Светлане Бразу от автора 18.II.83 [illegible]

А. С. КАБАНОВ

К ПРОБЛЕМЕ СОХРАНЕНИЯ ПЕСЕННОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ

В данной статье рассматриваются некоторые подходы к изучению современного этапа историко-фольклорного процесса, связанного с бытованием русского песенного фольклора в существующих сегодня разнообразных по характеру исполнительских фольклорных коллективах.

Советское государство, согласно Конституции СССР, «заботится об охране, приумножении и широком использовании духовных ценностей для нравственного и эстетического воспитания советских людей, повышения их культурного уровня» (ст. 27). Это положение целиком можно отнести к проблеме сохранения русского песенного фольклора, который является полноценной частью национального культурного наследия.

С этой точки зрения, для любого фольклорного коллектива важно прежде всего, насколько полно и глубоко используется и развивается в его исполнительской практике конкретная фольклорная традиция.

Исследование современной фольклорной практики затруднено, с одной стороны, из-за слабой изученности строения фольклорного коллектива как целостного объекта, с другой — вследствие неразработанности исследовательского подхода к анализу структуры данной фольклорной традиции, в частности песенного стиля.

Описав основные черты фольклорного коллектива и выделив различные уровни анализа художественного стиля, мы предлагаем в данной работе систему дифференцирующих признаков, которые могут стать основой для создания типологии фольклорных коллективов. Такая типология должна помочь разобраться в сложной картине бытующих сегодня фольклорных коллективов и выявить достоинства и недостатки каждого ансамбля или хора с точки зрения сохранности

фольклорной традиции. Анализ подходов к исследованию современного состояния фольклорной практики основывается в данной статье на примере традиционного песенного стиля донских казаков.

В советской фольклористике сложилась определенная концепция о наборе качеств, которые в целом определяют природу и эстетику фольклора. Главными здесь являются такие его свойства, как связь с народным бытом, традиционность и коллективность.

Связь с народным бытом проявляется в том, что фольклор «непосредственно включен в систему бытовой практики коллектива, создается и функционирует в составе этой системы»...[1] (разрядка наша.— *А. К.*). Однако сегодня мы наблюдаем функционирование произведений музыкального фольклора не только в системе бытовой практики, так как фольклорные коллективы не всегда замкнуты в границах этой системы. Такое новое явление требует тщательного осмысления, описания и анализа.

Тесно связано с народным бытом и другое важное свойство фольклора — его традиционность. До сих пор широко распространено убеждение в том, что фольклорная традиция как эстетическая и конкретно-художественная категория может существовать лишь в границах относительно устойчивого традиционного быта, что «существование фольклора, его жизнь и развитие предполагают наличие традиционной среды — этносоциальной, исторической, культурной...»[2]. Но в наше время мы все чаще сталкиваемся также и с фактами «нетрадиционного» проявления фольклора, видим его не только в быту, но и на сцене, слушаем по радио, смотрим по телевидению.

И связь с народным бытом, и традиционность фольклора обусловливают его коллективную природу. В русской песенной традиции это свойство ярче всего проявляется в самой музыкальной фактуре, которая в принципе многоголосна у подавляющего большинства жанров и стилей.

Применительно к сказанному мы можем выделить сегодня две основные формы функционирования песенных коллективов, использующих произведения фольклора: с ориентацией на исполнение в условиях бытовой практики — в традиционной среде и с ориентацией на исполнение в сценических условиях — в среде нетрадиционной.

Результаты многочисленных фольклорных экспедиций последних лет в самые различные районы русской этнической территории — южные и северные, на Дон и на Волгу, на

---

[1] *Путилов Б. И.* Историко-фольклорный процесс и эстетика фольклора.— В кн.: Проблемы фольклора. М., 1975, с. 13.

[2] Там же, с. 17.

Урал и в Сибирь [1] — показывают, что сегодня еще существуют песенные «артели», в массе своей состоящие в основном из людей пожилого возраста. Они хранят в памяти доставшийся им от односельчан по традиции песенный репертуар и исполняют его, как правило, в бытовой обстановке, для себя либо для постоянного ограниченного круга своих родственников и соседей — местных жителей. Нередко такие коллективы песенников даже не осознают себя как творческую единицу, как самостоятельный ансамбль.

Однако, особенно в последнее время, возникли и продолжают возникать фольклорные коллективы, которые все чаще выступают в концертах, на смотрах, фестивалях, по радио, телевидению. Они, в свою очередь, делятся на две разнородные группы.

Одна группа — это организованные в более или менее стабильные коллективы те самые бытовые песенные «артели», куда входят знатоки фольклорной классики, ставшие мастерами исполнения народной песни в своем родном селе, буквально впитавшие в себя местную музыкальную культуру. Это, по определению Е. В. Гиппиуса, «стихийные профессионалы», исполнители среднего, но чаще даже пожилого возраста, как правило, выступающие на сцене перед широким кругом зрителей только в специально устраиваемых концертах и на фестивалях фольклорно-этнографического плана [2]. Таковы, например, коллективы из сел Афанасьевка Белгородской области, Кеврола Архангельской области, Болото Тульской области, станицы Усть-Бузулуцкой и хутора Зимняцкого Волгоградской области и др.

Другая группа — это сформированные художественными руководителями преимущественно молодежные коллективы. Основной их творческой целью является освоение национального песенного фольклора и пропаганда его лучших образцов

---

[1] Экспедиционной работой по собиранию русского песенного фольклора сегодня занимается множество учреждений различных ведомств. Укажем лишь часть из них: это фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР, кабинеты народной музыки консерваторий Москвы, Ленинграда, Саратова, учебные музыкальные учреждения Архангельска, Астрахани, Ростова-на-Дону, Воронежа, Горького, Куйбышева, Новосибирска, Оренбурга, Петрозаводска, Свердловска, Смоленска, Центральный и областные научно-методические центры культпросветработы и народного творчества, отделения Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры.

[2] Заметным событием в современной музыкальной жизни стали ежегодные традиционные музыкально-этнографические концерты бытовых фольклорных коллективов, организуемые фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР каждой осенью в Москве. Кроме того, в большинстве областей РСФСР в среднем раз в два-три года проводятся праздники фольклора типа фестивалей в масштабах района, группы районов, всей области. Становится практикой и участие русских бытовых песенно-танцевальных коллективов в международных фольклорно-этнографических фестивалях, например в Югославии, Польше, Чехословакии.

в концерте, на смотре, по радио и телевидению. К таким коллективам можно отнести как известные профессиональные государственные русские народные хоры, так и самодеятельные фольклорные хоры и ансамбли, например ансамбль песни и пляски «Хопер» из Волгоградской области, ансамбль ДК профтехобразования из г. Белгорода, хор села Карпогоры из Архангельской области и др.

Наличие в художественной практике разных видов коллективов, использующих песенный фольклор, наглядно показывает нам, в каких различных формах и состояниях существует сегодня фольклорная песенная традиция.

В музыкальной фольклористике под фольклором обычно понимается единство двух сторон: исторически сложившейся художественной традиции, выступающей в форме суммы конкретных фольклорных произведений (а для исследователя в конечном итоге — суммы музыкально-поэтических текстов), и соответствующей этой традиции бытовой сферы художественной деятельности [1]. В настоящее время некоторые деятели культуры, чаще всего практики, под фольклором начинают подразумевать любое его использование, в том числе и отдельных элементов, его разработку и переработку. Такое понимание термина для нас неприемлемо. В нашей работе под понятием «фольклор» будет иметься в виду именно музыкально-поэтическая традиция, возникшая и еще существующая в народном быту, но сегодня практически уже перешагнувшая за бытовые рамки.

Музыкально-поэтическая традиция в песенном фольклоре, рассматриваемая в целом, представляет собой особый **художественный** стиль. Этот стиль в песенном фольклоре можно определить как **систему художественного мышления с устойчивыми нормами музыкально-поэтического языка и определенными законами его использования в музыкальном исполнительстве** [2]. При этом художественный стиль в фольклоре

---

[1] В современной песенной культуре мы различаем три сферы художественной деятельности, или три формы занятий искусством — условно назовем их бытовой, самодеятельной и профессиональной.

