*, и *процессом специфической*

¹ Родительева М.И. Музыкальный текст в лирическом дуэте // Песенная лирика устной традиции. – СПб., 1994, с.89.

² Глебов И. Бытовая музыка после Октября // Нов. музыка. – Л., 1927. Вып. 1. С. 21.

³ Земцовский И.И. О творческой природе фольклора // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов: Сб.науч.тр. – Л., 1979, с. 147.

⁴ Земцовский И.И. О природе фольклора в свете исполнительского общения // Искусство и общение: Сб.науч.ст. – Л., 1984, с. 142-150.

(тонусной) деятельности, облеченной в смысловую (многозначимую) форму, в том числе художественную.

Содержание и роль художественного общения изменялись на протяжении многовековой истории фольклора. Если для первобытного человека существенным был способ исполнения, а не само произведение, то со временем эстетическая значимость результата пения возрастала, как усиливалась и сама эстетическая сторона процесса исполнения, возрастала роль исполнителей.

На материале анализа интерпретации лирических песен Е.Гиппиус выделил **четыре типа певцов и певческих стилей**.¹

К первому типу он отнес «замкнутые» певческие ансамбли, состоящие обычно из членов одной семьи или спевшихся близких соседей, которые виртуозно владеют местными общинными стилями мелодических, многоголосных распевов.

Ко второму, более распространенному типу принадлежат исполнители, сочетающие индивидуализированные виртуозные распевы с общинным, обиходным пением смешанных (реже женских) «незамкнутых» певческих составов.

Третий, самый распространенный тип представляют однородные женские ансамбли, хорошо владеющие местными общинными стилями исполнения протяжных песен.

К четвертому, почти не сохранившемуся типу Гиппиус относит индивидуализированное мужское пение (одионое и «замкнутое» ансамблевое).

Индивидуализация традиционных местных мелодических и многоголосных стилей является одной из самых характерных черт исполнения *протяжных* песен наиболее искусными ее мастерами. Именно здесь исключительно ярко проявился вокально-мелодический и импровизационный дар народа.

В приуроченных песнях, объективно более устойчивых, всегда имеется *ограничитель* творчества: «функция» – в календарных, «маска» – в обрядовых. Они (напевы) повторяемы как в мелострофах, так и в вариантах.

Таким образом, можно сделать вывод, что фольклорно-исполнительское общение – это *творящее общение*, и фольклор является социально-художественным, подвижным «организмом». Его *коммуникативность* реализуется, в частности, в процессе музыкально-содержательного общения.

Асафьев трактовал народное музицирование как «звуковое общение» через живое интонирование, в котором само понятие общения подразумевает наличие умения *общаться*, быть общительным. Он указывал также на важность присутствия столь существенного для музыканта побуждения как «инстинкт устного общения».² (Напомним, что навыки «звукового общения» крайне необходимы в концертно-сценической деятельности народно-певческих коллективов!)

Исполнительское общение всегда эмоционально окрашено благодаря темпераменту и настроению певцов, выбору ими конкретной песни и ее месту в ряду других, характеру ситуации исполнения, особенностям размещения исполнителей в пространстве во время пения (и даже времени суток) и других, казалось бы чисто внешних, незначительных факторов, однако реально участвующих в создании *эмоционального тонуса* процесса пения.

¹ Гиппиус Е.В. Русские народные песни Подмосквья, собранные П.Г.Ярковым: Предисловие. – М., 1951, с. 3-12.

² Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. вторая: Интонация. – Л., 1971.

Исполнительское дарование всегда высоко ценилось в народе. Если певцов классической древности венчали лаврами, то русским певцам народ выражал свою любовь и восхищение своеобразным способом: певцов, например, освобождали от тяжелой физической работы. Их искусство отвечало внутренним потребностям народа, скрашивало неприглядную жизнь крестьянина, на время, унося его в мир прекрасных образов и глубоких чувств. Живая, восприимчивая среда окружала хранителей песенного наследия, создавая благоприятную обстановку для песнетворчества и исполнения.

Носителями традиций были исключительно крестьяне, свято хранившие духовные ценности, которыми питался и наслаждался в течение многих веков русский народ.

Язык крестьянского песенного фольклора, как наиболее *архаичный*, содержит в себе коренные признаки русской песенности и потому является для нас главным и бесценным источником «генной информации», заключающей в себе все самое сущностное, национально характерное.

Фольклор – творчество коллективное, но не безличное. Его анонимность не следует понимать только под углом зрения отсутствия чувства авторской собственности, сниженного индивидуального начала в создании и воспроизведении художественного произведения.

Анонимность есть глубокое и сущностное явление фольклорного творчества. Она связана с традиционностью как выражением *коллективного* начала в искусстве. Двигаясь в рамках традиционности (именно двигаясь, а не застывая), творец как бы идет по проторенным, знакомым его слушателям дорожкам. Именно момент «узнавания» в традиционном искусстве играет чрезвычайно важную роль.

Коллективность фольклорного песнетворчества не следует представлять себе непременно как совместное творчество. Творец почти всегда один. Но он творит для многих, используя то, что сделано до него многими же. Былины, сказки, причитания, обрядовые и лирические песни подвергались постоянной переработке, художественно шлифовались, обновлялись. Это – всегда активный творческий процесс *беспрерывного созидания*. И в этом процессе ведущую роль играют песенные мастера.

Каждый из них обладает чертами *общего и характерного*: не только национально-народного, но и особенного, выраженного в «репертуарной» предпочтительности, в количественном наборе песенных жанров, в объеме фольклорных знаний, способности и характере импровизации (подготовленной или неподготовленной), артистизме.

Среди исполнителей были разные *творческие индивидуальности*: певцы-актеры, певцы-сказители, былинщики, вещие баяны, певцы-импровизаторы, рапсоды, создатели песен-славословий, вопленицы, плакальщицы, баешницы, духовщицы, певцы-балагуры, скоморохи, частушечники, просто песельники. Уровень их мастерства также был различным. Певцы-подмастерья недостаточно владели богатством народно-песенной поэзии и искусством ее передачи. Выдающиеся же *самородные таланты* не только хорошо знали и доносили традицию, но и обла-

дали редкими музыкальными и артистическими способностями, совершенным «инструментом» - голосом, поставленным от природы. Они отличались особым душевным складом характера, темпераментом, одержимостью музыкой, которая для них становилась смыслом жизни. Об этих людях знало все село, и окружающие вполне осознавали их музыкальное превосходство. В их исполнении проявлялся отпечаток профессионального мастерства. Именно такие самородки, жившие во все времена культурного развития общества, наиболее ощутимо обогащали и развивали коллективную певческую традицию.

Обучение традиционному пению в быту проходило с измальства, *изустным* способом. Искусство «ладить песню» передавалось как семейная традиция, либо от родственников, соседей, друзей; или же перенималось от известных мастеров, в певческих «артелях», общинах. В отдельных местностях с ярко выраженными песенными традициями самоорганизовывались более заметные певческие очаги со своими местными «школами». Они получали более широкую огласку и влияние в округе.

Обширная (в масштабах России), незримая сеть местных народных певческих «школ» позволяла сохранять традицию в многообразии музыкальных диалектов.

Фольклор дал России выдающихся творцов-исполнителей (солистов и групп) разных художественных типов, различных жанрово-исполнительских ориентаций (вопленица Арина Федосова, династия сказителей Рябининых, духовница Агафья Овчинникова, шутейница Екатерина Чуркина, частушечница Мария Мордасова).

К исходу XII века русское певческое искусство имело за своими плечами многовековой путь достаточно интенсивного развития. Одна только культура «дружинных певцов», тесно связанная с фольклорными жанрами, создала самостоятельный вид «воинской» песни, куда входили развернутые зачины, гневно-страстные воззвания к князьям, хвалебные песни-славы и многое другое. Исследуя «Песнь о полку Игореве», Л.Кулаковский признает возможность ансамблевого исполнения ее отдельных мест, как наиболее близких к народным хоровым жанрам.¹

Устная передача песенных традиций развила в поколениях русских певцов *способность к импровизации*. В результате многовекового певческого опыта сложились правила варьирования напева, изучение которых в настоящее время составляет важнейшую сторону воспитания профессионального народного певца и хормейстера.

Еще в 1906 году Ю.Н.Мельгунов высказывал мысль о возможности развития навыков импровизации напева в русском стиле путем «образования слуха в этом направлении» и накопления интонационного опыта заучиванием разных мелодических оборотов и освоением народных приемов пения.

Импровизационность может быть рассмотрена как *творческий метод* и как *стиль исполнения*, поскольку всякое исполнение в определенном смысле есть импровизация, выраженная чисто исполнительскими приемами, к которым можно отнести «модуляции» певцов из пения в речь (и обратно).

Система русских музыкально-фольклорных диалектов образует музыкально-стилевое единство, которое раскрывается в многообразии песенных жанров.

¹ Кулаковский Л.В. Песня, её язык, структура, судьбы. - М., 1962.

Каждый жанр народного песнетворчества реализуется согласно своим функциональным задачам, своими средствами выразительности, по своим законам творчества. В результате каждый жанр сложил свои *мелодические типы* и соответствующие им типы интонирования//артикулирования. Их краткий обзор позволяет понять исполнительскую сущность каждого песенного жанра. Начнем с наиболее архаичного – календарных песен.

Календарные песни образуют две типовые группы:

- песни с преобладанием *ритмико-синтаксической* формульности, связанной с различного рода движениями;
- песни с преобладанием *ладово-синтаксической* формульности, связанные с различного рода *возгласами*.

«Кличевые» песни заговорно-обрядового характера довольно отчетливо выявляют лидирующую роль слова. В этом типе интонирования слово буквально «лепит» напев, определяет границы отдельных мелодических фраз, выстраивает ритмическую схему. В этом жанре развитие напева осуществляется на основе «речевой динамики», то есть полного подчинения мелодики языковым фонетическим нормам. Дело в том, что функциональный смысл песни складывался под активным влиянием сопровождавшего ее конкретного типа физического движения, действия, то есть на основе «двигательной динамики».

Интонационный анализ календарного мелоса, комплексно осуществленный И.И. Земцовским, в связи с другими компонентами исполнения и в контексте обрядовых функций, показал, что «народ мыслит не отдельными звуками, а интонационными комплексами, конкретно-интонационно-ритмическими ячейками, попевокками, оборотами, фразами», запоминающимися и передающимися исключительно по памяти устным способом.

Мелодика всего календарного цикла¹ представляется единым музыкально-интонационным «словарем», в котором каждая песенная формула, по природе своей вариантная, предполагает разнообразие конкретных мелодических интерпретаций.

Все интонационные комплексы календарных песен содержатся в свадебных, в то время как свадебная мелодика не исчерпывается ими. Сходство календарной и свадебной песенности проявляется как в жанровой функциональности, структуре песен, так и в манере их исполнения.

Это наводит на мысль о необходимости и целесообразности обязательного и системного освоения народными певцами (профессиональной школой) *ведущих интонаций*, основополагающих ладовых и ритмических *формул*, которые «в своей формотворческой совокупности и определяют лицо календарной песенности».

Еще более перспективным представляется для изучения исполнительской манеры народных песен (помимо их мелодики, лада, метроритма, типа многоголосия) практическое освоение собственно *исполнительских приемов*: штри-

¹ Календарный годовой (земледельческий) цикл охватывает: 1) песни зимнего календаря (коляды, подблюдные, масленичные); 2) песни весеннего календаря (веснянки, волочебные, юрьевские-егорьевские, качельные); 3) песни весенне-летнего календаря (семицкие, троицкие, купальские); 4) песни периода летних и осенних полевых работ (жатвенные).

хов (глиссандирование, вибрирование, скандирование, «откидывание» звука, темброво-регистрационные перебросы, «провалы», «съезжание», «дрожание» голоса, словообрывы и т.п.), тембровых, темповых отклонений, способствующих активизации динамики, нюансировки и пр..

Показательно, что традиционные певцы сами дифференцируют интонирование и перед исполнением обычно настраиваются, определяясь в манере: «наговорим щадровку», «скрячим купальскую», «спеем картофельную». В основе такой народной классификации лежат функциональные признаки.

Именно жанровая функция строго регламентирует исполнительскую манеру.

Три типа интонирования, выявленные Т. Лукьяновой на примере брянских календарных песен, соответствуют трём исполнительским группам песен: типа «наговорить», «скрячать» и «спеть».¹

В первой исполнительской группе – типа «наговорить» – преобладает речевое интонирование над музыкальным, полностью отсутствуют песенные элементы. Сами певцы определяют этот своеобразный «музыкальный говор» как «говорилки». Их характерные черты: узкий диапазон, неразвитость мелодики, маркированная подача воздуха, нарочито грубый (преимущественно) или просто неестественный (искаженный с целью изображения) тембр, намеренная монотонность исполнения, обязательное наличие обрамляющего песенную строфу акцента, стремление «наговорить» в унисон. Здесь вполне возможна гетерофония, подчас одновременно с оригинальнейшим сочетанием речевых и музыкальных звуков.

Во второй исполнительской группе – типа «скрячать» – музыка и речь принципиально равноценны, песенные элементы в них сочетаются с кричащими интонациями. «Скрячать» песню – означает скандирование ее отдельных слогов. Пение *legato* здесь не применимо: оно более напряженное, горловое, создающее ощущение сухости, резкости.

Показательно, что скандирование звука у брянцев сопровождается своего рода *интонационным вибрированием*. В одних случаях оно практически незаметно (скандируется буквально каждый слог песенной строфы); в других случаях – вибрация более насыщенная, в наличии речевые интонации с менее активной динамикой, более сдержанные по темпу, спокойные по ритму движения (в целом более «песенные» по манере исполнения); в третьих – песни с ярко выраженным вибрированием, наличием речевых интонаций, статичным движением и специфическим приемом – «гуканьем» (песенность все больше вторгается в кричащее интонирование, которое в целом все же сохраняется).

В третьей исполнительской группе – типа «спеть в сезон» – соотношение музыки и речи колеблется больше в сторону музыкального интонирования. В песнях ярко выражена распевность (в основном в запевах). Распеву подлежит любой звук, но осуществляется он эпизодически (в отличие от лирики). Характерные лады: *квартовый* с субквартой и с распетым верхним звуком, *терцовый* с субквартой и

¹ Лукьянова Т.П. Основные типы интонирования календарных песен Брянщины: Автореф. дисс. к. иск. – Л., 1973.

с заполненной субквартой, квинтовый и квинтовый с распетым верхним звуком. Звуковедению свойственно сочетание *legato* и *marcato*.

Анализ *типов интонирования* (на примере брянских календарных песен) показывает, что в разных случаях речь то чередуется с пением, то синхронно сочетается с ним, то переходит в пение (и обратно).

Умение слухово воспринимать и дифференцировать исполнительские типы и оттенки интонирования, чтобы затем воплощать их в своем пении, - одна из глобальных задач воспитания слуха народного хормейстера.

Если древнейший календарно-обрядовый фольклор, непосредственно смыкаясь с трудовыми процессами, был коллективным обращением к природе, к окружающей среде, если лирика обращена во внутренний мир человека и исполняется для себя, то эпос (как жанр) обращен к коллективу. Он предполагает певца-сказителя и слушательскую аудиторию, живо реагирующую на исполняемое произведение и на характер исполнения.

Эпическое искусство требует особой формы воплощения. Поэтические особенности былин, обусловленные их героическим содержанием, образами физической мощи, храбрости, удали героев, совершающих различные подвиги, ведущих борьбу с врагами родины и народа, предписывали исполнителям приподнятый, торжественно-величавый тонус. Развернутая повествовательность и устремленность к возвышенно-эмоциональной подаче слова (именно оно несет в эпосе основную смысловую информацию), яркость и красочность обрисовки событий и богатство художественной фантазии – все эти качества сказительского искусства сродни ораторству.

Ораторский пафос повествования не только близок эпосу, как искусству художественного слова, но и послужил в какой-то степени первичной основой возникновения типичных музыкальных интонаций данного жанра.

Возвышенно-приподнятый тон, свойственный лучшим классическим былинным речитациям, перекликающийся с интонациями драматической декламации, устной торжественной речи, сочетается в эпосе с ровным, спокойно-сдержанным или оживленно-комическим, пародийным тоном, или с оттенком бытовой разговорной речи. Диапазон интонаций достаточно велик и мелодические напевы разнообразны: одни близки к спокойной речитации, другие – к скороговорке (былины-скоморошины). В мелосе отдельных баллад, исторических песен, былин-новелл наблюдается сильное влияние песенно-вокального начала («Что не белая береза к земле клонится»).

В.Дубравин намечает три типа эпической песенности севернорусской традиции¹: 1) *повествовательно-речевой тип*, соответствующий приподнятой декламации стиха, динамике ораторской речи; 2) *тип «скоморошин»*, опирающийся в

¹ Северная эпическая традиция (сольная) вытекает из существа повествовательного жанра, она более самобытна (с точки зрения сохранения коренных признаков жанра). Южнорусская эпическая традиция (песенно-хоровая) приближается к лирической многоголосной песне; исполнялась казаками.

Каждая из традиций отражает свои эстетические нормы и формы художественного мышления, поэтому не может заменить другую. Вместе с тем, более самобытный характер северного эпоса дает основание рассматривать именно его образцы интонирования.

основном на интонации бытовой разговорной речи; 3) *мелодико-распевный тип*, возникший очевидно под большим влиянием лирических песен.

Русский эпос представлен различными видами музыкально-поэтических повествований, это:

- былины – основной эпический тип в виде: а) развернутого повествования (на Севере); б) кратких эпических песен (на Юге);
- баллады – тип эпических песен, использующих мелодии былин;
- духовные стихи – апокрифические песни и песни-притчи;
- «скоморошины» – краткие формульные напевы, интонационно близкие былинам, с «занимательным» сюжетом;
- «небылицы» – своего рода антитеза «серьезному» эпосу, с заимствованными у былин напевами и поэтическими текстами в виде «шутейных нелепиц».

Самые типичные для эпоса и наиболее древние – *сказительские* формы имели столь гибкие мелодические контуры, что они органично сливались с поэтическим текстом даже при вольном изменении протяженности и акцентности стиха, величины поэтической строфы. В напевах *былин*, так или иначе, проступают общие черты сказительского мелоса – традиция *напевного повествования*, которая представлена двумя древнейшими манерами повествовательного интонирования:

формульной кратко напевной, типа «попевка-стих», «фраза-стих» с характерной чеканной, узко объемной мелодикой, близкой к песенной;

импровизационной, типа одно-стиховых и подвижно строфических, «*тирадных*» напевов. Последняя отличается разнообразием «*возгласных зачинов*» и «*концовочных*» формул, комбинациями попевок, из взаимодействия которых складывается своего рода музыкально-поэтический синтаксис.

Напевно-декламационному сказительскому стилю свойствен постоянный одномерный повествовательный пульс. На этой ритмической основе певец интонационно выделяет простейшие (четные и нечетные) ритмические группы, которые образуют своеобразные музыкальные *стоны*. В северной эпической традиции существует несколько канонических схем сочетания метроритмических групп «*дольников*».

Большую роль в сказительской речи играют попевочно-интонационные варьирования, где особое место занимает противопоставление тонов верхних и нижних кварт и диатонических секунд с основным тоном. Здесь содержится смысл *тезы* и *антитезы*.

Попевочно-интонационное варьирование – своеобразный диалог попевок разной высотности и направления. Наиболее полное выражение оно получает в соединении со структурным варьированием *стиха* и *строфы*, свойственным импровизационному стилю. Напевная сказительская речь синтезирует оба эти принципа и потому строится, прежде всего, на выделении, акцентировании зачина и концовки распеваемого стиха.

Сказитель может произвольно уменьшить или увеличить длину стиха, в зависимости от того, какие слова подсказала ему память и артистическое чутье для выражения нужной мысли. Вместе с тем он неколебимо сохраняет начальные и «кон-

цовочные» части напева, так как в них заключен смысл периодичности сказывания.

Стих и напев в былинах равноправны, но музыкальная основа тем крепче, чем устойчивее, чеканнее выражается форма напева. Ведущая роль напевов в образовании стиховых конструкций проявляется в степени владения сказителями индивидуальными каноническими напевными формами при отсутствии закрепленных за ними определенных текстов (передаются только сюжеты).

Отсутствие закрепленности напевов за текстами является характерной чертой русского песенного эпоса.

На Севере, как правило, каждый певец владеет одним или несколькими напевами, на которые он исполняет различные тексты. Былины одинаковых сюжетов разными певцами исполняются на различные напевы и, следовательно, разнятся по конструкции стиха. Трактовка сюжетов также индивидуальна. Таким образом, один напев можно использовать для исполнения былин различного содержания, но сходных по общему характеру и структуре стиха.

Взаимосвязь стиха и напева в эпосе с полной определенностью выражается в устойчиво сохраняющейся системе двухакцентности: два главных ударения стиха подчеркиваются удлинением звучанием соответствующей музыкальной доли или более высоким расположением ее. Характер стиха зависит от количества в нем слогов:

- 10-11 – сложный стих, наиболее употребительный;
- 12-14 – сложный стих;
- 13 – дольник.

В былинах всегда сохраняется *строгая мерность* музыкального произнесения текста, а также своеобразная ритмоинтонационная асимметричность. Характер же интонирования одного и того же напева может меняться.

Интересное наблюдение за олонецким сказителем Трофимом Григорьевичем Рябининым зафиксировал П.Рыбников: один и тот же напев был «очень весел в «Ставре», в «Потыке» как-то заунывнее, а в «Вольге и Микулушке» выходит торжественным. Протяжный напев звучит мужественно в «Двух королевичах из Кракова» и в «Илье Муромце» и становится грозным в «Илье и поленице»».¹

К сожалению, наблюдать в наши дни исполнение былин мастерами-сказителями по известным причинам невозможно. Тем большее значение приобретает знакомство с напевами былин в звучании фонограмм, по нотным записям, которые позволяют проанализировать музыкально-поэтический строй сказов. Этот анализ подтверждает мысль о том, что музыка в эпосе не ограничена функцией содействия повествованию, она – его неотъемлемая часть. Каждая деталь сочетания музыки и слова передается певцом в интонационных оттенках произнесения *мелодизированной речи*. Темпераментная, осознанная артистическая игра «звуковым смыслом» раскрывает самые глубокие и органические связи слова и музыки.

На примере анализа трех стилистических групп, представляющих эпос северных народов России, можно убедиться, сколь самобытна и целостна каждая из них, и насколько значительную роль в сказительском искусстве всех трех групп играет речевая

¹ Рыбников П.Н. Песни, собранные П.Н.Рыбниковым: Т.1. – М., 1909.

интонация.

Онежская эпическая традиция поражает мелодическим многообразием. Узкообъемные ладовые образования (секунда в терции и кварте) расцвечиваются выразительным речепением в виде относительно вольного интонационного произнесения текста то в «говорковой» манере, то в размеренно «скандирующей». Встречается колоритная игра верхнего и нижнего регистров голоса.

П.Рыбников о сказителе Козьме Романове писал: «Все его пение – на каких-нибудь трех нотах, но вибрации голоса удивительно помогают ему разнообразить напевы. По-видимому, ни с того ни с сего старик вдруг ускорит пение и точно *расколет* голос, а выйдет отлично и совершенно под лад содержанию. Например, в «Добром молодце и жене неудачливой» начало заводится протяжно:

Жил-был у батюшки, у матушки единый сын,
В дрекушке был у матушки,
И во любви у батюшки!
Ел сладко, носил красно, работал легко-то...

Еще чувствуешь, бывало, в ухе отголосок последнего длинного «О», как Романов перехватит напев и как-то жалобно, скоро станет петь с дрожащими переливами:

Похотела меня матушка,
Поневолил родный батюшка
Пожениться удалому дородню добру молодцу».¹

Былинные напевы, кратные одному стиху, имеют декламационный характер и дают певцу широкие возможности для *тембровых перевоплощений голоса*, темповых изменений, свободного переключения на реплики и т.п.

Другой вид онежской эпической напевности можно отнести к монументальному стилю, который отличается широтой мелодического дыхания, сложным синтаксисом попевок, музыкальных фраз («Добрыня и Алеша»). Этому стилю свойственно два типа мелодического движения: *ступенчатое* нисхождение от широкой зачинной интонации и плавное, *волнообразное*, распевное развитие музыкальных фраз. В строфических формах оба типа движения обычно чередуются.

Индивидуальному музыкальному языку онежских сказителей свойственна подвижная структура *строфики – тирады*. В концовках музыкальных фраз распевность сменяется ритмической остротой, усиливающейся чередованием нисходящей терции и секунды или квинтового и квартового тонов.

Пинежско-беломорскую традицию обычно связывают с влиянием скоморошья искусства. (Сказывание былин скоморохи включали в число известных им искусств.) Исполняя народные эпические песни, скоморохи оставляли на них отпечаток своего профессионального мастерства. Исследователи отмечают, например, преобладание на Пинеге развлекательных, новеллистических сюжетов, коротких, остро ритмических напевов, близких плясовым. Установилось даже понятие некоего «скоморошья размера» и в связи с этим своеобразная терминология («погудка», «перегудка», «перецытарка»), в которой отражается простота и лаконичность стиля свободной напевной декламации «в лицах».

В пинежских напевах преобладают краткие одно-стиховые формы с мелодическими рисунками, часто ограниченными квартовым диапазоном (квартовый воз-

¹ Рыбников П.Н. Там же.

глас и поступенный спуск).

Мезенско-печорская традиция представлена двумя типовыми формульными напевами монументального стиля с развитой одно-стиховой структурой в метрах 11+9 и 7+7.

Первый тип более лиричный и красочный, ритмически прихотливее. Второй – более мужественный, энергичный. В этих краях была распространена ансамблевая (семейная и артельная) традиция исполнения, а также заметно влияние песенной манеры интонирования, достигаемой путем деления слогов вставочными частицами:

Он привязывал коня ко сы ... ах, ко сырому дубу,
Ко сырому дубу, да ко зо ... ах, да к золоту кольцу.
Заходил тогда Добрынюшка во ... ах, и во черный шатер...

Очевидно, что весь многообразный эпический мелос теснейшим образом интонационно соприкасается с различными формами и приемами устной повествовательной речи. Отражение речевой интонации в былинах имеет свои особенности, в частности: налицо связи звуковысотной (мелодической) линии былевого напева с контурами ее речевой декламации.

Эпическая традиция выработала два типа декламации (по В.Дубравину):¹

- идущий от речевого интонирования смысла, семантики отдельного слова, конкретной речевой единицы;
- ориентирующийся на общую настройку текста, на жанровый (эпический) стиль декламации.

Первый тип интонирования позволяет «выписывать детали», «живописать» мелодической речью, а второй – передавать общий былинный характер: торжественно-величавый, спокойно-повествовательный или шутливо-юмористический.

Иной характер и смысл приобретает интонирование в **трудовых песнях и припевках**. Как самостоятельный жанр он включает в себя артельные припевки, артельные песни куплетной и развитой строфической формы. Основными, первичными строительными элементами жанрового языка являются трудовые припевки, трудовые командные возгласы. Взаимосвязь между напевно интонируемыми и речевыми командами обнаруживается как в генетическом, так и в функциональном плане. И те, и другие сосуществовали и развивались, взаимодействуя и взаимодополняя друг друга. В тех случаях, когда исполнение песни в трудовом процессе оказывалось по каким-либо причинам невозможным, ее роль выполняла речевая команда. А.Банин приводит пример того, «как очень опытный в артельном пении бурлак переходил от напевного интонирования к более речитативному. При этом связь высокоразвитой припевки с ее речевой первоосновой становилась более очевидной».²

Бесконечно повторяясь в процессе работы, простейшие попевки объединяются в группы и развиваются как самостоятельные музыкальные микроструктуры, близкие целостному периоду. Такие периоды существуют в различных вариантах

¹Дубравин В.В. Истоки народного музыкального эпоса // Народная песня: Проблемы изучения: Сб.науч. тр. – Л., 1983, с. 94-102.

²Банин А.А. Трудовые артельные песни и припевки: Опыт жанровой характеристики. – М.: 1971, с. 42.

и образуют сумму устойчивых типов артельных припевок, образование которых протекало в основном двумя способами:

- варьированием самой трудовой попевки-рефрена куплетной формы;
- импровизацией дополнительного построения – своеобразного запева.

Варьирование происходит на звуках, опевающих мелодические опоры, устойчивы в кратких, малоразвитых попевках. И импровизирование представляет собой разработку («распевание») гармонического оборота в мелодической линии.

Музыкальные команды складываются в вариационные циклы двух типов (по И.Истомину):

- с непостоянным количеством построений – «случайные»;
- с фиксированным количеством повторений – «органичные».

На основе выявления мелодических остовов и «регламентирующих» гармоний попевок Истомин установил различные мелодико-гармонические типы, например, «короткий раз» звучит при вытаскивании бревен из воды («Ой, да еще!»). Когда случалось подтягивать очень тяжелое бревно, вспоминали «долгий раз», состоявший из «команды-запева» и «команды артели – припева» («Ой, еще ра!..» – «Еще разом! Ой, да раз еще!»).

Промыслы (лесосплав, бурлачество, крючничество, рыболовство, плотничество и т.п.), требовавшие организации больших коллективных усилий людей, обычно сопровождалось артельным пением, которое по праву можно считать одной из старейших и устойчивых форм русской народной песенной культуры, конкретно – хоровой.

Артельное пение представляет многообразие мелодических типов музыкальных команд (21 тип, например, выявлен Истоминым). Им соответствуют различные комбинации мелодико-речевых интонаций, и, в частности, такие наиболее характерные, как волевая (командная) квартовая интонация (на двух звуках кварты: «Раз – два, взяли!»), «соскальзывание» голоса с верхнего звука кварты к нижнему («Ой, раз, да еще!»), скандированное распевание каждой счетной доли (при этом певцы достигают такой степени выразительности, что почти физически ощущаешь процесс работы, слушая это пение).

Самая любимая в народе и самая распространенная трудовая артельная песня «Ой, дубинушка, ухнем!» существовала во множестве вариантов. «Ее традиционный напев, воплощаясь в мажорном или минорном наклонении лада и представляя собой «веселую» или «протяжную» разновидность типа, сверх того нередко обладал ярко индивидуальным мелодическим рисунком, только ему присущей характерной интонацией».¹ Скорость и настроение исполнения песни зависели от темпа трудового процесса и его эмоционального накала. При особо медленном исполнении, побуждавшем необходимость дробить счетную долю, чтобы не сбиться с ритма, певцы прибегали к внутрислоговому распеву.

Трудовые песни создавались непосредственно в рабочих артелях. Некоторые же песни других жанров (из числа распространенных по всей России) «приноравливались» певцами к ритму труда.

¹ Банин А.А. Там же, с. 45.

Н.М.Лопатин сообщает об общеизвестном плясовом напеве «Дуня», который бурлаки «приспособили» к ритму шага «в лямке», и песня в этом «пошибе» получила «особую оригинальность: рабочая дружность и так странно гармонирующее с тяжестью бурлацкой работы размашистое веселье напева, сообщают всей песне характер безграничного, могучего разгула» (цит. по: 7, с.91).

Надо заметить, что искусство пения артельщиков приравнивалось к знанию и владению ими технологией труда и рабочими приемами. «Если плохо поют, то плохо работают», - говорили сплавщики. А купцы, нанимавшие людей на работу, специально подыскивали запевал, которые принимали бы участие в работе, но не в полную силу. «Они должны были петь – петь звонко и отчетливо, в предельно высоком, напряженном регистре», соответствовавшем тяжелому, физически напряженному труду, стимулировавшему его. (7, с.25)

Интересная художественная оценка пения бурлаков содержится в известном романе М.Горького «Жизнь Клима Самгина»¹. Самгин, впервые услышавший унылую «Дубинушку» в бойком, задорном темпе, наблюдал за работой грузчиков. «Запевали «Дубинушку» двое: один – коренастый, в красной, пропотевшей, изорванной рубахе без пояса, в растоптанных лаптях, с голыми выше локтей руками, точно покрытыми железной ржавчиной. Он пел высочайшим, резким тенором и, удивительно фокусно подсвистывая среди слов, притоптывал ногою, играл всем телом, а железными руками играл на тугой веревке, точно на гуслях, и пел – не стесняясь выбором слов: Эй, ребята, знай - кати...

Эй, дубинушка, ухнем! – согласно и весело подхватывали грузчики частым говорком. Но раньше, чем они успевали допеть, другой запевала, высокий, лысый, с черной бородой, в жилете, но без рубахи, гулким басом заглушал припев, командуя:

Эй, ребята, дергай ловко,

Чтоб не ёрзала верёвка...

Эх, дубинушка...

Это было гораздо более похоже на игру, чем на работу...»

В трудовых припевках ярко проявлялся образ народа-богатыря, создающего все духовные и материальные ценности России. Именно в этом песенном жанре отразился сильный, вольнолюбивый, могучий характер русского человека. Даже жалоба в грустных и монотонных припевках бурлаков, которую Н.Некрасов выразил в своих стихах как «мерный похоронный крик», как «стон», имеет особый характер. «Русский человек не расплывается в грусти, не падает под ее томительным бременем... Грусть у него не мешает ни иронии, ни сарказму... ни разгулу молодчества: это грусть души крепкой, мощной, несокрушимой»².

Во время исполнения веселой «Дубинушки» грузчики, возвращаясь за новой партией груза, успевали, например, даже пританцовывать под вариант, напоминающий «Барыню». В том же случае, когда тяжесть была непомерно велика, артель пела «Дубинушку» в очень медленном темпе, адекватном напряжению и темпу затрачиваемых усилий. При этом характер самой песни и структура ее припева существенно менялись.

При благоприятных условиях в течение многолетней трудовой практики в различных уголках России возникали очень высокие местные культуры трудового артельного пения (например, на керженско-ветлужском лесосплаве).

Результатом деятельности одного из подобных очагов традиционного хорового пения можно считать общеизвестный волжский напев «Вниз по матушке, по Волге». Волевая напористость песни,

¹ Горький М. Собрание сочинений. Т.20. – М., 1952–56, с.279.

² Белинский В. Полн. собр. соч., Т.6. – СПб., 1903, с.477.

внутренняя динамичность, упругость мелодического движения с характерным размашистым скачком на большую сексту и пунктирным ритмом (особенно в начале песни) – все это как бы сфокусировалось и вылилось в яркий самобытный напев широкого дыхания. В нём прослеживаются связи с типичными функционально-смысловыми оборотами артельных припевок, а мелодическая развитость и выразительность свидетельствуют о высокой степени художественного обобщения и силе эмоционального тонуса песни.

Трудовые артельные песни и припевки интонационно связаны с другими песенными жанрами русского фольклора. Вместе с тем они имеют свои характерные, различимые интонации и манеру исполнения. Лесосплавщики, например, по доносившемуся на ранней заре «уханью» узнавали, «какую работу выполняет артель плотогонов, чья она и в каком месте трудится».]

Еще один жанр – **плачи, причитания** – является ключевым для понимания генезиса и эстетики русского народного песнетворчества, его национального музыкально-поэтического языка. По наблюдению **Б.Ефименковой**, в отличие от других восточнославянских этнических групп, **причет** у великороссов «выходит за рамки обряда и становится источником некоторых *коренных* ветвей русской песенной культуры». Многие песни выросли из интонаций причитаний и сохранили их образный строй.

Этот жанр широко распространен в России под различными местными названиями: *причитание, плач, плакса, причёт, причет, плакашки, воп, голошение и т.п.*

Исполнение *причети* – это больше, чем воспроизведение некой песенной формулы. Плач рождается только во время исполнения и почти всегда рассчитан на аудиторию. Задача плачеи – объединить участвующих в обряде людей общим чувством сопереживания. Воздействие осуществляется не только с помощью ассоциаций, пробуждаемых звучанием типового обрядового напева, но и образным интонированием, о котором Асафьев говорил как об особом искусстве, бытующем «вне самостоятельного становления искусства словесного и музыкального, а вернее, наряду с ними...».

Причеты и плачи связаны с разными сторонами жизни людей и по своему содержанию и бытовому назначению подразделяются на похоронные, свадебные, воинские и по случаю несчастья. Несмотря на различия, их всех объединяет стилистическое единство.

Иногда все плачи исполняются плачëй на один напев. Тогда грань между жанровыми разновидностями выявляется ею только интонированием.

В селе Рослятино Бабушкинского района бассейна Сухони женщины объясняли разницу в плачах по умершему, по рекруту и воплях голошения невесты так: «По покойнику тянем долее, жалостнее. Свадьбу – ту нарочно причитаем, без слез. Рекрута – весело, как на свадьбе».

Свадебные «причеты» могут быть одиночными и групповыми. Последние всегда сдержанны, четко ритмичны, выражают неизбежность хода жизни, волю и традиции общества.

Плачи по умершим, воинские причитания, голошения невесты открыто эмоциональны, подчеркнуто экспрессивны. Здесь все зависит от таланта и фантазии исполнительницы, которая, владея типовым коротким формульным напевом, сво-

бодна в исполнительской импровизации.

Обычно плач начинается с резкого высокого звука – возгласа («Ой! Тошнёшенько!»), переходящего в ритмически учащенный и взволнованный речитативный говорок. Затем следует спад напряжения, «договаривание», вздохи, всхлипывание и – следующий возглас вновь повторяет напев.

Б.Ефименкова характеризует манеру и оттенки исполнения причетов, плачей как ритмизованный или свободный говорок (*говор, пение, стон, выкрики, всхлипывание, рыдание, речевое глиссандирование, горестные восклицания, сдавленные выговаривания и паузы между повторениями напева*). Все эти выражения крайнего эмоционального напряжения должны быть использованы с тонким чувством меры.

Тембр голоса в причете и плаче играет большую роль. Он должен быть «жалобным» или «напряженным», его дрожание, прерывистость передают внутреннее волнение. Сдавленным дыханием объясняется «скользящий» строй многих причетов, как правило, постепенно повышающийся по мере приближения кульминации.

Ефименкова приводит пример выразительного исполнения *причетной* мелодии Евдокией Юровой, которая не просто воспроизводила основной контур погребального напева, а украшала его развитой вокальной орнаментикой, обертоновыми призвуками, то есть усиливала приемами вокализации.

Народное пение, синкретичное в своей основе, выражается не только (а часто и не столько) голосом, но и пластикой движений, пляской, хороводом, игрой, действием. Поэтому, занимаясь народным пением, невозможно не изучать многосоставные, полиэлементные явления фольклора в их функциональной и художественной целостности.

К таким синкретическим жанрам относятся **хороводные песни**.

Хороводы, хороводные игры, обряды невозможно рассматривать в отрыве от пластического содержания их образов. В хороводе петь было отнюдь не обязательно: находились и такие, кто не пел вовсе, другие только делали вид, что поют. А вот оставаться в хороводе и не делать тех движений, что и остальные – это, действительно, немислимо, поскольку разрушает хоровод как функционирующую систему.

Анализируя музыкальный стиль русских хороводных песен, Н.Владыкина-Бачинская отмечает поразительную стройность всех их компонентов: напев и поэтический текст находятся в гармоническом единстве, ритмические пропорции отличаются простотой и соразмеренностью, плавное движение мелодии соответствует величавой хороводной поступи.

Исполнение хороводных («алелёшных») песен всегда связано с коллективным пением. Именно хороводы стали той «кузницей», в которой издревле выковывались, развивались формы многоголосного пения.

Хоровое звучание хороводных песен имеет свой особый колорит. Его основная черта – ярко выраженная «плёнёрность», требующая особых вокальных приемов исполнения («на просторе»). Исполнение на открытом воздухе обязывало к особому (более громкому) звукоизвлечению, а также влияло на темп (песня звучала широко и медленнее).

Наиболее точным и тонким выразителем национально-характерного взгляда на

мир в народном песнетворчестве является лирика. Ее лексика сложилась в недрах обрядовой песенности, и ее структурно-синтаксические музыкальные принципы также начали складываться в недрах других жанров. Но лирика привнесла в традицию новый синтаксис формы – *музыкальную драматургию*: «Произошел поворот к музыкальному мышлению – доверие к собственно музыкальной логике, к собственному музыкальному синтаксису, к собственно музыкальному разворачиванию лада, интонации и формы».

В качестве источников лирики устной традиции И.Земцовский указывает на:

- свободную импровизацию, оперирование набором «случайных» интонаций, вероятностную комбинаторику, нестабильное структурирование;
- осознанное лирическое переинтонирование известных певцу интонаций и создание вполне стабильных музыкальных форм;
- складывание традиции лирического музицирования как такового.

«Это так называемая чистая лирика, отливающаяся в лирические музыкально-песенные формы, имеющая свой устойчивый (в рамках живой устной традиции) «словарь», свои устойчивые стереотипы формотворчества, складывающиеся и существующие в недрах устойчивых типов исполнительского общения во время типовых же актов индивидуального и коллективного музицирования».

Лирическое пение, освобожденное от обряда, игры, танца и даже (в определенном смысле) слова, стало «интонационным повествованием о чувствах», понятных каждому и всем, ибо чувство «проходит» через всех, не теряя своего личного оттенка. С лирикой родилась музыкальная драматургия народной песни, новое музыкальное мышление, новый *тип артикулирования*, соответствующий новому типу интонирования – *кантиленному* пению, в котором интонация соблюдается не столько в словах, сколько обязательно в мелодике: «Это «повествование»... на уровне мелодической фразировки».

Лирический певец находится «в духовном самосозерцании и общении», он «всегда поет о себе, даже если слова песни говорят о другом. Это накладывает неизгладимый отпечаток на его музыкальную речь: можно сказать, только с лирикой человек обретает собственный голос, собственно речь. Поэтому... главное в лирике – не формы, не стиль, не «словарь», не артикуляция, не сюжеты, не стихосложение и прочее, хотя все это и именно это дано нам в ощущении и выступает *наружным* слоем лирического, *способом* его реализации. Главное в лирике – *позиция*, позиция *этнофора*... угол зрения, установка, «точка отсчета», то есть сущностное, глубинное, всеопределяющее», что можно передать только интонацией.

Лирическое «повествование о чувствах» проходит в рамках двух основных типов интонирования:

- «речитации» с протяжёнными внутрислоговыми распевами;
- «повествования» на уровне «мелодической фразировки».

В обоих случаях налицо новое музыкальное мышление, воплощающееся в *кантиленности*.

Национальная музыкальная лексика и фразеология, «завоеванные» другими жанрами (в первую очередь обрядовыми и эпическими), выразились в синтаксисе

лирической песни. Не будучи скованной формульностью «ранних» жанров, лирика породила принципиально новый тип интонирования – *кантиленное пение* со свойственным ему *типом артикулирования*.

Вершиной развития лирического жанра стала **протяжная песня**.

Как результат органичной эволюции русских лирических песен, эта самобытная **форма** пошла по пути интенсификации распевного начала, использования предельных возможностей мелодики как таковой. Поскольку процесс творчества проходил на основе слова, то, естественно, он коснулся мелодического продления песенных слогов. Так появились «внутрислоговые распевы», внутрислоговая мелодика, характерная для русской протяжной песни.

Русская протяжная песня, явившаяся «одним из высших этапов мировой мелодической культуры», раскрыла самое главное в музыке – *правдивость* чувства. «Это стык, где сливаются красота звучания и стройность с правдой высказанного, правдой культуры чувства...».

Феномен русского народного пения состоит в *русской песенности, напевности*, в присущем русскому народу интонационном строе – «в искусстве распеватонов и в искусстве варианта», отразивших свойства души русского народа.

Протяжная песня, как особая, преимущественно лирическая песенная форма, присущая только русской народной культуре, порожденной крестьянской песенной традицией (XVII-XVIII веков) и «дошлифованной» в XIX веке до ее вершин, стала национальной основой городской песенности и профессиональной музыки, музыкально-стилистической субстанцией, на несколько веков вперед оберегающей силу своего воздействия благодаря сохранению интонации «глубоких душевных помыслов» человека.

С возникновением лирических протяжных песен с их внутрислоговой кантиленой усилилось эстетическое влияние пения, непосредственно вплетенного в материальную жизнь народа. Оно приобрело специфический характер образного воздействия на чувственность и эмоциональный мир человека.

Примечательно, что лирические, лиро-эпические песни нередко пелись все же в процессе работы: во время рыбных промыслов, пивоварения, при плетении сетей, на мельницах, на постое, за сапожным ремеслом, шитьем, рукоделием и т.п.

Развитие песенных жанров, особенно протяжной формы лирики, стимулировало становление русской песенности, нарастание мелодического начала в речевом интонировании и, как следствие, эволюцию кантилены, напевности, вокальности в пении, и, наконец, эволюцию голособразующей системы у певцов.

На протяжении веков песенная и инструментальная традиции в русской народной культуре развивались практически независимо друг от друга. Пастушеская, охотничья, ритуальная инструментальная музыка ранних периодов истории не предполагала включения голоса, и подавляющее большинство песенных жанров исполнялось без инструментального сопровождения.

Вокальная и инструментальная культура пересеклись только в XX столетии, когда в России возникла **песенно-романсовая лирика** с ее опорой на европейскую функциональную гармонию, когда активизировалась бытовая инструментальная

музыка, в которой значительное место заняла частушка. В связи с соединением голоса с инструментом встала проблема их взаимодействия, касающаяся в первую очередь звуковысотной стороны.

Если в вокально-инструментальной музыке письменной традиции выбор композитором тональности обусловлен вокальным диапазоном разнотипных голосов, то исполнитель на народном инструменте, как правило, не мог удовлетворить просьбу певца аккомпанировать в удобной для пения высоте звучания, поскольку круг тональностей инструментов бытового музицирования довольно узок. (Практически одна тональность на балалайке с балалаечным строем и гитаре, две на гармонике – «хромке», три-четыре на балалайке с гитарным строем).

В результате жестко заданной тональности певец приспосабливался к неудобной тесситуре, искажая свой натуральный тембр и разрушая голос.

Наиболее естественно и органично входил инструмент в исполнение частушек. По характеру напевов их можно условно разделить на две большие группы:

- скандируемые в речитативной манере (средне- и южнорусский стили);
- распеваемые в манере, близкой к песенной, нередко многоголосно (севернорусский стиль).

Для напевов первой группы проблемы приспособления к инструменту практически не существует. Во второй группе эта проблема решается за счет наличия определенного числа мелодических версий напева, различающихся *амбитусом* и местоположением опорного тона в звукоряде.

Частушки¹ существуют в разновидностях, что отражается в многообразии их названий (*частые, качельные, ходовые песни, вертушки, скакухи, припевки, прибаски, прибаты, пригудки, присказки, собирашки, страдания, матани, барыни, завлекалки, кынакырки, трикатушки, иххошки, песни «под язык» и т.п.*). Исполняются они в разное время, по разным случаям: широко, голосисто на улице («уличные»); плясовые на вечеринках; сокровенно поются «страдания»; характерными выкриками украшаются «качельные».

Для исполнения частушек нужна уверенность в себе, свобода и непосредственное восприятие жизни, естественные для сельских певцов и певуний. Мастера частушек (например, Мария Мордасова), как правило, хорошие плясуны и импровизаторы. Частушка в их устах «говорит, поет и приплясывает».

Частушка, наряду с причитаниями и колыбельными песнями, является по своей сути импровизационным жанром. *Импровизация* (как творческий метод) и *декламация* (как манера интонирования) – *составляют сущность частушечного исполнения*. В нем открывается простор для самовыражения певца и, прежде всего, речевыми средствами. Частушка, в наибольшей степени связанная с живой русской речью, готовая к приятию любых речевых народных форм, строящаяся из «чистого языка» (по М.Горькому), раскрывает неисчерпаемые богатства русского слова, обновляет песенную традицию, вдыхая в нее интонационно полифоническую стихию разговорности.

В частушке с аккомпанементом акцентуация слов часто «выравнивается» под плясовые формулы, с которыми она тесно связана и которые конструктивно «орга-

¹ Это название произошло от слова «частый», в смысле «быстрый».

низуют» ее. Именно в частушке-пляске импровизационность свободно претворяется в инструментальном («гармошечном», «балалаечном» и др.) сопровождении.

Русская песенная культура обязана частушке включением в пение инструментального сопровождения, возможностью выражения «наитончайшего юмора в музыке», не уступающего юмору словесному, «интонационной гибкости», «озорной гомофонии». Частушечные наигрыши «с их синкопами, лукавыми цезурами, завитками, словно с ценнейших рукописных миниатюр, и хитроумнейшей акцентуацией», усилили интонационную характерность русской песенности, обогатив ее инструментальными тембрами и создав новый – *декламационный* – стиль народных песенно-инструментальных диалогов.

Итак, *интонационное содержание* русского народно-песенного творчества составляют две, **тесно взаимодействующие интонационные сферы**: *речитация* со множеством ее нюансов («речи нараспев», строго ритмизованной и почти «вольной») и *мелодийное пение* (от «говора по интервалам нараспев» до кантиленного пения).

Ф.А.Рубцов все многообразие **речевых интонаций** в народном пении укрупненно сводит к трем основным группам: **интонации возгласа, повествовательной речи и плача**.¹

Начало XIX века, время поместного усадебного и городского домашнего музицирования, возникновения новых социальных групп населения, связанных с городским бытом, знаменуется развитием городской культуры.

Бытовое крестьянское и городское песнетворчество проявляется в многообразии **видов и форм интонаций**: песни для души, для досуга, от монотонной причеты до залихватской частушки, от простейших попевок житейской необходимости до сурово-ритуальных песнопений, до выражения высоких чувств большого драматического накала. При этом собственно исполнительское искусство, хотя и не выделяется из единого и целостного процесса устного песнетворчества, но все же всегда идет впереди в общинном быту, «в котором «мотив» щегольства или красования перед «всеми честным народом» на праздничной улице песней или игрой способствует художественно-виртуозному отбору на основе стародавних напевных или игровых схем».

Как искусство традиционное народное пение предстает необычайно цельной и стройной художественной системой со своей «**терминологией**». Это подтверждается анализом **образного мышления** носителей традиции, их видения процесса песнетворчества «изнутри». Существует множество записей реплик, замечаний, высказываний народных певцов, в которых отражаются их мысли и суждения по поводу исполнения песен, раскрываются существенные стороны *эстетического отношения народа к искусству пения*.

При всей специфике этих образных народных высказываний они во многом согласуются с установившимися канонами классического (академического) вокала, в частности, с требованиями, касающимися **строения и ансамбля** в *коллективном пении*. В народе существует своя *развитая система обозначения ху-*

¹ Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. – Л., 1973.

дожественных приемов, свои *специфические* оценочные определения, правила художественной интерпретации.

Эта богатая, живая система понятий, определяющих законы русского традиционного песнетворчества и правила вокального исполнительства, пока ещё слабо изучена, но само признание существования такой системы и фиксация (наряду с записью музыкально-поэтических текстов песен) *народной терминологии* – открывают путь к еще более полному и глубокому познанию свойств народного мироощущения и музыкального восприятия.

Иногда одна короткая, но меткая и образная фраза, точно найденное слово способны выразить характер и стиль целой песни.

Это подтверждают нижеприведённые примеры образной оценки качества исполнения.

Такую, например, дают оценку народные певцы фальшивому интонированию и рассогласованности в ансамблировании, а также советы по налаживанию чистого и стройного пения:

«Бывает – хороший голос, а запоем, – не подладишься, тону нету».

«У нее голос – в сторону: то вон туды, то вон сюды тянет».

«У них как-то складу нет, не подпаряются».

«Нужно, чтоб голос к голосу подходил».

«Надо петь, чтоб не слышно, кто когда прерывая».

«У них голоса, как все равно сведёнаи».

«Не поют, а только тилиликают».

«Вы дружной бяритя!»

«Ну, этот плох: больно голосом виляет».

«Пойтя шибче, посильнее» – значит интонационно «выше».

«Пойтя глыбже, поглубже» – значит интонационно «ниже».

Особое внимание уделяется произношению, смысловой стороне песни, выраженной в тексте:

«Она не кажа, только голосом вода».

«Голос у него хорош, высоко подымает, а что на счет слов, не понимает, как их выговаривать, только зявает. Выговаривать не может».

Советы по поводу улучшения дикции:

«Не колядите! Коляжения много. Резче выговаривайте! Надо слова говорить, чтобы песня была, как яичко!» Здесь дается явная установка на артикуляцию, которая округляет звук, фокусирует высотное интонирование произносимого слова.

Фактура песни ощущается в количественном составе певцов:

«Все не умещаемся в песне, – бери выше!».

«Не растовокаемся (то есть «не раздвинемся») – не пролезем со своим голосом».

О характере и стиле исполнения судят так:

«Эта песня ловкая».

«Как цепями молотя – так надо ее играть».

«Песню надо приголубливать».

«Эта песня нытная, ее качать, зыбать надо».

«Ету песню надо отрывать» (то есть резко завершать концовки фраз).

Так характеризуется тембр:

«Голос у нее хороший, басовитый, как у мужика».

«Светлый», «веселый», «тонкий» голос – соответствует «высокому».

«Толстый», «грудной» – соответствует «низкому».

Советы по регистровому включению голоса выглядят следующим образом:

«Ты грудь-то не бери, а свистулой, полегче».

«В этой песне надо вывискивать».

Темп регулируется репликами типа:

«Покучней надо, короче тяни».

«Не торопись, нарастяжку пой, а то: «ту-ту, ту-ту» молотишь!».

«Тянем долее» (медленней) или «полегче» (побыстрей).

«Пологий напев» – медленный.

«Крутой напев», «частый напев» – скорый.

Ритм в плясовых песнях Белгородской области дифференцируется:

«в две ноги»,

«в три ноги»,

«в четыре ноги».

Полиритмию в пляске называют «пересеком».

О продолжительности протяжной песни говорят:

«Песня-то с целую версту».

Динамика тоже имеет свои характеристики:

«Поем, аж горы трясутся» (Алтай).

«Вот был бас – как гаркнет, так лампа керосиновая гаснет».

«Поют в Подбужье, а в Веине слышно» (Калужск. обл.).

«Ох, как она вытягивает – орет, такой голосина!».

«Сначала поет тихо, потом как заберет, заберет!».

«Петь тихочко, в полротика».

Высоко ценится гибкость, подвижность певческого голоса, способного передать мелодическую орнаментику:

«У ней голос не рвется, и выголашивает хорошо».

«У ней голос-то прямой, ей с другими не спеть».

«Водите, водите глосом: эта песня с солями и закавычками».

«Покучерявей пойте!».

Дыхание приравнивается к «душе»:

«У него душа долгая» (то есть дыхание большое).

Народные певцы понимают значение вокальной и тонусной настройки:

«Прежде наладимся».

«Как разыгрываешься, - так и голос разыгрывается».

Варьирование воспринимается как естественное творчество в процессе исполнения:

«Мотив один, только излом другой».

«У них немножко ударение будет другое».

«Крутая песня дюже, не повернем ее на этот мотив».

«Дюже в песне колен много».

«Однако колено у вас не то».

Распевность и кантилена были и остаются главным качеством русского народного песнетворчества:

«Уж в старину голосом-то водили, водили».

«Эти песни больно долги: их надо петь с выводом, заворачивать с остановом».

«Старинная песня, как река льется, с извилинами да загонами, а новая, как чугунок бежит».

«Вертикулы-то свои брось, прямее песню сказывай».

Хорошо песню спеть – это значит «доказать» ее:

«Уж я эту песню знаю, она мне все зубы посъела».

Образный строй народных песен так богат фантазией, что одно определение получает массу синонимов – оттенков. Например, в значении «милый» употребляется: миленок, милок, дорогунчик, дроля, аюшка, ахточка, золотой, золотаяшка, душоглок, пряточка, залетка, ватоля, хорошечка, ягодинка, сокол, гулюшка, страдашечка, зюмок, шураня, роза, цветочек, желанушка...

К музыке, песням народ очень восприимчив:

«От веселой песни у меня все косточки ходуном ходят».

«Мне 84 года, а как гармошку услышу – так дрыгая мене».

«Скрипки красиво играли, аж волос подымался».

«Пою – утешаюсь».

«Родители были дюжа певки».

Песенные жанры в разных певческих местах называются по-разному, это песни: беседные, уличные, свадьбишные, карагодные, таночные, гадальные, качельные, долгие, широкие, тягальные, швыдкие, проголосные, долгоголосные, продольные, протяжные, причоты, пляшишные, ветреные, приказы, припаски, тараторки, сердцебитные, пересыпки, перьсыпухи, трындычки, краснобаишные, алелешные и т.п.. Песни есть «сидячие», «стоячие», «проходные» и т.д..

Примечательно, что во многих районах России вместо «петь песню» обычно говорят «играть песню». Вообще понятие «петь» употребляется в народе редко. В основном в обиходе бытуют глаголы: скричать, сказывать, рассказывать, наговорить, сгукать, стягивать, кантарить, причитать, плакать, авать, просить, байть, токовать, закликать, страдать, сплясать, сголосить, петешить, дразнить, играть, голосить, выть, доказывать – эти и другие подобные определения очень точно передают характер интонирования, соответствующий конкретной функции «пения».

В.Щуров, рассказывая о певцах села Афанасьевка Белгородской области, уточняет их представления о пении: оказывается, «здесь «поют» в церкви, «играют» подвижные свадебные и хороводные песни, а протяжные лирические «стягивают»»¹.

Наблюдения над своеобразной народной терминологией, которой уснащают свою речь крестьянские песельники, говоря о своем искусстве, опровергают распространенный взгляд на исключительную стихийность и иррациональность народно-песенного творчества. Не владея нотной письменностью и ученическими навыками вокально-технического мастерства, народные певцы, тем не менее, могут точно оценить качество исполнения со всей строгостью эстетических критериев, определяющих эмоциональное отношение исполнителей к песенному фольклору, их ощущение и тонкость передачи музыкального стиля, формы, образного содержания и, наконец, уровень вокальной техники, ансамблирования, строя.

Отношение русского народа к песнетворчеству всегда носило и носит осознанный характер: песни создавались и исполнялись по законам красоты.

Русская народная певческая традиция представляет особый художественный стиль. Пользуясь определением А.Кабанова, этот стиль можно представить как «систему художественного мышления с устойчивыми нормами музыкально-поэтического языка и определенными законами его использования в музыкальном исполнительстве»².

Следует подчеркнуть остроту *стилевого* восприятия музыки певцами из народа. Они тонко чувствуют и высоко ценят прекрасное в песенном искусстве, не допуская стилевой пестроты, испытывая высокий пафос творческого наслаждения искусством. Их требовательность к точности и тонкости передачи характера песни, нередко возникающие горячие споры по поводу исполнения, свидетельствуют о развитом чувстве прекрасного и связанным с ним чувстве ответственности, ибо это прекрасное должно быть донесено до слушателей во всей чистоте и благородстве.

Еще Е.Линева отмечала удивительную восприимчивость народных певцов, которые «никогда не злоупотребляют своей силой, поют классически просто, не затягивая и не ускоряя темпа без серьезного основания... В поле они поют громко и протяжно, вероятно, вследствие необъятности окружающего их пространства; за прялками, в избе, вполголоса, легко и немного скорее»³.

Линева выделяла два основных типа исполнителей, объединенных ею по общим *стилевым* признакам, коренящимся в мировоззрениях и мироощущениях этих певцов, в их творческих методах, художественном мышлении. Она указывает на «строгий» и «вольный» стили исполнения, которые, по ее мнению, имеют равную ценность. «Первый – прост, серьезен, выражает сдержанное чувство; второй – более экспансивен: чувство вырывается наружу в прихотливых перегибах голоса, певец дает волю своей фантазии и, с умилением перед песней, точно лелеет ее и

¹ Щуров В.М. Некоторые народные представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня: Проблемы изучения. Сб. науч. тр. – Л., 1983, с. 153-161.

² Кабанов А.С. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: Вопросы развития и руководства: Сб. науч. ст., Вып. 88. – М.: ННИК, 1980, с. 83-84.

³ Линева Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. Предисловие. – СПб, 1904, с. 27.

всячески украшает»¹.

«Стиля русской песенности достигнуть нелегко. Проникнуться им можно только изнутри, через воспитание чувств, создание внутри себя соответствующей духовной и нравственной атмосферы»². Эту мысль Н.Мешко подтверждает известная воронежская частушечница М.Мордасова: «Народное исполнение не терпит как излишней сухости, пресноты, так и чрезмерной чувствительности, разухабистости. Все должно быть «внутри», в душе»³.

Русский народно-певческий стиль исполнения как некая целостная, относительно устойчивая художественная система, берет свое начало в русском крестьянском песнетворчестве, которое в ходе длительного развития сложилось в самобытную «народно-певческую школу» со своими стилистическими нормами пения.

В комплексе стилевых категорий, главных и сопутствующих признаков, *репертуар играет роль основного источника информации о нормах музыкально-поэтического языка русских народных песен, о системе логической организации их музыкально-звуковой ткани, то есть о музыкальном стиле исполняемого материала как «продукта» конкретной художественной традиции, правилам которой должен следовать стиль исполнения.*

Как величина переменная, исполнительский стиль зависит, прежде всего, от историко-социального статуса исполнителя. Любые перемены в общественном укладе вызывают адекватные изменения в культурных процессах, в том числе художественном творчестве народа и в области песенного интонирования, в частности. Примером может служить частушка, получившая повсеместное распространение в первой половине XX столетия, особенно в 20-30-е годы.

