

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ ЦЕНТР РУССКОГО ФОЛЬКЛОРА

НАРОДНО- ПЕВЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ

*Сборник материалов
научно-практических конференций*



МОСКВА
2009

ББК 82.3Р
Н 30

*Печатается по решению Редакционно-экспертного совета
Государственного республиканского центра русского фольклора*

Составители **А.С. Каргин, В.В. Новожилов**

Редакционная коллегия:

**Каргин А.С., Алексеевский М.Д., Ахметова М.В., Добровольская В.Е.,
Зайцева Е.А., Зенина М.А., Костина А.В., Котельникова Н.Е.,
Новожилов В.В., Чибисов И.Е.**

Н 30 Народно-певческое образование в России: сборник материалов научно-практических конференций. — М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 2009. — 224 с.

ISBN 978-5-86132-064-1

В сборник включены материалы докладов и сообщений, представленных на научно-практических конференциях по проблемам народно-певческого образования в рамках Всероссийского фестиваля молодежи и студентов учебных заведений культуры и искусства «Фольклорные студии», состоявшегося в Москве, Кемерове, Саратове и Санкт-Петербурге в 2006—2008 гг.

Авторы публикуемых материалов — известные деятели в области народно-певческого образования, для которых вопросы истории, теории и методики в их практической деятельности сплетены в неразделимое целое — в живой, творческий процесс обучения и воспитания молодежи средствами национальной духовной и художественной культуры.

Издание адресовано преподавателям образовательных учреждений, осуществляющих подготовку кадров для народно-певческого искусства, руководителям и участникам фольклорных коллективов, а также всем, кто интересуется народно-песенной культурой.

ISBN 978-5-86132-064-1

ББК 82.3Р

© Государственный республиканский
центр русского фольклора, 2009

СОДЕРЖАНИЕ

А.С. Каргин, В.В. Новожилов. Народно-певческое образование в России: история и современность	5
---	---

Раздел I ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ

М.В. Медведева. К 40-летию организации народно-певческого образования в России	20
А.С. Яreshko. Деятельность Л.Л. Христиансена по организации народно-певческого образования в Саратовской государственной консерватории	38
Г.Я. Сыsoева. Этнокультурная среда в системе фольклористического образования	50
В.М. Щуров. О роли фольклора в воспитании хормейстера-народника	60
А.А. Козырев. Из опыта работы с народной песней в Государственном академическом Рязанском русском народном хоре	73

Раздел II ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И РЕГИОНАЛИСТИКИ В НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Е.Е. Васильева. Уроки фольклора: чему, как и зачем мы учим	82
М.В. Медведева. Творческое освоение пласта древнерусской песенной культуры в народно-певческом исполнительстве	102
Г.В. Лобкова. Цели и задачи профессионального освоения народных певческих традиций (Из опыта работы фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории)	111
Н.И. Бояркин. О некоторых аспектах подготовки руководителей народно-певческих коллективов в региональных вузах	119
О.С. Щербакова. Освоение фольклорных традиций Алтая в процессе обучения народно-певческому искусству	129
Е.М. Бородина. Характерные признаки песенной традиции Кемеровской области в народно-певческом образовании	137

Раздел III
**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ МЕТОДИКИ
ПОДГОТОВКИ СПЕЦИАЛИСТОВ**

Т.А. Котлярова. Социально-культурные основания динамики народно-певческого образования	150
И.Л. Егорова. О методических и педагогических принципах Л.Л. Христиансена в области народно-певческого образования	156
Н.В. Пилипенко. Об основах научно-исследовательской работы на отделениях дирижеров народного хора и сольного народного пения	169
А.В. Палилей. Пластическая культура руководителя народного хора	174
В.А. Бураков. Сущность и специфика преподавания курса «Современный репертуар народного певца»	179
А.Ю. Патошина. Содержание курса «Методика собирания и расшифровки записей народной музыки» и развитие музыкального слуха студентов народно-певческих отделений вузов в процессе его освоения	183
Н.М. Мякишева. К вопросу об использовании авторских произведений в процессе подготовки народного певца (Из опыта работы кафедры народного пения КГУКИ)	192
Л.А. Пашкина. О вокальной технологии обучения народному пению	194
Н.В. Хлынина. О взаимосвязи среднего и высшего звеньев образования в организации педагогической практики студентов отделения сольного народного пения	201
А.А. Михайлова. О методике изучения народной инструментальной культуры (Из опыта кафедры народного пения и фольклора Саратовской государственной консерватории)	207
В.И. Маляров. Особенности использования народных инструментов в народно-песенном исполнительстве	216

А.С. Каргин, В.В. Новожилов

**НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ В РОССИИ:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ**

В истории отечественной музыкальной культуры есть точки отсчета, которые меняют ее смыслообразующие и социально-статусные параметры. Явление, вчера казавшееся не требующим каких-либо новаций и вполне отвечающим времени, сегодня поворачивается столь неожиданной стороной, что становится ясно — без принципиально новых решений оно не может далее полноценно развиваться¹. Событие, о котором далее пойдет речь, имеет именно такой знаковый характер для фундаментального пласта национальной музыкальной культуры — народного пения — и для огромного числа деятелей этой культуры.

В середине 1966 г. на кафедре хорового дирижирования Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных по инициативе одного из авторитетнейших деятелей хорового искусства того времени А.А. Юрлова, возглавлявшего Академическую республиканскую русскую хоровую капеллу (ныне носящую его имя), было открыто новое отделение — отделение по подготовке руководителей народных хоров. Существует и несколько иное изложение истории открытия отделения. Его автор В.В. Бакке относит начало экспериментальной подготовки и открытие на кафедре хорового дирижирования ГМПИ им. Гнесиных специализации хормейстеров-руководителей народного хора к 1964 г. Активное участие в этом кроме А.А. Юрлова приняли А.В. Руднева, Н.В. Калугина, В.И. Харьков. Практически параллельно по инициативе основателя и бывшего художественного руководителя Уральского русского народного хора Л.Л. Христиансена шла подготовка к открытию такого же отделения в Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова².

Открытие подготовки руководителей народного хора, а затем специалистов сольного народного пения в вузах и средних специальных учебных заведениях России явилось в те годы важной вехой, обозначившей на государственном уровне осознание необ-

¹ В основу статьи положено выступление А.С. Каргина на открытии конференции «Народно-певческое образование в России. Проблемы и пути развития» 22 ноября 2006 г.

² См.: *Бакке В.В. Встречи с Л.Л. Христиансеном // Памяти Л.Л. Христиансена (1910—1985). Сб. научных статей. Саратов. 2005. С. 43.*

ходимости сохранения и развития национально-певческих традиций и определившей важнейшую составляющую в решении этой многотрудной задачи — подготовку профессиональных кадров. Сложившаяся к тому времени практика традиционного певческого искусства дополнилась планомерным внедрением в его среду в массовом масштабе обученных профессиональных кадров. Во главе хоров, как профессиональных, так и любительских, стали вставать специалисты, получившие фундаментальное музыкально-хоровое образование.

За прошедшие сорок с небольшим лет данный вид образования прошел трудный и противоречивый путь становления и развития. В 2003 г. в Санкт-Петербургской консерватории была открыта специальность «этномузыкология», предполагающая подготовку исследователей и исполнителей фольклорной певческой традиции. Сегодня фактически почти все консерватории, музыкальные институты и академии музыки, университеты культуры и искусств, музыкальные училища, колледжи, училища культуры и искусств ведут подготовку специалистов народно-певческого искусства — хоровиков, солистов, теоретиков.

Безусловно, с позиции исторического опыта можно говорить о том, что в этом образовательном процессе проявились не только положительные стороны, которых, несомненно, больше, но и издержки, неопределенность, упущения, имеющие разные причины и истоки, о чем говорится в предлагаемом сборнике.

* * *

В конце 2006 г. по инициативе Государственного республиканского центра русского фольклора и Российской академии музыки им. Гнесиных впервые был проведен Всероссийский фестиваль студенческих фольклорных ансамблей и народных хоров учебных заведений культуры и искусства «Фольклорные студии», посвященный 40-летию организации народно-певческого образования в России. В нем приняли участие народные хоры, ансамбли и солисты более чем из 50 высших и средних специальных учебных заведений, а также аутентичные фольклорные ансамбли из Архангельской, Курской, Белгородской, Брянской, Кемеровской, Омской областей, Республики Тыва и других регионов Сибири.

Необходимо сказать о замысле фестиваля «Фольклорные студии», его целевых задачах и роли, которую он должен был сыграть для высших и средних специальных учебных заведений культуры и искусств в деле совершенствования подготовки специалистов³.

³ Фестиваль и конференция были проведены при финансовой поддержке Управления современного искусства Федерального агентства по культуре и кинематографии. Управление образования и науки, в чьем ведении находились учебные заведения искусства и культуры, сочло нецелесообразным поддержать фестиваль и конференцию по причине «неактуальности» народно-певческого образования.

Фестиваль задумывался по региональному принципу с показом студенческих народных хоров и фольклорных ансамблей и завершением его финальной части в Москве, где были бы представлены лучшие из лучших. Однако в силу ряда объективных и субъективных причин первый этап мероприятия был проведен 22—23 ноября 2006 г. в Москве, куда прибыли коллективы из более чем 20 учебных заведений Центральной России (Тверь, Тула, Брянск, Владимир и др., а также из Челябинской академии культуры, Саранского госуниверситета и Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова). В декабре 2006 г. фестиваль продолжился в Кемерове (на базе Кемеровского государственного университета культуры и искусства), где собрал ансамбли и солистов из десятка учебных заведений Сибири и Дальнего Востока. Осенью 2007 г. «Фольклорные студии» состоялись в Саратове (на базе Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова), куда съехались коллективы учебных заведений Поволжья и прилегающих регионов, а в марте 2008 г. — в Санкт-Петербургской консерватории, где демонстрировали свои достижения коллективы и солисты учебных заведений Северо-Западного региона России⁴.

По нашему мнению, именно фестивальный сценический показ фольклорных ансамблей, народных хоров и солистов дает возможность продемонстрировать итоговый результат всей учебно-творческой деятельности педагогического коллектива, концептуальное содержание этой деятельности, а также выявить специфические черты «школы» подготовки. Фестиваль — наиболее емкая форма показа достижений в их вариантном (региональном, художественном, смысловом, стилевом и т.п.) исполнении. На общем фоне демонстрации сложившихся программ методики и направлений подготовки участники фестиваля и представители учебных заведений достаточно зримо смогли увидеть и достижения, и промахи. Путь простой, но весьма поучительный, наглядный. Неслучайно некоторые руководители отделений, кафедр, ансамблей на приглашение принять участие в фестивале отвечали отказом именно по причине понимания недостаточного исполнительского уровня своих коллективов. Таким образом, фестиваль носил «демонстрационный», ознакомительный, учебный характер, практически «комментировал» те теоретические идеи, которые были озвучены в устных выступлениях преподавателей по вопросам состояния и приоритетов процесса обучения.

Важной составной частью всех региональных фестивалей стало проведение в их рамках научно-практических конференций под общим названием «Народно-певческое образование в России».

⁴ В 2009—2010 гг. планируется продолжить практику проведения подобных фестивалей в других регионах России с завершением фестиваля в Москве. Фестиваль «Фольклорные студии» имеет свою предысторию в лице проводившихся эпизодически в разные годы фестивалей «Фольклорная весна».

Проблемы и пути развития», посвященных вопросам подготовки специалистов и проблемам музыкально-певческого фольклора. Выступления ведущих специалистов на этих конференциях и стали основой предлагаемого сборника.

Состоявшийся обмен мнениями дал основание составителям, а в определенной степени и побудил их к написанию достаточно объемного введения. При этом авторы данной статьи менее всего склонны заниматься (как это нередко бывает при подготовке статей от составителей) анализом представленных материалов, тем более вести полемику с имеющимися спорными положениями отдельных докладов. Свою задачу составители видят, скорее, в том, чтобы систематизировать поставленные на прошедших конференциях вопросы, акцентировать внимание на тех из них, которые наиболее остро обозначили проблему, оценить общую ситуацию в народно-певческом образовании с позиций фундаментальных проблем современной традиционной культуры. Главное — наметить дальнейшие шаги по развитию и реализации тех конструктивных идей, которые были высказаны специалистами.

По мнению составителей, в народно-певческом образовании, как, впрочем, и в любом художественном образовании, немало составляющих содержательных и организационно-методических аспектов: от материального и технического обеспечения студенческих фольклорных экспедиций — до преподавания фундаментальных историко-теоретических вопросов, от частных методик преподавания сольфеджио, музыкальной литературы, гармонии, вокала и т.п. — до содержания курсов истории культуры, этнографии и этнокультурологии, фольклористики. Все они формируют художественную культуру мышления студента, закладывают фундамент его творческой школы. Не останавливаясь на частных вопросах методики, более целесообразно поведи разговор об узловых проблемах самого образования, его социального смысла, задачах, места в общем культурном процессе, его роли для сохранения и поддержания традиционного народного пения и т.д. Перечисленные — далеко не праздные вопросы, но ответов на них или нет, или они даются в самом общем плане, или же предлагаются авторские варианты и субъективные измышления. При этом они нередко противоречат логике учебного процесса, который содержательно структурирован, имеет утвержденные планы и программы, требует не умозрительно-субъективных, а научных ответов или хотя бы взвешенных и проверенных на практике рекомендаций и предложений. Это расхождение между задуманным и возможностями его достижения просматривается во всех компонентах подготовки кадров. «Система музыкально-этнографического образования только начинает складываться»⁵, — утверждает этномузыковед Е.А. Дорохова.

⁵ *Дорохова Е.А.* Фольклорное движение в России: мифы и реальность // Массовая культура на рубеже веков. СПб., 2005. С. 199.

* * *

Народно-певческое образование сегодня, в начале XXI в., дожив до своего сорокалетия, образно говоря, на распутье. Читая сборник, приходишь к выводу, что нерешенных вопросов в нем немало и относятся они к разряду сложнейших. Таковы вопросы принципиальных разночтений в самой концепции образования, в понимании его социального и художественного смысла, функций, содержания, методики и качества программного обеспечения. Народно-певческое образование рядом авторов поделено на «высшее» («профессиональное», консерваторское) и «низшее» (для любительских ансамблей в институтах культуры), на хоровое и ансамблевое, на этномузыковедческое (теоретическое) и исполнительское (практическое) и т.д. При этом прослеживаются попытки придать особую ценность одному из них, прежде всего «фольклорному», и отказать в таковой другому, в частности народно-хоровому; нередко противопоставляются вузы культуры консерваториям, а колледжи культуры музыкальным училищам и т.д. Все это формирует весьма разноплановую, разноуровневую и пеструю картину народно-певческого образования. Безусловно, авторы в большинстве своем лишь в общем виде ставят проблемы, делятся опытом их решения, предлагают апробацию путей преодоления разночтений. Подобные попытки сами по себе весьма ценны для дальнейшей судьбы народно-певческого образования, которое, несомненно, до конца концептуально не определилось.

«Проблема методологии работы с народными голосами, народно-певческими коллективами, инструментальными ансамблями фольклорной традиции остается одной из самых насущных в современном образовании»⁶, — пишет заведующий кафедрой народного пения и фольклора СГК им. Л.В. Собинова профессор А.С. Ярешко.

Основные методологические и технологические сложности в народно-певческом образовании проистекали, на наш взгляд, во-первых, оттого, что методики подготовки дирижеров народного хора не было и ее поиски растянулись на десятилетия, во-вторых, — у руля подготовки вставали специалисты академического хорового пения, не всегда учитывавшие специфику народного искусства.

Нельзя не сказать и о том, что народное пение не позиционировалось как оригинальное искусство и в него переносились принципы организации академических хоров, начиная от расположения коллектива на сцене до репертуара и манеры звукоизвлечения.

В качестве факта, подтверждающего эту мысль, можно указать на то, что в 50—60-е гг. XX в. появилось достаточно много крупных пособий по работе с академическим хором, принадле-

⁶ *Ярешко А.С.* Л.Л. Христиансен — основатель профессионального народно-певческого образования в Саратовской государственной консерватории // Камертон. Газета СГК им. Л.В. Собинова. Октябрь, 2007. С. 3.

жавших перу выдающихся хоровых деятелей⁷. В то же время не было ни одного пособия, специально посвященного работе с русским народным хором. Подобные работы появились значительно позднее.

Наконец, отметим и другую объективную причину — противоречивую практику народных хоров, сложившуюся к тому времени. Многие из происходившего носило идеологически установленный характер, что очевидно с позиций сегодняшнего времени. Создаваемые вновь и воссоздаваемые после реорганизации в 1960-е гг. народные хоры, ансамбли песни и пляски становились «колесиком и винтиком» советской идеологической системы. Их творческое развитие пошло по пути художественно-сценического комментирования идей, успехов, достигнутых страной. Вместо развития народной песни, поиска новых выразительных средств, ее актуального прочтения руководители перенесли внимание на авторские песни героико-исторического, партийно-политического и лирического характера. Вскоре это стали сочинения в основном самих руководителей хоров — людей с разной степенью таланта, воплотивших свое понимание «народности» в музыке, пытавшихся творить песни по образу и подобию народных. Сегодня признано, что это был не самый плодотворный период развития народных хоров, в известной мере снизивший их художественный авторитет.

В 1980 г. художественный руководитель Кубанского казачьего хора, ныне один из наиболее известных хоровых деятелей России В.Г. Захарченко говорил в интервью: «...мне кажется, народные хоры испытывают кризисное состояние. Мы зашли в тупик»⁸. Черты кризисности, по его мнению, просматриваются как в профессиональных, так и в любительских хорах. Выражаясь научно, это был системный кризис, затронувший судьбу целого жанра, и подготовка кадров отразила на себе печать времени и состояние этого жанра.

Подготовка специалистов народно-хорового дела при всей ее важности и своевременности для культуры не могла не столкнуться с серьезными теоретическими, методическими, организационными и кадровыми проблемами. Многие из них проистекали от неразработанности, дискуссионности вопросов природы народного пения как искусства фольклорного; активно обсуждались в те годы и общие вопросы — о собственно природе фольклора, способе его трансляции, аутентичности и т.п. Каждая из проблем имела прямое

⁷ *Птица К.Б.* Очерки по технике дирижирования. М.; Л., 1948; *Егоров А.А.* Теория и практика работы с хором. М., 1951; *Дмитриевский Г.А.* Хороведение и хороуправление. М., 1957; *Чесноков П.Г.* Хор и управление им. М., 1961; *Соколов В.Г.* Работа с хором. Учебное пособие. М., 1967; *Краснощевков В.И.* Вопросы хороведения. М., 1969 и др.

⁸ *Захарченко В.Г.* Песней очистимся. Статьи, беседы, интервью. Краснодар, 2007. С. 43.

отношение к обучению студентов. «...Школу русского народного профессионального пения никак не оставляют в покое и сегодня, близоруко (чтобы не сказать, простите, узколобо) считая ее чуть ли не злейшим врагом русского фольклора!» — писал И.И. Земцовский спустя 30 лет после начала подготовки профессиональных кадров⁹. Наука признала, например, тот факт, что фольклор в определенный исторический период существует, образно говоря, в двух формах — устной и письменной. Выход, кажется, был один — учить студентов одновременно двум способам трансляции (воспроизведения) песни — «письменному» — в той мере, в какой аутентичный фольклор превращается в фиксированное искусство, и «устному» — в той, в какой он остается формой прямой музыкальной коммуникации. Отсюда и необходимость сочетать в обучении две принципиально разные и в чем-то противоречащие друг другу методики. Но, как пишет педагог Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова И. Егорова, «...приходится констатировать тот факт, что многие сегодняшние студенты, готовящиеся стать профессиональными специалистами в области фольклора, с трудом могут перепеть песню «с голоса», выучить по слуху»¹⁰. «Привязанность» студента к нотному тексту, в свою очередь, порождает иные проблемы. Варианты подголосков заучиваются наизусть. Исполнители послушно воспроизводят каждый раз даже незначительные мелочи. Но при этом теряется самое важное в народной песне — естественность, непринужденность, творческая свобода и особая красота импровизации. Таким образом, устность «омертвляется», становится клише, однажды записанным от народного мастера. В результате мнения о том, нужно ли обучать студентов импровизации, многоголосному распеву и как это делать, расходятся. Одни говорят, что этого делать не следует — лучше аутентичных певцов не спешь; другие утверждают, что осваивать импровизацию можно, но в рамках определенной «осторожности» сохранения записи; третьи вообще на эту проблему не обращают внимания и действуют по принципу «как получится». Но беда не в разнице подходов, а в том, что согласно первому мнению мы предрекаем песне перспективу «консервации», стагнации, отмирания, согласно второму — получаем каждый раз один и тот же, всё более неинтересный механический повтор. Обозначенный вопрос об овладении студентами в учебном процессе импровизационным способом исполнения песни принимает весьма острый характер.

Особо стоит остановиться на проблеме отношения ряда этномузыковедов к русским народным хорам, ансамблям песни и танца — и

⁹ *Земцовский И.И.* Предисловие // *Шамина Л.В.* Школа русского народного пения. М., 1997. С. 5.

¹⁰ *Егорова И.* Опыт многоголосного народного распева песни по методу Л.Л. Христиансена // *Мягки Л.Л. Христиансена (1910—1985)*. Сб. научных статей. Саратов. 2005. С. 208.

государственным, и любительским. Вопрос этот имеет продолжительную «дискуссионную» историю, но особенно он обострился в последние десятилетия. Мнений на этот счет высказано немало, и большинство из них — в первую очередь, представителей так называемого «молодежного фольклорного движения» — весьма критично оценивают практику государственных русских народных хоров, национальных ансамблей песни и танца. Представители «молодежного фольклорного движения» недвусмысленно высказываются о том, что хоры, ансамбли отжили свое время, им на смену должны прийти новые фольклорные структуры, ориентированные лишь на старинную крестьянскую песню. Однако опыт самого «фольклорного движения» — противоречивый и внеисторический (который и рассматривался как альтернатива народно-хоровому искусству) — дает основание настороженно относиться к их идее. При этом если на первых порах «молодежное фольклорное движение» оценивалось весьма высоко как панацея от «хоровых болезней», путь восстановления певческой культуры и т.п., то сегодня оценки изменились, движение воспринимается как «пестрое и неоднородное»¹¹, а участники фольклорных ансамблей «нередко вообще не понимают, о чем они поют»¹².

Казалось бы, все обозначенные вопросы выходят за рамки проблем образования. Но это не так. Они задевают структуру и смысл образовательного процесса, концепцию и методики подготовки специалистов, ибо если народные хоры — это малохудожественное искусство, то зачем десятки учебных заведений готовят для них кадры? Расходятся огромные средства и усилия, а в результате — ущербная культурная практика со спорным профилем готовящихся специалистов. Нельзя не заметить, что по существу отсутствуют исследования, которые бы с достаточной полнотой, взвешенно и объективно, научно, с современных позиций освещали историю и предпосылки самого факта появления народных хоров как исполнительских структур, их роль в современном фольклорном творчестве, возможные пути их обновления.

То, что многие хоры сегодня в плохой творческой форме, не отвечают уровню современных требований, трудно сводят концы с концами — еще не повод для их «избиения». Не все, к примеру, академические хоры, симфонические оркестры, театры отличаются сегодня высоким художественным уровнем. Однако наряду с откровенно слабыми хорами есть и подлинные звезды, которые востребованы, график концертов у них расписан на годы вперед, они ярко представляют Россию за рубежом. Это тоже факт. Аналогичный расклад можно провести и по фольклорным ансамблям — государственным и любительским, но даже к ведущим из них тоже есть не-

¹¹ Дорохова Е.А. Фольклорное движение в России: мифы и реальность // Массовая культура на рубеже веков. СПб., 2005. С. 197.

¹² Там же. С. 195.

мало претензий¹³. По нашему мнению, дело не в организационной структуре, а в точно продуманной целевой установке — для какого типа ансамблевого песенного исполнения мы готовим специалистов: если мы понимаем народный хор как «выстроенный в шеренгу» по образу академического хора коллектив, одетый в псевдорусские костюмы, — это одно, а если это подлинно народный театр песни с живой традицией, с высокой сценической эстетикой, с партитурным звучанием песни без упрощенных гармонических и ритмических псевдонародных штампов — другое, и тут успех обеспечен. И специалист, готовящийся в стенах учебного заведения, обязан если уж не овладеть многообразием методики, то понимать современные законы народно-певческого сценического искусства¹⁴.

Конечно, вопрос этот огромен, сложен, сопряжен с множеством исторических событий и фактов. Кратко остановимся на одном из них — на изначально фольклорной природе хоров, что, как нам кажется, может являться основой их модернизации и ориентации на подлинно народное искусство.

По сути, М.Е. Пятницкий, создавая свой ансамбль, переросший впоследствии в хор, получивший его имя (1926), и Л.Л. Христиансен, создавая Уральский государственный русский народный хор (1944), другие руководители хоров (Волжского, Воронежского, Оренбургского, Рязанского и др.) шли испытанным путем — приглашали в коллектив наиболее талантливых исполнителей из деревни, из «народа», из самодеятельности или брали за основу уже действующий любительский хоровой коллектив. Первым, как хорошо известно, по этому пути пошел М.Е. Пятницкий. А вот что писал Л.Л. Христиансен в книге «Моя работа с народными певцами»: «При создании хора я обратился за кадрами певцов и репертуаром к лучшим самодеятельным народным хорам Свердловской области... Первоначальные основы стиля формируемого коллектива нашел в коллективах сел Измоденово и Покровское...».

По существу, все первые руководители государственных народных хоров были выдающимися фольклористами и знатоками русской народной песни. Таковы уже названные М.Е. Пятницкий, Л.Л. Христиансен, А.Я. Колотилова, К.И. Массалитинов, П.С. Милославов, П.М. Казьмин и др. Но, как пишет известный хоровой деятель В.В. Бакке, заявленная ими фольклорная направленность

¹³ См.: *Щуров В.М.* Рискованный поиск // Народное творчество, № 5, 1998. С. 12–13. «ОЛЬГА-КАЛИНКА» (Интервью с О.Б. Воронец). Московский комсомолец. 5 ноября, 2008. С. 10.

¹⁴ По нашему мнению, «академизация» народных хоров в начальной стадии произошла и по причине того, что во главе их встали специалисты академического хорового пения, традиции и эстетику которого они перенесли в народные хоры. В этом были и сильные стороны, в частности выработка баланса звучания партий, культура голосоведения, и противоречащие природе народного хора — жесткое схематичное построение артистов на сцене, отказ от фольклорной песни, игры, от регионального репертуара и т.п.

хоров, обеспечившая успех народно-хоровому искусству, впоследствии практически была утрачена. «Новое поколение хормейстеров и руководителей народных хоров плохо знало основы народного творчества, жанровой и музыкальной стилистики русского фольклора, особенности приемов народного исполнительства»¹⁵. Специалистов же такого профиля ни в одном учебном заведении не готовили. При этом, как мы увидим далее, сказались и чисто социальные факторы.

* * *

Возвращаясь к истории открытия подготовки кадров дирижеров народного хора, а затем и сольных исполнителей, нельзя не коснуться вопроса — что же послужило основанием для такого шага, какие предпосылки явились движущей силой принятия столь неординарного решения? Ведь оно было принято не в учебных заведениях, пусть и весьма авторитетных, а в Министерстве культуры РСФСР, где нашлись руководители, осознавшие всю его важность и своевременность. Для этого, думается, в обществе и, в частности, в культуре в тот период объективно сложилась ситуация, сама по себе потребовавшая столь крупного решения. Анализ принятых в те годы партийно-государственных документов, регламентирующих развитие народного творчества, дает основание утверждать, что именно понимание значения народно-певческого искусства в отечественной культуре и видимые серьезные недостатки в его состоянии подталкивали к поиску новых возможностей для дальнейшего развития этого жанра.

Прежде всего, открытие новой специализации явилось следствием того положения, которое сложилась в отечественном хоровом искусстве. Как известно, начиная с конца 20-х и вплоть до конца 50-х гг. прошлого века еще сохранялся фольклорный контекст народного пения. Пела деревня, пел и плясал город. Проведенные в 1927 г., 1929 г., а затем в 1930-е гг. Всесоюзные конкурсы гармонистов и плясунов вызвали у населения огромный интерес, привлекли тысячи исполнителей. Почти каждый клуб в российской деревне имел свой хор, оркестр, театр. Не будем говорить об их уровне, для нас важен социальный аспект ситуации. Такие коллективы были массовыми. Любительское движение, поддерживаемое на государственном уровне, приобрело огромный размах. В стране действовало несколько сотен тысяч коллективов разных жанров, проводились декады национального искусства, смотры, фестивали. В 1937 г. был открыт Театр народного творчества как творческая лаборатория, из которого вскоре вышли оркестр под управлением Л. Утесова, коллектив народного танца под управлением И. Моисеева и др.

¹⁵ *Бакке В.В.* Встречи с Л.Л. Христиансенем // Памяти Л.Л. Христиансена (1910—1985). Сб. научных статей. Саратов, 2005. С. 43.

Обратим внимание на дату рождения Уральского хора — 1944 год. Еще бушевала Великая Отечественная война. Все материальные ресурсы были поставлены на службу войне, победе. И вдруг — создание государственного хора! Все это будет более понятным в контексте общекультурных акций, осуществленных советским государством в тот период. Вот наиболее крупные из них: с 15 июня по 15 сентября 1943 г. проведен Всесоюзный смотр художественной самодеятельности; в конце 1943 — начале 1944 гг. проведен Всероссийский смотр сельской художественной самодеятельности; 25 сентября 1944 г. секретариат ВЦСПС совместно с Комитетом по делам искусств при СНК СССР приняли постановление «О проведении Всесоюзного смотра самодеятельных хоров и вокалистов» (с 20 августа по 6 сентября 1945 г. заключительный этап смотра прошел в Москве)¹⁶. Во всех положениях о фестивалях, смотрах подчеркивалась большая роль хорового искусства в воспитании патриотизма, эстетическом развитии граждан.

Наряду с тем, что в ходе смотров и фестивалей были достигнуты положительные результаты, выявились и серьезные проблемы с репертуаром, с кадрами, в частности остро стоял вопрос о руководителях. Многие из них не вернулись с фронта, а старшее поколение уже не могло обеспечивать притока новых сил.

Все послевоенные смотры народного творчества заканчивались серьезными постановлениями Министерства культуры, ВЦСПС и даже ЦК КПСС и Совета Министров СССР, одним из узловых пунктов которых были вопросы подготовки руководителей. В конце 50-х — начале 60-х гг. стала складываться практика направления на учебу в театральные, музыкальные учебные заведения талантливой молодежи из самодеятельности; в 1961 г. в вузах культуры, училищах были открыты отделения по подготовке руководителей (дирижеров, балетмейстеров, хормейстеров) любительских коллективов, в том числе хоровых.

Но, пожалуй, самым интересным в контексте нашей темы стало Постановление от 7 января 1966 года Коллегии МК СССР, ВЦСПС, Бюро ЦК ВЛКСМ и Главного политического управления СА и ВМФ о проведении Всесоюзного фестиваля самодеятельного искусства, посвященного 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции. В Оргкомитет и жюри фестиваля были привлечены крупные деятели культуры и искусства, в том числе Т. Хренников, А. Юрлов, А. Прокошина, И. Яунзем, В. Федосеев и др. Именно на этом смотре было впервые уделено огромное внимание фольклору и фольклорным коллективам, народным хорам. Только на зональных смотрах выступило 64 коллектива этого жанра. Ситуация выявила серьезные проблемы в его развитии,

¹⁶ См. подробнее: *Каргин А.С.* Самодеятельное художественное творчество. История. Теория. Практика. Учебное пособие для вузов. М., 1988. С. 205—210.

многие из которых проистекали из-за отсутствия квалифицированных кадров руководителей. В результате в середине 1966 г. было принято специальное решение МК СССР и ВЦСПС «О мерах по сохранению и развитию лучших традиций в народном творчестве», где и шла уже речь о необходимости принятия серьезных мер по подготовке специалистов.

А. Юрлов, будучи в курсе всех этих вопросов, не только хорошо представлял ситуацию, масштаб проблемы, но и определил один из путей ее решения — путь, связанный с началом систематической подготовки профессиональных руководителей народно-певческого жанра. Как уже было отмечено, несколько раньше (с 1961 г.) в институтах культуры для любительских коллективов началась подготовка руководителей русских народных оркестров и академических хоров.

С другой стороны, безусловно, сыграл свою роль и официальный отказ от «новой концепции» развития советского искусства, которую озвучил в конце 1950-х гг., а затем и стал активно проводить в жизнь первый секретарь ЦК КПСС Н.С. Хрущев. Согласно этой концепции, профессиональное искусство должно было уступить место самодеятельному. В результате были расформированы многие государственные областные театры, государственные хоры, в частности были упразднены Кубанский казачий хор, Ансамбль песни и пляски донских казаков и другие творческие коллективы¹⁷.

В начале 1960-х гг. в связи со смещением Н.С. Хрущева идея о замене профессионального искусства самодеятельным была отвергнута и началось восстановление государственных хоров, оркестров, театров. Вскоре о профессиональных народных хорах заговорили как о творческих образованиях особого социального значения, ибо они более понятны рядовым слушателям. Об этом, в частности, говорится в ряде статей предлагаемого сборника, а также в других изданиях аналогичной тематики.

Не менее важно обозначить и другую линию в развитии народно-певческого искусства — фольклорную. Ее всплеск также относится к началу 60-х годов прошлого века. В конце 1960-х — начале 1970-х гг. в Москве стали проходить музыкально-этнографические концерты, организуемые Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР. На фольклорной карте России появились под-

¹⁷ Тема эта, как и в целом ситуация с реорганизацией государственной системы творческих коллективов, охватывавшая вторую половину 1950-х — начало 1960-х гг., не получила специального всестороннего анализа. Между тем, даже на примере истории двух хоров — Кубанского и Азово-Черноморского (ныне Ансамбля песни и пляски донских казаков) видна их непростая судьба. Кубанский хор был расформирован в начале 1920-х гг., в 1936 — воссоздан; годом раньше создан Азово-Черноморский народный хор; в 1961 г., как уже сказано, названные коллективы расформированы. В 1969 г. Кубанский казачий хор был вновь восстановлен.

линные звезды народного искусства: сёла Лешуконье Архангельской области, Афанасьевка и Подсереднее Белгородской области, Балман Новосибирской области и др. Вскоре начинается разносторонняя деятельность Д.В. Покровского, его студий и ансамблей, возглавляемых им и его учениками; получают известность другие ансамбли народной песни. В фольклорном движении оказалось неожиданно много проснувшейся национальной энергетики, непривычного художественного звучания и сценически яркой спонтанности, что, на наш взгляд, и привело, с одной стороны, к его долговременному противопоставлению народным хорам, национальным государственным ансамблям (олицетворявшим собой официальное искусство), с другой стороны, к полярным, порой диаметрально противоположным оценкам самого фольклорного искусства, его места в культуре современного общества.

Разобраться в хитросплетениях творческих отношений между народными хорами и фольклорными ансамблями, их особенностях, сильных и слабых сторонах — само по себе дело непростое, тем более, что на всем этом лежит отпечаток многих идеализированных и субъективных оценок и позиций. Однако — и это показал фестиваль «Фольклорные студии» — сегодня во многих учебных заведениях (в их числе Саратовская государственная консерватория, Кемеровский государственный университет культуры и искусства и др.) народные хоры соседствуют с различными (курсовыми, возрастными, мужскими и женскими) фольклорными ансамблями. Их участники в обоих случаях — одни и те же студенты и учащиеся. Руководители — также нередко одни педагоги, которые черпают репертуар из единого источника — записанного во время экспедиций материала или из сборников песен. Все это наводит на серьезные размышления. Дело, видимо, не в названии коллектива — хор или ансамбль, а в количественном составе и творческом осмыслении и представлении песни: диалекте, стилевых особенностях, манере передачи и т.п. Несомненно, хору подвластно исполнение более масштабных полотен, он может выступать подлинным театром песни через единение пения, инструментальной музыки, танца, драматической игры, решая сложнейшие художественные задачи. Фольклорный ансамбль — более камерное образование, при этом не только по составу участников, но и по охвату репертуара, манере и силе звучания, синтезу с другими видами искусства. Другими словами, речь идет о том, что период безусловного отрицания народных хоров, видимо, пройден, руководители и педагоги стали более взвешенно подходить к их оценке, на практике решая непростые проблемы их модернизации и встраивания в современный контекст музыкальной жизни. Создание в большинстве учебных заведений фольклорных ансамблей — тому практическое подтверждение и проверенный временем путь по возможности постепенного устранения противопоставления этих двух народно-певческих направлений. Каждое

из них обладает художественно-эстетической уникальностью и не может отрицаться без ущерба для развития народной музыкальной культуры в целом.

* * *

Проведенный фестиваль «Фольклорные студии» и конференция «Народно-певческое образование в России. Проблемы и пути развития», в известном смысле, подвели некоторые итоги научно-методической, исследовательской и практической деятельности педагогических коллективов учебных заведений России по подготовке специалистов традиционной хоровой культуры, наметили пути реализации новой концепции образования в современных условиях. Разумеется, необходим постоянный и заинтересованный разговор на эту тему с учетом того высокого интереса к народному искусству, который наблюдается сегодня.

В предлагаемом читателю сборнике материалы докладов и сообщений, прозвучавших на заседаниях конференции в Москве, Кемерове, Саратове, Санкт-Петербурге, помещены в трех разделах под обобщающими названиями «История и современность» (Раздел I), «Вопросы теории и регионалистики в народно-певческом образовании» (Раздел II), «Некоторые вопросы методики подготовки специалистов» (Раздел III). Среди авторов публикуемых материалов — известные деятели в области народно-певческого образования, для которых вопросы истории, теории и методики в их практической деятельности сплетены в неразделимое целое — в живой, творческий процесс обучения и воспитания студентов средствами национальной духовной и художественной культуры. Этим во многом объясняется некоторая условность размещения материалов по разделам.

Несомненно одно: живое и вдумчивое слово всех без исключения авторов наполнено неподдельной искренностью, убедительно доносит до читателя их бесценный опыт сохранения традиционной культуры в созидательном процессе возрождения новой России.



Раздел I

ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



М.В. Медведева

**К 40-ЛЕТИЮ ОРГАНИЗАЦИИ
НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В РОССИИ**

В современном обществе всё яснее осознается непреходящая ценность национальных фольклорных традиций. Наблюдаемый в настоящее время в системе общепрофессионального образования определенный кризис связан с царящей в обществе идеологией потребительства и обусловлен «дефицитом культуры в образовании» (В.П. Зинченко), своеобразным «гуманитарным голоданием» (Э.Д. Днепров). Сегодня необходим переход от просветительской направленности образования к культуротворческой, когда человек сопрягает в своем сознании различные культуры, включается в «диалог культур» (В.С. Библер). При этом целью образования должно быть воспитание гуманно-ориентированной личности, осознающей свою этико-эстетическую сущность.

В народном творчестве происходит наиболее яркое раскрытие и раскрепощение личности, проявление ее потенциальных возможностей, способностей и инициативы, так как сам фольклор рождается и существует для самих исполнителей и в этом его уникальность. Устная форма бытования фольклора как живая и органичная система затрудняет осмысление правил передачи самой традиции. Этим объясняется довольно позднее (XVIII в.) обращение передовых людей России к проблеме изучения народного творчества (А.В. Оссовский).