В бытовой сфере художественной деятельности условия исполнения коллективом песенного репертуара связаны с его бытовой художественной практикой, исполнение это происходит вне сцены, а пение не является для исполнителей профессией. Художественная самодеятельность в контексте нашей работы понимается как непрофессиональная форма занятий искусством, в то же время ориентированная на сценическое исполнение репертуара. Другими словами, это организованное любительство, как правило, под руководством профессионалов. В профессиональном же искусстве основные формы художественной деятельности связаны с ориентацией на сценическое исполнение и выделением художественного творчества в особую профессию. Соответственно трем сферам художественной деятельности можно различать и фольклорные коллективы трех видов: бытовые, самодеятельные и профессиональные.

[2] Указанные нормы на каждом конкретном материале можно выявить и описать.

конкретно проявляется всегда как **местный** песенный стиль, локально ограниченный определенными географическими рамками.

Таким образом, фольклор для нас — это особый целостный художественный стиль, исторически сложившийся в данной местности. Так определяемый нами стиль будет называться фольклором независимо от того, в какой из трех сфер художественной деятельности он функционирует, а точнее, независимо от того, где и кем он исполняется.

Сегодня существует много разнообразных коллективов, использующих в своей исполнительской практике песенный фольклор. Но в нашей работе мы будем называть **фольклорными** не все эти коллективы, а лишь такие, художественно-творческая деятельность которых ориентирована на сохранение, освоение и развитие традиционного местного песенного стиля как целостного художественного явления.

Попытаемся определить основные черты, присущие любому фольклорному коллективу любого местного стиля. Функционирование фольклорного коллектива предполагает ответы на вопросы, что и каким способом в нем исполняется,— назовем это **содержанием** его деятельности; кто является исполнителями — назовем это его **составом;** где и каким образом функционирует коллектив — обозначим это как **ситуацию** его художественной деятельности.

В понятие содержания деятельности фольклорного коллектива мы включаем используемый им традиционный репертуар данного местного стиля. Репертуар является источником информации о нормах музыкально-поэтического языка: ритмоструктуры, лада и мелодики, а также в своей совокупности — формой проявления местной жанровой системы. В блок содержания попадает и **способ исполнения** репертуара. В способе исполнения традиционного репертуара важно отметить три компонента: многоголосную фактуру, характер звукоизвлечения и форму мелодической импровизации (мелодического варьирования). Вопросы содержания деятельности фольклорного коллектива схематически представлены на рис. 1.

Состав коллектива — это и количество его участников (ансамбль или хор), и их возраст, а также социальная характеристика исполнителей. Для характеристики состава исполнителей важно установить совпадение либо несовпадение их местожительства с географическим ареалом распространения местного песенного стиля, что обычно связано с делением на коллективы сельского или городского происхождения. Отношение к местному традиционному песенному фольклору будет, по-видимому, качественно различаться у сельского и городского жителя. Круг вопросов, относящихся к составу коллектива, представлен в виде схемы на рис. 2.

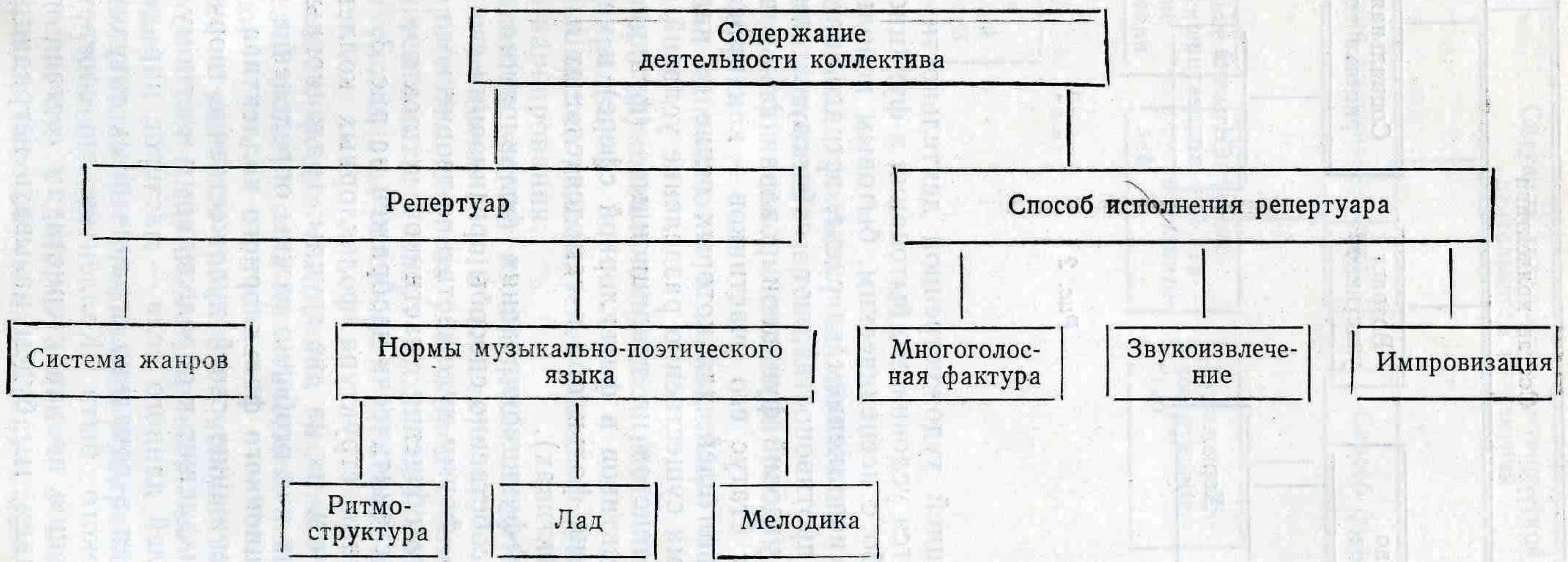
Содержание деятельности коллектива
Репертуар
Способ исполнения репертуара
Система жанров
Нормы музыкально-поэтического языка
Многоголосная фактура
Звукоизвлечение
Импровизация
Ритмоструктура
Лад
Мелодика