В качестве главного фактора, определяющего *стиль исполнения*, практики называют «стиль исполняемой музыки» (то есть «музыкальный стиль», или обиходно – «характер музыки»).

И. Земцовский конкретизирует это понятие, указывая в качестве «диктующей» (исполнительский стиль фольклора) категории – **жанр**.

Жанровый стиль охватывает целый комплекс стилевых элементов – выразительных средств, которые не только указывают на жанровую принадлежность той или иной песни, но также дают основание отнести ее к русской певческой традиции в целом. Другими словами, в любом песенном жанре проявляются одновременно и национальная специфика, и жанровая характеристика музыкального стиля, выраженные в совокупности стилевых и стилистических черт и указывающие исполнителю на способы, приемы и манеру интонирования.

Народные певцы никогда не поют без надобности, без потребности. Поэтому их произвольное песнетворчество всегда наполнено чувством, душевной энергией, которая вызывает к жизни новые импровизации. Если бы каждый из поющих не переживал песню как свою, может быть единственную, то не возникли бы повсеместно её сюжетные и мелодические версии. Только благодаря эстетическому феномену присвоения исполнителем глубоко прочувствованного им образа возни-

¹ Линева Е.Э. Там же.

² Мешко Н.К. Красавица песня/«Сов. культура», 1983, 13 декабря.

³ Мордасова М.Н. Когда Мордасова поёт... – М., 1980, с.19-20.

кает то многообразие индивидуальных оттенков прочтения, то богатство духовного содержания, та поэтическая красота, которые позволяют оценивать народное искусство по самой высокой мерке эстетического идеала.

Погружение в пение бывает столь глубоко, что подчас напоминает медитацию: песельники, пребывая в потоке звука, внешне как бы застывают – они неподвижны, лица их лишены мимики, губная артикуляция почти отсутствует, отчего толчки на согласных нивелируются и гласные плавно перетекают одна в другую.

Поразительна и взаимная «настроенность», способность с полупамята угадывать намерения друг друга и моментально реагировать на них – все это в коллективном народном исполнении направлено на *слитность* духовного выражения общих чувств.

Когда, например, останавливается движение в каком-либо одном голосе, ритмически пульсирует другой. В народном пении развит комплиментарный принцип музицирования. Даже запев может быть построен на сочетании двух голосов по комплиментарному типу.

В недрах русской певческой традиции выросло не одно поколение талантливых творцов-исполнителей, сложилась благоприятная среда, восприимчивая к песнетворчеству, в которой вызрели местные певческие общины, артели, «школы». В этих певческих очагах развивалось по собственным законам красоты искусство народного пения, своеобразная художественная традиция со своим музыкально-поэтическим языком, жанрово-стилевой системой, устными формами бытования, исполнительским стилем и эстетических категорий.

Русская народно-песенная традиция сформировала свои *типы певцов и типы певческих групп*, исполняющих разнообразные песенные жанры в местных общинных *стилях* на основе «динамического стереотипа» исторически сложившихся *фольклорных форм* передачи и представляющих *национальные* особенности музыкального интонирования, *самобытную характерность* звучания народных голосов.

Усиление эстетического отношения к пению способствовало совершенствованию исполнительского мастерства певцов и одновременно развитию мелодического формообразования, приемов народного песнетворчества (внутрислоговые распевы, словесные повторы, «словообрывы», «вставные» междометия и пр.), а также содействовало стремлению к профессионализации, о чем, в частности, свидетельствует жанрово-исполнительская специализация народных певцов.

Исторически обусловленная роль в развитии русской певческой культуры является главным фактором становления профессионального народно-певческого исполнительства и образования в России.

Читая записи народных песен, анализируя их структуру, построение музыкальных фраз, исполнитель получает *аргументированную возможность* понять *характер музыкального мышления, интонирования, поведения народных певцов – этнофоров*. Живое впечатление от непосредственного общения с певцами, наблюдение за их поведением в быту, походкой, привычками, манерой держаться, говорить – является самым эффективным способом глубокого проникновения в психологию простого человека и безыскусностью его чувств, лучшим методом

закрепления «текста» песенного фольклора. Устная традиция создала свой метод фиксации манеры исполнения, тембра, типа музицирования, артикуляции и других штрихов, не поддающихся нотации. В настоящее время сохранение народных певческих традиций в национальной культуре обеспечивается только путем воссоздания ее исполнительского облика.

Исполнительская, наиболее характерная сущность традиционного народного пения разрушается временем более всего. Именно она нуждается сегодня в специальной защите – *достоверном воссоздании и органичном развитии*, которые можно осуществлять различными способами: полевого и научного исследования, разнообразной фиксации и пр., но главным при этом будет оставаться *живое интонирование фольклора современниками*. Его переход «в состояние художественного наследия не есть непереносимый признак его угасания, не есть предвестник более или менее скорого его конца; этот переход есть один из важных моментов *качественного преобразования форм его жизни и развития в новых исторических условиях*...»¹.



Вопросы к §1:

1. Типы социологизированных форм художественного общения в фольклоре и его коммуникативные свойства.
2. Типы исполнительского общения.
3. Основные свойства и признаки фольклорного песнетворчества.
4. Понятие «стиля» в народном пении и типы певческих стилей.
5. Песенные жанры и типы их интонирования (календарные, эпические, трудовые, плачевые, хороводные, лирические, протяжные, частушки).
6. Образная народная «терминология».



Литература:

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн. вторая: Интонация/Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971, с.103.

Асафьев Б.В. О народной музыке: Сб. ст./Сост. И.И.Земцовский и А.Б.Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987, с. 28.

Банин А.А. Трудовые артельные песни и припевки: Опыт жанровой характеристики. – М.: Сов. композитор, 1971.

Былины: Русский героический эпос/Вст. ст., ред. и примеч. Н.П.Андреева. – М.: Сов. писатель, 1938.

Владыкина-Бачинская Н.М. Музыкальный стиль русских хороводных песен. – М.: Музыка, 1976.

¹ Традиционный фольклор в современной художественной жизни/Сб.науч.тр. – Л.:ЛГИТМК,1984, с.11.

Гусев В.Е. Формы общения в народном творчестве//Искусство и общение: Сб. науч. ст. – Л.: ЛГИТМК, 1984. – С. 136-141.

Дубравин В.В. Истоки народного музыкального эпоса//Народная песня: Проблемы изучения: Сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМК, 1983. – С. 94-102.

Ефименкова Б.Б. Севернорусская причеть. – М.: Сов. композитор, 1980, с.3, 60, 82,

Земцовский И.И. Лирика как феномен народной музыкальной культуры//Песенная лирика устной традиции: Научн. ст. – СПб.: РИИИ, 1994. – С. 9-22.

Земцовский И.И. Мелодика календарных песен. Автореф. дисс... докт. искусствоведения. – Киев: АНУкр ССР, 1980.

Земцовский И.И. Народная музыка//Музыкальная энциклопедия: Т.3. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – С. 887-904.

Земцовский И.И. О природе фольклора в свете исполнительского общения//Искусство и общение: Сб. науч. ст. – Л.: ЛГИТМ, 1984. – С. 142-150.

Земцовский И.И. Протяжная песня как особая форма русской народно-песенной культуры. Автореф. дисс... канд. искусств. – Л.: ЛГИТМК, 1964, с.28, 27.

Земцовский И.И. Этнография исполнения: музицирование – интонирование – артикулирование//Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов РСФСР. – М.: АН РСФСР, 1989. – С. 94-106.

Истомин И.А. Трудовые припевки плотогонов. – М.: Сов. композитор, 1979, с.27.

Рубцов Ф.А. Статьи по музыкальному фольклору. – Л.: Сов. композитор, 1973.

Руднева А.В. Курские танки и карагоды. – М.: Сов. композитор, 1975.



§ 2. Развитие концертно-сценических форм народно-певческого исполнительства

Народное пение в концертно-сценических формах возникло не на пустом месте. Его корни уходят в глубь веков, в древнерусское искусство скоморохов, певцов-гуслиаров при княжеских дворах – первых носителей внеобрядового публичного исполнения народных песен.

Искусство скоморохов, гудошников, лирников, бандуристов, медведников, петрушечников, кобзарей, кабацких ярыжек и пр. постепенно набирало силу и к XVIII веку сложилось в самобытную придворную художественную традицию.

Повсеместной «барской забавой» были крепостные песельники и «хорные команды». В этой атмосфере творчества зарождались профессиональные формы народного пения. Известен первый нотный сборник русских народных песен – В.Трутовского.

Появились первые концертирующие певцы. История донесла до нас имя **Ивана Рупина** (1792-1850) – лирического тенора, покорявшего слушателей задушевностью исполнения протяжных песен под гитару. В своё время он был популярен как композитор и вокальный педагог.

В это же время возникает новая форма исполнения оперными певцами специальных программ, составленных из народных (или стилизованных под народные) песен и плясок, объединённых единой темой, сюжетом. Эти оригинальные, театрализованные, вокально-инструментальные сюиты были инсценировками народных праздников, обычаев, гуляний, сцен народной жизни и вошли в историю русской культуры под названием «Русские дивертисменты». Их зрелищность и свободная форма позволяли соединять обработки с аутентичными образцами народных песен, а профессиональных исполнителей – с народными песельниками и плясунами. Это сразу пришлась по душе россиянам. Академическое исполнение народного мелоса придавало ему новый, необычный статус, – концертно-сценического искусства.

Сближение классического искусства с народным песнетворчеством, музыки устной и письменной традиций положило начало созданию в России качественно новой певческой культуры, зарождению **новой певческой парадигмы на основе культивирования народного пения**. (Вот лишь некоторые имена из известных концертирующих вокалистов, блестяще участвовавших в пропаганде русского народно-песенного наследия: Е.Сандунова, П.Булахов, М. и А. Шелеховы, А.Бантышев, Д.Леонова, П.Богатырёв и многие другие.)

Их традиции уже в XX столетии продолжили корифеи русской оперной сцены – И.Тартаков, А.Доливо, Л.Собинов, А.Нежданова, С.Лемешев, Н.Обухова, А.Пирогов, М.Максакова, Д.Михайлов, В.Барсова, М.Рейзен, А.Огневцев...

Особое место в этом перечне выдающихся имен принадлежит **Федору Шаляпину** (1873-1938), создавшему неповторимые образцы вокально-драматического

исполнения русских народных песен и доказавшему плодотворное влияние отечественной вокальной (академической) школы на процесс культивирования народного пения, на пути соединения вокальной классической школы с выразительным «интонированием слова» в народном пении.

Исполнительский стиль Шаляпина в интерпретации русского народно-песенного мелоса по праву считается эталонным для вокалистов всех рангов и направлений. В этом смысле творчество «русского баса» продолжают наши современники – певцы Д.Хворостовский, В.Моторин и др..

Параллельно солистам-вокалистам народные песни успешно исполняли русские хоры, особенно под руководством А.Архангельского и Д.Агрёнова-Славянского. «Славянская капелла» последнего славилась театрализованными постановками народных песен. Вообще «лубочные» выступления на темы из «народной жизни», инсценировки песенных циклов (типа «Стенька Разин и княжна», «Песни вольницы» и т.п.) снискали в то время большую популярность.

Пропаганде народной песни в «академическом облике» композиторских обработок и переложений сопутствовала авторская «русская песня» («Среди долины ровныя», «Вечерний звон», «Ухаре-купец» и др.), а также развитие городской песенной эстрады, включая частушки «под гармошку» и балалайку.

Народно-певческое исполнительство XIX столетия примечательно организацией первых профессиональных народных хоров. Так, например, русский певец-самородок Иван Молчанов (1809-1881) создал хор из армейских песельников и солдатских детей. Он воспитал целую школу русских народных певцов и хормейстеров; всегда стремился к естественности вокального исполнения, к выражению в музыке поэтического содержания, к осмысленности декламации. Репертуар его хора составляли преимущественно мужские песни, исполнявшиеся в традиции подголосочной полифонии «артельного» пения. Хор неоднократно и успешно гастролировал.

Большую просветительскую роль в собирании и исследовании песенного фольклора сыграла деятельность В.Одоевского (1804-1869). Благодаря его записям до нас дошли народные песни в исполнении выше упомянутого Ивана Молчанова и крестьянина Тверской губернии, талантливого распевщика Ивана Фомина.

Существенное влияние на процесс культивирования народного пения оказало творчество русских композиторов-классиков, особенно М.Глинки, видевшего в народной песенности «основу основ» русской музыки.

Распространение в XVII-XIX веках городского песенного стиля и городских форм музицирования (на фоне появления спроса на фольклор) стимулировало возрастание роли посредника – исполнителя. На городские подмостки вышли хоры народной песни и певцы-солисты (Е.Кольцов, А.Башмак, А.Габлев и др.).

С годами городская музыкальная культура ассимилировала в себе отечественные традиции с западноевропейской музыкой (особенно немецкой и итальянской) и в корне изменила формы «общественного обращения» фольклора, превратив его из искусства «для себя» в искусство «для других».

Иная форма жизни фольклора, возникшая в новых историко-социальных условиях XX столетия и получившая в наше время определение «исполнительско-

го фольклоризма» приобрела исключительное распространение в России.

Публичные выступления талантливых самородков-исполнителей песенного фольклора, организуемые интеллигентными кругами в центрах российской культуры, в немалой степени способствовали укреплению концертных форм народного пения. Значение этих показов трудно переоценить: нередко демонстрация музыкально-поэтических образцов народного творчества превращалась в своего рода «художественные и научные открытия» для общества, пробуждала национальное общественное самосознание.¹

Создание М.Е.Пятницким (1864-1927) Крестьянского хора (1911) сыграло историческую роль в сохранении и развитии русских народно-певческих традиций. Митрофан Ефимович придавал большое значение естественности и правдивости в воссоздании народных песен. Особой симпатией он удостаивал певиц с природными поставленными голосами – А.Колобаеву, Е.Тарасову, М.Рогачёву.

На рубеже XIX-XX столетий наметились два главных направления в публичных показах фольклора: *этнографическое* и *стилизованное*. Первое представляли исполнители – прямые наследники и хранители традиций. Исходя из этого направления, строили свою культурно-просветительскую деятельность Е.Линева, М.Пятницкий, П.Ярков, максимально придерживавшиеся аутентичности в воспроизведении народных песен.

М.Е.Пятницкий и П.М.Казьмин, к примеру, выступали против искажённого, поверхностного, упрощённого понимания и трактовки народного искусства: «О русской литературе судят по произведениям Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Достоевского, Толстого, Чехова, Горького, а о народной песне – почему-то по случайным впечатлениям на улице, в поле, на речке, в трактире. И это случайное возводится в закон... Глубокое заблуждение. О народном искусстве надо судить тоже по лучшим образцам...».

Другое направление шло в русле обработок, стилизации народно-песенного творчества. К таким исполнителям относилась, в частности, капелла Д.А.Агренева-Славянского.

Певцы этого направления по-разному подходили к исполнению фольклора на сцене. Н.В.Плевицкая (1884-1941), например, будучи уроженкой Курской губернии и владея музыкальным диалектом села Винниково, наряду с городскими романсами пела знакомые с детства песни на своем чистом и звонком, врожденном говоре. Но были в ее репертуаре и стилизованные народные песни.

Другие певицы – М.П.Комарова, А.Е.Сокольская, М.А.Лидарская – мастерски подражали народному исполнению, поскольку сами не владели диалектным пением и песни разучивали с нот.

Наконец, манеру О.В.Ковалевой (1881-1962) отличало соединение подлинности с культурой вокального профессионализма: она не изображала, как поют в деревне, но просто пела.

Наиболее трудным для крестьянского искусства временем стал период так называемого «социалистического строительства Советского государства». Особо пристального внимания заслуживают 20-е – 30-е годы, потому что именно тогда начался разгром патриархальной крестьянской культуры многонациональной России. По своим масштабам и драматизму он может быть сегодня приравнен к ката-

¹ Выступления Т. и И.Рябининых, И.Федосовой, М.Кривополеновой, А.Третьякова, В.Устругова и др. стали первыми «Этнографическими концертами» в России.

строфе, пережитой традиционной крестьянской культурой в годы коллективизации, за которой «под натиском бессмысленных взрывных преобразований в 60-е – 70-е годы XX в. последовало не менее драматическое разрушение самой деревни. Все это время чудовищного психологического давления на крестьянскую традицию – давления, приведшего к теперь вполне очевидным и во многом уже необратимым деформациям всей деревенской жизни, характеризуется постепенным «заточением земли» и «разложением культуры» в масштабах, позволяющих говорить о настоящих энтропийных процессах на обширнейших территориях страны»¹.

Регрессивная деятельность Пролеткульта и Российской ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ), претендовавших на роль ведущих идеологических центров строительства пролетарской культуры, общая нигилистическая установка и историческая нетерпимость по отношению к традиционной народной культуре, противопоставление ей некоего идеального образа нового общества, борьба с ней как с культурной и идеологической «второсортностью», необоснованный субъективизм в ее оценках – все это выразилось в проведении политики культурной революции в деревне.

Такая политика представляла собой «характерную смесь высокомерия, наивной, но агрессивной веры в преобразовательные возможности науки и техники, искреннего стремления поскорее преодолеть «идиотизм деревенской жизни» и почти всегда полного незнания этой деревенской жизни, тем паче деревенской культуры»². Свидетельства легко обнаруживаются в газетных лозунгах тех лет, в творчестве пролетарских писателей, поэтов, музыкантов, в материалах всевозможных конференций, семинаров, совещаний по культурной работе.

Вместе с тем «крестьянская культура, как всякая культура, имеющая право быть независимо от того, нравится она нам или нет, мстящая – подобно тому, что являет нам экология, – бесчисленными последствиями с долгим резонансом за грубое вторжение в нее», была и остается теперь самобытной и целостной культурой со своим специфическим языком, символикой и ценностями»³.

В первые годы советской власти, когда «двери в культуру были широко распахнуты для народа», форсированными темпами проходило массово-поточное «воспитание образованного слоя», «выдвиженчество» и т.п. При этом из наследия прошлого «вырубались» целые культурные пласты (как «буржуазные», «идеалистические», «поповские»), истреблялось право на независимое мышление, свободное творческое проявление личности. Нравственные принципы подчинялись классовым интересам. Культурный уровень интеллигентской среды резко снизился.

Ни одно поколение художников «не работало в такой противоречивой и жестокой – при всей своей экзальтированности – атмосфере магнитных бурь и перепадов давления, в таких невиданных завихрениях энтузиазма и идейного максимализма, крутых политических поворотов, которые приходилось принимать как откровения самой истории, разочарований и сомнений, которые должно было в

¹ Мяло К.Г. Оборванная нить: Крестьянская культура и культурная революция // Новый мир. – 1988. – №8. – С.255.

² Там же, с.247.

³ Там же, с.246.

себе заглушать; грубого принуждения, которое надо было превращать в святую веру»¹.

Эту святую и слепую веру в якобы наступившее «социальное равенство» и «светлое будущее» народ истово выражал в массовом порыве, проявлявшемся как на производстве, так и в общественно-культурной деятельности, в том числе в самодеятельном творчестве. Наиболее демократичной и революционной формой участия в этом творчестве было коллективное пение. Идеологическая надежность его обеспечивалась контролем со стороны партийно-государственных организаций.

Это время характеризуется интенсивной миграцией сельского населения в город, которое вместе с собой несло в городскую культуру крестьянские песенные традиции. В больших промышленных городах по инициативе певцов-мигрантов возникали певческие группы, крестьянские хоры из рабочих и работниц старшего поколения.

Деятельность этих коллективов часто подвергалась острой классовой критике. Вокруг них и лидера народно-хорового движения – хора М.Пятницкого – под лозунгом «Нужны ли нам крестьянские хоры?» развернулась дискуссия. Ее кульминацией явился организованный в 1930 году «общественный суд» над хором, который обвинялся в том, что «задерживает процесс перерождения» крестьянина в рабочего:

«Новая деревня – это ликвидация кулачества как класса. Старая деревня – это кулаки и зависимые от них элементы деревни, борющиеся не только за землю, но и за свою идеологию: за всякую «старину» – за религию, за устои семейного векового быта, за обычаи, обряды, песни... Сейчас песни и пение хора им. Пятницкого отмечены печатью кулацкого выступления на идеологическом фронте».

Старинная народная песня, как устаревшая, мешающая «советскому обществу двигаться вперед», объявлялась «идеологически вредной», и ее исполнители (соответственно) – «отсталыми элементами». Именно с этого времени народная песня все меньше и меньше включается в школьные программы, в репертуар самодеятельных хоров, и постепенно круг исполняемых названий сводится к незначительному числу общеизвестных (преимущественно городских) песен.

Активное псевдо-окультуривание и псевдо-осовременивание народно-певческого искусства, принудительная «академизация» народных (по составу певцов-носителей традиции) коллективов, организация хоров, так называемого, «общего» (массового) типа привели к нивелировке народной манеры пения, утрате национальной самобытности в народно-песенном интонировании.

Усилия отдельных специалистов, отстаивавших старинный песенный фольклор и выступавших против его необоснованной и повсеместной «эстрадизации», за сохранение подлинно народного стиля исполнения (В.М.Страннолюбский, П.Г.Ярков, П.М.Казьмин, А.П.Копосов и др.), не могли что-либо изменить.

В результате коллективизации на селе и «культурной революции» в стране – жизнь песенного фольклора оказалась под угрозой.

На фоне тотального разрушения патриархального крестьянского быта с его

¹ Иван Дзюба, «Литературная газета», 1988, 16 ноября, с.3.

фольклором, создание в 40-е – 50-е годы государственных народных хоров и ансамблей в РСФСР стало важным культурным событием.

Надо отметить, что организацию государственных коллективов, пропагандирующих народное искусство, «подхлестнуло» чрезвычайное событие – Великая Отечественная война 1941-1945 годов. Народная песня, пляска, острое словцо в частушке – стали в те годы действенным средством поднятия патриотического духа не только воинов, но и всего народа.

В лице государственных народных хоров и ансамблей, представляющих локальные певческие традиции десяти регионов России¹, народная культура наконец-то получила официальную поддержку государства, выход своему огромному потенциалу творческих возможностей.

Государственные русские народные хоры, формировавшиеся, как правило, из певцов-самородков, имели в своих составах таких мастеров, владевших певческой культурой своего края, как, например, Анастасия Лебедева и Мария Мордасова (Воронеж), Аграфена Оленичева (Омск), Александра Прокошина и Валентина Клоднина (Хор им. Пятницкого). Большой популярностью пользовался квинтет сестёр Фёдоровых.

Деятельность П.Яркова (1875-1945), А.Колотиловой (1890-1962), Анастасии Лебедевой, Аграфены Оленичевой, В.Захарова (1901-1956) и других энтузиастов сыграла значительную роль в развитии концертно-сценических форм народно-певческого искусства. Они постоянно подчёркивали необходимость тесной связи профессионалов с живыми народными традициями и на деле осваивали фольклор непосредственно от мастеров народного пения, закрепляли его с помощью «педагогической школы», которая впитала в себя весь позитивный опыт «поющей России».

50-е – 60-е годы стали «золотым временем» для народных хоров. Именно в этот период народный жанр хорового исполнения достиг вершины своего расцвета, показал безмерный запас своих выразительных средств для масштабного раскрытия творческой природы и синкретизма народного искусства. В состав каждого государственного народного хора и ансамбля вошли три творческие группы: певческая, танцевальная, инструментальная. Большие, по сути своей многожанровые, исполнительские коллективы были способны воплощать на сцене крупные музыкально-хореографические композиции, масштабные народные действия, музыкально-театрализованные спектакли.

Однако уже к концу 50-х гг. наметилась тенденция к спаду: удачные творческие находки стали тиражироваться, появились музыкально-сценические штампы, возникли примеры псевдонародного, эклектичного, поверхностного воплощения концертно-сценических задумок. Многие очевидные недостатки исходили от идеологизации советского искусства. Лишь отдельным коллективам удавалось сохранять региональную самобытность, высокую исполнительскую культуру и профессионализм в народно-певческом сценическом искусстве.

Наиболее последовательным в этом отношении оставался Северный государ-

¹ Государственные русские народные хоры: Хор им. М.Е.Пятницкого (1911), Северный (1926), Ансамбль донских казаков (1936), Воронежский (1942), Уральский (1943), Российской телерадиокомпании (1945), Сибирский (1945), Рязанский (1946), Омский (1950), Волжский (1952), Оренбургский (1958), Кубанский казачий (1969), Владимирский вокально-хореографический ансамбль «Русь», ансамбли «Русский Север» (1993) и «Криница».

ственный русский народный хор. В его творчестве родилось немало интересных песенно-танцевальных композиций со стройным сюжетом на ту или иную тему из народной жизни («Поморская сюита», «Сильный, смелый и умелый», «Вологодские кружева», «Северная барабушка»).

К жемчужинам народно-хорового исполнения 60-х годов следует отнести вокально-танцевальную сюиту «Северное играние» в постановке Л.Бордзиловской. Сюита производила неизгладимое впечатление монументальностью, величию и красотой музыкально-поэтического северного фольклора, поражала мастерством артистов, экспрессией сценического развития, ярко красочностью оформления костюмов, словно вобравших в себя все цвета северного сияния.

В сложные для народно-хорового исполнительства 60-е годы Северный хор проявил исключительную приверженность к северорусскому стилю, художественной целостности, за что и был отмечен (первым из народных хоров) государственной премией имени М.И.Глинки (1968).

В 60-е – 70-е годы в стране активно и целенаправленно стимулируется развитие художественной самодеятельности, в которой ведущую роль играет музыкальное любительство и, в частности, народно-хоровое. Массовый рост народных самодеятельных хоров усугубил проблемы профессиональных. Подражая последним, самодеятельность копировала внешнюю сторону творчества государственных коллективов, связанную с элементами развлекательности, эстрадности. В результате к концу 60-х годов фольклор был практически исключен из концертных программ народных хоров и ансамблей. Его место заняли преимущественно стилизованные, упрощенные обработки народных песен и авторские произведения, нередко в формах слабого любительского творчества. В народно-хоровом исполнительстве резко обозначился кризис. Концертно-сценические программы становились все более статичными, исполнялись, как правило, под баян (появилось даже крылатое выражение – «баянизация народно-хорового пения»).

В эти годы на передний план выходит **сольное народное пение**. После О.Ковалевой и Л.Руслановой нишу заняли певицы Л.Зыкина, О.Воронец, А.Стрельченко, Е.Шаврина...

Особую роль сыграла **Людмила Георгиевна Зыкина**, впервые исполнившая множество ярких авторских песен (Г.Пономаренко, А.Аверкина, Н.Кутузова, Н.Поликарпова, А.Абрамского, В.Левашова и мн. др.) Своим феноменальным голосом, незабываемым тембром, манерой пения она побудила композиторов к созданию не только песенных форм, но и к использованию характерно-открытого тембра народного голоса в крупных симфонических сочинениях (опера «Мертвые души», «Поэтория» Р.Щедрина, оратория «Человек идет» А.Абрамского и др.).

В 70-е – 80-е годы отмечается интерес общественного внимания к фольклору. Новая «фольклорная волна» стимулировалась, в частности, «Этнографическими концертами», регулярно проводившимися Фольклорными комиссиями Союзов композиторов. Этнографические истоки народного пения дали импульс к поиску **аутентичных** форм исполнения народного мелоса. **Дмитрий Покровский** (1944–1996), по совету Е.Гиппиуса, организует фольклорную экспедицию, результатом

которой стало создание творческой группы – ансамбля народной музыки. Непосредственное общение с носителями песенных традиций, с народно-песенным искусством буквально перевернуло все представления специалистов-народников о его певческо-сценических возможностях. Начались интенсивные опыты по созданию фольклорных ансамблей этнографического направления.

На этом фоне по-новому высветились проблемы государственных народных хоров и ансамблей, связанные не только с недостаточно мобильными составами исполнителей (до 70-100 человек), но и с утратой конкретной диалектной почвы – с одной стороны, а с другой – неумением адаптироваться к резко изменившимся, политико-экономическим условиям творческой деятельности, включая новую – *фольклорно - ориентированную среду слушательского восприятия*.

Последние два десятилетия XX века знаменуются активным развитием различных форм народного пения (не только хорового, сколько ансамблевого).

Это своеобразное движение «к песенному фольклору» (и не только к русскому) началось со второй половины 60-х годов, и особенно стимулировалось открытием первых в стране отделений по подготовке руководителей народных хоров.

Соединение народного искусства с профессиональным образованием подняло проблему сохранения народно-певческих традиций на принципиально иной уровень, динамизировало весь последующий, достаточно пестрый и неоднозначный процесс развития национальных форм российской культуры, быта, традиций.

Успешно стартовав в 1966 году в рамках подготовки кадров для профессионального искусства, **народное хоровое образование** затем быстро распространилось в культурно-просветительской сфере, заметно пополнив хоровую самодеятельность специалистами народного профиля.

Развитие сети музыкальных учебных заведений, готовящих хормейстеров для народно-певческих коллективов, явилось принципиальным событием для современной хоровой культуры России.

Именно этот фактор позволил удовлетворять естественно усиливающуюся тягу народа к родным певческим истокам, дифференцировать академическое и народное направления в российском хоровом движении и тем самым поднять его на новую ступень эволюции, глубже осознать особенности русской хоровой культуры в целом, которая всё ещё сохраняет развитые народные певческие традиции.

В народные коллективы получили требуемый уровень методического руководства. В хоровую практику были внесены художественные представления о своеобразии народного пения, самобытности его развития в современном хоровом исполнительстве. Хоровое движение в Российской Федерации приобрело новое качество: повысилось внимание хоровиков к бесценной сокровищнице народного творчества, открылись более древние пласты музыкального фольклора, высветились закономерности его взаимодействия с профессиональным музыкальным искусством.

В 70-е годы создаются молодежные фольклорные певческие группы современного типа. Первыми среди них были: ансамбль русской народной музыки под руководством Дмитрия Покровского, ансамбль «Русская песня» под руководством

Надежды Бабкиной, ленинградский камерный фольклорный ансамбль под руководством Игоря Мациевского, ансамбль «Карагод» под руководством Евгении Засимовой. Позднее возникают фольклорные группы в областных музыкальных училищах России (саратовская «Волгушка», барнаульские «Песнохорки», оренбургская «Русская народная песня», «Астраханская народная песня» и мн. др.).

В 80-е годы процесс создания фольклорных ансамблей усиливается, возникает множество групп: «Радуница» в Рязанском музыкальном училище, «Народный праздник» в московском ДК «Коммуна» фабрики им. М.В.Фрунзе, ансамбли Московской и Ленинградской консерваторий, Московского университета и т.д.

Отдельные коллективы переходят в ранг профессиональных («Беседы» Калужской филармонии, мужской ансамбль «Круг» Горьковской филармонии). Фольклорные ансамбли становятся одной из основных форм пропаганды народно-песенных традиций и новым явлением культурной жизни России конца XX столетия.

Это уже не отдельные, исключительные коллективы, а целая **система ансамблей различных типов**. Причем каждый тип имеет свою публику, выполняет свои художественные задачи, социокультурные функции, решает своими способами проблему сценического воплощения фольклора.

Особую популярность фольклорно-певческие ансамбли приобрели в городской молодежной среде, в крупных промышленных городах и культурных центрах, удаленных от мест бытования народных художественных традиций. Казалось бы, невозможно освоить песенный фольклор, не общаясь непосредственно с носителями фольклорных традиций в быту. Однако, несмотря на многие трудности, молодежь находила и находит возможности приобщаться к народному песнетворчеству, получая от общения с ним очевидное удовольствие. Развитие фольклорных ансамблей специалисты характеризуют еще и как одну «из наиболее перспективных ветвей современного эстрадного фольклоризма»¹.

Притягательность фольклорно-ансамблевого музицирования выражена столь многообразно, что появилась необходимость **классифицировать фольклорные ансамбли по различным признакам**: на диалектные и «наддиалектные»; на аутентичные и «организованные»; бытовые и сценические, этнографические и стилизованные.

Как и прежде, в народно-певческом исполнительстве просматриваются два **главных направления**. Представители одного, усматривая в фольклоре прежде всего художественные и исторически ценные достоинства, пытаются отыскать уникальные образцы и воссоздать их стилистически доподлинно. Они буквально «озвучивают» редкие и зачастую очень сложные многоголосные партитуры и специфические жанры (плачи, причеты, былины, исторические и протяжные песни). Примерами подобного воссоздания народно-песенных образцов могут служить ансамбли «Воля» Воронежского университета, «Станица» Волгоградского института искусств и культуры.

Другое направление отражает **массовый** характер фольклорного движения. Оно охватывает широкий круг любителей фольклора, осваивающих обычно несложные,

¹ Традиционный фольклор в современной художественной жизни / Сб. науч. тр. - Л.: ЛГИТМК, 1984, с. 14.

одно-, двух-, трехголосные варианты популярных песенных жанров. Способы вынесения ими фольклора на эстраду имеют различную меру связи с подлинным фольклором.

Каждый коллектив по-своему решает вопросы репертуара, исполнительского стиля, костюмов, соблюдения элементов народного синкретизма, диалектной специфики. В исполнении проявляется множество точек зрения на способы сценической интерпретации фольклора, и особенно на способы интонирования в народном пении. «Для одних ансамблей петь точно, как народ – и по строю, и по характеру интонирования, и даже по исполнительской мимике, – обязательное требование; для других же точное воспроизведение какого-либо единичного народного исполнения, которое в любой момент в самом фольклоре меняется, и практически невозможно и принципиально невысказуемо»¹.

Сохранить в пении народную характерность и одновременно достичь акустической полноты, эстетической выразительности звучания певческого голоса – труднейшая задача для народно-певческих коллективов, подчас неразрешимая. В таких случаях вокальное несовершенство исполнения, как правило, компенсируется сценическими атрибутами и действиями.

Некоторые фольклорные молодежные группы организуются *фольклористами и народниками-инструменталистами*. Увлекаясь народным искусством, они выезжают в экспедиции и «с голоса», от «первоисточника» перенимают народные песни, народную манеру пения. Как явление любительское, будирующее интерес общества к национальным художественным традициям, их деятельность, безусловно, имеет самоценное значение.

Вместе с тем надо понимать, что работа с певческим голосом требует *особых* знаний и навыков, без которых *метод имитации* народного пения может нанести певцам непоправимый ущерб (из-за неправильно организованного пения), а также дискредитировать собственно народно-певческую традицию (несовершенством диалектного речепения).

Оценивая деятельность фольклорных ансамблей как явление, отвечающее социокультурным запросам современного общества, специалисты связывают перспективу их развития с углублением и расширением репертуара, приближением к соответствующим жизненным событиям – современным обрядам и ритуалам.

В последние годы фольклор стал заметно определять бытовой и праздничный тонус культурной жизни россиян. Этому в немалой степени способствовала целенаправленная деятельность *научно-методических центров* народного творчества и культурно-просветительской работы Министерства культуры. В частности, была поддержана инициатива ряда народно-певческих коллективов по их участию в проведении народных обрядов и праздников. Организованные молодежные фольклорные коллективы, несомненно, оказывают влияние на неорганизованную сферу музицирования, на развитие в людях потребности в пении, на возрождение культурных традиций народа. Эту тенденцию важно понимать и правильно оценивать, поскольку *развитая музыкальная среда стимулирует профессиональное музыкальное творчество* в этом направлении.

¹ Традиционный фольклор в современной художественной жизни / Сб. науч. тр. - Л.: ЛГИТМК, 1984, с. 14.

Динамичному развитию фольклорного исполнительства содействовали **все-российские конкурсы исполнителей народных песен**. Первый (1972) прошел как **консийские конкурсы исполнителей народных песен**. Первый (1972) прошел как конкурс только для солистов. В четырех последующих (1979, 1985, 1991, 1993) наравне с солистами участвовали певческие ансамбли. Эти конкурсы выявили новые имена народных певцов-солистов (А.Литвиненко, Т.Петрова, Т.Синицына, Г.Савина, Т.Хохлова, В.Девятков, Е.Макаренкова, О.Молодцова и мн.др.) и ансамбли («Радуница», «Ярославские ребята», «Круг», «Беседы», «Криница», «Воложка», «Слобода», «Воля»).

Яркие концертно-сценические программы певцов-солистов и ансамблей побуждали народные хоры активнее осваивать местные песенные традиции. Об этом свидетельствует сравнительный анализ результатов смотров-конкурсов государственных народных хоров и ансамблей, проводившихся под эгидой Министерства культуры РСФСР.

Первый смотр (1975-1976) высветил существенные недостатки, среди которых наиболее очевидными были: слабое освоение местного фольклора, наличие штампов и стилевое однообразие в построении концертных программ, неумение использовать несвойственные народному искусству эстрадные элементы.

Проверка творческого состояния и художественных возможностей коллективов народно-хорового жанра на Втором Всероссийском смотре (1984) показала различное отношение исполнителей к фольклору и авторским композициям, наличие и глубину связей с традициями и современностью, разнообразные подходы к музыкально-сценическим решениям художественного материала.

За восемь лет между смотрами народные хоры заметно повысили сценическую культуру исполнения. Вырос уровень их художественной ориентации, меньше стало игры на зрителя, дешевых эффектов, экзотики. Программы обновились новыми авторскими произведениями («Мир нужен всей планете» Г.Пономаренко на его же стихи, «Хлеб всему голова» Н.Кудрина на стихи В.Балачана, «Крылатые знамена» А.Абрамского на стихи Б.Жаворонкова, «Гремела когда-то война» Т.Чудовой на стихи В.Лебедевой, «Живу тобой, моя Россия» В.Руденко на стихи Г.Луткова, «Хлебоборобы» Д.Львова-Компанейца на стихи М.Садовского, «Барабинская степь» А. и Г.Заволокиных на стихи С.Красикова, «Иван да Марья» Н.Поликарпова на стихи А.Семернина, «Аты-баты» А.Носкова на стихи Н.Тряпкина и др.).

Больше стало исполняться образцов песенного фольклора в подлинном виде. Стремясь максимально приблизиться к аутентичным формам творчества, народные хоры обратились к собственно фольклору. В отдельных коллективах были созданы фольклорные группы – своеобразные творческие лаборатории, проводящие работу по собиранию, изучению, освоению местного фольклора и распеванию его на голоса. Рязанский, Оренбургский и Кубанский казачий хоры показали на конкурсе 1984 года целые сцены, поставленные исключительно на фольклорном материале.

В оркестровые группы большинства коллективов были введены традиционные народные инструменты. В результате их звуковая палитра обогатилась новыми

колористическими тембрами.

Появились стилевые обработки народных песен, выполненные с хорошим знанием жанровых особенностей и местных традиций многоголосного пения («Садил черемушку» В.Бакина, «Припевки крючников» М.Чумакова, «Ночи темные» А.Квасова, «Что у тетушки» Н.Мешко, «Плыла лебедь» Г.Смирновой, «Ох, тун-ба, тун-ба» А.Козырева).

Смелее стали осваиваться крупные сценические формы. Большой интерес у зрителей конкурса 1984 года вызвали фрагменты свадебного обряда из программы Кубанского казачьего хора, народное представление «Идут, идут-то скоморохи» в исполнении Северного хора, вокально-хореографические композиции «Донцы-молодцы» и «За Уралом, за рекой» в исполнении Ансамбля донских казаков и Оренбургского народного хора.

Органичнее проявилась взаимосвязь творческих групп хоров – певческой, танцевальной и инструментальной. Их тесное взаимодействие приблизило сценическое исполнение к синкретическим формам фольклорного творчества, при этом полнее раскрылись способности артистов (когда танцоры поют, певцы пляшут, оркестранты разыгрывают сюжет или поют). В результате расширился диапазон исполнительских возможностей коллективов в целом.

Все эти видимые качества явились результатом плодотворно развивающегося профессионального образования в области народного певческого искусства.

Вместе с тем многие творческие проблемы еще остаются не решенными: упрощение фольклорных «партитур», отказ от техники народной полифонии и варьирования темы, стандартизация выразительных средств и многое другое свидетельствует о недостаточных знаниях песенных традиций, слабых исполнительских возможностях и низкой певческой подготовке артистов. Итоги прошедших смотров выявили слабую певческую работу в хорах и вывели проблему овладения «школой народного пения» в ряд наиболее злободневных.

Если в пору своего создания многие профессиональные народные хоры имели возможность формировать свое творческое лицо благодаря тому, что их составы складывались из числа сельских хранителей местных певческих традиций, из певцов-самородков, то сейчас исполнителей приходится в основном обучать народному искусству, ибо большинство артистов – горожане, не владеющие традиционным народным пением. Поэтому вопрос *вокальной культуры народно-певческих коллективов* самым тесным образом связан с народно-певческим образованием.

Некоторые коллективы, стремясь компенсировать вокально-техническую слабость своих певческих групп, обращаются к исполнению упрощенных вариантов песенно-игрового фольклора, подменяя певческое мастерство зрелищной сценической игрой (что, естественно, развлекает публику, но не обеспечивает творческую будущность певческого коллектива).

Вокальная и сценическая работа в равной степени важны и дополняют друг друга. При этом вокальная работа ориентируется не только на специфически народный способ звукообразования и звуковедения, но и на правила коллективного (хорового и ансамблевого) пения.

Недостатком вокально-хоровых навыков объясняется неспособность большинства профессиональных народных хоров исполнять сложные многоголосные партитуры *протяжных песен без сопровождения*. А ведь именно в них сконцентрирована *национальная специфика* русского народного песнетворчества, они являются вершиной *русской многоголосной певческой* традиции. В исполнении протяжных, проголосных песен певцы достигали высочайшего вокального мастерства, художественного и стилистического совершенства, глубины философской мысли.

О состоянии вокальной работы в народных хорах можно судить по исполнительскому уровню их солистов: у многих отсутствует певческая школа, голоса порой звучат надсажено, с большой тремоляцией, «на горле».

Профессионализм нельзя сводить только к технологии искусства. Такая «профессионализация» нивелирует народно-песенные традиции, стирает индивидуальную самобытность певцов, выхолащивает национальную специфику коллективов. (В народном бытовом пении представлены все виды голосов, а составы большинства народных хоров, как правило, сплошь альтовые, что не отражает богатства и разнообразия народного музицирования, неоправданно сужает амбитус народно-хорового диапазона.)

На рубеже XX-XXI столетий наметились новые тенденции в народно-певческом исполнительстве. Они явственно обозначились на таких массовых мероприятиях как «Славянский базар», «Казачий круг», «Фольклорная весна», «Поющая Россия» и ряде других российских (и региональных) фольклорных (и музыкальных) фестивалях (и конкурсах).

Примечательно оживление российской периферии и проведение подобных мероприятий на местах (например, конкурсы исполнителей народных песен «Голоса России» (в Смоленске), имени Лидии Руслановой (в Саратове), Ольги Ковалёвой (в Москве), Надежды Плевицкой (в Курске), Александра Тархова (в Пензе), Сергея Есенина (в Рязани), Григория Пономаренко (в Краснодаре) и т.д..

Показательными были выступления народных хоров и ансамблей на **Всероссийском музыкальном фестивале народного искусства**, состоявшемся в сентябре 2002 года в Коломенском (Москва). Они продемонстрировали богатые синкретические возможности народно-песенного искусства не только в известных классических формах его сценической интерпретации (Северный, Уральский, Рязанский, им. М.Пятницкого – народные хоры), но и в современных ключах, с использованием разнообразных средств музыкально-сценической выразительности, включая **оригинальные аранжировки народных песен и танцев** (ансамбли «Русь», «Русский Север», «Криница»). Наконец, отдельные певческие группы показали разработки песенного фольклора, которые можно отнести к разряду так называемого «эстрадного фольклоризма» («Русская песня» под худ. рук. Н.Бабкиной, «Золотое кольцо» под худ. рук. А.Костюка).

Эстрадный фольклоризм все очевиднее проникает в творчество народно-певческих коллективов. Несомненно, в этом сказывается влияние зарубежной и отечественной эстрады. Сама «ярмарочная» природа значительной части бытовой народно-художественной культуры обуславливает органичность восприятия со-

временными певческими коллективами эстрадно-развлекательных форм искусства.

Однако чтобы успешно двигаться в этом направлении, надо учиться профессиональным навыкам правильного, корректного использования эстрадных приемов и средств выразительности в народном пении, уметь высоко художественно воплощать их на сцене, сочетая яркость и современность «языка эстрады» с колоритом народной национальной «речи», а главное – не терять чувство меры и интонационную основу народного пения.

Объективный процесс культивирования народной песни, о котором писал ещё академик Б.В.Асафьев, активно развивался в России, и во второй половине XX столетия, в конце концов, привёл (наряду с другими факторами) к возникновению **русского национального музыкального профессионализма в исполнительской практике и исполнительской стилистике**. Разные музыканты, имевшие в виду различные цели и использовавшие самые разнообразные методы, участвовали в этом историческом процессе культивирования народного пения с весьма и весьма различными результатами. Процесс неуклонно и объективно ширился и набирал силу, поначалу выражая себя в *бережно репродуктивном* направлении, а позднее – в *радикально продуктивном*, обращённом на создание новых песен, аранжировок, исполнительских стилей (от классического до эстрадного).

Сегодня не так важно **кто, как и зачем** породил, осваивает и развивает этот новый культурный феномен – новую ПЕВЧЕСКУЮ ПАРАДИГМУ, которая уже достаточно длительное время сосуществует с другими традициями национального пения (городского, песенно-романсового, слободского и казачьего, диалектного крестьянского, оперного, камерного и др.). Важно то, что новая певческая парадигма сложилась и прижилась, то есть тоже *стала традицией*, которая существует и развивается в современном мире независимо от того, нравится она или не нравится представителям других певческих направлений и предпочтений. Главное – она принимается, осваивается и даёт очевидные творческие результаты с точки зрения специфически российского музыкально-певческого профессионализма.

Именно *развитие профессионализма новой певческой парадигмы*, выражающегося во всём – в профессиональной традиции осмысления и обучения, в передаче и сохранении этой традиции как таковой – даёт основу для её процветания, реализации в полном объёме её больших вокально-сценических возможностей и сохранения (с её помощью) самобытной характерности русского национального интонирования.



Вопросы к § 2:

1. Народно-певческое искусство XVII-XVIII вв. Скоморошество.
Песельники и «Этнографические концерты».

2. Первые концертирующие певцы. «Русские дивертисменты». Инсценировка народных песен. Исполнение стилизованных песен. Федор Шаляпин.
3. Народно-певческое исполнительство XIX в. Первые профессиональные народные хоры. Авторская «Русская песня» и городская песенная эстрада.
4. «Этнографические концерты» начала XX века. Создание Крестьянского хора М.Пятницким. Арина Колобаева.
5. Создание и развитие государственных русских народных хоров и ансамблей в XX веке.
6. «Новая фольклорная волна» 70-х – 80-х годов XX в. Движение молодёжных фольклорных ансамблей, их типы и основные тенденции в творчестве.
7. Развитие эстрадных форм народного пения в XX в. Наиболее яркие представители: солисты и ансамбли.



Литература:

- Аксюк С.В. Аграфена Оленичева. – М., 1968.
- Антипова Л.А. Концертно-исполнительская практика и сценическое воплощение фольклора. – М., 1993.
- Асафьев Б.В. О народной музыке: Сб. ст./Сост. И.И.Земцовский и А.Б.Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987, с. 28.
- Браз С.Л. Николай Кутузов. – М., 2003.
- Жирнова Л.В. Северный русский народный хор. – М., 1975.
- Земцовский И.И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Фольклор и фольклоризм: Сб.науч.тр.; Вып.2. – Л., 1989. – С. 6-19.
- Казьмин П.М. С песней. – М., 1970, с.48.
- Калугина Н.В. Методика работы с русским народным хором. – М., 1977.
- Мельник Е.И. Варженские певицы и их песни. – М., 1986.
- Руднева А.В. Анастасия Лебедева. – М., 1972
- Руднева А.В. Русский народный хор и работа с ним. – М., 1974.
- Нахимовский М.И. Петр Глебович Ярков. – М., 1973.
- Традиционный фольклор в современной художественной жизни / Сб.науч.тр. – Л.: ЛГИТМК, 1984.
- Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли / Сб.науч.тр. – Л.: ЛГИТМК, 1989.
- Христиансен Л.Л. Встречи с народными певцами: Воспоминания. – М., 1984.

§ 3. Фольклор и фольклоризм: исполнительский, композиторский, педагогический

В XX веке в бытовании фольклора произошли существенные перемены: возникли так называемые «вторичные» формы народного искусства. Развитие этих – фольклорно-сценических – форм исполнения, пропагандирующих традиционный фольклор в современной городской среде, привлекло к себе внимание исследователей, которые классифицировали явление нового типа как фольклоризм.

Впервые этот термин стал входить в обиход на рубеже 20-х – 30-х годов XX столетия, когда «вторжение» в фольклор стало очевидным и прогрессирующим процессом. Однако особую актуальность проблема фольклоризма в России приобрела лишь в последние десятилетия в связи с мощной «фольклорной волной», охватившей теперь уже не только науку и профессиональное художественное творчество, но и педагогику, музыкально-сценическое искусство, средства массовой информации.

Значительным событием, положившим начало теоретическому осмыслению современных процессов фольклоризма в области народно-певческого искусства, стала Всероссийская научно-практическая конференция по проблемам сохранения и развития русских народно-певческих традиций, организованная ГМПИ им. Гнесиных в апреле 1983 года. Впервые в ходе острой дискуссии ученые и практики попытались выяснить специфику народного хора, его диалектическую сущность. Было, в частности, отмечено, что «народный хор вырос из фольклора» и, постоянно участвуя у него, «по-своему решает социальные и художественные задачи, «переводя» фольклорную певческую традицию на другой исполнительский язык, в область иной эстетики. И этот новый мир – *мир хорового фольклоризма* – имеет свои законы звукоизвлечения, голосоведения, фактуры, динамики, формы и пр., которые отличаются от фольклорных...».

Фольклоризм изначально выразился в обращении представителей письменной культуры к искусству устной традиции, в частности, в записях и обработках произведений фольклора. (Исследования национальных культур свидетельствуют о том, что их становление в России также осуществлялось именно в формах того или иного фольклоризма.)

Со временем удельный вес фольклоризма в художественной культуре (равно как и его форм), по мнению ученых, будет возрастать. Поскольку этот процесс исторически обусловлен, его необходимо правильно воспринимать и изучать, чтобы объективно оценивать художественную сущность явлений фольклоризма и соответственно формировать отношение к нему.

«Как культурологический феномен фольклоризм предполагает развитие и сохранение самого фольклора (в прямом и обратном воздействии); как социально-психологический феномен включает самореализацию исполнителей, приобщение их к народным традициям через исполнение фольклора и тем самым их не только

артистическое, но и своего рода этническое самоутверждение; как эстетический феномен фольклоризм выступает в процессе становления национального искусства вообще, включая не только «серьезные» жанры, но и эстраду; наконец, как собственно социологический феномен фольклоризм определяет новый досуг членов общества, ибо затрагивает важнейшую бытовую сферу коллективного музицирования».

Концертное народное пение (хоровое, ансамблевое, сольное) получило равные с академическим искусством права, что позволило говорить о возникновении в вокально-хоровом исполнительстве нового стилевого направления – исполнительского фольклоризма, обладающего своими специфическими приемами и средствами выразительности, художественно-техническими возможностями и репертуаром, выходящим за рамки чистого фольклора.

В отличие от академического народное певческое исполнительство имеет меньший профессиональный опыт, хотя и уходит своими корнями в толщу вековых фольклорных традиций. Широкое общественное признание и ранг профессионального искусства оно приобрело лишь в советский период российской истории, когда постепенное стирание бытовых форм исполнения фольклора интенсивно «компенсировалось» развитием сценических форм.

Переход фольклора из житейского обихода «в состояние художественного наследия» следует рассматривать как один из важных моментов качественного преобразования форм его жизни и развития в новых исторических условиях.

Фольклоризм охватил такие важные сферы музыкальной деятельности как исполнительство, композиторское творчество и образование. Все они тесно взаимосвязаны и взаимозависимы. Поэтому только в контексте их взаимодействия следует рассматривать процесс становления и развития народно-певческих специализаций в музыкальном образовании.

С развитием концертного народно-певческого стиля возникло новое направление и в русской композиторской музыке – **композиторский фольклоризм.** Появились оригинальные сочинения для народных голосов. В них слились технические средства музыки письменной традиции с характеристическими тембрами народных голосов, с их специфической манерой интонирования.

Зачинателем этого направления признан композитор **В.Г.Захаров (1901-1956)**, который после смерти М.Е.Пятницкого возглавил основанный им хор. Опыт родоначальника массовой песни для народных голосов – В.Г.Захарова – во многом поучителен. Творчество композитора, основанное на глубочайшем изучении песенного фольклора, достигло той степени органичности и близости к народно-песенному языку, когда авторское творчество по праву рассматривается как продолжение развития народной музыкальной речи. Захаров сумел услышать и передать в песнях свое время. В них сконцентрировались наиболее типичные черты русского мелоса. Его песни стали своего рода эталоном музыки для народного пения. Чутким слухом музыканта композитор слышал новые интонации, порожденные колхозным бытом, и сам стал выразителем неповторимой национальной интонации в современной русской музыке.

Записывая песенный фольклор, вслушиваясь в его исполнение, он отмечал в нем показательные для композитора и исполнителя стороны: необычайную внутреннюю связь напева с текстом; скупую, но очень ёмкую организацию выразительных средств; совершенное голосоведение; редкостное выразительное интонирование; ритмическое богатство и разнообразие; глубину философского смысла, подтекстов и систему символов.

В результате своих изысканий Захаров сделал принципиально важный вывод: «Русская песня является неоспоримым доказательством того, что в музыке основная роль падает не на средства, а на организацию средств»¹. Ничего лишнего во имя выразительности мысли, формы, построения песни.

Наибольшее развитие в композиторском творчестве получил жанр **обработок**. При этом разрабатывается преимущественно поздний (чаще городской) пласт фольклора. Реже можно услышать в исполнении народного хора многоголосные обработки песен, относящихся к числу более ранних образцов. Такие партитуры, выполненные в лучших классических традициях, требуют высокого вокально-хорового мастерства и под силу лишь технически подвинутым коллективам².

Пытаясь преодолеть однообразие и скудость современного репертуара, раскрыть местную тему, руководители народных хоров нередко сами берутся за обработку народных песен и сочинение оригинальной музыки на местном материале. В этом есть свои положительные и отрицательные стороны.

Кто как ни руководители знают лучше других возможности своих коллективов и особенности местных певческих традиций, чтобы на основе этих знаний попытаться создать стильные сочинения. Вместе с тем им не всегда удается с высокой мерой художественного обобщения воплотить в своей музыке ту или иную идею// тему. Не хватает специальных знаний в области композиции (или композиторского таланта). Но когда репертуар хоров пополняется целиком и полностью опусами своих руководителей, концертные программы таких коллективов звучат однообразно, стилистически обеднённо.

Проблема авторского творчества нередко усугубляется слабыми текстами, многие из которых лишены образной конкретности, яркости поэтического языка, подчас и глубокого смысла.

В настоящее время народные хоры испытывают дефицит в современной авторской музыке, отвечающей эстетическим и техническим нормам народно-певческого искусства.

Создать оригинальное сочинение для народного пения в конкретной жанрово-стилевой традиции непросто: необходимы обширные знания этой традиции, особенностей ее «языка» и специфики ее «речи». Лишь живые впечатления от непосредственного общения с мастерами народного пения, слушание уникальных образцов «белгородской полифонии», «свободно-имитационного контрапункта ярославских свадебных плачей» и т.п. – могут служить стилистической моделью для современных народно-хоровых произведений. На такой основе возможно сочине-

¹ Захаров В.Г. («Воспоминания» в книге о нём).

² «Дубравушка» Л.Христиансена, «Припевки крючников» М.Чумакова, «Ночи тёмные» А.Квасова, «Ох, отчего же вот этот камень зарождается» В.Помельникова, «Не шуми ты мати, зеленая дубравушка» М.Медведевой и др.

ние стилистически достоверных образов, подобных вошедшим в «золотой фонд» отечественной музыки и ставших своего рода «визитными карточками» региональных народных хоров («Оренбургский платок» Г.Пономаренко на слова В.Бокова, «Уральская рябинушка» Е.Родыгина на слова М.Пилипенко, «Над окошком месяц» Е.Попова на слова С.Есенина, «Приезжайте к нам на Север» Г.Смирновой на слова А.Жарова).

Анализ композиторского творчества для народных голосов был бы не полным, если не отметить одной важной тенденции, которая наметилась и развивалась на протяжении 60-х - 80-х годов, это – тяга композиторов к созданию монументальных, циклических произведений, опирающихся на определенную фабулу или какую-либо конкретную тему//идею.

Первым таким произведением стала оратория А.Абрамского на стихи поэтов В.Кузнецова и В.Семернина «Человек идет» - для русского народного хора и симфонического оркестра. В оратории (на тему становления молодого человека) широко использованы различные формы народного музицирования, что и определило самобытность произведения. Все ее шесть частей по стилю близки жанровым образцам фольклора. Созданная в 1962 году и впервые исполненная в 1963 году Хором русской песни и Симфоническим оркестром Всесоюзного радио и Центрального телевидения под управлением Е.Светланова, оратория раскрыла принципиально важные способы и пути слияния художественных средств выразительности музыки письменной и устной традиций.

К такого рода сочинениям относятся «Народная оратория о Г.И.Котовском» А.Мосолова на стихи Э.Багрицкого (1969), сюита Р.Бойко «От Волги до Карпат», его же Третья симфония, в которой органично сливаются симфонический оркестр и народный хор, поэма-кантата «Вятские песни» (1976), сюита Ф.Маслова «Королева полей», хоровой цикл «Северное сияние» А.Абрамского, его же оратория на стихи советских поэтов «Хороводы», сюита для народного голоса и оркестра народных инструментов «По заречной стороне» В.В.Беляева (впервые исполнена в 1989 году Анной Литвиненко и ОРНИ под управлением Н.Н.Некрасова), и, наконец, народные оперы: «Сон на Волге» А.Абрамского на стихи В.Бокова (не завершена), «Земля поет» К.И.Массалитинова¹, «Ивушка неплакучая», «Авдотья-рязаночка», «Иван да Марья» Ж.Кузнецовой, «Сказ о Братане» Т.Смирновой², «Верую» А.Новикова³.

Особо следует остановиться на опере-былине «Авдотья-рязаночка», концертная постановка которой впервые осуществлена силами студентов ГМПИ им. Гнесиных в 1982 году. Партию Авдотьи-рязаночки исполнила выпускница отделения сольного народного пения, солистка Московской областной филармонии Татьяна Савченко. Ее выразительный народный голос, богатый грудными обертонами и

¹ Постановка осуществлена в 1964 г. силами артистов Воронежского государственного русского народного хора. Хотя опера не имела успеха из-за серьезных недостатков, особенно в части драматургии, сам факт рождения ее в недрах народного хора показателен. Уже тогда наметилось стремление народных исполнителей к воплощению идеи создания театра народной песни.

² Постановка одного акта состоялась в ГМПИ им. Гнесиных в 1989 г. (дирижер – С.М.Колобков, хормейстер – Н.Н.Ломанова, режиссер – Л.В.Маркова, оркестр народных инструментов и народный хор ГМПИ им. Гнесиных).

³ Постановка осуществлена в Хабаровске в 1993 году, силами ансамбля «Небыльщина» под худ. рук. В.Кульбикова.

драматическими, буквально «шляпинскими» интонациями, а также незаурядная артистическая игра позволили создать подлинно народный образ русской женщины – натуры сильной и глубокой, способной на подвиг ради счастья близких ей людей. Исполнение «Авдотьи-рязаночки» (дирижер – Б.С.Ворон, хормейстер – Н.В.Ерохина) хотя и носило концертно-экспериментальный характер, но дало большую пищу для размышлений и композиторам, и исполнителям. Открылись возможности новаторского направления в развитии русского оперного искусства, воссоздающего на основе отечественной композиторской школы русскую, специфически народную манеру интонирования.

В 2002 году силами кафедры хорового и сольного народного пения РАМ им. Гнесиных был исполнен фрагмент оперы А.Л.Ларина на сюжет повести Н.С.Лескова «Час воли Божией» (дирижёр-хормейстер Е.Н.Байкова).

В 2003 году в концертно-сценическом варианте на сцене Большого Зала РАМ им. Гнесиных прозвучала новая опера Ж.Кузнецовой «Иван да Марья» (дирижер – Б.С.Ворон, хормейстеры – Е.Н.Байкова, Ю.П.Наумкин, хореограф – А.И.Шилин).

Поиски в этом направлении не ограничиваются вышеназванными сочинениями. Обращение к феномену народного голоса, к народной манере пения стало характерным явлением для современных композиторов, стремящихся к наиболее выразительной передаче самобытных народных образов. В центре их исканий оказался уже не только собственно фольклор, но и неподдельный музыкальный «инструмент» его передачи – народный голос.