Широкая работа по сбору и изучению фольклора разворачивается к концу XIX в. В истории народно-певческого образования важной вехой является учреждение в 1901 г. при Российской академии наук музыкально-этнографической комиссии, задачами которой стали организация любительских хоров, хоровых и инструментальных классов, создание союза любителей народной музыки. Особую роль в работе комиссии играла выдающаяся собирательница и исполнительница русского песенного фольклора Е.Э. Линева. Она впервые смогла сделать документально достоверные записи народного многоголосия с помощью фонографа, а ее сборник «Великорусские песни в народной гармонизации» в двух выпусках до сих пор является одним из наиболее ценных собраний, включающих как народно-песенные образцы, так и развернутый анализ особенностей народного многоголосия и исполнительской манеры.

В начале XX в. в России продолжается активная собирательская деятельность, а с середины XX в. все более интенсивно ведется не только собирательская, но и научно-исследовательская работа по осмыслению локальных стилей в музыкальном фольклоре, уточнению времени возникновения различных фольклорных явлений на основе сравнительного анализа, раскрытию народной песни как синтетической образной системы, выявлению взаимосвязей между различными национальными культурами и др. В песенных сборниках этого периода наблюдается преемственность ранее сложившихся принципов: строгий отбор произведений, публикация современного фольклора (С.В. Аксюк — «Русские частушки»); географический принцип записи народно-песенных образов (А.В. Руднева, Е.В. Гиппиус и З.В. Эвальд, С.Н. Кондратьева, Н.Л. Котикова, К.Г. Свитова, В.И. Харьков и др.); функциональный метод систематизации песен, а также запись отдельных жанров (Д.М. Балашов и Ю.Е. Красовская, А.М. Мехнецов, Б.Ф. Смирнов); фиксирование песенных текстов с сохранением диалектных особенностей, синтаксиса и морфологии народного языка, а также составление комментариев к песням; отражение песенного репертуара отдельных певцов, исполнителей на народных инструментах, хоровых коллективов и ансамблей. Народная песня широко звучит со сцены в исполнении Государственных русских народных хоров (имени М.Е. Пятницкого, Северного, Воронежского, Уральского, Сибирского, Рязанского, Омского, Волжского, Оренбургского, Кубанского, Ансамбля песни и пляски донских казаков и Хора русской песни Всесоюзного радио и Центрального телевидения), ярких народных певиц (О.В. Ковалевой, Л.А. Руслановой, И.П. Яунзем, М.Н. Мордасовой, Л.Г. Зыкиной и др.).

В 60-е гг. XX в. русское народно-певческое исполнительство становится одним из самостоятельных направлений музыкального исполнительского искусства и начинает активно развиваться в профессиональной, самодеятельной и учебной формах. Данное явление во многом связано с возникшей в это время «новой фольклорной волной» в творчестве композиторов, а также с начавшейся систематической подготовкой специалистов в области народно-хорового искусства в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных. Именно в этом учебном заведении впервые в России был решен поставленный еще В.Г. Захаровым вопрос «о массовой подготовке культурных, квалифицированных кадров руководителей русских народных хоров» (6, с. 238).

К началу 1960-х гг. возникли две основные тенденции в народно-песенном творчестве: торможение развития подлинных народно-музыкальных традиций в аутентичной форме из-за нарушения социально-бытового уклада деревни и образование самодеятельных народно-певческих коллективов, «вторичных» по своей форме и берущих за эталон профессиональные коллективы. Поначалу профессиональные народные хоры были «почвенными», состояли из

народных самобытных певцов. В дальнейшем в связи с общими социально-экономическими изменениями в стране сохранять «почвенность» становилось все трудней, и росла потребность творчески осваивать и развивать народно-песенные тенденции. Для этого необходимо было наладить подготовку специалистов в данной области. До 1966 г. хоровое музыкальное образование в консерваториях и училищах было оторвано от практики народных хоров, а творческая жизнь коллективов определялась художественным вкусом и знаниями руководителей. Большинство из них не получило специальной подготовки по музыкальному фольклору, этнографии и стилю народного певческого искусства.

Важнейшим событием для становления народно-хорового образования явилось заседание секции музыкального образования Научно-методического совета при Главном управлении учебных заведений и кадров 12—13 мая 1966 года, на котором с докладом о подготовке руководителей народных хоровых коллективов в высших и средних учебных заведениях выступил заведующий кафедрой хорового дирижирования ГМПИ им. Гнесиных, художественный руководитель Академической республиканской русской хоровой капеллы А.А. Юрлов. Именно ему принадлежала главная роль в организации отделения по подготовке руководителей народных хоров. Непосредственными соратниками А.А. Юрлова были доктор искусствоведения А.В. Руднева, кандидат искусствоведения, доцент ГМПИ им. Гнесиных Н.В. Калугина, фольклорист и научный руководитель кабинета народной музыки ГМПИ им. Гнесиных В.И. Харьков, художественный руководитель Северного русского народного хора Н.К. Мешко. Все они приняли участие в составлении первого учебного документа — проекта учебного плана, определявшего содержание и методы обучения будущих руководителей хоров. Чуть позже в Саратовской консерватории подобное отделение открыл художественный руководитель Уральского русского народного хора Л.Л. Христиансен.

С самого начала в своей деятельности А.А. Юрлов придерживался метода соединения общего дирижерско-хорового образования со специальным обучением народному творчеству, областным особенностям народно-певческого искусства России, методике работы с русским народным хором. Особое внимание уделялось хоровому классу, на занятиях которого студенты практически осваивали народно-песенные образцы различных областей России. Параллельно шли теоретические занятия по русскому народному музыкальному творчеству.

Первые три учебных года курс народного творчества вела А.В. Руднева. Она же возглавляла работу класса (ее ассистентами-хормейстерами были С.Л. Браз и В.М. Щуров). Занятия (сначала с ансамблем, затем с хором) во многом строились на импровизационных началах — основе основ русского ансамблевого музицирования. Впервые в народно-певческой практике был использован метод

разведения (распевания) одноголосной народной песни «на голоса», что нашло отражение в работе А.В. Рудневой «Русское народное исполнительство» (23). К этому времени довольно определенно наметились основные задачи народно-хорового профессионального исполнительства (10).

Всю организационно-методическую работу на вновь созданном отделении возглавила Н.В. Калугина, разработавшая новый курс «Хороведение и методика работы с русским народным хором».

Творческий подход к учебному процессу был характерен для всех педагогов — основателей отделения по подготовке руководителей народных хоров. Смелым экспериментом стал опыт занятий с хором А.В. Рудневой: используя варианты (донской, воронежский, московский, смоленский, курский и северный) широко бытующей в России песни «Веселая беседушка», она, обработав их, разучила все со студентами.

В 1956 г. кабинет народной музыки в ГМПИ им. Гнесиных возглавил В.И. Харьков. Прекрасный специалист, человек необыкновенно щедрой души, он сумел привить студентам любовь и бережное отношение к народным песням. Он же начал работу по собиранию и расшифровке песенного и инструментального фольклора. В 1968—1970-е гг. занятия на отделении проводил заслуженный деятель искусств России фольклорист Л.Л. Христиансен, посвящая их стилистическому анализу народной песни, уральской традиции народно-песенного творчества. Первым в народно-хоровой практике Л.Л. Христиансен соединил музыкально-стилистический анализ песенного материала с режиссерской трактовкой его на сцене. Он учил студентов решать исполнительские задачи на двух основных этапах: хормейстерском (технологическом процессе) и постановочном (умение «вдохнуть жизнь»); ставил задачу — определить обстоятельства, в которых раскрывается содержание данной песни, давал установку на переживание (цепь переживаний, соединенных линией сквозного развития).

В 1969 г. начался новый этап в жизни отделения: вокально-хоровую работу возглавила Н.К. Мешко — народная артистка России, художественный руководитель Государственного академического Северного русского народного хора, лауреат Государственной премии им. М.И. Глинки. Ее знания, многолетний опыт в области народно-певческого искусства, энтузиазм и творческое вдохновение подняли на новый уровень хоровой класс. Началась кропотливая работа по вокальному воспитанию и в хоровом коллективе, и в классе по постановке голоса, который также вела Н.К. Мешко. Певческое воспитание будущих руководителей народных хоров (часто не имевших четко выраженной манеры народного пения) стало одной из целей хорового класса.

Нина Константиновна поставила своей задачей воспитывать хормейстеров, свободно владеющих всем диапазоном природного голоса. В основу впервые разработанной методики был положен

принцип «разговорной манеры пения» — распевно-осмысленной народной речи, открытого грудного регистра, соединенного с высокой певческой позицией, интонационно-смысловым посылом слова. Суть данного метода заключается в том, что первоосновой является не вокализация (как у академических певцов), а открытая распевная речь, организующая смысловое начало в процессе пения. По словам самой Н.К. Мешко, «в народном пении первооснову составляет естественный распев разговорной речи, с присущей данному индивидууму смысловой интонационной окраской, вокализация же становится сопутствующей производной распевной речи». Опыт показал, что методика, разработанная Н.К. Мешко, является универсальной для обучения разных народностей. По данной методике в институте успешно обучались буряты, якуты, тувинцы, украинцы, белорусы, татары, мордва, чувашаи и др. Методические принципы школы Н.К. Мешко нашли отражение в ряде специальных публикаций (19, 20).

Разработка теоретической базы в области хороведения и методики работы с русским народным хором была осуществлена кандидатом искусствоведения Н.В. Калугиной уже в 1969 г. (13, 14). Теоретические и практически занятия по народному творчеству, записи и расшифровка народных песен, руководство дипломными рефератами осуществлялись (до 1980 г.) доктором искусствоведения В.М. Щуровым (28) и профессором, кандидатом искусствоведения С.Л. Браз (5).

Отдельно следует сказать о масштабе деятельности кабинета народной музыки. Студенты отделения под руководством педагогов ежегодно выезжали в фольклорные экспедиции. В фонотеке и рукописях кабинета широко представлены записанные ими песни Сибири, Поволжья, Русского Севера, Юга и Запада России, Вятчины, Ставрополя, Кубани и других регионов. На кафедре специальные дисциплины вели сотрудники кабинета народной музыки, выпускники отделения: Т.М. Ананичева разработала спецкурс «Поволжье» (1), Т.В. Кирюшина читала лекции по русским народным инструментам (15).

Заметно оживилась жизнь отделения с приходом в 1976 г. Л.В. Шаминой. Она с энтузиазмом вела занятия хорового класса, творчески раскрывая каждую из осваиваемых студентами народных песен. Ученица и последовательница Н.К. Мешко, Людмила Васильевна стала ведущим преподавателем по классу сольного народного пения.

В 1978 г. было открыто отделение сольного народного пения. Инициатором выступила Н.К. Мешко, а ближайшим ее помощником — доктор педагогических наук, профессор, заслуженный деятель искусств РФ Л.В. Шамина (26, 27). Вновь открытое отделение уверенно заявило о себе. По инициативе Л.В. Шаминой и в результате ее хормейстерской работы с ансамблями и солистами (под общим творческим руководством Н.К. Мешко) было осуществлено концертное исполнение оперы Ж.А. Кузнецовой «Авдотья Рязаночка».

80-е гг. ознаменовались и началом разработки новых специальных курсов. Так, автором этих строк был разработан теоретический и практический курс по хоровой аранжировке. В настоящее время методика обучения этому предмету внедрена в учебную практику многих высших и средних специальных музыкальных учебных заведений.

В 1985 г. уже самостоятельную кафедру хорового и сольного народного пения возглавила Н.К. Мешко. В этот же период на заочном отделении института началось обучение по специальностям «руководитель народного хора» и «исполнитель народных песен». На кафедре продолжалась работа по созданию программ для этих специальностей.

Значительные успехи в области концертного исполнительства были достигнуты как солистами и ансамблями, так и учебным хором института. Лауреатами II Всероссийского конкурса исполнителей народной песни стали выпускники отделения сольного народного пения по классу Н.К. Мешко, ныне народные артистки РФ Л.Г. Рюмина, Н.Г. Бабкина и руководимый ею ансамбль «Русская песня», в основном состоявший из выпускников отделения. На III Всероссийском конкурсе исполнителей народных песен лауреатами стали Г. Егорова (класс Н.К. Мешко), Л. Намчилак и В. Девятов (класс Л.В. Шаминой), В. Готовцева и Т. Хохлова (класс С.К. Игнатъевой), студенческий ансамбль «Родники» (руководители С.К. Игнатъева и В.К. Нестеров). С момента открытия отделения учебный народный хор ведет большую концертную работу. Это и многочисленные шефские концерты, и записи на Всесоюзном радио и Центральном телевидении. Большая заслуга в том, что хор, по признанию многих специалистов в области народно-хорового исполнительства, звучал в то время чисто, слаженно, в единой певческой манере, принадлежала ближайшему помощнику художественного руководителя хора Н.К. Мешко, главному хормейстеру, выпускнице первого выпуска отделения, доценту Надежде Николаевне Ломановой. Она была ведущим педагогом по хоровому классу, успешно вела и теоретические курсы: южнорусский народно-песенный стиль, а также методику работы с народным хором на заочном отделении, где возглавляла хоровую работу.

Взросшие возможности как учебного народного хора, так и певцов-солистов позволили осуществить смелый творческий эксперимент — сценическую постановку оперы Т.Г. Смирновой «Северный сказ» по мотивам произведений Б. Шергина. Инициатором постановки и ее художественным руководителем выступила Н.К. Мешко. Основные роли исполнили студенты отделения сольного народного пения Г. Громович, Т. Матвеева, В. Бурлаков и старший преподаватель кафедры С.К. Игнатъева. Оркестром народных инструментов дирижировал ректор института, народный артист России С.М. Колобков.

Премьера оперы-действия «Северный сказ» прошла с большим успехом в рамках XI фестиваля «Московская осень» в 1989 г.

Постановка этого крупного произведения для народно-певческого состава открыла новое направление в этом жанре исполнительства.

В 1980-е гг. продолжалось развитие частных методик. Многие педагоги кафедры приняли участие в двух Всероссийских семинарах-совещаниях (1983, 1989) на тему «Музыкальный фольклор и дети». Среди них — Н.К. Мешко, Л.В. Шамина, Л.Л. Куприянова, Л.А. Горева, М.В. Медведева. Состоявшаяся в ГМПИ им. Гнесиных в 1988 г. Всесоюзная научно-практическая конференция «Фольклор: проблемы сохранения, изучения, пропаганды» также не осталась без внимания со стороны педагогов кафедры. Л.В. Шамина председательствовала на секции «Фольклор и проблемы современного музыкального образования». С докладами выступили Л.В. Шамина, С.Л. Браз, Т.В. Кирюшина, Т.М. Аналичева, Л.Л. Куприянова и автор этих строк.

В настоящее время кафедра хорового и сольного народного пения РАМ им. Гнесиных осуществляет широкую концертную и научно-методическую деятельность. Народный хор дневного отделения (руководитель доцент В.А. Царегородцев) участвует в известных проектах: Международный фестиваль «Ars Longa» (2005), Неделя русского языка в рамках Года русского языка в России, Всероссийский фестиваль «Фольклорные студии» (2006—2007). В рамках фестивалей и конкурсов проводились всероссийские конференции. Народный хор заочного отделения (руководитель профессор М.А. Горева) осуществил запись ряда программ на Всероссийском радио и телевидении. Ансамбли и солисты кафедры неоднократно завоевывали звания лауреатов всероссийских и международных конкурсов (классы профессоров С.К. Игнатьевой, А.П. Литвиненко, доцента, кандидата педагогических наук В.А. Бурлакова, заслуженной артистки РФ Т.А. Корчагиной, а также автора этих строк).

Педагогами кафедр подготовлены и опубликованы с грифом Министерства образования и науки учебные программы по двум специализациям: «Дирижирование народным хором» (три выпуска) и «Сольное народное пение» (два выпуска). Среди них: «Сольное народное пение», «История народно-певческого исполнительства» (автор Л.В. Шамина), «Основы сольной импровизации», «Хоровая аранжировка», «Хоровая литература», «Областные певческие стили» (автор М.В. Медведева), «Вокальный ансамбль» (автор С.К. Игнатьева), «Ансамблевое пение» (автор М.А. Горева), «Современный репертуар народного певца» (автор В.А. Бурлаков), «Хоровой класс» (автор Е.Н. Байкова) и др.

Кафедра хорового и сольного народного пения академии им. Гнесиных сегодня является координирующим центром научных разработок в области народно-певческого образования и исполнительства. Наши выпускники возглавляют кафедры народного певческого искусства в МГУКИ, отделения народного хора и сольного народного пения в ГМК им. Гнесиных, кафедру народного пения

в МГИМ им. А.Г. Шнитке, кафедру народного пения в ГМПИ им. М.М. Ипполитова-Иванова.

По мере подготовки новых народных хормейстеров, певцов и педагогов-вокалистов в РАМ им. Гнесиных сложилась школа, единая по направлению и основным принципам вокально-хоровой работы. Сегодня гнесинская школа обучения народному пению охватывает целую систему специального музыкального образования в России. Она открывает широкие перспективы развития вокальной и исполнительской народно-певческой культуры, освоение которой предполагает глубокое изучение различных народно-песенных традиций.

Народно-песенным традициям России свойственно постоянное обновление, наряду с преемственностью, устойчивостью форм и импровизационностью их реального воплощения. Б.В. Асафьев справедливо отмечал, что народное творчество включает в себе «мощную потенциальную энергию... еще далеко не исчерпанную и не развившуюся до полноты возможностей» (2, с. 117).

По многочисленным наблюдениям собирателей музыкального фольклора, народные творцы-исполнители никогда не повторяют в точности одно и то же произведение; напротив, оно каждый раз звучит у них по-разному. Таким образом, сама импровизационная природа песенного фольклора, свойственная его образцам многовариантность обуславливают необходимость гибкого, сугубо творческого подхода к освоению народно-песенных произведений.

Авторское претворение музыкального фольклора предполагает использование индивидуальных приемов, характерных стилевых и жанровых черт фольклорного первоисточника, его музыкальной лексики. При этом важно не «пассивно подчиняться законам народного творчества, подражать ему», а «трансформировать энергию коллективного народного творчества, переводить ее в иное напряжение» (7, с. 230—231), то есть творчески осваивать фольклорные традиции. Такое освоение народно-песенных традиций невозможно без изучения и учета свойственной фольклору специфической формы духовного общения людей.

В народно-песенном искусстве художественное общение, являясь поистине сотворчеством создателей культурных ценностей и тех, кому эти ценности адресованы, обусловлено, во-первых, традиционностью со свойственной ей устойчивостью жанров («память жанра», по М.М. Бахтину), во-вторых, тесной связью с бытом, в-третьих, анонимностью авторов и, наконец, коллективным характером самого фольклорного творчества. Приобщение к народному творчеству во многом происходит благодаря его коммуникативной функции, которая подразумевает взаимонаправленные отношения между субъектами художественного общения.

Творческий процесс в фольклорном песнетворчестве протекает как общение всех его участников. При этом нерасчлененным оказывается процесс создания и исполнения народно-песенного про-

изведения с помощью своеобразного «инстинкта устного общения» (3, с. 64). Устность, являясь одним из главных свойств фольклора, тесно связана с такими его отличительными признаками, как импровизационность и вариантность.

Импровизационная природа народного песнетворчества находит свое наиболее яркое отражение в «самообщении» (термин К.С. Станиславского) — одной из форм исполнительского общения. Данную форму Е.В. Гиппиус, например, определяет как «индивидуализированные виртуозные стили пения» (9, с. 6).

Другой форме — песенной общине («артели», по Е.Э. Линевой) свойствен коллективный принцип исполнительского общения, которому соответствуют «замкнутые»¹ ансамбли умельцев и «местные общинные стили пения» (9, с. 6). Для последних характерной чертой является вариантность как основная форма бытования отдельного творения.

В качестве разновидностей музыкально-творческого процесса в музыкальном фольклоре выступают такие формы, как общение исполнителей только друг с другом и общение их со слушателями. В первом случае сотворчество певцов осуществляется для себя, во втором — не только для себя, но и для других. Лишь с помощью второго способа становятся возможными освоение и передача художественных ценностей, позволяющие сохранить и развить народную музыкальную традицию.

Формы исполнительского общения различаются между собой и в зависимости от социального значения. Например, особый тип общения проявляется в трудовых песнях, когда воспроизводятся трудовые процессы, в календарных песнях, когда человек обращается к силам природы, а также в игровом и обрядовом фольклоре.

Исполнительское общение певцов в процессе создания и исполнения народно-песенных произведений связано с процессом интонирования многоголосных распевов, которые, в свою очередь, будут различными в песнях разных жанров. Например, традиционная лирическая (протяжная) песня со свойственным ей проникновенным образно-эмоциональным строем предполагает особый тип интонирования (строгость, сдержанность) и определенную многоголосную фактуру (развитая контрастная подголосочность) по сравнению с плясовой песней, для которой, напротив, характерна открытость общения исполнителей, проявляющаяся в экспансивности интонирования и четко организованной по «вертикали» фактуре. Таким образом, тип общения исполнителей-творцов находит свое отражение в характере интонирования и особенностях многоголосной фактуры народной песни.

Все сказанное выше относится к подлинному фольклору. Однако необходимо остановиться и на проблеме фольклоризма.

¹ Под «замкнутыми» ансамблями понимаются такие ансамбли исполнителей, в которых состав певцов не меняется.

Фольклоризм, предполагающий определенную «степень вторжения в... традиционный фольклорный процесс», является «вторичной» формой существования фольклора в современности (12, с. 19—21). Сценическое воплощение народно-песенного материала — это новое социокультурное явление. Оно проявляется в двух основных подходах к фольклору в современной музыкальной культуре: в бережном сохранении народного первоисточника и в его творческой переработке.

Первый подход предполагает воссоздание фольклора в наиболее близком к подлинному виде (без аранжировки или обработки), но, вместе с тем, исполнение фольклорного произведения не в традиционной для него ситуации (в быту или в определенном обряде), а на сцене.

Второй подход к фольклору предполагает его творческое преобразование с помощью аранжировки или обработки, а также использование народно-песенного материала в качестве источника при создании новых самостоятельных авторских сочинений. При этом необходимо помнить, что «прикосновение к фольклору — сложнейший творческий акт», требующий от композитора или интерпретатора бережного и чуткого отношения к фольклорной первооснове. В то же время «нельзя утверждать априори, ...что всякая обработка и переработка ставит под сомнение ценность фольклоризма» (8, с. 24).

Фольклоризм в области народно-певческого исполнительства (хорового, ансамблевого и сольного) получает свое выражение в деятельности различных по художественному направлению коллективов и отдельных исполнителей. Эти направления различаются по нескольким параметрам художественной деятельности исполнителей: особенностям функционирования (в бытовых или сценических условиях); способу организации (с художественным руководителем и без него); форме существования (бытовая — традиционная, а также самодеятельная, учебная и профессиональная); характеру репертуара. Последний является основополагающим при классификации народно-певческих коллективов. В основном принято выделять три группы коллективов:

- 1) аутофольклорные, в основе репертуара которых лежит оригинальный (подлинный) фольклор; 2) фольклорные, для которых характерно исполнение народно-песенного материала не только в подлинном, но и в аранжированном, обработанном виде или распеве «на голоса» самими участниками; 3) стилизованные, в репертуаре которых преобладают обработанный фольклор и авторские произведения.

Аутофольклорные коллективы отражают в каждом данном случае свою местную традицию, со свойственными только ей чертами: манерой звукоизвлечения, приемами варьирования и импровизационного распева, особенностями многоголосия и фактуры. Необходимо отметить, что исполнители в аутофольклорных коллективах одновременно являются носителями фольклора, то есть,

сами творят его. Такие коллективы подчас называются «первичными», что подчеркивает их близость к подлинному фольклору. В сценической же его интерпретации аутофольклорным коллективам в наибольшей степени соответствует «тип этнографического концерта», а исполнителям-солистам — «тип Ковалевой» (12, с. 23). Такие типы отличаются и подлинностью, и высокой культурой исполнительского мастерства в передаче фольклорного материала. Аутофольклорные коллективы, принадлежащие ко второй группе, стремятся показать одну или несколько региональных традиций, используя при этом различные методы их освоения. Зачастую это — копирование певческого искусства народных мастеров. На наш взгляд, воспроизведение особенностей аутофольклорного исполнения целесообразно лишь в плане проникновения в творческую лабораторию подлинных народных певцов: освоение приемов импровизации, особенностей исполнительского общения, типов интонирования, способов многоголосного распева и др. Последнее необходимо и полезно на стадии обучения, но не на стадии самостоятельной творческой деятельности, ибо, как известно, любая копия бледнее подлинника, а имитация (точное воспроизведение) чего-либо вообще не является продуктивной деятельностью, тогда как исполнительство справедливо считается одним из видов творческой (продуктивной) деятельности. Другой метод освоения народно-песенных региональных традиций предполагает их изучение и преобразование, диктуемое сценическими условиями. Однако следует при этом различать принципиально противоположные типы сценического воплощения фольклора: «1) тип Плевицкой (то есть, «под народное»); 2) тип Третьяковой (то есть, интеллигентное, мастерское подражание фольклору» (12, с. 23). Последний тип, на наш взгляд, имеет большие перспективы в плане индивидуального исполнительского воплощения самых разнообразных по своим стилистическим чертам фольклорных песенных образцов.

Стилизованные коллективы обобщенно представляют областные (территориально-стилевые) особенности народно-песенного творчества. Эту группу коллективов составляют в основном профессиональные государственные народные хоры и ансамбли песни и пляски. Лучшие из них творчески претворяют наиболее характерные черты фольклорного песнетворчества и традиционного исполнительства.

Коллективы второй и третьей групп принято называть «вторичными», исходя из отношения их руководителей к фольклорным первоисточникам. Репертуар этих коллективов, в отличие от аутофольклорных (первичных), постоянно расширяется за счет охвата все большего количества самых различных (по особенностям многоголосия и строению фактуры) народных песен. При их освоении определенным народно-певческим коллективом каждый раз требуется соотносить особенности фольклорного первоисточника с возможностями конкретного исполнительского состава. Такое

соотнесение (трансформация) песенного материала, в частности, осуществляется в процессе его аранжировки, с помощью которой удовлетворяется практическая потребность в постоянном обновлении репертуара коллектива.

Значимость творческих форм работы в учебных народно-певческих коллективах (например, посредством создания аранжировок, редакции, импровизационного распева песен) особенно возрастает в связи с тем, что «творчество, продуктивная музыкальная деятельность, почти исчезли из учебного процесса» (24—25). Между тем, лишь в продуктивной деятельности может возникнуть поистине творческое общение исполнителей как между собой, так и со слушателями. Формированию такого типа общения в условиях процесса обучения способствует заинтересованность студентов как процессом, так и результатами своей учебно-творческой деятельности.

Одним из важных средств воспитания у студентов эстетического отношения к народно-певческому искусству как единому исполнительско-творческому процессу, на наш взгляд, служит художественная оценка различных явлений данного специфического вида искусства.

Сохранившиеся фольклорные традиции зачастую ошибочно оцениваются как реликтовые формы культуры. Сегодня наблюдается активное насаждение различных форм массовой культуры и игнорирование традиционного фольклора, являющегося особой художественной системой. Устная природа музыкально-поэтического фольклора, свойственные ему синкретизм, многовариантность, историческая и жанрово-стилевая обусловленность делают народное музыкальное творчество уникальным в ряду других явлений духовной культуры.

Фольклорно-этнографические художественные тексты вбирают в себя различные языковые системы (вербальную, музыкальную, изобразительную и акциональную). Творческое освоение подобных сложных по образно-смысловому содержанию текстов требует их верной художественной оценки. Здесь недопустима субъективная оценка того или иного художественного явления по принципу: нравится — не нравится. Такое отношение проявляется спонтанно и не требует специального формирования. Для осуществления последнего необходимо выработать научно обоснованные оценочные критерии. Оценка конкретного исполнения произведения музыкального фольклора осуществляется в процессе познания и анализа его художественного текста, организованного как знаковая система. По мнению Ю.М. Лотмана, «изучать текст, приравнивая его к произведению и не учитывая сложности внетекстовых отношений, — то же самое, что, рассматривая акт коммуникации, игнорировать проблемы восприятия, кода, интерпретации и т.д., сводя его к одностороннему акту говорения» (16, с. 165).

Анализируемое произведение существует как бы в двух формах: в идеальной — в сознании автора (или в коллективном сознании

соавторов) и в реальной — в зафиксированном виде (в письменной культуре) или в виде исполнительских версий (в бесписьменных традиционных канонических культурах). Именно к последним относится и русское народное певческое искусство. Передавая народные песни по памяти, народные певцы постоянно обновляют и обогащают их с помощью варьирования в форме свободной импровизации. Вот почему многоголосные песни даже в исполнении одних и тех же певцов каждый раз звучат по-новому, а нотации песенных партитур представляют собой как бы их «фотографический снимок», отражающий многоголосное звучание песен в момент звукозаписи. Народно-песенные традиции сохраняются и развиваются благодаря сотворчеству исполнителей — носителей фольклора, которые бережно охраняют традиции, опираясь на установившиеся в народном творчестве формы музыкального мышления. Вместе с тем, они творчески преломляют и свободно интерпретируют однажды найденный и впоследствии социально закреплённый музыкально-поэтический художественный образ.

Особенностью существования текстов произведений песенного фольклора является их авторское воссоздание, представляющее собой исполнительско-творческий процесс, который становится затем объектом всех последующих интерпретаций. Последнее свойственно в целом освоению бесписьменных культур. Таким образом, объектом анализа становится воссозданный исполнителем-сотворцом текст. Его наиболее убедительное истолкование интерпретатором невозможно без всестороннего восприятия и оценки им данного текста.

В процессе музыкального восприятия слуховой образ, как известно, возникает на основе звукового образа. Иными словами, происходит преобразование звучащего материала. Механизмы восприятия «обслуживают выполнение... таких операций, как поиск, обнаружение, выделение того или иного музыкального признака» (22, с. 105).

Процесс восприятия произведений фольклора отличается комплексным характером, так как полноценное понимание этих произведений возможно лишь при условии выявления и последующего воссоздания на сцене различных сторон синтетического по своей природе народного музыкального исполнительства. Последнее вбирает в себя речевую и музыкальную интонации, основывается на специфической образной сфере, отличающейся богатой символикой и разнообразными кодами, содержит взаимопроникающие виды художественной творческой деятельности — игру, хореографию, певческое, инструментальное и речевое музыкальное интонирование.

Воссоздание заложенных в фольклорном первоисточнике образов возможно лишь при наличии у исполнителя определенной сформировавшейся художественной оценки интерпретируемого произведения. Природа художественной ценности этого произведе-

ния раскрывается двояко: через оценку явлений действительности и рассмотрение самого произведения как художественной ценности. Особенно трудно это сделать в отношении фольклорных произведений, которые являются как бы частью самой жизни аутентичных народных певцов — подлинных мастеров, ярких личностей, обладающих богатым внутренним миром, ценностями духовного порядка.

Народно-песенные произведения представляют собой высокохудожественные образцы музыкального искусства. Оценивать их необходимо двояко: с одной стороны, с точки зрения личности певца — носителя данной локальной традиционной музыкальной культуры, а с другой — с точки зрения исполнителя, интерпретирующего данное произведение по законам музыкального исполнительского искусства. В этом, на наш взгляд, зачастую кроется то противоречие, которое возникает между фольклористами, ставящими своей целью всестороннее изучение фольклорных текстов, и исполнителями (интерпретаторами) этих текстов. Однако в обоих случаях неизменной является необходимость первоначального понимания, выяснения, а подчас и скрупулезного восстановления первоначального значения, вложенного в конкретный текст.

Образцы народного певческого искусства, как правило, настолько глубоки по своему содержанию, что при их исполнении возникает целое «поле» значений, содержащихся в определенных знаках текста. При его истолковании интерпретатор по-своему трактует восстановленное им образное содержание, внося в него свое личностное отношение. В этом случае первоначальный художественный текст приобретает иное, теперь уже исполнительское значение. Таким образом, исполнительская интерпретация художественного произведения подразумевает многовариантное истолкование его текста с учетом формообразующих и содержательных компонентов данного текста, его индивидуального исполнительского значения, а также особенностей слушательского восприятия.

В процессе формирования художественной оценки большую роль играет чувство стиля, «выражение некоторого единства, охватывающего какое-либо множество художественных явлений» (21, с. 66). Критериями такого единства служат типология художественного содержания (тематики, образов), структурно-композиционные закономерности и музыкально-исполнительские средства. Стилиевое единство может быть нарушено в случае изменения жанрового характера произведения, которое, несомненно, повлечет за собой изменения в исполнительских средствах.

Стиль как «свойство (характер) или основные черты» (4, с. 76—77) любого художественного явления отражает наиболее яркие особенности конкретной традиции. Особенно наглядно это видно при сопоставлении различных народно-песенных традиций, в которых стилиевые признаки, наряду с жанровыми, являются устойчивыми музыкально-интонационными формами выражения художествен-

ного текста. Индивидуальное осмысление и трактовка этого текста исполнителем в области русского певческого искусства осуществляется при помощи различных музыкально-выразительных средств, типов интонирования и артикуляции. Среди «неспецифически-музыкальных» (термин В.В. Медушевского) средств — темп, динамика, штрихи, артикуляция — выделяется одно ведущее средство, подчиняющее себе звуковысотные, темпоритмические и темброво-акустические звуковые отношения. Данным средством является интонационная выразительность исполнения. Именно с помощью верно найденной интонации передается образно-смысловое значение текста (вербального или музыкального).

Таким образом, определение критериев художественной оценки фольклорного песнетворчества и исполнительства проводится на основе имеющихся знаний в этой области и опыта восприятия данного вида искусства не только в видео- и звукозаписи, но и в концертном исполнении. Поскольку оценка любого художественного явления подразумевает его сравнение с другими явлениями данного рода, необходимо отметить, что сравнивать между собой следует принадлежащие к одному художественному направлению народно-певческие коллективы.

Художественная оценка коллектива или солиста-певца, принадлежащих к любому из данных направлений, проводится по двум основным компонентам — музыкальному материалу и его исполнительскому воплощению. Первый компонент свидетельствует о художественном вкусе исполнителей, проявляющемся при отборе ими произведений в репертуар в соответствии с творческими и техническими возможностями коллектива. Второй — выявляет особенности интерпретации определенного произведения в зависимости от характера использованных приемов в области звукоизвлечения, аранжировки, сценографии.

Исполнительское воплощение произведений осуществляется по-разному в коллективах, принадлежащих к различным направлениям. Главными критериями художественной оценки народно-певческого исполнительства, представляемого коллективами различных направлений, на наш взгляд, являются следующие: качество исполняемого народного музыкально-поэтического материала, его самобытность, духовная наполненность и художественные достоинства, ибо «не все в народе народное» (Н.А. Добролюбов); уровень певческого мастерства (умение передать в совокупности жанрово-стилевые черты произведения, раскрыть его образно-художественный строй посредством использования характерных певческих тембров, различных приемов интонирования и артикуляции, специфических особенностей строя и фонетики); степень проявления таких качеств исполнения, как выразительность, непосредственность, своеобразие и творческая индивидуальность; соответствие исполнения фольклорного материала (в подлинном или обработанном виде) особенностям конкретного народно-песенного

стиля и жанра (манера исполнения, тип многоголосия, характер соотношения различных по функции голосов, наличие определенных народных инструментов); владение импровизационными приемами исполнения (мелодическое, тембровое, ритмическое, фактурное, ладо-гармоническое варьирование); воплощение народно-песенных произведений на сцене (характер костюма: этнографический или стилизованный; особенности хореографии, драматургического построения концертного выступления, оформления сцены, общая сценическая культура исполнителей). Наиболее продуктивно, по нашим наблюдениям, использование данных оценочных критериев при сравнении исполнения одного и того же произведения в различных интерпретациях. При таком сравнительном анализе главным эталоном является подлинный фольклор, служащий одновременно источником фольклоризма и мерой его ценности. Однако необходимо учитывать, что «аутентичность воспроизведения фольклора не может в той или иной сфере культуры быть единственным оценочным критерием» (8, с. 24).

Успешное применение предлагаемых выше критериев художественной оценки возможно только при том условии, что студенты свободно оперируют накопленными в области фольклорного песнетворчества знаниями и обладают достаточно большим опытом слухового и зрительного восприятия народно-певческого искусства.

В заключение необходимо отметить особую роль народно-певческого образования в области культуры и искусства современной России. Сложившаяся в настоящее время в России система профессионального народно-певческого образования служит решению задачи исторической преемственности поколений в деле сохранения и дальнейшего развития традиционной национальной музыкальной культуры. Понимание сущностной роли и значимости этнического искусства как генетического фонда историко-культурной памяти народа необходимо для оптимизации музыкально-педагогического процесса.

Этнографическая парадигма музыкального образования связана с идеей национального в искусстве, с воспитанием самосознания подрастающего поколения средствами, методами и формами народно-певческого искусства. Музыкальное воспитание логично начинать с этномызыки, что позволит с самого раннего детства эффективнее организовывать и развивать музыкальный слух ребенка, его обостренное восприятие, ибо именно этнослух является первым и главным этническим идентификатором (И.И. Земцовский).

Сегодня в России существует и успешно функционирует непрерывная система специального народно-певческого образования (школа — училище — вуз) на фольклорной основе. На протяжении более 40 лет народно-певческие отделения вузов искусства обеспечивают развитие национальных самобытных традиций, составляющих гордость отечественной социокультурной панорамы (ансамбли песни и танца, государственные народные хоры, профессиональ-

ные народные ансамбли и др.). Востребованность специалистов народного профиля достаточно широка. Осуществляемое в различных средних и высших учебных заведениях вокально-эстетическое воспитание обучающихся построено на основе изучения и освоения локальных певческих стилей, что является одной из предпосылок сохранения национальной идентичности и способствует формированию специалиста, готового овладеть также и вокальными образцами других мировых этнокультур.

Особое значение народно-певческое образование приобретает в связи с ростом интереса к уникальной, не имеющей аналога в мировом художественном пространстве, русской народной традиционной певческой культуре — сложному, многогранному явлению с разветвленной жанровой системой и региональными особенностями функционирования, получившему свое развитие исторически на основе коллективного сознания, хранения и передачи художественных ценностей в устной форме бытования.

Существует локально представленный аналогичный опыт и за рубежом, который также свидетельствует об интересе к национальной культуре. В Нидерландах многие консерватории специализируются на изучении народной музыки. В Индии в университете МУФО — филиале Оксфорда и Национальной академии США русский язык преподается в классах сольного, хорового пения и танца. В Испании Высшая школа музыки Каталонии осуществляет обучение игре на народных инструментах и др.

Развитие и сохранение русского певческого искусства в широком смысле этого понятия как самобытной формы современной цивилизации направлено на сохранение целостности культурного пространства России, ибо с утратой культурного наследия возможна потеря нацией своего лица.