Рис. 1

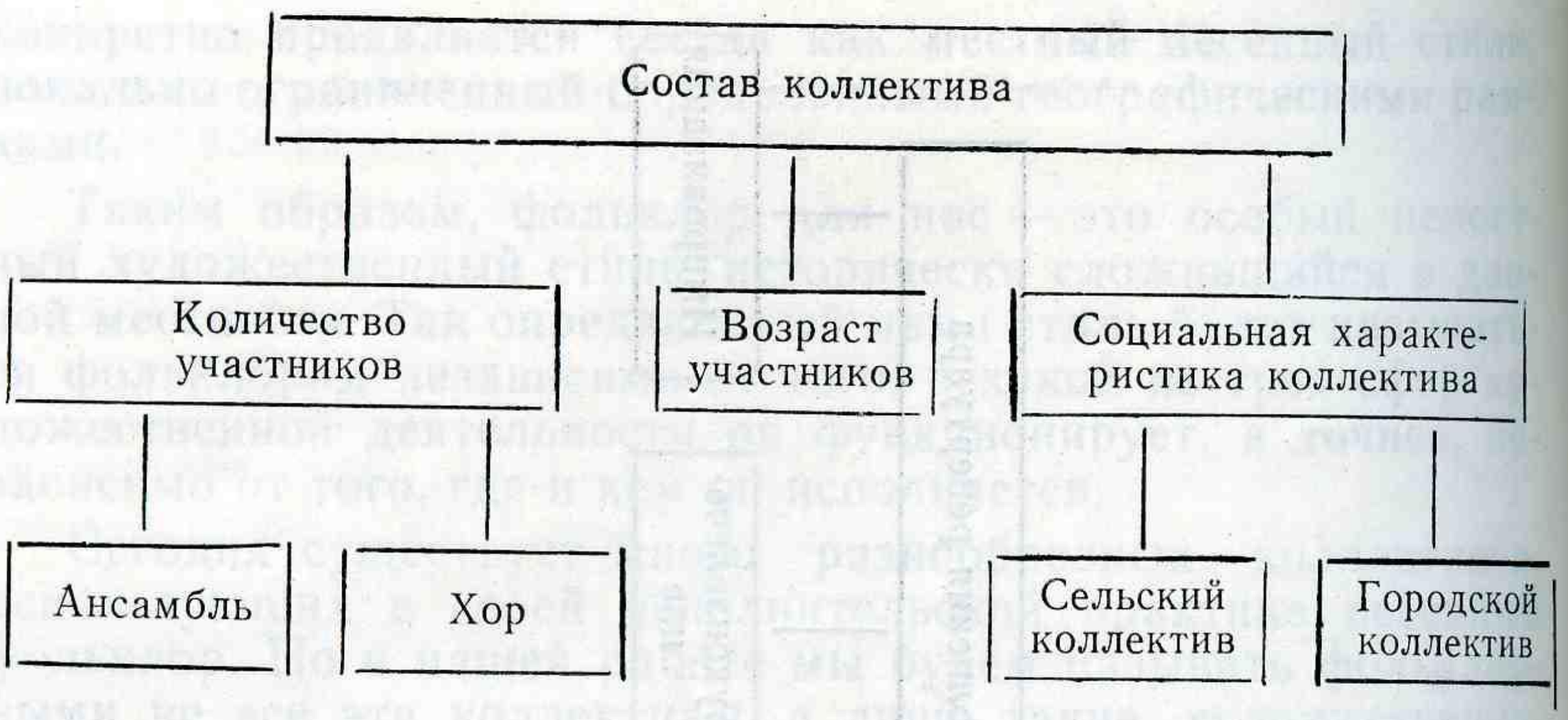

Рис. 2

Под ситуацией художественной деятельности коллектива подразумеваются условия его бытования и функционирования, связанные либо с несценическим, бытовым исполнением песни, либо с ее исполнением на сцене, эстраде, когда артисты сознательно противопоставляют себя слушателям. Важное значение для условий функционирования фольклорного коллектива имеет статус его участников — как профессионалов или как исполнителей, для которых пение не является профессией. Весьма существенно разделение условий исполнения фольклорных текстов на традиционные (функционирование бытовых коллективов в фольклорной сфере) и нетрадиционные (исполнение фольклора в самодеятельных и профессиональных коллективах).

К ситуации функционирования фольклорного коллектива мы относим и собственно способы организации его творческой деятельности — форму художественно-творческого руководства, и методику обучения участников коллектива. Весь этот круг вопросов схематически изображен на рис. 3.

Рассмотренная структура фольклорных коллективов позволяет разделить их на две группы: традиционные и нетрадиционные. Для нас особенно важны определение и характеристика **традиционного фольклорного коллектива.** Такой коллектив по содержанию своей художественно-творческой деятельности принадлежит к определенному местному стилю, состоит из жителей данного села — мастеров народного пения и функционирует в локально ограниченных ситуациях традиционного сельского быта. Коллектив, не соответствующий этому определению по характеристикам состава и ситуации функционирования, мы будем называть нетрадиционным.

Рис. 3.

Традиционный фольклорный коллектив характеризуется следующими основными чертами:

1) практически весь его песенный репертуар относится к местному стилю;

2) песни исполняются в музыкальной фактуре местного стиля;

3) манера звукоизвлечения всех исполнителей относится к местной традиции;

4) большинство исполнителей обладает мастерством мелодического варьирования;

5) коллектив состоит из ансамбля солистов, в его основном составе не более 10—12 человек;

6) возраст большинства участников — свыше 35—40 лет;

7) все исполнители живут в сельской местности, где исторически сложилась устойчивая стилевая песенная традиция;

8) основная форма бытования песенного репертуара у исполнителей связана с их практической, несценической деятельностью;

9) пение не является профессией исполнителей;

10) исполнители и слушатели принадлежат к одной песенной традиции;

11) у коллектива нет специально прикрепленного художественного руководителя;

12) исполнители с детства знакомы с местной песенной культурой, и процесс обучения этой культуре у них проходит

неосознанно, в устных формах передачи, без специально разработанной методики [1].

Фольклорный коллектив, особенно в своем традиционном виде, является чрезвычайно многогранным объектом. Рассматривая в этом объекте, с одной стороны, всю сумму фольклорных произведений, исполняющихся коллективом, с другой — всю группу фольклорных коллективов, являющихся носителями данного песенного стиля, мы можем выделить иерархию уровней анализа отдельно для фольклора и отдельно для коллектива. В разных стилях такая иерархия будет варьироваться, но не по существу, а в деталях. В данном случае она строится нами в расчете на песенный стиль донских казаков.

В данной работе иерархия уровней анализа фольклора понадобится нам прежде всего для осознанного и четкого описания музыкально-поэтических признаков донского песенного стиля. Без выявления же иерархических уровней традиционных донских фольклорных коллективов невозможно ни сделать правильную и аргументированную выборку бытовых и самодеятельных коллективов казачьего Дона для их эмпирического исследования, ни дифференцировать «круги общения» этих коллективов внутри местного стиля.

Иерархия различных по масштабу уровней анализа донских песен, исполняемых коллективом, выстраивается от меньшего по объему уровня к большему, начиная с такой исходной единицы эмпирического наблюдения, как **звучащий слог.** Он может быть и одноголосным — в сольных запевах и отдельных мелодических партиях поющего ансамбля, и многоголосным. Для донского стиля подлинной единицей эмпирического наблюдения является именно **многоголосный** звучащий слог, одноголосный же рассматривается нами как явление несамостоятельное. Этот первый, нижний уровень нашей иерархии объекта связан в основном с изучением вопросов звукоизвлечения.

Сумма звучащих слогов определяет строение второго уровня — музыкально-поэтической строфы данной песни. Этот уровень очень важен для анализа. Он помогает выявить нормы музыкально-поэтического языка — рассмотреть ритмоструктуру, мелодику и ладовую организацию, а затем описать особенности многоголосной фактуры.

---

[1] Описания традиционных фольклорных коллективов имеются в литературе. См., например: *Калугина Н. В.* Методика работы с русским народным хором. Изд. 2-е. М., 1977, с. 19—20. Здесь характеристика традиционного фольклорного коллектива в основном совпадает с нашей, но при сопоставлении отдельных черт этого коллектива выявляются и многочисленные различия, подробный анализ которых выходит за рамки данной работы.

Совокупность песенных строф составляет фольклорное произведение — третий, узловой уровень нашей иерархии. Песня в фольклоре всегда существует во множестве исполнительских вариантов, и именно сумма исполнительских вариантов одной и той же песни составляет некое целое, которое определяет третий уровень. Вариативность — этот универсальный признак фольклора — в данном случае нас интересует с точки зрения анализа системы мелодического варьирования.

Если более мелкие масштабные уровни — первый и второй — связаны с анализом части произведения, а третий уровень — с анализом самого произведения, то более крупные — с анализом совокупности произведений, собственно репертуаром.

Четвертый уровень — это определенный этап обобщения песенного репертуара, с выходом на определенные типы ритмоструктуры, мелодической или ладовой организации, а также с объединением группы песен в жанр. Этот уровень иерархии мы назовем жанровым.

Типология музыкально-поэтического языка (или музыкально-поэтических языковых норм) и жанровая типология (или система жанров) — это пятый уровень иерархии, уровень художественного стиля. Сравнительный анализ всех вариантов какого-либо песенного произведения и обобщение репертуара на уровне стиля — это в большинстве случаев самая верхняя граница иерархии нашего объекта.