В результате широкого общения с народным творчеством в русской музыке возникло самостоятельное направление, в котором отразилась не только народно-песенная, но и народно-певческая стихия. Показательны в этом отношении программы концертов «Московской осени», организуемых Союзом композиторов России и Москвы. В них нередко звучат в исполнении гнесинцев премьеры авторских сочинений для народных голосов (в 1994 году Елизавета Пашкина исполнила народную вокально-драматическую сцену В.П.Пожидаева «Про Ерша Ершовича», в 2002 году в исполнении Ирины Титовой прозвучали Триптих и Симфония для народного голоса и оркестра народных инструментов В.В.Беляева, а также «Заговоры на семь дней недели» Ж.А.Кузнецовой).

«Именно своеобразие народного пения поражает композиторов при их непосредственном соприкосновении с живым фольклором. Во всяком случае, по отношению к русским «шестидесятникам» XX века можно с уверенностью сказать, что без общения с народом (особенно во время фольклорных экспедиций, в которых многие молодые композиторы участвуют со студенческой скамьи), без непосредственного слухового восприятия народной песни (не по книжке, а «натурально», в деревне, из первых рук) не возникло бы то новое творческое направление, свидетелями успехов которого мы сегодня являемся». Представители этого направления – В.Гаврилин, Г.Белов, Р.Щедрин, И.Ельчева, С.Слонимский, Б.Тищенко, А.Ларин, В.Панов, В.Беляев, Н.Дербенко, Т.Смирнова, Т.Чудова, В.Кикта, Ю.Буцко, В.Пожидаев, Ж.Кузнецова, Ю.Зацарный, В.Калистратов...

Из изобилия музыкальных жанров и форм композиторы предпочитают наи-

более простые – песенные формы, очевидно, исходя из естественной природы народного песнетворчества.

Более интенсивный поток новых форм и красок в создании и исполнении авторской музыки для народного голоса, расширение ее композиционных и художественно-выразительных рамок существенно изменил качественный уровень современного народно-певческого исполнительства, которое воспринимается слушателями и зрителями пока еще односторонне: преимущественно в развлекательном ключе.

Упрощение проблемы авторского творчества для народных голосов сужает репертуарные возможности народно-певческих коллективов и народных певцов. В противовес возникает другое – авангардное – направление в русле неофольклоризма (сочинения Инны Астаховой, Веры Астровой).

Рассматривая всегда актуальную проблему «Фольклор и композитор», важно уяснить: что является в ней вечным, связующим, неприкосновенным, а что может и должно изменяться, в какой мере и какой форме.

Понимание сущности проблем исполнительского и композиторского фольклоризма, достаточно убедительно раскрытых в научной литературе конца прошлого столетия, открыло пути к созданию адекватной общественным потребностям концепции педагогического фольклоризма, которая позволяет успешно развивать процесс обучения народному пению на основе незыблемой взаимосвязи прошлого и настоящего, традиционного и современного, устного и письменного.

Фольклоризм в педагогике, или педагогический фольклоризм, возник и стал развиваться вследствие профессионализации форм народного пения, которые только в XX столетии обрели статус академического (ученого) искусства и стимулировали организацию системы подготовки специалистов\исполнителей, способных на профессиональной основе осуществлять художественные задачи средствами народно-певческого искусства.

Рост исполнительского опыта в претворении фольклора на концертной эстраде дал толчок к пониманию необходимости организации специального, фольклорно-певческого (хорового и сольного) образования.

В немалой степени этому способствовала развившаяся к 1960/1970 годам широкая сеть любительских коллективов народно-певческой ориентации. Все они остро нуждались в компетентном управлении, поскольку народными певческими кружками поначалу руководили исключительно академические хормейстеры и вокалисты, часто не сведущие в вопросах народного пения.¹

Итак, ко второй половине XX столетия определились области и масштабы применения специалистов народно-певческого профиля, это – профессиональное и любительское вокально-хоровое исполнительство и педагогика.

В последние десятилетия XX века обнаружилась ещё одна область возможно-

¹ Народные хоры в то время, по данным проведенного НИИ культуры Министерства культуры РСФСР социологического обследования, составляли подавляющее большинство (76%) коллективов хоровой самодеятельности России. Вот почему открытие фольклорного образования хормейстеров и певцов стало к этому времени задачей очевидной и актуальной. См.: Шамина Л.В., Серебрякова Т.Г. Любительские хоровые коллективы Российской Федерации // Народное творчество. Труды 26 /Ред.-сост. Л.В.Шамина. – М., НИИ культуры, 1974, с.181-242.

го применения педагогического фольклоризма: подготовка специалистов для дошкольных и школьных учреждений.

Этнопедагогика выработала свои, универсальные механизмы приобщения молодого поколения к духовным ценностям. Не использовать их было бы нерачительно. Изучение многовекового народного культурного опыта, внедрение его в современную музыкальную педагогику открывает перспективный переход к новой образовательной парадигме, обеспечивающей генетически обусловленную, всесторонне развивающую, фундаментальную сферу универсальной музыкальной деятельности (См. подробнее § 16).

Проблема обучения детей музыкальному фольклору с каждым годом приобретает насущный характер. Её решение связано с практическим выходом музыкальных руководителей, учителей музыки и пения на фольклорно-педагогическую деятельность, в которой народное пение занимает одно из доминирующих мест.

Концертно-сценическое народно-певческое искусство, выросшее из традиционного, занимает в современной музыкальной культуре видное место. За вековой путь своего становления и развития оно оформилось в самостоятельное музыкально-исполнительское направление со своим стилем и техникой интерпретации, с развитой сетью творческих коллективов и многообразием самобытных индивидуумов.

Возникшее на фоне становления и эволюции композиторской музыки и классического исполнения, концертное народное пение переняло из арсенала профессионального музыкального искусства часть его выразительных средств и технических приемов письма и исполнения; расширило свой репертуар обработками, аранжировками, оригинальными авторскими произведениями.

Обращение к авторскому творчеству позволило народным певцам деятельнее решать проблему связи с современностью. При этом они по-новому взглянули на свое искусство, увидели в нем огромные скрытые резервы.

Развиваясь параллельно с другими сферами художественного сознания (прежде всего композиторского мышления), народно-певческая исполнительская культура под непосредственным влиянием композиторской мысли вышла на качественно иной уровень. В самом характере композиторских творений содержится то, что направляет исполнительский поиск, рождает новый исполнительский стиль. От простых песенных форм (30-е – 50-е годы) народные певцы перешли к освоению крупных сочинений в жанре сюит, ораторий, опер (с 60-х годов).

Создание оригинальной музыки, в которой раскрылся феномен народного голоса, можно считать специфическим явлением русского композиторского творчества, особенно убедительно проявившемся в 1960/80-е годы.

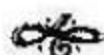
Этот факт значительно укрепил профессиональный фундамент народно-певческого исполнительства как разновидности вокально-хорового искусства. Явственной обозначились черты концертного стиля. При сохранении «открыто звучащего», грудного регистра и «речевой манеры» звуковедения народный голос стал восприниматься акустически объемнее, расширился его диапазон (благодаря соединению регистров), увеличилась проточность и обертоновое наполнение гласных, звук приобрел не только акустическую полноту, но и техническую под-

вижность, гибкость, виртуозность – качества, особенно необходимые в передаче композиторской музыки, в профессиональной музыкально-исполнительской деятельности.

К данному моменту народное пение развилось в самостоятельное направление в русском вокально-хоровом искусстве и его роль в современной музыкальной культуре приобретает все более весомый характер. Самобытное по содержанию и концертное по форме, оно характеризуется специфической интонационной-тембровой окраской и особым художественно-исполнительским колоритом. В таком представлении его можно отнести к явлениям фольклоризма, получившим большое распространение в современной культуре (и не только русской).

Анализ концертного народно-певческого искусства, сложившегося в России во второй половине XX столетия, на пересечении двух музыкальных традиций – устной и письменной, фольклорной и профессиональной, – свидетельствует о динамичном характере развития его исполнительских форм, особенно фольклорно-ансамблевых, отличающихся мобильностью, разнообразием целевых подходов к фольклору и его воплощений на сцене.

Усиливающаяся эволюция исполнительского и композиторского фольклоризма, в которой отражается естественный интерес общества к сохранению интонационно-диахронных связей в процессе передачи культурного опыта от поколения к поколению, становится самым убедительным стимулом укрепления народно-певческого направления в специальном музыкальном образовании России.



Вопросы к § 3:

1. Фольклор и фольклоризм, их отличия и историческая обусловленность. Художественная сущность явлений фольклоризма.
2. Исполнительский фольклоризм, его взаимосвязь с композиторским творчеством и выход на качественно новый уровень исполнительской культуры.
3. Композиторский фольклоризм и формирование русского национального стиля в народно-хоровой музыке.
4. Педагогический фольклоризм.



Литература:

- Актуальные проблемы современной фольклористики. – Сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМК, 1980.
- Земцовский И.И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни. – Л.: ЛГИТМК, 1984, с.4,5,9 –15.
- Земцовский И.И. Фольклор и композитор. – Л.-М., 1978.
- Сохранение и возрождение фольклорных традиций / Сб. науч. тр. – М.: НИИК, 1990.
- Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций / Сб. тр. Вып.86. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1986.
- Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли: Фольклор и фольклоризм. / Сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМК, 1989.

§ 4. Диалект - специфический элемент народного пения

В определении стиля народного пения национальный фактор является важнейшим, и народная характерность есть проявление самобытности народного певца данной этнической культуры. «В исполнительской манере каждого народа есть нечто существенное, специфическое, не переводимое в иной исполнительский стиль. Больше того, манера пения является одним из самых устойчивых элементов народной традиции, а потому признаком не только образным, но и этническим»¹.

Традиционное народное пение, как известно, существует лишь в конкретных диалектах. При этом каждая певческая традиция, согласно не писанным, но стойким законам, имеет свой «набор» предпочитаемых песенных жанров, свою эмпирическую классификацию песенного материала, сопровождаемого своей терминологией, варьируемой по диалектам, свой певческий стиль, фонетику, лексику и синтаксис, диалектные черты напева.

Вопрос об употреблении диалектов в народном пении весьма сложный и неоднозначный. В каждом конкретном случае он решается исполнительским коллективом в зависимости от практических задач. Эти решения соответствуют, как правило, следующим уровням отношений певцов к проблеме диалектного пения: они представляют какую-нибудь одну местную (село, деревня) певческую традицию (а), либо вариант диалекта в масштабе областного обобщения (б) или регионального (в). И, наконец, вообще могут отказаться от любых диалектизмов и петь на общерусском языке, обращаясь к диалектным краскам лишь в отдельных случаях, для создания нужного колорита, стиля с в пении.

В музыкальный диалект (по В.Гошовскому) входит:²

- Совокупность тектонических элементов песен, распространенных на определенной территории.
- Специфические локальные разновидности напевов песен, известных и за пределами данного диалекта.
- Наличие (или отсутствие) определенных песенных типов и жанров.
- Приспособление напевов общенациональных или миграционных песен к закономерностям местного музыкального диалекта.

Диалектные черты напева проявляются:

- в синтактике (ритмической структуре, форме);
- в морфологии (ритмическом рисунке, звуковысотном контуре, интервалике);
- в фонетике (темпе, характере и манере исполнения, ладовой системе, интонировании).

Диалектность может проявляться в народном пении как в одном из указанных аспектов, так и во всех трех одновременно.

Хотя народная характерность в фольклорном пении кроется прежде всего в диалектах, для обученного народного певца важна установка на универсальность профессиональной певческой деятельности, которую может обеспечить только «наддиалектная» школа народного пения.

¹ Земцовский И.И. Фольклор и композитор. - Л.-М., с. 13.

² Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. - М., 1967, с.19-20.

Диалектная полимерия русского песенного фольклора нередко становится причиной острых дискуссий среди практиков: певцов, хормейстеров – с одной стороны, и фольклористов – с другой. Перед исполнителями постоянно возникает вопрос профессиональной ориентации в региональных певческих стилях, который решаем только в свете конкретных творческих задач: представлять ли какую-либо одну областную (местную) певческую традицию, группу близких (по стилю) областей (региона) или вообще отказаться от всяких диалектизмов и петь в «наддиалектной» манере, т.е. на основе общерусской речи, нормы которой определены русским литературным языком.

Если учесть, что наибольшая характерность окраски народного голоса достигается благодаря особенностям *фонетического* строя местных наречий, то у певцов естественно возникает желание исполнять диалектные песни, так сказать, на языке «оригинала», что и пытаются делать некоторые исполнители.

Народный певец, выросший в атмосфере конкретной песенной традиции, поёт только в стиле этой традиции, т.е. на её интонционно-артикуляционном языке.

Скороспелый, механический метод овладения диалектами порочен: из характерической краски народного пения диалект может превратиться в орудие карикатуры, пародию на народное пение.

Проблема сохранения диалектов в русском народном пении чрезвычайно сложна. На пути её решения стоит ряд серьёзных вопросов, и в частности, определение *г р а н и ц* освоения различных диалектов, которое помогает уточнить – в *каком объёме и в какой степени* детализации следует переносить диалекты в конкретное исполнение: доподлинно точно, сохраняя все мельчайшие оттенки местного наречия, либо в виде неких обобщённых вариантов, заключающих в себе наиболее сущностные (характерные) признаки того или иного диалекта.

Хормейстеры и певцы не всегда способны правильно пользоваться такой яркой краской как диалектное произношение в пении. Здесь возникает совсем иной звуковой характер, колорит, сопутствующий пению «на *редукции*», почти полном мышечном освобождении органов речи. Нужно знать, где это можно использовать, и владеть *м е т о д и к о й* разития навыка диалектного артикулирования, чтобы избежать механического копирования.

В этой методике конечная установка на результат должна разрешаться с помощью мыслительных операций: когда поющий начнёт *м ы с л и т ь* на диалекте, появится *о р г а н и ч е с к о е* диалектное произношение текста в пении. Эффект спонтанности достигается автоматизированными навыками техники народной речи. Первичная артикуляция усваивается в результате тренинга и присваивается обучающимся певцом также, как усваивается присваивается им «чужая» песня: то же вживание изнутри, не механическое, а психологическое «озвучивание» речи на уровне языкового мышления.

Органически естественная диалектная речь постепенно закрепляет слухо-произносительную функцию в конкретной артикуляционной установке. В этом процессе фонетические характеристики диалектных версий общерусского языка оказывают решающее влияние на формирование певческих звуков. Именно в *речевой*

фонетике как в фокусе собираются и отражаются все функциональные процессы, связанные с пением.

Звуки человеческого голоса рождаются в результате сложной мышечно-артикуляционной работы, программируемой фонетическими особенностями языка. Акустика этих звуков языка требует от голосового аппарата соответствующих действий. В результате голосовой аппарат развивается под влиянием звукового состава языка. При этом большую роль играет фонетически натренированный слух.

В настоящее время сложились разные взгляды на задачи, содержание и методы обучения народному пению. На двух, наиболее типичных, остановимся подробнее.

В одном случае установка делается на аутентичное воспроизведение песенного фольклора: «...Петь точно, как народ – и по строю, и по характеру интонирования...», копируя конкретный диалектный образец в его бытовом звучании. Фольклорно-этнографическая задача определяет методику локальной работы с диалектным песенным образцом.

Другой подход имеет в виду «диалектику единичного и общего в фольклоре», т.е. взаимосвязь локального и общенационального. В этом случае обучение народному пению носит «наддиалектный» характер, гарантирующий исполнение не только образцов локальных певческих традиций, но и общерусских песен и произведений авторского творчества (на литературном языке).

Диалектная разговорная речь вместе с народными говорами исчезает из повседневного быта россиян и её прямые носители – большая редкость в кругу специалистов народного пения. Разговорная речь россиян всё заметнее переходит на литературные нормы произношения. С неизбежной утратой диалектов в значительной степени теряется та красочная многоцветная «пыльца», которая даёт неповторимость каждой местной певческой традиции. Это есть главный показатель специфики, народной характерности фольклорного пения.

Вместе с тем узколокальное развитие народного певца невольно ограничивает не только его слуховые впечатления и фонетическую ориентацию, но и весь фонационный механизм (особенно артикуляцию), диапазон голоса, репертуар.

Первый путь представляется утопичным по многим причинам: во-первых, в реалии нет и не может быть народных певцов-полиглотов, владеющих многими диалектами на уровне «врождённой артикуляции» (т.е. «первичной артикуляции» – по И.Земцовскому); во-вторых, сама постановка вопроса о сохранении диалектов в их «обязательной неприкосновенности» весьма сомнительна и, как нам кажется, бесперспективна с точки зрения выявления художественного образа песни, исполняемой на диалекте, «доведения» её до «ума и сердца» современного слушателя. (В реконструкции диалектов для исполнителя всегда кроется опасность остаться непонятым слушателями.)

Привлекательность идеи реализации диалектов в народном пении состоит в их особой характеристической окраске, которая придаёт концертному исполнению национальное своеобразие, особую достоверность и колорит. (Несомненно, стремление как можно дольше и точнее сберечь и передавать генетическую природу русских диалектов в поэтических текстах аутентичных образцов народного пе-

ния – можно считать своего рода «сверхзадачей» концертных исполнителей.)

Существующий «вербальный метод» освоения диалектов подкрепляется *диалектографией*, представляющей обобщённые варианты русских диалектов с вычленением в них наиболее существенных региональных черт и общих точек соприкосновения.

Идеальным условием обучения является живое общение со средой, в которой бытует та или иная песня. Если же нет такой возможности, необходимо организовывать многократное прослушивание фонозаписей. Нередко в коллективах встречаются певцы, владеющие манерой пения на местном диалекте. Они могут стать для коллектива своего рода эталоном песенной речи, на который будут равняться остальные певцы. Регулярная тренировка навыков речи на диалекте через некоторое время даст относительную свободу в произнашении характерных слов и оборотов речи. После этого можно перейти к их музыкальному интонированию.

В обработках и авторских сочинениях диалект употребляется лишь в тех случаях, когда на это есть указание автора либо свою певческую работу строят на диалекте.

Примером такого подхода к решению проблемы сохранения диалекта в пении является Северный государственный русский народный хор, считающийся по общему признанию специалистов лучшим вокально-стилевым народно-певческим коллективом.

Внешнее копирование не есть адекватная передача певческой манеры. Кроме того, оно всегда чревато искажениями *фонической* и *фонетической* особенностей русской песенной речи. Без глубокого изучения её строя, без понимания *физиологической* основы и *физической* природы пения, без правильной организации певческого процесса, певческого аппарата, в особенности *артикуляционного* – пение как высокое искусство не возможно. Это – есть общее положение любого вида *вокального исполнительства*, претендующего на вокальную школу.

Речь всегда богаче письменного языка своим живым проявлением. В ней слово играет, как алмаз всеми гранями, благодаря таким явлениям: синонимия, омонимия, паронимия. В красноречии выражается индивидуальность человека. На Руси жили и живут талантливые краснословы, речь которых выделяется богатством интонаций, эмоциональной выразительностью, благозвучием, ясностью и удивительной душевной теплотой. Тонкие пословица и поговорки, умные загадки, острые дразнилки и прибаутки, живописные иносказания, афористичность и лаконизм выражений, деликатная смеховая культура – все это содержится в местном красноречии, через которое постигается содержание и глубина национального характера, жизненная философия.

Пренебрегать диалектным пением – это значит лишать народное пение существеннейшего признака – характерности. Отсюда вытекает серьезная педагогическая проблема воспитания хорейместеров и певцов, способных передавать специфические особенности музыкально-поэтического языка конкретных областей России.

Когда певцы, не владея «первичной» артикуляцией, копируют диалектную речь фольклора, они (даже при точнейшей передаче нотного текста, тембра, движений, динамики и пр.) не способны выразить «главное в фольклорной интерпретации – живую, органическую спонтанность

песенной речи, артикуляции, *первично* связанной со всей синкретической системой фольклорного исполнительства и самого бытия фольклора».

Даже усвоив фольклорную манеру, включая артикуляцию органов речи, даже научившись импровизации напева, певцы не ощущают свой репертуар как свою живую речь. К тому же в основе их работы всегда лежит принцип *выученности, повторяемости закреплённого варианта*. Поэтому и моменты импровизации, как правило, фактически запрограммированы (т.е. осуществляются по заранее закреплённому варианту). Сам процесс творчества обучаемого певца изначально протекает по совершенно иному «сценарию». Поэтому, очевидно, *концертирующие исполнители* фольклора совершенствуют своё мастерство, вырабатывая естественную (для себя!) артикуляцию, по возможности, не допуская её механистичности.

В народном пении всегда присутствует та особая манера произношения слов – естественная, ненарочитая, непринуждённая, что придаёт исполнению подкупающую искренность и простоту, доверительность и даже какую-то трогательную подчас наивность. Анализ восприятия исполнения песен народными певцами обращает внимание на то, как бывает покорён слушатель не столько собственно *вокальным звуком* голоса певца, сколько *живым* обнаружением «свободно раскрывающейся души песни». В народной манере голос/звук отходит на второй план, уступая место смысловой интонации («слово – впереди, а за ним, чуть отступя, – звук»).

Эта, принципиально важная исходная точка для организации народного пения фиксирует особый склад музыкального мышления народных певцов (по типу: «пою, как говорю»). Мысль, передаваемая словом, даёт сигнал к действию – пению, в свою очередь реализуемому в звуке.

Колорит звучания в народном пении играет большую роль. Устный характер народного песнетворчества заставляет исполнителей держать в памяти множество напевов и текстов.¹

Феномен памяти кроется, в частности, в *обостренном восприятии певцами тембра*. Исследования Б.Теплова подтверждают, что первая стадия процесса восприятия мелодии человеком начинается с тембрового восприятия высоты, когда «музыкальная высота еще поглощается тембром».² То же самое утверждают фольклористы, изучающие культуры архаического типа. Ф.Блуме, например, считает, что большинству этих культур свойствен «специфический тембровый спектр», особый «звуковой колорит», который «даже в большей степени, чем звуковысотное движение, определяет собой характер музыки»³.

О первоначальном *тембровом* восприятии высоты звука свидетельствуют многочисленные музыкально-педагогические и психологические эксперименты. На первой стадии развития музыкального слуха, когда улавливается лишь самое

¹ Музыкальная память отдельных народных певцов поражает: Аграфена Крюкова, например, запоминала на всю жизнь былины, которые слушала один раз, помнила те былины, которые слышала от стариков и старух 30 лет назад. Помнила все до мелочей и к содержанию былин относилась с полным доверием [6]. Певцы-сказители, как правило, хранили в своей памяти большое количество текстов и напевов. Но и среди них были феномены. Удивительная память Т.Г.Рябинина, например, вмещала свыше шести тысяч стихов и 26 «полнометражных» былин. Олонецкие сказители – исключительно одаренные старики – говорили о себе: «Неграмотные, но памятные».

² Теплов Б.М. Избранные труды. Т.1. – М., 1985, с.86, 111.

³ Bausinger H. «Folklorismus» iaco mezinardni jev // Narodopisne aktuality. - Brno. 1970, s.217-220.

общее направление мелодического движения, а не точные интервальные соотношения, само изменение высоты воспринимается, по наблюдению Б.Теплова, обычно как «смена светлого».

Диффузное, **темброво-высотное** ощущение звука традиционными народными певцами, очевидно, является особенностью их **музыкального мышления и восприятия**. Такое *обостренное* тембровое слышание, превосходящее высотное восприятие звука, вполне естественно, так как «тембр есть свойство каждого звука, музыкальная же высота есть свойство, характеризующее звук в его отношении к другим звукам», то есть «ощущение музыкальной высоты возникает только при восприятии звуковысотного движения».

В пении народ тонко чувствует акустические и смысловые (функциональные) возможности голоса. С помощью **тембровой «игры голосом»** можно придать ему характерное звучание, несущее особый функциональный смысл (особенно в пении календарно-обрядового фольклора). Влияя через тембр (включением нужных *формант*) на способность звука распространяться в том или ином пространстве, певцы одинаково ловко приспосабливаются к пению в любых акустических условиях (в поле, в доме). При этом не темпированный строй лишь подтверждает главенствующую роль **тембра** в народном пении.

Именно **тембровый слух** певцов, имеющий *зонную* природу, регулирует высотно-интонационную определенность звука, его полетность, характерность и речевую (артикуляционную) разборчивость пения. Тембры удерживаются в народной памяти благодаря образно-ассоциативным представлениям. С помощью тембра (прежде всего) осуществляется звуковое выражение *мысли и душевного состояния* поющего, достигается самое жизненное в пении – *правдивость чувства*.

Песенный фольклор сформировал *тембровую модель* голоса русского народного певца, главные черты его исполнительского *стиля* и *манеру* интонирования.

В тембре характерного *диалектного* пения сосредоточены *основные и специфические* признаки народной манеры пения: открытый тембр звука (*основной признак*) дополняется *фонетической краской* диалектной речи (*специфический колорит*).

Диалектная характерность выражается, прежде всего, через музыкальную речь, особенности ее местных говоров. Поэтому *художественный стиль* в фольклоре конкретно проявляется всегда как *местный песенный стиль*, локально ограниченный определенными географическими рамками.

Интонационная система каждого *местного стиля*, особенности песенных форм и характер исполнения – связаны с психофизиологическими сторонами исполнителей, бытовыми и климатическими условиями их творчества. Отсюда проистекают *стилистические различия* в выражении человеческой энергии, в выработанных (целым рядом поколений певцов) *мелодических формулах* и *песенных формах* русского Юга, Востока, Севера и Северо-запада. При этом каждый социальный слой также имеет свой бытовой *музыкальный диалект и стиль*.

В народно-певческом образовании систематизация русских музыкально-фольклорных диалектов (условно) осуществляется по принципу территориального деления России на следующие регионы: Севернорусский, Западный, Центральный,

Южнорусский, Казачий, Поволжский, Уральский, Сибирский, Дальневосточный ареалы. Каждый из них членится на еще более локальные края, области, районы, пункты.

Наибольшая характерность народного пения проявляется именно в его диалектной специфике, сопровождаемой местной «терминологией».

В русском языке содержастя два неразрывных компонента: универсальный и идиоэтнический. Универсальный (наддиалектный) сложился на основе среднерусского говора (XVIII век), вобравшем в себя черты северного и южного диалектов. При этом «крайние» признаки были отсечены, манера произношения гласных («акаяющая») была принята от южнорусского, а согласных (всё впереди, при активной работе губ) – от северорусского.

В настоящее время лингвисты различают три основные группы диалектов: а) северорусский (наиболее «чистый» от влияний); б) южнорусский (с интенсивным грудным резонированием); в) среднерусский (на слиянии двух первых).

В народно-певческой педагогике принята (условно) более детализированная классификация певческих стилей, соответствующая следующим территориальным регионам России:

1. Северорусский Европейской части России (Архангельская, Вологодская, Вятская, Калининградская, Ленинградская, Мурманская, Новгородская, Псковская области).
2. Западнорусский (Смоленская, Брянская области).
3. Центральный или Среднерусский (Владимирская, Ивановская, Костромская, Московская, Орловская, Тамбовская, Тверская, Пензенская, Ярославская области).
4. Южнорусский (Белгородская, Волгоградская, Воронежская, Калужская, Курская, Липецкая, Ростовская-на-Дону, Рязанская, Тульская области, Краснодарский и Ставропольский края).
5. Поволжский (Астраханская, Волгоградская, Нижегородская, Самарская, Саратовская, Ульяновская области).
6. Уральский (Оренбургская, Пермская, Екатеринбургская, Челябинская области).
7. Сибирский (Иркутская, Кемеровская, Магаданская, Новосибирская, Омская, Томская, Читинская области, Алтайский и Красноярский края).
8. Дальневосточный (Амурская область, Владивостокский край, Камчатка, Сахалин, Хабаровский край).

Каждое учебное заведение, готовящее специалистов в области народно-певческого искусства, изучает традиции, характерные для своего региона. Рассмотрим некоторые из них.

Южнорусская певческая традиция отличается зычной открытой манерой исполнения. Фонетическая окраска гласных прослушивается в призме открытого Е. Это связано с формой расветора губ (в полуулыбке) и намеренным сужением ротовой полости (в положении гласных Е-Э). Женские голоса звучат плотно (даже жестко) и порямолинейно, в низком грундом регистре. Мужчины, как правило, поют в предельно высоком диапазоне голоса приближаясь (по абсолютной звуковы-

соте) к женским голосам.

Такое зычное, сильное, насыщенное грудными обертонами пение объясняется спецификой пространства широких южнорусских степей и равнин, по которым разносятся вольные песни, и предельно открытым, темпераментным характером южан, исполняющих свои песни подчеркнуто эмоционально, азартно, с внешне активным выражением чувств.

Эмоциональность заострённость южнорусского певческого стиля, его повышенная экспрессивность выражаются во всём – в характере подачи звука (намеренно скандированном), высокой степени его открытости, особенностях многоголосия (терпкого и красочного).

В фонетике южнорусского говора обращает на себя внимание характерное «аканье» и «яканье», почти полное отсутствие редуцирования гласных в безударных положениях, «губно-губное» произношение фонемы W (вместо губно-зубного в литературном языке).

У южан наблюдается слабая артикуляция (колоссальная редукция), губы с зубами не контактируют, согласные переходят в гласные замедленно, не слышно границ перехода. Три основные гласные А (О), О (У), Э (И, Е) – по своей сути открытые, звучат (благодаря редукции) широко; по произносительному ряду артикуляционного расстояния они сблизились, устредились звучание фонем. Ясность гласных прослушивается только под ударением, в безударном положении – сплошная редукция и, (в зависимости от местоположения и окружения других звуков-букв).

Некоторые из характерных признаков южнорусского диалекта:

1. Смягчение согласных в конце слова на «ять» (идётъ, лятить).
2. Замена гласных (пычяму, мине, тялега).
3. Замена согласных Щ – Ш (шавель, дош).
4. Сохранение ударных гласных и их изменение с перенесением ударений.
5. «Сжатое» произношение слов в приставках и окончаниях и насыщенное произношение ударных (нагОворила, «капит» вместо «капает»).
6. Смягченное произношение согласной Г, с придыханием.
7. Употребление возгласов (типа «ИХИ»), сходных с воплями.

Западнорусская певческая традиция обнаруживает ещё большее украинно-белорусское влияние. В ней тоже, в целом, «акающий» диалект. Сложилась целостная система выразительных средств и особенностей говора:

1. Отсутствует звук Ф (Хвёдор, хвартук, хвортка).
2. Звуки В и Л переходят в неслоговое У (лаука, дайно, сказау, воук, шёук).
3. В некоторых словах отсутствует мягкое Р (гавару, бяры, бура).
4. Иногда отсутствует переход звука Е и Ё в положении перед шипящими и в случаях аналогий (насешь, вязешь, лепешка).
5. Смягчение гласной после Г, К, Х (Володькя, чайкю).
6. «Цоканье» – замена согласных Ч, Т, Ж, Щ, Ц, С (канецько, сумацька, цяпло, цюжой, мусьцина, шаштой).
7. Смягченные окончания (вылетить, ня умеющь).
8. Фрикативное Г (неходный, гости, глаза).

9. Огласовка неясными гласными (между Ы и А, Ю и Е).
10. Замена А на Э в окончаниях, безударное Е на Я (лучинэю, вдэва, брязеда).
11. Употребление украинских или белорусских слов (чуешь, червонный, погомоним, вир).
12. Элизия («на» вместо «она»).

Примечательны для региона «гукальные» песни (гуканки), каждая строфа в которых заканчивается высоким звуком на возгласе «Гу!» или «У!» Гукать – означает звать, призывать, акустически родственно ауканью. Выполняется приёмом лёгкого толчка (вперёд) подложечковой областью, то есть дыханием. Гуканье заканчивается нисходящим глиссандо. Этот эхо образный специфический приём употребляется в песнях, исполняемых на краю деревни, как правило, группой певиц. Когда собирается 30 «гукальщиц», достигается эффект звучного эхо. Приёмы гуканья разнообразны: они могут исполняться в середине напева, а то и сразу после напева, но чаще – в конце. Их можно сравнить с призывно-торжественными фанфарами, провозглашающими «свадебный поезд», или далеко разносящимися кличками, которые слышат все близлежащие деревни.

Северорусская певческая традиция отличается «окающим» говорком, сдержанностью исполнения, его внутренним наполнением. Жизнь в трудных климатических условиях наложила отпечаток на характер северян и их песни: они такие же строгие, внутренне волевые и очень мелодичны, подвижны в вокальном рисунке. Основные признаки говора можно свести к следующим особенностям:

1. Стойкое О вместо А, Ы; Ё вместо Е (зоря, доброй, невеста).
2. Смягчение согласной Ч на Ц или Т (вцера, тьяник).
3. Изменение окончаний СТ на СЕ (распоёмсе).
4. Иногда гласная А заменяется на Э; Е на И и Я; А, Я, И на Е (солдэтка, обычей, сегодня).
5. Продолжительнее, как бы «врасстяжку» выпеваются ударные гласные и, наоборот, сокращаются безударные (быват, знат).
6. Характерные глагольные окончания (типа: рассыпалСИ).

В целом речь очень напевная, выразительная, с вопросительной интонацией в конце предложения. Необыкновенно красиво звучат северные голоса в головном регистре: очень чисто, прозрачно, светло и вместе с тем интонационно остро. Мелодическое развитие изобилует форшлагами, мордентами, глиссандо и другими вокальными «украшениями», придающими пению удивительное изящество, благородную красоту. Использование высокой тесситур, головного регистра наводит певиц на инструментальный характер (тембр) интонирования. Глубина и сосредоточенность, упругое, пульсирующее и непрерывное (на спорадическом дыхании) развитие мелодии, её внутреннее напряжение при внешней сдержанности, что сообщает огромную энергичную силу песне, – являются отличительными чертами северного вокального стиля.

Поволжская певческая традиция представляет собой весьма пеструю картину диалектного пения. Здесь «акают» и «укают» («усенний» вместо «осенний»), окают, якают (вясна) и ёкают (вёсна). В одних селах смягчают согласные (дурошца, щаво),

в других – Ц заменяют на Ть (тьёкай тьёкордыть – соловей поёт, тьвяты), Ч заменяют на Ц (цяво) или, наоборот, шипящие произносят твердо (ишшо, дожжа).

Характер говоров оказывает влияние на манеру интонирования местных певцов. Окраска звука, его интенсивность зависит от условий, в которых исполняется песня, от её предназначения. Так, например, «кричат» во время колядования и оповещения односельчан о готовящейся свадьбе. Сами певцы хорошо различают свои манеры (типы) интонирования и настраиваются на них (к примеру, «будем петь резко»).

В отдельных местах бытует экспрессивная манера. В пении наравне с женщинами участвуют мужчины. В исполнении употребляются постоянные словообрывы, деташе, скольжение, спады.

Одной из главных задач обучения народному пению является усиление внимания к местным певческим стилям, народной музыкальной эстетике, фольклорному репертуару, но не «вырванному», а в контексте конкретной традиции. Это поможет оградить концертный стиль от поверхностного стилизаторства.



Вопросы к § 4:

1. Дialeктное пение как выражение характерной самобытности народа.
2. Определение музыкального диалекта.
3. В чём проявляются диалектные черты напева.
4. Тембр и его свойства в народном пении.



Литература:

- Гомон А.Г. Полифония слова и музыки как фактор формообразования // Народная музыка: История и типология: Сб.науч.тр. – Л.: ЛГИТМК, 1989. – С. 33-49.
- Гошовский В.Л. У истоков народной музыки славян: Очерки по музыкальному славяноведению. – М., 1967, с.19-20.
- Земцовский И.И. О современном фольклоризме // Традиционный фольклор в современной художественной жизни: Сб.науч.тр. – Л., ЛГИТМК, 1984.
- Земцовский И.И. Фольклор и композитор. – Л.-М., 1978. с. 13.
- Марахтанова Г.Н. Народно-певческая традиция терского казачества. Дисс.канд.иск. – М., РАМ им.Гнесиных, 2007.
- Морозов В.П. Занимательная биоакустика. – М., 1983.
- Теплов Б.М. Избранные труды. Т.1. – М., 1985, с. 86,111.



§ 5. Русское речевое интонирование

Исторические корни русской «распевной речи» берут своё начало в древнерусском языке с его развитым полногласием, чуждым инославянским языкам и законам «открытого слога», при котором каждый слог в обязательном порядке оканчивается на гласную. Даже падение глухих (редуцированных) и уменьшение количества гласных с 11-ти до 6-ти (к XIII веку) – не привели к утрате распевности русской речи. Она с новой силой выразилась в протяжной песне, которая стала интенсивно складываться с XIV века, в период выделения русского языка великорусской народности. Певцы восстанавливали в протяжной песне утраченное к тому времени в разговорном языке *исконное древнерусское полногласие с характерным распевом всех гласных и огласовкой согласных* (разрежением их вставными гласными по типу: «ка-к'ы по-и-дут'ы мо-ло-д'ы-цы»).

«Распевная речь» вполне органично подходит нашему пониманию русского народного пения – «искусства звучащего слова».

Вместе с тем существует ещё одно – *лингвистическое* – толкование «вокализации» как «перехода согласного звука в гласный» (имеется в виду вокализация, возникающая в процессе речи, произносимой нараспев).

Лингвистическая систематизация представлений об основных свойствах, составных частях и функциях **интонации в современной русской речи** помогает хормейстерам в практическом овладении «попевочным словарём» русского песенного фольклора, и, что особенно важно, открывает некоторые технические подходы к выразительному исполнению авторской музыки для народных голосов.

Интонация (лат. – *intonare*) состоит из ряда компонентов: высоты тона, спектра интенсивности и длительности тона.

Высоту характеризует частота колебаний голосовых складок, измеряемая в герцах.

Специфическое соотношение силы основного тона и обертонов (зависящих от форм резонатора – от изменений резонирующей ротовой полости) определяет *спектр*. Он, в свою очередь, образует *тембр*. Механизм интенсивности протекает благодаря усилению мускульного напряжения органов артикуляции, которое увеличивает амплитуду колебаний голосовых складок, а потому и интенсивность, *силу* тона (в децибелах).

Наконец, длительность звучания измеряется в миллисекундах (м/сек). Она определяет *темп* речи.

Рассмотрим составные **части интонации**: ударение, мелодию, темп и тембр.

Ударение – выделение ударного слога или слова. Оно может передавать любовное или злобное настроение, почтительность или презрительность, открытость или хитрость, двусмысленность и саркастичность. В варьировании смысловых ударений содержательно и экспрессивно-стилистически значим закон **контраста**: ударные слова и слоги выделяются, безударные – затухают.

Это правило особенно обнаруживает себя при исполнении авторской музыки. **Ударение** может быть:

1. *Словесное* – силовая и тональная вершина слова, «критическая точка», через которую осуществляется интонационное движение фразы.
2. *Смысловое* – синтагматическое, фразовое и логическое – нередко носит не только смысловой, но и эмоциональный характер. В ударном слове, как правило, кроется подтекст, а значит именно в нём сосредоточены эмоции. Оно определяет коммуникативный смысл. Расстановку акцентов, логическое ударение нередко «поглощает» синтагматическое и фразовое ударения.
3. *Эмфатическое* – сочетание логического и эмоционально-экспрессивного выделения слова с весьма многообразными смысловыми оттенками и акустическими проявлениями. Эмоции, как правило, выражаются высотными и тембровым «модуляциями» существенно удлинённого ударного гласного в выделяемом слове, которое оказывается коммуникативно весомым и эмоционально сфокусированным.

Мелодика (с лингвистической точки зрения) – это «тональный контур речи», модуляции высоты основного тона при произнесении частей предложения.

Русский язык имеет свою особую мелодическую систему, набор мелодических структур, специфика которых определяется прежде всего связью мелодики с синтаксисом, с основными глубинными семантико-синтаксическими и коммуникативно-синтаксическими отношениями, а также зависимостью тонального контура от ритмики слова и от нормативного слова и *синтагмо-расположения*.

Тембр речи является особым эстетическим фонетико-стилистическим средством. В интонации тембром называют дополнительную окраску звучания, сообщающую речи различные эмоционально-экспрессивные оттенки.

Темп – скорость речи, зависит от стиля произношения, смысла речи, эмоционального состояния говорящего и содержания речи. Темп признаётся ведущим параметром при определении стилей произношения. Лингвисты отличают *полный стиль* (официальных выступлений) и *разговорный* (более ускоренный по темпу). Варьирование темпа в интонации речи помогает передать динамичность событий, изобразительные и торжественные моменты.

Пауза – своеобразное интонационное средство. По акустическому выражению она может быть *действительной* и *мнимой*, когда перерыва в звучании нет, но есть изменение тонального контура: «перелом в мелодике», «прекращение падения тона и начало нового подъёма», изменение темпа или стык смысловых ударений (например, «Честно говоря/времени не было»).

Функции интонации в современной русской речи:

коммуникативная;
 смылоразличительная (фонологическая);
 кульминативная (выделительная);
 синтезирующая (объединительная);
 делимитативная (разграничительная);
 эмоционально-экспрессивная;
 аппелятивная;

эстетическая.

Фонологической интонацией выделяется смысл текста и его оттенки через смысловое ударение и мелодический контур речи (фонологическая интонация наиболее употребима в пении).

Кульминативной интонацией осуществляется смысловое ударение. В середине предложения может быть увеличена интенсивность ударного гласного в выделяемом слове через его продолжительность, высоту тона и громкость. В повествовательной речи темп произнесения финального слова замедляется, продолжительность его увеличивается. (Актуально для эпических жанров.)

С помощью синтезирующей интонации слова объединяются в синтагму, синтагмы – в предложение и т.д. (можно использовать для достижения кантиленного пения).

Делимитативная интонация членит речь с помощью пауз и мелодики.

Основными средствами эмоционально-экспрессивной интонации является тембр и мелодика, реже – эмфатическое и смысловое ударения и темп. Особо важен тембр, который меняется в зависимости от психологической задачи речи (пения).

В экспрессивном контексте действует закон мелодического контраста: повышение тона, например, выразительно на фоне предшествующего понижения; один тон экспрессивен на фоне восходящих и нисходящих мелодических движений и т.п.

С каждым тональным уровнем связана своеобразная эмоционально-экспрессивная и стилевая окраска. Средний тон воспринимается как межстилевой, эмоционально-экспрессивно нейтральный (хотя и здесь возможна эмоционально-экспрессивная выразительность, обусловленная изменениями высоты в пределах заданного диапазона). Высокий и низкий тональные уровни эмоционально-экспрессивны и стилистически значимы. Низкие тоны богаче обертонами. (Эти знания приобретают особую ценность в выборе тональностей для народных песен, исполняющихся а capella.)

Аппелятивная интонация позволяет ориентироваться на конкретную аудиторию, заговорить «её языком», найти взаимопонимание.

Эстетическая функция интонации проявляется при ритмической организации речи, гармонической композиции предложения, при звуковой инструментровке стиха, в варьировании темпа, в тонких динамических, мелодических и тембровых модуляциях голоса. (Применяется в полном объёме при исполнении авторской музыки.)

Характеристика основных особенностей интонаций.

Универсальные особенности, присущие всем языкам: мелодика, эмоциональный тон и тембр делают понятной речь «без перевода». Эмоция может быть выражена лексическим значением слова и интонацией, но может – и чистой эмоцией (интонацией), когда, например, интонация противоречит лексическому значению слова.

Каждому типу эмоций соответствует определённый *тип эмоциональной интонации*.

Филологи насчитывают в русском языке более 20 интонаций. Каждая из них

выражает соответствующее эмоциональное состояние и прередуётся через комплекс выразительных средств – звуковысотную интонацию, темп, тембр, динамику и т.п. (Например, состоянию горя соответствует наибольшая длительность слога, медленное нарастание и спад силы звука, характерные «подъезды» и «съезды» в высоте звуков, динамические контрасты, «плачущие» интонации, использование крайних звуков диапазона голоса; чувство гнева передается резкими, «рубленными» фразами, обрывами звука, большой силой голоса, зловещим, звенящим или шипящим тембром; страху свойственны резкие перепады голоса, сильное нарушение ритма мелодии, резкое увеличение пауз; радость обычно передается тонким светлым тембром, повышенной динамикой и тесситурой, широкими мелодическими ходами, подвижным темпом; торжественное настроение также выражается широкими ходами в мелодии, но темп при этом более размеренный, подчеркнутый, тембр обертоново насыщен и светлый, со звоном.)

Если эмоции вызваны психическим состоянием говорящего (поющего), то и эмоциональная мелодика определяется этим состоянием и не зависит непосредственно от языковой структуры. Отсюда – сходство и общность типов эмоциональных интонаций в разных языках.

1. Эмоциональная мелодика, общая для разных языков, определяется факторами экстралингвистическими.
2. Особенности, свойственные стилям речи (разговорная, ораторская и пр.), передаются мелодикой, смысловыми ударениями, темпом и паузами.
3. Национальные особенности интонации связаны с ритмическим строением речи, с её конструктивно-синтаксической и коммуникативно-синтаксической структурой, фонетической структурой слова, словесного ударения. Своеобразие русской речи – в её плавности и напевности, мелодике и ритмике, ударениях и паузах.
4. Индивидуальные особенности интонации определяются основным тоном, уровнем интенсивности, длительности звучания каждой фонемы, формой спектра (поскольку он характеризует тембр голоса).

Основной тон зависит от типа голоса (сопрано, альт, тенор, баритон, бас). Его индивидуальные качества составляют его характерность (вялый, монотонный, полнотонный, сильный, подвижный, зычный, строгий, суровый, нежный, бархатный и т.п.).

Индивидуальная интонация наслаивается на универсальную и национально-специфическую. Интонация выражается одной звуковой волной, в которой индивидуальное начало играет важную роль.

Сравнительный анализ музыкальной интонации и интонационных уровней словесной речи показывает, что музыкальная интонация имеет свойства речевой.

Как известно, ядро разговорной речи составляет СЛОВО, которое есть «звуковая оболочка» для выражения конкретных образов, предметов и явлений окружающего мира и несёт в себе смысл и значение этих образов. Интонация же выполняет роль звукового дополнения и также выражает определённое значение, но уже на более содержательном уровне – в предложении.

Интонацию справедливо относят к разряду сложных психофизиологических явлений. Одни представляют её через физические свойства звука (частоту основного тона или его высоту: спектр гармоник, определяющие тембр; интенсивность – силу звука и его продолжительность); другие – через собственно интонационные признаки (как, например, ударения, звуковысотный контур, темп, паузирование).

Характеризуя речевую интонацию как последовательность тонов, различающихся по *высоте, силе, темпу, тембру голоса*, В.Всёволодский-Гернгросс определяет их стержень: *ритм*, на который «накладываются» все свойства звука.

Ритм – это одна из форм движения, и все процессы как вне человека, так и в нём самом подчинены определённому ритмическому пульсу, носят моторный характер (эта моторика проявляется и в поведении человека).

Ритмическая организация речи также играет важную роль в жизни. Взаимодействие различных речевых звуко сочетаний создаёт удивительную «игру слов», которая с особой очевидностью проявляется в народном пении.

Как организующий элемент звучания *ритм* опирается на физиологические основы психической деятельности человека и определяется особенностями его высшей нервной системы. Ритм речи, например, в значительной степени зависит от ритма дыхания. Однако вдох при этом всегда короче выдоха, так же как и в пении, ибо речеобразование и пение имеют один механизм дыхательной деятельности и осуществляются на замедленном выдохе, «как бы на тормозах».

Ритм проявляется в последовательности ударных и безударных слогов. Причём в основе ударения лежит не только усиление динамики ударного звука, но и выделение его посредством *протяжённости, повышение-понижением основного тона или различными комбинациями приёмов интонирования*.

Русское словесное ударение отличается именно *продолжительностью* произношения гласной в ударном слоге. При этом безударные редуцируются. Особый интерес представляет *эмфатическое (эмоциональное) ударение*. Оно характеризуется подчёркнутым удлинением ударного гласного звука в выделенном слоге. Это есть точка-пик смыслового выражения, подтекста, в котором сконцентрированы конкретные эмоции.

На ударение оказывают влияние такие компоненты интонации, как *темп и сила* звука. Все они теснейшим образом взаимосвязаны (Чем сильнее мы говорим, тем медленнее становится наша речь). При её ускорении сила звука падает, поэтому логически и *эмфатически* выделенные слова произносятся сильнее и одновременно медленнее. (Практически та же картина наблюдается и в пении: выделяется коммуникативный центр в тексте, а остальные слова несут на себе функцию своеобразного «разбега» перед акцентом.)

Смысловую ритмическую единицу русского языка составляет *синтагма*.

Синтагма – синтаксическая интонационно-смысловая единица речи – слово или группа слов, тесно связанная с другими такими же единицами, выделяемая в составе предложения (например, «Усталая, она нуждалась в отдыхе»). Для неё типично бес паузное (на одном дыхании) произношение.

Синтагма имеет относительно автономное *синтаксическое и интонационное*

оформление. Если говорить о национальной языковой основе ритма, то главную роль здесь играет именно **р и т м с и н т а г м ы**, ритмоинтонация которой выполняет формообразующую и эстетическую функции. *Синтагматическая* организованность и членение речи особенно существенны для осмысления текста, а следовательно, и для осмысления *коммуникативной* функции интонации.

Место нахождения синтагматического центра – зоны наиболее важного по смыслу слова – зависит от индивидуального прочтения текста, от индивидуальной манеры произношения, которая определяется рядом факторов, воздействующих на её изменение и характерность (полом, возрастом, интеллектуальным развитием, характером, темпераментом, психическими свойствами человека, в определённой мере его профессией).

Эмоциональное состояние говорящего//поющего напрямую влияет на темп и ритм синтагмы. (Темп речи увеличивается с усилением активных и ослаблением пассивных чувствований, а также с уменьшением деятельности интеллекта.)

Для русской синтагмы характерен *узкий звуковысотный диапазон*. В повествовательном предложении он выражен рамками «одноярусного» тона. Высота тона меняется постепенно, обеспечивая плавность её мелодического контура. Резкий и внезапный сдвиг воспринимается как *экспрессивное* средство.

Объединяясь интонационно и ритмически, синтагмы образуют *предложения*. В них конкретное содержание приобретает законченность мысли.

Являясь самостоятельной ритмоинтонационной единицей, предложение представляет собой соединение синтагм с их центрами. Место кульминации в предложении диктует расстановку силового звучания этих центров, которые, как и в слоговом ударении, подчиняются тем же законам: менее значимые синтагматические ударения имеют слабо выраженную силу звучания. (Разнообразие ударных и безударных позиций обеспечивает возможность варьирования *интонационной светотени*. Наиболее ярко, подобно крупному плану в кинематографии, выделяется *эмфатический* центр.)

Таким образом, в *слове, синтагме и предложении* действуют общие законы, связанные с ролью и местонахождением акцента, определяющего во многом *ритм, темп и динамику* конкретной речи.

В тесной взаимосвязи с акцентом находится звуковысотная интонация. Различают **три тональных яруса речи**: *средний* (соответствует нормальной высоте спокойной речи, обычно в интервале пол-октавы), *низкий* и *высокий*. Каждый из них отличается своеобразием стилевой окраски, имеет силовую и тембровую характеристику. Разница в повышении и понижении интонационных уровней в направлении от среднего яруса в разговорной речи составляет 2-3 тона. Изменение *тональности* речи зависит от экспрессивности тона высказывания. Тональные изменения уровней определяют интервальное соотношение звуков речи.

Модуляция высоты основного тона образует звуковую кривую, или *мелодический контур*. Таким образом, ударение может быть подчёркнуто мелодическим способом.

Звук голоса воздействует на человека как физически, так и психологически.

Первое действие ощущается подсознательно. Второе – психическое – помогает человеку осознать//понять звук.

Однотонная интонация вызывает у него соответствующую реакцию – усыпляет, успокаивает (например, интонация колыбельных песен, однообразное тиканье часов, монотонная речь).

Прерывистые, аритмичные звуки, наоборот, повышают внимание. Сильный и высокий звук является активным раздражителем по отношению к слабому и низкочастотному звуку.

По этой же причине восходящий интервал действует как возбуждающая переменная величина, нисходящий – успокаивает, затормаживает эмоции.

Вообще в звуковых интервалах ярко выражается эмоционально-смысловое качество интонации.

Н.В.Черемисина, исследуя интонации русской речи, определяет **четыре основных тональных контура** её, соответствующих четырём видам направления движения мелодики речи: *нисходящая, восходящая, восходяще-нисходящая и ровная (однотонная)*.

Сопоставление **мелодических контуров** русских народных песен с типами синтагматических мелодических рисунков – **мелодем** – выводит на следующую типологию интонаций: *восходящая* – восклицательная мелодема, *восходящая* – императивная мелодема, *восходящая* – вопросительная мелодема, *восходящая* – перечислительная мелодема, *нисходящая* – перечислительная мелодема, *нисходящая* – констатирующая мелодема, *монотон*.

Повышение и понижение основного тона речи в принципе фиксируется нотными знаками. Однако записанная таким образом мелодия (или интонация) будет представлена условно, так как речевая интонация обладает исключительной звуковысотной подвижностью по сравнению с музыкальной.

Область **речевой интонации** – не темперированный строй. Впрочем, человеческий голос и в певческом режиме сохраняет способность использования звуковых соотношений меньших, чем полтона. (Об этом свидетельствуют магнитофонные записи исполнения народных песен древнего происхождения, в которых встречаются зоны не темперированного строя. незафиксированные ладовые комплексы, больше похожие на «растянутую» речь, чем на собственно пение.)

Исторический процесс «передвижения речевых работ у древних людей происходил из гортани в полость рта ... Механизм глоточной регуляции дыхания (в системе: «Органы дыхания – Мозг – Глотка») является, безусловно, рефлекторным, он само настраивается задолго до того, как человек начинает говорить ... Сначала образовалась связь и координация между глоткой и органами дыхания и лишь потом – координация между глоткой и органами артикуляции».¹ Следовательно, механизм интонирования был «готов» раньше, чем органы артикуляции, воспроизводящие речевые звуки.

Физиологические исследования глубинных основ **линейности** речи подтверждают самостоятельность чисто языковых и интонационных линий речи, которая обусловлена не только различиями органов произнесения, но и различной локализацией *просодических* и *не просодических* структур в мозгу человека. «Звуковысотное движение основного тона в результате диссимилиации в

¹ Леонтьев А.А. Возникновение и первоначальное развитие языка. – М., 1963, с. 69.

работе коры головного мозга принимается не левым полушарием, а правым».¹ Таким образом, древнейшая эмоциональная сфера интонации связана с *правым* полушарием, ведающим конкретным образным мышлением, а в обработке речи доминирует *левое* полушарие.

Выводы современной филологии о том, что звуковой коммуникации (как речевой, так и музыкальной) предшествовала эмоциональная система общения, подтверждают исследования функциональных зон головного мозга: «Центры, которые управляют эмоциональными реакциями человека, находятся в подкорковой области..., эволюционно более древней, чем кора головного мозга, и пение, ввиду его эмоциональной природы, базируется на эволюционно более древних механизмах, нежели речь»².

Показательно, что в первые месяцы жизни у новорожденного ребёнка преобладает эмоциональное общение, которое сохраняется вплоть до активного освоения им речевой коммуникации. В этот период эмоции перемещаются в область речевых функций и таким образом окрашивают речь. В период эмоционального общения младенцев со взрослыми преобладающую роль во взаимопонимании играют различные интонации голоса взрослого, которые, приобретая смысловой оттенок, способствуют осуществлению непосредственного общения.

Истоки естественного, эмоционально окрашенного *речевого* и *певческого* интонирования кроются в онтогенезе человека, в его естественных потребностях в самовыявлении.

И пение, и речь формировались в тесном взаимодействии, функционируя как две разнообразные формы общения. Развиваясь «рука об руку», эти два «потока», один из которых тяготеет к выразительным *мелодическим* тонам, а другой – к *членораздельности*, сохраняют свои родственные связи, порождая различные формы *рече-пения*. И речь, и пение развиваются из одного корня, который с одинаковым правом можно назвать и «праречью», и «предмузыкой».

В.Всеволодский-Гернгросс в своей «Теории русской речевой интонаций» приходит к выводу, что первоначально тоны и шумы в голосе человека развивались параллельно. Только с развитием интеллекта, потребность в языке, который расширил рамки человеческого общения, произошла дифференциация тонов и шумов. Из шумов родились слова, а тоны эмоционально наполнили их музыкой. Схематически этот процесс представляется следующим образом:

Тоны, шумы - Эмоция, интонация - Пение, речь

Соотношение *музыкальной* и *языковой* структур подвижно, и линейное членение в двух параллельно текущих структурах часто *не совпадает*. В народно-песенных формах «ни один из двух языков не бывает абсолютно пассивен или активен за счет другого, но каждый имеет свои *формообразующие* функции, жанрово и исторически обусловленные».³ Наиболее подходящим определением этой системы (по А.Гомону) является понятие «*полифония*». (Этим удачно найденным определением воспользуемся для рассмотрения синкретизма, свойственного *рече-пению*.) В самой разговорной речи содержится зачаточный опыт «полифонизма» в соот-

¹ Жинкин Н.И. Механизм речи. – М., 1958, с. 64.

² Морозов В.П. Занимательная биоакустика. – М., 1983, с. 158.

³ Гомон А.Г. Полифония слова и музыки как фактор формообразования // Народная музыка: История и типология: Сб. науч. тр. – Л., 1989., с. 33.

ношении *просодических* и *сегментарных* линий; в самом языке и речи присутствует *линейная* и *полифоническая* структура.

Выразительность русского народного пения заложена в *интонационной остроте русской речи*, оттенки которой проявляются по-разному в различных **типах интонирования**. Это могут быть: размеренная беседа, сказ; торжественно-величественное повествование; витиевато-насмешливый говорок; иронически-скандированное назидание; трагически-безысходный плач; жалобно просящий причет; нежно-ласкающее убаюкивание; оживлённо-шутливая скороговорка-небылица; радостные восклицания; магические призывы; преувеличенно экспрессивное пародирование и многие другие, скрытые и явные **интонации** голоса.

Разнообразие **интонаций** усиливается в *процессе музицирования*, выражения чувств характерными приёмами исполнения: «игрой» словом и звуком, *миллизматикой*, *огласовкой согласных*, «гуканьями», «иканьями», «скатами», «скольженьями» голоса, *глиссандированными «ахами», «охами»* и другими *иллетирами*. Всё это позволяет предельно ярко выразить *смысловую* суть интонации.

Фонетические характеристики языка (в том числе его диалектных версий) оказывают *решающее* влияние на формирование *певческих* звуков. Именно речевой фонетике фактически подчинены все функциональные голосообразующие процессы в пении. Учитывая общность происхождения *речи* и *пения*, единство их голосообразующего механизма, где основным объединяющим фактором является *фонетика речи*, представляется целесообразным обратиться к *фонетическому методу* развития *певческого* голоса, в котором «как в фокусе собираются и отражаются все *функциональные процессы*, связанные с пением». Фонетический метод облегчает задачу осознанного управления *фонационными* процессами.

Звуки человеческого голоса рождаются в результате сложной *мышечно-артикуляционной* работы, программируемой фонетическими особенностями языка. Акустика этих звуков языка требует от голосового аппарата соответствующих координационных действий. В результате *голосовой аппарат* развивается под влиянием *звукового состава* языка. Большую роль при этом играет *фонетически натренированный слух* певцов.

Изучение *интонационной гибкости*, выразительной распевности *речи* приближает исполнителя к пониманию сущности народной манеры интонирования, постижению истоков и таинств ранней формы музицирования.



Вопросы к § 5:

1. Лингвистическая теория интонации.
2. Основные свойства составляющих частей и функций интонации.
3. Синтаксическая интонационно-смысловая единица речи.
4. Сопоставление мелодических контуров русских народных песен с типами синтагматических мелодических рисунков – мелодем.



Литература:

Гомон А.Г. Полифония слова и музыки как фактор формообразования // Народная музыка: История и типология: Сб. науч. тр. – Л., 1989, с. 33.

Жинкин Н.И. Механизм речи. – М., 1958, с. 64.

Леонтьев А.А. Возникновение и первоначальное развитие языка. – М.: АН СССР, 1963.

Светозарова Н.Д. Интонационная система русского языка. – Л.: ЛГУ, 1982.

Черемисина Н.В. Русская интонация: поэзия, проза, разговорная речь. – М., 1982.



§ 6. Смыслообразующая музыкальная интонация

Народное пение – это искусство «живого интонирования», и потому выразительное характерное речевое интонирование является содержанием обучения народному пению.

Проблема выразительного интонирования сама по себе не нова. В трудах музыкантов-фольклористов, филологов, музыковедов она находит своё оригинальное освещение.

Из множества определений **интонации** ближе всего профессиональному народному пению подходит асафьевское понимание **интонации** как «состояния тонового напряжения» – показателя эмоциональной, логической, волевой окраски речи, ее зависимости от психологической ситуации, национальной и социальной принадлежности, личностных свойств говорящего//поющего, то есть в смыслообразующем значении.¹

Интонацией может быть и звук, и тембр, и интервал, и отрезок мелодии, и аккорд – как элементы системы, как показатели, определяющие ее выразительность.