Литература

1. *Ананичева Т.М.* Областные певческие стили (спецкурс): Поволжье. Методическая разработка. М., 1989.
2. *Асафьев Б.В.* Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. 2-е изд. М., 1973.
3. *Асафьев Б.В.* О направленности формы у Чайковского // Избр. труды. Т. 2. М., 1954.
4. *Асафьев Б.В. (Глебов И.)* Путеводитель по концертам. Пг., 1919.
5. *Браз С., Чуков С.* Народное музыкальное творчество. Чтение хоровых партитур. Учебные программы для отделений по подготовке руководителей народных хоров. М., 1979.
6. Воспоминания о В.Г. Захарове / Сост. П. Казьмин и В. Хватов. М., 1967.
7. *Гусев В.* Психология коллективного творчества // Содружество наук и тайны творчества. М., 1968.
8. *Гусев В.* Фольклор и социалистическая культура. К проблеме современного фольклоризма // Современность и фольклор. М., 1977.

9. Двадцать русских народных песен в ранних звукозаписях / Сост. Е.В. Гиппиус. М., 1979.
10. Дискуссия о русских народных хорах // Сов. музыка, 1955, №7.
11. *Земцовский И.И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии. Опыт этномузыковедческой постановки вопроса // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
12. *Земцовский И.И.* Социалистическая культура и фольклор // Народная музыка СССР и современность. Л., 1962.
13. *Калугина Н.В.* Методика работы с русским народным хором. М., 1977.
14. *Калугина Н.В.* Основы методики работы с русским народным хором. М., 1969.
15. *Кирюшина Т.В.* Традиционная русская инструментальная музыка. М., 1989.
16. *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964.
17. *Медведева М.В.* Методика хоровой аранжировки для руководителей песенных фольклорных коллективов. Методическое пособие. М., 1982.
18. *Медведева М.В.* Хоровая аранжировка. Хоровая литература. Основы сольной импровизации. Типовые учебные программы для высших специальных музыкальных учебных заведений. М., 2006.
19. *Мешко Н.К.* Вокальная работа с исполнителями русских народных песен // Клубные вечера. Вып. 11. М., 1976.
20. *Мешко Н.К.* Искусство народного пения. Вып. 1. М., 1996; Вып. 2. М., 2000.
21. *Михайлов М.* Этюды о стиле в музыке. Л., 1990.
22. *Назайкинский Е.В.* Музыкальное восприятие как проблема музыкознания // Восприятие музыки. М., 1980.
23. *Руднева А.В.* Русское народное исполнительство. М., 1954.
24. *Тараева Г.* Музыкант и его работа // Проблемы психологии творчества. Кн. 1. М., 1988.
25. *Цыпин Г.М.* Психология музыкальной деятельности. Проблемы, суждения, мнения. М., 1994.
26. *Шамина Л.В.* Народное пение — компонент традиционной культуры. М., 2001.
27. *Шамина Л.В.* Школа русского народного пения. М., 1997.
28. *Шуров В.М.* Стилиевые основы русской народной музыки. М., 1998.

А.С. Ярешко

**ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ Л.Л. ХРИСТИАНСЕНА
ПО ОРГАНИЗАЦИИ
НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ
В САРАТОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ
КОНСЕРВАТОРИИ**

В истории культуры есть личности, жизнь и творчество которых представляют собой своеобразную веху, этапное явление для целого творческого направления. Такой фигурой был Л.Л. Христиансен (1910—1985) — выдающийся отечественный музыковед, педагог, общественный деятель, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РСФСР, профессор.

Страницы биографии Л.Л. Христиансена приоткрывают завесу его вхождения в искусство. А оно было естественным и органично вытекало из жизненного и культурного быта того времени. С детства будущий фольклорист слышал народные песни от отца, страстного любителя музыки и отличного певца. Атмосфера народных праздников и гуляний городов Хвалынска и Аткарска Саратовской области, где прошло детство Льва Львовича, была наполнена подлинной народной песенной культурой. «На мои детские музыкальные впечатления со временем легли и другие, более поздние, — вспоминал Лев Львович. — В те годы звучало много солдатских песен, ...песни и частушки гражданской войны... Я был одним из запевал нашего комсомольского батальона города Энгельса».

Закончив Саратовский музыкальный техникум и получив специальность руководителя хора и оркестра народных инструментов, Л.Л. Христиансен в 1932 г. становится студентом музыковедческого факультета Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

На пожелтевших фотографиях из архива Л.Л. Христиансена мы видим обычного подростка, играющего в ансамбле народных инструментов на балалайке, а вот он — уже юноша — в составе студенческой бригады в подмосковном колхозе. Жизнь как жизнь, в традициях ушедшего времени. После окончания консерватории Христиансен работает на ответственной должности в Управлении по делам искусств при Совете народных комиссаров РСФСР, и на фотографии молодой музыкант уже в качестве заместителя председателя жюри I Всероссийского конкурса вокалистов находится в кругу маститых певцов, профессоров.

Мало кто знает, что идею написать Концерт для голоса с оркестром Р.М. Глиэру подсказал Лев Христиансен. Сохранился экземпляр первого издания этого произведения с дарственной надписью композитора.

Но главное — Лев Львович впитывает и осмысливает художественные явления народного искусства той поры: выступления хора им. Пятницкого в период его ярчайшего расцвета, хора П. Яркова с его удивительной самобытностью, Северного народного хора во главе с А. Колотиловой, хора семейских из Забайкалья, ансамблей песни и пляски народов РСФСР.

Когда в трудные годы Великой Отечественной войны было принято решение о создании народного хора на Урале, то вполне закономерно, что его организатором и художественным руководителем стал Лев Львович Христиансен. Это был переломный момент его творческой биографии. Именно с этого времени начинается интенсивная собирательская деятельность фольклориста на Урале. Его консультации и совместное обсуждение проблем народного хорового пения с В.Г. Захаровым, незабываемые встречи с народными певцами и их творчеством, непосредственная репетиционная и исполнительская работа в хоре — все эти впечатления легли в основу фундаментальных знаний в области народного искусства, которые Лев Львович впоследствии развивал и приумножал. Его глубокое постижение основ музыкального мышления народных исполнителей, постижение не по учебникам (их тогда еще не было), а из недр самого сознания народа, сформировало те важнейшие философско-эстетические взгляды, которые воплотились в его теоретические труды.

Творческая деятельность Л.Л. Христиансена — это путь борца в искусстве за правду, за демократичность, за народность. Его книги, сборники народных песен, статьи, выступления проникнуты верой в неуязвимость народного искусства, в подлинную его мудрость, жизненную силу. Созданный им Уральский народный хор завоевал славу одного из лучших отечественных коллективов. Во многих странах мира хор демонстрировал искусство великого народа. Слушая записи того времени, понимаешь главное творческое кредо коллектива — воссоздание подлинной народности. Поэтому и зазвучали песни из его репертуара по всей России как близкое и дорогое сердцу каждого соотечественника.

Педагогическая деятельность Л.Л. Христиансена в Уральской, а затем в Саратовской консерваториях, накопление опыта, знаний в области народного творчества, народно-певческого искусства привели к логичной кулиминации — созданию в 1967 году отделения руководителей народного хора в Саратовской государственной консерватории. Это был переломный момент в подходе к народному искусству. С этого времени в музыкальных учебных заведениях была введена новая специализация, и отныне изучение фольклора приобрело профессиональную основу.

Множество трудностей встретилось на этом пути. Необходимо было создать новые программы, учебные планы и пособия, разработать курсы специальных дисциплин и сделать еще многое другое, что ляжет затем в основу образования. Фундаментальные знания, полученные в Московской консерватории вместе с приобретенным опытом в области музыкального фольклора, сложились впоследствии в стройную рациональную систему и явились той базой, на основе которой постепенно сформировались методические и педагогические принципы обучения новой специальности.

Лев Львович щедро делился знаниями, опытом со своими учениками и коллегами. В течение нескольких лет он читал лекции и проводил практические занятия со студентами ГМПИ им. Гнесиных, где также, годом раньше, было открыто подобное отделение. Таким образом были заложены основы методологии и методики новой специальности, что было принципиально важно для молодых отделений.

Л.Л. Христиансен — фольклорист

Профессиональная деятельность Л.Л. Христиансена в области изучения фольклора основывалась на глубоком знании предмета. Он был одним из первых ученых, посвятивших ряд лет, начиная с 1940-х гг., собиранию фольклора Урала. По сведениям самого ученого, им было записано две тысячи народных песен этого региона. Ставя перед собой вначале чисто практические задачи — сформировать концертные программы для Уральского народного хора, Л.Л. Христиансен постепенно, с накоплением материала и расширением ареала обследования, всё глубже ощущает потребность в *системном* подходе к данной деятельности. Внимание практика и ученого привлекает манера пения различных групп народных певцов, на основе чего он постигает певческий стиль аутентичных исполнителей. Своего рода эталон местного певческого стиля он находит в селах Покровское Егоршинского района и Измодёново Белоярского района, которые, по словам собирателя, «имели разные стили многоголосия и отличия в характере звучания — серебристого грудного у измодёновцев и мощного гулко-го (грудного и головного) у покровчан» (2, с.19).

Именно бережное отношение к аутентичной манере пения стало причиной разделения первоначального состава Уральского хора на две группы, каждая из которых имела собственный репертуар, соединяясь для исполнения лишь нескольких номеров. Так же внимательно Лев Львович изучал исполнительскую эстетику народных певцов — солистов и ансамблей, особенности многоголосной фактуры, художественные различия мужского и женского пения — всё, что впоследствии легло в основу его статьи «Работа с народными певцами».

Не менее важным для исследователя было осознание масштабов жанрового разнообразия народного музыкального творчества. Воп-

реки довлеющей идеологической установке той поры, Л.Л. Христиансен собирал и записывал практически всё: и древнейшие пласты фольклора — плачи, колыбельные, календарные и другие песни, а также творчество городских групп населения, в том числе, рабочий фольклор и современные образцы народного искусства. Но главное — он сумел использовать накопленный фольклорный материал в сборниках, теоретических трудах и педагогической работе. В этой связи сошлемся на уникальный по жанровому разнообразию фольклорный сборник «Уральские народные песни» (1961), который до настоящего времени является самым полным собранием уральского песенного фольклора. Осознанно соединяя в собрании «неровный» по своим художественно-музыкальным достоинствам материал, автор хотел «показать самый процесс народного музыкально-поэтического творчества, а не только его законченные результаты» (6, с. 6). Вместе с тем, стремление автора «дать объективную картину бытования песен в прошлом и настоящем» вылилось в яркий художественный результат: песенное наполнение сборника, как мы уже отмечали, удивительно разнообразно в жанровом отношении. Здесь и уникальная былина «Илья Муромец на Каменном Поясе и Сибирской земле», казачьи и солдатские песни, обширный пласт календарных и свадебных песен с подробными комментариями по каждой песне, многочисленные «бытовые» песни: любовные, трудовые, семейные, детские, баллады, шуточные, сатирические, плясовые. В сборник включен духовный стих (под «зашифрованным» названием «Стишок о погибших на войне»), уникальный «Плач по покойному мужу» с фиксацией повышения «плачевой» интонации в процессе музыкального развития и другие редчайшие материалы. Значительный по объему раздел «Социальные песни» убедительно доказывает глубину социальных процессов, происходивших в обществе в начале XX в., их неоднозначный и сложный характер.

Интерес к фольклору всегда был в центре внимания Христиансена. Исследователь видел в нем тенденцию обновления традиционного искусства, воплощения нового жизненного уклада. Так, в 1974 г. Лев Львович выступает на сессии Академии искусств ГДР с докладом, говоря современной терминологией, на тему «глобализации» народной культуры: «Классовое, общенародное и общечеловеческое в русском рабочем фольклоре». Доклад был опубликован в Берлине в 1977 г. с нотным приложением, которое включало девятнадцать народных рабочих песен.

В архиве библиотеки Саратовской государственной консерватории хранится рукопись Л.Л. Христиансена «Уральская народная свадьба» — плод многолетней деятельности фольклориста по изучению свадебной обрядности. Автору удалось соединить системный этнографический и музыковедческий принципы и дать обобщающий материал, основанный на полевых фольклорно-этнографических экспедициях. К сожалению, в рукописи изложен лишь этнографический материал, музыкальный частично опубликован в ука-

занном сборнике «Уральские народные песни» (6). По-видимому, стоит подумать об их объединении и выпуске в едином издании, учитывая достаточно полноценный музыкальный материал, состоящий из четырнадцати песен и плачей невесты (с подробными комментариями).

Впечатляет в «уральском» сборнике раздел календарных, игровых, хороводных, в том числе, троицких, «качельных» на Пасху и других. Не без иронии автор сообщает информацию исполнителя: «“Таусен” помнит с детства. Пели до революции (отменили после революции)...» (6, № 34).

О комментариях Л.Л. Христиансена к песням следует сказать особо. Они информируют не только об исполнителях, но и о функциональности песен, имеют достаточно подробные описания игровых или обрядовых действ. Ко многим песням даны аналитические ремарки — краткие, но детализированные, обращающие внимание на их характерные стилевые особенности, а также на семантику морфологических элементов. Например, «в напеве этой песни (№ 48) — цепной лад, получающийся в результате одновременного сочетания одноимённых минора (в нижнем голосе) и мажора (в верхнем голосе). Подобное противоречивое ладовое строение, видимо, связано с атмосферой необычности, праздничности весенних гуляний. Гротескное содержание текста в данной песне, видимо, находится в связи с ладовым строением напева» (6, с. 205).

Особую музыкальную ценность представляют протяжные («проголосные») песни сборника, такие как «За речушкой» (№ 2), «Горы Воробьёвские» (№ 5), «Матушка Тура» (№ 95) и другие. В этом плане уникальна любовная песня «Надоело-напрокучило» (№ 37) со сквозным развитием, строфическим принципом строения, неповторимой мелодической «игрой» голоса. Л.Л. Христиансен, отмечая особую распевность данного произведения, предполагает, «что, возможно, это следствие особой одарённости исполнителя» (6, с. 209). Не отрицая сказанного, отметим, что талантливый исполнитель-самородок — И.А. Карыпов (р.1876) — коренной уралец, безусловно, хорошо помнивший былую традицию уральского «проголосного» пения и сохранивший эту манеру в своей памяти и исполнительской практике. У этого же исполнителя (самого пожилого из информаторов сборника) Л.Л. Христиансен записывает еще две не менее яркие в мелодическом и ладовом отношении и исполнительски сложные любовные песни: «Матушка Тура» и «Вздохи» (№ 86), отличающиеся особо полноценным развернутым текстом.

В целом, данный сборник — безусловно, выдающееся явление в фольклористике. Можно лишь сожалеть, что ограниченный объем издания (120 песен) не смог вместить всё, собранное автором.

Работая в Саратове, Л.Л. Христиансен составляет два небольших, но весьма ценных сборника народных песен Саратовской области из архивного собрания Областного дома народного творчества по фольклорным записям 1949, 1951 и 1957 годов: «Я по бережку

похаживала» и «Под зеленою ракитой» (Саратов, 1971). Сборники содержат в общей сложности шестьдесят три песни различных жанров. Среди них былина «Сухан», относящаяся к поздней традиции русского эпоса, редкие исторические песни «О татарском полоне», «О сынке Разина», «Про нашествие Наполеона». Составителю удалось отобрать художественно яркий и уникальный материал саратовской традиции: календарные, хороводные, свадебные, лирические песни, передающие как сольный, так и многоголосный стиль региона. В этой связи стоит упомянуть былинку, свадебные плачи, некоторые лирические, предполагающие исполнителя-солиста, и, например, песню «Ох, жил я в городе во Муроме» (№ 40) с развитым многоголосием (пятиголосием), где грудное пение сочетается с тонкими голосами в верхнем регистре. Второй сборник, содержащий восемнадцать песен, посвящен фольклору XX в. и обработкам народных песен. Здесь стоит отметить удачную подборку частушек (семь номеров), разнообразных по тематике, стилям («Самарочка», астраханские, саратовские, рекрутские, «старинные» и др.) и ярких в художественном отношении. Данные сборники давно стали библиографической редкостью и, безусловно, нуждаются в переиздании.

Под руководством Л.Л. Христиансена студенты Саратовской консерватории вели планомерную работу по записи фольклора Саратовского Поволжья, в результате чего мы имеем значительное количество зафиксированного материала, начиная с 70-х гг. прошлого века.

Научная и научно-методическая деятельность Л.Л. Христиансена

Две названные грани деятельности ученого невозможно разделить, так как любой его научный труд был ориентирован на педагогическую работу со студентами. Л.Л. Христиансен создает фундаментальные труды, ставшие подлинной школой для начинающих фольклористов и незаменимым учебным пособием для педагогов. Еще на раннем этапе своей педагогической деятельности, в 1955 г., он пишет уникальную статью-очерк «Процесс складывания напева и его многоголосного распева у народных певцов» (Вопросы музыкознания. Ежегодник. М., 1955), где автору удалось «подглядеть» и научно изложить логику музыкального мышления народных исполнителей в творческом процессе (1). Однако только сейчас, спустя полвека, современные педагоги начинают всерьез разрабатывать данную проблему, которая становится особо значимой в современном обучении фольклористов.

Спустя два десятилетия Лев Львович пишет другую статью: «Работа с народными певцами» (4), которая стала важнейшим этапом осмысления новой для всех педагогической проблемы. Как оценивал редактор-составитель сборника профессор Л.Б. Дмитриев, «по-

явление работы такого знатока народного пения и опытного практика, как Л.Л. Христиансен — явление в высшей степени отрядное. Это тем более важно, что интерес к народному пению... сильно возрос, и вопрос воспитания народных певцов стоит сейчас очень остро». И далее: «Его опыт с успехом может быть использован теми, кто работает в области воспитания голосов в народной манере пения» (4, с. 3). В данной работе Л. Христиансен последовательно раскрывает специфику народной манеры пения, отстаивая ее самобытность и высокую эстетическую культуру, доказывая, что народные певческие культуры «не хуже» европейской академической школы, хотя и очень своеобразны» (4, с. 11).

Как убедительно доказывает Л.Л. Христиансен, академическая вокальная культура «не универсальна». «Народную культуру пения не надо принижать, противопоставляя академической: развивать следует и ту и другую». И далее: «Человечество не знает одной-единственной, “самой лучшей”, “самой благородной” манеры пения. Имеет право на развитие и русская народная манера пения, которую обычно называют “белым звуком”, “открытым” пением в противовес округлённому прикрытому звучанию голоса в академической манере.

Манера пения и фонетика языка органически связаны как элементы народной музыкальной речи. Последняя возникла и развивается в сложном процессе народного музыкально-поэтического творчества, отражающего склад национального характера народных масс, их мысли и вкусы. Основные нормы музыкальной речи, возникшие в народном творчестве, приобретают силу и значение объективных её законов. К их числу относится и выбор народом манеры пения» (4, с. 11—12).

Мы намеренно приводим данные цитаты, так как в них — основная позиция автора, пафос его *школы*, в основе которой лежит аутентичный принцип народного музицирования. К сожалению, данную позицию приходится отстаивать и сегодня. Причин несколько. Одна из них — идеологическая установка, десятилетиями довлевшая над самостоятельными хоровыми коллективами, которые в прямом смысле обязаны были исполнять песни советских композиторов «соответствующей» тематики, которые принципиально не ориентировались на подлинную народную манеру пения¹.

Другая причина связана с канонизированной в течение десятилетий системой музыкального образования в стране, в которой всё подчиняется жесткой регламентации предметов, программ, методов

¹ Будучи руководителем областного хорового самостоятельного коллектива в 1980-х гг., автор данной статьи получал официальные письменные установки от руководящих органов по репертуарной политике, где, например, указывалось: «Репертуар русского народного (!) хора должен состоять в основном из лучших произведений советских композиторов о Партии, Родине, воспевающих патриотизм и победы советского народа, а также частично (!) народных песен».

обучения, где до недавнего времени не было места народному пению и аутентичному музицированию. (Кстати сказать, это привело к полной академизации так называемых народных инструментов — баяна, домры, балалайки.) Об этой проблеме — подготовке квалифицированных кадров исполнителей, педагогов, руководителей также пишет в своей статье Л.Л. Христиансен: «Главная трудность в художественном воспитании народных певцов состоит в том, что этим часто занимаются люди, сами плохо знающие народную песню или, при знании народного искусства, недостаточно ценящие его мастерство, не признающие до конца его высокую эстетическую ценность. Поэтому большинство таких руководителей пренебрегает исполнением именно народных песен в подлинном виде, подменяя их произведениями композиторов-любителей, зачастую пишут их сами» (4, с. 20).

К сожалению, приходится и поныне констатировать справедливость выводов Л.Л. Христиансена. Даже в настоящее время руководителями ряда профессиональных хоровых коллективов, как и самодельных, являются выпускники академических дирижерско-хоровых кафедр, поверхностно, «по наитию» разбирающиеся в народном пении. Особенно трагична ситуация в клубной сельской самодеятельности, где главным и единственным руководителем аутентичных ансамблей и певцов является, как правило, баянист, совсем далекий от понимания народной певческой культуры². (Кстати сказать, один из существенных пробелов образования современных баянистов — неумение их играть на подлинном национальном инструменте — гармони, которая, как известно, имеет ряд локальных разновидностей.)

Пожалуй, лишь в последние два десятилетия дело сдвинулось в нужном направлении, и фольклорное образование стало проникать в академические сферы. Появление в музыкальных школах народно-певческих отделений стало в полном смысле революционным шагом, сохраняющим национальные традиции и создающим фундаментальную базу для их продолжения и развития. Но по-прежнему остается злободневной проблема репертуарных сборников, учебных пособий и, главное, не разработана методика работы с детским фольклорным коллективом и солистами³.

² Вспоминается моя работа в 1970-е гг. по записи фольклора в Астраханской области от переселенцев-старообрядцев из Румынии, так называемых «липован». Для руководства к ним был «приставлен» баянист, он же — ведущий клубом, который очень рьяно взялся за работу и всячески пытался исправить «погрешности» в текстах песен и напевах, которые «не укладывались» под аккомпанемент баяна.

³ В Саратове накоплен определенный опыт работы в данной сфере. Так, еще с 1980-х годов в селе Михайловском под Саратовом действует музыкальная школа, где обучение ведется на фольклорной основе. Руководит школой ученица Л.Л. Христиансена — Л.М. Ильичёва. Несколько лет назад в Саратове открыта музыкальная школа им. Л.Л. Христиансена. Здесь

В целом проблема методологии работы с народными голосами, народно-певческими коллективами, инструментальными ансамблями фольклорной традиции остается одной из самых насущных в современном профессиональном образовании.

Безусловно, нельзя отрицать возможность поиска новых форм исполнительской выразительности. Ряд современных ансамблей и солистов фольклорного направления находятся под эстетическим воздействием современной эстрады, порой, в свою очередь, оказывая влияние на ее художественные постулаты. Собственно говоря, это направление не ново, оно было всегда. Так, искусство всенародно любимой певицы Л.Г. Зыкиной, основанное на традициях народного пения, в период ее творческого расцвета было ярким явлением современной эстрады. Здесь особое значение приобретают талант исполнителя или руководителя коллектива, чуткость к запросам времени, особая деликатность в обращении с фольклором и т.п.

Думается, что тенденция перенять «кое-что» от академического стиля пения — не более чем попытка завуалировать беспомощность в осознании художественных возможностей подлинного фольклора. Нельзя не видеть глубокой справедливости слов Л.Л. Христиансена, утверждавшего, что «все эстетические категории — прекрасного, трагического, безобразного, страшного, смешного, возвышенного и т.д. — заключены в музыкально-поэтическом содержании народных песен и претворяются в звуковых качествах их исполнения» (4, с.19).

На наш взгляд, всё же наиболее яркие художественные результаты достигнуты исполнителями, глубоко и осознанно претворяющими в процессе своей творческой деятельности все богатства народного искусства. Вспомним, каким открытием стал в свое время для слушателей ансамбль Д. Покровского, который обратился к аутентичному фольклорному материалу в аутентичной его подаче. Богатство и объем подлинного фольклора в России поистине необъятны, его возрождение и сохранение в исполнительской культуре даст художественные стимулы еще многим поколениям. Надо только уметь взять и претворить эти духовные ценности. Это можно и нужно сделать, говоря словами Л.Л. Христиансена, в процессе изучения «специфики *местного* народного творчества и *местной* певческой культуры» (4, с. 22).

Упомянутая статья Л.Л. Христиансена — поистине уникальна и пока еще остается непревзойденной по охвату проблемных вопросов в области постановки народной манеры пения и воспитания исполнителя. В настоящее время — это основной научно-методический источник для педагогов и руководителей певческих

главным направлением также является фольклорное воспитание учащихся. Как мне известно, результативная работа в этом направлении ведется и в других регионах, в частности на Кубани, где имеется специализированная музыкальная школа при Государственном Кубанском казачьем хоре. Но всё же приходится констатировать единичность таких опытов.

коллективов, несмотря на появившиеся в последние годы статьи профессиональных педагогов в этой области. В то же время статья по проблематике поставленных вопросов открывает широкие перспективы возможных исследований и разработки данной темы последующим поколением педагогов и ученых.

В своих трудах Лев Львович демонстрировал неординарный творческий подход к насущным проблемам музыкального образования, пристально всматриваясь в современное искусство и точно прогнозируя его развитие. Так, в книге «Современное народное песенное творчество Свердловской области», написанной на материале кандидатской диссертации, автор впервые в истории отечественной фольклористики полностью погружается в современные процессы фольклора. Это было непросто, так как современность в народном искусстве всегда была «за бортом» внимания (вспомним, к примеру, многолетнюю полемику по поводу частушек). Однако Лев Львович глубоко верил в неизбежность народного творческого начала. Его анализ народных песен Великой Отечественной войны, свидетелем появления которых он был сам, песен довоенного и послевоенного периода отличается точными наблюдениями, высоким профессионализмом и убедительностью выводов. Неслучайно в предисловии к сборнику «Уральские народные песни» он писал: «С глубоким сожалением следует отметить, что мы слишком мало публикуем материалов, раскрывающих процесс народного творчества как таковой». Вполне закономерно, что Лев Львович первым из фольклористов увидел в творчестве современной молодежи ростки зарождающегося нового стиля в народном творчестве. Именно он уделил этому пристальное внимание, благодаря чему мы сейчас имеем достоверный фактологический материал — собрание записей и расшифровок ранних образцов «гитарных песен», которые, несомненно, станут ценнейшим историко-музыкальным материалом. А его статья «Петь хотят все» (1970), напечатанная в журнале «Советская музыка» после четырехлетнего рассмотрения «по инстанциям», — первая научная публикация на эту тему. Ему же принадлежит организация «круглого стола» по проблемам «гитарной песни» в газете «Советская культура» в 60-е гг. (кстати, этот термин, введенный в научный обиход Львом Львовичем, представляется наиболее точным). Его статья с полным анализом данной темы, социальным и эстетическим обоснованием проблемы сыграла решающую роль в осознании фольклорного начала в этом пласте творчества. Систематизируя и развивая научную позицию в данном материале, ученый высказывает свои принципиальные взгляды на культурологические процессы, происходящие в народном искусстве. «Народное творчество вечно, как вечен народ», — пишет он. «Но новое в фольклоре обычно оказывается “неузнанным” современниками. Народное творчество мы понимаем как сложный процесс возникновения, отбора и шлифовки произведений во взаимодействии профессионального и самодеятельного, письменного

го и устного, индивидуального и коллективного творчества. При этом новое содержание, соответствующее новым явлениям самой жизни, естественно, требует и обновления художественных средств и форм» (5, с. 2). Анализируя данное творческое явление, автор подчеркивает его позитивные свойства, где «раскрылись такие формы и возможности, такие фактурные приемы, которые неизвестны композиторам-профессионалам. ...Молодежь предпочитает “свои” сочинения, вероятно, и потому еще, что они удобнее композиторских как в отношении аккомпанемента, так и по диапазону вокальных мелодий. Но конечно же, тут имеют важное значение и тексты песен. Они сочиняются к конкретному жизненному случаю, навеяны сиюминутным переживанием» (5, с. 2).

Данные сентенции автора свидетельствуют о глубоком понимании процессов, происходящих в современном народном искусстве. Можно лишь удивляться современным авторам, изучающим данную тему (например, статья Н.А. Огарковой «Авторская песня» в сборнике «Горизонты культуры», 1992), которые не знают (или игнорируют) об этой поистине титанической деятельности Л.Л. Христиансена в защиту нового фольклорного движения молодежи.

Заключительным этапом научной деятельности Л.Л. Христиансена в фольклористике явился его фундаментальный труд «Ладовая интонационность русской народной песни» (1976). Опираясь на обширный материал народных песен, исследователь выдвинул идею философско-эстетического анализа семантики ладо-интонационных средств народных песен. В этой книге впервые поднимаются вопросы диалектики в развитии музыкально-выразительных средств народной песни, семантической связи музыки и текста. В редакторском предисловии профессор Ю.Н. Тюлин высоко оценивает данный труд, в то же время подчеркивает его многозначность, проблемную сложность. «Если в настоящем труде, — пишет он, — наряду с тонкими и интереснейшими наблюдениями, имеются моменты спорные и неубедительные, происходящие из увлеченности автора своей идеей, то самую идею и научную его концепцию никак нельзя упрекнуть в неверном основании. Наоборот, в этом главная сила и ценность данного труда» (3, с. 6).

«Ладовая интонационность...» — это, по сути, учебник о народно-песенном творчестве с семантикой ладов русских народных песен, освещением общих вопросов теории музыкального фольклора, в том числе ритма, гармонии, структуры, форм многоголосия, вариантыности и импровизационности и т.д. Автор выявляет уникальные образцы ладовых типов, в том числе политональных элементов, которые впервые в отечественной фольклористике введены в научный и практический обиход. Ю.Н. Тюлин оценивает книгу как «новаторский по существу труд», который «является значительным вкладом» в отечественное музыкознание.

Вышеназванные и другие работы ученого и педагога Л.Л. Христиансена представляют магистральную линию в воспитании будущих специалистов. Развитие фольклористики и педагогики в этой области будет продолжаться, новые исследования дадут свои победы в области знаний, но работы ученого останутся важнейшей вехой для всех поколений. Л.Л. Христиансен был глубоко прав, начиная дело профессионального народно-певческого образования. Время это подтвердило.

«В деятельности моих учеников я вижу развитие на новом уровне традиций народного творчества прошлого и настоящего», — так писал Лев Львович в своей книге «Встречи с народными певцами» (4). И это справедливо. Многие из его учеников стали авторами научных трудов по фольклористике или создали хоровые, ансамблевые коллективы, в каждом из которых есть частица таланта и щедрой души их учителя.

Литература

1. См.: *Егорова И.Л.* Опыт многоголосного народного распева песни по методу Л.Л. Христиансена // Памяти Л.Л. Христиансена. Сб. научных статей по материалам Всероссийских научных чтений. Саратов, СГК им. Л.В. Собинова, 2005.
2. *Христиансен Л.Л.* Встречи с народными певцами: Воспоминания. М., 1984.
3. *Христиансен Л.Л.* Ладовая интонационность русской народной песни. М., 1976.
4. *Христиансен Л.Л.* Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. Ред.-сост. Дмитриев Л.Б. М., 1976.
5. *Христиансен Л.Л.* Талант с мастерством не спорят! // Советская культура, 1970, 1 сентября.
6. *Христиансен Л.Л.* Уральские народные песни. Предисловие. М., 1961.
7. Об этом труде см. подробно статью И.Л. Егоровой в данном сборнике.

Г.Я. Сысоева

ЭТНОКУЛЬТУРНАЯ СРЕДА В СИСТЕМЕ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Сегодня, как никогда, мы наблюдаем в обществе интерес к традиционной народной песне и как к факту живого народного бытового искусства, хотя этот слой культуры становится все тоньше и тоньше — до прозрачности, и как к предмету музыкально-этнографического исследования. Но, что самое неожиданное, традиционная песня все чаще заявляет о себе как о профессиональном искусстве, претендуя, с одной стороны, на филармоническую сцену, а с другой — на роль музыкального сувенира на корпоративных вечерах, разнообразных мемориальных мероприятиях, даже тех, которые организованы духовенством. И это не говоря уже об участии фольклорных ансамблей в массовых увеселительных празднествах, на свадьбах, юбилеях, встречах, проходах: тут им место находилось всегда, но не такое почетное место, а так, что-то вроде обязательного атрибута типа свиной головы на липецкой свадьбе.

Участники активно концертирующих фольклорных ансамблей — молодежь, сегодня чаще всего это городская образованная молодежь, костяк которой обычно состоит из профессиональных музыкантов. Поэтому следует задуматься о том, кто, как, чему и для чего готовит музыкантов, профессионально занимающихся фольклором.

Сегодня в образовании сформировались три направления, существенно различающиеся задачами обучения, методами и результатами. Речь пойдет только о тех специалистах, которые считают, что они занимаются именно фольклорным исполнительством.

Народно-хоровое направление представлено отделениями в музыкальных училищах и музыкальных вузах. Оно обеспечивает подготовку специалистов для профессиональных народных хоров и их подражателей в среде художественной самодеятельности, нередко не только не уступающих, но и превосходящих профессионалов за счет существенной подпитки от живой традиции, с которой они, как правило, в той или иной степени связаны.

Это искусство, благословенное М.Е. Пятницким в начале XX в., за годы советской власти научилось быть плакатным, письменным, авторским со всеми вытекающими последствиями: явная и скрытая обработка напевов, текстов, стилизация костюмов, надуманность

композиций, и все это — под флагом европеизации народного музыкального мышления. Но парадокс заключается в том, что народная песня в таком хоре перестала быть народной и отказалась от всего, что составляет сущность и специфику фольклора, — от устности, традиционности, анонимности, импровизационности.

Профессиональное народное искусство переводит язык традиционной культуры на язык современной массовой культуры, из сферы быта в сферу искусства. К этому надо относиться так же, как если бы некто вышил бисером картину В.М. Васнецова «Три богатыря»: угадать можно, но другая техника исполнения порождает и другие образы, и другие ассоциации у зрителя.

И вот вдруг мы сегодня наблюдаем нечто необыкновенное: в народных хорах, которые по-прежнему не отказываются от курса на профессионализацию народной песни, стал заметен поворот в сторону фольклора не как цитатного родника, а как традиционной исполнительской манеры. Причин у такого обращения много, вот главные из них:

— мода на фольклор, поскольку он наименее идеологизирован, а народный хор, в отличие от фольклорного ансамбля, в представлении массового слушателя ассоциируется с рупором советской идеологии и считается проводником коммунистической политики;

— мобильность фольклорного ансамбля, так как художественная самодеятельность, убитая перестройкой, не в состоянии обеспечить существование больших народных хоров, гораздо легче содержать небольшой фольклорный ансамбль;

— проблемы «репертуарного голода» в народном хоре в связи с резким сокращением композиторов и поэтов-песенников, сочиняющих для народного хора.

Всё это и заставило хоровиков-народников активнее работать с фольклорным материалом. Особенно заметны новые тенденции в народно-хоровом образовании. Кроме больших учебных хоров практически в каждом учебном заведении созданы и фольклорные ансамбли, которые стремятся не отходить от расшифровки, импровизировать, использовать диалектное произношение слов. Однако за редким исключением радикальной перестройки на народный тип музыкального мышления не происходит. И по-прежнему выпускники народно-хоровых отделений вузов и особенно училищ выходят с дипломами, не имея адекватного представления ни о народных обрядах и праздниках, ни о народной жизни, ни о народной песне, ни о народной манере, ни, тем более, — о народном музыкальном мышлении. Главная причина — в учебных планах и программах, которые по-прежнему ориентируются на былую славу и популярность профессиональных народных хоров и фольклор не изучают, а используют.

На отделениях народного хора очень мало часов отводится на народное творчество, не проводится экспедиционная практика по сбору фольклорного материала, этнографии нет вообще в учебных

планах (может поэтому сценический антураж к песне часто вопиюще противоречит этнографическому контексту). Студенты не знают или игнорируют местные (узколокальные) особенности исполнительской манеры, поскольку практически не используют в своей работе фонограммы песен в исполнении носителей традиции. При таком подходе к фольклорному материалу, когда главным исполнительским принципом является не правдивость, а красивость, рождается авторский фольклор. А куда ведут такие эксперименты, мы уже знаем.

Главный упрек, который можно предъявить фольклорным ансамблям, появившимся на народно-хоровых отделениях, — это отсутствие связи с живой традицией. Но там, где такая проблема решается, коллективы добиваются поразительных результатов, как, например, в фольклорном ансамбле «Межа» Тверского музыкального училища (руководитель И.Н. Некрасова) или в фольклорном ансамбле «Воскресение» Губкинского музыкального училища в Белгородской области (руководитель А.В. Горбатовская). Ансамбли держат твердый курс на аутентичный фольклор благодаря энтузиазму руководителей и вопреки государственному образовательному стандарту, в котором и слов-то таких нет!

Культурологическое направление предполагает, что выпускники культурпросветучилищ и институтов культуры придут после окончания работать во дворцы и клубы, поэтому учебные предметы там исключительно разнообразные, а итоговые требования — на порядок ниже, чем в специальных музыкальных учебных заведениях. В результате выпускники не получают достаточных знаний ни как музыканты, ни как этнографы, а уж практические навыки редко поднимаются выше ступени начального музыкального образования (то есть музыкальной школы).

Главный опыт фольклорного исполнительства выпускники приобретают в учебных коллективах (часто просто замечательных в зрелищно-концертном отношении). Но их фольклор родом не из села, а из аудитории, поэтому вся страна дружно поет песни «На горе на горушке не шум звенел, не гром гремел», «Уж ты, Порушка, Параня». И даже те коллективы, которые преодолевают эту всероссийскую каноническую имитацию и по-настоящему занимаются какой-либо конкретной традицией (а такие коллективы есть!), не могут обеспечить своим студентам индивидуальный профессиональный рост: в этих коллективах могут вырасти хорошие исполнители, но до грамотных музыкантов, будущих руководителей коллективов вырастают единицы.

Чаще всего выпускники именно этого направления создают небольшие ансамбли для выступления в ресторанах, на туристических теплоходах, презентациях, свадьбах и т.п. Это достаточно успешный бизнес, и здесь не требуется ни правдивости, ни красоты, достаточно куража. Ансамбли такого рода выполняют ту же роль, что цыганские ансамбли в XIX в.: создают ситуацию, когда зритель при желании сам может присоединиться к выступающим.

В фольклорные ансамбли институтов культуры нередко попадают молодые сельские таланты, можно сказать, носители своей традиционной культуры, пусть даже не в полном объеме, но — носители! Их начальный деревенский певческий и слуховой опыт, речевой и музыкальный диалекты бесценны для фольклорного ансамбля и его руководителя. Но как быть, если таких талантов немного, и все они из разных мест, и манеры у всех разные!

Подобные проблемы появились еще у М.Е. Пятницкого, когда он стал соединять смоленских, рязанских, воронежских певцов для исполнения общей песни. Каждой группе пришлось отказаться от своих исполнительских традиций: одни пожертвовали тембром, другие — тесситурой, третьи — искусством орнаментации. А надо было не жертвовать, а учиться друг у друга. И в первую очередь — учиться руководителю. Но при этом он должен владеть как минимум одним музыкальным диалектом досконально, приближаясь по мастерству к лучшим сельским певцам — носителям традиции. И такие руководители тоже есть, например, О.Г. Никитенко, руководитель фольклорного ансамбля «Станица» Волгоградского института культуры и искусства.

Этномузыкалогическое направление официально существует с 2003 года, хотя неофициально — с 1990 года, со времени открытия А.М. Мехнецовым в Санкт-Петербургской консерватории отделения этномузыкологии. Была создана принципиально новая модель музыкального образования, ориентированная на изучение и осмысление всей системы традиционных ценностей русского народа и осознание музыкального народного творчества как особой этнической или субэтнической ментальности.