В принципе можно предложить уровень еще более крупного масштаба, например типологию песенных стилей. Этот уровень уже выходит за рамки исследования песенного фольклора донского казачества, образует как бы «окружающую среду».

На схеме (рис. 4) представлена иерархия уровней анализа традиционного фольклора донских казаков.

I		II		III		IV		V
Звучащий слог	—	Строфа	—	Произведение как сумма исполнительских вариантов одной песни	—	Жанр	—	Система жанров (стиль)

Рис. 4

Иерархия уровней анализа бытовых коллективов донских станиц и хуторов дает нам различные и по масштабу, и по качеству формы песенного общения, или песенной общности, его участников. Она выстраивается от меньшего масштабного уровня к большему, начиная с такой единицы наблюдения, как поющий участник коллектива. Этот первый уровень

иерархии важен для анализа проблем, связанных с внутренним строением отдельного ансамбля, с характеристикой его состава.

Второй уровень — поющий коллектив — узловой в нашей иерархии, единица измерения всех более крупномасштабных построений. Этот уровень можно сравнить с такой формой исторической общности людей, как община. Условно назовем его, вслед за Б. Асафьевым, песенной общиной. Песенная община на Дону — это, как правило, традиционный коллектив одного хутора или станицы, однако в особенно крупных станицах и раскинувшихся на большое расстояние хуторах могут существовать и по нескольку песенных коллективов.

Все следующие, более высокие уровни приобретают дополнительную характеристику, связанную с их локализацией в географическом пространстве.

Третий уровень — это группа песенных коллективов, бытующих в какой-либо одной казачьей станице и во всех относящихся к ней хуторах. Условно назовем его уровнем песенной школы [1]. Определяющий признак песенной школы — это реальные творческие контакты входящих в нее коллективов, постоянное, непосредственное общение коллективов, обмен музыкальной информацией. Реальные контакты (встречи) традиционных донских фольклорных коллективов друг с другом могут происходить лишь не выходя за пределы этого уровня.

Союз нескольких песенных школ в более крупном географическом ареале дает нам новый, четвертый уровень общности коллективов, основанный на едином музыкальном диалекте. Определяющий признак этого уровня — ансамбли могут петь друг перед другом, а в отдельных случаях и вместе, понимают друг друга, но возможность общения между ними не реализуется на практике в силу географической разобщенности различных песенных школ. Ареалу распространения музыкального диалекта на Дону, как правило, соответствует территория какого-либо бывшего донского казачьего округа.

Единство музыкально-поэтического языка у всей общности коллективов и определенный крупномасштабный географический ареал их бытования (в данном случае область бывшего Войска Донского) определяют пятый уровень, представляющий собой сумму местных музыкальных диалектов — казачьих округов. Единство музыкально-поэтического языка предполагает определенную степень «родства» и взаимопонимания фольклорных коллективов внутри данного ареала. Однако этот ареал уже очерчивает те границы, за которыми (на следующем уровне) такого музыкально-поэтического единства мы не наблюдаем.

---

[1] Термин предложен Д. Покровским.

Уровень окружающей среды (шестой) в нашей иерархии донских традиционных фольклорных ансамблей образуется по признаку единства вербального языка у всех коллективов одной нации. В этот уровень входят ареалы с качественно различными системами музыкально-поэтического языка.

Описанная иерархия показана на рис. 5.

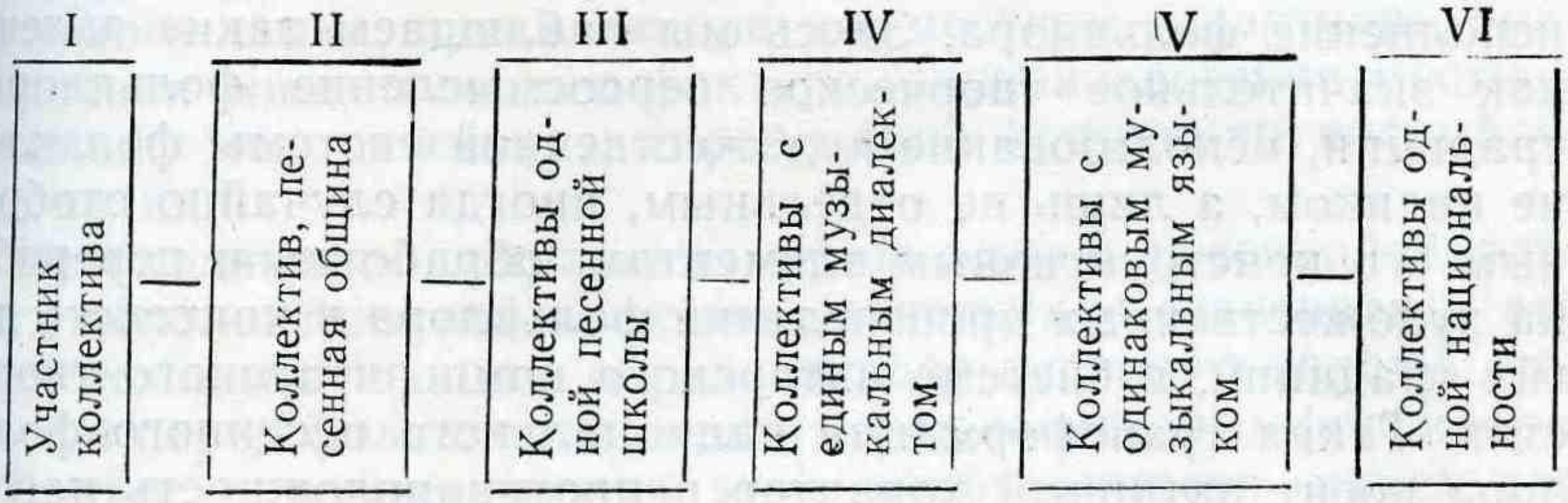

Рис. 5

Анализ нетрадиционных фольклорных коллективов можно также проводить на всех выделенных нами уровнях, но при этом некоторые из уровней (например, III и IV) могут быть менее значимыми и не обязательны для рассмотрения.

Подготовив почву для анализа такого многогранного объекта, как фольклорные коллективы, попытаемся выяснить основную практическую проблему, с которой они сегодня сталкиваются.

В фольклорной художественной традиции на современном этапе ее развития прослеживаются две основные тенденции, противоположные по своей направленности: трансформация и сохранение.

Наиболее утвердившаяся тенденция — это **трансформация** фольклорной традиции, по-разному проявляющаяся в бытовых и сценических фольклорных коллективах.

Мы видим сегодня в фольклорных экспедициях, на фольклорных концертах и фестивалях, что повсеместно нарушен и продолжает разрушаться механизм «воспроизводства» фольклора в песенных «артелях» в условиях их стихийного функционирования в сельском быту; нарушен и, с нашей точки зрения, без стороннего вмешательства не восстановим механизм передачи песенной традиции от старшего поколения к младшему, от мастера к ученику. Уменьшается роль бытового пения в селе, мастер стареет, песня вначале пассивно хранится в его памяти, а потом и вовсе забывается, уходит. Таким образом, мы наблюдаем ту стадию развития историко-фольклорного процесса, при которой происходит непрерывное угасание песенного классического фольклора в рамках бытовой художественной практики. Трансформация в данном случае захватывает сначала, по-видимому, способ художествен-

ного функционирования коллектива, а затем перерастает в процесс разрушения традиции песенного стиля: теряется характер звука, ломается многоголосная фактура, постепенно, начиная с самых интересных и редких произведений, забывается песенный репертуар.

Совершенно другую природу имеет трансформация песенного стиля в коллективах, ориентированных на сценическое исполнение фольклора. Здесь мы наблюдаем такие явления, как значительное творческое переосмысление фольклорной традиции, использование художественной системы фольклора не целиком, а лишь по отдельным, иногда случайно отобранным его конструктивным элементам, обработка и переработка художественных произведений фольклора в контексте других традиций, в системе авторского композиторского творчества. Такая трансформация национального песенного фольклора носит активный характер в противоположность пассивному угасанию фольклора в быту.