В **интонации** заложена информация о языке, диалекте, темпераменте, психологическом складе и настроении поющего (поющих), его (их) образованности, воспитанности, социальном статусе и т.п., всё – о том, что создаёт самобытный индивидуальный «портрет» коллектива (певца).

Интонация является важнейшей приметой звучащей, устной речи, средством оформления высказывания, уточнения его коммуникативного смысла и эмоционально-экспрессивных оттенков. Изменяется интонация – меняется коммуникативный смысл высказывания.

Интонационные звуковые средства как бы «наслаиваются» на звуковые оболочки слов. Поэтому *речь* в своей основе двухлинейна: а) звуковые оболочки слов составляют *сегментный уровень* речевого звучания, расчленяемый при восприятии на сегменты – звуки, соотносимые с отдельными фонемами, и определяют *линейность* речи; б) интонация составляет *суперсегментный уровень* и образует *вторую* линию речевого звучания.

На это указывает **Б.Асафьев** в своем учении «**Об интонации**»: «... И за нашей речью из звеньев – слов (язык), и за нашим «произношением» музыкальных тонов звучит, сосуществуя, непрерывность тонового «тонного» голосового напевания (послушайте крестьянскую речь, ораторскую речь, речь матери и ребенка и т.д.), в отношении которой отдельные слова, отдельные музыкальные звуки суть своего рода «*интонационные комплексы*», «*сгустки*», возвышенности на равнине, изгибы и утолщения, «*штриховка*» рисунка и т.д. В них, в этих узлах, концентрируется смысл, они – область интеллекта, сознания; но живой тонус звукового языка, жизнь тонов и слов (на чем основана быстрота улавливания речи) таится в теку-

¹ Асафьев Б.В. Там же, с.35, 355.

чести и непрерывности эмоционально-голосового, тесно спаянного с дыханием, «тонного» усилия, напряжения».¹

Развивая эту мысль, И.Земцовский рассматривает два уровня существования песни – артикуляционный и интонационный. Если первый – внешне выраженный – «уровень художественно конкретной ... и психологически органичной реализации данного интонирования в рамках данного музицирования», то второй – внутренне выраженный – «обозначает содержательный уровень музыкального общения ... специфически музыкальное мышление».²

Здесь мы вплотную подходим к вопросу полифонического взаимодействия слова и музыки в народном пении, к контрапункту смыслового и мелодийного интонирования. Постепенно интонационно-речевая «полифония» языка, объясняемая механизмом речи, с возникновением и ростом духовно-эстетических потребностей человека переродилась в «полифоническую систему музыкально-поэтических форм фольклора». А.Гомон указывает на три, генетически связанные, эволюционно преемственные полифонические системы, это:³

- интонационно-речевая система языка;
- музыкально-речевая система фольклора;
- поэтически-речевая система поэзии.

Явление такого «полифонизма» со всей очевидностью ощущается при работе исполнителей над текстом и ритмо-интонациями песен, при раскрытии полифонического механизма мелодического ритма, когда музыкальная форма воспринимается певцами как полифоническая структура: напев : текст.

(Это необходимо учитывать в методике обучения народному пению. Представление о «полифонии» слова и напева в фольклоре проливает свет на природу линейного мышления народных певцов, подсказывает методические подходы к воспитанию необходимых мыслительных навыков в процессе обучения народному пению.)

Исследуя метроритмические основы русских протяжных песен, композитор Т.И.Сотников сформулировал очень важное понятие – «движение текста», вытекающее из осознания полифонической системы связи «мелодия – текст». Самостоятельность и различие «ритмического движения» – развития мелодии и текста он объединил понятием метра.⁴

Народное певческое сознание не только отражает, но и программирует речевую организацию пения, что чрезвычайно важно для начального этапа обучения. Здесь не обойтись без нужных слуховых впечатлений, которые вместе с речевым характером подачи звука внедряют в сознание особенности ладоинтонационного строя – звука, оформленного в напев.

Поскольку интонация «в реальности связывает два основных измерения в мелодике: высоту и время, а интонационная теория, являясь по необходимости и теорией лада и теорией ритма одновременно (представляется своего рода «теорией

¹ Асафьев Б.В. Там же, с.355.

² Земцовский И.И. Этнография исполнения: музицирование – интонирование – артикулирование. // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов РСФСР. – М., 1989, с. 96-97.

³ Гомон А. Г. Там же.

⁴ Сотников Т.И. Музыка казаков-некрасовцев // Народная устная поэзия Дона. – Ростов-на-Дону, 1963.

относительности») теорией связи двух главных векторов *мелодического процесса*».

Ритм, обусловленный *«двигательной динамикой»*, симулирует танцевальные, маршевые, трудовые (*«раскачивающиеся», «ударные»* и пр.) ритмические стереотипы, ставшие в определённой мере средством *жанровой типизации*. Возникающие ритмические несовпадения акцентов слова и *«мелодии/движения»* нередко преодолевались *«изобретением»* таких приёмов, как *пиррихий*, система энклиз и проклиз, стилистическая *аббревиатура* и т.п.

С течением времени подбор слов в напеве в большей мере стал подчиняться *ритмической конструкции*, что привело к *силлабо-тоническому* типу стихосложения.

Тем не менее, *«нарушений»* акцентного параллелизма в народных песнях предостаточно. Акцентная канва текста песен нередко идёт вразрез ритмо-формуле, создавая для исполнителя сложную *«полифонию слова и музыки»*, о которой говорилось выше.

Ритмика русского песенного фольклора столь же разнообразна, сколь многоцветна его жанровая палитра. Она представлена как простыми (одноэлементными) метроритмическими формулами календарных напевов, так и сложносоставными ритмоформулами свадебных песен, асимметричным ритмом мелодических распевов протяжных лирических песен, речитативными ритмическими структурами эпических былин, развивающимися в тесной связи с поэтическим текстом.

Выразительное речевое *ритмо-интонирование* в характерной ладовой окраске составляет специфическую сторону содержания школы русского народного пения. Живая *интонация* выступает в самых различных ипостасях: в качестве носителя смысловой выразительности речи и пения, средства общения, *«мелодического контура»* речи, звуковой высоты, *«фонетической мелодии»*, элемента певочной ладовой системы, звукового выражения мысли и состояния души певца, отражения специфики его музыкального мышления в качестве коммуникативного, разграничительного, смылоразличительного, кульминативного, синтезирующего, аппелятивного и эстетического элементов речи и пения и т.п.

Именно живое *интонирование* определяет специфику *организованного обучения народному пению* в доступных ему формах сохранения подлинных песенных и певческих традиций фольклора.

Для хормейстеров наибольшую ценность представляет *асафьевское* понимание *интонации*. Оно открывает методически перспективный, теперь уже апробированный путь к освоению песенного фольклора через формирование специфического (народного) музыкального мышления и внутренне органичного механизма народного рече-пения. Идеи Асафьева позволяют типологизировать характерные интонационно-ритмические обороты, из которых складывается *мелодический язык* народного певца, и создать на этой основе систему последовательного, *постепенного* усвоения музыкальной *семантики* народного мелоса, систему, имеющую своей целью воспитание музыкальной *памяти, слуха и голоса* певцов в процессе реконструкции *«живой интонации»* народной речи.

В качестве подготовительного этапа, предшествующего практическому овла-

дению народными попевками, Асафьев Б. называл процесс *наблюдения живой интонации речи* в сочетании с активным поиском соответствующих ей *мелодических контуров интонации*. В связи с этим он предлагал весьма конструктивную типологию взаимосвязей *речевых интонаций* и *мелодических движений*, не утратившую своего значения и по сей день.

Мелодика музыкально-речевого интонирования, предложенная Асафьевым, открывает пути «вхождения» в *технология народно-манеры пения* (через формирование музыкально-речевого мышления к музыкально-речевому интонированию), воспитания памяти и слуха на характерном песенном материале, освоения «интонационно-попевочного» словаря, развития певческой «энергии дыхания», тесно связанной с формообразующими процессами исполнительского творчества, и, наконец, «выхода» на *кантиленное пение* в «речевой» манере. (Асафьевский метод составляет основу «гнесинской школы» народного пения.)

В свете асафьевской теории острее воспринимаются исследования В.Н.Всеволодского-Гернгросса, полагавшего, что звуку определённой высоты первоначально соответствовал тембр конкретной гласной. Этот вывод, сделанный им на основании изучения интонации с учётом физиологического и психического развития человека, позволил ему сформулировать тезис о наличии в речи «фонетической мелодии» когда «речевой интонации возможно услышать сложнейшую, ювелирную, кружевную, изощрённую музыку». Под каждую гласную и сонантную согласную подставляется звук, выраженный нотным знаком. При этом на звуковысотность «фонетической мелодии» влияет и тембровая окраска: тембровые характеристики согласных и гласных различны. Всеволодский-Гернгросс предлагает свою интерпретацию их: А – уверенно, спокойно, радостно; У – жутко, испуганно; И – болезненно напряженно; Л – ласково; Ф и В – воздушно; Р – трагично и т.д.

В.Н.Всеволодский-Гернгросс также отмечал эмоциональную информативность лада: «Для возбуждения отваги и храбрости греки имели фригийский лад; блаженного, безмятежного состояния – эолийский; торжественно-религиозного – дорийский; лидийский лад они использовали для достижения сильного эмоционального эффекта в похоронных песнях»¹.

Л.Л.Христиансен пришёл к выводу о наличии владово-интонационном комплексе каждой песни эмоциональной информации, содержащейся в тексте, окрашенном яркой речевой интонацией. На примере малотерцового интонационного оборота в мажорном трихорде известной скоморошины «Замуж выйдете, спокаяйтесь» раскрывается характер «предостережения», содержащегося в тексте.

Смысловый оттенок Христиансен находит в выразительных свойствах других ладов-звукорядов. Интонация жалобы, озабоченности, огорчения, наставления слышится в известной минорной попевке «Жила-была одна блоха». Примечательно высказывание Христиансена о том, что «универсальность и смысловая ёмкость минорного интонирования возможны в небольшом песенном построении только при вокальном исполнении, добавляющем к чисто музыкальным средствам выраженную речевую окраску».

В течение исторического опыта народа вырабатывались и твердо усваивались устоявшиеся в общественном сознании мотивы и напевы, имеющие особую значимость в силу их магического, целебного и т.п. смысла или социальной полезности (сигналы, команды, кличи). Накопление интонационного материала и возможность его запоминания осуществлялись путем развития, складывания своего рода музыкально-интонационного языка, системы попевок – основных, излюбленных

¹ Всеволодский-Гернгросс В.Н. Теория русской речевой интонации. – Пб., 1922, с. 32, 35, 110.

интонационно-мелодических формул, которые, с одной стороны, формировали *лад и строй*, а с другой, – конструировали *мелодические линии*. Эти многочисленные «попевки», свойственные русскому народному мелосу, «странствовали» из одной сферы музыки в другую и становились конструктивными элементами для своего интонационно-динамического развития. В результате комбинирования основных интонационно-мелодических формул («попевок») образовались запасы материала, что обеспечивало возможность их продвижения на большие расстояния.

Исторический экскурс в раннефольклорное творчество позволяет выявить начальные формы и черты фольклорного интонирования, в процессе которого складывался специфический мелодико-попевочный язык, формировались мышление//речь, слуховые представления, развивалась художественно-музыкальная память народа. От *речевой интонации* без чётко фиксированной звуковысоты – к формированию ладов в процессе вариантного повторения интонационных попевок со звуковысотным и ритмическим преобразованием их; от подвижной речевой интонации, окрашенной эмоциональной выразительностью, выделения мелодического контура – к моделированию «фонетической мелодии» и фиксации ладообразующих тонов в ней – таков путь формирования мышления//речи, становления ладов//звукорядов, складывания мелодического языка.

Этот исторический опыт носит *стадиальный* характер и во многом может быть полезен в организации *обучающего процесса*, заимствующего у традиции не только её «продукты» (песенный материал), но и процессуальные особенности устного творчества, отражающие его периодическую и созидательную природу в масштабно-ретроспективном измерении.

В своём исследовании *раннефольклорного интонирования* Э.Алексеев выделяет **три структурных типа**, послуживших строительной основой ладов-звукорядов, и три уровня-этапа возможного осмысления звуковысотного пространства (звукорядный, ладофункциональный и интонационный) 58/.

Первый тип – *контрастно-регистровое пение* наподобие голошения, плача, причета, взывания и т.п.

В этом случае высотное соотношение звуков крайне нестабильно. Главное качество такого интонирования проявляется в темброво-высотной «игре» голоса: подъём – спад, вопрос – ответ, перепад речевых тембров с различными интонационными оттенками – окрики и убеждения, угрозы или ласковые обращения.

Акустическое звучание отличается большой громкостью и высокой амплитудой частот, что отвечает ощущению *пространственной дистанции*. При этом звуковысотный интервал между уровнями звучания изменяется: при восходящем контуре мелодии второй тон звучит выше и, значит, громче; при нисходящей – картина обратная. Эмоциональное состояние певца, переживающего образное содержание текста, имеет *экстатическую окраску*. Это не только «прорыв подсознательного», но и «сознательная имитация».

В речи подобный двухуровневый контур мелодии проявляется в *эмфатиче-*

ском произнесении, направленным на сознательное подчёркивание эмоций и связанным с пространственным фактором.

Второй тип – *широкое нисходящее глиссандирование*.

В речевой синтагме оно выражается в нисходящей констатирующей мелодеме, произносимой, как всякая синтагма, на едином воздушном потоке до его полного исчерпания. В результате интонация естественно понижается.

Движение мелодического контура подчиняется физиологии дыхания, где немаловажную роль играет временной фактор.

Третий тип – *выделение стабильных звуковысотных уровней* в пространственно-временном единстве первых двух типов. Высотное соотношение тонов выглядит по-иному: диапазон становится более узким, интервальное движение не выходит за рамки членораздельной речи. Тем не менее высотные связи всё ещё относительны.

Все три типа интонирования характеризуются мобильностью, так как в большей степени подчиняются речевой интонации. Она отличается не столько звуковысотностью, сколько вне высотной выразительностью. Как правило, в мелодическом контуре бывает трудно проследить хотя бы некоторое подобие ладового комплекса. Мелодия напоминает скорее речевые восклицания человека, находящегося в состоянии повышенной эмоциональности. От неё и исходят звуковысотные изменения.

Алексеев прослеживает качественные изменения в процессе становления ладов-звукорядов: стабилизацию тонов. Он связывает развитие первого типа с рождением ангемитоники и пентатоники. Второй же тип, по его мнению, сохраняя функцию регулирования дыхательного цикла, приводит к выделению устоя как сигнала конца дыхания. Этот устой постепенно начинает приобретать главенствующую роль и подчинять себе другие тоны. Последние в неполных ладах ещё удерживают относительную самостоятельность. Чередование опорных и не опорных тонов можно сравнить с лексической системой ударных и неударных слогов, смысловых акцентов и неакцентной языковой ткани.

Развивая идею *звукосмысловой функции лада*, Л.Мухаринская отмечает два исторических пласта формирования мышления//речи: на сигнально-повелевающем уровне (*речь сигнально-суггестивная*) и на объективно отражённом уровне (*речь объективно-образная*).

На уровне сигнально-суггестивном звуковысотный контур мелодического интонирования ещё как бы «размыт», преобладает выразительность тембра, тесситурных и динамических воздействий.

Позднее, на этапе формирования «оперативно-аналитического» (понятийного) мышления, складывается объективно-образное, художественное отражение действительности в сознании. Этот этап связан с возникновением *приуроченных жанров* в фольклоре. Созревает принципиальное отличие собственно художественной (поэтико-музыкальной) речи с её своеобразными поэтическими законами и ладовыми закономерностями, системой «иерархических отношений тонов централизованного лада с ярко утверждающей тоникой и противостоящей ей зву-

ковой «периферией»».

В человеческом сознании возникают *слуховые представления*, формируется явление «*функционального слуха*». В приуроченных жанрах не только вырабатываются характерные семантически значимые интонации, но и определяются *наиболее типичные* особенности звукового строя напевов.

«В условиях многократной повторяемости типизированных мелодических высказываний в соответствующей им типизированной обстановке, закрепляется не только характерная манера высказывания, способ звукоизвлечения, тембральная окраска, но также и характерная интервалика восходящих интонаций *возгласа-призыва*, нисходящих *плачевых оборотов*, преимущественная *тесситура* этих «*возгласов*» и «*стенаний*» и, наконец, что очень важно для нас, закрепляется их ступеневая организация: в восходящих *возгласах* – от субкварты к тонике с остановкой-затягиванием на 2-ой ступени; в причитаниях (как и в музыке траурных шествий) – характерная нисходящая полутоновая последовательность от 3-й ступени ко 2-й (на выдохе!) и аналогично – от 4-й к 5-й. И теперь сами эти ступени, «открывающие» соответствующие последовательности, становятся носителями присущего всему обороту *психологического содержания*, переданного им как бы «по наследству»» 59/.

Постижение стадийности процесса становления и развития фольклорного песнетворчества позволяет выявить и осмыслить с т а д и и формирования *музыкально-образного, ладово-интонационного* и др. сторон мышления певцов-носителей традиций, затем использовать эти знания в совершенствовании народно-певческой исполнительской технологии.

Предложенная Б.Асафьевым методика освоения музыкально-речевого интонирования настолько *органична и последовательна*, что целесообразно её полностью процитировать* (* Теория Асафьева «Об интонации» стала буквально ценнейшей находкой для вокальных педагогов и хормейстеров, которые эмпирическим путём дошли до тех же принципов музыкально-речевого интонирования. Это лишний раз подтверждает объективный характер найденных *субстанциональных механизмов* развития народных голосов.)

«Музыкально-речевая интонация

< . . . > Что касается плана усвоения музыкально-речевой интонации в первой стадии прохождения, то работа должна идти по линии, естественно указываемой положением дела, - по выделению (постепенному) мелодического рисунка и динамики мелоса из вне напевной, чисто речевой интонации. Упражнения располагаются в следующем порядке:

1. Интонирование – вне музыкального тона, но на определённой речевой высоте; собственно «музыкальное чтение» или воспроизведение речитатива говором (*Sprechgesang*), не переводя в тон, а лишь в речевом плане с сохранением ритмического рисунка и высотности...

2. Первая фаза музыкальной интонации, но оформленной ещё всецело словом, - интонирование на одном тоне (прибауток, поговорок, кличей, причитаний, заклинаний и т.п.)... Примеры: «Андрей, воробей, не гоняй голубей!», «Дон, дон, дон, загорелся кошкин дом!», «Шильце, мыльце, белое белильце» и др.

3. Следующая фаза музыкальной интонации: образование коротких мотивов: линия звучания держится преимущественно на одной *осевой* ноте, но с рельефно выделенной концовкой и с подчеркнутыми акцентами, что достигается повышением голоса на секунду (и на терцию) вверх или вниз от центрального тона (от интонационной оси). При этом ударение может быть перенесено, но может и сохраняться на центральном тоне. Концовка служит границей фразы (стиха, строфы, мелодического периода) или заключительным оборотом (мелодически и ритмически устойчивым) псалмодии, т.е. речитатива, эпического чтения, ритмика которого соотнобразуется всецело с требованиями текста. Вырабатываются характерные формулы повышения и понижения голоса перед конечным тоном, и таким образом концовки изменяют свой вид и характер сообразно типам речитатива. (См. примеры «Идёт коза рогатая за малыми ребятами», северно-русские былины и причитания.) Богатейший материал даёт псалмодия, за формами которой рекомендуется наблюдать а культе.*

(* В бытовой интонации выкриков, зовов и т.п. концовки допускают резкие скачки, иногда больше октавы. Но надо заметить, что зов и крик – несколько иная в музыкальном отношении интонационная сфера, чем псалмодия.)

4. Ещё более сложная фаза музыкальной интонации – захват более широких вверх и вниз от данной мелодической оси интервалов и группировка вокруг неё соседних тонов. Движение распространяется до кварты и квинты, а перемещение оси вверх или вниз на другой тон даёт возможность получить ещё более широкий диапазон. Но длительной музыкальной мелодической линии ещё нет – ритм и интонационная динамика всецело подчинены тексту, большей частью следуя слогам, их размеру и высотам. Только в концовках ярче вырисовывается мелодический рисунок и зарождается напевность. В общем, это всё ещё область речитации... на грани: между бытовой и эпической (культовой) интонацией, между суровым мерным псалмодийным речитативом и вот-вот готовым расцвести мелосом. Причеты, былинные напевы и некоторые простейшие хороводные мотивы (но там мотив облекается уже в стройный и мерный ритм танцевальных движений-формул) принадлежат точно так же к данной фазе развития мелодического начала. (См. примеры: «Петушок, петушок, золотой гребешок», «Таусеньки, таусень, варит бабушка кисель», «А мы масленицу дожидаем, дожидаем», «Как задумал наш грозный царь Иван Васильевич жениться».)

5. Самая важная и обязательная область интонационных упражнений, образующих переход к отделу мелодики, – это приучение слуха к наиболее характерным и часто встречающимся *попевкам* (См. образцы попевок, обобщающих напевы, – свадебных, хороводных, плясовых и протяжных песен.)

Попевка* – интонационно-конструктивный элемент мелодии – образует группу сопряжённых тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф; из чередования таких неизменных (или несколько варьированных) оборотов или излюбленных мелодических соотношений ткётся песенная нить; развёртывание песни, её характер, её тип зависят от взаимодействия, сопоставления и прежде всего от свойств и особенностей организующих её или входящих в неё попевок. Таким образом, чтобы усвоить смысл песенности, сущность песенного стиля и форму напевов через интонирование их, необходимо приучить слух к характерным песенным оборотам-попевкам.

Постижение песенных форм путём количественного архитектурного анализа (исчисление тактов, образующих предложения и периоды) невозможно; это приводит лишь к вредной привычке абстрагировать из живого мелодического движения мёртвые пространственные схемы, безразличные к наполняющему их материалу.

Первое приближение к осознанию мелодического процесса и кристаллизующихся в нём форм должно состоять не в зазубривании механически составленных ходов на различные расстояния

(интервалы) вверх и вниз, а в пении *систематически подобранных мелодических оборотов*, действительно входящих в песни и их организующих. Это единственное средство воспитать слух на живой музыке и приучить его к интонированию сложных песенных образований, а не только к автоматическому воспроизведению мёртвых схем...

<...> Через сферу песенной интонации... слух обогатится чрезвычайно важным для каждого музыканта опытом и постижением значения *дыхания* как формообразующего фактора, о чём так часто склонны совсем забывать...

Так от речевой интонации намечается путь к осознанию процесса мелодического движения и к направляющей его энергии – к дыханию, а отсюда к изучению проявления мелоса в форме».

Асафьев отмечал, что «...несмотря на ... кажущееся неисчерпаемое конструктивное многообразие, можно уловить ряд наиболее характерных формул движения, ориентировка в которых приучает слух к свободному охватыванию музыки...».

Метод моделирования исполнения напевов с учётом особенностей различных типов интонационного контура речи является одним из возможных путей к овладению народно-песенной речью. Однако для такого моделирования необходимо знать *типы ладово-интонационных взаимосвязей*. (В данном случае лад следует рассматривать как интонационную *попевочную* основу, несущую в себе качественную информацию о музыкальном языке песни и характере музыкального мышления певцов.)

В связи с этим также представляют интерес работы Л.Л.Христиансена, анализирующие различные ладовые системы (от дихордов до полных семиступенных звукорядов). На конкретных песенных образцах показывается *интонационное формирование ладов*: как взаимодействие тонов рождает простейшую попевку-лад. Затем их сцепление образует полно объёмные *ладовые комплексы*. Это обуславливалось, прежде всего, необходимостью расширения интонационного диапазона, увеличивающим возможности передачи гораздо более ёмкой информации, и одновременно эстетическими потребностями поющих.

Б.Асафьев выделяет два основных вида мелодического контура.

Первый – *волнообразный* – характеризуется *сглаженными, постепенными и поступенными переходами звука к звуку*, причем линии подъема и опускания одинаково гибки и волнисты. Этот оттенок *мелодического движения* особенно свойственен протяжным, проголосным формам. «Движение – мягкое, расходящееся как бы округлыми изгибами вверх и вниз от основной линии... Иногда движение держится почти на одной ровной линии; звуки цепляются друг за друга или вытесняются... Замечательно, что обычно каждый резкий скачок вниз или вверх вызывает обратное движение более тесными интервалами (даже постепенные гаммаобразные ходы)».

Второй – *ломаный* – образуется угловатыми линиями, резкими изгибами при подъемах и падениях от опорного тона и обратно. Напевы этого типа встречаются редко, как правило, в хоровых (преимущественно казачьих и солдатских) песнях с запевалой. Здесь «... характер движения мелодии ... имеет двойкий оттенок: движение идет как бы толчками или раскачиваясь, все время держась основного тона...

Это частое и упорное возвращение к одному тону создает впечатление отталкивания от него... Обычно в данного рода песнях пределы напева вверх и вниз от осевого тона сразу же точно определены и не нарушаются на всем протяжении (например, квинта вниз, секунда вверх, кварта вверх и вниз)...». Народное пение, как целостная самобытная *ладово-интонационная* система со своим оригинальным национальным языком, осуществляет, прежде всего, *социальные* потребности народа в эстетизированных формах общения способом *речения*.

В народной музыкальной речи русских «звучит всей глубиной своей человечность, всё пережитое, передуманное и испытанное русским народом. Звучит без крикливого, шумного, парадного пафоса, - в глубокой серьёзности, в величавом своей скромностью сосредоточении чувства». Только могучий человеческий свободный дух мог вызвать к жизни такие мудрые, широкие и вольные песни, как «Не одна во поле дороженька пролежала», «Горы вы мои», «Ты взойди, солнце красное», «Степь широкая»... Душевная теплота и искренность – главные качества русского пения, в котором образ песни возникает как бы изнутри, путём выражения подтекста, внутреннего смысла песни и обязательно через преломление сугубо эмоционального личного опыта певца.

«Искусственное» пение «горазда обдуманнее, оно рассчитано, украшено всем, чем только может украсить его гений человека... Но вся учёность гармонии, всё изящество развития, всё богатство украшений... , вся гибкость, всё несравненное богатство голоса... не заменит недостатка *искреннего чувства*, которым проникнут бедный мотив народной песни и неблестящий, мало обработанный голос человека, который поёт не по заказу, не из желания блеснуть и выказать свой голос, а из потребности излить своё *чувство*» 60/.

Живая манера интонирования, сохранение тембра выразительной речевой интонации в пении, изначально свойственное синкретической нерасчленённости искусства и не искусства в фольклоре, позволяет достичь внутреннего динамизма, эмоциональной окрашенности, смысловой выразительности в исполнении (что, кстати, воздействует на слушателя подчас гораздо более сильнее и убедительнее, нежели собственно динамика звука).

Выработка мастерства, динамической яркости и бойкости в целях достижения максимальной выразительности и красоты *интонации* свойственна народному музыкальному искусству, которое, оставаясь бытовым по своему происхождению и бытованию, обнаруживает стремление к профессионализации. При этом художественное начало проявляется не в виртуозничестве исполнителей, а в их желании петь так, чтобы «за душу хватало». Особенно это выражалось в исполнении *протяжных* лирических и лиро-эпических песен.

Собственно пение начиналось в момент творческого вдохновения, которое преображало *речевое* интонирование в *музыкальное*. Наиболее сложные, развитые мелодии создавались и исполнялись высоко одаренными певцами и очень ценились в народе («Старинная песня как река льется, с извилинами да загонами») ...





Вопросы к § 6:

1. Определение «интонации».
2. Типы интонирования.
3. Раннефольклорное интонирование, формирование интонационно-ладового и эмоционально-образного мышления певцов.
4. Основные положения труда Б.Асафьева «Об интонации».



Литература:

Алексеев Э.Е. Раннее фольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. – М.: Сов. композитор, 1986, с. 54.

Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн. вторая: Интонация. – Л.: Музыка, 1971.

Асафьев Б.В. О народной музыке: Сб. ст./Сост. И.И.Земцовский и А.Б.Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987, с.27, 165-167 и др.

Земцовский И.И. Этнография исполнения: музицирование – инонирование – артикулирование. // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов РСФСР. – М., 1989, с. 96-97.

Морозов В.П. Занимательная биоакустика. – М., 1983.

Мухаринская Л.С. Проблемы формирования лада в свете истории мышления: Тезисы. Размышления // Народная музыка: история и типология. – Л., 1989, с. 27, 29.

Христиансен Л.Л. Ладовая интонационность русской народной песни. – М., 1976, с. 64, 166.

Чернышевский Н.Г. Эстетические отношения искусства к действительности//Собр. соч. в 5-ти томах: Т.IV. – М.: Правда, 1974. – С. 5-151.



§ 7. Русское народное «наддиалектное» пение

По мере постепенного ослабления утилитарного характера народного пения в быту и соответственно – усиления в нём чисто эстетического начала, по мере всё большего обращения народных певцов к слушателям, к аудитории, народное пение стало приобретать черты *профессионального искусства*. И когда на определённой стадии своего развития оно в отдельных своих проявлениях *отделилось от быта*, впрямую отражая органическую потребность человека в эмоциональном самовыражении, тогда-то со всей определённостью и обозначилась *эстетическая функция* пения, стали формироваться и учитываться *художественно-эстетические нормы* его восприятия. Усилились требования к народному пению как к полноценному искусству (с точки зрения *вокально-художественных норм*).

Акцент на чисто эстетические задачи искусства, отвлечённые от узко прикладных, опирающихся на функциональную приуроченность пения, выразился, прежде всего в том, что в песне особо интенсивное развитие получила музыкальная (и прежде всего *мелодическая*) сторона.

Венцом эволюции песен «речевой динамики» стала *лирическая протяжная песня* – жанр и форма, в которой признаки «двигательной динамики» полностью отсутствуют. Именно в лирике, преодолевающей «повседневность быта», наиболее точно и тонко выражающей «национально-характерный взгляд человека на мир», своего рода «*феномене народной музыкальной культуры*»¹, как ни в каком другом песенном жанре, проявилась *вокальная способность* народа.

Понятие «народный вокал», вошедшее в обиход современной исполнительской и педагогической практики, нуждается в специальном рассмотрении, поскольку до настоящего времени в понимании «вокала» присутствовала исключительно «академическая» точка зрения. На первый взгляд словосочетание – «народный вокал» – содержит некую «натяжку», проистекающую из-за того, что «вокал» обычно отождествляется с («*поставленным*») певческим звуком и потому не согласуется с народным пением в его бытовом понимании, применительно к *непоставленным*, бытовым голосам.

Устоявшиеся в академическом пении определения – «вокал», «вокализация», «вокальный» – имеют общий корень – *vokalis* (от лат. – *голосовой*), что указывает на звучание голосовых связок как материал вокального искусства, т.е. на способность петь. (При этом способ, манера пения не уточняются.) Таким образом, определение «вокальный» – «исполняемый голосом», «относящийся к пению» – вполне может быть применимо не только к академической, но и к народной манере.

Понятие «вокализация» толкуется специалистами как «исполнение мелодии на гласных звуках», «пение (преимущественно в виде упражнений) на одних гласных звуках», что в принципе не характерно для русской народно-певческой традиции.²

В выше приведённых определениях акцентируется примат звука в пении. Именно эта особенность и составляет «зерно» эстетики академического пения «прекрасным звуком» - *bel canto*.

¹ Земцовский И.И. Лирика как феномен народной музыкальной культуры // Песенная лирика устной традиции: науч.ст. – СПб: РИИИ, 1994, с. 9-22.

² Слоговые распевы сюда не относятся: их вокальная природа прочно сохраняет *речевую мелодическую основу*.

Несмотря на очевидные различия в народном и академическом способах звукообразования и звуковедения, их объединяет *характерный* (для русских славян) *распевный мелодический стиль*. Именно «*распевность* является коренной чертой всей русской музыкальной культуры, следствием «неизбывного стремления» народа, всех слоёв общества к пению»¹.

Главным выразительным средством (инструментом) народного пения является *народный голос* (Folkstimme) – звук, образующийся *открытым способом голосообразования в пении*.

Его специфическая – *открытая* – тембровая окраска звучания, воплощенная в характерной – *речевой* – исполнительской манере голосоведения, напоминает открытое звучание народной скрипки, связанное с преимущественным использованием первой скрипичной позиции и, как следствие, с частым употреблением открытых струн. Та же ровная, «*прямая*» подача звука и очень умеренное *vibrato*, которое лишь несколько смягчает звучание, придает ему теплоту и красочность в нужных моментах музыкального интонирования.

В сферах академического искусства народный певец обрёл новые для себя качества и формы проявления.

Концертное исполнение народных песен внесло *дефиницию* нового – *концертного* – *стиля*.² Возникло новое исполнительское направление, выразившееся сразу в двух планах: как «производное» от фольклора (явление «вокального фольклоризма») и как разновидность вокального искусства («концертное народное пение»).

Определение «концертное» наиболее точно соответствует современному пониманию профессионального народного пения. Тем более что изначальный смысл «концертирования» подразумевал такие качества (синкретизм, импровизация, стилевая *мобильность*, игровая *амбивалентность*, тембровая *персонификация* и др.), которые применимы и к категории народного песнетворчества.

Кроме того, понимание профессионального народного пения как *концертирования*, то есть *особого рода публичного творчества с установкой на высшее профессиональное мастерство* (по А.Н.Уткину)³, как нельзя лучше отражает *концертный стиль* современного народного пения – **разновидности вокального искусства**.

Концертное народное пение – это вокально-исполнительский жанр, обладающий самостоятельной эстетической системой, своими особенностями развития и собственным местом в современной культуре.

Идентифицировать концертное пение с бытовым категорически нельзя, поскольку это совершенно разные сферы.

Для носителей традиции: **фольклор** – органический язык, воплощение их соб-

¹ Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. – М., 1980.

² Concertare – от лат. «состязаться», итал. «гармонизировать, согласовывать» – как понятие сложилось в музыкальной эстетике итальянского барокко и стало одной из её основополагающих категорий. «Концертирование» было выдвинуто как существенная дефиниция нового стиля и более того – новой гомофонно-гармонической системы. Со временем категория «концертирование» приобретает значительную универсальность, означая согласование, гармоничное объединение музыкальных элементов: аккордов, вокальных и инструментальных тембров, разделов композиции. Постепенно трансформируясь и утрачивая эстетическую широту, это толкование обретает социально-коммуникативную нагрузку, выражая особую форму контакта музыканта и аудитории, особую художественно-аксиологическую слушательскую установку.

³ Уткин А.Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов: Сб. науч. тр. – Л.: ЛГИТМК, 1979, с.63-84.

ственного художественного мышления и, что особенно важно, их живая речь.

Для обученных исполнителей: фольклор – есть воспроизведение этого народного языка, то есть своеобразная «форма отношения к фольклору», вокальный фольклоризм.

Сцена, с которой имеют дело народные концертирующие исполнители (солисты, коллективы), диктует свои законы творчества, потому что сценическое искусство – это также самостоятельный вид художественной деятельности, и как таковой, обладает своим (для него «первичным») языком и правилами «музыкально-сценической речи», которые должны осваиваться наряду с изучением закономерностей фольклорного песнетворчества.

Концертное народное пение, «вырастая из фольклора и участь у него постоянно», вовсе не призвано копировать фольклор. На сцене бессмысленны «и археология, и эстетство»¹.

Концертное исполнение имеет свои цели, свои социальные и художественные задачи. Они-то и определяют выбор исполнительского направления и средства его выражения. «Поэтому не будет преувеличением утверждать, что даже одна и та же народная песня в быту и в концертной транскрипции... представляет, по сути, две разные формы, живущие по своим собственным законам, имеющим разные эстетические основы».

У концертного народного пения как бы два эстетических идеала – песенный фольклор и вокально-драматическое искусство. «Ориентирование на оба идеала требует особой диалектической тонкости, гибкой творческой инициативы», так как для народного концертирующего коллектива (солиста) оба эти идеала имеют равную эстетическую ценность. Пренебрегать одним в пользу другого не только бессмысленно, но и опасно.

Процесс культивирования народного пения требует от хормейстеров высокой исполнительской культуры.

Подлинная культура народного пения, как некий запас специальных, необходимых для исполнительской деятельности знаний, высокая степень мастерства, чувство художественного вкуса и стиля – возможны только при условии овладения культурой в самом широком смысле этого ёмкого понятия, определяющего культуру как совокупность духовных ценностей общества и как культуру ремесла.

Высокая культура ремесла не возможна без обще музыкальной культуры. Когда в каком-либо из названных аспектов понятия «культуры» исполнитель «не дотягивает», тогда и возникает зрительско//слушательское ощущение неполноценной передачи фольклора. Об этом в своё время писала Е.Э.Линёва: «...заученное исполнение народной песни даже лучшими артистами никогда не может сравниться с настоящим народным исполнением».

На стороне народных исполнителей всегда остаётся преимущество, которое мы можем приобрести только огромной работой над собой. Народ импровизирует песню, мы заучиваем её по нотам. В то время как в народном исполнении песня льётся непрерывной струёй, у нас всегда слышно деление на такты и ноты. Народ с к а з ы в а е т песню в протяжной музыкальной речи, мы поём мотив, иногда не зная слов и очень неясно произнося их. Народ любит свою песню, умиляется

¹ Асафьев Б. Там же, с.176.

перед нею, именно умиляется, - мы снисходим к ней»¹.

Линёва указывала также путь овладения народной песней «методом вживания» в неё, как вживается настоящий артист в свою роль. Глубокие теоретические знания народного песнетворчества, практические навыки, умение импровизировать, а также соблюдение главных условий исполнения – глубины чувств, простоты, изящества фразировки и художественной меры в исполнении – всё это определяет культуру народного пения.

Одним из главных признаков современного концертного народного пения является его общерусская, «наддиалектная» (литературная) языковая основа, которая при необходимости дополняется, разнообразится обобщёнными версиями русских диалектов. Более того, в отдельных случаях эти обобщённые диалектные краски намеренно вводятся в исполнение авторской музыки для придания ей ещё большей жанрово-стилевой характерности (например, скоморошье действо «Про Ерша Ершовича, сына Щетинникова» композитора В.Пожидаева исполняется с элементами северных говоров).

Для наглядности понимания специфики «наддиалектного» народного пения сравним народную бытовую манеру интонирования и академическую («учёную») школу пения:

НАРОДНОЕ (БЫТОВОЕ) ПЕНИЕ

- открытый способ голосообразования;
- речевая манера голосоведения;
- вибрато речевое, естественное (как следствие безусловно-рефлекторного процесса речепения);
- артикуляция речевая;
- выразительные приёмы устной певческой традиции;
- однорегистровое пение в диапазоне ~ октавы;
- пение на местном наречии.

АКАДЕМИЧЕСКОЕ («УЧЁНОЕ») ПЕНИЕ

- прикрытый способ голосообразования;
- вокализированная манера голосоведения;
- вибрато вокальное, искусственное, (как следствие условно-рефлекторного процесса фонации);
- артикуляция вокальная;
- выразительные приёмы письменной вокальной музыки;
- пение на соединении регистров в диапазоне двух октав и выше;
- пение на общерусском (литературном) языке.

Как видно, качественные характеристики по одноуровневым показателям обоих певческих направлений различны. При этом локальность народно-певческого стиля проявляет свои ограничительные рамки наиболее сущностно в двух последних показателях: в однорегистровости пения (ограничении звукового диапазона) и в диалектности (ограничении языкового порядка).

Формированию концертной формы народного пения, объединившей в себе фольклорное творчество с вокально-драматическим искусством, способствовало создание вокально-хоровых обработок, аранжировок, композиторских сочинений (песен, хоров, сюит, циклических произведений, кантат, ораторий, народных опер). Это сразу же значительно расширило интонационно-мелодический «словарь» про-

¹ Линева Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып.1. Предисловие. – СПб., 1904, с.24.

фессиональных певцов.

При сохранении общей (*речевой*) манеры голосоведения и установки на «речепение», всё же заметно усилилось мелодическое (*вокальное*) начало в пении. С ещё большей остротой встала проблема соотношения «речевого и вокального» элементов в профессиональном народно-певческом исполнительстве.¹

Поскольку «наддиалектная» ориентация не имеет в виду отмену (или подмену) диалектного народного пения (она лишь расширяет вокально-технические и художественно-выразительные возможности певца, делает народное пение более универсальным), естественно, особому вниманию подлежит сохранение таких, общенациональных признаков народного пения, как *открытая манера* звукообразования и *речевой способ* звуковедения.

Последний предполагает наличие у народного певца особого склада *музыкального мышления*, в котором ведущим элементом является *речь, слово*, а сопутствующим – *звук*. Таким образом, *артикуляция (речь) организует фonaцию (звук)*.

Интонационно-смысловая природа русского народного пения может быть раскрыта только с помощью анализа соотношения в нём *речевого и вокального* начал в призме жанрово-стилистических и стилевых особенностей русской песенной традиции. Здесь возможны два подхода: **специфический**, утверждающий речевую основу русского народного пения как главное его качество; и **типологический**, который конкретизирует и «дозирует» соотношение «вокального и речевого» в каждом конкретном песенном жанре.

На *специфическом уровне* выявляются общие признаки народного пения как такового, его непосредственная связь с речью, что даёт *принципиальный* ключ к овладению народной манерой пения как *специфическим* способом интонирования.

На *типологическом уровне* раскрываются жанрово-стилистические особенности народных песен, и к каждому песенному жанру находится идентичный ему тип интонирования и соответственно – тип артикулирования.

Каждому типу интонирования песни конкретного жанра соответствует свой *тип речевой артикуляции* (например, сказывания, декламации, говорка, скороговорки и т.п.).

Схематически процесс народного пения в речевой манере интонирования можно представить следующим образом:

¹ Проблема соотношения «речевого и вокального» элементов в народном пении до сих пор остаётся практически не изученной. Вместе с тем она представляет исключительный интерес как для интерпретаторов песенного фольклора, так и для исполнителей авторских сочинений в народном стиле.

Эмпирические наблюдения некоторых собирателей и исследователей фольклора содержат важные характеристики, касающиеся оценки роли «слова и мелодии» в народном пении, которые можно свести к двум основным выводам:

В народном пении речевой элемент играет ведущую роль по отношению к вокальному, и потому народное пение – это не «пение со словами», а «речь на распев».

В разных песенных жанрах и певческих стилях соотношение речевого и вокального элементов различно, и определяющими факторами в этом соотношении являются функции жанра и интонационно-артикуляционный тип исполнения.

Применительно к авторскому творчеству, ориентированному на исполнение народными голосами, соотношение «речевого и вокального» встаёт очень остро из-за частого недопонимания композиторами именно этой, сущностной – речевой – основы звуковедения в народном пении, всю специфику которого авторы нередко сводят лишь к *открытому* способу звукообразования в диапазоне (приблизительно) октавы.

НАРОДНОЕ ПЕНИЕ, как процесс, образующийся из «материала» (песни) и его «строителя» (голоса)	
НАРОДНАЯ ПЕСНЯ:	НАРОДНЫЙ ГОЛОС:
текстово-смысловой материал	музыкальный инструмент
СПОСОБ ПЕРЕДАЧИ:	
речь	пение
СРЕДСТВО ВЫРАЖЕНИЯ:	
артикуляция	интонация
(ТИПЫ АРТИКУЛИРОВАНИЯ)	(ТИПЫ ИНТОНИРОВАНИЯ)

Поскольку «артикулирование музыки есть использование... всего многообразия средств произношения», следовательно, оно само является обобщённым средством выражения содержания музыки. Другими словами, от артикулирования зависит характер исполняемого произведения.

В разных песенных жанрах артикулирование различно: в зависимости от соотношения речевого и вокального элементов, ритмической и мелодической линий. Здесь уместно напомнить об исключительной взаимосвязи ритмики и артикуляции: «... Так же как не существует артикуляция вне ритмики, так не существует и ритмика вне артикуляции». В ритме отражается чувство жизни – движения музыки.

Эмоциональная и динамическая природа ритма проявляется во многих песенно-фольклорных формах, особенно с ярко выраженной пульсационной периодичностью, свойственной плясовым, игровым, трудовым песням. В них рельефно выступает чеканный, подчас резко акцентированный ритм. Исполнение, как правило, сопровождается игрой (движениями рук, головы, корпуса, припляской), что помогает певцам «раскачивать» голос.¹

Моторность интонирования была отмечена Е.В. Гиппиусом как жанрово-стилевая певческая особенность южного Подмосковья. В эмоционально-динамической передаче ритмически ярких песенных жанров большую роль при этом играла артикуляция, которая отличалась особой упругостью, чёткостью и «игрой» словом.

Артикуляция является существенным стилевым элементом народного пения, относящимся к сугубо исполнительским средствам выразительности. Её главное правило состоит в тождественности разговорной речи. Всякое утрирование, неестественность в работе артикуляционного аппарата ведёт к нарушению стиля народного пения, и, прежде всего, в части его смысловой правды.

Представляя собой жанрово-дифференцирующий элемент, артикуляция (её амплитуда и характер) проявляется в различных песнях по-разному (это особенно

¹ Имеется в виду не тремолция голоса, а особый, пульсирующий характер музыкального движения и наполнять его звучание внутренним биением пульса. 72. (Например, «игровые движения, припляска и пляска в исполнении хора Яркова были не только видимы, но и слышимы. Звучание игровых и плясовых песен имело характер моторности, даже при исполнении их по радио... Моторность звучания исчезала тотчас же, как только хору предъявлялось требование исполнять песни стоя неподвижно... В звучании медленных круговых песен слышалась степенная поступь, слышалось, как плывёт хоровод; в звучании быстрых круговых песен с припляской и плясовых рельефно выступал чеканный, резко акцентированный ритм притоптываний и дробей ног; в ликующе-заливчатом, звонком и светлом звучании величальных песен чувствовались весёлые, радостные движения, которые, казалось, вот-вот перейдут в удалую пляску» (72, с.9).

очевидно при сравнительном анализе исполнения *протяжных* и *плясовых* песен).

Артикуляционные обозначения, как и многие другие исполнительские приёмы и качества, в фольклорных расшифровках отсутствуют. Поэтому здесь многое зависит от *интуиции* исполнителя. Чтобы она не подвела, необходимы знания жанровых особенностей и условий бытования *разно жанровых* песен. Эти знания, подкреплённые слуховыми впечатлениями от пения традиционных мастеров, помогают хормейстеру найти *верный тип интонирования* и *артикулирования* каждой конкретной песни.

В свете выше сказанного возникает вопрос: означает ли, что столь специфическое пение, близкое «речи нараспев», не обладает вокальностью в общепринятом (классическом) смысле? И в связи с этим: применимы ли вообще к народному пению (как разновидности вокального искусства) вокальные нормы академической фonaции? Если ДА, то в какой допустимой мере, гарантирующей *сохранность самобытного начала* в «наддиалектной» народной манере пения?

Ответами на данный вопрос в определённой мере могут служить: оценка вокальности звука самими традиционными певцами и обобщённый анализ вокальности мелодического материала русских народных песен, как итога многовековой исполнительской практики народных певцов.

В народе высоко ценилось и ценится *ровное звучание на спорадическом дыхании* в *единой манере* звукообразования, то есть *кантиленное* непрерывное пение на *большом дыхании*, в *единой фонетической окраске*, характерной диалекту конкретной местности. (Когда округление звука осуществляется на *единый манер*, в преломлении фонетической структуры речи конкретной песенной традиции, например, в окраске гласной «Е», «Э» или «Ы»: «Да к(ы)-ры-со-та ш(ы) ты моя» – здесь «фиксированный зевок» в положении гласной «Ы» распространяется на все остальные гласные в пении).

Народные песни прошли многовековую «фильтровку» «голосами многих поколений необученных певцов, прошли сквозь сито естественного отбора», и с точки зрения удобства пения полностью отвечают характерным свойствам голоса¹. Не случайно вокальные педагоги-академисты используют *народные песни* в качестве полезного материала для развития и постановки певческих голосов, воспитания певческих навыков, особенно на начальном этапе вокального обучения. Если народную песню справедливо называют «энциклопедией природных свойств голоса»², то, вероятно, анализируя структуру народных песен, можно спроецировать и охарактеризовать свойства самих голосов, исполнявших (исполняющих) эти песни. Напомним, развитую (внутрислоговую) мелодику русских протяжных песен, их свободный мелодический распев широкого дыхания, большого диапазона; как не представить себе при этом звучные, инструментально ровные, обширные, «малиновые» голоса, способные передать такие мелодии.

Безусловно, развитые певческие голоса и певческое мастерство – суть эквиваленты «продукта» высочайшего песнетворчества. Природа вокальности русского народного пения, как и академического, заключена в его *кантиленности*. Но в обоих случаях она достигается разными техническими способами. В самых общих чертах эту разницу можно представить следующим образом.

Народное «наддиалектное» пение – *открытое* звукообразование в высокой певческой позиции, достигающее преимущественно *грудного резонирования* способом *плотного подвязочного давления*.

Академическое пение – *прикрытая* микстовая фonaция в высокой певческой

¹ Далецкий О.В. «Об оценке вокальности мелодического материала на основе результатов анализа народных песен». - М., МГИК, 1971 г. - 19 с.

² Там же.

позиции (в «маске»), достигающая резонативного пения способом вокального вибрато.

Как видно, в обоих случаях присутствует *высокая певческая форманта* (ВПФ), т.е. *головное резонирование*, достигаемое приёмом мысленного фокусирования звука в области головы (условно – «над переносицей»). Без этого приёма полноценное пение (с точки зрения его *акустических норм*) не состоится.

В народном пении (преимущественно грудном) наличие ВПФ необходимо для создания благоприятных условий *полётности* голоса, его *высокой певческой позиции*. В академическом пении головное резонирование необходимо ещё и для обертонового наполнения голоса в микстовом режиме звучания.

«Зевок» у академических певцов формируется несколько глубже (в куполе верхнего нёба), нежели у народных певцов (над передними резцами).

Сохраняя специфически национальную основу русского народного интонирования, «наддиалектная» школа народного пения помогает профессиональным исполнителям до конца раскрыть свою певческую (вокальную) природу в её эстетическом звуковом совершенстве и акустической полноте (объёмности) звучания.

Не следует забывать, что русское вокальное (академическое) искусство выросло и сформировалось в самостоятельную *национальную вокальную школу* на основе многовекового певческого опыта русского народа, и потому отношения этих «*двух ветвей одного дерева*» должны носить не взаимоисключающий, антагонистический, а взаимодополняющий, взаимообогащающий характер. Такой взгляд исторически обусловлен и творчески перспективен для обоих направлений, ибо обеспечивает верный путь к достижению максимальных художественных высот современного вокального искусства.

Народное пение с его естественным *способом звукообразования и речевой манерой* помогает обогатить академическое пение методом *смысло-выразительного интонирования*; освободить академическую форму от наносного, надуманного, приблизить её к естественности звучания, правдивому образному исполнению. В свою очередь народная школа может почерпнуть у академической вокальную культуру, некоторые методы технического развития голосов.

К более смелому вокально-техническому оснащению народных голосов подтолкнула необходимость исполнения специально создаваемых для них авторских произведений. Это потребовало освоения новых технических приёмов, выразительных средств *музыки письменной традиции*, навыков передачи *стиля* и композиционной структуры авторских сочинений. Возникла надобность в обогащении интонационно-слухового опыта народных певцов и хормейстеров, в более глубоком осознании ими многозначности *и н т о н а ц и и*, в том числе интонации как *современного мелодического языка общения*, мелодического контура современной разговорной речи, позволяющей передавать интонационный строй и логику развития композиторской мысли//формы.

Исследование свойств народного голоса точными методами¹ подтвердило беспочвенность мнений о том, что *соединение регистров* в народном пении *нивелирует* народную характерность

¹ Савельева В.П., Крутов А.А. Точные методы исследования свойств народного голоса // Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций: Сб.тр. Вып.86./Отв.ред.Л.Шамина. – М, 1986, с.121-131.

звучания голоса. Доказано, что и грудной, и головной регистры для народных певцов равнозначимы.

Признаки тембра русского народного голоса различаются в более широких пределах, чем у академического. Этому, в частности, способствует свойственная народному голосу большая свобода в проявлении индивидуальных качеств тембра. Так, область ВПФ у народных голосов выражена ярче и нередко достигает 40% от всей акустической энергии голоса. Её частотное расположение приходится на область свыше 3000 Гц. Голоса с таким спектром имеют большую полётность и звонкость, что подтверждается практикой.

Другие наблюдения в ходе точных методов исследования позволили сделать ряд интересных выводов:

Межформантные области народного голоса в большей степени насыщены гармониками, чем у академического.

- Область 2-ой форманты расположена выше, чем у академического голоса.
- Значительно меньше акустической энергии приходится на основную частоту.
- Необычайно ярко выражена ВПФ – до 38% от общей акустической энергии.

Выше ВПФ есть ещё одна формантная область, которая у различных голосов располагается в пределах от 4000 до 4800 Гц.

У академических голосов в диапазоне выше 3,5 кГц гармоника проявляются крайне незначительно, но у народных они явственно проявляются до 5 кГц, что позволяет говорить о более широком спектре исходного звука голосовых складок народных певцов.

Сравнительный анализ звучания народного голоса и жалейки показал, что по насыщенности обоих спектров гармониками и их диапазону (до 5000 Гц) они имеют очень много общего.

Тембры народных голосов отличаются значительным разнообразием. Среди них встречаются даже такие голоса, спектральный состав которых приближается к академическому, хотя при восприятии их «на слух» не возникает никаких сомнений в принадлежности к определённой манере пения. Основное различие спектров в данном случае было замечено в 4-й гармонике: у народного голоса её энергия значительно выше. Эта гармоника с частотой 1580 Гц меняет форму огибающей спектра, которая у большинства женских народных голосов имеет пик в диапазоне 1800 Гц. Благодаря этой единственной, но активной гармонике, тембр голоса в целом приобретает ярко выраженный народный (открытый) характер.

Исследование интонационно-смысловых связей в современном русском литературном и музыкальном языках, анализ и характеристика свойств народного голоса, приобретение ими новых певческих качеств – свидетельствуют о сформировавшейся *новой певческой парадигме, концертного стиля народного пения как разновидности вокального искусства*, выросшей на стыке традиционного народного звукоидеала, народной манеры интонирования и вокальной школы классического пения. Её этнозвукоидеал олицетворяет русскую этническую культуру, национальные особенности русского певческого интонирования.

Фоническая (регистрово-тембровая) выразительность в русском народном пении исключительно живописна. Она отличается особой обертоновой насыщенностью, экспрессией, сочностью, смысловой многозначительностью и одновременно искренностью.

В тембре и манере интонировать заключаются наиболее специфические элементы народного пения, проявляются национальные черты характера.

Народное концертное пение, выйдя из недр русской народно-певческой традиции и сохранив в себе её основные жанрово-стилевые признаки, заимствовало у вокального академического искусства его функции и некоторые элементы школы, в результате чего приобрело новые тембровые краски, формы и средства художественного живописания.

В этом качестве концертное народное пение (сольное, ансамблевое и хоровое) заняло равноправное место в ряду других разновидностей русского вокального искусства.

Относясь к явлениям фольклоризма, народное концертное пение сформировало свой оригинальный исполнительский язык на слиянии опыта устной и письменной традиций русской музыкальной культуры, свой художественный репертуар и школу профессионального обучения.

Развиваясь на основе утилизации достижений академического вокала, вовлекая в свою сферу композиторскую мысль, активно впитывая интонации современного звукового поля, концертное народное пение в то же время неукоснительно сохраняет свою жанрово-исполнительскую специфику.

Перейдя из разряда спонтанного, бытового творчества в категорию концертного искусства, народное пение сохранило наиболее устойчивые (коренные) признаки и вместе с тем приобрело новые качества, оформилось в самостоятельное художественное направление со своими закономерностями развития, способами, приёмами и средствами выразительного исполнения.



Вопросы к § 7:

1. Понятия «народный вокал», «вокализация», «поставленный голос».
2. Стиль концертного исполнения народных песен.
3. Сравнительный анализ народный бытовой манеры интонирования и академической школы пения.
4. Соотношение «речевого» и «вокального» начал русской песенной традиции.
5. Понятие «общерусское, наддиалектное» народное пение.
6. Понятия: «тип интонирования» и «тип артикулирования».
7. Главные черты народного пения: специфическая – открытая – тембровая окраска звучания, воплощенная в характерной – речевой – исполнительской манере голосоведения.



Литература:

- Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. – М., 1980.
Браудо И.А. Артикуляция. – Л., Музгиз, 1961, с. 10.

Далецкий О.В. Об оценке вокальности мелодического материала на основе результатов анализа народных песен.: Дисс.канд.наук. – М., МГИК, 1971, с. 233, 241.

Земцовский И.И. Лирика как феномен народной музыкальной культуры // Песенная лирика устной традиции: науч.ст. – СПб: РИИИ, 1994,с. 9-22.

Линева Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып.1. Предисловие. – СПб., 1904, с.24.

Савельева В.П., Крутов А.А. Точные методы исследования свойств народного голоса // Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций: Сб.тр. Вып.86./Отв.ред.Л.Шамина. – М, 1986, с.121-131.

Теплов Б.М. Избранные труды. Т.1. – М., 1985, с.111.



§ 8. Методика обучения народному пению

Как любая образовательная дисциплина, народное пение имеет свою содержательную специфику. Ею определяются особенности учебно-педагогического процесса, своеобразие методов и форм обучения.

Вокальная технология обучения народного певца усваивается только тогда, когда подкрепляется фундаментальными знаниями в комплексе различных учебных дисциплин (как обще музыкальных, так и специальных), и развивается на базе этих знаний, в русле накопления необходимых практических навыков исполнения. Постоянное совершенствование вокальной техники осуществляется в двух направлениях: с учётом задач современной музыкально-культурной жизни; и в плане ещё более глубокого изучения песенных и певческих традиций.

Поскольку пение является физиологическим процессом, связанным с деятельностью человеческого организма, *фонация* естественно имеет общие (для всех певческих направлений и школ) закономерности, без знания которых невозможно акустически полноценное пение. В работе над голосом следует исходить именно из этих объективно существующих законов *голосовой функции*.

Специфика пения русского народа, как любого другого народа, включает в себя (наряду с общенародными признаками) национальные черты.

Каждый народ в языковом и песенном творчестве шёл собственным путём, создавал свои *лингвистические* и *мелодические* богатства, раскрашивая *речь* и *пение* в яркие выразительные тона, владение которыми необходимо человеку как говорящему, так и поющему на данном языке. Народ искал и находил наиболее верные способы постановки дыхания, голоса и артикуляции, которые самым тесным образом связаны с глубочайшими формами народного быта, средой обитания, историей культуры.

Структура русского фольклора как бы рассчитана на использование всех физиологических ресурсов *дыхания, голосообразования и дикции*. Эти выработанные веками условные рефлексы *первой и второй* сигнальных систем, воплощённые и в русской народной песне, приёмы, зафиксированные в так называемых частоговорках, небылицах, скоморошинах и прочих образцах фольклорного творчества, позволяют народным певцам, сказителям петь и говорить целыми часами с удивительной лёгкостью, напевностью и притом без всякого утомления.

Мы получили от предков особый *склад и ритм речи* как своеобразную систему подготовки *естественного звучания голоса*.

Эталоном звука можно считать *от природы поставленные*, яркие и характерные, свободно льющиеся народные голоса, которые, как известно, в быту встречаются крайне редко.

Основополагающая установка на *естественность звучания*, которая проявляется в *натуральном тембре голоса, искренности выражаемых чувств, психофизиологической свободе поющего*, - является обязательной предпосылкой для формирования правильных певческих навыков.

Эстетический критерий «наилучшего звучания голоса» при этом складывается не из субъективных оценок («нравится – не нравится»), а из объективно существующей *физиологической свободы* как главного условия к достижению эстетического идеала в пении. Этим условием определяется *физиологическая направленность* начальных занятий народным пением, что позволяет добиться свободы и непринужденности фонации, близкой характеру естественно-приуроченного немелодического фольклорного творчества-общения.

Многие недостатки пения исходят именно из-за отсутствия *физиологической свободы* организма во время пения. Скрытые мышечные зажимы, избыточное напряжение мышц сдерживает естественные реакции организма, вызывает дефекты в интонировании, появление отрицательных эмоций, дискомфорта, снижения активности.

Амплитуда вокальных возможностей напрямую зависит от *фонетических* особенностей языка песенной речи. (Не даром итальянский язык признан самым певучим в мире.) Исходя из этого, поясним: каждый говор имеет свой *фонетический эталон речи* и на его основе образующийся – *этнозвукоидеал*. В пении сохраняются эталонные представления о фонетике речевых гласных. Каждая эталонная гласная имеет индивидуальную частотную характеристику, т.е. свою фонетическую структуру. От её особенностей зависят *фонационные* качества и (значит) возможности расширения верхних границ диапазона голоса. При одних частотных характеристиках *эталонных диалектных гласных* голос звучит ближе, уже, регистровый переход (из грудного в головной резонативный участок) осуществляется легче, плавнее, без потерь характерности звучания *формант речевых гласных*. К таким традициям можно отнести северорусские певческие стили.