Ориентация на региональные традиции представляется правильным и плодотворным выбором. Вузы, работающие по программам специальности «этномузыкология», не сговариваясь, ориентируются в большей степени на определенные музыкальные диалекты: Санкт-Петербургская консерватория — на северо-западные традиции, Воронежская государственная академия искусств — южнорусские (и то не все, а только областей центрального Черноземья), Петрозаводская консерватория — на традиции финно-угорских народов, музыкальный факультет Вологодского пединститута — на вологодские традиции в контексте северорусских, Казанская — на традиции народов Верхнего и Среднего Поволжья.

Как тут не вспомнить Ф.А. Рубцова, который говорил: «Та или иная манера звукоизвлечения должна вытекать из стиля определенной традиции и характера исполняемых песен» (2, с. 33), подчеркивая, что нет и не может быть единой общерусской манеры пения.

Это означает, что важнейшим фактором успешного профессионального становления фольклориста является определенная этнокультурная среда — естественная или искусственно моделируемая.

На уровне практических исполнительских навыков глубокое погружение в конкретный локальный стиль или музыкальный диалект

позволяет перестроить музыкальное сознание и мышление студентов, максимально приблизить их к носителям традиции, чтобы в конечном итоге овладеть приемами музыкально-фольклорного моделирования. На этом пути — лучшие фольклорные ансамбли, и первые по старшинству и по значимости — фольклорные ансамбли Московской государственной консерватории (руководитель Н.Н. Гилярова) и Санкт-Петербургской государственной консерватории (руководитель А.М. Мехнецов).

Есть глубокий смысл в том, что студент из Липецка, например, глубоко погружается в традицию воронежско-белгородского пограничья. Он не столько занят новыми для себя напевами и текстами, сколько увлечен изучением механизма, порождающего эти песни и удерживающего их при всех вариантных преобразованиях в зоне инвариантных звуковысотных и ритмических структур. И вернувшись в свою родную Липецкую область, он будет знать, какой следует подобрать ключ для того, чтобы открыть самобытность липецкой музыкальной традиции и сделать ее узнаваемой при реконструкции в своей педагогической или творческой работе.

В Воронежской государственной академии искусств, например, разработана следующая схема практического освоения музыкального диалекта. Учебная программа курсовых фольклорных ансамблей составлена по принципу от частного к общему:

- узколокальная песенная традиция, то есть, традиция одного села (первый курс);
- локальный песенный стиль воронежско-белгородского пограничья (второй курс);
- южнорусская традиция в локальных разновидностях (третий курс);
- песенные стили других регионов; звуковая реконструкция нотных публикаций (четвертый курс);
- подготовка дипломных программ (пятый курс).

На этом пути наибольшие трудности вызывает не проблема репертуара (наш архив насчитывает тысячи интересных записей, расшифровок), и не проблема сценичности (это удалось преодолеть). Перед этномузыкологами встают задачи иного рода, связанные с достоверной реконструкцией того, что записали в экспедиции.

Эта задача вообще одна из самых актуальных в современной фольклористике, поскольку фольклорные тексты воссоздаются в новых условиях тиражирования традиционной музыкальной культуры. Имитация живого аутентичного звучания фольклора в нетрадиционной среде — любительских, учебных, профессиональных фольклорных коллективах — сегодня это новая фольклорная реальность, которую нельзя отрицать и с которой нельзя не считаться. Процессы реконструкции фольклора требуют научного осмысления.

Под реконструкцией фольклорного текста понимается воссоздание целого из фрагментов во всей полноте смыслов, контекстов, предназначений, художественных средств и исполнительских приемов.

В теоретическом плане ракурс рассмотрения проблем реконструкции может быть различным:

- сравнительно-исторический, при котором исследователя, прежде всего, интересуют динамические процессы: генезис, эволюция, трансформация тех или иных явлений;
- структурно-типологический, который позволяет выявить стереотипы мышления в конкретных формах и их ареалы;
- антропоцентрический, при котором в центре изучения — сам человек, его система ценностей, его духовная сущность.

В результате первых двух научных парадигм уже накоплен ценнейший материал, который нередко представлен как отдельные наблюдения, факты, фрагменты, складывающиеся в единое целое лишь предположительно или не складывающиеся вовсе. Исследования региональных и локальных песенных стилей, жанров, обрядов — это и есть опыт реконструкции системы традиционной культуры или части ее, а также попытка объективной оценки системы со стороны, извне.

В антропоцентрической модели исследования, возникшей в специальных разделах лингвистики в конце XX в. (лингвокультурологии, лингвофольклористике) меняется система координат: в центре исследования — эмоции человека, его мироощущение, сознание, потребности, которые и порождают этническую ментальность и конкретные формы ее проявления в традиционной культуре, в том числе, и в фольклоре. Исследования в этом ракурсе имеют эмоционально-оценочный характер, поскольку являются взглядом на систему традиционной культуры изнутри.

Полевые и теоретические исследования должны быть базой для практической фольклористики, занимающейся имитацией живого аутентичного звучания, то есть, исполнительской реконструкцией. Настоящего достоверного исполнения невозможно добиться без опоры на такие исследования. Реконструкцию ранних публикаций невозможно осуществить без решения сравнительно-исторических задач, семантику ритмов и напевов невозможно понять без специальных структурно-типологических исследований, а понимание этнической (субэтнической, сублокальной) ментальности, то есть, склада души и склада ума формирует у исполнителей особое эмоционально окрашенное отношение к произведениям фольклора.

К исполнительской реконструкции в естественной среде прибегают в своей экспедиционной работе собиратели, особенно если речь идет об обряде, который к тому же следует записать на пленку. Результаты такой реконструкции обычно очень показательны, а иногда неожиданны: до конца допеваются тексты, меняются лады, tessitura, качество звука, а главное — более понятными становятся мотивация и этнографический контекст обряда.

В искусственной реконструкции из коллективной памяти нельзя извлечь впечатления, связанные с исполнительством, — их нет, но есть знания, иногда — опыт стороннего наблюдения, которые и

являются основным инструментом трансмиссии (передачи и восприятия традиционных знаний и навыков).

Любая реконструкция фольклорного текста включает в себя несколько задач.

Воссоздание этнографического контекста. Здесь следует ответить на вопросы: где, когда, кем, как и зачем исполнялось фольклорное произведение (то есть, место, время, состав исполнителей, функция). Для обрядового фольклора — это строго определенное функцией пространственно-временное размещение в структуре обряда, за которым стоит некий ритуально-мифологический смысл. Для необрядовых форм фольклора — это множество празднично-бытовых ситуаций, из которых выстраивается своя парадигма смыслов на определенном культурно-историческом срезе. Одна из сложностей реконструкции — сделать ее соответствующей определенному историческому этапу. Например, если в реконструкции обряда вождения русалки с. Оськино Воронежской области ввести глиняную маску вожака, как это было в начале XX в., то он должен быть и одет в соответствии с предписанием того времени в белые холстинные рубаху и порты, а не в цыганский наряд, как это стало обычаем во второй половине XX в.

Воссоздание конституации. Если в традиционном обряде и ситуация, и чувства «заказаны» традицией, то мы не знаем зачастую, какую ситуацию нужно реконструировать для исполнения, например, протяжной песни. Анализ полевых записей показывает, что необрядовые тексты в экспедиционных архивах обычно лишены этнографического сопровождения. Опыт анализа таких ситуаций предпринят И.А. Морозовым и Т.А. Старостиной в статье «Ситуативные факторы порождения фольклорного текста», в частности, ситуации звукопорождения с точки зрения семантики (1, с. 12, 26). Одна из форм реконструкции конституации — это музыкально-этнографические спектакли, в которых искусственно создается модель образно-ситуативного параллелизма условно-сценической реальности и поэтического содержания песни.

Воссоздание структуры обряда. В реконструкции, как правило, нуждается типовой сценарий обряда, его возможные вариации, а восстановление мифопоэтической основы, семантики возможно на исследовании фрагментов и параллельном сопоставлении всех обрядовых кодов — акционального, вербального, музыкального, темпорального, локативного, атрибутивного, персонального и т.д. Смысл реконструкции — сохранение и осмысление функций обряда, в том числе, в ситуации трансмиссии. Это глубинный уровень реконструкции, затрагивающий не столько внешнюю сторону обряда (*как, каким образом*), сколько внутреннюю мотивацию (*зачем, с какой целью*).

Воссоздание условий для реализации типического в индивидуальном творчестве. Наибольшую трудность в реконструкции представляет воссоздание ситуации, при которой перед исполнителем стоит ре-

альная проблема выбора возможностей в средствах художественной выразительности. Так, например, носители традиции могут изменить запев, орнаментацию подголоска, звукорядную шкалу напева, ладовую форму, не говоря уже о тесситуре, фонической окраске звука, паузировании и прочих более простых и естественных изменениях. Все это должно быть предметом серьезной исследовательской работы, в результате которой только и можно достичь аутентичного звучания в имитирующих коллективах.

Воссоздание достоверного звучания. Главная проблема — не в воспроизведении фонической окраски звука, способов вокализации, интонировании, что достаточно легко, а в представлении песенной традиции как конкретного музыкального диалекта со своим попевочным словарем, набором музыкальных лексем, ритмическими и звуковысотными моделями, ладовыми формами. Вот почему наилучших результатов достигают те ансамбли, которые исследуют и исполняют только одну традицию. Стремление к максимальной достоверности реконструированного звучания вынуждает поставить «ограничители» и в творческой деятельности фольклорного ансамбля «Воля», которым я руковожу: мы поем преимущественно песни воронежско-белгородского локального песенного стиля.

Но и на этом пути есть свои подводные камни. Одной из серьезнейших проблем является фальсификация традиционного исполнительства в среде самих носителей традиции. Не все, что собиратель привозит из экспедиции, отражает реальные художественные ценности и установки традиции. Нужно обладать большими знаниями и опытом, чтобы составить заключение об истинных художественных установках. Кто из собирателей не привозил из экспедиций записи, сделанные от малоталантливых и малоумеющих исполнителей, не являющихся истинными знатоками своей традиции! И как страшно, что когда-нибудь именно эти записи могут послужить кому-то образцом для исполнительской реконструкции!

Для выбора творческой позиции коллектив должен руководствоваться определенными критериями, каждый из которых имеет свою шкалу значений:

- критерий аутентичности: реконструированный — «авторский» фольклор (имеется в виду скрытая его обработка);
- критерий идентификации традиции: узнаваемая — неузнаваемая локальная специфика;
- критерий глубины освоения традиции: на уровне копирования — на уровне музыкального мышления;
- критерий этнографической достоверности: реконструкция обряда в быту — сценическая реконструкция;
- критерий эстетический: ориентация на лучшие исполнительские версии — ориентация на единичную, пусть даже неудачную запись;
- критерий выбора адресата: для высокого искусства — для массового слушателя;

— критерий характерности: типичное — редкое (нетипичное, удивительное).

Слушая некоторые фольклорные ансамбли (не этнографические), можно сделать вывод, что и руководители, и участники никогда не задумывались о степени достоверности реконструкции, а это означает, что свой собственный творческий стиль они оценивают гораздо выше традиционного, коль пропагандируют в своих выступлениях именно его! Манией исключительности страдают многие руководители — это слышно по звучанию их коллективов, где сознательно фальсифицируется и фактура песни, и ее фоническое звучание. Что греха таить: во многих имитирующих ансамблях (так было бы правильнее назвать городские фольклорные ансамбли) — любительских, учебных, профессиональных — руководители прибегают к фальсификации аутентичного звучания. У этого явления есть несколько порождающих причин:

— желание рассматривать традиционную культуру как товар, который можно выгодно продать на рынке концертного бизнеса, отсюда — желание «приукрасить» песню;

— невысокий уровень знаний и навыков руководителей коллективов в области традиционного исполнительства;

— неумение выбрать традицию в качестве модели для реконструкции;

— игнорирование традиционных методов вовлечения в фольклорное исполнительство (через игру, обряд, хоровод, припевание и т.д.).

И всё же нельзя не признать радостный факт: несмотря на сложности обучения фольклорному исполнительству, становится всё больше хороших коллективов, исполняющих аутентичную музыку. При этом как-то незаметно появилась и уже в полный голос заявляет о себе новая проблема: а где и для кого исполнять такую музыку? Нашел свою нишу и процветает фольклор стилизованный, балаганный, сувенирный, застольный. А традиционный? Он решительно перемещается из села в городские любительские и учебные фольклорные ансамбли (слава Богу — хоть так!), но востребован пока больше всего на фольклорных праздниках.

Многие коллективы, осознавая свою ответственность за сохранение достоверного облика традиционной песни, находят разнообразные формы сценического показа традиционной музыки (музыкально-этнографические спектакли, тематические программы, лекции-концерты), успешно выступают звуковыми декорациями на всевозможных выставках, презентациях, вечерах. Но более всего они ценят возможности попеть вместе с носителями традиции (этнографическими коллективами) и выступить в академическом концерте на филармонической сцене. В этом проявляется знаменательная тенденция современного фольклорного исполнительства: стремление поднять живую традиционную песню до элитарного искусства и донести ее, не расплескав, до слушателя, нуждающего-

ся в укреплении своей этнической самоидентификации, духовной связи с историческим прошлым своего народа.

Фольклорный ансамбль также должен уметь решать задачу вовлечения слушателей и зрителей в процесс исполнения, без чего реконструкция фольклора будет неполной. Наиболее приспособленная для этого форма — праздник (сельский, городской, уличный, фольклорный фестиваль, прикрепленный к какой-либо календарной дате). Сверхзадача фольклорного коллектива — пробуждать этническую память и отзывчивость не только для участия в общем исполнении песен, хороводов или народных игр, но и вызвать желание слушать и сопереживать.

Далеко не всегда удается воссоздать атмосферу единения всех присутствующих и породить желание быть соучастниками праздника. Главные причины неудач в этом направлении видятся в следующем:

— отсутствие установки на традиционность (в мотивации самого праздника, репертуаре, формах исполнительства, составе выступающих коллективов);

— агрессивность выступающих коллективов по отношению к зрителю, которая проявляется в навязывании ролей: мы — артисты, вы — зрители, в этой ситуации фольклор обесценивается.

С появлением в 1999 г. Российского фольклорного союза многие ансамбли узнали о существовании друг друга, а общение на фестивальных мероприятиях породило своеобразное соревнование за максимально достоверное представление певческой традиции. Невозможно перечислить всех, но об одном коллективе все же хочется сказать. Это московский ансамбль «Веретенце» под руководством Е. Краснопевцевой и Б. Ерофеева, реконструирующих в городских условиях традицию села Плехово Курской области. Известная плеховская исполнительница Е.Т. Басова удивлялась: «И как это у них получается? Они как мы — только молодые...».

Итак, главная цель фольклорного образования — познание и сохранение традиционной культуры — требует воссоздания в процессе обучения этнокультурных механизмов, которые смогут обеспечить достоверность реконструкции фольклорных текстов, относящихся к национальному достоянию народа.

Литература

1. *Морозов И.А., Старостина Т.А.* Ситуативные факторы порождения фольклорного текста // Актуальные проблемы полевой фольклористики. Вып. 2. М., 2003.

2. *Рубцов Ф.А.* Русские народные хоры и псевдонародные песни // Советская музыка, 1970, № 6.

В.М. Щуров

О РОЛИ ФОЛЬКЛОРА В ВОСПИТАНИИ ХОРМЕЙСТЕРА-НАРОДНИКА

Само собой разумеется, что профессиональный народный хор должен исполнять в концертных залах народные песни. Так первоначально и было на послереволюционной концертной эстраде. Один из зачинателей сценического воплощения народного певческого искусства Митрофан Ефимович Пятницкий стремился привлечь к участию в организованном им в Москве народном любительском хоре бывших сельских жителей, переселившихся в столицу и работавших здесь по специальностям, не требующим серьезной квалификации (дворниками, строителями и др.). Участники сформированного Пятницким певческого коллектива выросли в условиях традиционной сельской культуры и с детства освоили правила и навыки крестьянского натурального пения. Эти умения они применяли на репетициях, создавая свой исполнительский стиль, а затем в характерной манере интерпретировали календарные, свадебные, хороводные, лирические песни, завезенные в Москву из разных местностей России, прежде всего — из южных ее районов.

Самобытным по репертуару и звучанию был и Подмосковный хор, организованный певцом-умельцем Петром Глебовичем Ярковым, куда в основном входили знатоки народного пения из подмосковных сел. Песни, даже если они были заимствованы из других местностей, звучали в их оригинальной подмосковной манере.

В основе репертуара Северного народного хора под руководством Антонины Яковлевны Колотиловой тоже были оригинальные песни из сел Архангельской области. Причем, распевались они с голосов сельских певиц, владевших особыми манерами Каргополя, Пинежья.

Когда Л.Л. Христиансену было поручено организовать Уральский народный хор, он пригласил туда знатоков народного пения из местных сел. Одним из главных требований руководителя хора к хормейстерам был запрет показывать голосом мелодии иных хоровых партий, так как исполнительский стиль коллектива основывался на свободной импровизации.

Такое положение народных хоров сохранялось до конца 1930-х гг. В это время в печати стали появляться критические статьи, осуж-

дающие оригинальную манеру пения. В частности, в печати была организована грубая травля хора, руководимого М.Е. Пятницким, с обвинением коллектива в приверженности кулацким вкусам, противоречащим пролетарскому мировоззрению и мироощущению. И всё же, судя по имеющимся нотным и фонографическим записям песен из репертуара профессиональных и полупрофессиональных хоров, демонстрировавших свое искусство в предвоенные годы, это были в основном примеры оригинального искусства русской сельской глубинки в манере, обусловленной требованиями концертной эстрады.

Однако в военные и особенно в первые послевоенные годы положение дел в народном концертном исполнительстве стало радикально меняться. Правительство и партийное руководство, хорошо понимавшие силу воздействия народных хоров на сознание широких слоев сельского и городского населения страны, стали оказывать жесткое давление на руководителей таких коллективов с требованием служить целям коммунистической идеологии, поддерживать интересы правящей партии. Поэтому предлагалось перестроить репертуарную политику, отказаться от архаики, связанной якобы с проклятым феодальным и капиталистическим прошлым, и следовать новым требованиям времени. Рекомендовалось петь песни о партии, о хлебе, о труде, о счастливой жизни в социалистической советской стране, сочиненные композиторами для хора, поющего народными голосами. При этом характер звучания таких песен должен быть бодрым, радостным и беззаботным.

Стал выработываться особый штамп выступлений подобных псевдонародных коллективов. В соответствии с ним певцы стояли на станках, плечом к плечу. Самостоятельная по составу танцевальная группа демонстрировала различные техничные па, следуя правилам классического, французского по происхождению, балета с некоторой поправкой на русскую стилистику. При этом использовались разнообразные акробатические трюки. Оркестр, который сопровождал танцевально-хоровому коллективу, включал в себя семейство концертных балалаек (в том числе, странных басовых), домры (которых никогда не было в сельской практике), а также баяны с фиксированным басо-аккордовым аккомпанементом, воспроизводившим хроматические гармонии, что в корне противоречит глубинным традициям русского народного искусства. Все это сочеталось с яркими костюмами, сшитыми в соответствии с фантазиями художников-ремесленников, особенно не вникавших в существо и законы традиционной национальной одежды, — лишь бы было красочно и эффектно.

Такими запомнились концерты профессиональных русских народных хоров в 50 — начале 60-х гг. минувшего столетия.

Однако у наиболее глубоких, мыслящих, культурных музыкантов такое положение дел стало вызывать несогласие, даже резкий внутренний протест. Это совпало с коренным изменением знаний

о народном музыкальном искусстве русской сельской глубинки в связи с широкой сетью музыкально-этнографических экспедиций 1950—1960-х гг., проводимых Московской консерваторией и Союзом композиторов.

Когда нам, поколению учащихся-музыкантов преподавался предмет «Русское народное музыкальное творчество», нас знакомили с песнями, вошедшими в классические сборники Н.А. Римского-Корсакова, М.А. Балакирева. Создавалось впечатление, что до середины XIX столетия существовала в русских селах особая культура народного пения. Но она как-будто ушла в прошлое, и некоторое представление о ее существовании можно составить лишь по печатным сборникам минувших столетий да по одноголосным мелодиям в сопровождении фортепиано в талантливых обработках композиторов-классиков.

Каково же было удивление молодых фольклористов-собираателей, направлявшихся в студенческие фольклорные экспедиции по плану музыкально-этнографической практики, когда они обнаружили, что в глубинных русских селах существует богатейшая песенная и инструментальная традиция. Причем, сельские жители в разных местностях России поют многоголосно, в оригинальных ладовых формах, воспроизводя замечательные произведения народного музыкального искусства в необычных ритмических и композиционных решениях.

На основе новых находок фольклористов-собираателей стали выходить нотные сборники народных песен — брянских, смоленских, курских, калужских, орловских, красноярских. Это позволило коренным образом переосмыслить художественные свойства музыкальных творений народного гения.

Народные пляски и танцы в сельской среде были весьма своеобразны: в них характер человека, выразившийся в особых индивидуальных хореографических проявлениях, гармонировал с общей стилистикой движения, свойственного той или иной местной традиции. Это не имело ничего общего с механистическими па танцоров в государственных коллективах.

Стало очевидным, что народные хоры в своих официозных концертных программах воспроизводят некий музыкальный и хореографический суррогат, никак не связанный с живой национальной первоосновой.

Народными хорами в ту пору руководили специалисты, главным образом, с академическим образованием, по существу не знакомые с музыкальным фольклором, с правилами подлинного народного вокала. Поэтому и многие профессиональные хоры звучали академично, как, например, Государственный Рязанский народный хор под руководством Е.Г. Попова, исполнявший в основном сочинения своего руководителя в мягкой, «сладкой» манере.

В тех же случаях, когда вокал в профессиональном народном хоре приближался к натуральному сельскому (как в Государствен-

ном Воронежском народном хоре), сам концертный репертуар был весьма далек от подлинно фольклорного.

Важно вспомнить и о том, что многие хоровые коллективы народного профиля были нередко ориентированы на приниженный по музыкальному вкусу репертуар дореволюционных кабацких пельников. Даже такой талантливый музыкант, как А.В. Александров, руководивший Ансамблем песни и пляски Советской Армии, не ушел от подобного соблазна.

В связи со всеми этими обстоятельствами остро встал вопрос о профессионализации народного хормейстерского образования. Заботу об осуществлении такой задачи взял на себя крупный музыкальный общественный деятель тех памятных лет, художественный руководитель Республиканской русской хоровой капеллы, заведующий кафедрой хорового дирижирования в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, председатель Всероссийского хорового общества Александр Александрович Юрлов. Он обладал большим авторитетом в Министерстве культуры, поэтому его предложение о создании нового направления в музыкальном образовании — народного хормейстерского — было одобрено.

На уровне высшего музыкального образования были одновременно созданы два центра подобной учебной специализации — в Государственном музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных (ныне — Российская академия музыки) и в Саратовской государственной консерватории. Произошло это в 1966 г. Дело было новым, неизведанным. Следовало определить задачи, методику, направления преподавания. К практическому осуществлению таких замыслов были привлечены ведущие специалисты по музыкальному фольклору. В Москве это были Анна Васильевна Руднева и Владимир Иосифович Харьков, в Саратове — Лев Львович Христиансен. К молодому поколению московских преподавателей принадлежали Светлана Леонидовна Браз и автор этих строк, имевший уже солидный опыт собирательской и исследовательской фольклористической работы, являвшийся тогда председателем фольклорной комиссии Союза композиторов России.

Законы народного профессионального вокала всем преподавателям приходилось вырабатывать на собственном опыте. Предпосылки для этого были: А.В. Руднева по основной специальности была хормейстером, долгое время она руководила народным вокальным ансамблем Всесоюзного радио. У автора этих строк тоже были определенные наработки в плане пения в народной манере.

Члены московского педагогического коллектива, а с ними и Лев Львович Христиансен в Саратове были единодушны в главном: образование и воспитание специалистов нового профиля следует строить на фундаментальном освоении оригинальных натуральных традиций народного пения, подлинной народной хореографии, коренной инструментальной музыкальной культуры.

Как эта задача осуществлялась и каковы перспективы развития данной образовательной структуры — этому и посвящается данная статья.

В 1966 г. в ГМПИ им. Гнесиных на отделение по подготовке руководителей народных хоров были приняты выпускники музыкальных училищ, получившие образование по специальности «дирижирование академическим хором». Выбор ими новой профессии был в основном случаен, так как некоторые из них, например, не прошли по конкурсу, но пожелали продолжить образование в институте. Абитуриентов предстояло убедить в том, что новое направление их деятельности интересно и перспективно, но необходимо переучиться вокальной манере, изменить звукоидеал. Всё это было очень непросто. И ключом к сердцам учащихся оказалась подлинная крестьянская народная песня.

Здесь следует сделать одно важное отступление. Дело начиналось совсем новое. Самим преподавателям необходимо было учиться, осваивать народный вокал и вырабатывать методику обучения. Анна Васильевна Руднева имела практику работы с народным певческим коллективом. Однако руководимый ею народный ансамбль Всесоюзного радио пел в подмосковной манере, близкой к академической. Голос самой Анны Васильевны звучал красиво, выразительно, естественно. Однако резко, открыто, по-южному петь она не могла; естественно, и показать, как это делается, у нее не получалось.

Лев Львович Христиансен вообще никогда не показывал, как надо петь песни. Он на словах объяснял, что ему хотелось бы услышать в пении студента. И принцип отбора абитуриентов у него был свой, особый. Он принимал в консерваторию юношей и девушек, не имевших музыкального образования, но уже певших в народной манере. В основном это были девушки, выросшие в деревне и научившиеся петь по-крестьянски. Лев Львович считал, что лучше ускоренными темпами дать студенту высшее образование, минуя начальную и среднюю ступень, чем переучивать академиста на народника, ломая привычные для него эстетические установки. На самом деле эта позиция оказалась не совсем верной, и первые хормейстеры-народники, вышедшие из стен Саратовской консерватории, в большинстве своем не смогли успешно работать по специальности. Исключение составили, пожалуй, только Елена Сапогова, ставшая заметной народной певицей на профессиональной сцене, Евгений Тарков, утвердившийся в Пензенском музыкальном училище, и некоторые другие молодые специалисты. Позже саратовцы отошли от подобной практики, стали принимать студентов со средним музыкальным образованием. И это принесло положительные результаты.

Позиция автора этих строк состоит в том, что лучшие учителя и наставники по народному пению — это сельские певцы-умель-

цы, хранители глубинных национальных музыкальных традиций. Народная песня по-настоящему хороша, если воспроизводится без обработки, в своей подлинной партитуре. Тогда она сохраняет неповторимое своеобразие, передает «аромат» живого первоисточника, воспроизводит характерные ладовые краски, отражает изобретательность полифонических линий.

Чтобы освоить произведение народного певческого искусства, в первую очередь следовало перевести звукозапись на язык нотных знаков. Потом постараться повторить, выучить нотированные примеры, по возможности приближаясь к звучанию голосов на фонограмме. А затем поехать в район записи и спеть вместе с сельскими мастерами народного вокала, проверив правильность своих исполнительских поисков.

В начале 1960-х гг. при кабинете народной музыки Московской консерватории возникло мужское молодежное трио в составе Вячеслава Щурова, Юрия Паисова и Александра Дунаева. Этот ансамбль исполнял записанные в экспедициях белгородские песни в оригинальных партитурах без композиторской обработки. Помнится, Евгений Владимирович Гиппиус, услышав пение ансамбля на заседании Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР, воскликнул: «Браво! Вот теперь можно будет показывать иностранцам подлинное народное многоголосие!». Трио выступало на концертах, песни в его исполнении звучали по Всесоюзному радио и Центральному телевидению. Когда возникло отделение по подготовке руководителей народных хоров в ГМПИ им. Гнесиных, студенты-первокурсники Анатолий Квасов (бас) и Игорь Басаргин (тенор) заменили в трио покинувших его состав Паисова и Дунаева. Так естественным путем навыки народного пения как бы по наследству передавались от имеющих певческий опыт начинающим. Заметим, что Анатолий Квасов со студенческой скамьи стал художественным руководителем Ансамбля песни и пляски донских казаков, оставаясь на этом месте до конца своих дней.

Хорошо апробированная методика освоения народных певческих навыков стала последовательно использоваться в педагогической работе преподавателей народного хорового отделения ГМПИ им. Гнесиных.

Огромное значение в становлении хормейстера-народника имели этнографические экспедиции. Студенты собирали песенный фольклор самостоятельно, без помощи и поддержки преподавателей. Наиболее результативными оказались поездки на Кубань (в Краснодарский и Ставропольский края), на юг России — в Липецкую область. Собранные звукозаписи студенты нотировали, а контролировал эту работу Владимир Иосифович Харьков.

Фольклорные экспедиции совершали и студенты Саратовской консерватории. Там во главу угла также было поставлено изучение и практическое освоение песенного фольклора.

На отделении по подготовке руководителей народных хоров важное значение придавалось изучению местных традиций музыкального творчества. Из лекций студенты узнавали об особенностях народного пения и инструментального музицирования в разных местностях России — на западе, на севере, на юге России, в центральных ее районах, в Поволжье, на Урале и в Сибири. Специальное внимание уделялось песенному искусству донских, терских, кубанских казаков, недавно вернувшихся на родину казаков-некрасовцев. Большое значение придавалось практическому ансамблевому освоению песен, принадлежащих к изучаемому местному певческому стилю. При этом хореографические движения старались применять тоже на основании изучения подлинной народной танцевальной культуры. В частности, именно тогда в студенческих выступлениях был показан хорошо известный нынче белгородский «пересек», ставший популярным повсеместно.

На третьем году обучения, в 1968 г. студенты-москвичи выучили несколько песен Белгородской области. Получилось настолько удачно, что на студии грамзаписи «Мелодия» выпустили грампластинку-миньон, на которой была представлена эта программа. Исполнителями белгородских песен были ныне известные деятели народного певческого искусства — Анатолий Квасов, Юрий Зацарный, Людмила Антипова, Ирина Колотыгина-Серебряная, Людмила Аржанова-Моисеева, Наталья Масалитинова, Надежда Пожидаева, Валентина Грибанова, Зоя Орлова-Литвиненко и Надежда Ломанова.

В ГМПИ им. Гнесиных был разработан курс народного музыкального творчества, состоявший из двух больших разделов: сначала — изучение жанров песенного и инструментального фольклора, затем — обобщающие темы, связанные со стилевыми основами русской народной музыки.

На общем хоре института тоже звучали подлинные народные песни. С приходом Нины Константиновны Мешко, возглавившей хоровой класс в середине 1970-х гг., положение дел заметно изменилось, исполнительская манера студенческого коллектива академизировалась и сильно стилизовалась. Хор стал исполнять множество композиторских обработок народных песен. Но это случилось намного позже. Первые же выпускники были воспитаны в духе приверженности к оригинальному аутентичному певческому искусству. Сегодня эта линия в основном продолжается в Государственном музыкальном колледже им. Гнесиных и в Московском государственном университете культуры и искусств, где работают бывшие студенты-гнесинцы, получившие образование в первые годы существования народного хорового отделения.

Вспоминаются некоторые яркие творческие моменты в работе со студентами. Например, Анна Васильевна Руднева подготовила эффектную композицию, состоявшую из различных, записанных в разных местностях России, вариантов лирической песни «Веселая

беседушка». Концертная интерпретация этого произведения была весьма впечатляющей.

Одной из форм профессионального воспитания хормейстеров-народников в ГМПИ им. Гнесиных были семинарские занятия, на которые приглашались ведущие руководители профессиональных народных певческих коллективов из разных городов России: из Свердловска, Воронежа и др. Большой интерес вызывали лекции Льва Львовича Христиансена, воспитывавшего в те годы хормейстеров-народников в Саратовской консерватории. Студенты-москвичи с большим энтузиазмом пели на этих занятиях подлинные народные песни в оригинальных сельских версиях. В этом отношении Л.Л. Христиансен абсолютно вписывался в направление и эстетику московской школы. В то же время он, будучи сторонником системы К.С. Станиславского, толковывал студентам, что такое «сверхзадача» и как нужно передать образное содержание песни, проанализировав и осмыслив путь ее на всем протяжении, от строфы к строфе. Что касается вокальных указаний, то единственным методическим его требованием было не открывать рот широко, при этом губы должны быть абсолютно мягкими. Эту позицию он называл разговорной. Студенты обожали Христиансена. Внешне он был очень эффектен, авторитарен, зажигателен в речах, умел взбудоражить молодых музыкантов, раскрыть их творческие возможности.

Поньше не смолкают споры о том, каким образом следует интерпретировать песенный фольклор. Приверженцев следования традициям сегодня стало много. Однако с какой целью и как, в какой манере надлежит интерпретировать песенный подлинник? Одни утверждают, что нельзя слепо копировать сельский оригинал, необходимо этот «грубый сырец» «окультурить», приблизить к пониманию широкой слушательской аудиторией. Существует и диаметрально противоположная точка зрения — песни сельских певцов, записанные на фонограммы, нужно воспроизводить с максимальной точностью. Кто-то применяет громкостные оттенки в процессе исполнения, а кто-то считает это нарушением правил народной эстетики. Кому-то взгляды, которых придерживался Л.Л. Христиансен, близки и дороги, кому-то они кажутся наивными и надуманными.

Очевидно, абсолютная истина здесь недостижима. Каждый квалифицированный интерпретатор будет решать исполнительские задачи по-своему, исходя из своих принципов, во многом зависящих от его воспитания, характера, миропонимания, кругозора, музыкальных вкусов и пристрастий, ценностных ориентиров. Важно, чтобы не была нарушена художественная правда, чтобы имелось желание вникнуть в характер песенного оригинала, прочувствовать его красоту. Даже некоторые народные певцы одного села, живущие на удаленных одна от другой улицах либо принадлежащие к разным поколениям, поют по-разному. Штампы подлинному искусству противопоказаны. Представляется неоспоримым, что чем

разнообразнее в своих проявлениях музыкальная жизнь, тем интереснее. Лишь бы было красиво, убедительно. Лишь бы были ярко выражены чувства исполнителя, в полной мере проявлена его культура.

Но вернемся к событиям сорокалетней давности. Конец 1960-х — начало 1970-х гг. — время большого интереса к музыкальному фольклору, даже увлечения им достаточно широкого круга москвичей, особенно интеллигенции.

Этому способствовала организация музыкально-этнографических концертов, которые проходили в концертных залах Союза композиторов, ГМПИ им. Гнесиных и даже в Концертном зале им. П.И. Чайковского. Вниманию слушателей предлагалось пение прекрасных самобытных сельских певческих коллективов из Белгородской, Брянской, Курской областей. Истинный восторг вызывало выступление мужского квартета семейских Забайкалья из русского старообрядческого села Большой Куналей в Бурятии. Большой успех имела исполнительница смоленских песен Аграфена Ивановна Глинкина. Эмоциональной отдачей поражала плачя из вологодской деревни Кобылино под Чар-Озером. Посетители этнографических концертов, проходивших тогда ежегодно, могли услышать пение казаков, волжан, мастериц народного пения с северных рек — Мезени, Печоры.

Постоянными посетителями таких концертов были студенты-гнесинцы. Многие из них были кураторами приезжавших в столицу коллективов и поэтому близко общались с корифеями народного пения. Иногда, собравшись вместе, они пели, и если ребята были знакомы со звучавшими песнями, то с удовольствием подпевали певцам, пробуя себя таким образом в необычной роли носителя традиции. Так будущие руководители народных хоров приобщались к национальным песенным истокам, а полюбив это искусство, раскрывали свои дарования и творческие возможности.

Позднее при кабинете народной музыки ГМПИ им. Гнесиных сформировался певческий коллектив. В его репертуаре были песни Южной и Центральной России, Сибири. Неоднократно коллектив совершал гастроли, побывав в разных городах и селах нашей необъятной страны. Главным же событием в жизни коллектива был ежегодный отчетный концерт в Концертном зале ГМПИ им. Гнесиных или в Знаменском соборе у стен гостиницы «Россия», когда там проходили художественные мероприятия Общества охраны памятников. Эти концерты собирали неизменно большую аудиторию почитателей. А поскольку желающие могли всегда получить интересующие их ноты, то песни из репертуара коллектива быстро распространялись по всей России.

Московский педагогический коллектив опытным путем определял методику преподавания специальных дисциплин. Постепенно разрабатывались педагогические программы. Они и поныне составляют основу обучения по специальности хормейстера-народника,

причем, не только в Москве, но и по всей стране. Было решено, что дипломный экзамен должен состоять из двух частей: выпускник должен написать и защитить научный реферат, а также подготовить дипломную концертную программу, состоящую из самостоятельно собранных народных песен.

С течением времени в фондах кабинета народной музыки ГМПИ им. Гнесиных сформировалась солидная библиотека из дипломных рефератов, которые и сегодня представляют немалый интерес.

Вспоминается первый дипломный концерт хормейстеров-народников на сцене Концертного зала ГМПИ им. Гнесиных. Председателем Государственной экзаменационной комиссии был художественный руководитель Государственного народного хора им. М.Е. Пятницкого Валентин Сергеевич Левашов — типичный представитель официальной линии в народном исполнительстве на профессиональной эстраде.

Все очень волновались, как будет оценен эксперимент, когда концертная программа целиком основана на исполнении подлинных народных песен без композиторской обработки.

Зал был переполнен. И буквально каждый концертный номер воспринимался слушателями восторженно. Успех был полный и безусловный. Торжествовали и преподаватели, и студенты. Был доволен и «застрельщик» нового дела — Александр Александрович Юрлов. Убедительный результат сразу же сказался на музыкальной жизни России. Был реорганизован Ансамбль песни и пляски донских казаков, а для работы туда были направлены три выпускника ГМПИ им. Гнесиных — Анатолий Квасов, Людмила Антипова и Надежда Ломанова. Первые же концерты коллектива принесли ему большой успех. Это был достойный пример, которому стали следовать другие руководители народных коллективов. Даже В.С. Левашов, консультируясь с фольклористами, подготовил концертную программу руководимого им хора, основанную на песнях разных областей России, звучавших без композиторского вмешательства.

Один за другим возникали вокальные народные коллективы (иногда с участием аутентичных народных инструментов), основывающиеся на фольклорных первоисточниках. Среди них был ансамбль народной музыки под управлением Дмитрия Покровского, а также фольклорная группа «Карагод» в главе с Евгенией Зосимовой и ансамбль «Русская песня», созданный Надеждой Бабкиной. Каждый руководитель этих коллективов по-своему понимал и ощущал, как следует интерпретировать народную песню. Но безусловную ценность подлинного фольклорного искусства понимали все представители нового направления в профессиональном народном исполнительстве.

Петр Сорокин и Лидия Куприянова впервые в стране создали детский народный ансамбль. Он входил в состав Большого детского хора Всесоюзного радио. Ныне этот коллектив называется «Звонница». Его примеру последовали сотни детских фольклорных групп. И

среди них — «Веретёнце» Елены Краснопевцевой — поистине уникальное, великолепное явление в национальной русской культуре.

Владимир Назаров обратился к музыкальному фольклору народов мира, нащупав свою особую эстрадную трактовку оригинальных форм исконно народной музыки, в том числе и русской.