Другая тенденция — **сохранение** художественной традиции классического песенного фольклора в живой исполнительской практике, подразумевающее развитие и творческое использование этой традиции как целостной художественной системы. Это тенденция новая, существующая как противовес попыткам трансформации фольклора, и она еще только набирает силу.

Современная практика подтверждает предсказание Б. Н. Путилова о развитии музыкально-поэтической фольклорной традиции в новых условиях: «...поэзия эта рано или поздно полностью утеряет свои прежние бытовые традиционные связи и функции. Забудутся уже и сейчас не частые обряды, старые праздники, старые развлечения и игры; переменятся до основания условия деревенского хозяйствования, домашней работы, времяпрепровождения. И в этих условиях старая народная поэзия сохранится постольку, поскольку она будет эстетически созвучна новым поколениям. Формы ее жизни принципиально ничем не будут отличаться от бытования других форм народной самодеятельной исполнительской культуры. Народная поэзия будет требовать только **особой художественной выучки, передачи определенных традиций мастерства, понимания ее поэтической и музыкальной специфики**»[1] (выделено нами — *А. К.*).

Таким образом, найти способы сохранения национальной фольклорной песенной традиции как целостной системы (или подсистемы) в современной социалистической культуре — вот основная практическая проблема и нашей

---

[1] *Путилов Б. Н.* Фольклорное наследие и современная культура.— В кн.: Русский фольклор. Вып. 9. М.—Л., 1964, с. 77.

статьи, и возможного эмпирического исследования сегодняшней музыкально-фольклорной практики.

О сохранении песенной традиции как целостной динамичной художественной системы, функционирующей в исполнительской практике, можно говорить в том случае, если в исследуемом фольклорном коллективе присутствуют такие компоненты стиля, как определенные нормы музыкально-поэтического языка, проявляющиеся в местном репертуаре, традиционная многоголосная фактура, звукоизвлечение местной традиции, мелодическая импровизация и принцип ансамблевого пения [1].

Необходимость сохранения фольклорной песенной традиции в исполнительской практике певческих коллективов — это наша исходная позиция, определяющая основную задачу, стоящую и перед фольклористами, и перед носителями фольклора.

Вопрос о возникновении этой необходимости имеет два аспекта: общекультурный, условно говоря «внемузыкальный», и конкретно искусствоведческий, музыкально-фольклористический. Значение сохранения национальной фольклорной традиции, в том числе песенной, для национальной культуры в целом все больше осознается сегодня и исследователями, и практиками. Можно сказать, что в культурной жизни народа необходимость этого становится в высшей степени актуальной и очевидной. Однако эта очевидность требует и научной разработки вопроса в социологическом или музыкально-социологическом аспекте. Для музыковеда-фольклориста вопрос, **зачем** сохранять песенную фольклорную традицию в той или иной конкретной ее форме, теснейшим образом связан с вопросом, **что** сохранять. Ответы на оба этих вопроса могут быть получены лишь в результате специального музыковедческого исследования конкретной фольклорной традиции.

Угасание фольклора в исполнительской практике бытовых певческих коллективов обусловлено объективными причинами. Это угасание сопровождают потери, подчас тяжелые и невосполнимые, у нашего национального песенного наследия. Однако мы не считаем судьбу фольклора безнадежной. Мы убеждены, что на сегодняшнем этапе существуют возможности для научного прогнозирования историко-фольклорного процесса и его коррекции, проводимой на основе научного анализа. В нашей социалистической культуре сложились такие условия, при которых сохранение живых исполнительских традиций фольклорного песенного стиля с их местной спецификой становится реальностью. Мы хотим подчеркнуть, что

---

[1] Мы исходим из предположения, что только живая исполнительская традиция, в которой сохранены и способ исполнения, и нормы конструкции, дает возможность для создания художественно ценных новых фольклорных произведений, для обновления фольклорного репертуара.

эта возможность перспективна прежде всего в исполнительской практике певческих ансамблей, нетрадиционных по своему составу и ситуации функционирования, в частности в различных сценических, а не бытовых формах. Она может быть реализована с помощью сознательного воздействия на отдельные элементы этой ситуации, в первую очередь на способ организации таких ансамблей — через квалифицированное руководство и осознанное обучение.

Сохранение в современных условиях фольклорных текстов нетрадиционным способом и их бытование в нетрадиционных коллективах уже нельзя назвать сохранением фольклора в собственном смысле этого слова. Однако этот необходимый этап сбережения художественной традиции делает более реальной перспективу действительного сохранения фольклора — с тем, чтобы фольклорные произведения снова перешли в фольклорную же сферу художественной деятельности, вернулись в быт, что является, по сути, нашей конечной целью в решении проблемы.

Изучение донских фольклорных коллективов может проводиться с помощью типологии — объединения всего множества коллективов в особые группы (типы) с последующим сравнительным анализом каждого из этих типов. Для такой типологической классификации нами предлагается особая система дифференцирующих (типологических) признаков.

За основу таких признаков мы берем характеристики традиционного фольклорного ансамбля, вопросы, связанные с содержанием песенной традиции, составом фольклорного коллектива и ситуацией его бытования. В блоке художественного содержания песенной традиции анализируются и измеряются только те признаки, которые можно фиксировать, наблюдая процесс исполнительства или прослушивая звукозапись, при этом не затрагивая музыковедческого анализа нотации.

Из вопросов первого блока — блока содержания — необходимо выделить по крайней мере четыре типологических признака, как мы предполагаем, универсальных для исследования любого местного песенного стиля: традиционность музыкально-поэтического языка, фактуры, звукоизвлечения и школы импровизации. Наличие этих качеств в фольклорном коллективе является показателем сохранения традиции песенного стиля.

Музыкально-поэтический язык традиционного местного стиля (первый признак), проявляющийся в жанрово упорядоченном репертуаре коллектива, анализируется на I—V уровнях фольклора как объекта (см. рис. 4). Единицы наблюдения музыкально-поэтического языка связаны с ритмоструктурой, ладом и мелодикой, а также с анализом отдельных жанров и жанровой системы в целом. Таким образом, исходной структурной единицей измерения этого признака явля-

ется отдельно взятая музыкально-поэтическая строфа. Все параметры измерения и систематизации (как в целом, так и в отдельности) могут рассматриваться в пределах и песенного коллектива, и группы коллективов одного типа, начиная от их бытования внутри хутора или станицы и кончая совокупностью коллективов с одинаковым вербальным языком (см. II—VI уровни на рис. 5).

Специфика музыкально-поэтического вокального языка и системы жанров донского казачьего фольклора определяется сохранившейся здесь русской мужской воинской песенной традицией. Следует различать мужскую песенную традицию, возникшую у казаков-воинов, и конкретное функционирование этой традиции в казачьем фольклоре не только в мужских песенных ансамблях, но и в смешанных или даже целиком состоящих из женщин. Для измерения и анализа первого типологического признака в репертуаре казачьих фольклорных коллективов необходимо прежде всего фиксировать ведущий жанр мужской песенной традиции — **протяжную песню,** отмечая ее казачью, донскую тематику, характерную ритмоструктуру с широко распетым песенным стихом, широкообъемный ладовый звукоряд и ладовую переменность в напеве, а также развитую внутрислоговую и межслоговую мелодику. Наше исходное требование к выборке данного произведения для анализа — его бытование, в прошлом или настоящем, в традиционном фольклоре донских казаков.

Многоголосная музыкальная фактура местного стиля (второй признак) анализируется на четырех уровнях фольклора, с II по V (см. рис. 4). Единица ее наблюдения — песенная строфа, единица измерения — голосовая партия одного исполнителя в многоголосном целом отдельной строфы. В многоголосной фактуре русского песенного фольклора мы различаем общие принципы координации голосовых партий между собой (функции голосов) и многообразие конкретных способов соотношения голосов в многоголосии данного произведения (структуру многоголосия). Структуру многоголосия следует анализировать на II—III уровнях фольклора при исполнении песни отдельным коллективом, функции же голосов многоголосного целого легче рассматривать на более крупномасштабных уровнях как фольклора, так и коллектива.