В других случаях, при более открытом, артикуляционно-широком способе формирования диалектных гласных и интенсивной подаче звука в южнорусском диалектном пении, механизм перехода из грудного в головной регистр гораздо более затруднён. «Открытое пение только в грудном регистре с большим или меньшим расширением задней стенки глотки» характерно для исполнения «традиционных песен в низкой тесситуре небольшого диапазона», на подобие зычного «голошения». В вокальном отношении, как справедливо замечает Н.К.Мешко, такой звук «бесперспективен: грудные звуки, направленные в глотку, звучат тяжело и глухо, голос теряет полётность, гибкость и возможность расширения диапазона в верхнем регистре»¹. Поправить положение можно только включением в процесс пения головных резонаторов, обеспечивающих высокую певческую позицию, «приближающих» звучание голоса.

Специфика звучания *эталонных гласных* в различных певческих диалектах России по-разному сказывается на фонационном процессе. Так, установка голосообразующей системы на широкие, открытые гласные южнорусской манеры интонирования даёт динамически яркий звуковой эффект и ограниченный звуковысотный объём фонации. Напротив, установка на более узкое («в зевке»), «собранное» (сфокусированное) звучание гласных в северорусском пении расширяет звуковысотный объём голоса (соединением регистров), но с точки зрения динамической

¹ Н.К.Мешко. Программа по сольному народному пению

яркости звук не столь зычный, как в южнорусском пении. (Следует заметить, что степень «открытия» гласных зависит не только от особенностей певческого диалекта, но и от жанра песни, её приуроченности).

Поскольку русский язык относится к *группе тембральных* (в отличие от тональных), то, естественно, у народных певцов возникает необходимость развития *тембрового слуха*. Он обеспечивает чистоту русской фонетики, диалектную окраску гласных (в аутентичном пении), их вокальную проточность и, что особенно важно, наличие в голосе высокой певческой форманты и объёмность его звучания.

Всеобщие элементы певческого образования охватывают: певческое дыхание, высокую певческую позицию, округление (фокусирование) звука, единую манеру звукообразования на протяжении всего диапазона голоса, подвижность речевого (артикуляционного) аппарата, проточность и чистоту звучания гласных букв//звуков, филировку и мягкую атаку звука, кантиленное пение.

Эти составные части – суть единых для всех певцов фонационных правил. И если глубоко разобраться, то в народной и академической манерах пения обнаружится (с точки зрения физики и физиологии голосообразования) много больше общего, нежели различного.

Как и в академическом, в народном пении большое внимание уделяется выработке правильного фонационного дыхания. Правила те же: используется смешанный тип, включающий грудное, нижнерёберное (диафрагмальное) и брюшное дыхание. В вокальном обиходе оно часто обозначается одним словом – «живот», т.е. «дышать животом», «петь в живот». Существует немало дыхательных методов, обеспечивающих развитие и укрепление мышц указанного типа дыхания, многие из которых заимствованы у академических вокалистов.

Следующий общезначимый вокальный навык – **пение в высокой певческой позиции (ВПП)**, гарантирующее полётность голоса. Это качество известно не только как техническое свойство звука хорошо слышаться на большом расстоянии, но и как свойство голоса выделяться на фоне музыкального сопровождения, например, оркестра. (Выдающиеся мастера вокального искусства имеют коэффициент полётности 24-28 дБ.)

Полётность голоса, как известно, зависит от степени выраженности в нём высокой певческой форманты (ВПФ). В её образовании большую роль играют акустические способности слуха и пространственная направленность внимания певца. Механизмы достижения ВПФ (ВПП) в голосовом аппарате певца выявлены наукой и протекают у всех одинаково.

Главным приёмом достижения ВПП является **округление** (фокусирование) звука в области **головного резонирования**, которое субъективно ощущается как вибрация в области «маски»* (* Под «маской» академические вокалисты понимают верхнюю часть лица (до рта), соответствующую внутреннему ходу носоглоточного резонатора.) Эта вибрация (гудение от струи воздуха, вызывающее подчас лёгкое головокружение) у разных певцов ощущается в разных точках лица: у теноров – где-то над нёбом, в скулах лица; у басов – чаще всего над передними зубами; у со-

прано – в переносице («третий глаз»), в лобной пазухе. Умение найти (представить и ощутить) единственно правильную точку головного резонирования и мысленно удерживать её в процессе пения – является залогом однородного (высокого по позиции) звучания голоса на протяжении всего его диапазона и времени продолжительности.

Звуковысотный эталон рождается в мысленных (слуховых) представлениях певца. Предслышание предваряет исполнение. Тонус звуковысоты тем интенсивнее, чем выше поднимается голос. При этом угол фокуса представляемой воздушной струи в точке головного резонирования по мере продвижения голоса вверх соответственно сужается (это напоминает работу иглы, проходящей вверх по всё более сужающемуся каналу). Выполняются действия исключительно на мягкой атаке звука и эластичной подаче дыхания. Такая техника позволяет голосу предельно (согласно его природным возможностям) продвинуться вверх, т.е. расширить верхний участок диапазона и соединить регистры (грудной с головным).

Соотношение «речевого и вокального» (при исполнении произведений фольклора или авторского творчества) помогает соблюсти контроль за характером *vibrato*.

Автоматизм речевого интонирования никогда не позволит певцу злоупотребить *невческим вибрато*.

Насыщение обертонами народного голоса происходит в большой мере благодаря очень плотному смыканию голосовых связок при *открытом* и *прямом* звучании грудного резонатора в высокой певческой позиции. В результате возникает богатый спектр обертонов, слитых в мощном потоке звука преимущественно грудного и яркого (открытого) резонирования. По аналогии этот способ голосообразования можно сравнить со звукоизвлечением на скрипке (альте, виолончели) приёмом «плотного смычка» по *открытой* струне. Такой способ пения//интонирования отличается от академического не только темброво-открытой окраской, натуральным (речевым) звучанием голоса, но и менее интенсивным *вибрато*.

У академических певцов обертональное насыщение голосов совершается в значительной степени за счёт более интенсивного *вибрато*, как специфического приёма, с помощью которого достигается эффект особого «биения», «вибрации» певческого звука, акустически влияющего на его качества. По той же аналогии «академическое *вибрато*» в пении можно сравнить с *вибрато*, осуществляемым на струнных смычковых инструментах приёмом извлечения звука смычком на *прижатой* равномерно колеблющимся пальцем левой руки струне.

В одном случае *вибрато* выступает как дословное понятие – *vibrato* (итал. – колебание), как следствие физиологически *естественного* колебания голосовых связок во время безусловно-рефлекторного процесса речепения. В другом случае *вибрато* следует понимать как специальный вокально-акустический приём, следствие и *искусственного* условно-рефлекторного колебания голосовых складок, частота (скорость) которого в объёме 6-7 кол./сек. создаёт эталонное звучание, соответствующее эстетическим нормам академического (классического) пения. Отклонение от этих норм качества *вибрато* (например, тремолирование - качание голоса) делает его звучание интонационно фальшивым, неприятным.

Малейшее злоупотребление *вибрато* ведёт к разрушению основного признака народного пения – речевой манеры звукоподачи. Самодавление голоса, на которое часто провоцирует авторская вокальная музыка, стилистически рассчитанная (по незнанию) на исполнение приёмом *вибрато*,

нередко «уводит» певца от специфики народного интонирования. Грудное резонирование при этом нередко подменяется резонированием *полости рта, глотки и гортани*. Возникает некий симбиоз: открытое и не характерное (для народного пения) вибрирующее звучание. Таким способом (в стиле а' la Зыкина) иногда исполняются авторские лирико-патриотические песни. Копируя тембр известной певицы, исполнители «выдавливают» из себя чувства и достигают обратного эффекта – «пафоса ложных чувств».

В народном пении **смысловое и музыкальное интонирование**, сливаясь в едином звуковом потоке, достигают мощного и широкого мелодического распева, что (по существу) должно являться основным принципом звуковедения в народном пении. Чтобы это получилось, необходимо научиться мыслить как драматическому актёру (а не как вокалисту), то есть мыслить СЛОВОМ, а не ЗВУКОМ. Тогда будет достигнута *импрессия* естественной, живой, непрерывно льющейся, эмоционально окрашенной, характерной народно-песенной речи.

Народные певцы пользуются «речевой» манерой пения, при которой сохраняется мышечная координация, хорошо натренированная в процессе повседневной разговорной речи. В пении впечатляет именно близость *вокальной фонетики* к речевой, чем собственно и достигается эффект «подлинной правды» в исполнении.

Народная манера обладает «специфическими эстетическими качествами, коренящимися в её органической связи с речевыми интонациями, с речевой фонетикой». Эти качества можно отнести к *особенным* и одновременно к *типичным* чертам народной манеры интонирования, определяющим характерность народного *стиля* исполнения.

Манера народного пения является выразителем *тонуса* народной речи, её эмоциональной окраски, непосредственно зависящей от речевой интонации и выражающей отношение человека к предмету высказывания, а также черты его индивидуального понимания и чувствования. Поэтому задача заключается в нахождении *интонационного тонуса*, который обеспечивает *вокальную адаптацию* народного голоса при освоении новых акустических уровней. Этот *интонационный тонус* с помощью ряда *методических приёмов* фиксируется, запечатлевает в удержанном (во времени) «звуковом образе» (по А.Кравченко), «интонации» (по Н.Мешко), своего рода «модели» или «интонации-образце», с помощью которой сначала достигается нужный *з в у к о и д е а л* и затем организуются целенаправленные действия певца по закреплению этого звукоидеала.

Интонация-образец, строящаяся с помощью органов *артикуляции*, озвучивается благодаря эмоциональным механизмам *тонусной энергии*, которую можно ощутить в *фокусе грудного резонирования*, в точке, расположенной в центре грудной клетки. (Именно здесь находится «энергия певца», концентрируется его внутреннее *т о н у с н о е* состояние, адекватное ощущениям напряжения, возникающим при безмолвном и очень интенсивном крике («про себя» на гласной А). Эту же энергетическую точку можно ощутить в момент глубокого кашля или гармонического, резонирующего в точке *грудного фокуса* смеха.)

Таким образом, интонация-образец, «построенная» речевым аппаратом, куда обязательно входит и мягкое нёбо, озвученная и удержанная (во времени и высоте)

с помощью энергии эмоций певца, обретает значение *з в у к о и д е а л а* и одновременно *с р е д с т в а* саморазвития певческого голоса. (Его механизм строится на основе «функциональной системы», см. подробнее в книге А.Анохина).

В народном пении *с л о в о*, его психологическая сущность – первостепенна по отношению к *музыкально-интонационному контуру мелодии*. Именно «слово» определяет характер этого контура. Поэтому формирование народной манеры пения начинается с развития *навыков эмоционально окрашенного, тонусного, речевого интонирования*, т.е. – выразительного проговаривания текстов песен. Это очень существенное наблюдение, сделанное Чернышевским, заставляет задуматься над *технологией народного пения*, и снова возвращает к принципиально важной мысли об идентичности способов *артикулирования* в народном пении и речи.

Навык *артикулирования* в пении включает в себя целую сумму различных действий: округление фонем, фонетически чистое произношение слов, соблюдение единой манеры формирования гласных, сохранение стабильного положения гортани в пении различных гласных, предельное допевание (дотягивание) гласных в заданных длительностях и последующее быстрое проговаривание согласных, удержание «близкой певческой позиции» путём правильного уклада языка и представления подачи звука. При этом все указанные действия должны осуществляться непременно в *речевой амплитуде артикулирования*.

Артикуляция в народном пении имеет принципиальное значение. Она может быть «первичной», так сказать, «наследуемой» и «вторичной» – искусственно приобретённой.

Когда певцы, не владея «первичной» артикуляцией, копируют диалектную речь фольклора, они (даже при точнейшей передаче нотного текста, тембра, движений, динамики и пр.) не способны выразить «главное в фольклорной интерпретации – живую, органическую *спонтанность* песенной речи, артикуляции, *первично* связанной со всей синкретической системой фольклорного исполнительства и самого бытия фольклора».

Даже усвоив фольклорную манеру, включая артикуляцию органов речи, даже научившись импровизации напева, певцы не ощущают свой репертуар как свою живую речь. К тому же в основе их работы всегда лежит *принцип выученности, повторяемости закреплённого варианта*. Поэтому и моменты импровизации, как правило, фактически запрограммированы (т.е. осуществляются по заранее закреплённому варианту). Сам процесс творчества обучаемого певца изначально протекает по совершенно иному «сценарию». Поэтому, очевидно, *концертирующие исполнители* фольклора совершенствуют своё мастерство, вырабатывая естественную (для себя!) артикуляцию, по возможности, не допуская её механистичности.

Довольно быстро и органично усвоив основополагающие правила вокального искусства (то есть: общезначимые вокальные установки, касающиеся певческого дыхания, высокой певческой позиции, единой манеры звукообразования, ровного и кантиленного звучания, мягкой атаки звука, свободного нефорсированного резонирования), народные певцы доказали свою способность к овладению техникой **соединения регистров** (при сохранении характерного, открытого звучания голо-

са). В результате увеличился певческий диапазон поставленных народных голосов (до двух октав), соответственно – расширились возможности включения в репертуар самых разнообразных произведений, в том числе широкого диапазона и сложной мелодической структуры, высокой тесситуры. (Основным критерием определения типа голоса и его регистровых границ был и остаётся пока «вокальный слух» педагога.)

В учебно-методических работах по академической постановке и акустике голосов довольно подробно указываются их регистровые границы. Авторы научных исследований, напротив, воздерживаются от категорических дефиниций, а некоторые вообще не указывают регистровые границы голосов. В.Л. Чаплин, в частности, считает, что использование того или иного регистра зависит не только от высоты звука, но и от других факторов, например, от динамики. «Изменение динамики звучания на одной и той же частоте обязательно вызывает регистровую перестройку, поскольку регистровые переходы (по Чаплину) определяются одним показателем – плотностью смыкания складок. Автор приходит к выводу, что «практически целесообразно и вполне достаточно судить о регистровых режимах по плотности смыкания голосовых складок, так как именно этот момент является ведущим и отражает степень напряжённости в голосовом аппарате, что особенно важно в методическом отношении».

Определение регистра, данное в 1847 году М.Гарсиа, не подвергалось существенным изменениям и современной наукой трактуется как ряд однородно звучащих звуков, берущихся единым физиологическим механизмом. Для его достижения используется самый древний и наиболее распространённый метод резонаторно-слуховых ощущений.

В 1855 году, когда Гарсиа изобрёл ларингоскоп, появилась возможность использовать в работе с певцами ларингоскопический метод. В 1878 году он был дополнен Эртелем (Oertel S.) изобретённой ранее (1829) физиком Плато (Plateau S.) стробоскопией, что позволило увидеть замедленные колебания голосовых складок, их отдельные фазы. Этот метод произвёл революцию в теории вокала и в фониатрии. Но при всех достоинствах в нём оказалось два недостатка: а) неудобства, доставляемые исследуемому; б) не разработанность методики количественной оценки результатов исследования, что затрудняет выработку точных рекомендаций вокальным педагогам.

Электрографические способы исследования голосов получили широкое распространение с тех пор, как Гальвани (Galvani L.) в 1771 году и Вольты (Volta A.) в 1792 году начали изучать электрическую раздражимость различных систем организма. В 1909 году Лапик (Lapick L.) ввёл термин «хронаксия». В 1923 году Бургиньон (Burgignon S.) опубликовал работу «Хронаксия человека». В 1950 году были выдвинуты основные положения нейрохронаксической теории Р.Юссона (Husson R.). Эта теория имеет достаточно много оппонентов, чтобы внести полную ясность в механизм голосообразования в проблему сглаживания регистров, в частности.

Различные авторы, в зависимости от используемых методов, выделяют от двух до четырёх регистров голоса. В арабской и азербайджанской музыке существует более дифференцированное деление регистров, число которых достигает тридцати, в зависимости от их оттенков. Такое деление носит чисто эмпирический характер и не имеет акустического и физиологического обоснования.

По мере развития вокального искусства менялись взгляды на природу регистров. Уже в

XIII веке считались нежелательными изменения регистров в пении – грудной голос не должен был чередоваться с головным – *vor gutlaris*. Пение надо было начинать со средних звуков и сохранять единство тембра во всём диапазоне голоса (206, с.13).

Несмотря на некоторое несовпадение границ регистров в народном и академическом пении, проблема их соединения актуальна для обоих направлений. Она возникла на определённом историческом этапе развития вокального искусства. В европейской вокальной музыке до XV века «певцы ограничивались первым регистром и пели открытым звуком до частоты перехода, а затем использовали фальцет, то есть второй регистр... Подобное пение не создавало никаких физиологических неудобств, но художественные недостатки его огромны, так как при фальцете звуки на верхах лишаются мощности и драматизма».

Первые осознанные попытки округления звука для сглаживания регистров относятся к началу XIX века. Затем, в ходе длительной эволюции академического вокала исследователи всё чаще обращаются к проблеме с м е ш е н и я регистров, которая постепенно вытесняет или, во всяком случае, отводит на второй план проблему с г л а ж и в а н и я регистров.

Соединение регистров достигается работой над правильным полноценным резонированием. При этом головное резонирование является ключом к свободному владению всем диапазоном голоса, обеспечивает полётность, яркость звука, способствует выносливости голоса. Обертоны с частотой 2500-3000 Гц придают ему звонкий оттенок. Сила этих высоких обертонов, свойственных серебристому певческому голосу, позволила выделить их в высокую певческую форманту (ВПФ).

У начинающих, малоопытных певцов относительная интенсивность *певческой форманты* в голосе составляет 3-5%, у опытных профессиональных певцов – 15-30%, у выдающихся мастеров вокала ВПФ доходит до 35% и более. Процентное содержание в голосе ВПФ или «коэффициент звонкости голоса» (по В.Морозову) акустики научились выделять в чистом виде. Высокая певческая форманта «сама по себе прелестна, напоминает соловьиную трель».

Все эти знания академического вокала гнесинская школа *имплантировала* на народное пение, используя *имманентный* характер естественного развития акустической природы голосов.

Соединение регистров, округление (фокусирование) звука, управление *плотностью подскладочного давления* с помощью певческого (нижнерёберного, диафрагматического) типа дыхания, мягкая атака звука – все эти элементы, заимствованные у академического вокала, позволяют придать *народному голосу* лёгкость, подвижность, пластичность, гибкость, полноту, объёмность звучания и тем самым заметно расширить границы исполнительских возможностей.

Для развития голосов на основе соединения регистров используется методика речевой манеры звуковедения и специфика скользящих движений голоса в речи, постоянные быстрые смены направлений и быстрые смены характера движений рядом стоящих слогов, ударных, кратких и послеударных.

Выразительная, яркая подача «слова» в речи всегда связана с наличием скольжения (глиссандирования) голоса на всех гласных в слогах, кроме тех, которые стоят за ударным. Направление скольжения зависит от смысла речи, а величина его

интервала – от характера и силы эмоций.

Интонацией речи, как известно, управляют: **тон** (количественный и качественный); **тембр** (звуковой «паспорт» человека); **темп** (быстрый, медленный и пр.); **течение//движение** (ритм, фразировка).

Специфика скользящего движения голоса в речи (речевое интонирование) яснее всего прослеживается в замедленном темпе распевной речи. Методом рече-пения – интонационно окрашенного скольжения голосом на какой-либо гласной вверх и вниз, начиная с зоны примарного тона, достигается п л а с т и к а работы голосового аппарата. В местах смены («ломки») регистров певец с помощью этой пластики, выраженной в характерной интонации, добивается ровного (незаметного) перехода голоса в другой регистр, т.е. **соединения регистров**. Как только упражнения на замедленном движении голоса в речевой интонации охватывают всё больший и больший диапазон и места регистровой «ломки» захватываются упражнением (эти переломы в ходе многократной тренировки исчезают). Происходит правильное постепенное автоматическое изменение в соотношении регистровых функций голоса по всей шкале доступных ему тонов. Голос как бы «выносится» (характерной интонацией) предельно вперёд. (Ощущение и мысль певца: «Пою перед собой».)

Переходя от речи к пению важно **сохранять** найденное **близкое звучание** голоса, так же интонационно характерным посылом звука не давать голосу уйти назад, «в затылок».

Близость звучания голоса обеспечивают не только программирующие (мысленные) представления певца о месте и характере звука, но и органы артикуляции, главным образом кончик языка. Различные **артикуляционные методы**, направленные на определённый уклад языка, форму губ, положение нижней челюсти в народном пении имеют свои особенности. Например, работа артикуляционного аппарата в момент исполнения песенного фольклора по своей амплитуде **то же есть** на разговорной речи: ничего нарочитого, утрированного в движениях органов речи; всё естественно, просто, как в разговоре. Именно это обеспечивает эффект искренности, простоты, доверительности в интонации, в передаче смысловой правды.

Вместе с тем **фонетический анализ речи и пения** выявляет некоторые их различия. Например, в пении согласные воспринимаются хуже из-за маскирующего действия гласных, поскольку их уровень в пении значительно более громкий и протяжённость выраженной.

При речи голос скользит на гласных вверх или вниз по звуковой шкале, в зависимости от интонации, а в пении высота гласного должна точно фиксироваться и удерживаться. Благодаря этому певческие гласные акустически формируются точнее и звучат дольше. Речевые звуки возникли и существуют на базе среднего регистра голоса, имеют скользящий характер, сравнительно небольшую силу и короткое звучание. В пении звук голоса приобретает льющийся и одновременно более «металлический», «округлый», «опёртый» характер, значительно увеличивается его сила, расширяется диапазон. Возникают новые функциональные взаимоотно-

шения внутри органов голосообразующего аппарата, при котором меняются также и артикуляционные уклады гласных. Если согласные, за редким исключением, оставаясь на речевых позициях, стремятся выполнить свои смыслоразличительные функции, то гласные, наоборот, покидая речевые позиции, находят новые, акустически более выгодные для пения положения. Вступают в силу певческие законы и нормы произношения звуков речи.

Особую роль в народном пении играют *язык и нижняя челюсть*. Именно их монолитной работой осуществляется механизм открытия звука в народном пении. Гласные звучат открыто, натурально, как в разговорной речи, за счёт направленного движения языка и нижней челюсти вперёд. Челюсть выдвигается, зев, глотка открываются и звук выносится наружу, не резонируя в «куполе» ротовой полости (по академическому варианту прикрытия звука).

Уклад языка и его функции в народном пении детально проанализированы Н.Мешко. Она справедливо отмечает особое значение этого органа артикуляции, принципиальное различие в механизме его работы в народной и академической манерах звукообразования. В частности, указывает на функции языка, при особом укладе которого («ложечкой», «трубочкой», с опущенной толстой задней частью и упором в нижние резцы) образуется *м и к р о р е з о н а т о р*. Благодаря ему голос народного певца звучит ярко, близко, с металлическим оттенком. Движения языка, словно «приклеенного» к нижней челюсти, предельно экономны и быстры. Все гласные фиксируются кончиком языка и удерживаются им упором в нижние резцы на протяжении нужной длительности. В результате происходит «открытие» голоса: на ударных гласных – движением языка совместно с нижней челюстью в направлении вперёд и вниз, на безударных – движением только языка в направлении вперёд.

К работе языка в пении следует добавить ещё один важный момент, обращающий на себя внимание: в процессе опускания корня языка расширяется задний отдел ротовой полости, существенно изменяется архитектура верхних резонаторов, что заметно концентрирует акустическую энергию звука, которая проявляет себя в увеличении коэффициента высокой певческой форманты. От положения и работы языка зависит также наличие (или отсутствие) *нозальтации* в голосе.

Анализ значения и действий *языка* в народном пении свидетельствует об особом отношении к этой, казалось бы, частной, но на самом деле принципиально важной проблеме **артикулирования**.

В народном пении, как и в академическом, действует закон *единой манеры формирования вокальных гласных*. Их фонетическая ровность определяется сходством формантной структуры, в частности, уровнем ВПФ. Чтобы избежать пестроты звучания, используется *метод округления гласных*, фонетический метод, а также пение на фиксированном «зевке». У народных певцов понятие «зевка» связывается с конфигурацией верхнего нёба, которую оно принимает во время действия «интонации-образца». Поэтому просьба педагога к студенту («Давай интонацию!») является сигналом для оформления и удержания «зевка» определённой конфигурации, обеспечивающего *высокую певческую позицию* в исполнении фонетически

чистых гласных.

Как видно, каждый из органов голосообразующей системы выполняет свою функцию, и вместе с тем, скоординированные их действия обеспечивают фонационный процесс в целом. Важно добиться при минимальных (экономных) затратах усилий максимального акустического эффекта, когда мощный поток объёмного голоса легко парит и далеко резонирует.

Чтобы певческий тон был резонативный, внимание певца направлено на возможно большее использование факторов резонирования, нахождения мягкого, органичного голосообразования, выявляющего все резонативные возможности голосового аппарата. Этому способствует *ассоциативное* мышление певца. (Например, представление вертикальной структуры голоса. Недаром в народе бытует выражение «петь на столбе», подразумевающее под «столбом» звуковую резонирующую воздушную вертикаль, которая в ощущениях может восприниматься как столб гудящего пламени).

«Вертикальное» представление звучащего голоса поддерживается ощущением резонирующего вертикально-воздушного потока – мощного «столба», образующегося в результате фокусировки голоса в трёх мысленно воображаемых точках: - в области *головного* резонирования (ВПФ), - *грудного* резонирования (точка «энергии эмоций») и – в точке *произносительного* фокуса (на кончике языка). При этом «энергия дыхания» целенаправленно поддерживает основание воздушного столба, как его опора. В результате скоординированности всех трёх акустических точек фокуса на одной оси образуется звучащая вертикаль воздушного столба. Создаются наилучшие акустические условия для звонкого и полётного (*головного*), мощного и объёмного (*грудного*), близкого и открытого (*произносительного*) резонирования голоса. Этот свободно льющийся, открытый и сильный (на высоком подскладочном давлении) голос остаётся лишь направить по речевому руслу голосоведения.

Чтобы избежать форсирования звука, певцам необходимо мысленно управлять процессом фонации следующим способом: представлять направление звукового потока не «из себя», а «в себя». В этом случае образуется силовое противодействие давлению (*импеданс*), которое сдерживает *силовой жим* голоса. В результате звук (на выходе) приобретает силовое равновесие, он уже не столь резкий и грубо действующий на восприятие; он воспринимается как мощный и одновременно мягкий, эстетически приемлемый на слух слушателей. Приём пения «на себя» воспитывается исключительно сознанием певца (если он хочет овладеть культурой пения).

Установка профессионального народно-певческого образования на *универсальность* может быть достигнута только на основе создания акустически оптимальных и физиологически щадящих условий полноценного развития голоса (с точки зрения раскрытия всех его качеств – *тембра, динамики и полётности*).

Обучение по данной вокальной системе даёт бесспорные результаты: максимально развивает звуковысотный и обертоновый объём голоса, его пластику и подвижность, мощь звучания и полётность. Постановка и развитие голоса на основе *соединения регистров* и «*наддиалектной*» (общерусской) культуры интонирования

не только не стирает народную характерность, но и усиливает механизмы передачи этой характерности, управления ею.

Концертная форма народного пения, развивая исполнительские народные традиции на основе постановки голоса, раскрытия всех его качеств, необходимых для профессиональной деятельности, охватывает широкий круг творческих задач, стоящих перед современными певцами, и прежде всего, в отношении репертуара, который требует в большом объёме навыков передачи разностильных и разножанровых произведений, отвечающих самым высоким техническим требованиям вокального искусства. Помимо безупречной интонации, плавного и ровного звуковедения, опёртого дыхания, чёткой артикуляции, современным исполнителям необходимы навыки соединения регистров, широкий голосов диапазон, гибкость и подвижность голоса, и самое главное – *народная характерность*, достигаемая правильно организуемым, открытым способом голосообразования и речевой манерой интонирования.



Вопросы к § 8:

1. Основные элементы певческих навыков: певческое дыхание, высокую певческую позицию, единую манеру звукообразования.
2. Техника фокусирования звука (точки: *головного, грудного и произносительного резонирования*).
3. Подвижность речевого (артикуляционного) аппарата.
4. Проточность и чистота звучания гласных букв//звуков.
5. Филировка и мягкая атака звука.
6. Техника кантиленного пения.



Литература:

- Анохин П.К. Философские аспекты теории функциональной системы. – М., 1978.
- Кравченко А.М. Секреты бельканто. – М., 1993.
- Мешко Н.К. Искусство народного пения. Часть 1, 2. – М., 1996, 2000.
- Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций: Сб.тр.Вып.86. – М., ГМПИ им.Гнесиных, 1986, с.10.
- Шамина Л.В. Школа русского народного пения. – М., 1997.
- Шамина Л.В. Народное пение как предмет профессиональной подготовки руководителей народно-певческих коллективов // Совершенствование хорового образования в свете реформы высшей школы: Сб.тр.107. – М.:ГМПИ им.Гнесиных, 1989. – С.127-142.
- Шамина Л.В. Об искусстве народного пения // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. – Л.: ЛГИТМК, 1989. – С.20 – 31.
- Христиансен Л.Л. Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики. Вып 5. – М., Музыка, 1976, с.308.
- Чаплин В.Л. Регистровая приспособляемость певческого голоса: Дисс.канд.иск. – Тбилиси, 1977, с. 5, 11.
- Юссон Рауль. Певческий голос. – М., Музыка, 1974, с. 72.



§ 9. «Гнесинская школа» обучения народному пению

Подготовка специалистов для народно-певческого искусства в недрах вуза (ГМПИ им. Гнесиных) оказалась наиболее плодотворной (по содержанию) и последовательной (по форме). Она выросла по существу в оригинальную певческую школу, воплотившую идею русской народной манеры интонирования в высоком искусстве вокального мастерства. Её позиции заметно укрепились, когда в дополнение к народно-хоровому (1966) открылось отделение сольного народного пения (1978) и российская культура стала пополняться не только хормейстерами, сведущими в вопросах народного вокала, но и народными певцами-солистами.

В итоге народное пение окончательно сформировалось в специальный предмет, имеющий не только *профилирующее* значение (в вокальной подготовке хормейстеров), но и приобретший ранг предмета *специального* (в подготовке певцов-солистов).

Этот факт тут же потребовал усиления теоретико-методических основ обучения народному пению, кардинальной переоценки накопленного эмпирического опыта, разработки *педагогической концепции* воспитания самобытной личности «народного хормейстера» на базе научных знаний (прежде всего в области музыкальной фольклористики и вокальной педагогики).

Постепенно, из общей массы различных мнений и подходов к народному пению (изначально ориентированным на *концертные* формы исполнения фольклора в представлении государственных русских народных хоров и ансамблей), сформировался «гнесинский опыт» работы с народными голосами.

Его основоположником стала **Нина Константиновна Мешко** (р. 1917). Её академическое вокально-хоровое образование (окончила Московскую консерваторию в 1945 г.) в сочетании с многолетней практикой в народных хорах¹ и педагогическим опытом работы на кафедре хорового и сольного народного пения РАМ им. Гнесиных – позволили изнутри, в деталях познать всю глубину и тонкости народной певческой манеры интонирования, чтобы затем создать, по сути, новую вокальную методику, обучающую народному пению. (Её основные положения изложены в учебных пособиях «Искусство народного пения, в 2-х частях».)

Специалисты//музыканты (хормейстеры, вокалисты, баянисты, фольклористы, композиторы), заинтересованные в создании нового направления российского национального образования, стали осваивать специфику и механизмы народно-певческого искусства (поначалу на эмпирическом уровне, методами проб и ошибок, опираясь главным образом на личные слуховые представления о народном вокале).

Ученики, последователи и единомышленники Н.К. Мешко продолжают работу в этом направлении, дополняя, обогащая и шлифуя эту методику личными педагогическими изысканиями и находками. В результате многолетнего коллективного

¹ С 1954 – создатель и руководитель Московского областного русского народного хора; с 1956 – хормейстер Хора русской народной песни Всесоюзного радио; с 1960 – художественный руководитель Государственного Северного русского народного хора.

труда педагогов кафедры сложилась школа русского народного пения, получившая наименование «гнесинской» (по названию учебника Л.В.Шаминой «Школа русского народного пения»).

В процессе долговременной апробации и совершенствования «гнесинская школа» доказала свою высокую продуктивность, универсализм, вокальную культуру и многоаспектность художественно—исполнительских возможностей народно-певческого искусства (как в исполнительском, так и в педагогическом планах).

В настоящее время народное хоровое, ансамблевое и сольное пение обеспечивается: а) теоретическими знаниями песенной традиции и живыми, зрительно-слуховыми впечатлениями от исполнения фольклора его носителями; б) знаниями, накопленными русской вокальной школой, позволяющей добиться наилучшего акустического эффекта в звучании голоса при максимальной целесообразности экономной работы органов голосообразующего аппарата.

Опора фольклорного песнетворчества на опыт вокального искусства обеспечивает концертирующим народным певцам высокую певческую культуру в сочетании с самобытностью звучания. Именно в этом направлении развивается гнесинская школа народного пения. Переосмысляя достижения отечественного вокала, приемлемые к народному пению, она на этих, общезначимых вокальных правилах осваивает технику живой русской песенной речи, изучает её диалектные особенности, апробирует новые, с точки зрения народно-певческого искусства, оригинальные произведения композиторов, складывает свой педагогический и исполнительский стиль и репертуар.

Гнесинскую школу народного пения можно определить как сумму специальных знаний, навыков и умений (а), как творческий метод (б) и как художественное направление (в).

Эстетические нормы гнесинской школы тесно связаны с традиционными признаками народного пения: *специфической* (открытой) манерой звукообразования, интенсивным *грудным* резонированием, *прямой* звукоподачей, неразрывной связью с характерными выразительными *интонациями* живой человеческой речи.

Профессиональное обучение певцов проводится в русле единой (общерусской) народной манеры пения. Для уточнения проведём параллель: сравним русский литературный язык с местными говорами. Являясь более *универсальным*, литературный язык вместе с тем не исключает диалектизмы. Эти две стороны одного языка постоянно взаимодействуют и обогащают друг друга.

Русский литературный язык сложился под влиянием исторических условий, в процессе формирования русской нации, образования единого российского государства. То же наблюдается и в русском народном пении. Активная миграция населения, повсеместное распространение средств массовых коммуникаций и другие *диффузные* процессы, воздействуя на ход культурного развития, в частности, на сближение речевых и певческих (диалектных) манер различных областей России, — сформировали культурный феномен — общерусский тип пения, который стал своего рода особым культурно—порождающим фактором. В результате возникла новая певческая парадигма, породившая специфически российский музыкально—певче-

ский профессионализм.

Этот профессионализм выражается во всём: в профессиональном осмыслении новой певческой *парадигмы* и обучения ей, передачи и сохранения её как сложившейся и утвердившейся в России профессиональной певческой традиции, которая, в условиях *парадигмального* сдвига, привела к созданию целой системы того, что только и может быть названо *профессионализмом*.

Изучение конкретно-диалектной певческой манеры со свойственным ей типом артикулирования//интонирования по трудоёмкости сравнимо с изучением фонетики иностранного языка. Осуществима ли задача воспитания (в условиях пятилетнего курса вузовского обучения) песенно-фольклорных «полиглотов»? Более реальным представляется готовить студентов к будущей самостоятельной работе с различными диалектно-певческими культурами на основе универсальных знаний вокальной методики и знаний приёмов синтеза и анализа многообразных областных певческих манер.

Другой важный аспект гнесинского опыта – опора на **исторические традиции отечественного народного и классического пения.**

Как известно, народная манера исполнения была вне внимания собирателей песенного фольклора вплоть до XX столетия. Сохранились отдельные описания и весьма лаконичные характеристики исполнения песен народными певцами. Подобные материалы оставила, в частности, высоко образованная певица, выступавшая на оперных сценах Москвы, Парижа, Лондона, Праги, Будапешта, - **Е.Э.Линёва** (1853-1919). Проявив серьёзный интерес к собиранию и пропаганде песенного фольклора, она первая (с 1897 года) начала *фонографирование* лучших фольклорных образцов, открыв дорогу более объективной записи и анализу исполнительской манеры.

Можно с той или иной степенью достоверности судить о некоторых художественных особенностях русского народного пения по другим источникам, в частности, по материалам о древнерусском культовом пении, которое не могло не испытывать огромного влияния со стороны традиционного народно-певческого искусства. Им были свойственны такие общие черты, как «плавные мелодии, отсутствие больших интервалов, средняя тесситура, неширокий звуковой объём... Проникновенность, ясное произношение слов, безукоризненность интонации, сдержанная динамика и общее благородство стиля».

Русская народная песня и развитое народное исполнительство, с одной стороны, и высокая вокальная культура церковного пения, с другой, - подготовили почву для формирования светского профессионального вокального искусства в России. Народная *песенность* всех времён складывалась во взаимодействии как массового, так и профессионального творчества, представляющих собой, при всём их различии, лишь две стороны одного и того же общественного явления.

Таким образом, формирование академической манеры пения было в значительной степени обусловлено народными традициями национальной музыкальной культуры. Глубокая народность творчества основоположников русской академической школы пения позволяет даже по первым печатным трудам (М.Глинка, А.Варламов,

Г.Ломакин), а также по отдельным высказываниям специалистов делать достаточно широкие обобщения о характерных особенностях русской (академической и народной) манерах пения.

Г.Я.Ломакин (1812-1885), автор первых в России работ по вокальной методике, изданных в 1837 году, указывал на существование трёх регистров: грудного, смешанного и головного. Переходные звуки, на которых голос «ломается», он рекомендовал петь «более мягко», не форсируя. Представляет также интерес замечание Ломакина о пользе применения гласного «У» в освоении верхнего регистра, «головного голоса».

Единство мелодической и речевой выразительности, свойственное русскому народному пению, находит отражение в вокально-исполнительских принципах М.И.Глинки (1804-1857). В воспоминаниях о нём А.Н.Серов многократно подчёркивал его «верность смыслу в малейшем оттенке». Важным в методике Глинки было и то, что он начинал работу по постановке голоса с наиболее удобных для певца звуков, и не использовал (по аналогии с инструментами) сразу весь его диапазон (как это было в большинстве зарубежных вокальных школ того времени). По «методу» Глинки полагалось сперва «усовершенствовать» натуральные звуки, и лишь затем постепенно довести до возможного совершенства остальные. Н.И.Компанейский (1848-1910) назвал глинковский метод «концентрическим».

А.Е.Варламов (1801-1848), как и Глинка, видел задачу певца в раскрытии образно-содержательной стороны музыки. Эти эстетические принципы ясно прослеживаются в творчестве Ф.И.Шалыпина. Таким образом, внимание к воплощению в музыке интонаций человеческой речи можно считать своего рода к о н с т а н т о й русского вокального искусства. Характерными в этом отношении являются слова М.П.Мусоргского (из письма к В.В.Стасову): «Работая над говором, добрёл до мелодии, творимой говором, добрёл до воплощения речитатива в мелодии (кроме драматических движений, *bien entendu*, когда и до междометий дойти может). Я хотел бы назвать это осмысленною, оправданною мелодией».

Профессиональные исполнители народного искусства не могут ограничиваться простым повторением, копированием образцов народного творчества. Задача профессионального искусства состоит в том, чтобы на основе серьёзного постижения методов и приёмов народного исполнительства, его внутренней сущности, создавать современные транскрипции песенного фольклора, и таким образом развивать традиции, «равно как и самый эстетический вкус народа, диапазон его восприимчивости... Творческое развитие манеры пения может привести к подлинно новаторским достижениям».

Необходимость творческого подхода к фольклору не вызывает сомнения. Однако выбор конкретных путей столь же сложен, как и вопрос о том, ЧТО в народном искусстве составляет истинную ценность и может быть взято за о б р а з е ц в п р о ф е с с и о н а л ь н о м о б у ч е н и и.

К «продуктам» народного творчества нужно тоже подходить критически. «Далеко не все приёмы, встречаемые в исполнительской практике народных певцов (подчас – не первоклассных), являются высоко художественными, ценными. Не-

мало встречается приёмов устаревших, свидетельствующих о слаборазвитом художественном вкусе... Некритическое отношение к народным исполнительским примерам, искажение их, заимствование плохих приёмов исполнения, стремление добиться лишь внешнего сходства с народными исполнителями, утрирование лучших художественных «находок» приводят по существу к отрицанию народного исполнительского стиля».

Самобытность и характерность народного пения, особенности его звукообразования, тембровую окраску нельзя противопоставлять профессиональным качествам голоса, объективными показателями которого являются диапазон и сила, гибкость и подвижность, наличие высокой певческой форманты и хорошее певческое дыхание. Тормозить вокальное развитие нельзя!

В профессиональном обучении гнесинская школа ориентируется на лучшие образцы природной постановки голоса, которая имеет достаточно распространённые примеры использования *головного* регистра в народном пении. (Об свидетельствуют как ранние, так и современные записи фольклористов.)

Развитие профессиональных качеств природных народных голосов диктуется в большой мере репертуаром народных коллективов и солистов. Сегодня трудно обойтись без исполнения произведений на современную тему, без авторской музыки, без оригинальных аранжировок, созвучных времени. Вместе с тем современный репертуар, в отличие от фольклорного, требует более совершенной вокальной техники, владения иными вокально-техническими средствами и приёмами *формотворчества*.

Способом *соединения регистров* (грудного и *головного*) «гнесинская школа» помогает народным певцам *расширить диапазон* своих голосов.

Гнесинскую методику нередко справедливо называют *щ а д я щ е й* за то, что она ориентирует певца на оптимально удобный режим пения – опору на «грудь» (а не «на горло», как это частенько бывает в практике), на свободное грудное резонирование при высокой певческой позиции (а не на резонирование полостью рта), на естественное (в речевой амплитуде) артикулирование (а не на бессмысленную работу артикуляционного аппарата с зажатой нижней челюстью). Когда певцы и педагоги ближе знакомятся с этой методикой, они на практике ощущают её очевидные преимущества и становятся её активными сторонниками.

Процитированная методика *музыкально-речевого* интонирования, предложенная Б.Асафьевым, открывает пути «вхождения» в технологию народной манеры пения: через формирование музыкально-речевого мышления к музыкально-речевому интонированию, воспитания памяти и слуха на характерном песенном материале, освоение «интонационно-попевочного словаря», развития певческой «энергии дыхания» (тесно связанной с формообразующими процессами исполнительского творчества), и, наконец, «выхода» на кантиленное пение в «речевой» манере. Асафьевский метод, по сути, составил основу гнесинской школы народного пения.

В Российской академии музыки им.Гнесиных сложилась универсальная методика обучения народному пению. Она успешно апробирована многолетней пе-

дагогической практикой, осуществляемой в работе с представителями разных этнических групп.

Гнесинская школа народного пения, профессиональная (по форме) и самобытная (по содержанию), для многих творческих коллективов и исполнителей служит своеобразной «базовой моделью» воспитания профессиональных качеств исполнителей.

Интерес к «гнесинской школе» проявляют представители не только русской певческой традиции, но и других этнокультур. Теперь народному пению по «гнесинскому методу» обучаются мордва, марицы, татары, чуваша, башкиры, якуты, тувинцы, украинцы, белорусы, цыгане и представители других народов. Подобная методика используется в учебных заведениях Украины, Белоруссии, Казахстана и др. стран СНГ. Она приобрела значение универсальной, так как позволяет усвоившим её успешно адаптироваться практически к любой певческой этносреде и на профессиональном уровне работать в русле требуемой песенной традиции, исполнять произведения для народных голосов высокой вокально-технической сложности. Более того, гнесинская школа позволяет народным певцам овладевать другими исполнительскими стилями (от классического до эстрадно-джазового).



Вопросы к § 9:

1. Исторические традиции отечественного народного и классического пения.
2. Почему гнесинскую методику называют «щадящей».
3. Универсальность методики «гнесинской школы».
4. Определение «гнесинской школы» народного пения.



Литература:

- Дмитриев Л.Б. Основы вокальной методики. – М., Музыка, 1968, с.12.
 Земцовский И.И. Фольклор и композитор. – Л.-М., 1978, с. 13.
 Мешко Н.К. Искусство народного пения. Часть 1, 2. – М., 1996, 2000.
 Руднева А.В. Русский народный хор и работа с ним. – М., 1974, с. 49.
 Шамина Л.В. Школа русского народного пения. – М., 1997.
 Шамина Л.В. Народное пение как предмет профессиональной подготовки руководителей народно-певческих коллективов // Совершенствование хорового образования в свете реформы высшей школы: Сб.тр.107. – М.:ГМПИ им.Гнесиных, 1989. – С.127-142.
 Шамина Л.В. Об искусстве народного пения // Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. – Л.: ЛГИТМК, 1989. – С.20 – 31.

§ 10. Специализация «Дирижирование народным хором»

Идея организации государственного народно-певческого образования воплотилась в жизнь с трудом. Сказывалась инерция представлений о народном пении как исключительно бытовой форме музицирования, о принципиальной невозможности воссоздания народной манеры интонирования «искусственным» путем, перевода языка устной традиции на язык письменной музыки.

Вопрос об организации специального образования в области народно-певческого искусства стал остро возникать в контексте проблемы утраты традиционной крестьянской культуры, необходимости её сохранения в условиях быстро изменяющихся форм общественной жизни. Об этом говорилось и писалось ещё в дореволюционной России.

Понимая огромную важность сохранения и развития богатейшей сокровищницы музыкальной культуры – песенного фольклора, – прогрессивные музыканты по собственной инициативе предпринимали возможные шаги в этом направлении. Сохранилось, к примеру, письмо известной собирательницы и исследовательницы русских народных песен *Е.Э.Линёвой* к композитору Ю.С.Сахновскому, в котором Евгения Эдуардовна сообщает об открытии в Москве курсов инструкторов-руководителей хоров с программой преподавания предмета, изучающего особенности народной песни. Примечательно, что в этой программе предельно ясно обозначена фольклорная сторона деятельности инструкторов, о чем свидетельствуют, в частности, следующие положения программы:¹

- сочинение мелодии в народном духе и стиле в пределах народного звукоряда;
- исполнение народных песен по нотным сборникам Балакирева, Лядова, Пальчикова, Римского-Корсакова, Прокунина, Листопадова, Линёвой и др.;
- импровизация подголосков к заданному напеву;
- изучение различных вариантов одной песни, относящихся к разным местам их бытования;
- изучение образцов музыки русских композиторов, в сочинениях которых ярко выражены элементы народного творчества (Глинка, Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков и др.);
- игра на народных инструментах.

Сравнительный анализ программы Линёвой с программами ныне действующих учебных планов народно-певческих отделений показывает, что по основным позициям (профилирующим предметам) они содержательно совпадают.

Необходимость организации народно-певческого образования, как насущная проблема хоровой практики, с особой остротой стала осознаваться специалистами в конце 30-х годов XX столетия. После известной дискуссии «Нужны ли специальные «крестьянские» хоры?» композитор и общественный деятель А.П.Копосов, в частности, писал: «...Нужен пересмотр учебных планов хоровых отделений музы-

¹ ГЦМК им.Глинки, Ф-95, № 1031.

кальных учебных заведений в сторону изменения, дополнения *профиля* выпускаемых специалистов новыми знаниями, ибо нам нужны для хоровой самодеятельности... специалисты..., знакомые с хоровым творчеством народов СССР во всем многообразии его жанров...».¹ Выступая за «творческое равноправие всех жанров хорового искусства», за создание «новой методики хорового дела по *каждому жанру* хорового пения в отдельности», практики уже тогда видели в этом один из путей сохранения самобытности русской хоровой культуры.

Пока народно-певческое искусство развивалось спонтанно и исключительно благодаря певцам из народа, владеющим местными музыкальными диалектами, оно обходилось своими природно-культурными ресурсами. Но со временем таковых становится всё меньше и меньше. В результате возникла острая кадровая проблема (в том числе – комплектования певцами и хормейстерами составов государственных народных хоров и ансамблей).

Решение данной проблемы было predetermined, по крайней мере, тремя факторами:

- национальной политикой государства в области культуры;
- масштабами развития народно-певческой практики;
- наличием специалистов-музыкантов и учебно-педагогической базы, готовых осуществлять эту задачу.

К работе были привлечены музыканты-энтузиасты из числа хормейстеров и фольклористов: Анна Васильевна Руднева, Лев Львович Христиансен, Владимир Иосифович Харьков, Нонна Васильевна Калугина, Нина Константиновна Мешко, Светлана Леонидовна Браз, Вячеслав Михайлович Щуров, Владимир Владимирович Суханов и другие. Возглавил создание новой специализации народный артист России, профессор **Александр Александрович Юрлов** (1927-1973).

При академических кафедрах хорового дирижирования Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных и Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова в **1966 году** были открыты экспериментальные *отделения по подготовке руководителей народных хоров*. Задача эксперимента сводилась к доказательству возможностей формализованного обучения традиционному народно-певческому искусству на базе музыкального вуза.

Гипотетичность самой идеи произвольного обучения устному (непроизвольному) традиционному песнетворчеству отпала, как только была подтверждена (опытным путём) возможность такового обучения. Этот факт вошёл в историю отечественной хоровой культуры как событие, положившее начало новому этапу её развития. Создание образовательной базы для народно-певческого исполнительства окончательно закрепило профессионализм народно-певческого направления в русском вокально-хоровом искусстве.

«Саратовскую школу» возглавил известный знаток русского песенного фольклора, основатель Уральского государственного русского народного хора, профессор **Лев Львович Христиансен** (1910-1985), много сделавший для народно-хорового

¹ Копосов А.П. К вопросу о хоровой культуре. – М., 1937, с.34.

исполнительства и образования.¹

«Московская школа», которую возглавила профессор Московской консерватории, доктор искусствоведения *Анна Васильевна Руднева* (а позднее – народная артистка СССР, художественный руководитель Государственного Северного русского народного хора, профессор Нина Константиновна Мешко), стала ориентироваться на концертно-сценические формы воплощения фольклора. Подходя к народному пению с позиций требований профессионального музыкального искусства, эта школа большое место в обучении народному пению отводит воспитанию акустических свойств голоса, вокальной культуре певца (естественно, в призма народной характерности).

Указанные два направления – *диалектное и наддиалектное* – сохраняются и по сей день в образовательных установках различных учебных заведений России (в зависимости от того, воспитанники каких «школ» преподают специальные дисциплины).

Не вникая в подробности специфики обеих школ, отметим лишь факт открытия в отечественном музыкальном образовании принципиально нового – народно-певческого – направления, представленного сегодня достаточно развитой сетью учебных заведений различных уровней и художественно-исполнительских ориентаций.

Закладывавшееся сразу на высшем образовательном уровне народно-певческое направление обеспечивалось, таким образом, научно-методическим и педагогическим опытом высшей школы, что сделало возможным (уже через пять лет) выпуск специалистов не только для исполнительства, но и для педагогической практики всех образовательных уровней (высшего, среднего и начального).

Следом за двумя отделениями вышеуказанных вузов, через пять лет стали открываться аналогичные отделения в *российских институтах культуры*: Московском и Ленинградском (1971), Куйбышевском (1973), Хабаровском (1974), Челябинском (1977), Кемеровском (1982), Краснодарском (1985), Барнаульском (1987) и прочих, которые поначалу обеспечивали лишь культурно-просветительскую сферу отрасли, и только позднее стали охватывать сферу искусства.

Не везде складывались благоприятные условия для развития новой специализации. Иногда, не успев набрать силу, она, как говорится, «гибла на корню» (Пермь, Свердловск, Красноярск). Тем не менее, сеть ширилась, пополняясь новыми учебны-

¹ Стараниями Льва Львовича была открыта народно-хоровая специализация в Саратовской консерватории, где он создал оригинальную школу, сильную своей фольклорно-этнографической почвенностью. Усматривая главную характерность народного пения в его речевых диалектах и стремясь сохранить её, Христиансен все этапы и формы учебного процесса подчинял этой задаче, что и определило специфику его методики обучения народному пению, адекватной устным формам передачи фольклора, т.е. способом передачи и восприятия (по слуху) манеры интонирования певцов-носителей традиции (главным образом во время фольклорных экспедиций и прослушивания фонозаписей).

Лев Львович был убеждён, что народной манере категорически нельзя учить, поскольку народная манера интонирования является в определённом смысле врождённым качеством традиционного певца, приобретаемым им вместе с «молоком матери». Позднее Лев Львович изменил свою точку зрения и считал, что в некоторых случаях народному пению не только можно, но и нужно обучать на основе профессиональных знаний и навыков.

«Саратовская школа народного пения» и по ныне сохраняет свою приверженность идеям Л.Христиансена, придерживаясь приоритетной роли этнографии в обучении специалиста и потому представляет русское народное пение исключительно в музыкально-речевых диалектах.

ми заведениями, открывавшими народно-хоровые отделения (особенно в среднем звене: музыкальном и культурно-просветительном направлениях) системы государственного образования.

Постепенно народно-хоровые отделения вузов, набрав силу, стали выделяться в самостоятельные кафедры.

В ГМПИ им. Гнесиных кафедра хорового и сольного народного пения организовалась в 1985 году. Её возглавила **профессор Н.К.Мешко**. К хоровой специализации добавилась сольная (с 1978 года), что заметно укрепило учебно-методическую базу обучения народному пению.

Анализ состояния исполнительской (народно-хоровой) практики и обобщение результатов многолетнего учебно-педагогического эксперимента по созданию и развитию новых специализаций за период с 1966 по 1986 гг., проведённый профессором Л.В.Шаминой, лег в основу Справки-обоснования для открытия специализаций народно-певческого направления, которое было официально утверждено «Министерством культуры РСФСР» и «Высшего и среднего специального образования СССР» в 1986 году в форме двух специализаций - «**Народный хор**» и «**Сольное народное пение**». Таким образом, впервые народно-певческое искусство получило (на законных основаниях) образовательную базу для дальнейшего динамичного развития своих исполнительских форм и их теоретико-методических основ.

Масштабы развития народно-певческого исполнительства, рост сети учебных заведений, обеспечивающих его интересы,¹ и главное – заметное положительное влияние народно-певческого образования на российскую музыкальную жизнь (в целом) и на совершенствование исполнительской культуры народных коллективов и солистов (в частности) - всё это позволило утвердиться *школе народного пения* как организованной форме обучения певческому искусству устной традиции.

Государственные образовательные стандарты обеих специализаций («Народный хор» и «Сольное народное пение») разрабатывались как самостоятельные: каждая из них отличается от своих академических аналогов, прежде всего механизмом голосообразования и методикой вокально-хоровой работы.

В учебном плане специализации «Народный хор» четко обозначились три линии специального обучения: а) широкая база общемузыкальной и хормейстерской подготовки; б) углублённое изучение песенного фольклора и принципов фольклорного песнетворчества; в) развитие певческого голоса и навыков народной манеры пения (в хоровой, ансамблевой и сольной формах).

Народно-певческое искусство, являясь самостоятельной художественной системой со свойственными ей закономерностями и особенностями развития, специфическими средствами художественной выразительности, требует от исполнителей обязательного наличия специальных *фольклорных знаний* и особых *навыков интонирования*, связанных с «речевой» манерой пения (в отличие от академической вокализации). Именно поэтому народными хорами и ансамблями должны руководить специалисты, сочетающие в себе знания и навыки хормейстерской и фольклорной работы, вокальной школы и специфики народной манеры пения.

¹ К 1986 г. в сеть таких учебных заведений входило 23 музыкальных училища и 10 вузов.

Эта объективная данность долгие годы не соблюдалась. Бытовало даже мнение, что народный хор – всего лишь переходная форма исполнения: от «первичной» (фольклорной) к «высшей» (академической).

К настоящему времени народно-певческое образование приобрело достаточно широкий размах как по количеству учебных заведений, осуществляющих его, так и по числу выпускаемых специалистов. Только за период с 1971 по 1987 годы в девяти вузах культуры и искусств РСФСР было подготовлено свыше 1750 руководителей народных хоров. Приём на эту специализацию в 1986 году составил 315 человек (141 – по очной форме обучения, 174 – по заочной).

Учебный процесс в вузах обеспечивается штатными преподавателями, среди которых – доктора и кандидаты наук, профессора и доценты, народные и заслуженные артисты, заслуженные деятели искусств и работники культуры, лауреаты и дипломанты всевозможных конкурсов исполнителей народных песен.

Все профилирующие дисциплины в настоящее время обеспечены типовыми учебными программами, соответствующими нормам музыкально-образовательных госстандартов.

Сложившаяся система подготовки специалистов в области народно-хорового искусства выглядит в настоящее время следующим образом.¹

Источником кадров на *Дальнем Востоке* является кафедра народно-хорового искусства Хабаровского института культуры (1987). Она является одним из центров песенно-фольклорной работы в крае, выполняющим функции собирателя и хранителя песенного фольклора русских и других народов, населяющих Дальний Восток. В *Сибири* специализация по народному хору осуществляется, в частности, в Кемеровском, Восточно-Сибирском (г. Улан-Удэ), Алтайском (г. Барнаул) институтах культуры.

Зону *Урала* представляют Челябинский и Пермский институты культуры. В Уральской консерватории (г. Свердловск) дважды предпринимались попытки открыть народно-хоровое отделение, но безрезультатно. Здесь очевидна роль дефицита педагогической личности, способной серьёзно продвигать дело.

В *Поволжье* активно работают Саратовская консерватория и Самарский институт культуры. Оба вуза заметно влияют на развитие народно-певческого искусства в своих и близлежащих регионах.

Север обеспечивается кадрами Ленинградского (Санкт-Петербургского) института культуры.

Для *Южного региона* России кадры готовят Ростовский-на-Дону музыкально-педагогический институт (консерватория) и Краснодарский институт культуры. Оба вуза имеют отличные творческие базы – Государственный ансамбль донских казаков и Государственный Кубанский казачий хор.

В *Москве* находятся два вуза, осуществляющие народно-хоровое образование – Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (с 1992 г. РАМ им. Гнесиных) и Московский государственный институт культуры.

К настоящему времени в России сложилась государственная система народно-певческого образования со своей сетью высших и средних специальных учебных

¹ Все названия вузов культуры даются в транскрипции лет их создания.

заведений, охватывающая всю территорию страны.

Эта система создаёт свою научно-методическую базу роста. С этой целью разрабатываются учебники, обеспечивающие обучение специальным дисциплинам. Закладывается фундамент необходимых знаний народно-певческого искусства, в специализацию вводятся новые, отвечающие духу времени теоретические курсы, укрепляются межпредметные связи и преемственность в звеньях обучения.

Выпускники народных хоровых отделений находят широкое применение своим знаниям и навыкам в различных сферах практической деятельности. Они работают художественными руководителями и хормейстерами профессиональных и любительских коллективов, преподавателями специальных дисциплин в средних и высших учебных заведениях культуры и искусства, в пединститутах и педучилищах, методистами по музыкальному народному творчеству, музыкальными редакторами радио и телевидения, артистами хоров и ансамблей, руководителями детских фольклорных студий и ансамблей и т.д.

Особое место в сети перечисленных вузов принадлежит Российской академии музыки имени Гнесиных, которая воспринимается многими специалистами (и даже целыми творческо-педагогическими коллективами) не только как *Alma Mater*, но и как постоянно действующий координационный научно-методический Центр российского народно-певческого образования.

На базе этого вуза организуются всероссийские стажировки, курсы повышения квалификации, научно-практические конференции, осуществляется научное руководство диссертационными исследованиями, разрабатываются учебники, учебно-методические пособия, новые теоретические курсы, типовые учебные программы по специальным дисциплинам, корректируются государственные образовательные стандарты, совершенствуются учебные планы, проводятся студенческие фестивали и конкурсы.

Этот вуз не только инициировал открытия народно-певческих специализаций, стал их экспериментальной базой, разработчиком всех нормативных документов, но и главным экспертом новых российских госстандартов по специализациям в области народно-певческого искусства в рамках Учебно-методического объединения (УМО).

С ростом и совершенствованием народно-певческой образовательной системы были введены новые госстандарты. В 2000 году специализация «Народный хор» была уточнена наименованием: *«Руководитель народно-певческого коллектива»*.

Госстандартами «второго поколения» (2004) эта специализация представлена ещё более дифференцированно: в рамках специальности «Дирижирование» она обозначена как *«Дирижирование народным хором»*.

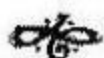
Это было связано не только с упорядочением образовательного классификатора в целом, но и в связи с реорганизацией (переходом) большинства российских институтов культуры в статус вузов (университетов или академий) культуры и искусств. Отдельные из них стали претендовать на осуществление художественных специализаций не только по направлению «Художественное народное творчество» (специализация – «Руководитель народного хора»), но и по направлению «Музы-

кальное искусство» (специальность «Дирижирование»; специализация - «Дирижер народного хора»).

Этот процесс свидетельствует об общем росте российской культуры и искусства на местах. То, что было прерогативой только консерваторий, становится доступной задачей для вузов культуры и искусства, работающих в различных областях, краях и республиках России. В этой связи несомненно повышается ответственность этой категории вузов музыкально-образовательной системы страны за качество подготовки специалистов, одновременно расширяется сфера их возможностей, активизируется влияние на культурное поле своего региона.