Чрезвычайно важным оказалось то, что первые выпускники народного хорового отделения ГМПИ им. Гнесиных организовали аналогичные учебные структуры в других музыкальных учебных заведениях Москвы, Воронежа, Липецка. И так пошло по цепочке по всей России. Сегодня это устоявшееся и утвердившееся направление в музыкальной педагогике страны.

Возникает закономерный вопрос: остается ли в силе ориентир на музыкальный фольклор в подготовке специалистов народного профиля? Не устарело ли такое положение вещей? Не следует ли преобразовать данную специализацию, ориентируясь на назревшие требования современности? Служит ли примером для нынешнего поколения преподавателей и студентов то, что происходило тридцать — сорок лет назад? Можно ли молодежи сегодня обратиться к опыту и истории этого всё еще сравнительно молодого направления в музыкальной педагогике? Не идеализируем ли мы прошлое, не допустили ли основатели народного направления в подготовке хормейстеров ошибок, которые следует сегодня исправить?

Ответить на эти вопросы тем более важно, поскольку коллективы фольклорного направления, которых очень много в стране, не востребованы на Российском радио и телевидении, им трудно найти благодарных внимательных слушателей. Сегодня пение в манере, приближенной к народной, становится своего рода «искусством для искусства». Странники этого направления поют часто с большим увлечением для себя или в кругу единомышленников. Как быть? Что делать?

Ответы на поставленные вопросы можно начать с того, что народная песня представляет собой произведение искусства лишь в двух взаимосвязанных случаях. Во-первых, она должна принадлежать к классике традиционного народного музыкального искусства. Это может быть яркое произведение русского эпоса, традиционных обрядовых жанров — календарных, семейных жанров, или произведения, относящиеся к ранней лирике либо к совершенным формам городского песенного фольклора. Если это частушка, то она должна быть яркой, оригинальной по музыкальной форме. Таких примеров с каждым годом становится все меньше. Это связано с объективными причинами оттока способной сельской молодежи в города, с распространением новейших средств массовой коммуникации, разъединяющих сельских жителей, прикрепляющих их к своим относительно благоустроенным жилищам и препятствующих их желанию выйти на улицу, встать в общий хоровод и вместе попеть.

Во-вторых, подлинно народное искусство совершенно только в интерпретации поистине высоких мастеров сельского натурального

исполнительства. В посредственном и слабом исполнении оно не представляет интереса, а корифеев народного исполнительства в ярких его проявлениях становится все меньше.

Отсюда возникает сомнение: нужна ли сегодня музыкально-этнографическая практика в прежнем ее значении? Кому нужны испорченные, дефектные варианты народных традиционных песен в современной записи? И следует ли интересоваться пошлыми мешанскими романсами, трафаретными поздними песенными поделками, которые еще можно встретить в репертуаре сельских певцов?

Ответ на такого рода вопросы напрашивается такой. В архивах многих научных и учебных центров сконцентрировано огромное песенное богатство, возникшее благодаря активной собирательской деятельности фольклористов-музыковедов сравнительно недалекого прошлого, многих из которых уже нет в живых. Возможно посмертное издание работ собирателей, чьи записи представляют значительную художественную ценность, как и нотные транскрипции архивных звукозаписей.

В конце 1960 — начале 1970-х гг. было выпущено множество грампластинок, содержащих студийные звукозаписи лучших фольклорных коллективов и сельских самобытных певцов-солистов того времени. Это тоже прекрасный материал для нотирования и осмысления.

В то же время еще существуют места, где народные музыкальные традиции находятся в неплохой сохранности. Важно выявить такие очаги и именно туда направлять студенческие экспедиции только под руководством опытных собирателей-педагогов, которые помогут в поисках ценных, высокохудожественных образцов песенного, инструментального, танцевального фольклора. Для этого необходима высокая квалификация руководителя экспедиции, обладающего умением отобрать музыкальные жемчужины и отсеять ненужный шлак.

Далее. Следует ли исполнять студенческим народным певческим коллективам сочинения современных композиторов? Не противоречит ли это пониманию «национального» в музыкальной культуре? Здесь решение проблемы может быть таково: все зависит от таланта и приверженности конкретного композитора национальному ощущению звуковой материи. Если это оригинально, национально характерно, содержательно, глубоко художественно — почему бы и нет? Однако одному музыканту, как бы талантлив он ни был, трудно достигнуть таких творческих вершин, каких достигает коллективное народное творчество, отшлифованное многими поколениями людей.

А совместима ли народная песенная классика с эстрадой? В строгом понимании, по-видимому, нет. Нужно стремиться к чистоте жанра. Не следует сдаваться, растерянно поднимая руки вверх. Сегодня всем представителям серьезного искусства трудно, но жизнь продолжается, звучит и симфоническая, и камерная, и академическая хоровая музыка.

Подлинная народная музыка в ее традиционных формах — это высокое искусство, близкое по форме и содержанию классическому. И оно требует для своего понимания воспитания слушателей, их психологической подготовки.

Очевидно, следует запастись терпением, стойко отстаивать свои эстетические убеждения, не отступать от них. И должно настать такое время, когда мишура и блеск эстрады наскучат, люди захотят чистоты, света, подлинной красоты, национальной самобытности.

В то же время всем знакомы эстрадные обработки классики. Они, несомненно, опошляют первоисточник, однако, «подсластив» его, делают более понятным для обывателя. Так же, по всей вероятности, можно отнестись и к принятым широкой слушательской аудиторией компьютерным, электронным обработкам традиционного песенного фольклора, в том числе, и в оригинально-аутентичном первоначальном звучании. Показателен в связи с этим успех составителей компакт-дисков по программе «Иван Купала».

Строгих рецептов, каким образом обращение к фольклору должно воздействовать на функционирование и развитие профессионального искусства народного направления, очевидно, быть не может. Талантливые музыканты всегда в поиске, они нащупывают свои пути в искусстве.

И все же народное должно быть народным. И связь с глубинными национальными истоками — это надежный путь к художественному совершенству.

А.А. Козырев

**ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ
С НАРОДНОЙ ПЕСНЕЙ
В ГОСУДАРСТВЕННОМ АКАДЕМИЧЕСКОМ
РЯЗАНСКОМ РУССКОМ
НАРОДНОМ ХОРЕ**

В 1981 г. по приглашению руководства Государственного Рязанского русского народного хора я начал работать в этом коллективе в должности главного хормейстера. В 1970—1980-е гг. многие выпускники ГМПИ им. Гнесиных мечтали и стремились работать в государственных профессиональных народных хорах. Необходимо отметить, что это было время глубокого кризиса в творчестве многих профессиональных народных коллективов. В их концертных программах звучали преимущественно авторские произведения, явно идеологизированные, с одной стороны, и «слащавые», с банальными текстами и «шлягерной» гармонизацией, с другой. Подлинной народной песне в репертуарах таких коллективов внимания почти не уделялось. Если же такие песни и звучали в исполнении профессиональных народных хоров, то зачастую это были популярные общерусские народные песни в обработках руководителей коллективов, чаще всего никак не отражавших ни стиля, ни манеры пения того или другого региона России, где она бытовала.

В то же время «гнесинская» школа народно-певческого образования во главе с А.А. Юрловым, Н.К. Мешко, В.И. Харьковым, Н.В. Калугиной, В.М. Шуровым и другими талантливыми педагогами уже ярко и убедительно заявила о себе. Ее первые выпускники, такие как А.Н. Квасов (художественный руководитель Государственного ансамбля песни и пляски донских казаков), В.Г. Захарченко (художественный руководитель Государственного Кубанского казачьего хора) и другие, показали успешную работу в профессиональных коллективах. Они смело внедряли в репертуар коллективов подлинные образцы песенного фольклора своих регионов, добываясь тем самым чистоты стиля, правдивости народного жанра. Следует отметить, что в те же годы эталоном работы с народным хором для всех нас, гнесинцев, была творческая деятельность Н.К. Мешко — народной артистки СССР, художественного руководителя Северного русского народного хора. Ее бережное отношение к народной песне, глубокое проникновение в природу народного пения, тонкий художественный вкус, чувство стиля, неиссякаемая энергия в работе с народной песней для нас всегда были и останутся ярким примером.

С первых дней работы в Государственном Рязанском русском народном хоре я встретился со многими проблемами народно-хорового исполнительства. В то время в программах этого хора, как и в ряде других народных коллективах, весьма мало исполнялось подлинных народных песен, к тому же это были обработки народных песен не Рязанского края, а заимствованные руководителем из других областей России. Среди них: «Не бушуйте, ветры буйные» (лирическая), «По бережку да по крутому» (хороводно-игровая), «По меду, меду паточному» (игровая), «Уж ты чувствуй, распочувствуй» (плясовая) и другие. Преобладало большое количество авторских песен идеологической направленности. Исполнение Рязанским народным хором такого репертуара на концертах, конечно, не могло в полной мере представить слушателю всю самобытную красоту народного творчества Рязанского края. Поэтому с первых же дней работы в хоре я стал активно заниматься собиранием песенного, обрядового и музыкального фольклора Рязанской области.

Кроме того, уровень певческого образования артистов Рязанского народного хора оставлял желать лучшего, ведь в те годы нередко в профессиональных народных хорах работали люди, не имевшие вокального образования, часто это были певцы-самородки. В Рязанском хоре были и такие певцы, и люди с академической вокальной подготовкой. Отсутствие единой вокально-певческой школы у артистов хора нередко являлось причиной пестрого хорового звучания коллектива, его неустойчивой манеры пения, «крикливого», форсированного пения хористов. Учитывая все эти недостатки, необходимо было срочно менять вокальную работу в хоре, активно используя прогрессивную и результативную методику гнесинской вокальной школы. «От частного к общему, от общего к частному» — таков был принцип моей работы в хоре в те годы.

Чтобы более объективно представить особенности исполнительства народной песни Рязанским русским хором, следует обратиться к истории его создания, формирования его творческого стиля и репертуара, становления его как профессионального народно-хорового коллектива.

Официальной датой создания Рязанского русского народного хора считается 27 октября 1946 г. Его основателем и первым художественным руководителем была Ирина Ивановна Косилкина (1911—1978) — уроженка села Большая Журавинка Ряжского района Рязанской области.

Ирина Ивановна родом была из крестьянской семьи, колхозница, музыкального образования не имела, однако руководство профессиональным хоровым коллективом в 1946 г. ей доверили, поскольку еще задолго до его создания, в 30-е гг. она руководила в родном селе самостоятельным народным хором, состоявшим из жителей этого села. Хор под руководством И.И. Косилкиной в те далекие годы был широко известен в Рязанской области, неоднократно бывал он и в Москве, где успешно выступал на творческих олимпи-

адах художественной самодеятельности, которые курировали тогда известные музыканты, композиторы, деятели хорового и театрального искусства В.Г. Захаров, В.Э. Мейерхольд, А.В. Свешников и другие. В репертуаре журавинского хора в те годы были песни самые разные по жанрам и стилям — и те, что бытовали в этом селе, и широко известные русские народные, и популярные авторские песни, воспевавшие колхозную жизнь: «Ой, да закатилось красное солнышко» (с. Большая Журавинка); «Час да по часу» — романс; «Посеяли девки лен» — плясовая (с. Большая Журавинка); «Кого нету, того жаль» — лирическая (с. Большая Журавинка); «Уж ты, ночь моя» — лирическая (с. Большая Журавинка); «Рябина — ряби-нушка» — плясовая (с. Большая Журавинка); «Станем мы, душечка, домик наживать» — шуточная (с. Большая Журавинка); «Тонкая рябина» — лирическая; «Дороженька» — музыка В. Захарова, слова М. Исаковского; «Колхозные частушки» (с. Большая Журавинка) и другие.

В 1946 г. И.И. Косилкина, будучи художественным руководителем Рязанского хора, была направлена в г. Венев Тульской области на музыкально-образовательные курсы, где изучала теорию музыки и обучалась игре на мандолине. И.И. Косилкина чрезвычайно ответственно относилась к своей новой должности. Вместе с коллегами — литераторами, музыкантами она выезжала в села Рязанской области, где они собирали народные песни. Много песен Ирина Ивановна записала в своем родном Ряжском районе. В архиве Рязанского хора хранятся рукописные тетради И.И. Косилкиной с записями разных по жанрам русских народных песен Рязанской области. Среди них: «Ой, да по краю лесу» — хороводная; «Сиз орел летал» — хороводная; «Как у нашего соседа» — шуточная; «Сидит Дрёма» — игровая; «Ой, гуляйте, девки, время» — лирические припевки; «Ночка темна» — частушки; «Зимушка-зима» — лирическая и другие, которые потом были включены в репертуар Рязанского народного хора и успешно исполнялись. Мне довелось встречаться и беседовать с бывшими артистами Рязанского хора, уже пожилыми людьми, которые работали в хоре под руководством И.И. Косилкиной и хорошо помнили ее метод работы. Примечательно, что Ирина Ивановна, по их рассказам, при разучивании народных песен опиралась на опытных певцов в хоре, которые хорошо знали песенные традиции Рязанского края, особенности их многоголосия. Учитывая основной напев, она предлагала им «поискать» свои варианты подголосков этого напева и после нескольких «проб» и «находок» таких вариантов, отобрав наиболее удачные, просила певцов закрепить эти варианты подголосков. Такая работа делалась практически со всеми хоровыми партиями. В итоге народная песня самими певцами «разводилась на голоса» и имела хоровое изложение собственного распева. (Позже при новом художественном руководителе Е.Г. Попове такой метод распевания песни на голоса утратился).

В 1950 г. в Рязанский русский народный хор был приглашен выпускник дирижерско-хорового факультета Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, молодой профессионально грамотный хормейстер Е.Г. Попов (1921—1995) — уроженец села Гулынки Старожиловского района Рязанской области.

Через год Е.Г. Попов принял руководство хором, а И.И. Косилкина перешла на должность консультанта хора по фольклору. С самого начала своей творческой деятельности Е.Г. Попов все свои знания отдавал музыкально-образовательной подготовке артистов хора, повышению профессионального исполнительского уровня хорового коллектива. Он вел активную хормейстерскую работу с коллективом, использовал в работе записи И.И. Косилкиной, умело обрабатывал песни для хора. Однако, в связи с тем, что по образованию он был хормейстером-академистом, в его хоровых аранжировках, обработках и в звучании хора прослеживались черты академизма. И сегодня в репертуаре Государственного академического Рязанского русского народного хора исполняются обработки русских народных песен, сделанные Е.Г. Поповым, такие как: «Травушка ли, ты, муравушка» — хороводная; «Ой, да закатилось красное солнышко» — лирическая баллада; «Уж ты, ночь моя» — лирическая; «Рязанские страдания»; «Салтыковские припевки»; «Зимушка-зима» — лирическая и другие.

Е.Г. Попов — автор большого числа песен о Рязани, о Родине, лирических и шуточных песен. Особенно удачно написаны им песни на стихи С. Есенина: «Белая береза», «Спит ковыль», «Заиграй, сыграй, тальяночка» и другие, а его «Над окошком месяц» на стихи поэта стала широко известной и любимой в народе. Под руководством народного артиста России Е.Г. Попова Рязанский русский народный хор достиг высокого уровня исполнительского мастерства и профессионализма и был удостоен звания лауреата Всесоюзных фестивалей, дипломанта Всероссийских смотров профессиональных русских народных хоров. Сегодня Государственный академический Рязанский русский народный хор носит имя Е.Г. Попова.

Рязанская земля оказалась плодородной и богатой музыкально-песенными традициями. В первых же фольклорных экспедициях мне удалось записать интересные и яркие образцы песенного фольклора Рязанщины: «Э-ох, как по горкам, по горам» — хороводно-игровая; «Ох, тун-ба, тун-ба» — частушки «под язык»; «Э-ой, пора, ой, пора, ну всем гостечкам со двора» — шуточная; «Эй, дудик, давадудик» — плясовая и другие, записанные в селе Дегтярные Борки Ухловского района Рязанской области. Здесь же в Ухловском районе в селе Александровском была записана историческая солдатская «Поле чистое, турецкое». Эти песни в моих обработках вскоре вошли в репертуар хора и вызвали живой интерес у публики. Но первые шаги в освоении традиционного песенного материала в Рязанском русском народном хоре проходили весьма непросто и давались нелегко.

Одни из первых моих записей и обработок народных песен — «Э-ох, как по горкам, по горам» и «Эй, дудик, давадудик» (1982) являли собой яркий пример традиционного народного песенного творчества на Рязанщине. Одна — хороводно-игровая, другая — плясовая, но их объединяло одно непреложное правило: пение должно быть разговорным, непрерывно льющееся словопропевание, с огласовкой согласных и на цепном дыхании. Говоря профессиональным языком — кантиленное пение. Для народных исполнителей это — естественный процесс, а для артистов хора, привыкших исполнять преимущественно авторские песни, а если народные — то с литературно-обработанными текстами, то есть, петь по фразам, статично, такое нововведение как «разговорное» пение с огласовкой согласных: «Полетел наш лебедин(ы), по-вдоль улиц(ы) один(ы), глянул(ы), глянул(ы) молодец(ы), на высок(ы) новый крылец(ы)» или «А на дудик(ы), давадудик(ы), дава» — было совсем непривычным и нелегким.

Для того, чтобы почувствовать своеобразие народного песенного творчества Рязанского края, убедиться в его самобытности и яркости, мной были организованы встречи коллектива Государственного Рязанского русского народного хора с фольклорным ансамблем села Дегтярные Борки, от которого записанные песни уже разучивались и исполнялись коллективом. Общение с носителями песенных традиций Рязанского края заметно повлияло на отношение артистов хора к народному творчеству в целом и к народной песне. Постепенно артисты хора все уверенней овладевали навыками ее исполнения, проявляли живой интерес к новым песням. Их вера и убежденность в новом творческом направлении в вокальной работе хора закреплялись и умножались во время концертов Рязанского хора, когда радушно и бурными аплодисментами зрители принимали новые творческие работы коллектива.

Фольклорные экспедиции по Рязанскому краю открывали новые песенные богатства. Жанровое многообразие записанных народных песен позволяло создать интересную тематическую фольклорную программу для хора. Так на основе собранного мной календарно-обрядового фольклора удалось осуществить постановку игровой обрядовой сцены «Рязанские таусеньки» с показом обрядовых действий зимнего праздника, с участием «ряженных», которая успешно исполнялась и вызывала живой интерес у зрителя.

В 1984 г. в Москве в Концертном зале им. П.И. Чайковского проходил Всероссийский смотр-конкурс профессиональных хоров, на котором Рязанский русский народный хор успешно выступил и был удостоен Диплома II степени. В журнале «Советская музыка» № 11 за 1984 г. в статье Н.Н. Ломановой об итогах смотра-конкурса народных хоров отмечалось, что Рязанский народный хор имел успех благодаря использованию нового самобытного фольклорного материала Рязанского края. Успешно прозвучали тогда на смотре мои обработки песен «Э-ох, как по горкам, по горам», «Ох, тун-ба,

тун-ба». Этот творческий успех коллектива дал хорошую возможность убедиться в художественной силе и яркости фольклора, воодушевил всех к новым творческим планам. После выступления в Москве сразу же началась работа по обновлению программы хора новыми песнями Рязанского края. Вскоре зазвучали в исполнении хора мои новые записи и обработки народных песен: «Молодой гусарик» — военно-бытовая; «Из-за леса, из-за рощи» — солдатская; «Полно, полно, вам, ребята» — плясовая; «Черны брови колесами» — плясовая; «Ох, я гуляла по зеленому саду» — игровая; «В островах охотник» — городская; «Э-ой, да, пойду млада да я во сад, садок» — троицкая; «Ай, все кумушки домой» — плясовая; «Мы пойдем, пойдем, вдоль по улице» — лирическая; «В саду Маша гуляла» — солдатская; «Ох, не по погребу ль бочонок катается» — свадебная; «Во бору-то сосны» — свадебная; «Как сказали Иван-то грозен» — свадебная; «Как у рюмочки, у серебряной» — свадебная и многие другие. Одновременно с творческой работой хор тогда много гастролировал по России, за рубежом: в Чехословакии, в Польше, в Греции, во Франции, в Германии, в Венгрии, в Китае. Выступление в 1989 г. группы Рязанского хора в Канаде на Международном фольклорном фестивале было отмечено Дипломом фестиваля.

Еще раньше, в 1987 г. меня официально назначили художественным руководителем Рязанского русского народного хора, а Е.Г. Попов, выйдя на пенсию, оставался его консультантом. К этому времени у меня уже было немало творческих планов для создания новых программ Рязанского хора, и я как руководитель приступил к их реализации. На основе записанных обрядовых народных песен в с. Мелехово Чуковского района Рязанской области была создана обрядовая вокально-хореографическая композиция «Троицкие гуляния», а свадебный песенный материал, собранный в области, лег в основу обрядовой сцены «Рязанская свадьба». Все эти сцены вошли в репертуар Рязанского хора и имели большой успех у зрителя.

Как итог моей собирательской деятельности по Рязанской области в 1995 г. фирмой «Мелодия» при поддержке Рязанского ОНМЦ по народному творчеству был выпущен диск с записями русских народных песен Рязанского края — «Рязанский хоровод» в исполнении Государственного Рязанского русского народного хора (Аннотацию к диску составил профессор В.М. Шуров).

Большую помощь в изучении и освоении песенного фольклора Рязанской области оказали мне научные труды, публикации, песенные сборники («Музыкальный фольклор Рязанской области») профессора Московской консерватории Н.Н. Гиляровой, которая более 30 лет занимается научной и собирательской деятельностью по народному творчеству на Рязанщине.

В 1996 г. за большие творческие успехи, творческую активность и в связи с 50-летием со дня основания Государственный Рязанский русский народный хор был удостоен высокого звания «Академи-

ческий», которое возложило на меня еще большую ответственность за творческий коллектив. Отвечая современным требованиям в области народно-певческого исполнительства, мне как руководителю коллектива необходимо было решать и вопросы певческого мастерства артистов хора, и проблемы подготовки будущих певческих кадров для профессионального коллектива. С этой целью в 1995 г. по моей инициативе и при поддержке администрации Рязанской областной филармонии при Государственном Рязанском русском народном хоре была создана Детская школа народного искусства, учащиеся которой успешно осваивали основы народного пения и игры на традиционных народных инструментах (жалейках, свирелях, гусях звончатых, гармониках, ложках, кугиклах) и могли часто выступать в концертных программах хора вместе с артистами профессионального коллектива. Учащиеся школы стали лауреатами и дипломантами многих фестивалей и конкурсов народного творчества (к примеру, в 2000 г. в МГИМ им. А.Г. Шнитке на конкурсе, посвященном 2000-летию Христианства). Некоторые выпускники школы уже пришли работать в Рязанский хор, другие продолжают обучение в средних специальных учебных заведениях.

В 1997 г. по моей инициативе при поддержке ректората Рязанского заочного института культуры (филиала МГУКИ) на кафедре народных инструментов было открыто отделение по подготовке руководителей (хормейстеров) фольклорных ансамблей и народных хоров. На это отделение поступили и учились на нем многие артисты Рязанского хора, повышая квалификацию и свой профессиональный уровень. С удовлетворением отмечу, что студенты этой специализации — артисты хора принимали участие в различных Всероссийских конкурсах исполнителей народной песни и были удостоены дипломов и званий лауреатов.

За многие годы моей работы в Рязанском хоре были созданы самые разные по тематике концертные программы, которые имели большой успех у зрителей: «Поклон вам от земли Рязанской» — историко-этнографическая, воспевающая историю и быт Рязанского края; «Рождественская программа» — с исполнением календарно-обрядовых действий, колядок, авсеней, таусеней, духовных песнопений; «Обрядовые традиции Рязанского края» — программа, посвященная народным обрядовым традициям Рязанщины; «Песни военных лет» — программа, посвященная Победе в Великой Отечественной войне и ратной славе России; «Песни на стихи С. Есенина» — программа, воспевающая творчество знаменитого поэта-земляка; «Все песни А. Аверкина» — программа, посвященная песенному творчеству композитора-рязанца Александра Петровича Аверкина, и многие другие.

Чтобы быть сегодня востребованными, концертные выступления народного хора должны быть универсальными в выборе исполняемых программ, коллектив должен не только убедительно исполнять хоровые произведения различных музыкально-певческих стилей,

но и безупречно интерпретировать современную авторскую вокально-хоровую музыку. Для достижения этих целей народный хор должен обладать разнообразными техническими приемами хорового исполнения. В этой связи в программы Рязанского народного хора включены песни современных композиторов, пишущих для народных хоров (Н. Кутузова, В. Беляева, С. Терханова, В. Рудого и других). Эти произведения требуют от исполнителей технического совершенства, тонкого музыкального мышления, определенной певческой культуры.

В 2000 г. в Москве Государственный академический Рязанский русский народный хор был удостоен звания лауреата премии «Золотой Аполлон», учрежденной МК РФ и фондом им. П.И. Чайковского «За сохранение и развитие народного хорового искусства». В 2001 г. в Рязани хор был удостоен «Золотой медали» имени академика В.Ф. Уткина «За вклад в культурное и социально-экономическое развитие Рязанской области». Эти успехи, конечно же, дороги и руководителю, и коллективу, но главной и постоянной заботой для меня в работе с хором была народная песня, сначала в записи, потом в обработке или аранжировке и, наконец, в ее исполнении. В концерте, посвященном 55-летию со дня основания коллектива, прозвучали новые записи и обработки народных песен Рязанщины: «Э-ой, нам спородили горы» — лирическая-протяжная, «Э-ох (ы), на горе-то да калина» — плясовая, «Эх, обещался мой раз-милый...» — плясовая.

Более двадцати лет я проработал с Государственным Рязанским русским народным хором. С благодарностью вспоминаю все те годы, месяцы и дни моей активной творческой деятельности, успехи и творческие радости, достигнутые вместе с артистами. При этом никогда не забывал, что за моей спиной дорогая «Гнесинка» и кафедра народного пения с ее талантливейшими учителями, горячо влюбленными в народную песню.

Как-то по одному из каналов Российского телевидения показали выступление Государственного академического Рязанского русского народного хора им. Е.Г. Попова. Исполнялась записанная когда-то мной хороводно-игровая народная песня «Э-ох, как по горкам, по горам». Публика живо принимала рязанцев, и мне было приятно отметить, что эта песня и многие другие исконные народные песни Рязанского края, записанные мной, живут и сегодня в коллективе.



Раздел II

**ВОПРОСЫ ТЕОРИИ
И РЕГИОНАЛИСТИКИ
В НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ
ОБРАЗОВАНИИ**



Е.Е. Васильева

УРОКИ ФОЛЬКЛОРА: ЧЕМУ, КАК И ЗАЧЕМ МЫ УЧИМ

Уроки фольклора в расписании школ и студий, методика преподавания фольклора для студентов университетов; фольклор в образовательных программах — прежде, чем повести речь о специальных проблемах этого рода, признаемся, что словосочетание, вынесенное в название статьи, неоднозначно. Его прямая расшифровка затрагивает лишь малую часть значений, тогда как об уроках фольклора более справедливо рассуждать в самом широком поле времени и понятий. Фундаментальная составляющая культуры, сохраняющая живое наследие; память, порождающая с течением времени новые формы, в которых продолжается бытие давно обретенных элементов, — фольклор преподавал свои уроки русской культуре, искусству, просвещению с той поры, как его стали осознавать в качестве особенного явления. Принципиально важно то обстоятельство, что вместе с тем продолжалось и его естественное бытование, почему мы можем говорить об уроках, а не о завещании.

Первый этап, предварительный с позиции научного знания, трудно различим среди событий частной жизни и государственных преобразований блестящего XVIII века. Мы могли бы только предполагать о необходимой предпосылке к возникновению такого знания — о любви и привычке к песне в самых различных слоях русского общества. Таким логическим предположением пришлось бы, может статься, довольствоваться, переходя к упоминанию первых, несовершенных, по мнению деятелей следующих поколений, публикаций. На наше счастье, в достаточном числе дошли до нас рукописные песенники, в которых запечатлены любимые музыкальные досуги офицеров, чиновников, купцов, семинаристов, барышень.

На протяжении неполного столетия с этими книжками произошла метаморфоза. Сначала русские *книжники* создали свои версии церковного предания в песенных формах (имеется в виду самое общее свойство песенной формы — повторение музыкального компонента текста с последовательно сменяющимися друг друга словесными построениями). Это было во второй половине XVII в., центр

событий — Воскресенский Новоиерусалимский монастырь. Музыкально-поэтические тексты (песнотворцы называли их *псалмами*) записывались так, как теперь привычно нам готовить расшифровки песен для работы с фольклорным ансамблем: сверху листа партитура, тремя линиями во всю длину; под нею в графическом соответствии с музыкальными построениями — стихи. Спустя два поколения таким же образом в рукописных песенниках писались триумфальные канты, любовные песни на голос некоторых духовных; а дальше расширялся круг их составителей и владельцев, постепенно менялся состав.

Все большее место занимали вновь сочиняемые песни, главным образом, любовная лирика. Песенные книжки середины XVIII в. похожи на домашние альбомы, наследники которых — тетрадошки с текстами популярных песен — хорошо знакомы и XX веку; так же часто они обходятся записью одних слов, с которыми напев легко соединялся по памяти. Вот эти свидетели дружеского музицирования и сохранили среди разновременных *книжных песен* изрядное количество произведений устной традиции, которые входили в любимый песенный круг, не выделялись как нечто стороннее.

Таким образом, песенное начало, совершив полный логический оборот, из формального признака построения текста вернулось к полноте значения, которое соответствует его употреблению в сфере фольклора (разумеется, мы можем сделать такое парадоксальное заявление с поправкой на то, что термин *песня* многозначен, изменяется во времени и соответствует далеко не всему объему традиционной музыкальной культуры). Нам важно заметить, что люди, не принадлежавшие родной для традиционной культуры среде, усваивали нечто из песенного фольклора, он становился естественной частью их языка и сознания. Первый урок — материнский, подобный приобщению родному языку, коллективному сознанию, включению в жизнь общества.

Далее следует существенный, заметный шаг: песни устной традиции рассматриваются как достойный особого внимания объект, и начинается процесс публикаций, больше только поэтических, но и музыкальных тоже. В становлении русского искусства, как словесности, так и музыки, уроки народных песен осознавались как важнейшее условие развития. Н.А. Львов, соединивший в названии своего «*Собрания народных русских песен*» слова, которые уже давно кажутся исконным, всегда существовавшим названием предмета, заключает свое Предуведомление (в первом издании оно названо «О русском народном пении») учтивым жестом в сторону создателей музыки «высоких жанров»:

«Не знаю я, какое народное пение могло бы составить столь обильное и разнообразное собрание мелодических содержаний, как российское. Можно себе вообразить, какой богатый источник представит собрание сие для талантов музыкальных, как новое и обильное ристалище не токмо для Гейденов, Плеилев, Даво, но и для самих сочинителей

опер, какое славное употребление могут сделать они и из самой странности музыкальной, какая есть в некоторых песнях наших.

Может быть, бесполезно будет сие собрание и для самой философии, может, новым каким-либо лучом просветит музыкальный мир?»

Н.А. Львов. СПб., 1790 г.¹

Некоторый оттенок игры и добродушное лукавство заключены в почтительном призывании «самих сочинителей опер» — опера, основанная на «обильных и разнообразных мелодических содержаниях» российских песен уже написана Н.А. Львовым и Е.И. Фоминым тремя годами ранее²; напитавшие ее песни включены в «Собрание». Но дело не в этом — уроки «сочинителям» не прекращаются. Кроме рельефных «фольклорных волн», определяющих начало русской классики (М.И. Глинка), стиль «Пятерки» («Могучей кучки») и классики 60-х годов XX в., их можно проследить в творчестве многих русских композиторов всех поколений.

Что же касается «просвещения музыкального мира» и пользы для философии, то эта работа достается собственно фольклористике. Специальное, по продуманной программе собрание материала начинает свое движение от философической формулировки первых славянофилов: *красота и истина соборны*; народная мудрость и народная песня являются прямым выражением этого идеала.

Осознание системы русского музыкального фольклора, его особенного языка проходит через ступени отрицания, преодоления тупиков, разрешения множества трудностей. На этом пути, кажется, нет раз и навсегда решенных и закрытых проблем. Ритмическая организация и песенный стих; система звуковысотных отношений с постепенно вызревшим понятием *лада* (термин, исключительно русский, выработан в связи с описанием своеобразия национальной русской музыки); многоголосие; понимание множественной природы текста, постепенно выросшее из внимания к вариантам...

Какую проблему ни назови, оказывается, что она отворяет увлекательную анфиладу рассуждений, изменяющих привычную картину мира. Собственно, и первые шаги фольклористики парадоксальны. А.Н. Серов обрисовывает будущее *безымянной* еще науки, ее задачи и области познания, с которыми она связана:

«Наука о “народном музыкальном творчестве” еще не существует, но ясно и теперь уже, что как отрасль одной общей громадной науки

¹ Тексты Н.А. Львова, А.Н. Серова, В.Ф. Одоевского, МЭК, Е.Э. Линевой, Н.Я. Брюсовой и Ап. А. Григорьева приводятся по изданию: Русская мысль о музыкальном фольклоре. Вст. статья, составление, комментарии П.А. Вульфуса / М.: Музыка, 1979.

² «Ямщики на подставе» с подзаголовком «игрище невзначай» написана Н.А. Львовым и Е.И. Фоминым. Театральная судьба этой замечательной оперы не состоялась, история создания долгое время оставалась загадочной; ее место в становлении русской оперы вырисовывается ретроспективно только в исследованиях второй половины XX века.

“человекознания” (“антропологии” в обширнейшем смысле), наука о народном музыкальном творчестве, т.е. о народной песне, эта будущая “музыкальная эмбриология”, состоит в теснейшей связи: 1) с физиологией (зарождение звука в гортани, органы дыхания в процессе пения и словесной речи и т.д.); 2) с этнографией (в самом широком объеме), т.е. с наукой о народах, о народных племенах, в их родственных сходствах и их различии... 3) с историей культуры народов... 4) с филологией...

Народная песня — произведение чисто почвенное, растительное. Творчество является тут в самом первобытном своем виде, в зародышах музыкальных, в эмбрионах искусства, способных к великолепному дальнейшему развитию...

Музыкальные мастерские натолкнулись в русской песне на материал весьма непокорный, неподатливый, этого не заметили, в соответствии со своими тупейшими и ограниченными идеалами подошли к народным напевам с ложной стороны, прикоснулись к ним грубо ремесленную лапою и стерли радужную пыль с крыльев музыкального мотылька, то есть исказили, обезобразили русские народные мелодии иногда до неузнаваемости».

А.Н. Серов. Русская народная песня как предмет науки. Музыкальный сезон, 1870—1871, № 6, № 13.

Вторая и бóльшая часть статьи в соответствии с бойцовской практикой автора посвящена критике изданий (естественно, «Русских народных песен для голоса с аккомпанементом фортепиано» — время достоверных **научных** изданий еще не пришло). Отточено критическое орудие, объявлена трогательная война вводимому тону.

Событийное время науки о народном музыкальном творчестве образует череда описаний, прозрений, которые воздвигаются, теряют актуальность и возвращаются вновь (лады как звукоряды, ритмические системы как типы стихосложения и др.). Они зависят от музыкального опыта авторов и выбора между ориентирами, которые заданы уже прожитыми уроками:

- народное искусство есть орудие, с помощью которого создается и выверяется подлинное (то есть живое, растущее) искусство;
- наследие драгоценно, оно нуждается в сохранении и защите;
- песни составляют наш собственный язык, который следует понять и объяснить.

Задачи высоки и прекрасны, работы много, а делателей не хватает. Еще не возникла мысль об особенной подготовке к работе собирателей и исследователей, но сама эта необходимость ярко обрисована в речи В.Ф. Одоевского на открытии Московской консерватории:

«Отчего у каждого из нас бьется сердце, когда мы слышим русский напев, это еще понятно; но отчего характер русского напева мы бессознательно отличаем посреди какой бы то ни было музыки?.. В наше

время мы уже не можем довольствоваться одними предположениями; наука должна исследовать это явление, но для науки нужны надежные материалы. Воспитанники консерватории, получив полное музыкальное образование, будут и по сему предмету важными способниками музыкального искусства; некогда их трудами соберутся с разных концов России наши п о д л и н н ы е народные напевы, и науке представится возможным бессознательное донныне ощущение перевести на технический язык, определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение».

Кн. В.Ф. Одоевский. Из речи на открытии Московской консерватории. Современная летопись (воскресные прибавления к «Московским ведомостям»), 1866 г., 4 сентября.

Сказка сказывается, и дело, хотя не скоро, делается.

В наши задачи не входит исторический обзор науки о музыкальном фольклоре и ее взаимодействия с образовательным процессом. Напомним только, что народная (устная) словесность в последней трети XIX в. прочно входила в программы и учебники, а регулярно публикуемые с тех пор детские песенки претендовали на народное происхождение. Как на самом деле проходили уроки, какие игры-забавы затевали в рекреациях, какую пользу это приносило — не подлежит критике на расстоянии, потому что всегда зависит от конкретных учителей. Отметим также, что преодолеть центробежное движение привлекаемого для учебного процесса фольклора очень трудно, практически невозможно избыть: попадая в чуждую систему, произведения устной традиции необратимо менялись. Снова и снова приходилось начинать сначала.

В начале XX в. замечательное сообщество музыкантов, посвятивших свои труды служению народной песне, выразило «социальный заказ»:

«Музыкально-этнографическая комиссия признает своевременным и необходимым поднять вопрос о желательности учреждения в консерваториях и им подобных учебных заведениях, а может быть, и университетах, специальной кафедры народной музыки, признавая, что те краткие и отрывочные сведения, какие даются по этому вопросу попутно в курсе общей истории музыки или истории церковного пения, слишком мало освещают предмет первостепенной важности, заслуживающий специального изучения.

Без этого как постановка музыкального образования не может быть признана нормальной и удовлетворительной, так и развитие национальной музыки не может идти правильным, естественным ходом».

Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I, М., 1906, Приложение к протоколам, с. 64—66.

Музыкально-этнографическая комиссия имела право сформулировать такой призыв — ее члены постоянно трудились в качестве исследователей, просветителей, педагогов. Самые деятельные совершали экспедиции, готовили публикации, устраивали этнографические концерты, в которых выступали крестьянские певцы и учившаяся у них городская молодежь. Еще одно важное дело комиссии — Народная Консерватория, в которой учебный процесс был задуман как реальное осуществление исторического пути от устного коллективного бессознательного творчества к осознанному владению музыкальным языком, письменностью, к приобретению широкого круга музыкальных познаний. Именно это сочетание задач сделало необходимым включение в работу фольклористов фонографа и точное фиксирование настоящего звучания песни.

«На кустарной выставке в СПб пели два хора: маленький, занимавшийся по фонографическим записям, и большой оперный, который пел обработки. Кустари-северяне оказались большими любителями музыки и комментировали: — Эти поют наши песни. Хоть и барышни поют, а песни наши.

Оперный хор приводил их в смущение:

— По-немски поют.

— Как по-немски? Разве не слышите припева «ой калина, ой малина»?

— И то, слышу «ой калина, ой малина». Да все не то; по-своему поют, не по-нашему».