В песенном фольклоре многоголосная фактура играет особенно важную роль — ведь именно через нее и только в ней проявляется музыкальный язык с его ритмикой, ладом, мелодикой; многоголосное строение песни взаимосвязано и с характером звукоизвлечения, и с формами мелодического варьирования. Поэтому сохранение традиционной вокальной фактуры — одно из основных условий сохранения традиционного способа исполнительства в целом.

Мужская воинская песенная традиция, сохранившаяся на Дону, определяет и специфику местной многоголосной фактуры. Эта специфика ярче всего проявляется в жанре протяжной песни. Координация голосовых партий у донских казаков основана на функционально контрастном противопоставлении группы нижних ведущих голосов (по местной донской терминологии — партии «басов») верхнему, чаще всего солирующему подголоску (по местной терминологии — «дискант-ту», «дишканту», «голоснику»). Особое значение подголоска-дисканта для донского многоголосия подметил еще в экспедиции 1902—1903 гг. крупнейший знаток и исследователь донского казачьего фольклора А. М. Листопадов: «Подголосок в казачьем хоре играет довольно важную роль: это, можно сказать, душа песни. Без него песня кажется не полною, как бы хорошо ни исполняли ее другие голоса... Его сопровождение дает песне ширь и свободный размах...»[1]. Дискант различными способами противопоставляет себя басовому «пласту», и прежде всего — контрастом регистра и вокального тембра в сочетании с ритмическим, линеарно-мелодическим, ладовым. Верхний подголосок, выделяясь на фоне ансамбля, нередко использует прием пения без слов, вокализируя на одних гласных, импровизационно чередуемых: «а-о-э-е...».

Особую сложность для описания и анализа представляет третий типологический признак — звукоизвлечение местного стиля. Единица его наблюдения входит в звучащий слог, как многоголосный, так и у отдельных участников ансамбля. Что же касается единицы измерения, то она лежит уровнем ниже, будучи связанной с акустическими и физиологическими параметрами. Измерение звука к тому же невозможно без специальных акустических приборов. В настоящее время вопрос об осознании закономерностей звукоизвлечения у народных исполнителей стоит особенно остро и требует специального исследования. Как уже упоминалось, звукоизвлечение тесно взаимосвязано с фактурой. Думается, что анализ звука можно проводить, лишь учитывая специфику определенного типа многоголосия.

Изучение многоголосного звука у народных исполнителей еще только начинается, и сегодня высказываются разные предположения. С одной стороны, говорят о сложных взаимосвязях звука и песенной школы, звука и жанра, звука и стиля. С другой стороны, можно говорить о некоторых универсальных характеристиках звукоизвлечения для любых традиционных стилей в русском песенном фольклоре при условии, если в данном стиле «сохранилась интонация» (выражение Е. В. Гиппиуса). Сохранность интонации всегда под-

---

[1] *Листопадов А. М.* Народная казачья песня на Дону.— В кн.: Песни донских казаков, т. 4. М., 1953, с. 16.

разумевает яркость многоголосного звучания в традиционной музыкальной фактуре местного песенного стиля: при этом следует различать пение (яркое, многоголосное, «уличное», нередко довольно пронзительное) и напевание (тихое, камерное, чаще одноголосное «воспоминание о песне», только не про себя, а вслух).

На Дону, по нашим наблюдениям последних лет, сегодня еще сохранилась вокальная интонация и яркость казачьего пения. Показателем сохранности звукоизвлечения у донских казаков является яркость звучания солирующего подголоска, его способность «покрыть», «превысить» все остальные голоса, в динамическом и тональном отношении быть лидером всего песенного коллектива.

Третий типологический признак — один из самых сложных для овладения в исполнительской практике. Но он в то же время является и ключевым. Владение традиционным звукоизвлечением сильнее других факторов способствует сохранению традиционной фактуры. Как правило, угасание традиции начинается именно с потери яркой вокальной интонации. Однако на Дону часто можно встретить и такой случай: отличный по своим природным вокальным данным «донской» голос при почти полном незнании традиционного казачьего репертуара (у молодых исполнителей).

Тесная взаимосвязь первых трех типологических признаков определяет наши требования к **основаниям выборки фольклорных коллективов** для эмпирического исследования. Собственно объектом возможного исследования становятся только те фольклорные коллективы, в которых присутствуют (или присутствовали) все три первых признака нашей типологии в комплексе: традиционность музыкально-поэтического языка, многоголосной фактуры и звукоизвлечения.

Четвертый признак типологии фольклорных коллективов связан с мелодической импровизацией. Ее можно определить как невербальное (бессловесное) осмысление музыки в процессе исполнительства, происходящее в формах мелодического линеарного варьирования. Факт этого варьирования можно зафиксировать и непосредственным наблюдением, и в результате прослушивания звукозаписи.

Анализ мелодического варьирования проводится на II—III уровнях фольклора и I—III уровнях коллектива. Наиболее полная картина мелодической импровизации раскрывается при анализе всех мелодических вариантов одной песни в пределах песенной школы. Единицей наблюдения будет сумма индивидуальных вариантов мелодической линии во всех строфах одного произведения у какого-либо участника коллектива, единицей измерения — индивидуальная мелодическая линия в рамках песенной строфы.

Четвертый признак существенно характеризует коллектив. Умение исполнителя импровизировать во многом определяет степень его мастерства. Мелодическая импровизация — это такой способ исполнения, который наиболее ярко указывает на полнокровную жизнь местного песенного стиля. Такое импровизационное исполнение местных песен невозможно без традиционного звукоизвлечения и традиционной многоголосной фактуры.

Мелодическое варьирование в донской традиции свойственно всем без исключения голосовым партиям многоголосия, но особенно органично оно связано с верхним солирующим подголоском. Мелодическая импровизация дисканта, или «голосника», в разных строфах протяжной донской песни — верный показатель сохранения четвертого признака в донском стиле.

Из вопросов второго блока — блока состава — можно выделить три типологических признака: количество участников, их возраст, а также социальную характеристику исполнителей.

По количеству участников (пятый признак) мы делим все коллективы на ансамбли и хоры (свыше 12—16 человек). При этом важны не только цифровые данные об участниках, но и качественная характеристика коллективов. Мы различаем ансамблевое пение (ансамбль солистов от 3—4 до 12—16 человек) и хоровое (массовое исполнение, свыше 12—16 человек). При анализе коллективов по пятому признаку следует ориентироваться прежде всего на характер певческого коллектива в целом. Различие же между ансамблем и хором, оцениваемое в конечном итоге по числу участников, определяется и традицией местного стиля, и спецификой исполнения жанра.

Во многих отношениях ансамблевость фольклорного коллектива можно отнести к показателям сохранения песенной традиции. Как нам представляется, признак ансамблевости определяет возможность мелодической импровизации, характер звука и фактуры и даже возможность исполнения определенных песенных жанров.

Для донского стиля принцип ансамблевости безусловно является очень важным показателем сохранения традиции. Донская протяжная песня чаще и лучше исполняется в ансамблях мастеров-песенников от трех до семи-восьми человек.

Суммируя все пять показателей сохранения песенной традиции применительно к донскому казачьему стилю, можно сформулировать гипотезу о сохранении в коллективе песенного фольклора данного местного стиля.

Традиция донского казачьего пения будет жива при условии, если в репертуаре ведущим жанром является импровиза-

ционно варьируемая от строфы к строфе всеми участниками ансамбля, яркая, громкая по звучанию, с контрастом в многоголосной фактуре между партиями нижних, ведущих голосов и верхним солирующим подголоском казачья донская протяжная песня, музыкально-поэтический вокальный язык которой определяют ритмоструктура широко распетого песеннего стиха, широкообъемный ладовый звукоряд и развитая мелодика.