За сравнительно короткое историческое время в России сформировалось по сути принципиально новое направление в профессиональной русской музыкальной культуре – народно-хоровое исполнительство – со своей сетью профессиональных исполнительских коллективов и своей системой профессионального образования. Это эпохальное явление фольклоризма определило новый этап в развитии русского национального музыкального искусства, в котором представлены все необходимые для профессионального существования виды музыкальной деятельности (исполнительство, композиторское творчество и образование). Последнее возникло как естественное продолжение развития исконно российских певческих традиций, как новый способ сохранения и передачи их грядущим поколениям в условиях современности.

Вузовское (высшее) звено, а за ним училищное (среднее) и школьное (начальное) звенья, твёрдо закрепились в государственной системе специального (музыкального и культурно-просветительского) образования и успешно развиваются, накапливая творческо-педагогический и научно-методический опыт.



Вопросы к § 10:

1. Исторические предпосылки создания системы народно-хорового образования в России.
2. «Московская школа» народно-хорового образования и её педагогическая концепция.
3. «Саратовская школа» народно-хорового образования и её педагогическая концепция.
4. Развитие системы высшего народно-хорового образования в России: сеть учебных заведений и основные составляющие содержания специализации.
5. Направления: «Художественное народное творчество» и «Музыкальное искусство», их цель и задачи.
6. Этапы становления специализации: «Руководитель народного хора»(1966), «Народный хор»(1986), «Руководитель народно-певческого коллектива»(2000),

«Дирижирование народным хором»(2004).



Литература:

Калугина Н.В., Шамина Л.В. Народным хорам – профессиональные кадры // Советская музыка, 1983, № 3, с. 65.

Пути совершенствования подготовки руководителя самодеятельного народного хорового коллектива / Сб.науч.тр. – М.: МГИК, ГМПИ им.Гнесиных, 1988.

Шамина Л.В. Народные хоры: проблемы и перспективы развития // Советская музыка, № 11, . 69-72.

§ 11. Педагогические вопросы народно-хорового образования

Педагогика, являясь одним из древнейших искусств, рождалась в процессе эволюции человечества. Всё, что становилось достоянием взрослых членов общества, передавалось следующим поколениям. Педагогика оказалась лучшим способом исторической трансляции культуры.

Педагогические системы, функционирующие в условиях устного импровизационного творчества и в рамках письменной музыкальной культуры, обладают *отличительными* чертами.

Народная музыкальная педагогика, развившаяся в сфере фольклорного музицирования, характеризуется *отсутствием* чёткого противопоставления учителя и ученика, неотчленённостью процесса обучения от жизненной и музыкально-исполнительской деятельности человека. Усвоение певческих навыков и песенного материала происходит в синкретических формах социологизации человека как органическая часть его общего воспитания, совершающегося путём прямого наблюдения и подражания другим членам общины.

Песенные традиции передавались «из рук в руки» и не требовали письменных свидетельств. Воссоздать исторически точную картину развития народной певческой педагогики на основе сохранившихся скудных фактов трудно. Поэтому можно лишь попытаться представить её в обобщённом плане, пользуясь, например, народной «*терминологией*» чтобы лучше понять функционирование этой традиционной художественной системы и избежать ошибок из-за неадекватных понятий.¹

С открытием **профессионального образования** стали разрабатываться методические вопросы общемузыкального и специального обучения народно-певческому искусству. В настоящее время *народно-певческая педагогика* – одна из самых молодых. И как во всяком новом художественном явлении, практика народно-хорового пения намного опережает его теорию. По существу специфика и закономерности этого развивающегося *исполнительского жанра* только начинают изучаться специалистами, и в правильном понимании проблем народного пения, как нового эстетического феномена, большую роль может сыграть **педагогическая наука**.

Задачи **народно-певческой педагогики**, как органической части культурно-исторического процесса, состоят в воспроизведении духовного и деятельного потенциала традиционной народно-певческой культуры, в передаче новым поколениям всей совокупности специфических знаний и навыков, обеспечивающих восприятие, воссоздание и интерпретацию народной и авторской (в стиле народной) музыки.

Народно-певческая **педагогика** направлена на раскрытие музыкально-драматических способностей исполнителя, на формирование его ценностных ориентаций в контексте понимания общественных функций народного пения, его места в системе общественных отношений и в развитии национальной культуры в

¹ В частности, народ делит свой «репертуар» на «песни» и «не-песни», что указывает на диффузное значение понятия «петь» (петь, плясать, играть), на исконную недифференцированность древних определений «петь» и «говорить» для обозначения речи и пения.

целом.

Народно-певческая *педагогика*, как и само это искусство, несёт в себе черты национального своеобразия, неповторимости, исходящие из особенностей национальной культуры, склада жизни и национального характера человека.

В настоящий момент формируется *русская педагогическая школа народного пения*, следующая определённым художественным идеалам, сохраняющая и развивающая национальные фольклорные и педагогические традиции в сочетании с опытом отечественной вокально-хоровой школы.

Диалектическое понимание соотношения *национального и интернационального* в обучении народному пению помогает педагогической практике преодолеть национальную замкнутость и ограниченность, избежать окраски исключительности. Потому гнесинская школа и смогла стать «открытой» (для национальных певцов) *педагогической системой*.

Современная народно-певческая *педагогика* имеет два аспекта. С одной стороны, она предполагает собственно *практическую* (педагогическую) деятельность по воспитанию и обучению исполнителей песенного фольклора; с другой – *исследовательскую* деятельность, направленную на изучение этого педагогического труда.

Народно-певческая *педагогика* опирается на такие *методологически* важные для неё законы развития, как противоречивость *организованного* процесса обучения *спонтанному* народно-песенному творчеству, переход количественных изменений в качественные.

Обучение формирует навыки и умения в конкретной музыкальной деятельности, связанной, прежде всего, с исполнением *характерного* песенного фольклора, а также сообщает специальные знания о нём и о народно-песенной культуре в целом. Народное пение составляет одну из главных дисциплин народно-певческого образования, в основе которого лежит *концепция педагогического фольклоризма*.

Содержание *народно-певческого образования* в определённом смысле зависит от структуры музыкальной жизни общества, в известной степени является её «зеркальным» отражением. Структура профессионального образования развивается как бы вслед за распространяющимися в обществе формами народно-певческого исполнительства и обслуживает их. При этом она не только пассивно отражает состояние культуры, но и чутко реагирует на тенденции её развития. Более того, она сама активно воздействует на исполнительскую практику, ориентируя молодые поколения народных певцов и хормейстеров на конкретные художественные ценности и тем самым проектирует их последующую творческую деятельность.

На организацию и совершенствование народно-певческого образования влияют традиционные и современные *формы* народного музицирования, тенденции композиторского фольклоризма, характерные для современной музыкальной жизни, виды народно-певческой деятельности, исполнительское многообразие интерпретаций фольклора и пр..

Народно-певческая педагогика аккумулирует тенденции музыкальной культуры, связанные, с одной стороны, с необходимостью обеспечения профессиональ-

ными кадрами расширяющиеся массовые формы концертного народно-певческого исполнительства, выходящие к большим слушательским аудиториям, с другой – требованием воспитания исполнителей – творцов, талантливых интерпретаторов и артистов, необходимость в которых возникла в связи с возрастающим вниманием композиторов к народному голосу как феномену проявления самобытно-личностной стороны исполнения.

Значительно расширившийся репертуар, разнообразие исполнительских форм и стилей, возрастание требований к технике исполнения – всё необходимо учитывать в подготовке народных певцов и хормейстеров к профессиональной деятельности. Особенно заметны изменения в критериях оценок звучания народных голосов в связи с выявляемыми новыми тембровыми и динамическими красками исполнения авторской музыки в народном стиле.

Вокально-хоровая музыка для народных голосов, даже если она передана языком народного мелоса, всё же существенно отличается от произведений фольклора и масштабом, и характером музыкально-образного обобщения, способами изображения, свойственными профессиональной музыке. В частности, мелодический язык, предельно выраженный музыкальными средствами, как правило, бывает столь вокален, что его очень трудно «выдержать» в речевой манере пения. Здесь помогает только вокальное мышление, направленное в речевое русло звукоподдачи и звуковедения, при которых сохраняется ровное (без характерного вибрато) континентное звучание голоса.

Уровень исполнительских задач, неоднозначный характер приобретения народно-певческих навыков и умений определяют:

- содержание и объём знаний;
- формы и методы обучения народному пению.

Если формы бытового народного музицирования почти не требовали особого обучения и вполне воспринимались в процессе самостоятельного научения (при общении с другими людьми или при участии в совместных ритуальных, художественных и прочих акциях), то концертно-сценические формы народно-певческого искусства потребовали организацию специальной разносторонней подготовки профессиональных исполнителей, из которых далеко не все станут выдающимися художниками, своего рода корифеями. Но все должны хорошо владеть своей профессией. И это является одной из основных и достаточно трудоёмких задач **народно-хоровой педагогики**.

В настоящее время, когда концертное народно-хоровое пение – *разновидность современного фольклоризма* – воспринимается как явление столь же закономерное (как некогда был закономерен в обществе один фольклор), оно осознаётся в качестве *новой певческой парадигмы*.

Фольклоризм может быть *прогрессивным*, основанным на глубоком знании фольклора, и *поверхностным*, спекулирующим на экзотике, колорите народного искусства. Уважительное отношение и признание фольклоризма как *самоценного направления в современной музыкальной культуре, порождённого новым временем, требует чёткой эстетической и культурологической позиции исполнителей*. Такая

п о з и ц и я должна закладываться в специальных учебных заведениях, во время подготовки хормейстеров и певцов к профессиональной деятельности.

Понимание природы явлений фольклоризма явственно определилось на Всероссийской научно-практической конференции по проблемам народного хора (1983) и в трудах Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии им. Н.Черкасова. Благодаря исследованиям Б.Асафьева, Б.Яворского, В.Гусева, Б.Путилова, И.Земцовского, В.Лапина и др. открылся философский аспект проблемы фольклоризма, обнажилась его диалектическая сущность. Отношение к неаутентичным художественно-исполнительским направлениям в народно-певческом искусстве стало принимать более объективный, дифференцированный характер.

Педагогика не стояла в стороне. Проблемы *стилизации* традиционного искусства на сцене получали своё решение в методических и программных разработках, имеющих прикладной (учебный) характер.

Фольклоризм в педагогике по существу ещё только начинает раскрывать себя и осознаваться, хотя им уже охвачены различные области музыкального образования: общего и специального, хорового и сольного, исполнительского, композиторского и педагогического.

Фольклоризм призван развивать традицию, которую «ломает», чтобы пробиться к новым проявлениям своего развития. Без традиции он беспочвенен и быстро исчерпает себя.

Традиция в восприятии обучающихся это – чужой опыт, который поначалу подавляет, ослепляет, «не впускает» в себя. Только со временем исполнителю открывается живое начало в фольклоре, простейшие жизненные связи в нём; *имитация*, подражание постепенно переходит в *личное* творчество.

В процессе столь очевидных динамических перемен в фольклоре, ломки сложившихся стереотипов (в их числе и устаревших форм) важно не утратить здравый смысл и реалистическую оценку истинно художественных ценностей, сохранить их, дать им новое дыхание жизни.

Перемены очевидны не только в фольклоре, но и в его вторичных формах существования (в фольклоризме). Само концертное народное пение, интенсивно развиваясь, раскрывает богатые возможности тончайшего из «инструментов» – народного голоса. При этом возникает масса творческих проблем, которые под силу решать только высокообразованным музыкантам.

{Например:

- как приблизить академическую форму концертирования к народной или наоборот: не нарушить академизмом фольклорного стиля;
- как достичь в исполнительстве органического сочетания эстетических норм традиционного народного пения с эстетикой современного музыкального искусства;
- как соединить яркий народный колорит исполнения с глубиной и целостностью содержания сценической композиции;
- как, погружаясь в древние пласты песенного фольклора, оставаться понятным современникам и т.д.}

Задача «переинтонирования» богатейшего песенно-народного наследия на

сложный и пёстрый слух современной аудитории – не единственно трудная задача. Многим народным певцам и хормейстерам куда более труднее исполнять *свободные обработки* народных песен и *авторские сочинения* для народных голосов. Усиление в этих партитурах вокальной стороны часто провоцирует исполнителей на вокализацию, с которой утрачивается характерная речевая основа народного пения.

Постоянное и неукоснительное сочетание двух начал – *фольклорного и концертного*, составляющих *д в у е д и н с т в о* учебно-творческого процесса, является основным противоречием народно-певческого исполнительства и образования, и одновременно – его динамизирующей силой. Учиться «совмещать» законы фольклорного песнетворчества с законами сценического действия – в этом заключается главная сложность и конкретность профессии народного певца и хормейстера – интерпретаторов народно-певческой традиции.

На этой диалектике строится концепция педагогического фольклоризма, открывающего путь к пониманию функционирования системы народно-певческого образования и дающего ключ к его основному предмету – народному пению.

Д в у е д и н а я задача решается соответственно в двух направлениях, которые условно можно обозначить как:

- специальное фольклорное;
- и специальное вокально-хоровое.

Оба направления фундаментально подкрепляются общемузыкальными целенаправленными занятиями. Рассмотрим их подробнее.

Фольклорное направление строится на диалектических закономерностях, свойственных устной природе фольклорного песнетворчества. Их необходимо учитывать в организации и осуществлении учебно-педагогического процесса.

Напомним, что народное пение – явление многозначное и многоуровневое. Каждый уровень имеет свою специфику, цель и задачи, выполняет свои функции, проявляемые в условиях быта (традиционно), сцены (концертно) и учебного заведения (ученически). Таким образом, выстраивается самобытная целостная художественная система – народно-певческого искусства – с её трёхуровневой иерархией соотношений между фольклором (субстанцией), исполнительским и педагогическим фольклоризмом:

- первичный уровень: фольклорное (нерасчленённое традиционное) творчество-исполнительство-изустная школа передачи традиции;
- вторичный (по отношению к фольклору) уровень: исполнительский фольклоризм;
- третичный уровень (по отношению к фольклору): педагогический фольклоризм (обслуживает вторичный уровень – исполнительский фольклоризм).

Педагогический фольклоризм, являясь производным от исполнительского, в большей степени оказывается удалённым от своих корней – фольклора. Ему труднее и вместе с тем *важнее* удерживать фольклорные связи, без которых он просто потеряет свой смысл и назначение. Вот почему *главной проблемой народно-певческой педагогики было и будет сохранение и укрепление связей с традицией.*

Фольклорный метод призван обеспечивать в организованном обучении народно-хоровому пению сохранность народных истоков: народно-песенной лексики, народного звукоидеала, речевой манеры интонирования, импровизационной

природы исполнения – того, что составляет «интонационно-тембровую модель» народного пения.

Поскольку ключевым началом народной эстетики является *формульность*, которая в свою очередь есть одно из выражений *канона* – универсальной категории фольклора, очевидно, такие её признаки, как стереотипность, устойчивость, повторяемость, выраженные в эстетическом принципе традиционного сознания – воспроизведении (а не произведении), могут быть достигнуты *формульным методом творчества*, когда «формула» приводит в действие активное художественное сознание певца.

Формулы могут быть разной природы и объёма (от одной интонации до предложения в мелодии). Формула в песне действует как своего рода сигнал, «резонирующая сила», отсылающая за пределы текста – к традиции, которая при помощи этого средства потенциально присутствует в эстетическом сознании хормейстера// певца. И песня тем самым получает необходимую *суггестивную* (внушаемую) и *аллюзивную* (намекающую) силу при внешней скромности средств выражения.

Формула выступает как определённый *морфологический тип* и как категория, обобщающая разнородные и многообразные типы констант фольклорной традиции.

Формульность проявляется как в музыкальном, так и поэтическом языке фольклора, в скрытых «формулах» народных представлений, поэтической символике, имеющей свои эстетические доминанты типа «красна девица», «добрый молодец».

Знание *символизирующих* ритуальных музыкально-поэтических канонов в народном пении также *обязательно*, как непереносимое владение певческим голосом. Чтобы выразить личное чувство, певец должен открыть для себя *изначальный смысл*, оформленность индивидуальных чувств неизвестного «творца» в конкретной песне. Другими словами, если «субъективные личные переживания переводятся на объективный язык традиционных смыслов» в процессе фольклорного песнетворчества, то задача обучающегося хормейстера – угадать по «объективному языку традиционных смыслов», переданному, скажем, в нотной записи, субъективный характер личных переживаний лица, исполнявшего когда-то давно эту песню. И в этом смысле *формульный метод* полностью отвечает специфике фольклорного песнетворчества.

Например: что может означать «выход на берег реки»? Ритуал при проходах – разлуку – смерть – горе. Таков семантический ареал этой поэтической формулы.

Другой пример: магия рассвета – раннее утро – начало времени – связь с идеей судьбы. Проснуться рано – означает ожить, возродиться.

Эстетическая *метонимичность фольклорного сознания* должна быть понятна обучающемуся певцу. Без словаря «общих мест» он не сможет раскрыть истинный смысл песни. Объективизация личного чувства в коллективной художественной форме (формуле) по своей сути концентрирует, углубляет, высвечивает личное чувство в эстетической сфере. Чувство, тем самым, получает внутреннюю ценность как бы «извне». Воплощённое в традиционный стереотип, оно (чувство) находит в нём свою сущность. Эстетическая природа традиционной формы вызывает сопереживание у певца. То есть: налицо духовная активность самой формы (формулы). Это говорит о том, что *целенаправленное* изучение народно-поэтической фразеологии, типов песенных сюжетов, жанров, персонажей, «масок»

и их функций, символов народной поэзии – заметно повышает творческую роль «формулы» в активизации художественного сознания исполнителя и его вокально-хорового потенциала.

Определяющим признаком фольклора является *традиционность*, которая реализуется в постоянной тенденции к творчеству в самых различных формах: как ново творчество, как исполнительская импровизация на традиционной основе, как переосмысление, переинтонирование традиционных произведений и др..

Природа фольклорного творчества глубоко своеобразна. Она скрыта в законах коллективного творчества, порождённого традицией, усилиями многих поколений. Умение «производить фольклор – фундаментальное свойство фольклорной традиции, определяющее природу фольклора вообще, и более важное, чем передача отдельных произведений».

Земцовский И. различает два основных уровня творчества в фольклоре: а) *микротворчество* – исполнительство или *творчество-воспроизводство* вариантов отдельных произведений; б) *макротворчество* – *творчество-производство* типов, моделей, канонов, формообразующих тенденций.

Оба уровня составляют одно целое, органично переплетаясь и выполняя каждый свои функции: «макротворчество направляет микротворчество, сочетая жёсткость реализации с её свободой», а микротворчество является формой реализации макроуровня.

В организованном обучении происходит, как правило, процесс микротворчества – творчество//воспроизводства.

Среди студентов могут оказаться талантливые певцы с хорошей генетической фольклорной памятью, способные к творчеству//производству новых оригинальных мелодических типов в стиле конкретных песенных традиций.

К таким самородкам можно отнести выпускницу 1983 года отделения сольного народного пения РАМ им. Гнесиных Татьяну Савченко, которая проявляла очевидную склонность не только к импровизации, но и к сочинению собственных мелодических напевов (см. её песню «Солетайтесь, голуби» в сборнике «Репертуар народного певца», выпуск 1).

В связи с этим очевидна проблема развития у студентов навыков импровизации на основе знаний фольклорного песнетворчества, которые они черпают на занятиях по специальным предметам (в том числе на «Аранжировании»).

Если учесть, что *импровизационность* является важным компонентом русского народно-певческого стиля исполнения и может быть использована в обучении этому стилю в качестве творческого метода, становится ясным и неоспоримым фактом необходимость организации такого обучения.

В *народно-хоровой педагогике* важно понимать фольклорную традицию как творческий процесс, выявлять в ней внутренний динамизм, достигаемый *единством таких противоположностей*, как:

Стабильность

Устойчивость

Формульность

Творчество-производство

Мобильность

Изменчивость

Вариантность

Творчество-воспроизводство

Коллективность	Индивидуальность
Наддиалектность	Диалектность
Функциональность	Афункциональность
Полиэлементность	Моноэлементность
Синкретизм	Асинкретизм
Система жанров	Специфика каждого жанра

Предложенная Земцовским диалектическая система коррелятивных пар признаков фольклорной традиции раскрывает её сущность изнутри.

Диалектический метод познания позволяет вскрыть коллизию между традицией и действительностью, традицией и обновлением. «Облик песни, её первозданность, то, что мы часто называем «душой песни», - должны обязательно бережно сохраняться независимо от тех или иных выразительных средств. В то же время творчество современного коллектива не должно походить на музейно-этнографическое воспроизведение народной песни. Не подавать фольклор в «чистом виде», не копировать, а на его основе создавать новое творчество...».¹

Эта мысль дирижера Е.Светланова относится и к народно-хоровому образованию, перспектива которого – не в замкнутых, узко фольклорных рамках, не в элитном эстетстве, а в широких демократических и самобытных формах высоко художественного исполнения, отвечающего миропониманию современного человека.

Диалектическая сущность фольклорной традиции проявляет себя в организованных формах профессионального обучения традиционному искусству. Сами эти формы, носящие произвольный характер и имеющие дело с непроизвольной природой народного песнетворчества, могут легко «убить» его «живую пыльцу», если будут необоснованными и демагогическими. Отсюда вытекает главное правило обучения народно-хоровому пению – *неукоснительно соблюдать творческий баланс между такими коррелятивными парами признаков народно-певческого образования, как:*

Произвольное	Непроизвольное
Отрепетированное	Случайное
Нотируемое	Ненотируемое
Универсальное	Уникальное
Регламентируемое	Спонтанное
Заученное	С импровизированное

Другими словами, учебно-педагогический процесс должен постоянно «корректироваться» песенной фольклорной традицией, развиваться в «диалоге» с её исторически сложившимися нормами. Всестороннее сопоставление системы специального музыкального образования и системы, обеспечивающей наследование певческого искусства в аутентичном фольклоре, полезно не только и не столько для

¹ Светланов Е. Истинно народный // «Правда», 1981, 1 ноября.

констатации их отличий, сколько для выявления заключённых в них общих целей и мотивов «обучающей» (в фольклоре) или учебной (в вузе) деятельности».

В связи с этим встаёт вопрос обеспечения студентов формами постоянного общения с народными мастерами пения. Это положение давно получило свои обоснования в специальной литературе. Ещё в 1964 году Н.К.Мешко убеждала, что «самое лучшее – это многократное и длительное общение с хорошими народными певцами».

Возможность прямых контактов с народными мастерами студенты получают в плановых этнографических экспедициях, где не только ведут практические изыскания песенного фольклора, но и приобретают эстетические представления о народном искусстве, накапливают живые впечатления о манере речепения, исполнительском стиле, художественно-образном мышлении певцов из народа.

Разнообразные современные каналы «трансляции» лучших достижений в народно-певческом (традиционном и концертном) исполнительстве также создают реальные предпосылки для активного развития утончённого музыкального слуха и художественно-музыкальной памяти, способствуют формированию эстетического отношения к самобытной характерности народного пения и расширению культурно-исторического кругозора обучающихся певцов. К таким каналам можно отнести тематические теле- и радиопередачи, документальные этно-фильмы, специальные видео- и аудиозаписи, фольклорно-этнографические концерты и пр.

В ускоренном процессе постижения и усвоения законов народного песнетворчества *специфическая учебная обстановка*, формализующая ход обучения, сдерживает его динамику.

Другими такими ограничителями являются всевозможные «тексты»: нотные, словесно-поэтические, сценографические, дидактические... Предназначенные для оптимизации приобретения и проверки специальных знаний и навыков, эти «тексты», формализуя мышление, одновременно способны выхолащивать творческую фантазию, лишать творчество свободы.

Навык намеренного запоминания, основанный на одном, письменно закреплённом способе изучения «текстов», порождает стереотип мыслительной деятельности, который сковывает музыканта при переключении на другой – *непронизвольный* – способ освоения материала. Если репертуар аутентичных фольклорных ансамблей формируется и передаётся в процессе *спонтанной* устной трансмиссии, то репертуар учебных народных хоров и ансамблей усваивается *сознательно*, как результат изучения народной традиции и овладения этой традицией, навыками и техникой исполнения фольклорных произведений, отобранных в соответствии с учебно-творческой программой. Целенаправленность этих занятий окупится в том случае, если *способы* освоения материала будут *разнообразными*, ориентированными на специфику конкретного жанра и *стиля* произведения. Только при этом условии у хормейстера разовьётся гибкое художественное мышление, обеспечивающее свободный переход от одних музыкально-стилевых координат к другим. Строгая регламентированность исполнения не должна убивать искренность мыслей и чувств певцов, трансформировать художественно-музыкальную память народа в «застывшие памятники» народного творчества.

Анализируя многоэтапный процесс опосредования сферы фольклорной коллективной памяти и её «затвердения» в качестве отдельных памятников песенности, *А.Иванов* указывает на разрыв между эмпирической и методологической сторонами в народно-певческом образовании. Оказавшись в положении «посред-

ников» между двумя, по природе разными, системами культур (устной и письменной), студенты без труда «погружаются» в фольклорно-экспедиционную практику, углубляя свою эмоциональную память, обогащая художественный и жизненный опыт, при этом оставляют в стороне концептуально важные моменты, касающиеся общих законов бытования песен, их сценической интерпретации, певческого мастерства.

Знания высшего (философского) уровня законов народного песнетворчества и художественного исполнительства в опосредованной форме способствуют более точному и глубокому определению «узких» мест **народно-хоровой педагогики**, сущности учебно-педагогического процесса, и в результате – выходу на исполнительские и композиторские проблемы народно-певческого искусства.

Итоги экспедиций – фольклорные записи – составляют лишь мизерную часть научно-практических знаний и навыков. Тембры голосов, пространственный объём звучания – всё это в фонограммах затушёвано, невнятно, больше домысливается, нежели слышится. Музыкальная память помогает расшифровывать звукозаписи, точнее перелгать их на ноты, осознавать «глазами» и воссоздавать песни живыми голосами, живым интонированием, и таким образом возвращать песне Душу. Этому способствует многомерное восприятие песни, знание её структуры, элементов, которые несут *мнемическую* (памятную) функцию. Даже проходя стадии опосредований, песня сохраняет свой дар – «память», в которой скрыта мнемическая направленность запоминания, угадывающаяся в конкретных особенностях песенной организации.

Мнемическую роль могут играть, например, инвенционные средства: свободный канон в белгородской песне «Беленький, хорошенький Гриша». Примечательно, что сами эти особенности активизируют певческий аппарат, настраивают его на нужный механизм работы. В результате сам напев становится «тренером» голоса, помогая ему оттачивать певческие навыки. Музыкальная структура народной песни незримо оберегает певческий голос, создавая удобную для пения тесситуру, используя однорегистровый механизм голосообразования с открытым грудным резонированием, постоянную силу подкладочного давления. **П е с е н н а я ф о р м а** (даже с экстенсивным временным масштабом развития, полиструктурностью, избыточностью всевозможных деталей) невидимо «о х р а н я е т» п е в ч е с к у ю с т р у к т у р у, запечатлеть которую помогают «способы, обеспечивающие активную и содержательную ориентацию в материале». Именно они присущи певцам из народа, сохраняющим песню в памяти как часть своей жизни. Для специалистов же народная традиция – предмет профессионального овладения. Доминанта легко смещается с живого творческого «переинтонирования» песни – на её «репродуцирование». И если оно имеет рекламно-развлекательные или, напротив, научно-документальные цели, то, по справедливому замечанию *С.Х. Раппопорта*, такое «воссоздание» фольклора в принципе чуждо специфике музыкального искусства.

Для глубокого овладения искусством народно-хорового пения важно относиться к фольклору как к «*эталонному искусству памяти*».

Система воспитания, специального образования и обучения исполнителей народных песен представляет собой *сложную организованную систему*, связанную с процессом запечатления и воспроизведения устной народно-певческой традиции.

Способ передачи аутентичного музыкального фольклора в быту и его по-

стижение в ходе обучения народному вокалу – относятся к различным областям культуры, несущим в себе несхожие цели, по разным руслам направляя развитие музыкально-поэтической памяти исполнителей: профессиональное образование – с помощью технических средств произвольного обучения, а фольклорные «школы» – в процессе непроизвольного творчества. Возрастающий уровень требований к народно-хоровому образованию диктует необходимость использования всех, логически оправданных способов обучения концертному народному пению, находя между ними возможные контакты и взаимопереходы.

Большое значение в разработке основополагающих *методологических принципов* обучения народно-хоровому пению имеют труды **Б.В. Асафьева**. Фольклор в его представлении – «не только «исток» и не иллюстрация идеи народности, не материал для обработки и не «цитата», а «творческий метод» и «недостижимый образец». Такой подход к фольклору раскрывает философскую глубину и синкретическое единство «творчества – исполнительства – восприятия – оценки» в условиях устной традиции, специфику народной импровизационности и вариантности, роль музыкальных диалектов, бытовую (естественную) природу фольклора и его попевочного «словаря», мелодических типов в вокально-хоровом музицировании.

Рассмотрение народной музыки в призме *асафьевской «теории интонации»* открывает главное свойство в ней: «Народная музыка – объективно данный процесс, всегда действенный... Процессом этим управляет живая интонация – звукообщение людей, – как и в словесной речи».

Исследуя творчество музыки устной традиции, Асафьев не только раскрыл музыкально-речевую природу *т о н о в о г о* пения, но и показал возможные способы овладения музыкально-речевым интонированием. Вокальную стихию, проявившуюся в могучей красоте народного мелоса, Асафьев представил «безбрежным океаном» интонаций: чистого мелоса – строгой мелодики – цветистого, разработанного сказа – ярко-красочного бытового речитатива – духовного стиха – церковной псалмодии. Всех их объединяет «народно-устная текучесть».

Актуальность асафьевского *и н т о н а ц и о н н о г о* подхода к мелосу с развитием исполнительского и композиторского фольклоризма в России с годами возрастает, поскольку слуховое постижение *т о н о в о г о* мышления, интонирования как *о б щ е н и я*, как чего-то живого и естественного (подобно живому разговорному языку), гарантирует сохранность самой народной манеры пения. Такой идейный посыл привёл к кардинальным новациям, включая идею разработки «интонационного словаря» устной традиции, «словаря «музыкальных помыслов», находящихся в коллективном музыкальном сознании интонационного фонда массового слуха».

Асафьевская концепция музыки устной традиции, его понимание фольклора не как замкнутой «безличной сокровищницы», а как великого искусства интонационно осмысленного *о б щ е н и я*, вмещающего такие основные категории диалектики, как «материя и движение», «пространство и время», «содержание и форма», «единичное, особенное и всеобщее» – стали *методологической платформой в разработке теоретико-методических основ обучения народному пению*.

Развивая теорию Асафьева, современные исследователи разрабатывают сравнительно-типологический метод музыкальной фольклористики, теорию музыкальной семантики, методику системно-комплексного анализа песенных жанров фольклора и пр.

Многие из этих разработок могут и должны найти своё применение в педагогической практике. Труды Э.Алексеева, Т.Ананичевой, А.Банина, Н.Бачинской, С.Браз, Н.Гиляровой, Е.Гиппиуса, В.Дубравина, В.Елатова, М.Енговатовой, Б.Ефименковой, И.Земцовского, И.Истомина, С.Кондратьевой, В.Лапина, М.Лобанова, А.Мехнецова, Р.Мухаметшиной, Л.Мухаринской, С.Пушкиной, С.Пьянковой, Ф.Рубцова, Т.Рудиченко, А.Рудневой, К.Свитовой, В.Харькова, Л.Христиансена, В.Щурова и др. Труды каждого из них, в своём ракурсе, теоретически и практически подкрепляют фольклорную основу учебно-педагогического процесса.

Фольклористика как социально необходимая наука – очень молода. {Об изучении явлений фольклоризма вообще говорить не приходится.} Теоретические «издержки» в этномузыкознании впрямую сказываются на народно-хоровой педагогической науке и практике, которые во многом с трудом пробиваются вперёд, нередко достигая целей чисто эмпирическим путём.

Специфика **народно-хорового образования** накладывает свой отпечаток на дисциплины, традиционно обеспечивающие *общее музыкальное развитие* хормейстеров. Их образовательные цели и задачи направлены, в частности, на такие необходимые для хормейстерской деятельности музыкальные способности, как: *музыкальный слух, восприятие, память, мышление, воображение*. В процессе обучения эти способности развиваются применительно к специфике народного вокала.

Музыкальный слух народного хормейстера должен быть темброво-чутким, особенно к фонетическому звучанию гласных («чистому» – в «наддиалектном» пении и «диалектно окрашенным» – в пении на местном наречии).

Поскольку характерное народное пение в наибольшей степени проявляется в диалектном интонировании, хормейстеру необходимы развитые *фонетические навыки* восприятия диалектной окраски. Они складываются в процессе системной и целенаправленной работы, осуществляемой в двух направлениях: при формировании слухопроизносительных (а) и ритмико-интонационных (б) навыков, то есть при активном участии артикуляционного аппарата.

Певцы из народа всегда отличаются хорошей *музыкальной памятью*, развивающейся благодаря устной природе бытового музицирования. Эта память, как правило, выражается в интонационно-ритмической точности воспроизведения напевов и долговременном хранении их.

В организованном обучении музыкальная память помогает воссоздать *исполнительскую манеру* когда-то услышанного народного певца, настроиться (с помощью памяти) на нужный *тип интонирования, стиль исполнения*.

Одним из главных условий вокально-хорового развития является планомерное и последовательное формирование *вокально-слуховых представлений* (воображений) и *вокального восприятия*, входящих в цепь мыслительных операций, протекающих по законам **процессов познания**: вокальное восприятие – представление – воспроизведение.

Вокально-слуховые представления всегда конкретны. У народных певцов они

связываются со спецификой звучания народного голоса: *открытым способом голосообразования, прямой подачей звука, высоким подсвязочным давлением, вызывающим интенсивное грудное резонирование, и речевой манерой звуковедения.*

Эти представления укрепляются в ходе узнавания, сравнения, анализа и синтеза, обобщения и абстрагирования отдельных особенностей звуковых явлений и признаков. Они неразрывно связаны с двигательными представлениями, выражающимися в вокальной мелодике.

Возникая в процессе певческой деятельности, вокально-слуховые представления дают возможность совершенствовать эту деятельность, и сами совершенствуются в ходе её выполнения. В этом выражается диалектическая сущность процесса обучения как необратимого, направленного, закономерного и з м е н е н и я материи (голоса) и сознания певца.

Формирование ясных вокально-слуховых представлений о народном голосе вообще и о своём, в частности, является для ученика чрезвычайно важным «пусковым» моментом в обучении. Чем чётче обозначен з в у к о и д е а л в произвольных мысленных представлениях поющего, тем точнее он будет воспроизведён голосом.

Вокально-слуховым представлениям предшествует восприятие, способствующее различению оттенков голоса (его тембра, силы, интонаций), особенностей дикции, артикуляционного уклада языка, губ, вокальной позиции.

Хормейстеру необходимо особо острое восприятие, чтобы по характеру звучания голосов певцов он смог бы точно продиагностировать их *фонационный режим*: распознать объём и направленность действия певческого дыхания, определить степень напряжённости работы голосообразующей системы, установку-уклад артикуляционного аппарата, налаженность регистрового механизма, услышать полноту обертонового насыщения голоса в резонаторах, наличие и интонационную остроту эмоционального тону́са, выявить причинно-следственную связь между качеством певческого звука и способами, техникой его достижения.

Восприятие, вокально-слуховые представления и воспроизведение певческого звука тесно связаны с умственными операциями, проявляющимися в первую очередь в *аналитической и синтетической* деятельности хормейстера. Она свидетельствует о наличии (или отсутствии) у него вокально-хорового мышления и уровне этого мышления.

Народно-певческое мышление имеет свои особенности, открывающие возможность имитации протяжно-речевой манеры звуковедения, настройки голосового аппарата на речевой способ пения. В этом тонком, казалось бы частном, операционном моменте кроется вся глубина *с п е ц и ф и ч н о с т и* народной манеры пения и одновременно *о с т р о т а* его *п р о т и в о р е ч и й*, коллизия между *пением* и *речью*, которые хоть и связаны единой физической природой, но вместе с тем отличаются друг от друга.

Если в академическом пении эти противоречия очевидны в силу откровенно выраженной вокальности интенсивно вибрирующего академического (прикрытого) звука, то в народном пении они более скрыты. Добиваясь вокальности, максимальной проточности гласных в пении, народные певцы в то же время стремятся удержать звук «на слове», чтобы резонирование было «привязано» к *с л о в у*.

Анализ закономерностей *вокально-хорового искусства* показывает, по край-

ней мере, *пять уровней его проявления*: *физический*, когда певческий голос рассматривается в качестве «звуковой материи», на которую распространяются законы акустики; *биологический*, раскрывающий физиологические механизмы голосообразования, исполнения и восприятия; *психологический*, связанный с психическими действиями певца в процессе фонации; *социальный*, отражающий представления певца о вокальном искусстве как общественно-художественном явлении; *эстетический*, обобщающий мировоззренческие взгляды певца, его эстетическое отношение к действительности.

Методика обучения народно-хоровому пению охватывает все указанные уровни знаний вокально-хорового искусства, в котором смыкаются *общенаучные* и *общехудожественные* направления. Обращение к ним обнаруживает внутренние (логические и содержательные) связи в фонационном процессе, помогает выбрать оптимальную тактику и стратегию его организации, установить соотношение и содержание элементов школы народного пения в контексте современных научных знаний.

Народно-хоровое образование использует все полезные для своей практики достижения в смежных областях научных знаний: в физиологии, психологии, вокальной педагогике и методике, акустике и биоакустике, фонетике, орфоэпии и орфографии и др.

Особое значение в свете интонационной природы народного пения. Среди музыкальных учебных дисциплин, пробуждающих эмоциональные элементы психики певца, наиболее действенным является искусство пения. Нет необходимости повторять прописные истины о важности для музыкально-исполнительской деятельности, непосредственно связанной с миром чувств, развитой музыкальной сферы. Подчеркнём лишь её функциональное назначение в «наддиалектной» школе русского народного пения как *обязательного (энергетического) элемента*, «запускающего» в действие голосообразующий процесс, саморегуляция которого основана на теории «функциональных систем деятельности организма человека» (См. подробнее в работе П.К.Анохина «Философский аспект теории функциональной системы»).

Народно-хоровая педагогика опирается также на основные принципы дидактики:

- целенаправленность, целесообразность и продуктивность действий;
- заинтересованность и потребность в них;
- осознанность действий и произвольное управление голосом;
- дискретность и свобода действий;
- постепенность, последовательность и непрерывность их;
- индивидуальный подход к учащимся;
- единство художественного и рационального начал;
- сочетание пассивных методов с активными;
- анализ-синтез в мыслительной деятельности хормейстера (от общего к частному и обратно);
- щадящий режим фонационной работы голосообразующих органов;
- оптимальные условия среды, минимально (эффективно) расходуемая энергия

получения максимального результата;

- воспитание и тренировка необходимых для пения условных рефлексов до стадии автоматизированных навыков;
- свободная фонация (подобная свободной импровизации) в сочетании со спокойной ловкостью в выполнении двигательных механизмов в пении;
- действие внутренних механизмов вокально-хорового слуха, предощущения движения мелодии и её выразительного (чувственного) исполнения;
- сочетание вокально-хорового технического обучения с художественным исполнением.

Эти и другие обще дидактические принципы подготовки хормейстеров нацелены на прогрессивное накопление навыков и умений, при котором каждый этап является не только узкой ступенькой для движения вверх (вперёд), но и представляет собой в определённом смысле фундаментальное достижение в необходимой области, обеспечивающее построение прочного «исполнительского здания», эффективного переноса в очередной раз накопленного опыта на следующий уровень обучения и ускоренного продвижения по пути овладения исполнительским мастерством.

Условные рефлексy, стоящие в центре вокально-хоровой техники, физиологии и психологии вокально-хорового мастерства, всей системы выработки исполнительских приёмов (особенно рефлексy натуральные, имеющие важное значение для механизма голосообразования), воспитываются и тренируются, устанавливаются и разрываются (в зависимости от задач) при условии большой выдержки и терпения ученика и его педагога. «Сделать трудное привычным, а привычное – лёгким» (по К.Станиславскому) – означает обрести техническую свободу, при которой правильное певческое дыхание, например, становится «второй натурой» исполнителя.

Выработка необходимых хормейстерских навыков осуществляется с помощью специальных упражнений, которым уделяется большое внимание, особенно на начальном этапе обучения. Иногда упражнения занимают целиком весь урок. Их «набор» определяется задачами развития: либо какого-нибудь одного навыка (*однокомпонентные упражнения*), либо сразу двух, один из которых формируется на закреплённом и хорошо отработанном, другом навыке (*двухкомпонентные упражнения*). Есть упражнения, нацеленные на развитие суммы навыков (*комплексные*). Все они различны по объёму (от небольших интонационных попевок до развёрнутых фраз или целых предложений). Но все исполняются (преимущественно) со словами, что обеспечивает закрепление речевой манеры интонирования. (Если, конечно, в особых случаях не возникает необходимость введения специальных упражнений на развитие собственно голоса, его вокальности.) Как правило, в качестве упражнений используются удобные для этих целей фрагменты из народных песен различных жанров.

Народно-хоровое искусство, *с и н к р е т и ч е с к о е* в своей традиционной основе, обязывает хормейстера владеть *элементами народной хореографии*, пластично двигаться в стиле конкретной танцевальной традиции, *играть на простейших народных инструментах* («деревенского оркестра»: ложках, трещотках, свирелях, жалейках, бубнах, окаринах, свистульках, колокольчиках, волынках, гусях, гармошках, балалайках и пр.), уметь с пения переходить на певучую, интонационно

выразительную речь (если того требует жанр, сюжет, композиция), знать особенности национальной одежды и законы её сценической стилизации, уметь носить эту одежду.

Воплощение песенного фольклора на сцене требует от исполнителей также знаний и навыков в области драматического искусства, которое изучается по системе *К.Станиславского* (техника речи, сценическая подготовка, актёрское мастерство и режиссура народной песни). Проблема та же: сохранить специфику традиционной культуры (безыскусственной, бытовой по своей природе) в искусственных условиях сцены, при этом избежать натурализма и соответствовать высоким меркам профессионального сценического искусства.

Разносторонний и многоуровневый характер обучения руководителей народно-певческих коллективов отражает сложную содержательную структуру их профессии, специфика которой заставляет прибегать к самым разнообразным методикам, непосредственно связанным с народно-певческим исполнительством или дополняющим его.

Многие из методов **вокально-хорового воспитания** и развития заимствованы у академической школы:

- «концентрический» метод М.И.Глинки;
- методы мысленного (или внутреннего) пения, показа и подражания, имитации, сравнительного анализа;
- артикуляционные, дыхательные методы;
- системы приёмов развития слуха;
- отдельные общезначимые способы развития и постановки голоса, ансамблирования.

Оценивая старые и новые методики, **народно-певческая педагогика** стремится найти наиболее совершенные и **органичные** для себя формы воспитания народных певцов и хормейстеров, избежать моменты унификации, сохранить и развить **самобытное** начало в исполнителях.

Диалектичность и системность, опора на имеющийся **теоретический и эмпирический** опыт, единство философского, общенаучного и частнонаучного уровней в подходе к **педагогическим основам воспитания и образования** дирижёров народно-хоровых коллективов – позволяют раскрыть **многогранный и целостный** характер процесса обучения народно-певческому искусству.

Мировоззренческий уровень рассмотрения педагогических основ воспитания дирижёров народного хора позволяет понять **диалектическую сущность** обучающего процесса.

Диалектика взаимодействия **объективного и субъективного**, наглядно проявляющаяся в фольклорном (коллективно-индивидуальном) творчестве и концертном (эталонно-индивидуальном) исполнительстве, в не меньшей степени проявляется в **народно-певческой педагогике** как один из её принципов, тесно связанных с **психологическими** сторонами педагогической деятельности.

Нельзя не учитывать, что опыт каждого хормейстера, педагога – это опыт **конкретного** человека, работающего в определённых **конкретных** условиях и обладающего **конкретным** уровнем общего и профессионального развития.

Общенаучный уровень анализа народно-певческого образования выявляет сложную и своеобразную структуру главного предмета обучения – народно-хорового искусства – и определяет обусловленный (его спецификой) системно-комплексный подход к процессу обучения, который охватывает большую сумму разнообразных научных знаний (педагогике, психологии, физиологии, фольклористики, музыковедения, эстетики, лингвистики, филологии, акустики) и интегрирует их в целостной системе *народно-певческой педагогики*.



Вопросы к § 11:

1. Педагогические системы в условиях устного творчества и в рамках письменных традиций.
2. Двуетадная задача специального фольклорного и народно-хорового образования.
3. Понятие «единство противоположностей» в фольклорной традиции.
4. Диалектическая сущность фольклорной традиции.
5. Произвольное обучение и непроизвольное творчество.
6. Народно-хоровая педагогика и основные принципы дидактики.
7. Педагогические основы воспитания и образования дирижёров народных хоров: диалектичность и системность, теоретический и эмпирический опыт, единство философского, общенаучного и частнонаучного уровней.



Литература:

- Абдуллин Э.Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования. – М., МПГУ им. В.И.Ленина, 1990.
- Анохин П.К. Философские аспекты теории функциональной системы. – М., 1978.
- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн. вторая: Интонация/Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971.
- Асафьев Б.В. О народной музыке: Сб. ст./Сост. И.И.Земцовский и А.Б.Кунанбаева. – Л.: Музыка, 1987, с.5, 13, 4.
- Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Л., Музыка, 1974.
- Земцовский И.И. О творческой природе фольклора // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов: Сб.науч.тр. – Л., ЛГИТМИ, 1979, с.137, 139.
- Морозов В.П. Теория эмоционального слуха и певческий голос // Научная сессия. – Тбилиси, 1986. – с. 12-16.
- Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций: Сб.тр.Вып.86. – М., ГМПИ им.Гнесиных, 1986, с.118-119, 112, 119.
- Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: Проблемы, суждения, мнения. – М., 1994.



§ 12. Системно-комплексная подготовка дирижеров народного хора

Системно-комплексный подход к обучению народно-певческому искусству составляет основу:

1. Учебно-педагогического процесса как организованной целостной системы подготовки кадров для народно-хорового искусства с её своеобразным комплексом специальных дисциплин, научных знаний, практических навыков и умений.

2. Метода изучения и усвоения песенного фольклора как художественной самобытной системы, в которой каждая песня является её составной частью в контексте конкретного (в рамках местной традиции) фольклорно-этнографического (обрядового и внеобрядового) комплекса.

3. Метода развития хормейстерского мастерства как функциональной системы художественно-организационного управления народно-певческим коллективом, достигаемого комплексом специальных (вокально-хоровых и научно-практических) знаний, умений и навыков.

Учебно-педагогический процесс направлен на специфику народно-певческого искусства, синкретичного в своей основе. Перечень специальных дисциплин охватывает многообразные виды и формы творческой деятельности хормейстера-народника:¹

- Народный хор
- Ансамблевое (народное) пение
- Постановка (народного) голоса
- Народное музыкальное творчество
- Народные певческие стили
- Методика собирания и расшифровка записей народных песен
- Народный танец
- Аранжировка народных песен
- Режиссура народной песни
- Фольклорно-экспедиционная практика

Этот перечень дисциплин дополняется общемузыкальными предметами (сопрано, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений), которые имеют *профилирующий* оттенок. Многосторонней направленностью учебного процесса, с налаженными в нём *межпредметными* связями, обеспечивается комплексный характер подготовки специалистов в области народно-певческого искусства, владеющих этим искусством и готовых к его современной интерпретации.

Система получаемых знаний (именно система, а не отдельные, разрозненные понятия и факты) изначально предполагает довольно широкий набор разнообразных дисциплин, каждая из которых, «работая» на формирование целостного представления об искусстве народного пения, одновременно решает узко направленные, специальные задачи. При этом *методологический* подход к фольклорной специфике обучения един для всех: народное песнетворчество рассматривается и

¹ В списке указаны лишь те дисциплины, которые непосредственно связаны с народно-певческим искусством.

осваивается как целостная художественная система. Логичность и продуктивность такого подхода очевидны, поскольку «фольклор жив не отдельными произведениями, но творческими закономерностями, сложившимися в его собственной многовековой традиции». Для обучающегося народного хормейстера очень важно восприятие каждого отдельного «продукта» народного песнетворчества именно в контексте целостной художественной системы.

Проникая в контекст, исполнитель постигает особенности народной культуры, время, события, обусловившие рождение конкретной песни. «Раскрытие контекста обеспечивает большую достоверность, стилистическую чистоту, объёмность трактовки образов, что, наряду с профессиональным владением исполнительским аппаратом (т.е. собственно техническими навыками исполнения), позволяет воплотить произведение фольклора в произведение искусства».

В традиции песни никогда не существует сама по себе. Она является неразрывной частью её и вне целого не может быть правильно трактована. Традиция отражает: - временной процесс создания и бытования как множества версий напевов, так и единственный (сиюминутный) вариант исполнения; - особенности форм общественной жизни, праздничного и обрядового общения, диалекта, прикладного творчества. Среди массы граней и свойств народных традиций исполнителю важно выделить те, которые отвечают кругу его интересов, связанных с трактовкой содержания.

Как художественное произведение народная песня может быть истолкована лишь благодаря осознанию правил передачи устной традиции, рассматриваемой в качестве системы «фольклорно-этнографических комплексов». Для этого необходимы углублённые фольклорно-этнографические знания этих комплексов национальной культуры, представленных в традиционных свадьбах, молодёжных гуляниях, весенних хороводах, игрищах, обрядовых действиях и т.п. С помощью специальных знаний можно не только подобрать верный ключ к пониманию отдельно выбранной песни, но и получить достаточно чёткое представление о конкретном «комплексе» традиционной культуры как о «крупной форме», которая всё чаще подвергается сценической обработке современными толкователями фольклора (например, многочисленные инсценировки свадьбы, занимающие видное место в профессиональном и любительском творчестве народных хоров и ансамблей).

Е.Е.Васильева, анализируя свадебный обряд как сложное многосоставное праздничное действие, выявляет его логический фундамент, построенный на соединении обрядов «перехода» невесты и жениха в другую половозрастную группу традиционной общины. Для центральной фигуры обряда – невесты – замужество приобретает обрядово-мифологический смысл: смерти - в старом качестве и рождении - в новом. Неудачный выбор жениха, боязнь непосильного труда в новой семье, социальное неравенство, унижения и страдания молодой женщины – эти и другие подобные причины накладывались на главное обрядовое содержание, являлись как бы истолкованием состояния (настроения) невесты, в основе которого лежит архаичное, давно не осознаваемое разумом переживание смерти девичьей души.

Выявление логической линии обряда, знание «действующих лиц» и «героев», содержания и порядка движения событийного ряда, узловых коллизий действия,

своеобразное смешение форм, планов, характерное эстетике народной трагедии, сосуществование «высокого» (трагического) с «низким» (комическим) – всё это является для исполнителей основой разработки сценической драматургии обряда, в которой функция музыки – не столько украшать, сколько *помогать* воплощению действия.

Действие принципов *музыкальной драматургии* можно проследить в циклах свадебных песен различных традиций. При этом следует иметь в виду, что отличаться могут, например, не только *поморская* и *курская* свадьбы, или *смоленская* и *вологодская*, но и обряды, и циклы песен соседних деревень. Различия последних хоть и не столь разительны, но достаточны, чтобы соединение песен отличительных циклов затруднило понимание крупной формы.

Существуют многочисленные *нотографические* публикации, специальные исследования, посвящённые свадебному обряду, которые помогают в работе над его сценическими версиями.

Уникальным опытом этнографического театра был в своё время показ народной драмы «Гдовская старина» на Олимпиаде художественной самодеятельности в 1936 году. В её осуществлении принимали участие учёный-консультант *В.Всеволодский-Гернгросс*, композитор *А.Коносов*, режиссёр *В.Синицына*, учитель *З.Савельев* и др.

Некоторые календарные обряды, имеющие ярко выраженную событийно-сюжетную линию, тоже демонстрируют развёрнутую драматургию. Их архаическая основа, угадываемая только в сумме представлений, верований и традиционной эстетики, скрыта множеством разновременных наслоений, не противоречащих, но как бы проясняющих, дополняющих смысл обряда. Показательно в этом отношении хороводное действо – брянская «*Кострома*»: подобно многим кумулятивным играм и сказкам, в ней цепочкой проходят короткие диалоги, комментирующие происходящее действие и чередующиеся с краткой песней-восклицанием.

Магическое начало – похороны «стрелы» (молнии), избавлявшие народ от губительных летних гроз, – содержится в другом брянском обряде – «*Стреле*». Развёрнутое во времени хороводное действо с «хождением», орнаментальными хороводами и кругами под пение основного напева-формулы и множества других песен – в сценическом воплощении этого жанра требуют от исполнителей **к о м п л е к с а** навыков, и, прежде всего танцевальных.

Сложнее обстоит дело с не обрядовыми (не обнаруживающими сюжетно-событийного ряда) традиционными гуляниями (например, Усть-Цилемская «Горка», курские карагоды).

Структура гуляний (в какой последовательности звучали песни, как располагались группы людей и т.п.) до сих пор неизучена. Можно лишь ограничиться общими суждениями об особенностях «драматургии» народных гуляний, которые определяются конкретной этнографической системой, внутренним строением общины, функциями составляющих её половозрастных групп, их взаимоотношениями.

Музыкально-этнографическое исследование небольшой территории верхнего течения реки Луги в Новгородской области выявило своеобразную форму молодёжных гуляний, которая в ряде мест имеет название «*круговина*». Её структура удивительно проста и изящна. Под пение припевок «набирается круг»: сначала одна девушка вызывает парня и, пройдя с ним по кругу, отходит в сторону; парень под пение следующей припевки вызывает другую девушку, и так, по цепочке, проходят все присутствующие. Под исполнение круговой песни составляется круг. Парень и девушка выходят на

середину, кланяются, меняются местами; следом выходит другая пара и т.д. Круговина представляет собой циклическую музыкальную форму, части которой функционально соединены. Круговина была обязательной частью, «заставкой» гуляний и соседствовала с частушками, «долгими» песнями, кадрилию и другими танцами. Основой круговины является свадебный хоровод – архаичная обрядовая форма, характерная для предбрачной обрядности.

На Севере в зимние гуляния звучали поморские «утушные» песни. Они также входили в свадебный обряд. Это не случайно: главной функцией «утушных» было «красованье» девушек на гулянье, а молодых – на свадебном пиру. Кондратьевой С.Н. удалось обнаружить цикл песен, выстроенных в определённой последовательности: за «Утушкой» шла песня «Плыла лебедь» и т.д. Все они назывались утушными, по особому типу шага. (Примечательно, что символический образ утушки употребляется народом в значении счастливого и свободного союза.)

Известны и другие примеры народных гуляний (например, «улица», мезенские «метища»). Для исполнителей важно найти в них живую основу для концертных программ.

Изучая различные типы традиционных гуляний, можно почувствовать и пережить особое качество организации времени, пространства, «пиков» внимания, то есть специфическую «драматургию» народных гуляний как своеобразной художественной формы, основанной на подчас парадоксальных закономерностях, в частности, на стремлении участников продлить действие (гуляние), а не завершить его.

Исследование фольклорно-этнографического комплексов, представленных в многообразии местных традиций, – единственно верный путь к компетентному воплощению народного искусства на сцене. Осведомлённость в фольклорно-этнографических вопросах, в истории родного края, его художественных традициях, к которым принадлежит конкретная народная песня, – даёт возможность раскрыть её контекст и с его помощью привести к подлинным художественным открытиям.

Обрядовые действия, полифункциональные и полисемантические, соотносимы для нас с театром через понятие и г р ы как драматической формы выражения. Это понятие сущностно и для сцены, и для фольклора (недаром в народе говорят «играть песню», «играть свадьбу»).

Но отношения к и г р е режиссёра и этнографа различны: они определяются количественным соотношением в ней магически-мифологического и эстетического. Природа обряда как игровой формы ритуальной деятельности является величиной постоянной, измеряемой к о м п л е к с о м перевоплощения\действия. Это означает, что значительная часть обрядов предстаёт перед нами как мифология, актуализируемая в игровой форме: перевоплощение и действие оказываются для них специфическими категориями формы, а мифологическое содержание воспроизводится средствами игрового языка: разыгрыванием, представлением в лицах.

Перевоплощение в фольклоре многоступенно – от внешнего подражания какому-либо персонажу до веры в подлинное превращение в него (от ряженья до оборотничества). Специфика перевоплощения может быть определена только на основе знания: кому (в половозрастном смысле), в каких временных границах дозволяется данной традицией представлять другое существо, в какой аудитории (для кого), какими способами и средствами и для каких целей это осуществляется и. т.д.

Примечательно, что персонажи ряженья не являются выхваченными из жизни, не являются копией отдельных фактов эмпирической действительности, а берутся

в тех значениях, которые определяются м и ф о л о г и е й и имеют *ритуальный* смысл. Обстоятельный учёт всего мифологического (этнографического) контекста позволяет избежать (при трактовке *перевоплощения* в ряженье) упрощения и модернизации этого явления. Введение этнографического критерия означает объективность *трактовки*, обеспечиваемую изучением материала во всём доступном его объёме, а не в отдельных образцах.

Неискажённое представление об *игровом языке* обряда можно получить только тогда, когда будет широко обрисована и ёмко охвачена *сценографическим* (режиссёрским) взглядом этнографическая среда и почва функционирования этого языка. Избежать этнографизма здесь невозможно, так как содержательная и формально-игровая стороны обряда специфически с п а я н ы; поэтому только «при свете этнографии» можно добыть верные значения драматических категорий на фольклорном материале.

Как известно, народная песня – синтез музыки, слова, жеста, мимики, танца. Поэтому творческая деятельность народного хормейстера и певца объемлет сложную с и с т е м у знаний фольклора, музыки, литературы, хореографии, живописи, театра и даже костюма.

Роль последнего очевидна: народный сценический *костюм* помогает созданию зрительного *национального образа*. Он не только несёт народную эстетику, но также содержит массу символических знаков, имеющих глубокий философский смысл и обрядовую значимость. Костюм, как и предметы декоративно-прикладного творчества, способствует перевоплощению, нахождению нужного исполнительского тонуса.

Обращаясь к богатейшему наследию – песенному фольклору, народные исполнители соприкасаются с необыкновенно самобытным, ярким, колоритным материалом, синтезирующим музыку, пение, пляску, действие.

Этот материал даёт большие возможности исполнителям творчески раскрыться и в пении, и в осмысленном интонировании слова, и в пластике сценических движений. Сам напев в существе своём содержит обширную информацию о жизни человека в природе и обществе, раскрывает богатство его душевного мира, воссоздаёт яркие образы действительности в природном и социальном аспектах.

Найти гармонию, наиболее полное и глубокое соответствие между *сценической формой* и *музыкально-поэтическим содержанием* фольклорных песен – главная задача режиссёрского замысла. При этом форма должна быть настолько тесно слита с содержанием, чтобы разделение означало бы их уничтожение.

В качестве примеров блестящего сценического воплощения песенного фольклора можно назвать «Северное игранье», «Северную барабушку» в исполнении Северного гос.русского народного хора; «Масленицу» – Омского гос.русского народного хора; «Уральскую вечерку» – Уральского гос.русского народного хора; «Свадьбу» – Кубанского казачьего хора.

Поиск обоснованного *сценического* решения, его осмысление, разработка, отыскание формы воплощения, сбор необходимых материалов – всё это подготавливает непосредственную реализацию замысла. Трудоёмкость исследовательской работы, мало знакомой хормейстеру и певцу, как правило, имеющим дело лишь с нотными текстами, нередко при первых же неудачных попытках гасит их добрые

намерения разобраться глубже в материале.

Содержательный смысл песни можно определить через выяснение её принадлежности к тому или иному жанру (так же как в отдельных случаях жанр можно определить через смысловую сторону песни.) Переосмысление достигается путём изменения эмоционального тонуса песен, конкретной установки художественного сознания (например, установка не на героический сказ, а на лирическое повествование о героическом прошлом).

Итак, системно-комплексный подход к изучению музыкального фольклора предполагает разнорядный и разноразрядный анализ его в качестве:

- системы фольклорно-этнографических комплексов;
- песенно-жанровой системы;
- системы музыкально-фольклорных диалектов;
- системы комплексов фольклорных перевоплощений и действий.

Народное музицирование, не скованное нотной графикой, трудно поддаётся записи. Поэтому проблема письменной фиксации народной исполнительской манеры по сей день не решена. Даже фонографические записи, наиболее адекватные живому исполнению, не дают полного впечатления о нём.

Этномузыкальное, изучающее народную музыкальную традицию как «язык» (как систему музыкально-языковых структур) и как «речь» (как специфическое исполнительское «поведение»), до настоящего времени не применялось в исследовании вокально-хоровой стороны традиционного певческого искусства.

Вместе с тем совершенствование хормейстеров на основе профессиональной вокально-хоровой школы настоятельно требует этого.

Запись типичных, конкретно-региональных музыкально-хореографических образцов, изучение особенностей местных манер исполнения – обязательное условие творческой деятельности любого концертного коллектива, желающего стать (или оставаться) самобытным.