Е.Э. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации
Вып. II, СПб., 1909, с. XLIV

Фонограф, безусловно, расширял возможности общения с песней, но сами по себе записи не дают гарантии правильного понимания живого, меняющегося ее естества.

«Народная песня в точной записи — разве это народная песня? Мы, живущие в городах, не можем иначе знать народную песню, как только по книгам и таким записям. Но те, кто пели ее, могут знать ее ближе и лучше, знать настолько, чтобы никогда не повторять одинаково, из какого-то совершеннейшего, им одним ведомого прообраза извлекать каждый раз новый, только для этого часа подходящий и нужный образ».

Н.Я. Брюсова. О народных хорах // Музыка, 1916, № 254.

Мысль, высказанная в начале прошлого века, остается актуальной до сих пор. Это еще одна проблема, требующая постоянного внимания, не поддающаяся однозначному решению. Не менее актуально звучит и более раннее высказывание:

«Да избавит Бог собирателя песен от весьма важного недуга, от археологической страсти к ним, или, так сказать, от платонического к ним отношения. Наша песня не сдана в архив: она доселе живет в народе,

творится по старым законам его самобытного творчества... старое не умерло, оно живет и продолжается в новом — иногда уцелеет совершенно нетронутым, иногда разрастается и т. д...»

А.А. Григорьев. Русские народные песни. Критический опыт // Москвитянин, 1854, т. 4, № 15, кн.1, отд. 4.

Реплику Аполлона Григорьева впору включить в дискуссии о молодежных фольклорных ансамблях, методах их работы с песенными образцами.

Подобно тому, как композиторское творчество в отношении с «материнским языком» народной песни проходит стадии цитирования, выработки собственного языка (гармонического, мелодического, тембрового) и приходит к овладению более тонкими процессами музыкального мышления, созданию продолжающих его собственных форм, движется и научное познание, постепенно освобождаясь от мыслительного аппарата «классической теории», и исполнительство. Взаимосвязь этих процессов, совместное действие уроков фольклора — часто помимо личной воли и конкретных намерений — сказалось в том, что развитие специального образования в области фольклора началось созданием исполнительских отделений в нескольких высших учебных заведениях почти одновременно. Следует отметить, что исполнительство не ограничивалось отделениями народного пения и народного хора — теоретики и композиторы пели то, что записывали в экспедициях, объединялись в ансамбли, и профессиональные разграничения оказывались весьма условными.

Неуклонно и последовательно расширялось поле учебного процесса, из одного основного курса (в соответствии с установившейся практикой он по-разному называется и до сих пор: *русский музыкальный фольклор, песенные стили, жанры и поэтика русского музыкального фольклора*) прорастали и ветвились новые, осваивающие свою конкретную проблематику. Отчетливо и крепко сформировался музыкально-этнографический подход; обособляется слуховой анализ как основа нотировки; специально рассматриваются проблемы многоголосия, специфика включения в традиционную культуру детей и т.д. Уроки «фольклора» становятся строчкой написания в среднем звене образования, в школах.

Каждый учебный план, каждый метод преподавания имеет свои достижения, и мы не будем их сравнивать или оценивать. Наша задача иная — выявить общее поле, в котором перекрещиваются усилия, обозначить ту сферу, продвижение в которой даст возможность нового знания, иного качества понимания народной песни, а значит, и продолжения ее жизни в нашей культуре, уже невозвратно удалившейся от традиционных форм. Кратко это задачу можно сформулировать как развитие музыкального мышления.

На первый взгляд, может показаться, что это недоразумение, мы задеваем что-то лишнее — ведь в комплексе музыкального воспитания эта задача поручена давно существующей и неперменной

дисциплине, сольфеджио. Тренировка музыкального слуха, выработка многочисленных навыков (узнавание, запись, чтение музыкальных текстов), анализ и компоновка элементов музыкальной ткани, активное освоение музыкального стиля — все эти задачи хороший преподаватель решает с учениками любой ступени музыкального образования. Но есть препятствия, через которые нелегко пробраться ученикам, и учителя далеко не всегда осознают природу этих сложностей.

Сольфеджио оперирует текстами. Самое начало упражнений происходит за порогом естественного звукового поведения, крика, бормотания, возгласов. Музыкальные тексты закреплены письменно и артикуляционно, они должны быть точно прочитаны и услышаны в определенном поле значений. Преодолеть этот порог могут усердные ученики с помощью хорошего учителя. Но для тех, кто постигает произведения устной традиции, этот труд проходит втуне и даже оказывается препятствием. Вспомним еще одно давнее замечание Е.Э. Линевой, актуальность которого не утратила:

«На стороне народных исполнителей всегда остается преимущество, которое мы можем приобрести только огромной работой над собой. Народ импровизирует песню, мы заучиваем ее по нотам. В то время, как в народном исполнении песня льется непрерывной струей, у нас всегда слышно деление на такты и ноты. Народ сказывает песню в протяжной музыкальной речи, мы поем мотив, иногда не зная слов и очень неясно произнося их...

Для того, чтобы научиться петь народные песни, нужно знать их и работать над ними не теоретически только, а петь их, петь и петь. Нам нужно учиться импровизировать».

Е.Э. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации
Вып I, СПб., 1904, с. XXIV.

Можно выстроить целую подборку подобных высказываний, относящихся к специфическому мастерству народных исполнителей. Те же сложности стоят перед исследователями: чем точнее выработана методика описания и систематика произведений фольклора, тем очевиднее необходимость еще одного измерения текста. Признав ценность варианта, научившись выводить причудливые порой цепочки сходных текстов, извлекать инвариантные черты, истолковывать родство, углубляться в специфику локальных традиций, фольклористика в восхищении отступает перед фундаментальным свойством фольклора — способностью порождения текста. Само по себе признание этого свойства уже немалое завоевание. Так, знаменитая монография А.Б. Лорда об искусстве сказителей³ пронизана

³ Лорд А.Б. Сказитель / А. Б. Лорд. М., 1994. Следует заметить, что исследование Лорда опубликовано впервые в 1960 году (*Albert B. Lord. The Singer of Tales*), и ко времени издания русского перевода его идеи, методика, терминология давно и прочно вошли в научный обиход отечественной фольклористики.

простой мыслью, многократное повторение которой дает ключ к новому уровню постижения: текст рождается на устах певца и существует только исходя из его уст. Многолетняя тщательная работа со сказителями позволила описать «грамматику» эпического текста и одновременно процесс становления сказителя.

Возможно ли проделать подобную работу для других жанров фольклора, для многих жанров и во многих конкретных традициях? Вероятность созревания такого рода исследований по многим объективным обстоятельствам огорчительно мала. Но может быть, главную роль играет не численное прибавление? Принципиально само по себе созревание проблемы и подготовка к ее разрешению. И здесь, на перекрестье исследовательских и исполнительских задач, встает дело насущное, первостепенное — подготовка мыслительного аппарата, воспитание активного слуха, ориентированного на специфику устного текста.

На эту необходимость указывают различные, не зависимые друг от друга размышления, вырастающие из разных посылов. Укажем некоторые из них: статьи И.И. Земцовского об «этнослухе», о «музыкальном веществе»⁴, обстоятельный и честный анализ отношений с текстом любительских и профессиональных фольклорных ансамблей, предложенный Е.А. Дороховой⁵; работу Л.В. Шаминой⁶, непривычную в последовательном и органичном соединении «ведомств», по которым числится народное песенное искусство. Перечисление и обзор авторских позиций могли бы стать целью особого исследования; в нем достойное место заняли бы необычное исследование Б. В. Асафьева⁷ и обобщение педагогического опыта Г.М. Науменко⁸, многие работы, в которых наряду с основными для автора темами затрагивается то же перекрестье. Но мы не продвинемся дальше констатации, если не сделаем попытку сформулировать хотя бы предварительно направление педагогического поиска.

Уроки фольклора как часть общего или специального, основного или дополнительного образования ориентированы на конкретные обстоятельства, возраст и состав учащихся, объем и направление учебного (творческого) процесса. Условно можно выделить три пути. Один идет от знакомства с традиционной куль-

⁴ *Земцовский И.И.* Этнослух как ключ к музыкальному существованию // *Культура народного пения: традиции и искусство.* — М., МГИМ им. А.Г. Шнитке. 2001, с. 4—14; *Земцовский И.И.* Апология музыкального вещества // *Музыкальная академия*, 2005, № 2, с. 181 — 192.

⁵ *Дорохова Е.А.* Фольклорное движение в России: миф и реальность // *Массовая культура на рубеже веков.* М., 2005, с. 193—209.

⁶ *Шамина Л.В.* Народное пение — компонент традиционной культуры / М., 2001.

⁷ *Асафьев Б.В.* Речевая интонация / М.—Л.: Музыка, 1965.

⁸ *Науменко Г.М.* Фольклорная азбука. Учебное пособие для начальной школы // М., 1996.

турой, календарными праздниками, обрядами жизненного цикла, с костюмами и ремеслами, духовными традициями и обрядовыми практиками. Другой путь организован заботой о развитии певческого аппарата, выстраивается как освоение разумно подобранной и обстоятельно проживаемой последовательности произведений. Третий, в наименьшей степени осознанный как самостоятельный, должен поставить главной целью развитие музыкального мышления в естественной для русского музыкального фольклора системе.

Прежде всего, этого требуют начальные ступени образования, необходимость превратить невеселый урок сольфеджио в полезное и интересное занятие. Для последующих ступеней, при включении в учебный план нотировки, это послужит исправлению противоречий: написание диктантов не тому и не так учит; начальные шаги в нотировке должны опираться не на клавиатуру фортепиано, а на уже привычные слуховые ориентиры и логические операции. Дело стало за тем, как пройти совпадающий с естественным развитием слуха путь. По нему могут вести люди, широко и свободно ориентирующиеся в классическом фольклорном наследии и в то же время имеющие опыт «перевода» устного текста в письменный и наоборот. Таких специалистов и готовят в среднем и высшем звеньях специального образования, причем, восприятие текста в качестве устного (звучащего) принципиально важно и для исполнительской деятельности, и для осознания его закономерностей, то есть, создания теоретической основы.

Итак, многие запросы не столько нынешнего — завтрашнего дня сходятся в этом перекрестье:

— воспитание музыкального мышления и его аппарата, музыкального слуха в органической взаимосвязи с артикуляцией и интонированием является необходимым условием для осмысления фольклора как процесса исторического и продолжающегося вместе с жизнью языка;

— только последовательная система воспитания принципиально изменит отношение к фольклорному наследию и участие в нем как профессионалов-исполнителей, так и носителей языка в самом широком масштабе;

— наконец, собранные уже и зафиксированные сокровища традиционного искусства, превышающие все непосредственные впечатления, которые может сейчас получить заинтересованный музыкант, только при соответствующей подготовке станут доступны. Если на протяжении двух веков, XIX-го и XX-го, фольклористы трудились под лозунгом *записать и сберечь*, то к XXI-му он, пожалуй, изменился на *прочитать и сберечь*.

Разумеется, столь ответственное и всеобщее дело не происходит вдруг, и множество музыкантов уже трудятся над сходными задачами, хотя формулируют их по-разному. Мы не можем совершить обзор педагогической практики и методических открытий — рамки статьи

не вместили бы столь объемного описания⁹. Есть еще классические учебники, включающие образцы народных песен или полностью на них основанные. Параллельно с ними закрепляются методические основы школы пения, в которой сугубо технические упражнения основаны на выверенных традициях и скорректированных нашим слухом моделях¹⁰. Но главное заключается в том, что такие вещи далеко не всегда фиксируются на бумаге и по-настоящему доступны только при живом обмене опытом. Установление сообществ, которые этим станут заниматься регулярно, — насущная необходимость.

Итак, педагогическая практика, направляемая конкретными задачами, с разных сторон приближается к той центральной проблеме, по мере разрешения которой должно произойти качественное изменение *слышания* фольклора, его понимания и осмысления. Постольку, поскольку мы принимаем природу фольклора, созданного устной традицией и только в этом качестве раскрывающего свою суть, подчиняемся ему, входим в него, необходимо вырабатывать соответствующий инструментарий, который рождается из активного состояния слуха, постепенно набирающего «багаж» и осознающего по мере его накопления систему как таковую. Такую перспективу предсказывал В.Ф. Одоевский в речи на открытии Московской консерватории, которую мы уже вспоминали:

«Народные напевы суть святыня народная... записывая народную песнь как она слышится в голосе и слухе народа, затем должно будет постараться извлечь из самых напевов, как они есть, их теорию».

Чтобы не останавливаться на пороге и кроме формулировки проблемы определить хотя бы направление, в котором происходят самые важные и интересные вещи, рискнем сделать еще несколько шагов и войти в круг действий. Сначала сделаем несколько предварительных рассуждений о музыкальном мышлении.

1. Рабочее определение музыкального мышления — через триаду *мышление — речь — язык*:

— *мышление* — континуум, в котором разворачивается сознание;

⁹ Укажем несколько публикаций: «Этносольфеджио» М.А. Лобанова (14), привлекающее добротный материал и включающее некоторые моменты слухового анализа и навыки нотировки; «Школа фольклорного сольфеджирования» О. Пивницкой, основанная на освоении аутентичного материала в сочетании устной и письменной передачи текста, с опорой на его синкретическую природу (19).

¹⁰ Репертуарные сборники и хрестоматии принимают нормы научных фольклорных изданий, в них помещаются аутентичные записи в соответствии с принятыми в научной публикации нормами издания (20, 21). При этом на долю учителя остается самое трудное: он должен найти нужное соотношение частного и общего, основной структуры и ее свободного, непосредственного воплощения. Это насущная задача, ради решения которой иногда приходится преодолевать избыточную точность нотировки, иногда — схематизм, приводящий к «правильному» ритму и звукоряду, не говоря уже о трудностях произнесения текста и соотношении самостоятельных, но так часто не разделенных мелодических линий.

— *речь* переводит этот процесс «вовне», создавая знаки, закрепляемые многократным возвращением;

— *язык* возводит отношения между знаками, бесконечно умножающиеся в процессе взаимодействия с речью и мышлением.

2. В глубинных (психических) процессах мышления нерасторжимо его грани (мышление вербальное, интонационно-музыкальное, цветное, пластическое, акциональное и пр.); они выявляются в процессе выражения, способы (пути) которого мы можем воспринимать, анализировать и описывать как самостоятельные, независимые.

3. Триада *мышление — речь — язык* ориентирована на вербальный язык (структурирована и обозначена с помощью слов), к другим планам выражения применяется скорее как метафора¹¹. При более последовательном уподоблении легче всего теряется (или труднее переносится в невербальный план выражения) средний член — *речь*. Его готово заместить более нейтральное и в то же время емкое слово — *поведение*¹². Звуковое поведение объединяет процессы, которые привычно числятся «по разным ведомствам», но в то же время взаимообусловлены и нерасторжимы — речь и пение.

4. Взаимоотношения их существенны для ранних этапов развития человека как вида и в не меньшей степени — для индивидуального развития каждого ребенка.

5. В масштабах исторического времени обособление музыкального языка и возвращение к «общей территории» речи—пения формировали русло музыкальной культуры: вызревание литургического пения из просодии, рождение оперы (*dramma per musica*) из произнесения слов и пр.

Взывая к развитию музыкального мышления на основе собственной традиционной культуры, не посягаем ли мы на недостижимое? Есть ли такое русло, в котором возможно переживание этих процессов? Что вместит такой объем?

Разумеется, игра.

¹¹ Обратясь к триаде *мышление—речь—язык*, мы не претендуем на описание ее специфического проявления в сфере музыки. Это самостоятельная проблема, в которую время от времени погружаются музыканты, психологи, лингвисты. Причины, к этому понуждающие, различны, определения далеко не всегда согласованы, выводы смежных наук каждому из исследователей часто представляются более простыми и прочными. По счастью, мы можем с чистой совестью избежать остановки на этом вопросе и сослаться на недавно вышедшую в свет монографию, подводящую итог многолетним исследованиям в области теории и философии музыки. *Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства* / СПб., Композитор, 2005.

¹² Это выражение равнозначно *речи* только в определенном контексте, закрепленном соответствующими оговорками. В нестрогом тексте предварительных рассуждений мы привлекаем его, хотя оно порождено другим планом выражения — акциональным, действенным. В нашем случае такое смещение тоже полезно: оно напоминает о синкретической, не расчлененной на отдельные смысловые области природе фольклора.

Отступление об игре

Материнская стихия для культуры в целом, игра является естественной стезей, на которой приобретаются культурные навыки; она формирует сферу *своего языка*, общения *со своими* (то есть, свободу), она дает начало искусству. В играх, соединяющих общую фигуру пространства (круг, стенка на стенку, змейка) и диалоги, действие и произносимые всеми вместе слова, перемену ролей и бесконечные, до полного удовлетворения, повторения, — в этих играх так непосредственно просвечивает древняя основа магического мироощущения, что любой их элемент может превратиться в «волшебный».

Это происходит *само по себе*, без указки старших. Роль учителя существенна, если участие его до поры до времени незаметно. Учитель должен всего лишь позволить, допустить и «запустить» игру; а потом подхватить нужный момент, который позволит перевести внимание из акциональной сферы в слуховую, и возвести игру на другую ступень.

Как это происходит? В звуковом поведении, регулируемом правилами игры, звук приобретает определенное качество. Обособлению тона способствуют разные обстоятельства: повторяемая считалка или дразнилка, возглас, поворачивающий игру и пр. Точно так, если не легче того, возникают (сгущаются) в коллективном звуковом поведении интонационные модели¹³. Между ними и попевками, составляющими словарь песенного фонда, нет преграды, есть лишь различие в артикуляции и степени структурированности звучащего потока — имеющего определенную структуру или довольствующегося проявлением этих интонационных моделей и их размытием.

Когда интонационная модель-попевка стала привычным достоянием, можно взойти на следующую логическую ступень. Начинается игра с попевкой, которая обособляется разнообразными действиями: повторы, изменение динамики и темпа, имитационные игры, добавление бурдона, контрапунктические преобразования. Уровень сложности зависит от конкретных обстоятельств. Мы можем дать имя своему герою (исходя из текста, в зависимости от игры, от персонажа). Не стоит только его закреплять, чтобы не заместить специальный язык анализа, а ему уже вот наступает время. Потому что обособившуюся попевку мы «разыграем» как собственно музыкальную задачу: подвергнем анализу, сравним тоны, определим ходы (интервалы), обозначим жеста́ми или графикой, запишем ритм, просольфеджируем. А потом снова вернем ее в живой текст. На границе нет замка. Если переход от свободно произнесенного

¹³ Интонационная модель — обобщение речевой просодии; абстрагированный (композиционно обособленный, извлеченный из речевого потока), возведенный в иной мыслительный уровень *знак*, заключающий в себе интеллектуальное (хотя не вербальное) зерно.

(то есть самостоятельно, по своей воле) текста к его закреплению, вплоть до записи, происходит многократно, то и обратный путь оказывается открытым, и нотный текст будет способен раскрыться, манить, а не пугать.

Интонационные модели-попевки накапливаются, и наша задача заключается в том, чтобы создать достаточный фонд — не столько большой, сколько готовый к отсылкам-аллюзиям, напоминаниям, узнаванию в других обстоятельствах. То есть, забота учителя состоит в воспитании звукового контекста (континуума), который в традиционной культуре является залогом существования языка.

Контекст этнографический — как формообразующий элемент фольклористики — прочно освоен. Его роль бесспорна для всех, имеющих дело с традиционной культурой, он формирует русло восприятия, несет радость множества открытий. Кто не замечал и не раскрывал связей свадебной поэзии и волшебных сказок, изображения дерева и вазонов в росписи прялок и частей мирового древа, запечатленных устройством избы, в которой на матице-ветви раскачивается зыбка и пр. Контекст интонационный — менее заметный и осознанный аспект постижения. Нет смысла выявлять его словами, его должно ткать терпеливо и постоянно: растить «цепочки» опирающихся на общие элементы напевов, готовить узнавание привычного оборота в новых песенных обстоятельствах.

Таков беглый очерк игрового сольфеджио, ориентированного на родной язык. Сама по себе идея далеко не нова — вспомним систему музыкального воспитания, разработанную Карлом Орфом¹⁴. Укажем принципиальное различие: основной посыл творческих игр, продуманных и прослушанных Орфом, — ритмика, главная форма — инструментальное музицирование и движение; мы ведем речь об иных мыслительных (слуховых) процессах. В пространстве между речью и пением, в кличах, возгласах, скандировании живут порождающие модели, возводящие интонационный рельеф к музыкальной ткани¹⁵. Насыщая слух, включая отобранные традицией «зерна» в игру, мы им помогаем прорасти.

В традиционной русской певческой культуре, в обеих ее ветвях и в их совокупности это пространство живо и плодоносно. Церков-

¹⁴ К. Орф считал необходимой ступенью развития своего метода создание национальных версий *Шульверка*. (Описание этой системы воспитания см. 10, 11). Многие преподаватели в той или иной мере используют его блестящие находки, но целостной русской школы не сложилось.

¹⁵ То, что этот процесс не является только предполагаемой частью классической модели традиционного сознания, но происходит постоянно, повсеместно, с замечательной полнотой и обстоятельностью рассмотрено в монографии: *Калужникова Т.И.* Акустический текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей) / Т.И. Калужникова. Екатеринбург, 2004.

но-певческое искусство соединяет различные типы интонирования — от разнообразных приемов чтения, псалмодии, дьяконских возглашений до гласовой системы роспева. Литургическая музыка нового времени, заполнившая звучащее пространство храма в последние два столетия, стилистически усложняет эту лестницу, но не отменяет ее.

Корпус песенного фольклора во всей совокупности проявлений традиционной культуры, по-разному интонируемых, составляет еще более цельную картину. Сложность ее осмысления в том, что разные явления фольклора не сразу входили в поле зрения любителей, собирателей, исследователей. Достаточно долгое время предмет интереса составляли исключительно *песни* (нам в наследство достались трудности в употреблении этого термина, который в естественном языке самих носителей традиции относится далеко не ко всем явлениям музыкального фольклора). «Допесенное» (календарь, причеты, сигналы, материнские и детские тексты) не входило в ранние сборники, не занимало внимания авторов, осмыслявших фольклор в парадигме искусства, особенного, национального и пр. Оно вышло на первый план в свое время. Это «до-» важно чрезвычайно, оно указывает на *«предмузыку»*, что от «недомузыки» отличается принципиально. «Допесенное» как обобщающее понятие относится к некоему интонационному континууму, из которого музыка — как речь из мышления — проистекает.

Обращаясь к этой сфере, мы входим в соприкосновение с процессами, предшествующими кристаллизации фонетических комплексов, которые отличают речь от иного звукового поведения. «В тени» слов подобным же образом (но в ином темпе, как будто в иной среде) вызревают комплексы интонационные. Значению интонационного и аналитического слуха, которые составляют фундамент музыкальных способностей, посвящены главы замечательного исследования Д.К. Кирнарской. Приведем краткий фрагмент рассуждений о не одномерных отношениях членораздельной речи и интонирования (12, с. 141—142):

«Пробуждение аналитического слуха подобно пробуждению человеческого Разума: признаком завершения этого процесса стало рождение членораздельной словесной речи, возникшее из слитных и спонтанных голосовых сигналов. Но речь не возникла из них непосредственно. Антропологи полагают, что на пути от первичных голосовых сигналов к словесному языку и речи стоит пение».

Мы предложили эскизное описание того, как феномен игры превращается в интеллектуальную (музыкальную) деятельность. Впору задать вопрос: чему послужат предпринимаемые в этом направлении труды и опыты, как назвать систему воспитания музыкального мышления, ориентированную на родной язык, полагающуюся на сохраненную корпусом песенного фольклора лестницу форм, стилей, способов организации и порождения текстов?

Специальное сольфеджио. Самую очевидную пользу при такой ориентации курса получают те, кто и дальше будут иметь дело с произведениями устной традиции. Но воспитанный таким образом музыкант не окажется недоучкой, не станет изгоем в мире мировой музыки. К овладению теоретическими навыками человек, прошедший школу естественного звукового поведения и игрового освоения музыкального языка, придет без опоздания, да еще и с удовольствием. Душевный комфорт — серьезный выигрыш. Ведь сейчас мы обыкновенно сталкиваемся с тем, что учащемуся по специальности «народно-певческое искусство» приходится учиться двум системам, причем, одна если не опровергает другую, то оказывается практически лишней.

Всеобщее начальное сольфеджио. То есть, начальный этап, проходящий вне основной системы музыкального образования. Учителя, выращивающие пианистов и скрипачей, хормейстеры, создающие детские капеллы, снисходительно опустят эту ступень, которая не входит в их модель восхождения к мастерству. Какая непростительная ошибка! Ребенок, не освоивший этот волшебный путь, открытый «туда и обратно», не напитавший слух звуковой игрой, не укрепивший волю разрешением легких как дыхание задач — как он беззащитен перед трудностями профессиональных тренингов, как часто теряет интерес к музыке, оборачивающейся уже в начальных классах музыкальной школы непонятным трудом!

Школьные уроки начинаются с чтения, записи, проигрывания. Классическое (школьное, академическое — это в данном контексте синонимы) сольфеджио имеет дело с текстами, параллельно и в связи с ними прорабатываются упражнения на определенные правила. Таким образом постигаются законы языка, которые опираются на творчество композиторов (особую форму мышления). При этом звуковое поведение ограничивается строго обусловленным *воспроизведением* текстов. Ступень, соответствующая *речи*, процесс *речения* ускользает из процесса обучения. Что можно отнести к музыкальной речи: осмысленное (то есть *проинтонированное*, прослушанное) исполнение¹⁶? Порождение текста?

В этом пункте мы непременно запинаемся о порог, разделяющий устный (передаваемый по традиции, созидаемый в произнесении всякий раз заново) текст — с одной стороны, и письменный (закрепленный индивидуальным сознанием и нуждающийся в воссоздании) — с другой. Звуковое поведение, сопоставимое с вербальной речью, естественным образом вырастает в устной традиции, фольклор закладывает в себе выверенный опыт восхождения к музыкальному мышлению.

¹⁶ Эта проблема многократно прописана в методических работах, рецензиях на концерты и воспоминаниях о выдающихся исполнителях. Всесторонне освещена и обобщена в монографии Д.К. Кирнарской (12).

Национальное сольфеджио. Сопряжение двух глубоко различных музыкальных систем, складывающееся из чередования «спецкурсов» слухового воспитания («фольклорного» и классического) в нужном для конкретного возраста, ступени, специальности объеме, подготовит к неоднозначности мышления, что необходимо для восприятия музыки, созданной различными культурами, музыки старинной, современной, будущей.

Включение порождающей модели, благодаря которой кристаллизуются элементы «музыкальной речи», воспитывает слух, приносит пользу на каждом этапе становления и функционирования музыкального мышления.

Б. В. Асафьев считал необходимым для становления музыканта «...вести слух от речевой интонации как таковой, через постепенное выявление музыкального рисунка к синтезу слова и напева в наивысших образцах мелодической речи, особенно у Монтеверди, Глюка, Вагнера, Даргомыжского и Мусоргского.

Выделение мелодического рисунка и динамики мелоса из вневнапевной, чисто речевой интонации самая важная и обязательная область интонационных упражнений, образующая переход к отделу мелодики, — это приучение слуха к наиболее характерным и часто встречающимся попевкам... Чтобы усвоить смысл песенности, сущность песенного стиля и форму напевов через интонирование их, необходимо приучить слух к характерным песенным оборотам-попевкам. ...Это единственное средство воспитать слух на живой музыке и приучить его к интонированию сложных песенных образований, а не только к механическому воспроизведению мертвых схем. Сольфеджио не должно быть системой “натаскивания” слуха, оно должно стать методически проводимым учением — средством возбудить жизнедеятельность (актуальность, волеустремленность) слуха. ...Не только певцы, но и инструменталисты обязаны пройти сквозь сферу песенной интонации, ибо через нее слух обогатится чрезвычайно важным для каждого музыканта опытом и постижением значения **дыхания** как формообразующего фактора... (Без этого) ни работа композитора, ни техника дирижера, ни вся область виртуозной игры не являются органичным процессом...¹⁷»

Вслед за обобщенным описанием задач по воспитанию музыкантов Б.В. Астафьев предлагает свод упражнений, большая часть которых выбрана из русского песенного фольклора. «Речевая интонация» — смелый эскиз, который не получил непосредственного продолжения и развития. Выстроить подобные последовательности, цепочки, интонационные поля — дело многих учителей, должны быть многочисленные опыты, постоянные уточнения. Реальность

¹⁷ Работа о речевой интонации была задумана как вторая (практическая) часть большого исследования; завершена, по-видимому, в 1925 году; опубликована впервые под ред. Е.М. Орловой по автографу, сохраненному С.Н. Богоявленским (1, с. 19—20).

урока — в большей степени ученики, чем заранее заданная методика. По мере того, как этот труд будет совершаться, как станут появляться его плоды, уроки фольклора перестанут быть диковинной добавкой к учебному процессу.

Опыт естественного звукового поведения непрерывно живет, постоянно обновляется. В считалках, игровых припевках, в закличках, коротких, щеголяющих инструментовкой и ритмикой, — неиссякаемый запас, основа для собственно музыкальных игр. От спонтанного звукового поведения, регулируемого прагматикой игры, к интонационным моделям, проектируемым на попевки, к совершенствованию аналитического слуха в пространстве попевки и в то же время к возрастанию попевочного словаря — это движение, совершаемое многократно, вверх-вниз, туда и обратно, приводит к таинственной по определению области порождения текста, пространству между мышлением и высказыванием.

Если мы доверимся фольклору как родному языку, то увидим стадии его становления, запечатленные видами как эпохами, возрастания его жизни. Такой подход к изучению фольклора очевиден для филологов, усваивающих опыт классического античного наследия; музыканты же относятся к нему с пренебрежением, как к устаревшему и нарочитому. Для фольклористики к концу XX в. стало привычным и надежным рассматривать корпус песенного фольклора в качестве системы, соотнесенной с годовым кругом, жизненным циклом, обусловленной обрядовыми практиками. Столь же непреложно — видеть корпус русского фольклора в качестве совокупности локальных традиций. Это проверенные пути включения в традиционную культуру, способы ее исследования. Но есть еще единство языка, и в нем — историческое движение¹⁸.

Историческая поэтика русского музыкального фольклора — это проблема будущих исследователей, слух которых будет воспитан на активном освоении живых процессов порождения текста. Для этого нужно будет пройти дорогой, в которой соединяются онтогенез и филогенез, которую размечают для нас вехи исторической памяти, запечатленной в языке, континууме текстов, локальных феноменов. Этот урок, который фольклор готов нам преподать, мы должны принять, усвоить, чтобы оказаться готовыми к покуда еще неведомым формам познания и жизни традиции. Таков насущный урок науке — она должна быть готова постигать в полноте язык, в жизни которого каждый из нас имеет свою часть и орудием которого мы призваны быть.

¹⁸ Представление о фольклоре как процессе становления языка еще не нашло последовательного выражения в науке. Фольклористика к концу XX в. выработала методики структурного описания, систематизации материала, этнографического истолкования. Подходы к иной научной парадигме только вырабатываются: так, она заявлена в названии сборника «Искусство устной традиции. Историческая морфология» (8), попытка выстроить ее на материале русского фольклора предложена в «ненаписанной главе» учебника (4).

Литература

1. Асафьев Б.В. Речевая интонация. М.; Л., Музыка, 1965.
2. Асафьев Б.В. Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании // Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л.: Музыка, 1973. С. 95—111.
3. Бонфельд М.Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. СПб.: Композитор, 2005.
4. Васильева Е.Е., Латин В.А. Историческая поэтика: музыкальный язык фольклора как процесс (из ненаписанной главы) // Морфология праздника. СПб.: СПбГУ, Пропповский центр, 2006. С. 34—50.
5. Дорохова Е.А. Фольклорное движение в России: миф и реальность // Массовая культура на рубеже веков. М., 2005. С. 193—210.
6. Земцовский И.И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия, 2005, № 2, С. 181—192.
7. Земцовский И.И. Этнический слух как ключ к музыкальному существованию // Культура народного пения. Традиции и искусство. М.; СПб., Дмитрий Буланин, 2001. С. 4—14.
8. Искусство устной традиции. Историческая морфология. Сборник статей, посвященных 60-летию И.И. Земцовского. СПб., 2002.
9. Калужникова Т.И. Акустический текст ребенка (по материалам, записанным от современных российских городских детей). Екатеринбург, 2004.
10. Келлер Г. Введение в «Музыку для детей» // Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа. М.: Советский композитор, 1978. С. 225—359.
11. Кетман Г. Элементарное музыкальное воспитание // Элементарное музыкальное воспитание по системе Карла Орфа. М., Советский композитор, 1978. С. 65—224.
12. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. М.: Таланты—XXI век, 2004.
13. Линева Е.Э. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. 1. СПб.: ИАН, 1904. Вып. 2. СПб.: ИАН, 1909.
14. Лобанов М.А. Этносольфеджио на материале традиционной песни русской деревни. Учебное пособие для старших классов ДМШ и средних специальных учебных заведений с приложением на CD и тетрадь для занятий. СПб.: Композитор, 2007.
15. Лорд А.Б. Сказитель. М.: «Вост. Лит-ра» РАН, 1994.
16. Львов Н.А. О русском народном пении // Собрание русских народных песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач / Под ред. и со вст. статьей В.М. Беляева. М.: Музгиз, 1955. С. 38—43.
17. Науменко Г.М. Фольклорная азбука. Учебное пособие для начальной школы. — М.: Изд. центр «Академия», 1996.
18. Одовский В.Ф. Речь на открытии Московской консерватории // Музыкально-литературное наследие. М.: Музгиз, 1956. С. 305—307.
19. Пивницкая О.В. Школа фольклорного сольфеджирования. Вып. 1. Учебное пособие для детей младшего школьного возраста. М.: Композитор, 2001. Вып. 2. Учебное пособие для детей среднего школьного возраста. М.: Композитор, 2002.
20. Русская народная песня. Антология / Сост. С. Л. Браз. М.: Композитор, 1993.
21. Репертуар народного певца. Педагогический репертуар для средних и высших учебных заведений для народного голоса без сопровождения и в

сопровождении фортепиано (или других инструментов) / Сост. Л.В. Шамина. Вып. 1. М.: Музыка, 1987. Вып. 2. М.: Музыка, 1988.

22. *Серов А.Н.* Русская народная песня как предмет науки // Избранные статьи в двух томах / Под общ. ред. со вст. статьей и примечаниями Г.Н. Хубова. Т. 1. М.; Л., Музгиз, 1950. С. 81—108.

23. *Серов А.Н.* Музыка, музыкальная наука, музыкальная педагогика // Статьи о музыке в 7 выпусках / Сост. и ред. В.Н. Протопопова. Вып. 6. М., 1990. С. 176—211.

24. *Серов А.Н.* Программа общедоступных лекций о всех главнейших предметах знания музыкального // Статьи о музыке в 7 выпусках / Сост. и ред. В.Н. Протопопова. Вып. 6. М., 1990. С. 228—229.

25. *Шамина Л.В.* Народное пение — компонент традиционной культуры. М., 2001.

М.В. Медведева

ТВОРЧЕСКОЕ ОСВОЕНИЕ ПЛАСТА ДРЕВНЕРУССКОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Изучение и творческое освоение пласта древнерусской песенной культуры приобретает особую значимость в настоящее время, когда национальные культурные традиции призваны стать основой духовного становления и развития личности.

Издревле на Руси параллельно существовали и развивались две музыкальные традиции: народно-песенная и церковно-певческая. Несмотря на то, что социальное бытование культурных песнопений и мирских песен было различным, «народное искусство мобильно проникало во все социальные слои, примером чему служит участие скоморохов в увеселениях царя Ивана Грозного. Тот же Иван Грозный считается и автором церковных песнопений», — пишет В.В. Протопопов (9, с. 3). Как правило, дети, парни и девушки исполняли рождественские стихиры и ирмосы, являвшиеся по своей функции не только церковными, но и народными.

Основные ветви древнерусского певческого искусства — культовая и фольклорная — имели несомненно много общих черт. Во-первых, носителями (творцами и одновременно исполнителями) произведений певческих культур выступали одни и те же люди. Об этом свидетельствуют как исторические документы, так и современные исследования в области традиционного русского певческого искусства. «Псалмы и другие священные песнопения отцов ежедневно возглашаются в храмах, с припеванием народа на языке родном, по правилам музыкального искусства», — читаем в книге В.В. Протопопова «Русская мысль о музыке в XVII веке» (9, с. 50). «Сельские церковные певчие оставались в первую очередь крестьянами, не отрываясь от общего быта сельской общины, — отмечал Н.И. Дорофеев. — Они знали и могли спеть любую народную песню, бытовавшую у них в селе» (5, с. 15).

Во-вторых, устная традиция передачи напевов и распевов была характерна не только для народно-песенного творчества, но и в определенной мере для церковного пения (наряду с письменной фиксацией последнего), так как невменная нотация (запись крюками) предполагала ее творческое импровизационное прочтение мастерами церковного пения. Этим обусловлена многовариантность

создаваемых распевов, которая (наряду с импровизационностью исполнительско-творческого процесса) в одинаковой мере свойственна народному и культовому певческому искусству.

В-третьих, в создании церковных и народно-песенных произведений проступают такие общие черты, как коллективность и анонимность авторов. Хотя встречаются и исключения, например, творчество русских распевщиков (Федора Крестьянина, братьев Василия и Саввы, Трофима Рябинина и его сына Ивана, Марии Кривополеновой, Марфы Крюковой).

В-четвертых, культовые песнопения и народные песни сближает то, что они преимущественно исполняются а cappella, им свойственна агогическая и динамическая устойчивость. Последнее наиболее ярко проступает при сравнении пения народных певцов и старообрядцев.

В-пятых, церковному пению и искусству народных сказителей, скоморохов, плакальщиц присущ профессионализм. Общие свойства народного и культового певческого искусства создают предпосылки для выявления более частных характеристик этих взаимодействующих музыкальных культур.

В специальных музыковедческих исследованиях по древнерусскому певческому искусству подчеркивается генетическая близость знаменного распева к народной песне в разных отношениях:

— интонационном, заключающемся в попевочном принципе организации мелодической линии с преобладанием поступенного движения и оборотов диатонического склада в объеме терции и кварты (2; 12);

— ладовом, характеризующемся многоопорностью и децентрализованностью (7), которые проявляются в народной песне на уровне мелострофы, и в знаменном распеве на уровне попевки или строки, а также терцово-секундовой переменностью;

— формообразующем, выявляющемся в вариантности как особенности музыкального мышления русских народных певцов и церковных певчих в целом и как основном принципе мелодического развития и способе исполнения в процессе вероятностного интонирования;

— ритмическом, выражающемся в варьировании идентичных мелодических оборотов попевочной структуры и «бинарном делении» (7) основных ритмических единиц народно-песенных и культовых напевов. При этом главным различием народной песни и знаменного распева является формульность (слогоритмическая и ладовая с устойчивой последовательностью опорных тонов), не типичная для знаменного распева, но характерная для песенного фольклора, творческую основу которого составляют, по словам И.И. Земцовского, «стереотипные ладоинтонационные и ритмоинтонационные обороты (ладо- и ритмоформулы)» (6, с. 39). Сближает основные направления древнерусского певческого искусства (народное и церковное) принцип остинатности в вариантном преобразовании

музыкального материала через повтор определенных мелодических ячеек в процессе распева. По определению А.Д. Кастальского, «роплев, распевание — это и есть главное, на чем зиждется русская вокализация... и русское голосоведение, а если глубже вслушаться, то и все русское в русской музыке» (8, с. 203).