Шестой признак типологии предполагает возможность деления всех коллективов на две группы в соответствии с их возрастом: коллективы с большинством пожилых участников (свыше 40—50 лет) и коллективы с преобладанием молодежного состава (до 30—40 лет)[1]. Такое деление, так же как и в пятом признаке, не должно преследовать цели лишь формальной констатации возраста исполнителей. Гораздо важнее разделить участников на пожилых мастеров-учителей и их молодых учеников внутри отдельного коллектива; на молодежные, растущие, обучающиеся коллективы и опытные, традиционные ансамбли, целиком состоящие из зрелых мастеров.

Подобное деление исполнителей народных песен на две возрастные группы отмечает и А. М. Листопадов: «...мы чисто практическим путем, много лет занимаясь собиранием песен, убедились в том, что лучшим песенным репертуаром обладают почти всегда пожилые люди, тогда как молодежь в редких случаях бывает в состоянии удовлетворить надлежащему требованию... В своих работах экспедиция имела дело главным образом с пожилыми песенниками, но не пренебрегала в то же время и хорошими песенниками из молодых..; записывая от них... некоторые новые песни...»[2].

Наш практический опыт подсказывает некоторые ограничения при сочетании пятого и шестого признаков. Ансамбли могут состоять и из пожилых, и из молодых участников. Хорам же, как правило, свойствен молодежный состав.

Седьмой признак типологии — социальная характеристика песенного коллектива. Здесь возникает широкий круг вопросов, косвенно связанных с художественно-творческим функционированием коллектива: место, где проживает коллектив (хутор, станица, город и т. д.), степень знакомства участников коллектива между собой (степень однородности его состава), стаж коллектива и стаж пребывания в нем каждого из участников (собственно стабильность коллектива), а также степень знакомства участника с местным песенным стилем (компетентность), совпадение местожительства коллектива

---

[1] Детские фольклорные ансамбли и хоры мы не рассматриваем.
[2] *Листопадов А. М.* Указ. соч., с. 11.

и географического ареала распространения исполняемого им местного фольклора.

Как отмечает А. М. Листопадов, «...более ценные и полнейшие по содержанию песни и в лучшем по выразительности и стройности исполнении нам удавалось записывать от ...родственных между собой исполнителей, близких соседей и сослуживцев»[1].

Из вопросов третьего блока — блока ситуации — можно выделить пять типологических признаков: форму бытования песенного репертуара, форму занятий искусством, ситуацию взаимоотношений исполнителей и слушателей, способ руководства коллективом и способ обучения.

Восьмой типологический признак — форма бытования песенного репертуара в коллективе — имеет два качественно различных параметра: исполнение репертуара в быту и исполнение на сцене. Под таким делением мы понимаем прежде всего различную целевую установку исполнителей: песня для них либо вид художественного общения в бытовой обстановке, либо средство демонстрации на сцене своего мастерства. В практике встречаются и смешанные случаи, например пение бытового ансамбля на сцене или, наоборот, исполнение песен сценическим ансамблем в бытовой обстановке. Поэтому так важно выяснить подробнее все возможные формы бытования песенного репертуара, а также регулярность пения в быту, на репетициях и перед зрителем.

В сценическом воплощении фольклора заложены различные возможности: угасание традиции (через эстрадно-развлекательные тенденции) и ее сохранение (через бережную и умелую пропаганду).

Признак сценичности — главный, определяющий для всех последующих типологических признаков, связанных с ситуацией функционирования коллективов. Если фольклорный коллектив поет только в быту, только для себя, то не возникает проблем воспитания слушателя, художественного руководства и специального обучения участников.

Девятый типологический признак — форма занятий искусством — делит все коллективы на профессиональные и непрофессиональные.

На основе сочетания восьмого и девятого признаков нами и были выделены коллективы трех видов — бытовые, самодеятельные и профессиональные.

Мы знаем всего два профессиональных фольклорных коллектива, использующих в своей творческой практике донской песенный фольклор с ориентацией на сохранение его музыкально-поэтического языка, многоголосной фактуры, звука. Это Государственный хор донских казаков (худ. руководи-

---

[1] *Листопадов А. М.* Указ. соч., с. 10—11.

тель А. Квасов) и Ансамбль народной музыки Росконцерта (худ. руководитель Д. Покровский). Гораздо больше на Дону существует самодеятельных фольклорных ансамблей и хоров, традиционных и молодежных, таких, как казачий ансамбль станицы Усть-Бузулук, ансамбль песни и танца «Хопер» Урюпинского РДК, казачий хор из г. Фролово. Наконец, казачьи бытовые фольклорные ансамбли можно обнаружить сегодня почти в каждом хуторе или станице с традиционным составом населения. Как наиболее песенные нам известны станица Федосеевская на Хопре с относящимися к ней хуторами (Ильменевский, Сарычевский, Филинский, Попов и др.), хутор Яменский на реке Бузулук и др.

Десятый признак — ситуация взаимоотношений исполнителей и слушателей с точки зрения взаимопонимания того музыкально-поэтического языка, на котором идет художественное общение. При этом важно выяснить границы круга общения, в пределах которого происходит регулярное функционирование фольклорного коллектива. Чем выше уровень в иерархии, тем меньше общего в музыкально-поэтическом языке между исполнителями и слушателями, тем реже и случайнее их контакты. Пятый же уровень — общность музыкального языка — это оптимальная граница в их взаимопонимании. Более высокие уровни уже требуют от слушателя специальной подготовки, в частности грамотного комментария во время концерта.

В фольклорных экспедициях к донским казакам мы неоднократно сталкивались с поразительными, на первый взгляд, фактами, когда человек рождался как исполнитель годам к сорока, причем сразу завоевывал себе авторитет мастера, знающего обширный репертуар, законы местного исполнительства и обладающего хорошим звуком и умением импровизировать. До его «рождения» никто в хуторе и не слыхал, чтобы он «играл песни». Но этот молчащий до поры до времени мастер — в течение многих лет постоянный и внутренне активный участник-слушатель регулярных бытовых выступлений местного традиционного фольклорного ансамбля. Такова, например, песенная судьба «голосника» П. К. Антоновой из хутора Ильменевский Федосеевской станицы, мастерски ведущей партию верхнего подголоска в местном бытовом фольклорном ансамбле.

Одиннадцатый признак типологии — это способ организации (руководства) творческой работы в коллективе. Практика подсказывает нам здесь две качественно различные формы: либо руководитель — наиболее авторитетный и компетентный, самый активный в творческом отношении участник коллектива; либо он музыкант-профессионал, обученный и назначенный для художественного руководства коллективом, не обязательно входящий в исполнительский состав. Такой

специальный художественный руководитель может работать в сценических нетрадиционных фольклорных коллективах. Деятельность коллектива с подобным руководителем может анализироваться начиная с уровня общности по музыкальному диалекту (IV уровень) и выше.

Творческим руководителем в традиционных коллективах на Дону обычно бывает запевала ансамбля («начинщик», «заводчик»), по выражению А. М. Листопадова, «лучший в хоре песенник». Его голосовая партия чаще всего находится в нижнем, «басовом» пласту многоголосной фактуры. В протяжных песнях донских казаков хороший «начинщик» всегда выделяется своим неповторимым, речитативным, сольно импровизируемым запевом, возникающим в каждой строфе перед многоголосным вступлением «распева» (собственно «протяжной» частью песни) всех остальных участников. Компетентность запевалы фольклорного коллектива заключается и в доскональном знании репертуара, и в умении отобрать и ограничить состав исполнителей, и в мастерстве соблюдения местной исполнительской традиции — темпа, тональности, динамики песни, оптимального соотношения голосовых партий и т. д. Очень часто в традиционном коллективе на Дону функцию руководителя-запевалы берут на себя двое, трое и больше мастеров, попеременно лидирующих в своих особых любимых песнях или песенных жанрах. А. М. Листопадов приводит типичное, часто встречающееся и в нашей экспедиционной практике высказывание одного из народных исполнителей о критерии мастерства на Дону: «Всякий хороший песенник должен уметь и песню играть и подголашивать»[1].