Существуют различные формы фольклорной работы: разучивание песен «по слуху» с помощью магнитофонной записи, по нотным текстам, перенимание традиции непосредственно от мастеров. {Последняя форма наиболее предпочтительна, так как способствует не механическому освоению фольклора, а проникновению в него через психологию народного художественного мышления.}

Фольклорно-экспедиционная практика формирует и укрепляет правильное отношение к фольклору, заостряет ощущение высокой художественно-культурной значимости его, помогает разглядеть, услышать и ощутить живой процесс народного творчества, проникнуть в творческие «лаборатории» носителей фольклорных традиций и, наконец, позаимствовать у них тот материал, который может и должен стать объектом современного исполнительства.¹

¹ Собираение и исследование богатейшего песенного фольклора, начатое в России в XIX столетии, ещё шире развернулось в конце прошлого века. В Москве, в лабораториях народной музыки Московской консерватории и Российской академии музыки им. Гнесиных, в С.-Петербурге и других городах России накоплен огромный материал исключительной художественной ценности. Редкую жизнестойкость и своеобразие региональных традиций находят в изданных сборниках песен Поморья и Урала, Краснодарского и Красноярского краёв, Астраханской, Брянской, Калужской, Кировской, Курской, Московской, Новгородской, Оренбургской, Пензенской, Псковской и других областей России Эта «песенная энергия» питает не только профессиональные государственные народные хоры и ансамбли, но и многочисленные любительские коллективы. Обогащаясь, она вновь возвращается к народу в обновлённом виде.

Фольклорные знания усваиваются постепенно, на занятиях различных спецдисциплин, и формируются в профессиональные умения и навыки стадияльно: от полевых записей народных песен во время фольклорно-этнографических экспедиций, предусмотренных учебным планом, через и расшифровку и аранжировку, к музыкально-драматическому воплощению на сцене, в концертной программе государственного экзамена.

В основе фольклорного обучения лежат два принципа:

Изучение диалектных певческих стилей практически всех регионов России (Центральной полосы, Севера, Юга, Запада, Сибири, Урала, Поволжья).

Освоение метода работы с фольклорными источниками (начиная с самого метода фольклорного песнетворчества и кончая методами музыкально-сценической обработки фольклорных источников).

Целенаправленная фольклорная работа в вузе позволяет изучать народные песни в живом звучании, приобщаться к научно-собирательской деятельности, учиться корректному обращению с фольклорным материалом. Студенты постепенно постигают тайны народного (коллективного и сольного) исполнения, осваивают народную манеру пения, проходят все необходимые стадии осмысления художественной сущности и возможностей народно-песенного творчества – от слушания песен в непосредственном звучании, собирания, записи и анализа до их музыкально-сценической интерпретации.

Другими словами, студенты поэтапно охватывают *весь цикл работ*, требуемых для глубокого понимания принципов, закономерностей и методов народного песнетворчества.

«Погружение» в звучащую стихию народного мелоса начинается буквально с первых шагов учёбы. Для этого имеются лаборатории и кабинеты народной музыки. Их фонды помогают студентам формировать своё отношение к сложному и благородному труду собирателя//исследователя песенного фольклора. Слушая записи этнофоров, студенты получают хороший эмоциональный заряд, яркие слуховые впечатления и, конечно, накапливают ценный опыт для будущей работы.

На фоне изучения специфики фольклорного песнетворчества проходит *обучение сценическо-хоровому искусству*. Оно выражается в системе групповых и индивидуальных занятий, целенаправленных на овладение комплексом специальных, сценическо-хоровых знаний, умений и навыков, как-то:

- в области **народно-хорового** пения (по системе русской наддиалектной школы пения);
- в области **драматического** искусства (по системе К.С.Станиславского);
- в области **хореографии** (по системе классического русского народного танца).

Все указанные компоненты народно-хорового искусства нуждаются как в самостоятельном подходе (к каждому из видов художественной деятельности), так и в комплексной реализации всех составляющих его компонентов.

Воспитание руководителя народно-певческого коллектива, связанное с комплексом разнообразных видов художественной деятельности, а также с различными по своей природе творческими системами (устной и письменной),

возможно только на основе системно-комплексного подхода, учитывающего специфику народно-певческого искусства и законы общей дидактики.

В народно-хоровом искусстве она начинается с навыка – **выразительного интонирования**.

Выразительная (смысловая) интонация, по меткому определению выдающегося скрипача **Пабло Казальса**, «сама по себе так убедительна, что без других средств выразительности покоряет своей экспрессивной сущностью». Эмоционально окрашенная интонация в народном пении является едва ли не самым существенным элементом интерпретации. Ещё в старинных крестьянских хорах жила «осознанная культура музыки как интонации», обусловленной «всем строем жизни и бытовым укладом». «Речевая» манера народного пения, напоминающая «озвученную льющуюся речь», причём речь «сочную, вкусную, напевно осмысленную», даёт практически неограниченные возможности для раскрытия содержания произведения через интонирование.

Русское народное пение в основе своей опирается на естественную фонетику разговорной речи со свойственным ей богатством и индивидуальным характером смысловых интонаций и тембровых оттенков.

Сейчас такая речь – большая редкость. «Наш плоский («питательный», а не для слушания) говор, казалось бы, должен был вовсе искоренить и пение, и желание слышать хороших певцов. Наоборот, по ним – тоска. Больше того: теперь за один голос (за его качество) люди готовы певцу простить и глупость, и чувственную наглость, чванство пошляка и дурной вкус, – лишь бы голос, человеческий выразительный голос!». Это наблюдение Асафьева по существу вопроса заставляет сделать переоценку художественной практики народных хоров и ансамблей, которые подчас видят свой певческий идеал в чрезмерной динамике звука и чувствительности исполнения. При этом нередко искажаются фонетические признаки русского языка, утрачивается речевая манера интонирования. В результате – форсированная, «лающая», слоговая вокализация.

Каждая народная песня содержит собственную интонацию, в чём-то типичную для своего жанра. В этой специфической интонации заключается *интонационное ядро* песни. (Например, лирическую песню Архангельской области «Соловьишек, парень молодой» можно понять и воспроизвести если услышать в ней скрытую интонацию плача, причета, варьирующуюся на протяжении всей поэтической строфы. Здесь интонирование осуществляется как бы способом имитации женского плача. Тогда в исполнении появляется органичность, указывающая на генетические связи найденного типа интонирования с природой зарождения данной интонации. Исполнитель легко определит для себя круг главных и сопутствующих средств, необходимых для выражения самобытной характерности напева. Плачевая же интонация и северный диалект определяют манеру артикулирования песни.)

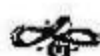
Особая роль в передаче народной характерности принадлежит традиционно-народным приёмам и средствам выразительности, часто не фиксируемым в нотах. Это – тембровая игра голосом/словом, глиссандирование, скаты голоса, движущиеся «кластеры» в гетерофонии, не темперированный строй, приём «скользящего строя», тембровая изобразительность, сонорные эффекты, всевозможные «ахи», «охи», «иканья», «гуканья» и другие иллитераты, возгласы, флехолеты.

Выявление жанровой основы народных песен, то есть отыскание наиболее характерных черт их музыкально-поэтического языка, так сказать, «ядра

выразительности», помогает хормейстеру установить соотношение вокального и речевого, мелодического и ритмического в песне, что имеет принципиальное значение при выборе системы выразительных средств и способов их передачи в пении.

Принцип системности в организации обучения дирижёров народного хора позволяет классифицировать учебный процесс, детерминировать составляющие его элементы на основную цель, определить специфику предмета обучения – народно-хорового пения.

С помощью анализа и синтеза ясно и определённо выявляются главные моменты (доминанты) процесса подготовки хормейстеров народно-певческих коллективов. Эти узловые моменты могут (и должны) быть сведены в единую функционально-образовательную систему только при условии системно-комплексного, широко охватного подхода к ней.



Вопросы к § 12:

1. Системно-комплексный подход к народно-хоровому образованию как основа учебно-педагогического процесса в целом.
2. Системно-комплексный метод изучения песенного фольклора.
3. Фольклорно-этнографические комплексы.
4. Сценическо-хоровое обучение дирижёров народного хора.



Литература:

- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн. вторая: Интонация/Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971, с.215.
- Загвязинский В.И. Педагогическое творчество учителя. – М., Педагогика, 1987.
- Запорожец А.В. Познавательные процессы. – М., Педагогика, 1982.
- Земцовский И.И. О творческой природе фольклора // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов: Сб. науч. тр. – Л., ЛГИТМИ, 1979, с.138.
- Кан-Калик В.А., Никанров Н.Д. Педагогическое творчество. – М., Педагогика, 1990.
- Краевский В.В. Проблемы научного обоснования обучения: Методологический анализ. – М., Педагогика, 1977.
- Методологические проблемы развития педагогической науки. – М., Педагогика, 1985.
- Методология наук в системе вузовского преподавания. – М., Воронеж, ВГУ, 1982.
- Скаткин М.Н. Методология и методика педагогических исследований. – М., Педагогика, 1986.
- Сохранение и развитие русских народно-певческих традиций: Сб. тр. Вып. 86. – М., ГМПИ им. Гнесиных, 1986, с. 98, 99, 104.



§ 13. Народно-хоровая звучность

Хормейстерская деятельность руководителя народно-певческого коллектива строится на знаниях не только *теории* и *истории* народного пения, *методики* вокальной работы с народными певцами, но и таких творческих вопросов хороуправления, как достижение *строга*, *ансамбля* и *выразительного интонирования* в коллективном пении, создание музыкальной формы, передача художественного образа и стиля исполняемого произведения.

Одним из важных элементов хоровой звучности является *хоровой строй*.

Хоровое исполнение неразрывно связано с этим понятием, означающим систему звуковысотных отношений, которая выражается в правильном (звуковысотном) интонировании интервалов.

Умение певцов чисто интонировать ступени лада, интервалы, аккорды, взятые в мелодическом изложении, называется *мелодическим* (горизонтальным) строем.

Умение выстраивать интервалы и аккорды в одновременном звучании – *гармоническим* (вертикальным) строем.

Работа над мелодическим и гармоническим строем самым непосредственным образом связана с развитием у певцов *музыкального слуха*, ориентированного на специфику народного мелоса.

Возможны три уровня/этапа осмысления звуковысотного пространства: звукорядный, ладо-функциональный и интонационный.

Если *звукорядное* усвоение даёт лишь первое приближение к интонационно-смысловой сфере через сугубо внешние и подчёркнуто статичные её параметры, если *ладофункциональный* подход, ближе затрагивающий внутренние звуковысотные отношения, но, тем не менее, выявляет их лишь косвенно – через субъективно ощущаемые тяготения, то *интонационное* ощущение даёт подлинное представление о народно-песенном ладе, так как оно связывает природу лада с временным фактором мелодики (ритмом), рассматривает их в нерасторжимом диалектическом единстве. Только интонационный контекст обнажает процессуальную сущность, и тем самым – содержательную первооснову организованной звуковысотности.

Эта концепция «звуковысотной системы раннефольклорного интонирования», по сути, адекватна поэтапной системе формирования интонационно-ладового мышления народных певцов и может быть с успехом применима к условиям народно-певческого обучения.

Хормейстеру нужен *слуховой запас* интонаций и попевок, составляющих «интонационно-попевочный словарь» русского народного мелоса, отражающих «набор» стилистически нормативных ладов.

Слово «лад» – чисто русское, и являясь синонимом «согласия», «порядка», как нельзя лучше характеризует систему взаимоотношений устойчивых и неустойчивых звуков в музыке, соответствующую её конкретно-образному содержанию. Локальные песенные традиции представляют множественное число ладомелодических типов, которые существуют не как реликт или инерционное «тиражирование матриц», а как живая продуцирующая система.

Лады в русском песенном фольклоре представлены достаточно широко: от малодоступных и узко объёмных до развитой диатоники «свободного мелодического

строю», до «сложных ладов», включая обиходный. Чтобы активно воспроизводить эти лады, необходимо усвоить их внутренним слухом. Его развитию способствуют целенаправленные занятия сольфеджированием.

Очень полезно в качестве упражнения пропевать небольшие попевки или несложные фрагменты хоровых партий в унисон, сольфеджируя их следующим образом: руководитель просит петь по нотам до определённого места, затем (по его руке) певцы продолжают следующий отрезок заданной мелодии способом «про себя», а через некоторое время (по знаку руководителя) снова продолжают мелодию вслух. Таким образом обостряется интонационный и внутренний слух. Задание можно варьировать – например, предложить петь вслух все сильные доли тактов, а слабые – «про себя».

Лад в пении проявляется мелодически, речево, эстетически, психофизиологические, физико-акустически и представляет собой комплекс интонаций. Основным принцип развития исходного ладо-интонационного зерна – мелодико-попевочный.

Трактовка лада как интонационно-ритмического комплекса, содержащего эмоциональную и смысловую информацию, которая передаётся отчасти направлением движения мелодических контуров речи, даёт представление о сущности и значении интонации в процессе музыкального мышления. В этой связи народная песня и манера её исполнения предстают как сложный комплекс речевых и песенных интонаций, окрашенных эмоцией. Тесное родство декламационной речи и народного пения, драматические истоки народной песни подсказывают органичное использование при обучении народному пению приёмов выразительного чтения и сценической речи.

Издаваемые звуки выражают сложные чувства, эмоции, которые достигаются при активном давлении воздуха, отчего звук приобретает исключительную силу и высоту. Истоки естественного, эмоционально окрашенного речевого и певческого интонирования кроются в онтогенезе человека, в его естественных потребностях в самовыявлении.

Понимание механизмов возникновения интонации и процесса интонирования в этническом формировании речевых и музыкальных особенностей русского народного пения также необходимо для правильной организации обучения этому искусству. Народное пение как процессуальное мыслительное действие обладает спецификой, в которой отражаются особенности вербальной и музыкальной речи. Исторический анализ формирования логически дифференцированного музыкального мышления в процессе становления и развития народного песнетворчества даёт ценные сведения о видах мышления и соответствующих им типах речепения, что имеет прямое отношение к проблемам овладения народно-песенной речью и современной интерпретации народно-песенных жанров.

Развитие интонационно-ладового мышления в русле художественно-образного мышления и накопление «формул звукового общения» (по Л.Мухаринской), «ладов-попевок» (по Е.Гилпиусу), «Типовых ладопопевок» (по В.Елатову), «ритмоинтонаций» (по И.Земцовскому), «оборотов-попевок» (по Б.Асафьеву) и др. подобных «знаков интонационного словаря» народного певца –

всё это составляет важнейшую сторону его воспитания.

Поскольку в основе всех музыкальных процессов лежит восприятие, то, естественно, слух является его инструментом (от пассивного, слушательского до активного, творческого). Феномен слуха (как условия, инструмента и результата музыкальной деятельности) «остаётся самым очевидным, неоспоримым и потому единственно фундаментальным».¹ Во время любого вида музыкальной деятельности человек становится «слухо-настроенным», он всё постигает через слух и благодаря слуху.

Именно слух является той невидимой силой, царящей в музыкальном пространстве. Именно музыкальный (внутренний) слух является главным инструментом музыкального мышления, которое материализуется исключительно и неизбежно через «этнографию слуха». Это тот рубеж, тот барьер, тот фильтр, тот перцептивный механизм, без которого ничто в музыке не происходит и происходить не может.

Ещё Б.Асафьев определял музыкальный фольклор как интонационную опору для исследования слуховых навыков и культуры слышания,² т.е. как звучащую «модель, тысячелетиями отработанную миллиардами музицирующих людей на территории всего земного шара».³ В этом смысле этническое следует понимать как общечеловеческое, присущее всем и значит – каждому.

Сущность интонационного подхода к музыкальной деятельности Асафьев видел в умении «слушать – слышать», т.е. вскрывать слуховые законы «интонационной музыки», «слышать народный творческий метод».⁴ Таким образом, асафьевский афоризм «слух – мера вещей в музыке» приобретает инструментальный смысл, открывающий принципиально новую парадигму этнослухового музыкального воспитания и образования.

Что же такое этно-слух? Прежде всего – это абсолютно нормальный, повседневный атрибут каждого человека. Механизмы его действия формируются под влиянием следующих факторов:

- генного происхождения (биологического, психического, социального);
- материнского звукового общения;
- интонаций родной речи, семейного речевого общения;
- внутренней связи слуха с характерной пластикой//моторикой движений/поведения, формируемых обрядами, обычаями, танцами и т.п.;
- произвольной и произвольной тренировки слуха окружающей человека звуковой средой;
- традиционного «консерватизма» внутреннего слуха этнофоров.⁵

Поскольку звуковая информация в этнической среде преобладает над зрительной, этно-слух формируется постоянно, как бы само собой. Устная культура, устное творчество, устные каналы связи, устное обучение – всё работает через слух. Он зарождается, формируется, развивается, прежде всего, этнически,

¹ Земцовский И.И. Апология слуха// Музыкальная академия, №1, 2000, с. 1-12.

² Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. –Л., 1971.

³ Земцовский И.И. Там же.

⁴ Асафьев Б.В. Там же.

⁵ Земцовский И.И. Апология слуха// Музыкальная академия, №1, 2000, с. 1-12.

т.е. в определённой стилевой и структурной направленности, натренированности. «Наш музыкальный слух обусловлен этнически... – он унаследован нами, он складывается у нас в процессе этнически характерного общения, он видоизменяется у нас... в ходе различных этнических контактов, воздействий и т.п., но никогда не может исчезнуть – никогда не покидает нас, так как является неотъемлемым компонентом нашего «музыкального мышления». Другими словами, музыкальный слух, формируемый социально, может быть только этническим – другого человеку не дано – это наш первый и главный этнический идентификатор. Скрытый, как бы невидимый, но сильнейший. От рождения будто встроенный в нас механизм этнического идентифицирования».¹

Этническая природа музыкального слуха каждого человека действует сама собой, потому что «всегда присутствует в каждом из нас, не осознаваемо и вечно... «Этнографию слуха» можно «полировать» и, в принципе, приблизить к желанному другому типу, т.е. как бы обрести «вторую» или «третью», но свою собственную «этнографию», как цвет глаз, изменить коренным образом, по-видимому, нельзя. Поэтому так важна эта «этнография слуха» – во всей музыкальной деятельности человека, во всей музыкальной культуре человечества сверху донизу, во всех его «ячейках» – от индивида до общества в его группах и в целом».²

Этнография слуха развивается, изменяется от эпохи к эпохе, социализируется и в то же самое время сохраняет в себе нечто *антропологическое* – как гениально отразил в «Войне и мире» Л.Толстой, усмотрев в «графиничке» Наташе Ростовской (на балу у дядюшки) как будто ниоткуда взявшуюся русскую повадку – типичную и неосознаваемую реакцию её русской народной «культурной антропологии музыкального слуха».³

Таким образом «этнография слуха» выступает в качестве «трансформатора» – как стилевое чутьё, стилевая селекция восприятия, «как преобразующая сила «включённой» в процесс музицирования музыкальной «модальности» личности (группы, общества, класса, народа)». Являясь природным «слуховым фильтром», формирующимся как биологически, так и культурно, «этно-слух действует почти как иммунная система, автоматически селектируя своё//чужое, и либо подавляя чужое, либо трансформируя его в «своё»».⁴ Вместе с тем этно-слух способен к перестройке, произвольному восприятию чего-то «постороннего», к настройке на музыкально новое (для себя) событие.

Внутренняя слуховая настройка этнически//стилистически ориентированного слуха определяет характер протекания музыкального мышления, внутреннего интонирования, которые опираются на музыкальную память – своего рода этно-музыкальную «лексику» и этно-музыкальную «грамматику».

Этнослышание рождает музыкальное мышление (как таковое) и тем самым открывает дорогу к восприятию других культур. Именно этно-слух даёт «ключ» каждому человеку/этносу к святой святых – к музыкальному мышлению человека.

¹ Земцовский И.И. Апология слуха// Музыкальная академия, №1, 2000, с. 1-12.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

Поэтому всякое восприятие нового есть, прежде всего, межкультурный диалог. Развитый этно-слух позволяет иметь «богатое культурное слуховое воображение. Этно-слух делает музыку культурно значимой для нас – в меру нашей собственной культурности, т.е. способности проникновения в культуру (свою или чужую) вообще».¹

Фундаментальное значение этно-слуха, несомненно. Он есть основа основ всякой музыки, как особой человеческой деятельности. Поэтому этническое, «не взвешивая на не поддающееся учёту многообразие его конкретного проявления и мириады тех или иных этнических смещений», является универсальной категорией, открывающей путь к более глубокому пониманию всей музыки. Именно через «этнографию слуха» открывается «всё общее и всё специфическое, что создано человечеством на всех этапах его культурно-созидательного бытия».²

Признавая будущность за парадигмой «этнографии слуха», как основы основ всей музыкальной деятельности, мы открываем «двери» к познанию всех музыкальных языков и наречий человечества, любого явления музыкальной культуры – будь то фольклор, профессиональная музыка устной традиции, профессиональное композиторское творчество европейской традиции, молодёжная поп-рок и т.п. массовая культура.

Этнографическая парадигма как нельзя лучше «работает» на систему школьного музыкального просвещения, рассчитанного на исходное, раннее, массовое, доступное, всеохватное обучение музыке. Возвращая народной песне её приоритетную роль в начальном музыкальном образовании детей, мы восстанавливаем историческую справедливость и обеспечиваем будущность российской национальной культуры.

В воспитании слуха народного хормейстера следует придерживаться трёхступенной основы диатонического строя, образуемого путём сцепления двух тетрахордов с вводно-тоновым тяготением. Ангемитонический принцип музыкального мышления является источником трихордовой попевочной природы мелодики русских народных песен. Яркость и красочность их мелодического языка, своеобразие ладовых «переливов» и отклонений связаны с определёнными попевками||формулами, представленными в их взаимодействии и соподчинённости.* (* Система трихордов – согласий, созданная в ХУ1 веке новгородцем И.А.Шайдуром, успешно применялась в певческом образовании на Руси. Современное развитие эта система получила в трудах А.В.Рудневой. Ею разработаны теоретические основы обиходного лада применительно к народной песне.)

Следует помнить, что один и тот же *лад* может реализовываться с разными интонационно-смысловыми посылами, не переставая оставаться тем же *ладом* (например, мажорным или минорным гексахордом). Другими словами, очевидная идентичность звукорядов не есть свидетельство общности музыкальных характеров напевов, интонируемых в них.

Если содержанием интонирования является смысловая интонация, то её стержнем представляется *ритм* – один «из наиболее тонких и точных двигателей смысловой энергии» (по И.Земцовскому). Ритмоинтонирование порождает ритмоформулы, готовые к «несению» смысла.

¹ Земцовский И.И. Апология слуха// Музыкальная академия, №1, 2000, с. 1-12.

² Там же.

Важно, чтобы они умели не только точно повторить заданную мелодию, но и услышать, оценить правильность звукообразования, высоту позиции звука, тембровую окрашенность голоса. Это возможно лишь при наличии вокального слуха.

Большую роль в коллективном пении играет **гармонический слух**, умение слышать свой тон в общем звучании многоголосия.

Гармонический слух развивается в условиях многоголосного пения. Поначалу, когда певцы ещё не имеют этих навыков, роль гармонической поддержки – ладовой основы – может играть музыкальный инструмент (баян, фортепиано).

В качестве упражнений рекомендуется петь гармонизованные мелодии, фрагменты разучиваемых произведений.

Здесь большую роль играет развитое чувство интонационно-ладовой основы народных песен.

Поскольку концертное народно-хоровое исполнительство имеет широкий репертуарный, жанрово-стилевой диапазон, фактура его многоголосия отличается чрезвычайным многообразием, это могут быть: простейшее эпизодическое разделение голосов, выдержанные звуки-«педали», подголоски, гетерофония, каноны, имитация, гармоническое пение, контрастная полифония, пение с самостоятельным голосоведением каждой партии.

Постоянное включение в работу различных видов соединения голосов – от простого к сложному – дает возможность овладеть многоголосием в его полном проявлении коллективного пения.

Важнейшей предпосылкой стройного пения является правильно организованное вокальное воспитание певцов в хоре//ансамбле. Как только механизм звукообразования в каком-либо звене певческого процесса будет нарушен, это незамедлительно скажется на звуковысотной чистоте интонации.

Низкая позиция звука рождает понижение интонационного строя.

К неустойчивому интонированию приводит *чрезмерная вибрация* в голосе. В это случае полезно перейти на (мысленное и физическое) речевое пропевание мелодии, добиваясь опоры звука на «точку грудного фокуса».

Хоровой строй зависит от особенностей музыкального произведения. Поэтому в работе над хоровым строем исходят из конкретного музыкального материала.

При этом иногда целесообразно репетировать в удобной для коллектива тональности.

Авторские сочинения в окончательном варианте исполняются только в тональности оригинала. Интонационно-ладовая основа песенного фольклора подстраивается под вокальные возможности и способности певцов.

Стройному пению способствует осознание певцами **лада** во всех его проявлениях. Мажор интонировать легче, чем минор. Поэтому лучше начинать работу с мажорного звукоряда. Труднее дается чистота интонирования минора, особенно натурального вида.

Для выявления его характерности надо всегда исполнять УИ натуральную ступень достаточно низко, а для компенсации этого понижения тонику интонировать высоко.

Гармонический слух должен помочь певцам в освоении специфического для каждого произведения гармонического языка. Здесь самое главное – понять,

усвоить логику гармонического развития музыкальной ткани произведения, почувствовать внутри ладовые тяготения.

Широкое расположение голосов затрудняет работу над строем в смешанном хоре, а тесное – в мужском, так как звучание в низком регистре приводит к акустической неясности.

Самым удобным для хорошего строя расположением голосов можно считать: широкое – внизу и более тесное – вверху.

Удобное голосоведение также облегчает работу над строем.

Если в хоровом голосе встречается повторяющийся звук или длинные, выдержанные звуки, надо следить, чтобы интонирование было устойчивым, так как в этих случаях исполнители нередко их понижают, «съезжают» с начатого тона.

Полутоновые и тоновые интонации требуют особого внимания. Как правило, певцы их «недобирают».

Хормейстер должен знать правила интонирования различных звукорядов и интервалов, чтобы на практике при разучивании конкретных произведений уметь выстроить коллективное пение.

По степени трудности интонирования гармонические интервалы делятся на *стабильные* (октава, квинта, кварта) и *вариационные* (остальные). Если первые требуют устойчивости в интонировании, то исполнение других зависит от их ладового назначения (например, б.3 в мажорном трезвучии – высокая, а в D7 – более высокая).

В длинных фразах, требующих большого дыхания, певцы также склонны к понижению интонации в конце фразы. Надо предложить им быстро и бесшумно «перехватить» в разное время дыхание, т.е. спеть всю фразу приёмом цепного дыхания, на опоре, не понижая интонацию.

Произведения в быстрых темпах, так же как и в очень медленных, интонировать трудно. В первом случае певцы не успевают осознать музыкальную фразу и поэтому проинтонировать её точно (например, в *скоморошинах*), а во втором – теряют общую звуковую перспективу, забывают высоту звучания (например, произведения в темпе *largo*).

В этом случае рекомендуется прорабатывать произведения в противоположных темпах: быстрые учить в медленных темпах, а медленные – в подвижных. Тогда работа над строем будет протекать успешнее.

Иногда понижение строя связано с общим понижением тона у певцов.

Тогда рекомендуется исполнение произведения в более высокой тесситуре (например, транспонировать партитуру на полтона вверх). Новая тональная краска и более высокий регистр заставляют певцов «проснуться», активизировать потерянную высокую позицию и петь чисто.

Динамика произведения также влияет на строй. Как известно, преобладание *forte* и *fortissimo* притупляет слуховое восприятие певцов, возникает опасность форсированного, фальшивого пения. Особенно трудно интонационно выстраивать хор, звучащий громко и в высокой тесситуре.

Такие места следует разучивать в удобной тесситуре, усваивая постепенно интонацию. Иногда можно разучивать партию даже октавой ниже.

Освоение нового произведения желательно начинать с его иллюстрации игрой на инструменте. Особенно полезно певцам предварительно услышать хоровое многоголосие *a capella* в звучании фортепиано. При таком методе сразу же проявляются особенности **хоровой фактуры**, гармонического и мелодического языка, общий динамический и темповый склад, музыкальный образ и форма в целом. Во время игры хормейстера певцы следят за своими партиями по нотам, иногда даже тихонько подпевают. Такое первичное знакомство с партитурой помогает быстрее войти в характер музыки, и значит быстрее освоить её.

Работая над хоровым строем, хормейстер должен руководствоваться не только знаниями особенностей хорового письма, но и специфики устной певческой традиции (преимущественно ансамблевой).

Стихийная эмоциональность народных певцов часто приводит к деформации их мелодического интонирования. Настраиваясь на образ (в процессе исполнения) и все глубже в него вживаясь, они от избытка экспрессии нередко исполняют конец песни – последние строфы – на максимальном уровне напряжения, завышая при этом строй.

Акустические исследования народного пения показали, что его реальный строй неустойчив: величина интервалов меняется в зависимости от динамики, направления мелодии, фонетической структуры речи, системы ударений песенного текста. Поэтому в пении народного голоса важно почувствовать «направленность энергии интонирования». Ниже приводится анализ исполнения дуэтом лирической песни «Что ты гуленька», как пример тонусного *не темперированного* пения.

«1-я и 2-я МС (мелострофа – Л.Ш.) проходят «в полном согласии» – сочетание голосов дает чистые квинты и точные финальные унисоны. «Событие» совершается в 3-й МС. В.Г. (Василий Гаврилович) неожиданно и отчетливо повышает первый же звук *F* на полтона. А.Н. (Анна Никитьевна) смещает свой строй тоже на полтона. Устанавливается новый строй *fis*, и 4-я МС проходит «благополучно», но с ее завершением кончается период бесконфликтности. Тенденция В.Г. к завышению превращается к 5-8-й МС в активное и упорное стремление вверх. Однако на сей раз А.Н. ставит предел восхождению: она удерживает строй *g* до конца песни. Тенденция В.Г. к завышению каждый раз наталкивается на неколебимость строя А.Н.. Оба голоса вступают в открытое противостояние. Напряженно звучит квинта *g – d*, превратившаяся в результате повышения основания *g* в уменьшенную (*gis – d*).

Разнонаправленность стремлений острее всего ощущается в композиционно опорных точках мелострофы, когда голоса сходятся в «толстые» унисоны, где у каждого певца – своя высокая версия одного и того же тона. Намечается своего рода драматургия унисонов».

Унисоны, рассматриваемые здесь как своего рода «узлы напряжения», где столкновение разнонаправленных энергий интонирования создает впечатляющее ощущение «акустического биения», «трения голосов», в народном пении не идентичны чистой приме. Они могут выстраиваться в точно слитные унисоны, но и могут достаточно интенсивно «разбухать», достигая критического драматизма.

Высотные изменения связаны с тембровыми характеристиками: рост тембрового напряжения обычно сопровождается у народных певцов повышением tessitura песни, что образно определяется ими выражением: «Песня разгорается». Отсюда можно предположить, что **тембр** воспринимается певцами не просто как окраска звука, но осознается во взаимозависимости с его высотным расположе-

нием: чем более темброво напряженнее звук, тем завышеннее он интонируется, и наоборот – менее напряженные звуки имеют тенденцию к занижению. Таким образом, каждый тон существует в музыкальном сознании певца не как точка, а как поле. И границы звуковысотных полей (зон) в народном пении бывают настолько широки, что неподготовленному слушателю такое пение поначалу может показаться даже фальшивым, особенно при одновременном сочетании голосов. Однако в ходе длительного вслушивания возникает понимание природы такого интонирования и наслаждения биением звуковой энергии, рождаемой разнонаправленными стремлениями голосов.

Ярким примером осознанного использования *не темперированного строя*, как выразительного приема, может служить лирическая песня-плач Вологодской области «Несчастливая я...» в записи В.Попикова. От куплета к куплету происходит незаметное звуковысотное «сползание» голоса, которое изначально запрограммировано модуляцией напева на тон вниз, что дает поразительный эффект «плачевой спонтанной фальши», вызванной состоянием «якобы аффекта» певицы.

Природа *не темперированного* пения пока слабо осваивается профессиональными исполнителями фольклора. Это чисто фольклорное своеобразие неравномерной температуры утрачивается по мере того, как обучение народному пению отходит от своей изустной формы передачи и становится все больше пением «под баян», обучением «под рояль».

Добиваясь хорового унисона в каждой хоровой партии, руководитель, по сути, добивается полной слитности составляющих её голосов, возможной только при условии подчинения (нивелирования) каждого голоса единому (для данного коллектива) звукоидеалу, который зависит от тонкости художественного вкуса и музыкального слуха хормейстера, а также от качества поющих голосов.

Хоровой строй тесно взаимосвязан с другим не менее важным элементом хоровой звучности, коим является, хоровой ансамбль.

Хоровой ансамбль – это уравновешенность, слитность и согласованность всех выразительных элементов хорового звучания.

Хоровое пение подразумевает органичное слияние индивидуальностей, умение каждого певца слышать свою партию и хор в целом, приравнивать, подчинять свой голос общей звучности, гибко согласовывать свои действия с действиями других певцов.

Ансамбль в хоровом пении складывается из различных компонентов, каждый из которых отражает ту или иную сторону сложенного исполнения. В связи с этим существует следующая типологизация ансамблей:

- унисонный ансамбль (ансамбль одноголосного пения, при котором образуется полное динамическое, тембровое, метроритмическое, темповое слияние голосов);
- динамический ансамбль (слитность голосов по силе звучания);
- ритмический ансамбль;
- темповый ансамбль (единство темпового исполнения, тесно связано с ритмическим ансамблем);
- тембровый ансамбль;

- дикционный ансамбль;
- гармонический ансамбль;
- полифонический ансамбль (относительное равновесие голосов в зависимости от тематического материала);
- ансамбль солирующей партии (голоса) с хором;
- частный ансамбль (слитность звучания голосов отдельной партии);
- общий ансамбль (уравновешенность в звучании между хоровыми партиями, т.е. ансамбль всего хора).

Ансамблевая техника очень разнообразна и охватывает не только технические приёмы, но и выразительные средства хорового пения.

Поскольку хоровое пение – творчество коллективное, то и тренировка вокально-хоровых навыков предполагает, прежде всего, коллективную основу – элементы хоровой звучности совершенствуются только в результате коллективной работы.

Хоровой ансамбль помогает выработке одновременно строя, дикции и нюансировки. Контролируя, например, слитность исполнения поэтического текста, руководитель совершенствует технику дикции певцов; чистота коллективного интонирования, интонационный ансамбль выражаются в хоровом строе и т.п.

Полная слитность исполнения всех элементов хорового звучания достигается, прежде всего, слитностью звучания каждой отдельной партии. Недаром говорят, что хоровое пение – это ансамбль унисонов. В основе хорошего ансамбля лежит работа над унисонным ансамблем хоровых партий (в полном октавном унисоне). При этом главное внимание уделяется воспитанию у хористов умения слушать и слышать друг друга, умения подстраивать и уравновешивать свои голоса в звучании своей партии. Здесь часто используется прием унисонного пения на *цепном дыхании*, *филирование* унисона, что дает возможность певцам вслушаться в свое пение и выстроить его.

В работе над **ритмическим ансамблем** важно воспитать *ощущение пульсации*, чередования *сильных* и *слабых* метрических долей (первые слегка акцентируются).

Простые размеры для исполнения легче, нежели сложные. Наибольшую трудность представляют смешанные, переменные и несимметричные размеры, которые всё чаще применяются в современном хоровом письме.

Например, хоровые сцены из народного действия (оперы) Ж.Кузнецовой «Иван да Марья».

Ритмика русского песенного фольклора столь же разнообразна, сколь многоцветна его жанровая палитра. Она представлена как простыми (одноэлементными) метроритмическими формулами календарных напевов, так и сложносоставными ритмоформулами свадебных песен, асимметричным ритмом мелодических распевов протяжных лирических песен, речитативными ритмическими структурами эпических былин, развивающимися в тесной связи с поэтическим текстом.

Задача хормейстера –готовить певцов к овладению этими метрическими структурами и быть готовым самому к их показу.

В целях сохранения ритмического ансамбля полезно применять способ

дробления долей, принятых за единицу метра. Например, в некоторых произведениях медленного темпа легко потерять ощущение ритмической пульсации. Вместе с тем увеличивать темп нельзя, так как нарушится характер музыки. Тогда-то и следует подсказать певцам прием *дробления долей* на более мелкие длительности (четверти – на восьмые, восьмые – на шестнадцатые). Это помогает ощутить внутренний пульс музыки, её движение, преодолеть статичность, ритмическую расплывчатость в исполнении.

Если в произведении встречается смена темпа, то новый темп необходимо организовать с самого начала нового фрагмента, не допускать постепенного вхождения в новый темп (если это не предусмотрено сочинением).

Делается это следующим образом: а) при переходе от медленного темпа к быстрому от последней метрической доли первого фрагмента «отщепляется» ровно столько времени, сколько требует основная доля нового размера; таким образом, певцы должны почувствовать новый темп уже в конце первого фрагмента; б) при переходе от быстрого темпа к медленному важен момент ауттакта ко второму, новому фрагменту. Это дыхание следует брать уже в новом, медленном темпе.

В работе над произведениями с пунктирным ритмом важно следить за тем, чтобы первый звук (нота с точкой) тянулся с тенденцией к увеличению длительности, а второй звук (короткий) исполнялся бы легко, свободно и быстро, без лишних артикуляционных (мышечных) усилий.

Работа над ритмическим ансамблем в хоре тесно связана с воспитанием у певцов навыков одновременного *взятия дыхания, вступления* (начала пения) и *снятия звука* (окончания).

Динамическое равновесие голосов устанавливается в неподвижных нюансах. Когда жезл звук выровнен в заданной динамике, можно переходить к ансамблированию *подвижных нюансов*. В этой связи важно выработать у всех участников хора одинаковый принцип регулирования громкости звука посредством певческого дыхания и использования резонаторов (упражнения на *филирование* и *усиление* звука с помощью мышц живота, пение открытых гласных).

В работе над *динамическим ансамблем* хормейстер руководствуется знанием предельных границ силы звука своего коллектива, при которой он звучит наполненно и вместе с тем не форсированно, легко, прозрачно, но не тускло. Динамика *fortissimo* не может достигаться форсированием звука. Всякий «нажим» звука портит певческие голоса, нарушает ансамбль.

Каждое многоголосное произведение имеет свою *фактуру изложения* (подголосочную, полифоническую, гармоническую, гомофонно-гармоническую или в различных сочетаниях). Ей соответствуют определённые нормы динамического равновесия голосов. Так, в полифоническом произведении динамический ансамбль будет соответствовать развитию тематического материала. Здесь надо уметь выделять те голоса и тембры, которые ведут основную линию голосоведения, подчинять ей звучание отдельных голосов. *Гармонической фактуре* присуще динамическое равновесие голосов. В *гомофонно-гармонических* партитурах динамически выделяются голоса, ведущие мелодию. В *подголосочной* структуре, характерной русскому народному многоголосию, мелодический голос гибко переливается из одной пар-

тии в другую.

Надо заметить, что *ансамблевое исполнение* народных песен подголосочно-го склада отличается от *хорового*. В этом случае целесообразно опираться на опыт традиционных аутентичных ансамблей.

В многоголосном исполнении традиционные певцы отчетливо осознают роль *каждого голоса* и перед началом пения договариваются: «Кто будя заводит, а кто – взводит». Первый – запевала сохраняет ведущую роль на протяжении всей песни. (Это обычно *нижний* голос.) А верхний – *подголосок* – «взводит», тянет, выголашивает тонким голосом, «дишканит»¹, орнаментально расцвечивая напев в верхнем регистре.

В трехголосном пении запевала «рассказывает», верхний голос тянет, а нижний – «басует». В количественно больших составах многоголосная фактура организуется следующим образом: «Один, начинщик, ведет всё. Другие голоса вокруг него вьются, как всё равно голубки. Но между начинщиком и тем, который *тенерит*, должно быть согласие. А остальные *примазываются*, чтобы не пойти в раздор»².

Хормейстер обязан предварительно определить место и роль каждой хоровой партии (голоса) в ансамблировании конкретного произведения.

Оставляя в тени, многие вопросы хороуправления, укажем на используемый в обучении метод ансамблевого впева фольклорного материала, многократного повторения его до степени «присвоения», до возникновения у исполнителя иллюзии авторства. И хотя традиция сохраняется тоже благодаря *повторяемости*, в ней отсутствует регламент времени. Тогда как обучающийся исполнитель ограничен временными рамками (учебного семестра, года, пяти лет обучения). Естественно, при таких условиях должно быть увеличено «число оборотов» повторяемости. Она протекает более интенсивно, но механистичнее.

Метод впева бывает, незаменим при освоении многокуплетных форм, в которых каждая песенная строфа является, по сути, новым мелодическим вариантом с незначительными отступлениями от основного мотива-формулы. Запоминать доподлинно все куплеты-варианты бессмысленно. Однако многократное доподлинное пропевание их по нотам тренирует (с помощью слуха и памяти) пластику голоса, приспособляя его (через соответствующий тип артикулирования// интонирования) к мелодическому контуру конкретной песни, к её возможным мелодическим версиям. В результате конечного исполнения песни, уже свободного от нотного текста, голос певца выбирает наиболее удобные для него мелодические изгибы//интонации, составляя из них собственную версию напева. Чем богаче опыт многократного повторения напева, тем свободнее, ярче, непринужденнее, выразительнее он звучит.

Методика работы с народно-певческим коллективом (хором или ансамблем) носит разносторонний характер и связана с различными формами и приемами хормейстерской работы.

Формы народно-певческого (коллективного) исполнительства определяются:

- составом (качественным и количественным) исполнителей;

¹ «Дишкант», «дишканит» – определения донских казаков.

² Там же.

- исполнительскими и социокультурными задачами, стоящими перед коллективом;
- репертуарной направленностью творческо-исполнительской деятельности;
- характером певческой манеры (наддиалектной или диалектной).

Понятие «**народный хор**» сложилось в России в связи с возникновением крестьянских хоров, исполнявших в подголосочно-импровизационных распевах, на своем диалекте песни своей (местной) певческой традиции.

Первым народным хором, получившим статус профессионального коллектива (1918), стал Крестьянский хор, организованный в 1911 году Митрофаном Пятницким. Зародившись на диалектной основе, он к настоящему времени утратил её и, как многие другие государственные русские народные хоры, работает в наддиалектной певческой манере.

Эта манера пения успешно осваивалась и развивалась благодаря народно-хоровым коллективам, пропагандирующим авторское творчество (обработки, специально выполненные для народных хоров, и оригинальные сочинения для народно-хорового исполнения).

К таким коллективам, в частности, относится известный народный хор под художественным руководством народного артиста России Н.В.Кутузова, организованный в 1945 году на базе Народного хора Московской области (основатель П.Г.Ярков) как Народный хор Всесоюзного Радио.

Дальнейшее развитие народно-хорового исполнительского жанра привело к созданию целой системы разнообразных коллективов этого направления: от небольших певческих групп (ансамблей) до масштабных коллективов (народных хоров и ансамблей песни и танца), состоящих из самостоятельных творческих групп (певческой, инструментальной и хореографической).

Такая многоликость потребовала подготовки универсальных руководителей, способных не только хормейстерски грамотно работать с певческой группой, но и профессионально разбираться в народно-инструментальных и народно-хореографических вопросах.

Хоровое пение, как любой другой вид искусства, имеет свои особенности. Прежде всего, оно относится к *разновидности музыкального искусства*, и значит – способно передавать разнообразнейшие оттенки эмоционально-психологического состояния человека, его переживания, настроения, чувства. Поэтому динамика чувств, скрытая в исполняемом репертуаре и передаваемая комплексом определенных музыкально-выразительных средств, становится для исполнителя объектом глубокого анализа. Раскрыть музыкально-поэтический образ хорового произведения – есть важная творческая задача руководителя, выполняемая только при условии *т о н у с н о г о* пения.

Отличительной чертой хорового пения является *органическое сочетание музыки и слова*. Слово, как носитель смыслового начала, помогает глубже проникнуть в содержание хорового произведения.

Давно подмечена аналогия между музыкой и речью. Сходство музыки с интонациями речи и с жестами помогает понять, какое содержание скрыто в ее звуках. Речь – основное средство общения людей между собой. Она выражает главным образом мысли. Но интересующая нас сторона речи – её интонация – служит в основном для выражения *э м о ц и й*, то есть чувств, настроений, страстей (тогда как смысловая, логическая роль интонации – подчиненная). Вот почему какая-либо фраза, произнесенная монотонно, без всяких интонационных оттенков,

сохранит в большинстве случаев свой смысл, но утратит эмоциональную окраску. И наоборот: слушая речь на незнакомом языке, мы не поймем смысла сказанного, но по интонации ощутим, какие чувства владеют говорящим. Музыка черпает из речевой интонации способность выражения эмоций, но передает их в более обогащенном и развитом виде. «Языком души» назвал музыку русский композитор и критик А.Н. Серов.

Но еще большие возможности приобретает музыка когда соединяется со словом. Текст делает более конкретными и определенными мысли, выраженные в музыке; она же, в свою очередь, своей образной и эмоциональной стороной усиливает воздействие слов. Особенно это относится к сюжетным хоровым сочинениям, к историко-патриотическим песням, частушкам.

Хоровое пение, как исполнительская форма музыкального искусства, является процессуальным искусством: творчество реализуется в процессе воссоздания произведения хоровыми средствами.

Звуковая природа музыкального искусства накладывает отпечаток на творческую личность хормейстера, деятельность которого, в отличие от деятельности представителей других видов искусства, носит более выраженный образ, воплощается в чувстве, в том или ином настроении, эмоциональном состоянии, которые могут вызываться воображением, опытом жизненных впечатлений, ассоциациями исполнителя. И чем они богаче, тоньше, прихотливее, тем глубже, многограннее восприятие предметного мира посредством музыкальных образов. При этом музыкальные образы объективно носят более отвлеченный характер, нежели образы других видов искусств.

Нередко в погоне за звуковым эффектом хормейстеры пытаются «украсить» народные песни всевозможными *ritenuto*, *diminuendo*, *crecendo*. Это неизменно приводит к смысловой фальши, эклектизму и безвкусице, а подчас к откровенной вульгарности. Надо помнить и соблюдать основной закон исполнения народных песен – достигать малыми средствами максимальных художественных (смысловых) результатов.

С годами у музыканта вырабатывается некий стереотип музыкально-образного мышления очень обобщенной формы выражения. Он мыслит и действует звуками, выражая ими (нередко весьма абстрактно) свои переживания и сопереживания внутренней жизни своих героев. Вместе с тем за эмоциями важно увидеть и воспринять их источник – явления реальной жизни. Тогда сила и мера передаваемых в музыке чувств будет пониматься исполнителями быстрее и выражаться ярче.



Вопросы к § 13:

1. Этническая природа музыкального слуха.
2. Лад в пении как комплекс интонаций.

3. Хоровой строй.
4. Хоровой ансамбль.
5. Формы народно-хорового исполнительства.
6. Ритмический и динамический ансамбль.
7. Нормы фактурного равновесия хоровых голосов.



Литература:

- Родителева М.И. Музыкальный текст в лирическом дуэте // Песенная лирика устной традиции. – СПб., 1994, с. 81- 82.
- Руднева А.В. Русский народный хор и работа с ним. – М., 1974.
- Калугина Н.В. Методика работы с русским народным хором. – М., Музыка, 1977.
- Шамина Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. – М., Музыка, 1988.
- Щуров В.М. Некоторые народные представления о художественных свойствах русской народной песни // Народная песня: Проблемы изучения. – Л., 1983, с.158.



§ 14. Замысел, интерпретация, эмоция

Как художественное произведение народная песня может быть истолкована лишь благодаря осознанию правил передачи устной традиции. Для этого необходимы углублённые фольклорно-этнографические знания о традиционных свадьбах, молодёжных гуляниях, весенних хороводах, игрищах, обрядовых действиях и т.п.. С помощью этих знаний можно не только подобрать верный ключ к пониманию отдельно выбранной песни, но и получить достаточно чёткое представление о конкретном «комплексе» традиционной культуры как о «крупной форме», которая всё чаще подвергается *сценической обработке* современными толкователями фольклора (например, многочисленные инсценировки свадьбы, занимающие видное место в профессиональном и любительском творчестве народных хоров и ансамблей).

Поиск обоснованного *сценического* решения, его осмысление, разработка, отыскание формы воплощения, сбор необходимых материалов – всё это подготавливает непосредственную реализацию замысла. Трудоёмкость исследовательской работы, мало знакомой хормейстеру и певцу, как правило, имеющим дело лишь с нотными текстами, нередко при первых же неудачных попытках гасит их добрые намерения разобраться глубже в материале.

Существуют многочисленные *нотографические* публикации, специальные исследования, которые помогают в работе над сценическими версиями.

Е.Е.Васильева, анализируя *свадебный обряд* как сложное многосоставное праздничное *действие*, выявляет его логический фундамент, построенный на соединении обрядов «перехода» невесты и жениха в другую половозрастную группу традиционной общины. Для центральной фигуры обряда – невесты – замужество приобретает обрядово-мифологический смысл: смерти – в старом качестве и рождении – в новом. Неудачный выбор жениха, боязнь непосильного труда в новой семье, социальное неравенство, унижения и страдания молодой женщины – эти и другие подобные причины накладывались на главное *обрядовое содержание*, являлись как бы *истолкованием* состояния (настроения) невесты, в основе которого лежит архаичное, давно не осознаваемое разумом переживание смерти девичьей души.

Выявление *логической линии обряда*, знание «действующих лиц» и «героев», содержания и порядка движения событийного ряда, узловых коллизий действия, своеобразное смешение форм, планов, характерное эстетике народной трагедии, сосуществование «высокого» (трагического) с «низким» (комическим) – всё это является для исполнителей основой разработки *сценической драматургии* обряда, в которой функция музыки – не столько *украшать*, сколько *помогать* воплощению действия.

Действие принципов *музыкальной драматургии* можно проследить в циклах свадебных песен различных традиций. При этом следует иметь в виду, что отличаться могут, например, не только *поморская* и *курская* свадьбы, или *смоленская* и *вологодская*, но и обряды, и циклы песен соседних деревень. Различия последних

хоть и не столь разительны, но достаточны, чтобы соединение песен отличительных циклов затруднило понимание крупной формы.

Некоторые календарные обряды, имеющие ярко выраженную *событийно-сюжетную* линию, тоже демонстрируют развёрнутую драматургию. Их архаическая основа, угадываемая только в сумме представлений, верований и традиционной эстетики, скрыта множеством разновременных наслоений, не противоречащих, но как бы проясняющих, дополняющих смысл обряда. *Для исполнителей важно найти в них живую основу для концертных программ.*

Изучая различные типы традиционных гуляний, можно почувствовать и пережить особое качество организации времени, пространства, «пиков» внимания, то есть *специфическую «драматургию» народных гуляний* как своеобразной художественной формы, основанной на подчас парадоксальных закономерностях, в частности, на стремлении участников продлить действие (гуляние), а не завершить его.

Исследование *фольклорно-этнографического комплексов*, представленных в многообразии местных традиций, – единственно верный путь к компетентному воплощению народного искусства на сцене. Осведомлённость в фольклорно-этнографических вопросах, в истории родного края, его художественных традициях, к которым принадлежит конкретная народная песня, – даёт возможность раскрыть её *контекст* и с его помощью привести к подлинным художественным открытиям.

Обрядовые действия, *полифункциональные и полисемантические*, соотносимы для нас с *театром* через понятие *и г р ы* как драматической формы выражения. Это понятие сущностно и для *сцены*, и для *фольклора* (недаром в народе говорят «играть песню», «играть свадьбу»).

Специфика перевоплощения может быть определена только на основе знания: кому (в половозрастном смысле), в каких временных границах дозволяется данной традицией представлять другое существо, в какой аудитории (для кого), какими способами и средствами, для каких целей это осуществляется.

Неискажённое представление об *игровом языке* обряда можно получить только тогда, когда будет широко обрисована и ёмко охвачена *сценографическим (режиссёрским)* взглядом этнографическая среда и почва функционирования этого языка. Избежать *этнографизма* здесь невозможно, так как содержательная и формально-игровая стороны обряда специфически *с п а я н ы*; поэтому только «при свете этнографии» можно добыть верные значения *драматических категорий* на фольклорном материале.

Как известно, народная песня – синтез музыки, слова, жеста, мимики, танца. Поэтому творческая деятельность народного хормейстера и певца охватывает знания фольклора, музыки, литературы, хореографии, живописи, театра и даже костюма.

Роль последнего очевидна: народный сценический костюм помогает созданию зрительного *национального образа*. Он не только несёт народную эстетику, но также содержит массу символических знаков, имеющих глубокий философский смысл и обрядовую значимость. Костюм, как и предметы декоративно-прикладного творчества, способствует перевоплощению, нахождению нужного исполнительского тонуса. Обращаясь к богатейшему наследию – песенному фольклору, народные

исполнители соприкасаются с необыкновенно самобытным, ярким, колоритным материалом, синтезирующим музыку, пение, пляску, действие. Этот материал даёт большие возможности исполнителям творчески раскрыться и в пении, и в осмысленном интонировании слова, и в пластике сценических движений. Найти гармонию, наиболее полное и глубокое соответствие между *сценической формой* и *музыкально-поэтическим содержанием* фольклорных песен – главная задача *режиссёрского замысла*. При этом форма должна быть настолько тесно слита с содержанием, чтобы разделение означало бы их уничтожение.

В качестве примеров блестящего сценического воплощения песенного фольклора можно назвать «Северное игранье», «Северную барабушку» в исполнении Северного гос.русского народного хора; «Масленицу» – Омского государственного русского народного хора; «Уральскую вечёрку» – Уральского гос.русского народного хора; «Свадьбу» – Кубанского казачьего хора.

Содержательный смысл песни можно определить через выяснение её принадлежности к тому или иному жанру (так же как в отдельных случаях жанр можно определить через смысловую сторону песни.) *Переосмысление* достигается путём изменения эмоционального тонуса песен, конкретной установки художественного сознания (например, установка не на героический сказ, а на лирическое повествование о героическом прошлом).

Конкретика проявляется тогда, когда налицо региональная и жанровая специфика песни. Поэтому знание её музыкального строя должно дополняться этнографическими знаниями семантических возможностей жанра, который как бы очерчивает сферу жизни человека, вызвавшую характерную для данного жанра ситуацию общения//действия.

На фоне изучения специфики фольклорного песнетворчества студенты обучаются сценическо-хоровому искусству, владению элементами народной хореографии, игре на простейших народных инструментах («деревенского оркестра»: ложки, трещотки, свирели, жалейки, бубны, окарины, свистульки, колокольчики, волынки, гусли, гармошки, балалайки и пр.). Важно уметь с пения переходить на певчую, интонационно выразительную речь (если того требует жанр, сюжет, композиция), знать особенности национальной одежды и законы её сценической стилизации, уметь носить эту одежду.

Разносторонний и многоуровневый характер обучения руководителей народно-певческих коллективов отражает сложную содержательную структуру их профессии, специфика которой заставляет прибегать к самым разнообразным методикам, непосредственно связанным с народно-певческим исполнительством или дополняющим его.

Воплощение песенного фольклора на сцене требует от исполнителей знаний и навыков в области драматического искусства (техники речи, сценической подготовки, актёрского мастерства и режиссуры народной песни). Проблема та же: сохранить специфику традиционной культуры (безыскусственной, бытовой по своей природе) в искусственных условиях сцены, при этом избежать натурализма и соответствовать высоким меркам профессионального сценического искусства.

Наблюдая за опытом работы актёров, *К.С.Станиславский* вслушивался в

выразительную интонацию речи, требовал глубокого проникновения в смысл. Он рассматривал *интонацию* как эмоциональную окраску слов, действующую на слушателя помимо образов, представлений и мыслей, связанных с произнесением текста. Актеры постоянно ищут нужную интонацию с помощью воображения себя в «предлагаемых обстоятельствах» и выявления *подтекста*. Это помогает обрести необходимую смысловую полноту исполнения.

Следуя положению о том, что речевая интонация зависит от содержания и одновременно является способом раскрытия его, Станиславский обращал особое внимание на эмоциональную окраску речи и пения. Для того чтобы вызвать у слушателя самые тонкие переживания, он добивался от актёров наиболее убедительных и выразительных интонаций, свойственных языку и душевному самочувствию героев. Вопрос об интонации Станиславский неразрывно связывал с развитием у актёра *образного мышления* и с его техническими речевыми и вокальными навыками. Поскольку интонационная подвижность речи более выражена, её можно считать и более эмоционально окрашенной. В то же время зафиксированная в мелодическом пении интонация достигает подчас самой высокой вершины эмоционального воздействия, особенно в синтезе со словом.

Таким образом, *эмоция* соединяет в единое целое речь и пение, открывая тем самым «эстетические чудеса голоса и технические средства их достижения». Такие акустические свойства голоса, как сила звука, диапазон, яркий, звонкий, серебристый тембр – являются средствами эмоциональной выразительности. Каждой эмоции присущ свой набор характеристик звука, который зависит от природы эмоции. С её изменением меняется высота, сила, тембр, темпоритм и звуковысота тона, т.е. свойства, составляющие интонацию.

Эмоция и интонация тесно взаимосвязаны. Через эмоции можно воздействовать на интонацию. В то же время, смоделировав необходимое исполнение мелодико-интонационной попевки на основе конкретного мелодического контура текста, возможно стимулировать рождение какой-либо *конкретной эмоции*, осознанно влиять на выразительное качество звука (прежде всего на его тембровую окраску, силу и характер исполнения). В сценической речи и пении язык эмоций играет *доминирующую* роль. И актёр, и певец выбирает интонационные краски из окружающей жизни, и, прежде всего, из сочной разговорной речи.

Народная манера пения отличается правдивостью, искренностью своих интонаций именно в силу того обстоятельства, что она близка к разговорной речи и ближе к драматическому искусству, нежели академическое пение. В этой связи возникают педагогические аналогии*. Тесное родство декламационной речи и народного пения, драматические истоки народной песни подсказывают органичное использование в обучении народному пению *приёмов выразительного чтения и сценической речи*.

(* О возможностях использования пения в работе над выразительностью чтения говорил театровед Ю.Э.Озаровский. Он предлагал даже включать в школьную программу предмет выразительного чтения или сценической речи, где применялся бы *метод интонационной иллюстрации текста*, развивающий воображение учеников. Он характеризовал интонацию как

звуковое выражение мысли и душевного состояния говорящего (поющего). Декламацию нараспев он причислял к пению. Рекомендовал специальные упражнения на технику выразительной декламации и достижение интонационной подвижности голоса).

Поскольку *интонационно-смысловые* возможности человеческой речи практически безграничны, можно представить, какой выразительной силой обладает подлинно народное пение. Именно это его свойство помогает до конца раскрыть через песню национальный характер всего народа (в целом) и каждого его представителя (в отдельности).

Чудесным свойством человеческого голоса является его способность передавать *эмоциональные состояния*. Эмоциональная природа вокального искусства имеет свои закономерности, в частности, свой *универсальный язык эмоций*.

В.П.Морозов раскрывает *три характерные особенности «алфавита» эмоций в пении*:

- так же как и в речи, он независим от средств передачи логической информации;
- аналогичен и тождественен средствам эмоциональной выразительности разговорной речи;
- эволюционно более древний по сравнению с разговорной речью.

Универсальность языка эмоций достигается зависимостью физиологического состояния организма человека, испытывающего ту или иную эмоцию, и состояния органов голосообразования в частности. Другими словами, акустический признак эмоций в голосе продиктован физиологическим состоянием поющего.

Отсюда вытекает следующее певческое правило: чтобы задействовать все певческие резервы организма, включить в процесс фонации всю голосообразующую систему, необходимо активизировать *глубоко скрытые эмоциональные механизмы*, которые эволюционно значительно более древние по сравнению с речевыми и потому как бы «спят» у современного интеллектуального человека. Пробуждение этих механизмов способно автоматически и подсознательно координировать работу множества отдельных частей голосообразующего аппарата (дыхания, гортани, резонаторов).

Эмоциональному фактору в пении и обучении надо придавать серьёзное значение. Нельзя хорошо петь, находясь в *нейтральном* эмоциональном состоянии.

Эмоция – это своеобразная движущая сила фонации, *энергия* певца, эффективно настраивающая его голос на правильную *фонационную* волну.

Морозов указывает в числе эмоциональных механизмов: «активизацию тонуса *непроизвольной* гладкой *бронхиальной* мускулатуры, *автоматически* обеспечивающей наиболее оптимальное регулирование фонационного процесса, усиление гормональной функции, например, выделение адреналина, активизирующего нервно-мышечную систему и т.п.».

Эмоциональные методы воздействия на певческую технику получили положительную оценку в трудах Р.Юссона. Благодаря этим методам большая часть певческих механизмов, скрытых в глубине подсознания и не подчиняющихся рациональным волевым усилиям, мобилизуется и принципиально по-иному организует фонацию. В результате эмоция становится *ключом*, «которым открываются не только *эстетические* чудеса певческого голоса, но и *технические* способы их достижения».