Всякий распев (в том числе и многоголосный) в народном и культовом пении основан на вариативности — способе воплощения множественных текстов, когда музыка связана преимущественно не с содержанием песни или песнопения, а с их целевой установкой. Наиболее ярко это проявляется в политекстовых напевах-формулах обрядовых народных песен, в напевах былин и в церковном пении «на подобен» (отчасти самоподобен), служащих моделью для распевания разных близких по стихосложению текстов с помощью метода творчества «по подобию».

В силу того, что линейность музыкального мышления исполнителей-творцов является ведущей чертой русского национального певческого искусства в целом, главным принципом многоголосного распева служит взаимодействие процессов отбора и сочетания (своеобразная система комбинирования) певцами определенных устойчивых средств мелодического развития. Среди этих средств в качестве общих в народном и культовом пении выступают следующие:

а) сцепление между собой основных мелодических оборотов (ячеек в народной песне и попевок в знаменном распеве) преимущественно в объеме терции и кварты;

б) опевание опорных тонов, которые выделяются своей длительной и частотой повторения, и их смена (перемещение), в результате чего образуются секундово-терцовые и квартовые ладовые сопряжения, возникающие на основе апперцепционной обусловленности слухового восприятия певцами определенной последовательности мелодически связанных тонов;

в) растягивание (увеличение) и ритмическое выравнивание заключительных слогов музыкально-поэтических построений былин, плачей, свадебных, лирических народных песен и погласиц знаменного распева (1; 2; 12);

г) распевание слогов посредством украшения мелодий знаменного распева юбилаяциями — фитами и лицами, выполняющими роль мелизматических формул, а народных напевов — внутрисловными распевами, приходящимися на отдельные гласные, вставные слоги и междометия, особенно характерные для протяжных (проголосных) и лирических песен различных регионов России;

д) расширение мелодической линии при распеве текста за счет огласовки согласных в народных песнях (например, «кудрявчик» — «куд(ы)ряв(ы)чик»), полугласных звуков (хомония) в культовом пении (вместо «людьми» — «людеми») и введения в церковные песнопения внесмысловых мелодических и слоговых (глоссолалических) вставок — посторонних фонем (хабув, аненаек), характерных для кондакарного пения, которое неслучайно в средневековой музыковедении считается по своему про-

исхождению русским (1; 11). Это ярко проявляется и в народных песнях, записанных от старообрядцев, например, семейских Забайкалья: добавление слогов с гортанным «х» — «куку(ха)шачка» вместо «кукушечка»; предварение гласной губным «у» — «п(у)адсыхаит» вместо «подсыхает»; внутрислоговые вставки типа «ява» — «ре(ява)ча(ва)ника» вместо «реченька». Последнее отчасти объясняется тем, что «имевшие многолетнюю церковно-певческую практику люди должны были и в распеве народной песни показать себя не менее искусными певцами и распевщиками» (5, с. 15).

Процесс становления многоголосного распева культовых песнопений и народных песен характеризуется следующими основными формами:

— функциональное одноголосие, для которого свойственно звучание верхнего октавного обертона при определенных условиях звукоизвлечения и акустики, пение в октаву мужских и детских (либо женских) голосов;

— антифонное пение, возникающее при поочередном исполнении двумя группами певцов (или двумя хорами) некоторых церковных песнопений, а также народных песен, как правило, «стенка на стенку» (например, широко бытующая в настоящее время хороводная песня «Бояре»);

— гетерофония, отличающаяся изоритмичностью голосов и имеющая охранительное значение для унисона. В свою очередь гетерофония, согласно классификации Е.В. Гиппиуса (4), подразделяется на следующие виды:

— гетерофония монодийного типа, характеризующаяся случайными орнаментальными отклонениями от унисонного звучания (своеобразный «расщепленный унисон» (3, с. 25). Этот вид осознается исполнителями как многоголосное пение. Непроизвольная вариантность гетерофонного типа сохранилась в пении старообрядцев (2; 10) и в обрядовых жанрах песенного фольклора;

— вариантная одно- и двухрегистровая гетерофония, возникающая при одновременном сочетании различных вариантов одной мелодии, характерная для демественного пения и многих народных песен, в которых способ варьирования мелодической линии зависит от места бытования. Например, на Русском Севере преобладает полифоническое орнаментальное варьирование подголосков, которые по своей самостоятельности и выразительности уравниваются с основным напевом. В средне- и южнорусских областях вариантная основа подголосочности отличается взаимодополняемостью голосов, образующих элементы гармонического варьирования при косвенном, противоположном и параллельном голосоведении.

Многоголосие как самостоятельный феномен культового пения осознается только к середине XVI в. и закрепляется постановлением Стоглавого собора в 1551 г. Примечательно, что примерно к этому времени, согласно признанному в фольклористике мнению, относится возникновение в русском народном музыкальном

творчестве жанра протяжной лирической песни, со свойственной ей высокоразвитой подголосочной полифонией, развившейся в результате стабилизации лада и проявления в одноголосных напевах скрытого многоголосия.

В народе всегда высоко почиталась нравственно-эстетическая сущность духовных стихов, служащих для утешения и спасения души человека. Источником этой области народного музыкального творчества являлась христианская литература: книги Священного Писания (Ветхий и Новый завет); сочинения отцов церкви; каноническое Четвероевангелие (от Матфея, от Марка, от Луки, от Иоанна), а также апокрифические¹ Евангелия Петра, Фомы, Никодима и других; сказания и легенды о жизни Богоматери, жития святых страдальцев за новую веру.

Книжные христианские тексты были изложены близким к древнерусскому церковным языком, в отличие от непонятной народу латыни (в Западной Европе). Духовные стихи, черпающие основные сюжеты и образы из письменных источников, переплавлялись в устную живую форму. Соединяя в себе черты письменной и устной культуры, они выработали особую художественную форму, ассимилировавшую христианское и народное языческое сознание в единый комплекс представлений — «народное православие». Последнее генетически складывалось из трех слоев: древнего языческого (поклонение Матери-Земле) и поздних христианских (канонический устав Церкви, живая традиция святости).

Носителями духовных стихов были профессиональные певцы — калики (или калеки) переходящие. Эти бродячие певцы, жившие подаянием (обычно слепые с поводырем), объединялись в артели (ватаги) и обходили храмы, монастыри во время приходских праздников, богомольных паломничеств. Принадлежность калик к убогому, нищенствующему слою русского народа отразилась на их социальном идеале, в котором особое значение получила высокая оценка бедности, являющаяся общехристианским достоянием (стих о Лазаре).

Процесс формирования репертуара духовных стихов, предположительно, начался вскоре после крещения Руси и продолжался в течение ряда веков, получив новый творческий импульс во время церковного раскола (50—70-е гг. XVII в.). Сформировавшись в допетровской Руси, духовные стихи несут в себе черты древнерусской и средневековой культуры.

Начало собирания и изучения духовных стихов было положено в XIX в. П.В. Киреевским. Продолжили запись и исследование этого уникального вида народной поэзии В.Г. Варенцов, П.А. Бессонов, Е.А. Ляцкий, Ф.И. Буслаев, А.Н. Афанасьев, А.Н. Веселовский, В.И. Срезневский и др.

Духовные стихи стилистически неоднородны и разделяются на старшие эпические, принадлежащие к сказовой традиции, и млад-

¹ Апокрифические — неканонические, не признаваемые официальной церковью.

шие лирические или лиро-эпические стихи — псалмы, сложившиеся под влиянием западных (польских) религиозных песен и кантов в конце XVII в. Можно выделить специфические виды духовного стиха:

— покаянные стихи, связанные с письменной традицией и принадлежащие к древнерусскому певческому искусству;

— старообрядческие, синтезирующие книжный и народный поэтический язык;

— сектантские, соприкасающиеся с псалмами, городской и сельской бытовой музыкой XIX в.

Различные по музыкально-поэтической стилистике духовные стихи объединяются функционально: внелитургическим исполнением и одинаковым календарным статусом. Духовные стихи поются в народной среде во время постных дней, всех постов² и похоронного обряда³.

В народной филологии название «духовные стихи» менее употребительно, чем просто «стихи». Повсеместное использование этого термина имеет свои региональные различия. На Русском Севере стихами называют не только духовные стихи, но и баллады. На юге у старообрядцев белокриницкого согласия существуют постовые и монастырские стихи, связанные с устной и письменной традициями бытования⁴.

Духовные стихи являются фольклорными лиро-эпическими произведениями религиозного характера и выступают специфической формой творчества, отражающей духовную сущность народного самопознания. Они, с одной стороны, складывались как ответвление церковных песнопений, а с другой, изустно бытуя в народной среде, взаимодействовали с различными жанрами песенного фольклора.

Народные исполнители к духовным стихам относятся трепетно. По свидетельству С.Е. Никитиной, в различных местах она слышала одинаковые высказывания о стихах: «Стих надо петь важно и умильно»⁵. Значительность смысла духовных стихов, аккумулирующих связанные с человеческой жизнью нравственные понятия, сочетается с присущей им исповедальностью. Особенно ярко это проявляется в покаянных стихах.

Содержание понятий «покаяние» и «умиление» восходит к таким семантическим сферам, как личное раскаяние (исповедание) и участие (сопереживание). В древнерусской эстетике они соединяются с понятиями «слезы», «плач», образуя синтез исповедального

² Некоторым конфессиональным группам запрещалось исполнение духовных стихов во время Великого поста.

³ Исполняемые в похоронном обряде духовные стихи в Белоруссии носят название псалм, а на Смоленщине — поминальных стихов.

⁴ По принадлежности к письменной и устной традициям также разделяются псалмы, записываемые в тетрадах, и стихи, запоминаемые по памяти.

⁵ В рукописных сборниках духовные стихи зачастую носят название «умилительных».

обращения к Богу или душе, неся в себе образ духовного очищения, катарсиса⁶.

Духовные стихи покаянной тематики отражают как философские, так и личностные психологические проблемы: бренность мира и греховность человека, тщетность земной жизни и стремление уйти из мира в пустыню как путь к спасению, ожидание смерти и Страшного суда. Все эти темы, включающие мотивы покаяния и эсхатологии⁷, были не абстрактными и далекими, а вполне определенными и реальными для исполнителей.

Формирование жанра покаянных стихов приходится на вторую половину XVI в., когда за ними закрепляются наименования «умильные» и «прибыльные»⁸.

Покаянные стихи были поначалу связаны с обрядами монастырского быта (их пели во время трапезы над чашами, за здравия и при различного рода шествиях вне храма), но в дальнейшем они вышли за пределы монашеских обителей и снискали широкую популярность среди мирян, распространяясь в списках в качестве «личного чтения» и «личного пения». В большинстве своем стихи покаянные основаны на богослужебных (Октоих, Минея, Златоуст и др.) и певческих книгах (Стихирарь и Триодь постная). В рукописях тексты покаянных стихов, как правило, сопровождаются крюковой нотацией⁹. Однако эти произведения ранней русской духовной лирики по своей функции не являлись молитвой, а носили характер своеобразного сказа, основанного на свободном напевно-речитативном интонировании. Покаянные стихи во время заката знаменного распева (XVII—XVIII вв.) начинали активно проникать в старообрядческую среду и воспроизводиться в псалмах и кантах.

В качестве основного принципа формообразования покаянных стихов выступает расчлененность в структуре текста¹⁰ и периодичность мелодических конструкций, что связано с основным напевочном строении вариантом повтора. Подобный принцип организации поэтических текстов получил названия «строчной прозы» (В.Н. Холопов), «молитвословного стиха» (К. Тарановский), «вольного безрифменного стиха» (А.М. Панченко).

Свойственное духовному стиху в целом толкование различных христианских текстов приводит к возникновению текстовых интерпретаций. Существуют многие версии стиха об Алексее — божем человеке, источником для которого явилось Житие Алексея — че-

⁶ Средневековая теория катарсиса берет свое начало от Аристотеля и трансформируется на почве христианской культуры.

⁷ Эсхатология — богословское учение и система народных представлений о кончине мира, Страшном суде и загробной жизни.

⁸ Прибыльные — то есть «добавочные», не входящие в богослужение.

⁹ С.Е. Никитина отмечает, что в Верхокамье стихи покаянные учили, чтобы запомнить восемь гласов, на которые поют литургические тексты.

¹⁰ Музыкальная расчлененность, связанная с последовательностью стиховых строк, свойственна и строению знаменного распева.

ловека Божия. Распространенный в старообрядческой среде стих «Человек живет, как трава растет» является толкованием «Слова о суете жизни и покаянии» Ефрема Сирина, а стих «Взирай с прилежанием, тленный человеце» основан на книжном стихе Стефана Яворского. В основе старшего эпического стиха «Голубиная книга» лежат апокрифические сказания (в частности, «Беседа трех святителей») и отголоски древних мифологических представлений. Содержание этого стиха космологическое, раскрывающее тайную мудрость о происхождении мироздания. Духовный стих «Сон Богородицы» сложен по одноименному апокрифу и содержит свойственную народным плачам заговорную формулу, выполняющую магическую функцию оберега.

Близость духовных стихов к древнерусским плачам проступает в обряде «исповедь земле», соединившем черты языческого и христианского вероисповеданий. В народном миропонимании Мать Сыра Земля — мать всех людей смиренно передает свое заступничество Матери Небесной — Пресвятой Богородице, взявшей под свой покров всех православных христиан.

Интонации плача содержатся в духовном стихе речитативно-декламационного характера «Возжалуется Мать Сыра Земля». Образ родной матери и отчего дома предстает в псалме «О прекрасная пустыня», рисуя народный идеал красоты природы. Этот созерцательный духовный стих через поэтический образ пустыни воплощает идею ухода от суетного мира, отождествляемую с монастырским уединением. Распространенный у старообрядцев, он помогал сохранять свои жизненные устои.

В духовном стихе как посреднике между христианским учением и традиционной народной культурой осуществилось примирение христианской мысли с народным поэтическим творчеством (Ф.И. Буслаев). Это слияние выразилось в смешении русского и церковнославянского языков в лексике и фонетике. Например, в стихе «Расплачется, растоскуется» одновременно употребляются грамматические формы, свойственные церковнославянскому и русскому языку («взирающе» и «поминаючи»). Духовным стихам также свойственно сочетание литургического произношения и народнопесенной фонетики («горы высокия» и «леса дремучиѣ»), характерной для народных песен йотации гласных в начале слова («нигде не будет вам йуходу») и отсутствие смягчения согласных («токмо тэбэ, владыка мой»). Двухязычность проявляется на всех языковых уровнях и связана с книжным происхождением духовных стихов и особенностью их бытования в устной и письменной традиции. Подобная черта обусловлена историей развития духовного стиха, являющегося выходцем из литургического пения и особой областью музыкального фольклора одновременно. Наибольшее значение в этом синтезе имеет ритмическая организация напевов как инвариантная основа для возникновения различных версий стихов и средство их видовой индивидуализации.

В целом вариантность в духовных стихах проступает менее явно, чем в народных песнях, что обусловлено их двойкой природой (письменный текст является сдерживающим фактором в процессе варьирования). Однако у старообрядцев при исполнении духовных стихов, как правило, возникают устные варианты письменного текста. Духовным стихам свойственна, по выражению Ф.И. Буслаева, «упругость к изменениям», что связано с их семантической характеристикой. Вера в силу христианской молитвы сливается в духовных стихах с дохристианскими представлениями о магической (сакральной) силе слова.

Духовные стихи выступают медиатором между человеком и божественной сферой. Служащие удовлетворению эмоционально-творческих духовных потребностей личности, они являются неотъемлемой частью древнерусской музыкально-поэтической культуры и донесли до нашего времени сущность народного миропонимания и вероисповедания. Духовные стихи и сегодня не потеряли своей актуальности в проповедовании духовно-нравственных начал христианства.

Литература

1. *Васильева Е.Е.* О возможностях анализа музыкальной формы песенного фольклора. (На материале северорусских былин) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
2. *Владышевская Т.Ф.* К вопросу о связи народного и профессионального древнерусского певческого искусства // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1976.
3. *Вопросы народного многоголосия* / Сост., ред. И.М. Жордания. М., 1985.
4. *Гиппиус Е.В.* Проблемы ареального исследования традиционной русской песни в областях украинского и белорусского пограничья // Традиционное народное музыкальное искусство и современность: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 60. М., 1982.
5. *Дорофеев Н.И.* Русские народные песни Забайкалья. Семейский распев. М., 1989.
6. *Земцовский И.И.* Проблема варианта в свете музыкальной типологии. (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
7. *Лозовая И.Е.* Самобытные черты знаменного распева: Автореф. дис. ... канд. искусств. Киев, 1987.
8. *Локшин Д.Л.* Хоровое пение в русской школе. Л., 1957.
9. *Протопопов В.В.* Русская мысль о музыке в XVII веке. М., 1989.
10. *Скребков С.С.* Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века: Очерки. М., 1963.
11. *Смоленский Ст.* О древнерусских певческих нотациях: историко-палеографический очерк. СПб., 1901.
12. *Успенский Н.Д.* Древнерусское певческое искусство. М., 1971.

Г.В. Лобкова

ЦЕЛИ И ЗАДАЧИ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОСВОЕНИЯ НАРОДНЫХ ПЕВЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ

(Из опыта работы фольклорного ансамбля
Санкт-Петербургской государственной консерватории)

В современной культурной практике существуют принципиально различные виды творческих коллективов, именуемые одинаково — фольклорный ансамбль. Различия между ними обусловлены не только естественным многообразием путей становления и развития направления, но и другими причинами. Тот или иной подход к освоению народных традиций зависит от нескольких взаимосвязанных факторов:

- целенаправленности (какие цели положены в основу деятельности коллектива);
- знаний и глубины понимания сущности народной культуры, ее форм и закономерностей, владения источниками;
- выбора методов работы.

Многие коллективы в силу сложившейся за долгие десятилетия жесткой ориентации на сценическую деятельность обнаруживают поверхностное отношение ко всему подлинно народному, непонимание и неприятие основ народной эстетики. Как следствие такого отношения утверждается необходимость обязательной обработки аутентичного материала либо в сторону его *стилизации* и приведения в соответствие с теми или иными субъективными эстетическими установками или сиюминутными интересами (идеологического или конъюнктурного плана), либо в сторону *упрощения*, низведения до популярно-развлекательного, общедоступного уровня.

В чем же состоят специфика и задачи деятельности собственно фольклорного ансамбля?

Как нам представляется, целью деятельности фольклорного коллектива должно стать овладение народной певческой традицией в ее подлинном виде и во всей полноте жизненных функций и значений. Такая постановка вопроса требует от каждого участника ансамбля осознанного погружения в систему традиции, определяет выбор методов работы.

При этом важной оказывается установка именно на ансамблевую, а не на хоровую форму организации коллектива, поскольку процесс воссоздания песни — это процесс сотворчества личностей; здесь не может быть жестко заданных вокальных партий, дублиру-

емых многими голосами, здесь нет единой для всех воли дирижера (так же, как и хореографа, режиссера и др.).

Певческая традиция — это своеобразный «свод законов», позволяющий выстроить песенную форму, соединить части целого, а ее живительные силы раскрепощают внутреннюю энергию песни.

Фольклорный ансамбль Санкт-Петербургской консерватории в своей художественно-творческой практике использует один из методов в решении задач восприятия и сохранения народных певческих традиций.

Интересна сама история создания этого коллектива. Ансамбль впервые предстал перед слушателями в 1976 г., хотя этому предшествовал длительный опыт постижения основ народной культуры, в первую очередь — непосредственно в фольклорных экспедициях. Инициатор создания и бывший бессменный руководитель фольклорного ансамбля — заслуженный деятель искусств России, кандидат искусствоведения, профессор А.М. Мехнецов — с 1961 г. вел активную фольклористическую деятельность. Именно благодаря его организаторским усилиям, а также научным и творческим принципам был собран уникальный фонд звуко- и видеозаписей по русскому фольклору и этнографии северных и северо-западных областей России и Сибири. Импульсом возникновения исполнительского коллектива в консерватории послужило звучание народных песен, записанных в архангельских и вологодских деревнях — откровение, покорившее сердца молодых участников фольклорных экспедиций. Возникло желание постигнуть народно-певческие традиции в их естественном состоянии, изучить основы родного языка, законы мировосприятия и мироощущения.

Поставленная цель — воссоздание и передача новым поколениям традиций народной певческой культуры и того песенного наследия, которое удалось обнаружить в фольклорных экспедициях — требует профессионального служения. Большинству же подлинно фольклорных коллективов приходится решать поставленные задачи, рассчитывая на творческие силы не подготовленного к данной работе любительского состава исполнителей в условиях, когда уже многие поколения лишены возможности естественного восприятия форм традиционной культуры. Те же трудности испытывал и фольклорный ансамбль консерватории во время своего становления, поскольку профессионалы-музыканты не получали в полной мере достоверных сведений по этнографии и музыкальной фольклористике. Обратим внимание на то, что в образовательных программах вузов и средних профессиональных учебных заведений предмет «народное творчество» представлен лишь краткими лекционными курсами («народное музыкальное творчество», «устное поэтическое творчество»), а во многих случаях и эти дисциплины не включены в учебные планы либо вынесены в раздел факультативных занятий.

Вплоть до 1990-х гг. в Санкт-Петербургской консерватории ежегодные экспедиции, обработка экспедиционных материалов, рас-

шифровка записей, подготовка сборников, репетиционная работа осуществлялись студентами и другими участниками фольклорного ансамбля за рамками учебных планов, «на энтузиазме». Сегодня можно сказать, что результаты проведенной в этом направлении деятельности бесценны, но также очевидно, что они могли быть шире и глубже, если бы велась целенаправленная профессиональная подготовка кадров в области музыкальной фольклористики.

В 1989 г. в целях подготовки кадров в области музыкальной фольклористики (исследователей, преподавателей, руководителей фольклорного ансамбля) в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова было открыто музыкально-этнографическое отделение (ныне Отделение этномузыкологии). Его создание явилось результатом многолетней деятельности педагогического коллектива под руководством А.М. Мехнецова. Важным достижением стала разработка самостоятельной образовательной программы и государственного образовательного стандарта по специальности «этномузыкология».

В январе 2002 г. специальность «этномузыкология» была включена в перечень направлений подготовки и специальностей высшего профессионального образования в области культуры и искусства, а в марте 2003 г. Министерством образования России утвержден государственный образовательный стандарт высшего профессионального образования по данной специальности. Наконец-то у вузов страны возникла возможность готовить специалистов, деятельность которых связана с изучением, освоением и сохранением народной традиционной музыкальной культуры, по самостоятельной комплексной программе, в которой сочетаются научно-теоретическое, исполнительское и педагогическое направления подготовки выпускников.

В программу включены следующие общепрофессиональные и специальные дисциплины:

1) общепрофессиональная подготовка (дисциплины, связанные с общей историко-этнологической и музыкальной подготовкой — этнология, история восточных славян, этнография восточных славян, этнолингвистика и диалектология, история русской музыки, история зарубежной музыки, сольфеджио, гармония, полифония, анализ музыкальных произведений, музыкально-теоретические системы, фортепиано);

2) специальная подготовка (дисциплины, направленные на усвоение основных теоретических положений этномузыкологии, овладение методами научно-практической, аналитической, педагогической и художественно-творческой работы с фольклорно-этнографическими материалами — основы этномузыкологии, история фольклористики и этномузыкологии, теория музыкального фольклора, поэтика фольклора, народные исполнительские традиции, народная хореография, народные музыкальные инструменты, фольклорный ансамбль, методика полевых исследований (экспедиционной работы), методика редакторской работы, методика препода-

давания специальных дисциплин, методика работы с фольклорным ансамблем, расшифровка и анализ образцов музыкального фольклора, обработка и систематизация фольклорно-этнографических материалов, экспедиционная практика).

Кроме того, стандарт предполагает выделение дополнительного объема часов на внедрение дисциплин национально-регионального и вузовского компонентов. На этой основе, например, в Санкт-Петербургской консерватории читается цикл лекций по дисциплинам: «История и теория русской духовной музыки», «Музыкальный фольклор народов мира», «Традиционная музыкальная культура народов России», «Теоретические проблемы современной фольклористики», «Вспомогательные исторические дисциплины», «Народное прикладное искусство» и др.

Программа Отделения этномузыкологии основывается на трех принципиальных позициях.

1. Универсальное гуманитарное образование в сочетании со специальной музыкальной (или, шире, искусствоведческой) подготовкой как базовая основа деятельности этномузыколога. Действует принцип многопрофильности высшего образования: происходит концентрация специальных ракурсов, раскрывающих разные стороны и аспекты наследия народной традиционной культуры, и интеграция на этой основе учебных дисциплин музыковедческого, искусствоведческого, этнографического, исторического, филологического, лингвистического циклов.

2. Комплексное освоение исследовательской, музыкально-исполнительской и педагогической квалификаций. В процессе обучения, благодаря сочетанию различных видов лекционных и практических занятий, теоретическое постижение закономерностей музыкального фольклора осуществляется в совокупности с практическим освоением традиций народной музыкальной культуры. Этномузыколог в равной степени овладевает методами научного исследования, исполнительства, архивной, экспедиционной, издательской, творческой, социально-педагогической работы.

3. Общая направленность образовательного процесса на непосредственное включение студента в научно-исследовательскую и творческую коллективную деятельность — совместное (силами учебного, педагогического и научно-творческого состава сотрудников) осуществление программы, направленной на сохранение и восстановление традиций народной культуры. Реализация этого принципа стала возможной благодаря сотрудничеству Санкт-Петербургской консерватории и Российского фольклорно-этнографического центра.

Таким образом, на Отделении этномузыкологии обеспечены необходимые условия системного образования, основанного на непосредственном опыте научной творческой деятельности студента, формирующего многостороннее представление о предмете, развивающего комплекс теоретических знаний и практических навыков.

Остановимся более подробно на методах практического освоения в процессе обучения певческих традиций в их местном своеобразии.

Основным принципом работы фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской консерватории является стремление к достоверному воссозданию подлинных образцов народной музыкальной культуры в их аутентичном виде. Такая постановка задачи обусловлена пониманием сферы исполнительства как неотъемлемой части явлений традиционной культуры, а также необходимостью постижения основ культурной традиции не столько умозрительно, сколько через непосредственное овладение народной песенной речью.

Процесс «восприятия—освоения—воссоздания» народной песни может быть соотнесен с процессом освоения языковой системы в ее диалектном своеобразии. Требуется прохождение нескольких этапов «погружения» в звуковой мир народной музыкальной культуры:

— значительный и постоянно обновляющийся слуховой опыт и опыт практического общения — совместного пения (именно в процессе живого общения человек легче всего постигает основы языка);

— осознанное владение музыкально-языковым аппаратом, восприятие и понимание семантики и функций интонационного строя музыкальной речи (без этого пение народных песен остается звукоподражанием);

— освоение и воспроизведение простых и сложных интонационных, «музыкально-речевых» построений (непесенных или собственно песенных форм), попытка проникновения в их глубинное содержание, понимание их жанровой природы;

— овладение стилем изложения, многообразными оттенками фонетической и тембровой окраски, постижение смыслонесущей логики ритмо-акцентного движения;

— постижение мастерства речи, основанного на свободном владении «языком», на возможности видоизменять «речевые обороты» (синтаксически выделенные построения), варьировать мелодическое поле, не разрушая общую музыкальную ткань и сохраняя песенную форму.

Изучение основ народной музыкальной культуры начинается не с решения технологических задач (постановки голоса, развития дыхательного аппарата и т.д.), а с непосредственного восприятия звучания, накопления слухового опыта, формирующего неповторимый образ той или иной певческой традиции. Таким образом, на начальной ступени обучения преобладает эмпирический способ постижения народной музыки. Необходимость этого периода «адаптации» к русской народной песне как к новой, ранее неведомой музыкально-языковой среде во многом является следствием недостаточной подготовленности поступающих в консерваторию студентов (лишь в единичных музыкальных школах и училищах России дается полноценный курс музыкального фольклора). Вмес-

те с тем, возникает опасность поверхностного освоения певческих традиций, что может быть допустимо для любительских коллективов, но губительно для профессионалов.

Другая опасность — применение общепринятых методов работы с хором, в большой степени связанных с западноевропейской, «академической» музыкальной практикой, или абсолютизация вокальных технологий, не характерных природе народных певческих традиций в их региональном разнообразии.

Многолетний опыт работы фольклорного ансамбля консерватории позволяет определить несколько путей выхода из этого, казалось бы, тупикового несоответствия закономерностей самого материала (народных исполнительских традиций) и сложившихся в практике хоровых коллективов методов работы.

1. Участие в работе фольклорного ансамбля является лишь одной из равноценных форм деятельности студента, направленной на последовательное углубленное и многостороннее изучение и освоение закономерностей той или иной певческой традиции в ее диалектном своеобразии. В этом направлении фокусируются многие теоретические лекционные курсы, на нем сосредоточены фактически все формы самостоятельной научной и практической работы студента:

— экспедиционная практика — ежегодное участие студентов в экспедициях (сначала в качестве помощников, затем в качестве руководителей групп) формирует представление о культурных традициях во всей сложности процесса их живого бытования;

— обработка фольклорно-этнографических материалов — систематизация, расшифровка; подготовка самостоятельных курсовых работ (на протяжении всего обучения); комплексное аналитическое описание и картографирование локальной культурной традиции (самостоятельная работа студента на третьем курсе); разработка дипломных проектов на материалах экспедиционных коллекций — все эти виды учебных занятий основаны на документальных (собранных в последние годы и архивных) материалах и позволяют студенту не только почувствовать себя сопричастным к делу сохранения культурного наследия, но и постичь глубину и богатство народной традиционной культуры, используя инструментарий профессионального типологического анализа.

2. Учебный курс фольклорного ансамбля направлен не столько на освоение нового репертуара с целью концертной деятельности, сколько связан с процессом овладения певческими традициями:

— на первом и втором курсах объем материала ограничен теми певческими традициями, с которыми сами студенты знакомились в ходе фольклорных экспедиций (если в архивных коллекциях содержатся более ранние записи из этих же мест, то они оказываются бесценным дополнительным источником);

— обучение начинается с освоения певческого стиля одного этнографического коллектива или одной локальной певческой традиции во всем многообразии жанров;

— большое место уделяется работе над местным говором, поскольку характер разговорной речи, особенности диалекта сказываются и на свойствах музыкального стиля;

— певческий «кругозор» ансамбля постепенно расширяется, задача третьего и четвертого курсов — освоение разных певческих традиций и стилей — весьма сложна, поскольку требует мастерского владения голосовым аппаратом, возможности «настройки» на ту или иную певческую манеру;

— в классе фольклорного ансамбля вырабатываются навыки педагогической работы: старшекурсники становятся руководителями певческих групп первого и второго курсов, тем самым обеспечивается преемственность опыта и единство репертуара.

3. Одним из ключевых вопросов в методике освоения песенных образцов оказывается вопрос о значении нотации. До сих пор многие «фольклорные» коллективы разучивают песню по нотам и исполняют строго по партиям. Необходимо подчеркнуть, что это нарушает естественный процесс «восприятия—освоения—воссоздания» народной песни, который всегда был принципиально изустным и строился на других основах. И все-таки расшифровка народной песни нужна исполнителю и руководителю ансамбля как инструмент познания материала — всех тонкостей распева, вариантов в развитии мелодической линии, форм организации многоголосной ткани и т.д. Поэтому каждый участник ансамбля, прежде чем приступить к пению, самостоятельно выполняет нотацию фонограммы. Расшифровка требуется и для последующей корректировки результата освоения песенной формы в процессе ансамблевой работы.

4. Серьезной ошибкой в работе фольклорного коллектива представляется всякое формальное копирование единичного песенного образца или приведение многообразных форм выражения к стереотипу (стилизация). Абсолютизация единичного факта — предельно точное воспроизведение отдельно взятой звукозаписи, специальное воссоздание качества звучания, вокальной манеры по голосу руководителя, другого эстрадного или народного исполнителя (например, пение хора в манере известной усвятской певицы Ольги Сергеевой) — всякое жесткое копирование приводит к «окаменению» песенной ткани. Пение в народной традиции — это всегда творческий процесс. С одной стороны, необходимо раскрывать индивидуальные качества каждого исполнителя — искать удобную тесситуру, естественный тембр. С другой, — нельзя забывать, что качество звучания во многом определяется диалектной и жанровой спецификой песенного образца, обстоятельствами исполнения (одна и та же песня звучит по-разному на улице, в поле или в закрытом помещении). То есть, в идеальном случае не может быть двух идентичных исполнений одной и той же песни — в какой-то степени это свойство оказывается индикатором певческого мастерства.

5. Концертная практика не образует конечной и единственной цели работы фольклорного ансамбля, но она также необходима и

в какой-то степени является проверкой жизнеспособности исполнительского коллектива. Начиная с 1981 г. в Малом зале Санкт-Петербургской консерватории проходят абонементные концерты фольклорного ансамбля. Этот коллектив консерватории — постоянный член общероссийской общественной организации «Российский фольклорный союз» и участник многочисленных фестивалей и творческих мастерских. При окончании консерватории наряду с защитой дипломной работы (научно-теоретического содержания) выпускники сдают государственный экзамен в виде концертной программы фольклорного ансамбля. Экзаменационные концертные программы основаны на представлении одной песенной традиции («Русская свадьба Верхнего Прикамья», «Песни Пинежья»), а также могут быть составлены, исходя из какой-либо избранной темы (поэтический образ «дороги»-«воли» в русской песне). В последние годы выпускники подготовили ряд концертных программ, в которых раскрываются отношения к народной песне русских композиторов и писателей (программы, посвященные творчеству М.И. Глинки, М.А. Балакирева, Н.А. Римского-Корсакова, М.А. Шолохова, В.М. Шукшина и других). Концертная программа выпускников 2006 г. представляла некоторые страницы истории собирания и изучения музыкального фольклора (деятельность Е.Э. Линевой, М.Е. Пятницкого). При разработке и исполнении концертных программ важным оказывается и общее художественное впечатление, и глубина смыслового наполнения — дополнительный содержательный компонент (контекст), который способствует лучшему пониманию народной песни и ее историко-культурного значения.

Таким образом, с одной стороны, процесс овладения местными певческими традициями на Отделении этномузыкологии Санкт-Петербургской консерватории является составной частью всей программы обучения, позволяет студентам — современным молодым музыкантам — проникнуть в тайны народного музицирования, постичь внутренние закономерности строения народной песни и общие принципы существования фольклорных традиций; с другой стороны, деятельность в этом направлении выходит за рамки чисто учебных задач и целей. За 30-летний период активной творческой жизни фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской консерватории через школу профессиональной работы в коллективе прошло не одно поколение музыкантов и любителей народной песни. Работа ансамбля положила начало деятельности других коллективов в Петербурге и в других городах России. По сути дела, фольклорный ансамбль оказывается той лабораторией, в которой и реализуется принцип естественного воссоздания традиций народной культуры на основе развития общественно значимых функций фольклора в современных условиях и формах его бытования.

Н.И. Бояркин

**О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ
ПОДГОТОВКИ РУКОВОДИТЕЛЕЙ
НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ
В РЕГИОНАЛЬНЫХ ВУЗАХ**

Сложившаяся в России практика подготовки специалистов по многим музыкальным теоретическим и исполнительским направлениям зарекомендовала себя в мировой педагогике высокоэффективной образовательной системой. Вместе с тем, она не всегда эффективна для специальностей, в которых роль регионально-этнического духовного компонента наиболее важна и ответственна.

В первую очередь, это касается подготовки руководителей народно-певческих коллективов, специалистов по народному пению и народным инструментам; такая же проблема есть в этномузыкознании и в композиторском творчестве. Поэтому подготовка высокообразованных, толерантных к разным этническим традициям музыкальных специалистов — одна из наиболее острых проблем современного художественного воспитания и образования. Ее актуальность определяется как задачами дальнейшего развития национальных культур, так и более широкими вопросами межэтнических отношений в Российской Федерации, а в конечном итоге — сохранении этнического многообразия страны.

К сожалению, подготовке кадров для национальных культур в вузах не уделяется должного внимания. В образовательных программах не предусматривается изучение музыки многочисленных народов страны. Это задача самих национальных республик и регионов. Во многих вузах подготовка кадров по народно-певческим и народно-инструментальным специальностям ограничивается рамками изучения русского музыкального искусства. Лишь в последние годы эта проблематика находит отражение в научных исследованиях, но открытия и в этой области более чем скромны. Они не затрагивают многообразных проявлений сосуществования и взаимодействия культур и ограничены преимущественно лишь вопросами влияния русской культуры на духовные традиции других народов.

Представители национальных регионов и республик России обычно получали высшее музыкальное образование вне своих этнических территорий и, как правило, по исполнительским специальностям, не связанным с родными народно-певческими традици-

ями. Кроме того, во многих республиках, имеющих музыкальные вузы или музыкально-педагогические факультеты институтов, отсутствовали соответствующие отделения, где можно было бы получить глубокие знания по культуре народов России.

Студенты национальных регионов и республик, обучаясь преимущественно на факультетах хорового дирижирования консерваторий руководству академическим хором (то есть, «хором общего типа»), не могли приобрести квалификацию руководителя народного хора конкретной этнической направленности. Их обучение ограничивалось изучением, главным образом, композиторской музыки (западноевропейской, русской, а в недалеком прошлом, хотя и в значительно меньшей степени, музыки композиторов народов республик бывшего СССР). Более того, не имея серьезной методологической подготовки по вопросам народной музыки, оторванные в процессе обучения от родной культуры, они теряли и те небольшие знания, которые имели до поступления в вуз. Поэтому специалисты по музыке народов России крайне малочисленны. Невелико в республиках, национальных регионах и число педагогов, которые могли бы способствовать их формированию.

Подобная практика подготовки специалистов исключает глубокое постижение основ какой-либо этнической культуры и не дает ощутимых результатов в сфере народно-певческого исполнительства в национальных республиках. Коллективы, возглавляемые руководителями, не имеющими специализации в данной области, обычно ориентируются на академическое исполнительство, которое по своей природе имеет иные специфические особенности, нежели народно-певческое искусство.

Не могли изменить положение и немногие специалисты — руководители русских народных хоров, которые спорадически приглашались для работы с местными коллективами. Не обладая серьезными знаниями о духовной культуре и этнографии народа, не зная его языка, истории и, по существу, впервые знакомясь с его музыкальными традициями, они, как правило, не могли стать полноценными художественными руководителями народно-певческих коллективов, творчески выполняющими свои многообразные функции, а возглавляемые ими хоры и ансамбли оказывались лишенными национально-самобытного колорита и творческой индивидуальности.

Такие этнически обезличенные государственные коллективы народной песни и танца, строя методику своей работы обычно по типу академических хоров и исключая живую импровизационную природу традиционной музыки, мелодико-полифоническую самобытность и своеобразие манеры интонирования, оказывали неблагоприятное влияние на развитие любительских народно-певческих коллективов. Ориентиром для последних являлось подражание государственным хорам и ансамблям, воспринимаемым самодеятельной средой в качестве эталонных художественных образцов.