Разрабатывая предлагаемую типологию, важно получить от руководителя фольклорного коллектива сведения о том, где он родился, вырос, сколько времени знаком и каким образом познакомился с данным местным песенным стилем, каков его стаж работы в коллективе, является ли он непосредственным исполнителем-музыкантом. В конечном итоге именно компетентность руководителя, запас его знаний — это определяющий фактор творческого функционирования не только фольклорного, но и любого другого художественного коллектива.

Последний, двенадцатый типологический признак — это способ обучения участников фольклорного коллектива. В соответствии с двумя описанными формами руководства можно выделить и два качественно различных принципа обучения участников фольклорного коллектива: обучение, специально не выделенное в особую процедуру, стихийное, неосознанное, и обучение, осознанное как цель, зафиксированное в особой процедуре, происходящее по специальной методике,

---

[1] *Листопадов А. М.* Указ. соч., с. 16.

Естественно, что второй принцип обучения может применяться только в нетрадиционных коллективах с художественным руководителем-профессионалом. Процесс обучения в традиционных ансамблях следует рассматривать на I—III уровнях анализа коллектива. Более высокие уровни (IV—VI) связаны только с коллективами нетрадиционными.

В системе жанров и в строении многоголосной фактуры донского фольклора можно заметить элементы, различающиеся по степени своей сложности. Это позволяет участнику коллектива или всему коллективу выбрать для себя этапы овладения песенным стилем, последовательно переходя от простых элементов к более сложным. Например, прежде чем исполнять сложную по мелодике и структуре протяжную песню, молодежь должна познакомиться с песней плясовой, «частой» и овладеть ею, чтобы уметь мастерски «дишкантить» или «голосить», нужно сначала выучить основную басовую партию, пройти этап подпевания совместно с другими, более опытными исполнителями, этап пения «за следом».

По отношению к традиционной художественной системе фольклора в целом можно говорить о невыделенности процесса обучения из самого исполнительства; фактически любой акт исполнения фольклорного произведения является актом обучения участников ансамбля, актом обучения певческого лидера — учителя и участника ансамбля — ученика. Возможность же для такого дифференцированного общения заложена изначально в традиционной многоголосной «обучающей» фактуре [1]. Анализ этой гипотезы, выдвигаемой нами совместно с Д. Покровским, может быть осуществлен в особом исследовании, с организацией соответствующих экспериментов, проведением многоканальных звукозаписей и их партитурного нотирования.

Для творческого роста традиционных фольклорных коллективов на Дону трудно переоценить значение реальных контактов исполнителей внутри одной местной песенной школы, особенно если они носят регулярный характер. Термин «школа» для характеристики этого уровня общения коллективов был выбран не случайно: обмен опытом в рамках школы нами приравнивается по сути к школе обучения песенной традиции. Возможно, что именно нарушение механизма регулярного общения коллективов на этом уровне и привело к нарушению механизма сохранения песенной традиции в целом.

Выяснение различных методик сознательного овладения песенным стилем требует информации о качестве и количестве репетиций, об источниках репертуара, но особенно — о

---

[1] Термин предложен Д. Покровским.

научной и художественной компетенции руководителя коллектива.

Таким образом, функционирование фольклорных коллективов на Дону предполагает ансамблевое (от трех до восьми человек) пение, как правило, пожилых мастеров, местных жителей данного хутора или станицы, давно и близко знакомых друг с другом, знатоков бытующей в их местности песенной фольклорной традиции; пение, с необходимой частотой и регулярностью происходящее в бытовых, несценических условиях — в поле, на улице, в хате, когда художественная деятельность участников не выделена в профессию, а музыкально-поэтический язык является единым и понятным как для исполнителей, так и для слушателей; при этом подлинным руководителем, художественным лидером коллектива является его непосредственный участник — исполнитель, лучший песенник, как правило, запевала, а процесс обучения всех участников, ведущийся беспрерывно, не выделен в особую процедуру, он слит с процессом художественного исполнения, творческий же рост коллектива особенно эффективно происходит в русле песенных контактов различных фольклорных ансамблей одной песенной школы.

Итак, перечень типологических признаков представляют:

1) музыкальный язык традиционного местного стиля, проявляющийся в репертуаре коллектива;
2) многоголосная музыкальная фактура;
3) звукоизвлечение;
4) система мелодического варьирования;
5) количественный состав участников;
6) возраст участников;
7) социальная характеристика участников;
8) форма бытования песенного репертуара в коллективе;
9) форма занятий искусством (профессиональный статус);
10) ситуация взаимоотношений исполнителей и слушателей;
11) способ организации (руководства) творческой работы в коллективе;
12) способ обучения участников.

Наблюдаемый на Дону процесс угасания — забвения и трансформации — фольклорной песенной традиции и нарушения механизма ее функционирования идет буквально по всем двенадцати выделенным признакам: все реже звучит протяжная казачья песня, причем из репертуара уходят, забываются прежде всего ее классические, высокохудожественные образцы, интересные по ритмоструктуре, мелодике, ладовому строению; трансформируется многоголосная фактура, все меньше становится мастеров, солирующих верхний подголосок, дискант теряет яркость звука и присущую этой голосовой партии мелодическую импровизационность; нередко происходит неестественное для Дона количественное расши-

рение состава участников одного коллектива, затрудняющее их личностное общение, творческий контакт во время пения; возникают коллективы, целиком состоящие из молодежи, слабо обученные и мало разбирающиеся в специфике местной традиции; нередко в городах и новых поселках создаются коллективы из людей, выросших в местностях с сильно различающимися песенными традициями; возникают профессиональные и самодеятельные донские фольклорные коллективы, которые приспосабливают традиционный репертуар к исполнению со сцены, при этом значительно его трансформируя: бытовые ансамбли все реже собираются на свои «спевки» и постепенно утрачивают мастерство; нерегулярность выступлений фольклорных коллективов приводит к нарушению контактов между исполнителями и слушателями и ослаблению их взаимопонимания; принципы организации и обучения традиционных фольклорных коллективов забываются, а руководители новых, нетрадиционных коллективов, как правило, некомпетентны в знании местной песенной традиции и не владеют методикой обучения фольклорному исполнительству.

Однако, согласно нашей основной позиции, представляется возможным сохранить песенный стиль донской казачьей традиции (признаки 1—5) и в нетрадиционных условиях, воздействуя на механизм функционирования фольклорных коллективов.

Логичным продолжением работы, в которой мы выявили лишь некоторые подходы к изучению фольклорных коллективов, может стать эмпирическое исследование существующих в наше время фольклорных ансамблей и хоров. В качестве базы для такого исследования можно выбрать и донской казачий, и любой другой песенный стиль русского фольклора.

Предметом будущего исследования станет изучение именно механизма взаимосвязей признаков содержания художественной деятельности фольклорного коллектива с признаками его состава и ситуации функционирования, анализируемых на соответствующих уровнях выбранного объекта с целью найти способ сохранения песенной исполнительской фольклорной традиции. Перед исследователем встанет задача понять механизм передачи традиции и уяснить тот момент, где этот механизм на данном этапе не срабатывает. Одно из средств изучения таких механизмов — это построение типологии.

Кроме того, описанная нами система дифференцирующих признаков фактически представляет собой переменные, по которым можно оценивать состояние любого фольклорного коллектива.

В постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию самодеятельного художественного творчества» го-

ворится о задачах более широкого использования фольклора в самодеятельных любительских хоровых коллективах. Решению этой задачи может способствовать и анализ фольклорных коллективов по предлагаемым признакам. Эти признаки по существу представляют собой практические проблемы, которые неизбежно возникают перед руководителями фольклорных коллективов и перед работниками культуры, ответственными за создание современных нетрадиционных фольклорных ансамблей.

Кабанов А.С. К проблеме сохранения песенной фольклорной традиции в современных условиях // Художественная самодеятельность: вопросы развития и руководства. Тр. 88. М.: НИИК, 1980. С. 80-106.