Хормейстеру необходимо учиться мыслить как драматическому актёру, то есть мыслить СЛОВОМ, а не ЗВУКОМ. Тогда будет достигнута *импрессия* естественной, живой, непрерывно льющейся, эмоционально окрашенной, характерной народно-песенной речи. При «речевой» манере сохраняется мышечная координация хорошо натренированная в процессе повседневной разговорной речи. В пении впечатляет именно близость *вокальной фонетики* к речевой, чем собственно и достигается эффект «подлинной правды».

Манера народного пения является выразителем *тонуса* народной речи, её эмоциональной окраски, непосредственно зависящей от речевой интонации и выражающей отношение человека к предмету высказывания, а также черты его индивидуального понимания и чувствования.

Задача заключается в нахождении *интонационного тонуса*, который обеспечивает *вокальную адаптацию* народного голоса. Этот *интонационный тонус* с помощью ряда *методических приёмов* фиксируется (запечатлевает в удержанном во времени) «звуковом образе», «интонации», своего рода «модели» или «интонации-образце», который озвучивается благодаря эмоциональным механизмам *тонусной энергии* (это можно ощутить в *фокусе грудного резонирования*, в точке, расположенной в центре грудной клетки). Именно здесь находится «энергия певца», концентрируется его внутреннее *т о н у с н о е* состояние, адекватное ощущениям напряжения, возникающим при безмолвном и очень интенсивном крике «про себя» на гласной «А». Эту же энергетическую точку можно ощутить в момент глубокого кашля или гармонического, резонирующего звука в *точке грудного фокуса*.

Формирование народной манеры пения начинается с развития *навыков эмоционально окрашенного, тонусного, речевого интонирования*, т.е. – выразительного проговаривания текстов песен. В народно-хоровом искусстве она начинается с выработки основополагающего певческого навыка – **выразительного интонирования**.

Выразительная (смысловая) интонация, по меткому определению выдающегося скрипача Пабло Казальса, «сама по себе так убедительна, что без других средств выразительности покоряет своей *экспрессивной сущностью*». Эмоционально окрашенная интонация в народном пении является едва ли не самым *существенным* элементом интерпретации.

Ещё в старинных крестьянских хорах жила «осознанная культура музыки как интонации», обусловленной «всем строем жизни и бытовым укладом». «Речевая» манера народного пения, напоминающая «озвученную льющуюся речь», причём речь «сочную, вкусную, напевно осмысленную», даёт практически неограниченные возможности для раскрытия содержания произведения через интонирование.

Сейчас такая речь – большая редкость. «Наш плоский («читабельный», а не для слушания) говор, казалось бы, должен был вовсе искоренить и пение, и желание слышать хороших певцов. Наоборот, по ним – тоска. Больше того: теперь за один голос (за его качество) люди готовы певцу простить и глупость, и чувственную наглость, чванство пошляка и дурной вкус, – лишь бы голос, человеческий *выразительный голос!*». Это наблюдение Асафьева по существу вопроса заставляет сделать переоценку художественной практики народных хоров и ансамблей, которые подчас видят свой певческий идеал в чрезмерной динамике звука и чувствительности исполнения. При этом нередко искажаются фонетические признаки русского языка, утрачивается речевая манера интонирования. В результате – форсированная, «лающая», слоговая вокализация.

Каждая народная песня содержит собственную интонацию, в чём-то *типичную*

для своего жанра. В этой специфической интонации заключается *интонационное ядро* песни.

Особая роль в передаче *народной характерности* принадлежит традиционно-народным приёмам и средствам выразительности, часто не фиксируемым в нотах. Это – тембровая игра голосом // словом, глиссандирование, скаты голоса, движущиеся «кластеры» в гетерофонии, не темперированный строй, приём «скользящего строя», тембровая изобразительность, сонорные эффекты, всевозможные «ахи», «охи», «иканья», «гуканья» и другие иллитераты, возгласы, флелюлеты. Отыскание наиболее характерных черт *«ядра выразительности»* помогает хормейстеру в выборе выразительных средств и способов их передачи в пении.

Мастерство хормейстера раскрывается в умении создавать яркие, художественно убедительные, музыкально-сценические *интерпретации*. Изучение песенных жанров, времени их возникновения и условий бытования, особенностей музыкально-поэтического языка – пролагает путь к *режиссуре* народной песни, к более полному раскрытию *темы* сценария, верному толкованию *идеи* конкретного произведения фольклора, мотивированному обоснованию *«предлагаемых обстоятельств»* действия, персонажей // исполнителей, к убедительной разработке художественного замысла и нахождению точных, ярких средств его музыкально-сценического воплощения.

Интерпретация фольклора должна обязательно учитывать и такие моменты, как артистические условия пения, особенности слушательской среды, приуроченность исполнения (пение в быту, на концерте, в праздник и т.п.), качественный и количественный состав исполнителей. Это необходимо учитывать, так как не все народные песни в их подлинном виде можно исполнять хором (большим) составом и в больших залах. Некоторые звучат только в ансамбле, в камерной обстановке. (Например, плачи, колыбельные, некоторые лирические, баллады и др. жанры, требующие интимной обстановки, более непосредственного общения со зрителями, противопоказаны для вынесения их на большие аудитории, стадионы, спортзалы. Вопрос о том, кому-где-что исполнять играет важную роль в народно-певческом исполнительстве.)

Интерпретация фольклора требует особых исполнительских навыков. Известны случаи, когда коллективу, исполняющему преимущественно авторские массовые песни, сложно петь произведения фольклора даже в его самых простых (примитивных) вариантах. И наоборот.

Техника интерпретации предполагает высокую степень профессионального мастерства. Наиболее полно она проявляется в понимании и передаче *стиля* произведения. Для народно-хорового пения проблема стиля играет важную роль, в её решении кроется залог успешного решения главной для этого исполнительского жанра задачи – *нахождение органичного синтеза «традиции и современности»*.

Если в основе *интерпретации* лежат знания жанрово-стилевых признаков общерусской (наддиалектной) и региональных (диалектных) певческих традиций, закономерностей формообразования и элементов выразительности в фольклорном и композиторском творчестве, если эти знания подкреплены развитым чувством стиля, такая интерпретация свидетельствует о высокой творческой культуре исполнителя.

Дефиниция *стиля* имеет много нюансов. В контексте народного хора важно выделить такие понятия, как:

- общерусский (*наддиалектный*) народно-певческий *стиль* со свойственными ему манерой интонирования и фонетическими характеристиками;
- диалектный *стиль* пения с присущими ему диалектными чертами и особенностями многоголосия (он же: аутентичный стиль);
- жанровый *стиль* исполнения;
- стилизованный *стиль* исполнения «вторичных» (обработанных) произведений фольклора.

Каждое из указанных понятий обладает своими признаками. Наличие и соотношение их в творчестве народного хора//ансамбля определяет его исполнительское лицо, художественную направленность и уровень творческой деятельности.

В исполнительской практике народных хоров и ансамблей неумение передать *стиль* выражается в тиражировании музыкально-сценических штампов, указывающих на существование псевдостилей, как правило, двух порядков – «однообразно-нудный» или «разухабистый» стили исполнения (очевидно по аналогии с полярными, по эмоциональной отдаче, исполнительскими стилями – «строгим», гармонично уравновешенным, и «свободным», более экспансивным). Некоторые фольклорные коллективы путём особого исполнительского «нажима» пытаются достичь эффекта «подлинной раскованности» чувств, по аналогии с современной бит- и рок музыкой, вызывающей восторг у части молодёжной аудитории. Выходя за рамки этнографической достоверности, они входят «в раж» и создают особый накал массового исступления. Подобная натуралистическая «пропаганда» фольклора в общем девальвирует его, и не отвечает задачам духовного развития современников.

Русское народное пение отличается сдержанностью чувств и одновременно исполнительским динамизмом, который идёт из внутреннего эмоционального тонуса и интонационной правдивости. В нём всегда незримо присутствует чувство человеческого достоинства и благородство. Никаких «сентиментальных подчёркиваний и завываний», всё сдержанно и просто, но вдохновенно и искренно. *Интерпретирование* именно в этом нравственно-эстетическом ключе позволяет избежать дешёвых элементов и дурной зрелищности. Достигается это лишь в условиях постоянной и неформальной, глубинной работы.

Интерпретация в народно-хоровом исполнительстве – это, прежде всего, отражение идейного мировосприятия хормейстера, который является носителем оценочной точки зрения на социальную и эстетическую сущность народного искусства. Поэтому важно, чтобы эта точка зрения была объективно справедливой касательно народного творчества и идейно-прогрессивной по отношению к обществу (зрителю).

Способы выражения оценочной точки зрения передаются в исполнительском стиле артиста, который объёмлет буквально всё, начиная со способа интонирования и кончая манерой держаться на сцене, одеваться и т.п. Соотношение оценочного плана с исполнительским намерением корректируется «рамками» искусства, законами сцены.

Творческая реализация народных хоров и ансамблей зачастую связана с драматическим действием. Преодолевая статичность концертных форм

выступлений, коллективы, как правило, строят программы в виде развёрнутых сцен//блоков, песенных «венков», музыкально-хореографических композиций//сюит, гуляний//игр, представлений и пр., объединённых какой-либо темой, сюжетом.

Осуществление драматургии средствами народного пения, особенно хорового, представляется делом очень заманчивым и интересным. Тем более, что народная песня – всегда *действие*, прямое ли, символическое или только душевное.

Вместе с тем эта форма работы требует от руководителя и певцов-артистов развитого творческого мышления, специальных знаний и навыков в драматическом искусстве. Вопросы *композиции* в данном случае приобретают едва ли не ведущее (концептуально весомое) значение.

Техника интерпретации произведений авторского творчества для народных голосов во многом протекает по аналогии с академическим пением, в котором (в отличие от фольклора) широко представлен большой арсенал выразительных средств, наработанных профессиональной музыкой. Из-за малого опыта (в сфере сочинений музыки для народных голосов) в концертном народном пении практически отсутствуют традиции интерпретации. (Хотя начало им положено во второй половине XX столетия исполнением произведений В.Захарова, А.Мосолова, А.Абрамского, В.Левашова, А.Новикова, К.Массалитинова и др.).

Для исполнителей в народной манере известные трудности составляет переключение из одной художественной системы (*фольклорной*) в другую (*авторскую музыку*), и наоборот. Исполняя репертуар, относящийся к двум различным художественным стилям, исполнители каждый раз внутренне, как бы заново настраиваются на соответствующий данному произведению (стилю) *тип интонирования*, на тот эстетический идеал, который отражает мировоззрение и мироощущение художника, создавшего исполняемое произведение (в устной традиции – плод коллективного творчества, в письменной – авторское сочинение).

Интерпретация композиторской музыки облегчается тем, что хоровые партитуры, как правило, содержат наиболее важную для исполнителя информацию о характере сочинения, его темпе, динамике, фразировке и других особенностях исполнения. Хормейстеру лишь предстоит проанализировать всю имеющуюся информацию, определить в ней «смысловой центр», кульминацию и расставить логические ударения; при этом большое значение приобретает музыкально-смысловая фразировка и динамические оттенки.

Многообразие форм композиторских произведений (в отличие от стабильно *строфической формы* народных песен), авторская индивидуализация музыкального языка – осложняют процесс его освоения. Если учесть, что, помимо распространённой, строфической вариационной формы с ярко выраженной кульминацией, в авторской музыке встречаются также *простые трёхчастные* («Нива сжатая» А.Мосолова), с *фугированным изложением первой и третьей частей* («В часть да во славу» Ф.Маслова), с *элементами рондо* («Славься, молот и стих» Ф.Маслова), *двухчастные* («Степи» А.Мосолова), *циклические* («Не было ветру» и «Вдоль по морю» А.Мосолова) и другие развитые формы, то станет ясно, сколь существенна для народных певцов проблема формы в интерпретации композиторского творчества.

В передаче фольклора на первый план выступает *драматургия* песни, которая обычно исполняется на *спорадическом* (и это не случайно) *целном* дыхании как единое целое. Музыкальная ткань песни рождается из *интонационного* «я д р а», её движение напоминает пульсацию//биение, «раскачивание» интонации изнутри. Творческий процесс «вживания» в песенную строфу протекает согласно принципу «от частного к общему».

В композиторском же произведении уже на начальном этапе его усвоения важно определить именно *форму* как художественную концепцию автора, как некую целостность, обобщающую все средства выразительности. Здесь действует уже иной принцип – «от общего к частному», от осознания формы в целом, через освоение её частных фрагментов и средств выразительности, снова к общему – на его завершающей стадии, к интерпретации//исполнению формы в целом.

Нельзя *механически* переносить средства выразительности из одной художественной системы в другую, из устной в письменную и наоборот. Их *взаимодействие* должно быть художественно *убедительным* и таким образом *оправданным*.

Сценические формы передачи фольклора налагают на артиста\певца два незыблемых условия: во-первых, сохранять в своём исполнении своеобразие народно-песенной традиции; во-вторых, передавать его на высоком профессиональном уровне вокально-драматического искусства. Эти условия возможно обеспечить только профессиональным обучением.



Вопросы к § 14:

1. Особенности интерпретации авторской музыки.
2. Дефиниция понятия «стиля» в контексте народного хора.
3. Игра как магическо-мифологическое и эстетико-драматическое действие.
4. Эмоциональные методы воздействия на певческую технику.



Литература:

- Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Кн. вторая: Интонация/Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971, с.215.
- Ансимов С.П. Режиссер в музыкальном театре. – М., ВТО, 1980.
- Вербовая Н., Головина О., Урнова В. Искусство речи. – М., Искусство, 1977.
- Вопросы вокальной педагогики. Вып.6. – М., 1982, с.171, 174.
- Кнебель М.О. Поэзия педагогики. – М., ВТО, 1980.
- Морозов В.П. Теория эмоционального слуха и певческий голос // Научная сессия. – Тбилиси, 1986. – с. 12-16.
- Маркова Л.В., Шамина Л.В. Режиссура народной песни. Методическое пособие. – М., 1984.
- Ремез О.Я. Режиссерский замысел и мизансцена. – М., 1981.
- Станиславский К.С. Собрание сочинений в 8-ми томах. – М., Искусство, 1954.



§ 15. Воспитание самобытной личности руководителя народно-певческого коллектива

Исполнительское искусство – всегда творчество. Эта банальная истина в фольклорном песнетворчестве проявляется с удвоенной силой, поскольку оно строится на законах «творческого порождения». Какими бы ценными ни были «порождающие модели» в фольклоре, их нельзя *персонифицировать*, так как творческими они становятся только в момент художественного исполнения. При этом на исполнителе фокусируются и породившая его традиция, и соответствующая ему (и ей) «аудитория», и его собственная творческая деятельность, дублируемая активностью восприятия. Это принципиально важное понимание природы фольклорного творчества, как воплощения движущейся силы народной художественной традиции, должно дойти до сознания каждого исполнителя через выявление его *личностных* качеств, способностей к творчеству.

Понятия «*индивидуальность*» и «*личность*» имеют различия. В определении индивидуальности как «совокупности единичных, неповторимых признаков, присущих персонально кому-то одному – и никому больше...»¹, выделяется феномен личностного в искусстве, характеризующего как «нечто иное, большее. На передний план тут выступают ценности *духовного* порядка, категории *морально-эстетические*».

Индивидуальностями р о ж д а ю т с я, *личностями* с т а н о в я т с я. Вводя подобную дифференциацию стадийности духовного развития человека, мы тем самым стремимся избежать нивелирования высокого значения понятия *Личности*.

Действительно, овладение техникой, например, хотя и есть некое проявление личности, но это ещё не есть сама цельная личность, «энергичное проявление личности в её с у б с т а н ц и и» (по А.Лосеву).

Всякая личность проявляется во всём: в ощущениях, восприятии, внимании, познании, эмоциях, стремлениях, желаниях, воле, поступках, в физиологических процессах дыхания, кровообращения, пищеварения, в костюме, предпочтениях и т.п.

Личность как категория – «неделимая единичность» - имеет как бы два плана. Во-первых, личность сама по себе, «некое неизменное единство» на уровне «плана заданности, преднамеренности и цели», *личность как идея*, принцип, смысл её становления. Во-вторых, «внешне исторический план», *воплощение личности*, её реальное протекание и становление, «в р е м е н н а я длительность и напряжённость». Оба плана «необходимым образом о т о ж д е с т в л я ю т с я в некоем неделимом образе, согласно общему диалектическому закону».

Поскольку есть «идея личности» и её «воплощение», значит возможны разные степени этого воплощения и более того – «б е с к о н е ч н о б о л ь ш а я степень полноты и цельности воплощения. Это есть п р е д е л всякой возможности полноты и цельности воплощения идеи в истории; ... «идея», вполне осуществившая свою

¹ Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. Кн.1. – М., 1988.

отвлечённую заданность и потому оформленная как единораздельная умная телесность...».

Анализируя диалектику двух основных личностных планов, А.Лосев видит становление реальной личности в процессе её приближения к первообразу, парадигме с её «идеальной выполненностью и идеальным пределом полноты всякого возможного её осуществления...». Хотя полного совпадения ожидать не возможно. Вероятно лишь **частичное** совпадение реального образа с идеальным планом (первообразом).

Когда «личность в своем историческом развитии вдруг, хотя бы на минуту, выражает и выполняет свой первообраз целиком, достигает предела совпадения обоих планов, становится тем, что сразу оказывается и веществом, и идеальным первообразом», рождается **чудо** – «диалектический синтез двух планов личности, когда она целиком и насквозь выполняет на себе лежащее в глубине её исторического развития задание первообраза». Возникает своего рода второе воплощение идеи личности.

Таким образом, задача становления личности осуществляется в «нарочитом и возможно полном выявлении», «специальной демонстрации» связанности реальной личности с её идеальным экземпляром, в поиске личностной целесообразности, в результате которой получается **чудо**.

Личность стремится к **абсолютному самоутверждению**. Она хочет ни от чего не зависеть, не распадаться, не метаться, не разлагаться. «Она хочет существовать так, как существуют вечно блаженные боги, внушающие бесконечный мир и умную тишину своего ни от чего не зависящего, светлого бытия. И вот, когда чувственная и пёстро случайная история личности, погружённой в относительное, полутёмное, бессильное и болезненное существование, вдруг приходит к событию, в котором выявляется эта исконная и первичная, светлая предназначенность личности, вспоминается утерянное блаженное состояние и тем преодолевается томительная пустота и пёстрый шум и гам эмпирии, – тогда это значит, что творится чудо».

В реализации эстетической целесообразности, в ходе которой рождается художественное произведение, личностная целесообразность играет, как видно, огромную роль, ибо с нею связаны наивысшие духовные подъёмы.

Поскольку для её достижения необходимы такая цель и такое идеальное состояние личности, которые затронут самую глубину её памяти и сердца, вызовут «первозданное блаженное состояние», сознание «абсолютного проявления способности», можно спроецировать (исходя из этого) личностную направленность педагогического процесса творческой работы с хормейстером, форму диалога «учитель – ученик», их неформальное общение, в котором каждая «мелочь» получает свой смысл и своё диалектическое место.

Идея воспитания личности как носителя и творца духовных ценностей, осуществление которых в исторической жизни общества образует содержание культуры, есть высшая задача педагогической деятельности.

Личность «священна, как живая и вечная лаборатория духовного творчества,

как единственная на земле реальная точка, в которой и через которую действует Божественный Дух».

На этой идее личности, как на незыблемом фундаменте, должны быть построены все постулаты педагогики, особенно в настоящее время – внешнего (политического и экономического) обновления России, сопровождающегося её внутренним (духовным и культурным) возрождением.

Педагогика не может стоять в стороне от глобальных моральных и культурно-философских вопросов, составляющих духовные ценности и цели жизни. Учитель должен пробуждать в ученике «инстинкт духовного здоровья и самосохранения», который может быть раскрыт и осмыслен в целую систему «гигиены духовного бытия».

Молодому творцу-художнику необходимы знания сферы **духовных основ жизни**, где царит «порядок души». (по С.Л. Франку) Он не может быть безнаказанно нарушен, ибо он есть условие осмысленности, прочности, высшей разумности человеческой жизни и её духовного равновесия.

Человеку заповедано стремление к совершенству, уподобление (в меру его возможностей) Божественному началу как Совершенному Источнику любви и жизни. В первый момент эта встреча с Божественным, нащупывание Вселенской почвы и открытие **внутреннего света** ничего не меняет для человека во всём остальном (внешнем) мире. Но он обретает в своей душе источник неиссякаемой радости, чувства прочности и покоя. Событие столь большой силы и яркости впечатления сопровождается внутренним раскрытием **Души**, прекращением её замкнутости и холодного бытия в самой себе. Эта сила есть сила бесконечной, безграничной любви как истинной жизни. Потому Душа должна и дальше продолжать постепенно раскрываться через свою исконную связь с Божественным началом, ощущая и укрепляя при этом внутреннюю связь со всеми людьми и миром.

Через Божественное человек учится бесконечной Любви как последней основы и сущности всякого бытия. Учитель должен помочь ученику обрести духовную реальность, которая была бы чем-то иным, нежели наше собственное «Я», и именно потому могла бы его поддерживать.

Духовная реальность есть нечто глубоко родное, близкое человеку по сути, что даёт ему духовную опору и всякий раз помогает. Надо объяснить ученику всё, что не понятно ему в его душе. Найти слова, знающие то, что он ожидает от истинного, богатого духом друга и наставника. Отсюда само собой вытекают требования к живому облику Учителя, масштабы Личности которого запечатлеваются (или не запечатлеваются) в памяти ученика. Учитель для него должен стать живым проводником Божественного Духа.

Чтобы прикоснуться к этой тонкой духовной сфере, нужно, как говорил Платон, суметь «повернуть глаза души» и взглянуть в её недра, ощутить собственную неудовлетворённость. Само **осознание, сознательное уразумение** реальности духовной почвы, духовной жизни – есть факт реального соприкосновения с ней, реального ощущения её. {Углублённость в себя, направленность переживаний во внутрь своей сути достигается благодаря развитому **аутистическ**

о м у мышлению, наличие которого чрезвычайно необходимо профессиональной деятельности музыканта, связанной с тонким миром разнообразнейших оттенков чувств и мыслей.}

Формирование д у х о в н о с т и как основополагающего условия становления личности требует неформальной обстановки и абсолютных (тонких) методов усвоения. Это должна быть своего рода «школа» без стен, парт, догм и без какой-либо унификации.

В.В.Розанов указывает на важность форм общения между учителем и учениками, в которых соблюдались бы «вечные принципы образования: индивидуализм отношений, неторопливость восприятий, их однородность, культ уважения к предметам научения и любви к лицу научающего».

Некоторая созерцательность, углубление в свой внутренний мир, в свою совесть, обращение к своей душе, к кругу своей семьи и близких, присущие традициям русской духовно-нравственной педагогики, способствуют развитию человеколюбивых отношений, «любви к ближнему».

Этика «любви к ближнему» развивается в этику сострадания, душевной мягкости, миролюбия, доброты и внутреннего успокоения, равновесия, гармонии. Все эти качества дают возможность слияния Божественной и человеческой энергий, воспитания в человеке логики Вселенского м и р о в и д е н и я, основывающегося «на целостном восприятии мира, в котором бытие мысли предстаёт не только как отражение реальности, но и как фактор эволюции космоса». В человеке природа обретает сознание, в котором нуждается космос, «чтобы быть космосом, а не хаосом».

Божественное, Вселенское сознание не только воспитывает личность в духовном плане, но и весьма существенную роль играет в образовании собственно музыканта. Уровень его духовной развитости обнаруживается как в художественно-исполнительской интерпретации, так и в работе над вокально-хоровой техникой, в умении петь резонансным звуком.

Если в душе музыканта есть мистическая глубина, ощущение богатства собственного содержания, способность к внутреннему крайнему (предельному) напряжению, значит он может чувствовать фабулу, сюжет не как аллегорию, а как действительность, исполненную глубочайшей правды (если даже и не буквальной).

Здесь необходимо остановиться ещё на одной важной стороне формирования самобытной *Личности* народного хормейстера – мифологическом сознании, играющем всеобъемлющую роль в разных слоях культурного процесса, в фольклорном песнетворчестве – особенно.

Мифология, с точки зрения науки и здравого смысла, есть выдумка. Но с точки зрения самого мифа, мифологического сознания – это «наивысшая по своей конкретности, максимально интенсивная и в величайшей мере напряжённая реальность. Это не выдумка, но – наиболее яркая и самая подлинная действительность. Это – совершенно необходимая категория мысли и жизни...».

В оценке мифа нельзя путать мифологическое сознание с отношением к нему. Для исполнителя-этнофора *миф* – всегда и обязательно есть реальность, конкрет-

ность, не фантастичность, не фиктивность. Миф (глазами носителя традиции) содержит в себе строжайшую структуру и является диалектически необходимой категорией сознания и бытия (мифологического субъекта вообще).

Для обучающихся исполнителей миф – это досужая выдумка, детская фантазия, в которую он сам не верит. Потому так разнится аутентичное исполнение фольклора от искусственного, заученного: народ «умиляется перед своей песней», а профессионалы «снисходят к ней» (Е.Э. Линёва); народ искренне живёт в том мире, который воспевают, он «безусловно верит в истину чудес», какие изображаются, например, в былинах (А.Ф. Гильфердинг), а профессионал лишь трактует их.

Переводя мифологические образы на язык их абстрактного смысла, профессионалы понимают цельные мифологическо-психологические переживания как некие идеальные сущности, не вникая в бесконечную сложность и противоречивость реального переживания, которое у традиционных певцов всегда мифологично. Их мифологические герои рождаются, живут, умирают, любят, ревнуют, жертвуют собой. Всё это для народного певца – чувственное бытие с целой гаммой мифологических настроений. Для мифологического сознания всё явственно и чувственно ощутимо.

Не только языческие мифы поражают своей явственной телесностью, видимостью и осязаемостью. Таковы и христианские мифы (несмотря на несравнимую духовность христианской религии).

Духовность относится к самому смыслу представления о Божестве. Его содержание (то, в чём выражена эта духовность) – всегда конкретно

(до чувственной образности. Достаточно вспомнить, к примеру, обряд «причащения плоти и крови», чтобы убедиться, что даже наиболее «духовная» мифология всегда оперирует чувственными образами, она невозможна без них и в этом смысле является полной противоположностью метафизике).

Несмотря на то, что миф «чувственен и ощутим», «осязаем и видим», в нём наличествует некая необычность, небывалость, отрешённость от эмпирического протекания явлений. В нём реально, вещественно и чувственно творимая действительность сочетается с отрешённостью. При этом признак отрешённости не мешает миру быть живой и совершенно буквальной реальностью в глазах мифологического субъекта. (Он всегда реально действует в своём сознании; в поэтической же действительности художник созерцает. Поэзия и искусство отрешены в том смысле, что дают специфические, «отражённые» в их искусстве образы.)

Тип мифологической отрешённости иной, нежели тип поэтической отрешённости. Первая есть отрешённость от идеи обыденной жизни (в мифе действительность остаётся тою же, меняется лишь её смысл и идея). Поэтическая же отрешённость – это отрешённость от факта, от самой действительности.

В связи с этим мифологическое бытие (его отражение в слове, песне, танце и пр.) всегда отличается «заинтересованностью» мифологического субъекта, комплексом его самых разнообразных мыслей/отношений к фактам (сюжетам, героям), наличием разноречивых чувств (настроений) и волевых актов, которыми наделён действительный человек в реальной жизни. Поэтому мифологическое бытие

всегда непосредственное, наглядно видимое, наглядно картинное (внутреннее и внешнее). Эти признаки непосредственности, наглядности, простоты и картинности передают правду представления.

Мифологические образы суть символы. Символический слой в мифе может быть очень сложным. Например, одна и та же выразительная форма, смотря по способу её соотношения с другими смысловыми выразительными формами, может быть и символом, и схемой, и аллегорией одновременно. Одна и та же форма может быть символической и аллегорической. Театр аллегоричен, но и одновременно безотносительно (в самом себе) символичесок. Жизнь и богослужение символически, поскольку люди реально живут и реально молятся. (Протестантское учение о таинствах – аллегорично, православие – символично. В первом – только благочестивое воспоминание о Божественных энергиях, во втором – их реальная эманация.)

Таким образом, мифологическое сознание выражается в живом субъект-объектном взаимообщении, содержащем в себе свою субъективную, ненаучную, чисто мифологическую истинность, достоверность и принципиальную закономерность и структуру.

Обучающимся хормейстерам необходимо усвоить специфику мифологического сознания, понять феноменологическую сущность мифа и в какой-то момент уметь самому становиться мифологическим субъектом, чтобы его глазами, его миропониманием, как бы изнутри проникаться мифологической интуицией, настраиваться сознанием (которое в общем-то всегда содержит мифологические черты) на непосредственное, живое, эмоциональное, интимно осязательное восприятие себя в исполнительском акте.

Мифологическое сознание вызывает адекватное состояние чувств: они, как и мысли, становятся искренними, естественными, правдивыми.

Работа на столь тонком духовном уровне требует большой внутренней собранности, сосредоточенности, напряжения со стороны ученика и особого индивидуального неординарного подхода к нему со стороны педагога. По книгам этому не научишься. Здесь может помочь только педагогическая целенаправленность, а также общение учащихся с традиционными мастерами, постоянное вслушивание в их исполнение, внимательное наблюдение за их манерой поведения, ходом мыслей, отношением к творчеству и, главное, за психологией их творчества.

Можно развить и поставить голос певцам, дать им необходимую сумму фольклорных и вокально-хоровых знаний. Но не проникнувшись психологией певцов из народа, их специфическим – мифологическим – сознанием, трудно до конца (и внешне, и внутренне) выявить истинно народную душу в пении.

Являясь неотъемлемой частью многовековой традиционной культуры народа, пение впитало в себя все коренные свойства и признаки этой культуры, создало свой **национальный музыкально-поэтический язык** с присущим ему ладово-мелодическим, жанрово-стилистическим, метро-ритмическим и художественно-образным строем, интонационно-тембровым звукоидеалом, характерной (в диалектах) речевой манерой интонирования, многоголосным складом музыкального мышления и разнообразными формами бытования. «... Чем глубже и «кореннее»

песенные мелодии народа, чем они чище в смысле подлинности интонации, то есть тона, в котором слышна сущность народа и, главным образом, открытость и широта высказанного чувства», тем ценнее они для передачи национальной самобытности, народной характерности в искусстве народного пения.

Принципиально важным моментом в воспитании личности исполнителя народного мелоса является его **национальная самобытность**.

В народном искусстве, как ни в каком другом, наиболее ярко и самобытно раскрывается именно национальный характер творца. Всё гениально творческое в культуре несёт на себе, как правило, печать национального. «Человек входит в человечество через национальную индивидуальность, как национальный человек, а не отвлечённый... Национальный человек – больше, ... чем просто человек, в нём есть родовые черты человека вообще и ещё есть черты индивидуально-национальные. Можно желать братства и единения всех народов земли, но нельзя желать, чтобы с лица земли исчезли выражения национальных духовных типов и культур. Такая мечта о человеке и человечестве, отвлечённых от всего национального, есть жажда утешения целого мира ценностей и богатств. Культура никогда не была и никогда не будет отвлечённо-человеческой, она всегда вонкретно-человеческая, то есть национальная, индивидуально-народная и лишь в таком своём качестве восходящая до общечеловечности».

Этот взгляд **Николая Бердяева** на национальное творчество, на нацию как «динамическую субстанцию», «сложное историческое образование», корнями вросшее в «таинственную глубину жизни», не потерял своей актуальности и в наше время всемирной универсализации культуры, поглощения слабых и малых национальных культур сильными, цивилизации старых (древних) культур.

Всё сложнее становится сохранять **самобытное**, подчас **уникальное** фольклорное творчество, избегать порой неоправданного нивелирования, унификации его. В современной обстановке неизбежных, объективных потерь нельзя допускать ущерба намеренного, субъективно дозволенного. Вот почему воспитание **самобытной** личности руководителя народно-певческого коллектива должно обеспечиваться формированием у него чётких представлений о национальном характере своего народа.

Если речь идёт конкретно о русском человеке, о русской песенной и певческой традициях, то в концертно-сценическом исполнении коллектива русский национальный характер должен быть вполне узнаваем. При этом хормейстеру следует руководствоваться не только законами сценического искусства, но, что ещё более важно, пониманием ответственности за свою интерпретацию национального характера: его толкование не должно быть вульгарным, натуралистическим, манерным, глупым и т.п., ибо всякое искажение будет расцениваться не просто как плохое исполнение, но как нанесение морального ущерба народу, искусство которого исполнитель представляет на сцене. {Об этом подчас исполнители народного искусства не задумываются, впрочем как и не ощущают себя личностью, представляющей свою нацию/народ.}

Отношение к фольклору в обществе неоднозначно. Одни видят в нём **материал** для переинтонирования (композиторами), музыкально-сценической обработки (исполнителями), для собирания, научного исследования или демонстрации в

качестве историко-культурных образцов народного творчества, либо вид досуговой деятельности в непритязательных формах бытового музицирования.

Исключительно «прикладной» характер понимания и использования этнического искусства, недооценка его более сущностной роли и значимости как, своего рода, «генетического фонда» историко-культурной памяти народа, нации, несомненно обедняет палитру музыкально-педагогического труда. {Не будем забывать, что вся письменная культура человечества выросла из многовекового опыта устного народного творчества.}

Интеграция, технизация, модернизация языка современных музыкальных культур не исключают их этнического своеобразия. Напротив. Наши различия в языках, традициях и культуре всегда были и будут существовать. Они на протяжении веков, по образному выражению Алисы А.Бейли, образуют «прекрасный гобелен человеческой жизни». Мы должны *сохранять и развивать* основные ценности своих региональных музыкальных культур, которые кроются прежде всего в их *коренных истоках* – народном искусстве и, в частности, народной музыке.

Этот аспект этнографической парадигмы в музыкальном образовании связан именно с идеей национального в искусстве, точнее – с воспитанием национального сознания средствами народной музыки, методами и формами народного музыкального творчества.

Национальное самосознание необходимо для полноценного человеческого существования. Это одна из ступеней духовного мудрения, когда «углубление самосознания из сферы только личного «Я» в область духовного единения с другими людьми и прежде всего со своими предками, связь с которыми ощущается уже не как причинно-физическая (моё бытие – следствие их бытия), но и как духовная, вневременная».¹ Эта связь придаёт единый смысл и нашему прошлому, и настоящему, и будущему (в сознании наших потомков). Она объединяет всех нас соучастием в едином историческом процессе, имеющем некую единую цель. И только в этом единении мы обретаем *онтологическую* полноту личности. Эта связь лежит в основе нашего национального самосознания. Утерявший его теряет собственное прошлое, сокращает свои духовные размеры до рамок одного дня, из которого трудно обозреть целостный смысл жизни.

В осознании связи времён и поколений проявляется «нравственная вменяемость человека на важной – национальной – ступени в иерархии духовных ценностей между человеческой личностью и Богом».²

Познать и ощутить эти связи как нельзя лучше помогает слушание, изучение и исполнение народной музыки.

«Человек входит в человечество через национальную индивидуальность, как национальный человек, а не отвлечённый...».³ Понятие национального охватывает целый мир культурных ценностей. И надо согласиться, что «культура никогда не была и никогда не будет *отвлечённо-человеческой*, она всегда *конкретно-человеческая*, то есть национальная, индивидуально-народная и лишь в таком своем качестве восходящая до общечеловечности».⁴

¹ Назаров М.В. Миссия русской эмиграции. Изд.2-е. – М., 1994, с.18.

² Там же.

³ Бердяев Н.А. Судьба России. – М., 1990, с.93-94.

⁴ Там же.

Россия богата талантами и культурными традициями. Она исторически складывалась как многонациональное государство и потому межэтническое согласие для нас остается приоритетным вопросом. Как, какими способами может поддерживаться *гармония межэтнических взаимоотношений* в России? Ответ на этот вопрос могут дать наши многовековые многонациональные культурные традиции, не нуждающиеся в переводах.

Здоровое национальное сознание и национальное чувство ничего общего с национализмом не имеет. Народ хранит своё лицо, развивает свою энергию, творит свои ценности. Артисты, представляющие свой народ, средствами искусства раскрывают миру глубину его национального характера и особенности национальной жизни народа. От того, как они это выполняют, на каком уровне *духовного, национального и мифологического сознания*, – зависит не только степень развития собственно народно-хорового искусства, но и уровень народной национальной культуры в целом.

Воспитание сознания высокой *духовной, национальной и художественно-эстетической* миссии руководителя народно-певческого коллектива относится к сфере тонких материй и лучше всего достигается в условиях полного взаимного доверия и уважения между учеником и учителем, в процессе индивидуальных и групповых занятий.

Надо, чтобы образование, «втягивая» в себя ум и сердце ученика, покоряло и захватывало его, формировало и дисциплинировало Личность. Чтобы, пройдя учебную систему, он выходил из неё Человеком, а не только ремесленником, обременённым специальными знаниями и навыками.

Воспитать такую Личность может преподавательский коллектив единомышленников, имеющий духовные традиции и концептуально развивающийся научно-педагогический опыт, который постоянно и интенсивно обогащается индивидуальными усилиями всех педагогов. Каждый из них привносит в коллективный труд – (сверх обязательных знаний) – своё миропонимание, педагогический и музыкантский талант.

«Поштучный» характер подготовки специалиста – дирижёра народного хора – оправдан не только музыкальной направленностью образовательной системы, но также самобытным характером народно-певческого искусства. Оно изначально диктует индивидуальный подход к проблеме формирования самобытной личности народного хормейстера, профессионализм которого складывается из трёх составляющих его показателей: *развитости эмоций, интеллекта и техники исполнения*.

Чувство, являющееся мерой и источником таланта музыканта, самым тесным образом связано с развитием его индивидуально-психологических свойств и способностей, с раскрытием его темперамента и характера. Без развитой *культуры эмоций* сама деятельность музыканта (тем более лидера – хормейстера) принципиально не возможна, так как звучание «инструмента» (голоса, хора, ансамбля) напрямую зависит от эмоционального *тона* исполнителя.

По мере роста мастерства хормейстера происходит «техническое раскрепощение» его сознания. В действие вступают такие скрытые, постепенно нарабатывае-

мые механизмы процесса музицирования, как предслышание звукового результата, мысленная подготовка необходимых технических «операций» и художественных задач, внутреннее ощущение энергии музыкального движения, нахождение верной частоты пульсации, эвритмии и другие действия, построенные на интероцептивных ощущениях.

Сенсорные и двигательные навыки и умения помогают осуществлению конечной цели исполнения – интерпретации, которая наиболее полно проявляется в понимании и передаче исполнителями формы и стиля произведения.

Чтобы «лепить» самобытно характерные образы, необходима техника интерпретирования. Она предполагает высокую степень профессионального мастерства, позволяющего исполнителю быть независимым от техники, свободным в своих художественных предпочтениях, оценках и оригинальным в передаче народной характерности.

Объективный характер педагогического труда, обусловленного профессиональной спецификой обучения\воспитания самобытной личности руководителя народно-певческого коллектива, можно выразить в следующих положениях:

- Главная цель педагога – воспитать самобытную Личность, владеющую профессией.
- Это осуществляется через интеллигентный стиль и духовную форму общения\диалога «Учитель – ученик», с помощью убедительной, образной и выразительной речи, в атмосфере творчества.
- При этом постоянно сохраняется установка на целенаправленность и результативность каждого занятия и обучения в целом.
- Теория раскрывается на практике и, наоборот, практика постигается в теории: познании механизмов фонации, выявлении причинно-следственных связей между качеством звука и работой органов голосообразующей системы, формировании автоматизированных певческих и дирижёрских (разно порядковых) навыков.
- С помощью инструмента\голоса с первых же занятий высвобождается внутренняя эмоциональная энергия исполнителя\хормейстера.
- Развиваются его музыкальные способности и вокально-образное мышление.
- Развиваются психомоторика (по И.Сеченову) и способности эвритмии (по Пифагору).
- Учитель помогает ученику (-ам) познать себя, свой характер, психический тип, наклонности и пр.
- Ученику (-ам) раскрывается сущность профессии, охватывающей знания и навыки хормейстера и фольклориста.
- Учитель любит ученика (-ов), щадит его (их) самолюбие, прощает ошибки и способен просить (по обстоятельствам) сам прощение.

Строгая точность и ясность формулирования учебных и исполнительских задач, лаконизм словесных определений в сочетании с живой, образной речью – обеспечат эффективность и высокий уровень культуры занятий. Особую цен-

ность приобретает развитие у учащихся ассоциативного мышления. Для этого используются метод ассоциаций (особенно с другими видами искусства), народной образности. Это не только создаёт творческую одухотворённую атмосферу занятий, помогает нахождению нужных выразительных средств, будит фантазию исполнителей, но и тонизирует их, приводит в нужное психофизическое состояние.

Руководствуясь общими правилами воспитания творческой личности музыканта и дидактическими принципами обучения, преподавателю необходимо уметь индивидуализировать учебно-педагогическую систему коллективных (например, хоровых или ансамблевых) занятий, ибо «у хорошего педагога столько же различных методов, сколько дарований ему приходится воспитывать» (Сен-Ламбер).



Вопросы к § 15:

1. Понятия «индивидуальность» и «личность».
2. Формирование духовности как основное условие становления личности дирижера народно-певческого коллектива.
3. Формирование мифологического сознания дирижера народно-певческого коллектива.
4. Воспитание национального сознания дирижера народно-певческого коллектива.
5. Основные принципы педагогического труда.



Литература:

- Амонашвили Ш.А. Личностно-гуманная основа педагогического процесса. – Минск, 1990, с.10.
 Бердяев Н.А. Судьба России. – М., 1990, с. 93-94.
 Земцовский И.И. О творческой природе фольклора // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов: Сб. науч.тр. – Л., 1979, с.137-147.
 Лосев А.Ф. Из ранних произведений. – М., 1990, с.546-548, 549, 550, 561.
 Назаров М.В. Миссия русской эмиграции. Изд.2-е. – М., 1994, с.18.
 Розанов В.В. Религия и культура. – М., 1990, с.118, 6.
 Фёдоров Н.Ф. Из «философии общего дела» / Сост. Е.М.Титаренко. – Новосибирск, 1993.
 Франк С.Л. Сочинения. – М., 1990, с. 69, 396, 416.
 Цыпин Г.М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. Кн.1. – М., 1988.



§ 16. Народно-певческое образование детей

Проблема обучения детей музыкальному фольклору имеет насущный характер. Известно, что духовный фундамент личности закладывается в раннем возрасте и очень важно наполнить его необходимым содержанием. В этом смысле традиция во все времена была для народа надёжным духовным оплотом.

Существует множество методов воспитания. Нелегко определить и выбрать лучший. Однако именно в настоящее время традиция приобретает значение социально важной необходимости, которую общество может и должно реализовать на практике.

Среди разнообразных форм обучения детей музыкальному фольклору (детские музыкальные школы, школы искусств, студии, ансамбли, школьные и внешкольные кружки, дошкольные группы) наиболее массовой является общеобразовательная школа. На её аспекте рассматриваемой проблемы и остановим внимание.

Перед школой, как базовым звеном, формирующим всесторонне развитую творческую личность, стоит задача воспитания человеческих характеров, создание собственно самого Человека. Главным рычагом в решении этой задачи является духовное воспитание, действенным средством которого служит музыка. Ещё Платон заповедал в трактатах о государственности, что лучший метод воспитания тот, который открыт и проверен опытом веков; он может быть выражен в двух положениях: *гимнастика для тела и музыка для души*. Музыка, её *ритм и гармония*, глубоко проникая в душу, овладевают ею, наполняют красотой и преображают человека, делают его прекрасно мыслящим.

Поскольку музыка является одним из основных эстетических учебных предметов, развивающих у школьников навыки *чувственного восприятия* и познания мира, важно определить оптимальную систему школьного обучения музыке, призванную:

1. Наиболее полно и широко открывать путь к творческой деятельности для *всякого дарования*, для *всяческих способностей*, независимо от их направленности и уровня природного дара. В этом понимании музыка имеет более глубокое и обширное значение, охватывающее не только гармонию тонов, но и всю поэзию высоких чувств, высокой художественной формы и творчества как служения всем музам.

2. Создавать условия для развития врождённых свойств характера и врождённых способностей детей к *духотворчеству*. Это означает исключение всяких шаблонов, ко всем одинаково применяемых, и, наоборот, включение нестандартных форм музицирования.

3. Развивать в детях искусство мышления, ибо всякое творчество зарождается и начинается в мысли. Мысли о прекрасном порождают прекрасные желания, ведущие к прекрасным действиям.

Указанные воспитательно – образовательные принципы в полном объёме содержатся в народной педагогике, которая складывалась и оттачивалась на протяжении многих веков и поколений, осуществлялась устной передачей и была

лучшим способом «исторической трансляции» народной культуры.

Опыт *народной педагогики* явился логической предпосылкой для создания и развития национальных образовательных институтов в России, а устная народная культура положила начало письменным культурным традициям. Игнорировать это означало бы отказ от своих историко-культурных корней.

Обращаясь к истории развития общего музыкального образования в России, становится очевидным, что народная музыка не сразу стала предметом российской школы. Сначала фольклор должен был быть осмыслен как художественная самоценность. Общественный интерес к нему появился на заре XIX столетия. Постепенно в круг интересов собирателей//исследователей вошёл детский фольклор: приговоры, считалки, сказки, припевки, рацейки. Появились печатные издания произведений детского творчества, описания детского быта с комментариями педагогического характера.

В 60-е годы XIX века большое влияние на педагогическую науку оказали идеи *К.Д. Ушинского*. Он высоко ценил народное творчество и разрабатывал свою педагогическую систему на основе концепции народности. Развитие педагогической мысли в этом направлении позволило нащупать оптимальные методы и формы раскрытия внутреннего потенциала ребёнка на базе родного языка (речевого, интонационно-ладового, мелодического, художественно-образного, пластического, обрядового).

Чрезвычайно интенсивная собирательская работа в области детского творчества увенчалась изданием ряда сборников детской поэзии и детских песен. Затем последовало теоретическое осмысление детского фольклора, его воспитательных и познавательных возможностей (работы В.Ф. Кудрявцева, П.С. Ефименко, А.Ф. Можаровского и др.).

Особого внимания заслуживают труды А.Е. Покровского, который рассматривал детские игры как незаменимую школу физического, умственного и нравственного воспитания.

Со всей остротой вопрос о распространении воздействия народного искусства на систему музыкально-эстетического воспитания детей и подростков был поднят деятелем народного просвещения конца XIX века, педагогом-методистом *С.И. Миропольским*. Он доказывал, что «... в нашей народной песне... сказались глубокие художественные элементы богато одарённого поэтическим чутьём славянского племени. В этом смысле народная песня в педагогике есть носительница живых индивидуальных основ национального воспитания. При этом народная наша песня служит незаменимым средством для образования здорового вкуса, понимания изящного и способности им наслаждаться. Эта песня проста, но высокохудожественна; простота и захватывающая всю душу глубина её мелодии, своеобразная оригинальность её гармонии составляют такие черты её воспитательного идеально-эстетического влияния, которые уничтожают всякую возможность заменить её суррогатом. Народной песни так же нельзя заменить в начальном воспитании, как нельзя заменить ничем молока матери для младенца...

Имея в запасе роскошный образовательный материал народного музыкального творчества, было бы просто крайне нерасчётливо не воспользоваться им на пользу школы, на пользу образования народа...».¹

¹ Миропольский С.И. О музыкальном образовании народа в России и Западной Европе. – СПб., 1882, с. 50-51.

В первые годы Советской власти именно это положение было основополагающим в музыкально-эстетическом школьном образовании, которое проводилось исключительно на народно-песенном материале.

В изданиях Наркомпроса (с 1918 г.) первостепенное место отводилось детскому фольклору. **20-е годы** знаменуются его систематическим сбором и изучением (труды Н.Я.Брюсовой, Г.С.Виноградова, О.И.Капицы, Е.Э.Линёвой, К.И.Чуковского). Перечисление публикаций тех лет только одного автора – **Г.С.Виноградова** – даёт представление о широте охвата области детского творчества и глубине подхода к нему, высокой оценки его с педагогической точки зрения.¹

Таким образом, в первое послереволюционное десятилетие эстетическое воспитание детей, осуществлявшееся в рамках Единой Трудовой Школы (ЕТШ), было сориентировано на народное искусство, на народную песенную традицию. Национальной форме музицирования отводилась ведущая роль в массовом музыкально-эстетическом воспитании и образовании детей.

Эта линия сохранялась вплоть до конца 20-х годов, когда народное песнетворчество стало подвергаться жёсткой критике как искусство «архаическое, уводящее от современных проблем». Кульминацией этой политики, напомним, явился общественный суд над хором М.Е.Пятницкого (1930) и известная дискуссия тех лет: «Нужны ли специальные «крестьянские» хоры?»

Причины того, что народная песня оказалась в течение последующих десятилетий на периферии внимания школы, кроются отчасти в разгроме патриархальной культуры российского крестьянства.

Эта культура и народная песня, как её часть, исчезла из программ не только общеобразовательных школ, но даже из программ специальных музыкальных учебных заведений.

В школе народная песня оттеснилась авторскими сочинениями, подчас неравноценными ей по своим художественным достоинствам. Раздел народных песен в школьном обиходе стали представлять преимущественно образцы городского песенного пласта. **Детский фольклор**, как и собственно метод фольклорного песнетворчества, и навыки музыкально-речевого интонирования, из практики школьного образования постепенно исчезли. (Хотя именно они составляют суть современной идеи обучения детей *родной музыкальной речи* на родном музыкально-поэтическом языке).

В настоящее время на фоне глубоких социальных перемен очевиден возрастающий интерес российского общества к художественным народным ценностям. Однако отношение к искусству народного пения всё ещё нередко вытекает из оценки сугубо бытовых форм музицирования. Фольклор рассматривается как нечто второсортное, как заполнение досугового времени непритязательными формами бытового музицирования.

Вместе с тем фольклор – равноправная самоценная составляющая часть музыкальной культуры в целом, а не «зачаток» её. За упрощённым пониманием

¹ См.: «К изучению детских народных игр у бурят» (1922), «Детский народный календарь» (1924), «Детская сатирическая лирика» (1925), «Детский фольклор и быт» (1925), «Этнография в курсе школьного краеведения» (1925), «Народная педагогика» (1926), «Детский фольклор в школьном курсе словесности» (1927), «Детские игровые прелюдии» (1929), «Русский детский фольклор» (1930).

этнического теряются более сущностные представления о нём, связанные с генетическими корнями народной песенной речи, которая естественно заполняла музыкальное пространство России прошлых лет: народ пел свои песни, своим способом распевал их на голоса, композиторы «аранжировали» музыку, которую создавал народ, церковь обучала певческому искусству методом «музыкально-речевого интонирования» (по Б.Асафьеву), т.е. «генетическим методом» (по Б.Критскому), школьное пение преподавалось как церковное (то же: «речь на распев»). И это было естественно, поскольку в традиционной культуре русских пение (особенно общинное) всегда занимало значительное место.

Как носитель обширной и важной социальной информации, пение безотказно служило народу природным средством и естественной формой общения (трудового, обрядово-ритуального, символического, эстетического).

Вся письменная (профессиональная) русская музыкальная культура выросла из развитого искусства устного (бытового) песнетворчества. Всё историческое прошлое русского народа свидетельствует об исключительно плодотворной музыкальной среде его бытования, воспитавшей многие поколения людей.

Фольклор как художественная форма отражения нравственно-эстетических взглядов народа активно использовался в народной *педагогике*. В патриархальной крестьянской общине *дети* были органично включены не только в трудовую жизнь, где без них не могли обходиться, но в традиционную культуру в целом, где у них была своя роль. Сложилось даже самостоятельное направление – **детский фольклор**, содержащий особенности, характерные для традиции в целом. В нём отразилось своеобразие детского миропонимания, чувственное восприятие действительности.

Находясь в постоянном соприкосновении с художественным творчеством в его естественных бытовых условиях, дети постепенно усваивали народный музыкально-поэтический язык, постигали «плоть и кровь» традиционной культуры. Происходило это в различной форме и разными способами, в том числе с помощью игр, песен, хороводов, на «вечёрках, беседах, посиделках» – в своеобразных «социальных институтах» крестьянской деревни. Именно здесь осуществлялась социализация всего детского населения, сообщались этические и эстетические нормы жизни.

Одним из путей освоения традиции являлись коллективные *детские игры* (например, «в свадьбу»), бывшие не только развлечением, но и подготовкой ко взрослой действительности. Они были той азбукой, с которой начиналось обучение детей музыкально-поэтическому языку фольклора, и являлись первой ступенью «великой лестницы наук и образованности».¹ Исполненные с фантазией, музыкальные игры развивали у детей музыкальный слух, память, голос, чувство ритма, пластику движений, художественный вкус, творческую инициативу, физические возможности.

Современная система обучения и воспитания выделила детей из взрослой среды. Городские условия жизни приводят к всё большей пространственной и

¹ Мельников М.Н. Русский детский фольклор. – М., 1987.

психологической разобщённости родителей и детей. Появился разрыв между «культурой взрослых» и «культурой детей». Утрачиваются важные формы музыкальной деятельности детей, которые нельзя компенсировать ни радио, ни телевидением, ни прослушиванием музыки. Фольклорная среда современного ребёнка, особенно городского, доведена до нуля. Нет «сказки бабушки», «колыбельной матери». В детском саду и школе фольклор «изучается» в плановом порядке.

Достаточно ли детям того фольклора, который преподносится им в виде «литературных и музыкальных памятников», т.е. прочитанного по книжке, пропетого по нотам? Или им необходим фольклор в своей исконной форме бытования, в живой, изустной передаче? Исследования показали, что у современных детей сохраняется большая потребность в фольклоре как особой художественной форме самовыражения. Трудно найти столь близкий детям по духу материал, содержащий столько воспитательно-обучающих возможностей, разнообразных форм творчества.

Этнопедагогика выработала свои, универсальные механизмы приобщения молодого поколения к духовным ценностям. Не использовать их было бы нерачительно. Изучение многовекового народного культурного опыта, внедрение его в современную музыкальную педагогику открывает перспективный переход к новой образовательной парадигме, обеспечивающей генетически обусловленную, всесторонне развивающую, фундаментальную сферу универсальной музыкальной деятельности.

Несомненно, учебные программы по музыке и пению для начальных классов общеобразовательных школ должны охватывать предельно полно народно-песенный материал. Он даёт исключительно большие возможности: для развития музицирования, раскрывающих способности ребёнка к активному всяких дарований всех без исключения детей; для использования нестандартных форм духотворчеству; для познания школьниками традиционной народной культуры и её нравственно-эстетических устоев; для раскрытия музыкально-речевым способом природных ресурсов детских голосов и естественного развития их.

Всё это может дать *народная песня* (как материал) и *народное песнетворчество* (как метод). Их достоинства трудно переоценить:

- внутренняя связь пения с родной речью (навык пения способом «речи на распев», речепения);
- высокий поэтический строй народных песенных текстов, их образно-выразительные элементы, символика;
- метод варьирования, импровизации напевов;
- синкретизм искусства пения, связь с пластикой движений, мимикой, танцами, игрой на простых («деревенских») музыкальных инструментах, драматическим искусством;
- музыкальные игры, обряды, обычаи, содержащие знания об общечеловеческих этических нормах;
- жанровое и стилевое разнообразие народных песен;

- многоаспектность тематики народных песен;
- выразительные и изобразительные моменты в народном пении;
- половозрастная неразделённость в народном песнетворчестве;
- художественное общение и функционально-смысловое действие в процессе народного пения;
- целостность и самостоятельность народного песнетворчества как сложившейся художественно-образной системы со своими устоявшимися законами творчества и выразительными средствами передачи;
- связь народного пения с церковно-певческими традициями;
- связь народно-певческой культуры с композиторским творчеством и ещё многое, многое другое.

Как видно, все перечисленные характеристики народного песенного творчества дают необыкновенно широкий простор для музыкальных действий в рамках *школьной и внешкольной эстетической работы*. Причём решаются задачи не только сугубо музыкально-эстетического порядка, но и такие социально важные воспитательные, как развитие контактных качеств, умений гармонично складывать межличностные отношения, навыков координации действий и самоконтроля, этики поведения и самоотдачи, собранности и воли...

Игнорировать этнокультуру, отводить ей место и роль, не адекватные её исторической, культурной и социальной значимости, – заведомо «рубить сук», на котором зиждется весь духовный опыт российского народа.

Со знаниями народных художественных традиций в детей закладываются основы *национального мышления*, на базе которого формируется фундамент культуры нации. «Чем культурнее человек, тем более он понимает, что исторический памятник – не только свидетельство его прошлого, но и гарантия его будущего. Исходя из этого, осознание необходимости памятников равносильно их защите и пониманию того, что они так же обязательны в сегодняшней жизни, как любое достижение техники и цивилизации».¹

Для осуществления идеи непрерывного обучения подрастающего поколения фольклору целесообразно начинать его с *дошкольных учреждений*. Для этого в некоторых педагогических училищах и вузах России открываются специализации, связанные с народным пением (Вятка, Коломна, Кемерово и др.).

К настоящему моменту народно-певческое искусство пока не сформировало свою народно-певческую образовательную систему в педагогической отрасли. Это задача будущего. А пока детское фольклорное музицирование должно приучать «к жизни в устной современной культуре». В младшем возрасте преимущественное внимание отводится *игровым формам* с использованием репертуара и традиций различных областей России. Обучение строится на *устном механизме повторяемости* через создание *игрового импровизационного пространства* (обряды, действия). В старшем возрасте главной формой может стать экспедиция и углублённое освоение какой-либо региональной традиции. Здесь в качестве основных методов овладения исполнительскими формами народной культуры

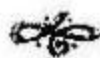
¹ Отар Чиладзе. Ради жизни// Литературная газета, 1988, 17 февраля, с.11.

могут выступать такие, как прослушивание и анализ записей образцов народного творчества, «подпевание» и «припевание» мелодической музыкальной речи, «погружение» в песенные диалекты.

Метод многовариантного разучивания песен, используемый в работе с детьми (см. Метод работы Л.Л. Куприяновой), сводится к многократному пропеванию полным текстом каждого, заданного педагогом, мелодического варианта, соответствующего одной песенной строфе. Интонационная разница между мелодическими вариантами песенных строф столь незначительна и подчас трудно уловима, что их освоение требует особого долготерпения. В результате такого терпеливого впеваания у детей накапливается достаточно большой объем характерных попевок-версий одного мотива-формулы («зерна»). Голос впоследствии сам «выбирает» наилучшие, удобные (для него) варианты, наполняя их чувством и фантазией певца-импровизатора. Способность к импровизации подкрепляется регулярной работой над ритмичным воспроизведением песенного фольклора способом ритмической пульсации, внутренне ощущаемой певцами в речи нараспев.

Если в основе музыкальных действий лежит этно-слух, то логично начинать музыкальное обучение детей с этно-музыки. Это позволит учителю быстрее организовать и развить музыкальный (внутренний) слух учеников, обострить их восприятие музыки до состояния преобразующего творчества, т.е. от пассивного слушания – через активное запоминание и повторение//исполнение «на слух» – перейти к импровизации и многоголосию. Школа должна использовать скрытое наличие у ребят этно-слуха и оперировать поначалу этно-музыкальным материалом.

Работа с народными песнями в начальных классах общеобразовательной школы создаст прочный фундамент новой идеологии общего музыкального образования, основанной на народных истоках национальной культуры.



Вопросы к § 16:

1. История становления народно-песенного образования в России.
2. Понятия – «народная педагогика», «этнопедагогика».
3. Детское фольклорное творчество и фольклор для детей.
4. Понятие – «этнография слуха».



Литература:

- Куприянова Л.Л. Активизация творческой деятельности младших школьников при освоении музыкального фольклора: Дисс.канд.пед.наук. – М., МПГУ им.В.ВИ.Ленина, 1990.
- Кузьмина О.М. Профессиональная подготовка учителя к преподаванию музыкального фольклора. Дисс.канд.пед.наук. – М., 2006.
- Мельников М.Н. Русский детский фольклор. – М., 1987.

Миропольский С.И. О музыкальном образовании народа в России и Западной Европе. – СПб., 1882, с. 50-51.

Музыкальный фольклор и дети. Научно-методическое пособие. – М., 1992.

Мухлынин И. Игровой фольклор и детский досуг. Методическое пособие. – М., 1985.

Попов В.С. Русская народная песня в детском хоре. – М., Музыка, 1985.

Сорокин П.А. Некоторые вопросы методики работы с детским народным хором. – М., 1987.

Шамина Л.В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. – М., Музыка, 1988.

Формат 70×108¹/₁₆. Объем 12,5 п. л.
Печать офсетная. Бумага офсетная.
Тираж 500 экз. Заказ 3509—10.

Отпечатано с электронного оригинал-макета заказчика
в ООО «Графика».

119019, г. Москва, Калашный пер., д. 10.
Тел.: (495) 988-76-85