Последние десятилетия — период бурного развития музыкальной фольклористики как в целом в России, так и во многих республиках, в том числе, в Мордовии. Активная полевая экспедиционная деятельность, развернувшаяся на уровне современных научных требований, выход в свет грампластинок, компакт-дисков, сборников нотаций песен и наигрышей, систематизированных сводов и академических антологий, впервые представивших специалистам и широкой публике живые музыкальные традиции многих народов, публикация монографий и статей, проведение научно-практических конференций и фестивалей народного творчества и т.д. необычайно расширили научные представления о природе и содержании музыкального фольклора народов России, его месте и роли в духовной жизни этносов. Самобытность форм традиционного музыкального искусства народов, их многообразные взаимосвязи с культурами родственных и соседних этносов позволили ученым рассматривать фольклор как особый эстетический феномен, имеющий свою неповторимую этническую специфику и формы отражения действительности. Всё это создает важные предпосылки для художественного освоения фольклора на исторически новой ступени его воплощения в профессиональном и любительском искусстве.

Процессы демократизации культуры, осмысления роли и значения духовного наследия народов России привели к открытию во многих республиках учебных заведений (институтов, факультетов и кафедр в гуманитарных вузах) для подготовки кадров, призванных решить проблемы по практическому освоению традиционной культуры и органичному ее воплощению в формах современного творчества. Эти проблемы определились во многих республиках в качестве важнейших вопросов духовного возрождения народов и в общественном сознании утвердились как первоочередные задачи национальной научной и художественной интеллигенции. Подходы к их решению вызвали глубокий интерес и острые дискуссии среди деятелей искусства, педагогов, работников учреждений культуры. Полемика развернулась, главным образом, вокруг методов подготовки кадров, концептуальных основ специальностей, нацеленных на более полное удовлетворение запросов по развитию национальных культур.

Думается, что в зависимости от типа и характера национальных традиций, уровня развития профессионального и любительского искусства проблемы подготовки кадров имеют в республиках и регионах России как общие, так и свои местные особенности. Поэтому содержание их и формы решения не могут быть одинаковыми, они должны учитывать многие составляющие культуры этносов и социально-экономических условий их существования.

В число первейших, наиболее острых проблем культуры Мордовии в последние два-три десятилетия выдвинулись проблемы обеспечения национальными кадрами народных хоров и вторичных

фольклорных ансамблей, подготовки учителей музыки для школ. Их актуальность обусловлена не только общим характером современного развития музыкального искусства республики, но и специфическими многовековыми этническими традициями совместного (коллективного) музицирования — пения и инструментальной игры.

Открытие специальностей «дирижирование народным хором» и «вокальное искусство: народное пение» в Институте национальной культуры Мордовского государственного университета им. Н.П. Огарёва связано с необходимостью решения комплекса сложных взаимосвязанных вопросов, без основательного изучения которых не может быть научно организованной образовательной системы.

Вопросы теоретического характера определяются общими для многих культур концептуальными основами народного хора. Среди них наиболее важны следующие: каким должен быть современный народный хор, призванный решать проблемы концертной интерпретации традиционной песни? Какие формы взаимосвязи с традиционной музыкой должны быть заложены в его основу и какая степень, глубина обработки произведений традиционной культуры приемлема для народного хора при сохранении в его исполнительской практике типологических особенностей национальной традиции? Как должно соотноситься искусство народного хора с другими жанрами и формами современной музыки?

Вопросы научно-методического характера в не меньшей степени определяются методикой репетиционной работы с народно-певческими коллективами. Среди них важнейший: каким образом эта методика должна обуславливаться типом этнической культуры и традиционными народными музыкально-педагогическими принципами, а в связи с этим — насколько применимы в национальных хорах методики работы с русским народным хором классиков жанра Н.В. Калугиной, Н.В. Кутузова, Н.К. Мешко, А.В. Рудневой, Л.Л. Христиансена и др.?

Следующий круг вопросов связан с проблемами конкретной практической подготовки руководителей народных хоров. Какой исходной совокупностью специальных теоретических знаний и практических навыков и умений должен обладать выпускник вуза для своей будущей творческой деятельности в качестве руководителя и хормейстера народного хора, вторичного фольклорного ансамбля, преподавателя и организатора певческой работы в школах и т.д.? Насколько можно использовать имеющуюся вузовскую методику подготовки руководителей русского народного хора в образовательном процессе национальных вузов и факультетов культуры? И, наконец, каковы должны быть государственные образовательные стандарты и в каком соотношении в них должны быть представлены специальные и общегуманитарные дисциплины, какой процент учебного плана и времени должны составить дисциплины, связанные с общеметодологическими проблемами специальности и регионально-национальными аспектами?

В плане выработки научной программы обучения руководителей современных народно-певческих коллективов, безусловно, полезным может оказаться изучение многообразного творческого и организаторского опыта российских хоровых коллективов. Многие интересные стороны их исполнительского искусства затрагивались в исследованиях специалистов-этномузыкологов, социологов, историков культуры, практиков. На некоторые вопросы имеются ответы, но многое еще остается неясным, неизученным и требует тщательных дальнейших исследований. Последнее слово останется, безусловно, за практикой.

Деятельность многообразных по своим творческим устремлениям народно-певческих коллективов свидетельствует о разных методологических подходах их руководителей к концертному исполнению народной музыки. В зависимости от этнических особенностей культуры, ее региональных традиций, а также сугубо индивидуального отношения руководителей к проблеме вторичных форм бытования произведений фольклора роль аутентичных элементов народной культуры в творчестве коллективов весьма различна.

Многие деятели продолжают рассматривать форму вторичного исполнения произведений фольклора как максимально приближенную к формам аутентичного их исполнения. По их мнению, на концертной эстраде необходимо сохранять по возможности все компоненты традиционной музыки: особенности ее структуры, исполнительской манеры, тембров и других элементов. Такую форму исполнения можно условно назвать этнографической. Думается, однако, что она не является художественно полноценной и оправданной. Стремление копировать аутентичную фольклорную традицию не может привести к убедительным творческим достижениям по множеству причин, и прежде всего, потому, что исполнительское искусство народных хоров, ансамблей песни и танца, вторичных фольклорных ансамблей, с одной стороны, и аутентичных коллективов, с другой, — различно по своей природе, исторической глубине и социальным функциям.

Основными функциями аутентичной народной музыки, обусловившими ее появление и развитие, явились прикладные — трудовая и ритуальная. Эстетическая же функция, возникшая на определенной стадии развития общества, хотя и сопутствовала в различной степени (в зависимости, например, от жанров) аутентичной традиции, но не была определяющей. Вторичная же, концертно-исполнительская форма произведений народной музыки, имеет, прежде всего, эстетическую функцию, а в связи с этим она не может повторить аутентичную традицию, не изменив ее текстуральные — формальные и содержательные особенности. Хотим мы того или нет, но в пении организованного народного хора пропадают такие характернейшие черты аутентичной традиции, как стихийность и спонтанность исполнительского акта, обусловленные многовековой традицией и художественной интуицией певцов, особеннос-

ти восприятия и механизмы передачи от поколения к поколению всего комплекса синкретической системы фольклора. Даже теоретически допускаемое, близкое к аутентичности воспроизведение вторичным ансамблем музыкальной и поэтической структуры народной песни, ее импровизационной стихии в подлинном виде принципиально невозможно в силу многих специфических особенностей и условий. Так, не представляется возможным в народном хоре идентично аутентичному ансамблю повторить, например, партитуру развитых стилей ангемитонного многоголосия мордовской традиционной музыки. Дошедшая до нас стилистика автохтонного многоголосия мокши и эрзи сложилась и функционирует по преимуществу в женских вокальных ансамблях, которые редко насчитывают более десяти человек. Мужчины, изредка встречающиеся в таких коллективах, поют в тесситуре нижнего женского голоса (чаще всего интонируют бурдон на основном тоне лада). Число исполнителей в профессиональном хоре обычно в несколько раз превышает число певцов в аутентичных ансамблях. При попытке воспроизвести формы аутентичной импровизации (когда каждый раз исполнитель создает свою мелодическую версию голосовой партии многоголосного напева песни) исчезает традиционная дифференциация голосовых партий, между ними стирается мелодический и тембровый контраст, который главным образом и обособляет их друг от друга. В результате такого исполнения разрушается этнически детерминированный тип традиционной многоголосной фактуры, а вместе с этим — и музыкально-художественная содержательность произведения. Избежать этого можно лишь путем строгого нормирования (сокращения) вариационных элементов в каждой голосовой партии, закрепления определенного набора вариаций за конкретной группой певцов. Но всё это, разумеется, не отвечает нормам спонтанной аутентичной импровизации. Эта проблематика столь же остро стоит и при концертной интерпретации южнорусских песен и песен других региональных певческих стилей (неслучайно поэтому техника выборки голосов из партитурных нотаций многомикрофонных звукозаписей, получившая обозначение как редактирование, вводится в учебную практику).

Аутентичная форма народной музыки на концертной эстраде (будь то хор или ансамбль) невозможна и потому, что концерт — весьма жесткий по времени и пространству исполнительский акт, строго организованный законами сцены и режиссуры. Законы концертного исполнения, восприятия народной музыки со сцены обуславливают как бы «сжатие», реже «растяжение» аутентичного времени до оптимального «концертного времени». Для этого необходимо сокращать поэтический текст песни или наоборот наращивать, соединять близкие варианты в один, в конечном итоге — нарушать естественный ход спонтанного развития аутентичного исполнительского акта. Столь же необходимо в концертном исполнении бывает «скручивать» «аутентичное пространство» традиционного

действия до конкретных жестких размеров (и объемов) сценической площадки, а в связи с этим — ограничивать число участников на сцене. Без таких трансформаций, например, невозможна постановка празднично-зрелищных и обрядовых форм фольклора (свадьба, календарные и многие другие праздники).

Вышеприведенные примеры однозначно свидетельствуют, что точное повторение аутентичной традиции на сцене (ее компонентов — музыки, поэзии, театра и т.д.) — практически невозможно. Вторичное воплощение фольклора на эстраде всегда условно, все его компоненты в той или иной мере трансформируются, приобретая характер своеобразных художественных символов. Верное восприятие слушателями (зрителями) зависит не только (а подчас и не столько!) от степени их знания, сколько от художественно правдивой интерпретации данной духовной традиции коллективом.

Наконец, практика концертного творчества основывается на логически осознаваемой самими исполнителями специальной выучке (какой не знает аутентичное искусство), объединении в один коллектив певцов различного музыкального и социального опыта, степени знания региональных народных традиций и т. д. Иначе говоря, концертный исполнительский акт осуществляется на основе некой (как правило, специально не обговариваемой) искусственной общественной конвенции, принимаемой всеми участниками коллектива, которая отражается и в системе, включающей сложноорганизованные взаимоотношения исполнителей и руководителя (охватывающей и государственные законодательные вопросы, в отличие от обычного права в аутентичных ансамблях), принципы построения программы (в быту они регламентируются обрядом, временем исполнения произведений и др.), методику хормейстерской работы (разучивание, создание для преодоления исполнительских трудностей специального инструктивного материала и т. д.).

Другая часть руководителей современных народно-певческих коллективов в своей деятельности исходит из положения о том, что вторичное исполнение произведений фольклора дает возможность значительного отхода от исходной аутентичной традиции в сторону форм академического пения, не заботясь о непосредственной связи своего творчества с народным духовным наследием. Программы таких коллективов наряду с обработками народных песен обычно содержат большое число произведений, не связанных с какой-либо этнической традицией.

Это направление реализовалось, главным образом, в деятельности государственных ансамблей песни и танца республик и в творчестве части государственных и любительских народных хоров. Возникшие в 1930—1940-е гг., а некоторые еще ранее — в 1920-е годы, в результате жесткого государственного контроля над ними к 1950-м гг. они перестали отвечать задачам претворения в своем творчестве национальных и региональных традиций; собственно, то

же самое было и в 1970—1980-е гг. По существу, они превратились в коллективы, пропагандирующие официальные идеи государства (расцвет национальных культур, сближение и обмен культурными ценностями и т. д.).

В репертуаре этих коллективов, преимущественно сформированном из обработок советских народных песен и авторских сочинений о мире, братстве народов, успехах в колхозном строительстве и т. д., традиционные народные, в основном, лирические песни были представлены очень ограниченно. Произведения других жанров, не вписывавшиеся в официозную тематику, не имели доступа на сцену. Всё это, как и сопутствующие хоровым коллективам однотипные оркестры и ансамбли народных инструментов, способствовало обезличиванию коллективов.

Официальная пропаганда художественного наследия народов не отвечала своим декларируемым целям, и от коллективов требовалось, прежде всего, «художественное» обеспечение идеологии: быть носителем некоего парадного оптимизма. Всё это привело к возникновению нового явления, не имевшего ничего общего с фольклорными традициями народов: к появлению псевдофольклора. Под влиянием этих идей возникло необычайно широкое толкование самого термина «фольклор». Под фольклором некоторые работники учреждений культуры до сих пор понимают любые формы любительского искусства, любые коллективы — хоры, ансамбли, театры и т. д., не имеющие статуса профессионального коллектива. Пример тому — многие проводимые в регионах фестивали и праздники народного творчества, на которых выступления аутентичных и вторичных фольклорных коллективов единичны; основную же часть программ этих концертов занимает «организованная самостоятельность» (выражение Е.В. Гиппиуса).

Отметим, что как только ослабла государственная поддержка (идеологическая, финансовая), многие ансамбли песни и танца, народные хоры и т.п. оказались на грани развала (а некоторые и совсем исчезли); оставшиеся коллективы возобновили свою работу, лишь изменив направление своей деятельности (репертуар, стилистику т. д.).

Наиболее подготовленная часть научной и художественной интеллигенции в республиках и национальных регионах России всегда отмечала разницу между подлинными и мнимыми (в том числе, фальсифицированными) формами народного искусства. Неслучайно в середине 1960-х гг. появилась так называемая «новая фольклорная волна» как альтернатива официальному искусству государственных народно-певческих коллективов, которая поистине захлестнула в регионах композиторское творчество, литературу, театр, декоративно-прикладное и изобразительное искусство. Возникли новые коллективы, преимущественно ансамбли в статусе любительских коллективов (в Мордовии — «Келу», Марий Эл — «Мари памаш», Удмуртии — «Чипчирган» и т. д.).

Общими для этого направления были: реализация идеи продолжения жизни фольклора на концертной эстраде, опора на аутентичную традицию. Основой методики работы с новыми ансамблями в регионах стали во многом незаслуженно забытые принципы М.Е. Пятницкого и его последователей: восприятие народной исполнительской культуры непосредственно от традиционных певцов и инструменталистов, опора на широкую экспедиционную деятельность и т. д. (яркий пример — возникший в середине 1970-х гг. при Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР ансамбль Д. Покровского). Особое значение придавалось изучению живого интонирования, овладению импровизационной культурой народного исполнительства. В результате такой работы эти коллективы обрели творческую индивидуальность. Однако их судьба оказалась различной: немногие сохранили свое творческое «лицо», часть коллективов влилась в филармонические структуры и сменила свои творческие ориентиры, часть распалась.

В деятельности по подготовке специалистов мы исходим из положений о том, что народно-певческие коллективы могут и должны обладать своей эстетикой и исполнительским стилем, репертуаром и сценической культурой, определяемыми концептуальными основами национальной культуры. Они должны опираться на *типологические* особенности этнической музыкальной традиции и воплощать их в *современных* художественно-исполнительских формах.

Подготовка руководителей хоров народной песни, вторичных фольклорных ансамблей, думается, должна исходить из многоаспектности самой проблематики народного исполнительства, из необходимости выработки исторически нового исполнительского стиля, осознания этого эстетического направления как системного компонента современной художественной культуры. Концептуальные основы специальности должны учитывать многообразный характер деятельности специалиста, из чего следует, что важнейшими программными установками должны стать: глубокое постижение современной методологии изучения народной музыки, конкретной этнической музыкальной традиции в ее многоаспектных связях с иноэтническими традициями, комплексность и системность обучения, единство и целостность образовательных методик, учитывающих многообразные связи специальных и общегуманитарных учебных дисциплин.

В связи с этим важнейшие аспекты проблемы совершенствования подготовки специалистов для народно-певческих коллективов — обновление содержания и методики преподавания учебных дисциплин, введение в программы национально-регионального компонента как *составной* части государственного стандарта профессионального образования. Новые требования к учебному процессу предполагают также преодоление устаревших представлений о специальности «дирижирование народным хором», а соответственно пересмотр и уточнение некоторых его концептуальных ос-

нов с целью большей направленности на практическую творческую деятельность в современных условиях, использование богатого этнопедагогического опыта, придание системного характера формам межпредметных (специальных, общепрофессиональных и общегуманитарных) взаимосвязей. Через комплексное теоретическое и практическое постижение аутентичной музыкальной традиции будущий руководитель народного хора должен выйти на постижение ее глубинных, типологических основ, выработку и освоение этнически обусловленной методики работы с хором народной песни и вторичным фольклорным ансамблем.

Таким образом, предъявляемые современному руководителю народного хора профессиональные требования в условиях полиэтнической культуры, каковой, например, является культура Мордовии, могут быть реализованы при условии разработки и внедрения в образовательную практику новых, нестандартных подходов к решению вопросов в области научной, музыкально-творческой, художественно-общественной деятельности.

О.С. Щербакова

ОСВОЕНИЕ ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЙ АЛТАЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМУ ИСКУССТВУ

Основным признаком всякого этноса является его духовная и материальная культура. Между тем, в современном мире унификация культуры приобретает всеобщие размеры, а закономерный процесс ее трансформации на уровне урбанизирующегося общества сопровождается утратой многих традиционных культурных ценностей. В отдельных регионах России возникает острая необходимость прерывания культурной традиции, что вызывает острую необходимость самого пристального внимания и детального изучения народного творчества в целом и регионального фольклора — в частности.

Социокультурный процесс транслирования народно-песенных традиций Алтайского региона во многом зависит от наличия подготовленных в крае специалистов среднего и высшего звена, их количества и качества профессионально-образовательного уровня. В Алтайском крае подготовку руководителей народно-певческих и фольклорных коллективов для учреждений культуры и образования осуществляют Алтайская государственная академия культуры и искусств, Алтайский краевой колледж культуры, Барнаульское государственное музыкальное училище, Барнаульский государственный педагогический колледж.

Концептуальной основой учебных планов и программ, разработанных преподавателями данных образовательных учреждений, является комплексное изучение народно-песенных традиций. Синкретизм народной культуры, создающий предпосылки для тесной связи всех входящих в этот комплекс элементов, обусловил обеспечение учебных планов таким образом, чтобы заложить теоретические основы знания традиционной культуры в области мифологических представлений, религии, истории, быта, празднично-обрядовой жизни, а также сформировать практические навыки освоения песенных традиций. Для оснащения учебно-творческой деятельности структур фольклорных специализаций педагогами подготовлены комплексы, включающие в себя программы по дисциплинам, учебно-методические пособия, методические разработки, рекомендации. Большинство из них имеют региональную основу, так как базируются на изучении локальных традиций населения

Алтайского края. Общая направленность образовательного процесса сориентирована на непосредственное приобщение студентов к коллективной поисково-исследовательской работе в области традиционной культуры, подготовку к многоплановой деятельности по сохранению и возрождению русской традиционной культуры, фольклора.

Здесь необходимо подчеркнуть, что деятельность по изучению, сохранению и трансляции региональных и локальных фольклорных традиций состоит из трех взаимосвязанных этапов. К первому следует отнести поисково-исследовательскую работу по сбору (записи) экспедиционного материала. Ко второму — научно-исследовательскую, итогом которой являются публикации. Третий этап работы связан с практикой репродуцирования единичных фольклорных образцов и их использования в концертно-сценических и площадных фольклорных действиях.

Исследовательская деятельность начинается со сбора полевого материала — фиксации устных по способу бытования источников, а затем их дальнейшей обработке: расшифровке, анализу, систематизации и последующей публикации. Бесспорно, если отсутствует результативность первого вида исследовательской деятельности (поисковой), то невозможна и эффективность собственно научного исследования, поэтому вначале раскроем значение экспедиционной исследовательской деятельности в сохранении и трансляции песенного фольклора русского населения Алтая.

Мы разделяем точку зрения Ф.Ф. Болонева о важности поисковой, экспедиционной работы. В частности, он отмечает, что «полевые сборы для этнографа (равно как и для фольклориста. — *О.Ш.*) должны быть на первом месте, ибо в наш век стремительного разрушения традиционной культуры они вскоре окажутся невозможными и неповторимыми» (1, с. 23). Нам глубоко импонируют взгляды этномузыковеда Н.В. Леоновой о роли научных исследований в сохранении и транслировании традиционной музыкальной культуры в социально-культурных условиях современности. Она пишет, что «противостоять развитию разрушительных тенденций наука не в состоянии; она может и должна максимально полно выявить, собрать, систематизировать и изучить факты фольклорной культуры, организовать надежные и разнообразные формы их хранения. Под таковыми следует понимать не только архивные коллекции, но и публикации материалов, грампластинки, видео- и кинофильмы и прочие формы пассивного хранения. Наука может способствовать созданию условий для поддержания и, может быть, восстановления отдельных звеньев традиционной культуры в их аутентичных, подлинных формах. Кроме того, совершенно очевидно, что наука не должна быть сторонним наблюдателем развития того социально-культурного и художественного процесса, который получил название фольклоризма» (2, с. 23).

Обращаясь к истории собирания и изучения фольклора русского населения Алтая, следует констатировать сравнительно небольшой

исторический период, охватывающий чуть менее двух веков (начиная с 30-х гг. XIX в.), на протяжении которого ведущим исследовательским направлением являлось фольклорно-этнографическое (работы С.И. Гуляева, Г.Н. Потанина, М. Швецовой, Ф.В. Зобнина, Е.Э. Бломквист — Н.П. Гринковой, В.А. Липинской).

Начало исследования фольклорных традиций с аудиофиксацией относится к 1970-м гг. В выявлении фольклорных локусов Алтая, сборе и документальной фиксации фольклорных образцов, а также масштабы проведения данной работы на территории края велика заслуга участников молодежного фольклорного движения (зарождение которого в России относится к 1970-м гг.) — преподавателей и студентов средних специальных и высших учебных заведений столицы и г. Барнаула. Это были В.М. Щуров и студенты Московской консерватории, О.А. Абрамова и ансамбль «Песнохорки», В.Е. Дятлов и ансамбль «Россияночка» Барнаульского музыкального училища, Н.И. Бондарева и ансамбль «Вечорки», автор этих строк и ансамбли «Прялюшки» и «Узорье» Алтайской государственной академии культуры и искусств.

С целью репродуцирования качественную запись песенного материала вполне могут сделать компетентные руководители и опытные участники фольклорных ансамблей, поэтому сегодня в фольклорные экспедиции выезжают не только научные коллективы, но и молодежные и детские фольклорные ансамбли, творческая деятельность которых направлена на изучение традиций региона: «Стрела» (руководитель М.Н. Сигарева), «Традиция» (руководитель Л.В. Белькова-Волобуева), «Медуница» (руководитель О.С. Щербакова), «Лицей № 121». При этом научные обобщения и социально-культурная деятельность творческих коллективов по транслированию песенного фольклора связаны с профессионально грамотной организацией фольклорных исследований и методикой сбора фольклорно-этнографических материалов, так как от тщательности работы в полевых условиях, точной фиксации зависит качество расшифровок народных песен и их последующих публикаций.

В Барнауле есть группа ученых по изучению и возрождению фольклорного наследия русского населения Алтайского края. В эту группу входят сотрудники отдела «Традиционная русская культура» ГХМАК (руководитель Л.И. Клокова), отдела фольклора и этнографии Научно-методического центра (руководитель Н.А. Герасимова). Большой вклад в изучение духовной культуры русских внесли барнаульские фольклористы — преподавателями образовательных учреждений: Алтайской государственной академии культуры и искусств, Барнаульского государственного педагогического университета, Алтайского краевого колледжа культуры, Детско-юношеского фольклорного центра «Песнохорки». В этих учреждениях работают О.А. Абрамова, Н.И. Бондарева, М.В. Дубровская, И.В. Куприянова, В.И. Мотузная, Н.Г. Панышина, М.Н. Сигарева,

В.Е. Фомин, О.С. Щербакова. Музыкальный фольклор населения Алтая находится в сфере профессиональных интересов доцента Новосибирской государственной консерватории Н.В. Леоновой, профессора Московской консерватории В.М. Шурова.

Фольклорно-экспедиционная деятельность научных и образовательных учреждений, фольклорных коллективов способствовала увеличению экспедиционных фондов для научного исследования и расширению репертуара коллективов. Благодаря их усилиям зафиксированы фольклорные материалы в районах с преимущественным проживанием старожилов (Алтайский, Заринский, Петропавловский, Солонешенский, Шипуновский, Третьяковский, Чарышский) и сопредельных территорий (географического Алтая) Восточного Казахстана и Республики Алтай (Усть-Коксинский, Усть-Канский).

Необходимо отметить, что экспедиции 1970—1980-х гг. имели узко-специализированный характер: краеведческие исследования были нацелены на сбор музейных образцов; диалектологи фиксировали сведения, касающиеся народных говоров; филологи и музыканты записывали тексты и напевы песен, попутно делая лишь краткие замечания о приуроченности их исполнения. Такая работа, несомненно, дала положительные результаты, связанные с профессионально углубленным постижением тех или иных сторон народной культуры. Вместе с тем, узкая специализация нередко влечет за собой чисто формальный подход к объекту исследования (язык, песенные формы, предметы материальной культуры рассматриваются вне контекста культурных традиций, с чисто структурологической точки зрения), что, в конечном счете, приводит к расчленению целостной системы народной традиционной культуры на отдельные составляющие в интересах «ведомственной науки».

В последнее десятилетие XX в. изменились цели и методы работы фольклорных экспедиций; их новая направленность — комплексное изучение народных традиций с учетом системы взаимосвязей материальной и духовной культуры. Постепенно усложнилась программа экспедиционной работы. В планы экспедиций входили: фиксация разнообразных жанров фольклора, изучение этнографического контекста их исполнения, а также постижение основ народной культуры — народной философии (системы представлений, верований, мировоззренческих устоев), этики (норм поведения и отношений), эстетики (системы художественных ценностей).

Разница подходов и результатов работы становится очевидной при сопоставлении изданий материалов фольклорных экспедиций, относящихся к разным периодам. Ранние публикации ограничиваются отдельными образцами песенных форм, выбор которых обусловлен индивидуальными установками (профессиональным интересом и эстетическими позициями) автора-составителя. Ком-

плексный подход, сочетающий специальные исследовательские курсы с широтой охвата явлений народной культуры, отражен в публикациях 90-х гг.

Исследования конца XX — начала XXI в. можно определить как естественный результат исследований в области русского фольклора. Этнографы и фольклористы ведут активную работу по сбору материалов среди русского населения Алтайского края. Значимой стороной их деятельности является проведение конференций, на которых обсуждаются результаты, проблемы исследований. За последние годы традиционной стала международная научно-практическая конференция «Этнография Алтая и сопредельных территорий», традиционно проводимая с 1996 г. Барнаульским государственным педагогическим университетом (руководители М.А. Демин и Т.К. Щеглова), благодаря которой результаты полевых фольклорно-этнографических исследований вводятся в научный оборот в виде сообщений и публикаций. Тематика исследований очень широка, но практически все публикации материалов конференций по данной проблематике направлены на изучение отдельных локальных культур старожилов — казаков, «поляков», кержаков, реже — поздних переселенцев.

Несмотря на то, что в исследованиях названных выше авторов вскрыты и освещены характернейшие особенности фольклорно-песенной культуры русского населения Алтая, на фольклорной карте края еще достаточно белых пятен. Перспективными являются направления в изучении позднепоселенческих традиций (поскольку они фиксированы эпизодически и представлены в основном южноруссами), а также песенной культуры поселений смешанного типа, пока еще обделенных вниманием исследователей. Специального изучения требуют районы межэтнических контактов восточно-славянского населения.

В учебных заведениях фольклорно-экспедиционная работа призвана решать собственно педагогические задачи и способствовать фиксации и сохранению традиционного культурного опыта народа, накопленного русским населением Алтайского края на протяжении многих веков. Детальный сбор и подробный анализ экспедиционных материалов по отдельным районам позволит составить общую картину и раскрыть самобытные черты культурных традиций, распространенных в каждом из сел края, поскольку именно на этом уровне наблюдаются различия более частного характера, касающиеся буквально всех сторон фольклора, в том числе бытования песенных жанров.

Фольклорно-экспедиционная работа на кафедре народного хорового пения Алтайской государственной академии культуры и искусств имеет несколько направлений: экспедиции к старожильческим группам, переселенцам, «по следам собирателей», поэтому фонографический и рукописный фонды кафедры представляют собой ценное собрание фольклорно-этнографического и песенного

материала Алтая и сопредельных территорий, которое имеет большое научное и культурное значение.

Экспедиционная практика студентов и преподавателей кафедры лежит в основе их совместной научно-методической работы. Это подготовка курсовых и дипломных работ, публикация тезисов, докладов и сообщений в сборниках «Этнография Алтая и сопредельных территорий», «Социокультурный процесс: история, теория, практика», «Ученые записки», «Сохранение и развитие традиций православной культуры в Сибирском регионе» и др., а также участие в межвузовских, региональных и международных научно-практических конференциях.

Записанный преподавателями и студентами фольклорно-этнографический материал (песенные образцы, локальные варианты обрядовых действий) напрямую включается в учебно-творческий процесс многих дисциплин специализации (расшифровки, хоровой аранжировки, хорового класса, постановки голоса, вокальных ансамблей), является основой учебно-методических публикаций. Подчеркнем, что изучение региональных фольклорных образцов в вузах и средних специальных учебных заведениях способствует повышению уровня профессиональной подготовки будущих специалистов. Поэтому постижение методических основ работы с локальным фольклорным материалом, возможных способов практического освоения региональных народно-певческих вариантов — не менее важная задача в подготовке студентов к трансляции локальных традиций. Ведущее место здесь принадлежит прикладному использованию региональных и локальных фольклорных образцов, представленных в нотных изданиях.

В XXI в. репертуарно-нотные публикации доступны широкому кругу музыкантов в любительской, учебной или профессиональной среде. Фольклорный образец, надежно зафиксированный посредством нотной записи и специальных знаков нотографии, позволяет обратиться к нему специалистам любого профиля и с различными целями: руководителям фольклорно-этнографических коллективов с целью репродуцирования, руководителям сценических ансамблей и народных хоров для создания оригинальной аранжировки либо обработки, даже композиторам — для написания произведений, национально-региональных по характеру. Но в любом случае тиражирование нотных источников является формой трансляции национальных фольклорных образцов в их локальном проявлении. Публикации являются гарантом исторической сохранности песенного источника, а также представляют большие возможности для творческого развития русского традиционного песенного наследия региона.

Нотные публикации русского песенного фольклора Алтая, подготовленные фольклористами-практиками в качестве репертуара для народно-певческих коллективов, являются ценным учебно-методическим материалом многих учебных курсов кафедры народно-

хорового пения. При работе с ними мы акцентируем локальную принадлежность (там, где это возможно) песенных образцов исследуемых традиций к той или иной этнокультурной группе русского населения края. Данный факт приобретает особую актуальность в современной социально-культурной деятельности народно-певческих коллективов края, что вызвано парадоксальной ситуацией. С одной стороны, всё большая ориентация социально-культурных институтов края на освоение региональных образцов диктует практические задачи применения эмпирического экспедиционного материала в качестве репертуара. С другой стороны, некоторые руководители народно-певческих коллективов самодеятельного творчества незнакомы с региональной спецификой русского фольклора. Кажущаяся на первый взгляд простота включения регионального материала в репертуар коллективов вызывает наибольшую сложность, поскольку отсутствует единообразие фольклорных традиций края, а именно: научные познания региональной фольклористики конца XX — начала XXI в. наглядно показали многообразие бытования фольклорных традиций на территории края, обусловленное наличием локальных этнокультурных групп русского населения со свойственными каждой из них исполнительской традицией, репертуаром и спецификой его фольклорно-этнографического обрамления. Данные особенности и диктуют соответствующие требования к освоению песенных традиций русского населения Алтая народно-певческими коллективами края. Поэтому организация педагогического процесса должна отвечать поставленным задачам именно в целях сохранения уникальности и многообразия палитры фольклорного наследия края.

Необходимость изучения локальных фольклорных традиций русского населения Алтая в курсе теоретических дисциплин специализации не вызывает сомнения. Эти знания необходимы будущему руководителю народно-певческого коллектива прежде всего для верности исполнительского варианта транслируемого локального образца. Вышеозначенная актуальность обусловила введение в учебный план специализации факультативного курса «Фольклорно-этнографические и песенные традиции русского населения Алтая», призванного раскрыть специфику бытования региональных традиций русского населения Алтая.

Таким образом, вопросы подготовки будущих руководителей народно-певческих коллективов к деятельности по освоению и трансляции локальных фольклорных традиций Алтая с позиций современных научно-технических достижений и практического освоения фольклорных традиций региона занимают важное место в учебно-творческом процессе народно-хоровых специализаций учебных заведений края. К тому же, в среде студенчества интерес к местным народно-песенным истокам постоянно поддерживается концертно-исполнительскими, просветительскими и празднично-обрядовыми мероприятиями, в которых организаторами и непо-

средственными участниками являются студенты и преподаватели кафедры. Подобная многоплановая деятельность, в целом, способствует сохранению региональной народной культуры Алтая в ее локальных песенных и празднично-обрядовых вариантах, а также развитию региональных песенных традиций в исполнительских формах репродуцирующих коллективов.

Литература

1. *Болонев Ф.Ф.* Из опыта этнографического изучения русского населения Сибири // Русские Сибири: культура, обычаи, обряды. Новосибирск, 1998.
2. *Леонова Н.В.* Традиционная музыкальная культура Новосибирской области: Проблемы изучения и сохранения // Вопросы краеведения Новосибирска и Новосибирской области / Ред. Л.М. Горюшкин, В.А. Зверев. Новосибирск, 1997.

Е.М. Бородина

ХАРАКТЕРНЫЕ ПРИЗНАКИ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ КЕМЕРОВСКОЙ ОБЛАСТИ В НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ

Изучение песенной традиции Кемеровской области, на наш взгляд, достаточно актуально, так как Кузбасс можно рассматривать как многонациональную и многоконфессиональную территорию. Особое место занимают проблемы взаимодействия культур каждой группы, несущих свои традиции, обычаи и обряды. Специфика каждой локальной традиции выражалась, прежде всего, в жанровой принадлежности, манере исполнения и диалекте. Адаптировавшись на новой для них территории, этнокультурные группы не только сохранили свою традиционность, но и привнесли в песенную традицию Кузбасса новые, неповторимые черты, чем и объясняется уникальность песнетворчества славянского населения Кемеровской области. Данное обстоятельство определено некоторыми факторами.

Во-первых, устное творчество русских и прочих некоренных сибиряков относится к числу традиций позднего формирования, иначе — вторичных фольклорных традиций, образованных на базе европейско-материковых источников.

Во-вторых, фольклор переселенцев, в первую очередь русских сибиряков, состоит из разновременных традиций — от конца XVI до XX в. В самом общем плане некоренное население Сибири и связанные с ним культурные традиции разделяются в сибирской исторической науке на старожильческие, формировавшиеся в течение XVII—XVIII вв., и позднепоселенческие, или, как их принято называть, новосельческие, относящиеся к XIX — началу XX в. Между двумя историко-культурными пластами существуют связующие и промежуточные звенья. Старожильческие традиции в своем развитии далеко отошли от «материнских» первоисточников, приобрели с течением времени самобытный облик; позднепоселенческие культурные очаги, напротив, сохраняют прочные связи и процессы интродуцирования, вторичные локализации фольклора находятся в них на начальной стадии развития.

В-третьих, неоднородность фольклора определяется также социальными, профессиональными и другими обстоятельствами. Русские сибиряки — это промысловики, крестьяне, рабочие и ка-

торжане. Значительную часть сибиряков составили старообрядцы разных толков и согласий. И, наконец, русские сибиряки — выходцы из разных территорий европейской части России, поэтому в Сибири переплелись фольклорные традиции севера и юга, Урала и Поволжья. На позднем этапе формирования культурное пространство Сибири пополнилось западнорусскими, украинскими, белорусскими традициями, а также явлениями чувашского, эстонского, мордовского, немецкого, молдавского фольклора (1, с. 15—17).

Изучению данного феномена в рамках учебного процесса способствуют профилирующие специальные дисциплины кафедры «Народное хоровое пение» Кемеровского государственного университета культуры и искусств: «Певческие стили» и «Методика собирания и нотации русских народных песен».

Введение вышеназванных предметов обусловлено спецификой подготовки преподавателей музыкального фольклора и руководителей народно-певческих коллективов. В процессе изучения данного курса у студентов формируются конкретные представления о самобытности и богатстве русской народно-певческой культуры и ее высокой художественной ценности; расширяются знания о жанровом многообразии и региональных музыкально-стилевых особенностях. Все эти знания необходимы для использования в будущей творческой работе с самодеятельными и любительскими народно-певческими коллективами разных возрастных групп.

Доминантой в сфере всех исследований студентов и педагогов кафедры «Народное хоровое пение» являются характерные признаки песенной культуры Кемеровской области, так как основная цель образовательного процесса — это изучение различных специфических составляющих национально-регионального компонента, а самое главное — понимание особого места локального песенного творчества в общей культуре Сибири.

История собирания народных песен Кемеровской области студентами кафедры ведет свое начало с 1992 г., со дня ее основания. За этот период исследовалась песенная традиция в шестнадцати районах Кемеровской области (Беловский, Гурьевский, Ижморский, Кемеровский, Крапивинский, Ленинск-Кузнецкий, Мариинский, Междуреченский, Новокузнецкий, Прохладнинский, Тисульский, Тяжинский, Чебулинский, Юргинский, Яйский).

Собрано немало песен разных жанров, среди которых есть образцы, заслуживающие особого внимания как имеющие непреходящую художественную ценность. Настоящая коллекция насчитывает более тысячи песенных образцов. Собранный современный песенный фольклор требует тщательного и последовательного анализа важнейших закономерностей творчества, сформировавшегося в процессе слияния различных культур старожильческого и позднепоселенческого периодов.

Все изученные экспедиционные материалы не позволяют говорить о повсеместной сохранности песенных жанров в локальной

традиции. Однако традиционный фольклор живет в отдельных селах, возникших в числе первых славянских поселений на территории Кемеровской области. В них выявляется сложившаяся локальная фольклорная традиция с устойчивой системой жанров, тем, сюжетов, мотивов, персонажей, отразившая жизнь народа в новых условиях. Показательны в этом отношении Новокузнецкий, Тяжинский, Беловский и Гурьевский районы, где фольклор русскоязычного населения, в большинстве своем, представлен такими жанрами, как исторические, протяжные, лирические, казачьи воинские, походные и привальные песни. Наличие жанров в этих районах позволяет говорить о том, что в более активной форме бытует необрядовый фольклор.

В исторических песнях не только изображаются исторические события, но и раскрываются образы людей. Так, песня «Шумел, горел пожар московский» повествует о событиях войны с Наполеоном.

Еще одна ведущая тема исторических песен — героико-патриотическая. В них раскрывается сила и стойкость русского войска, с победой возвращающегося домой: «Что в Варшаве огонь горит» и «На взморье, на германском берегу». Тексты этих песен невелики по объему, так как исполнители сохранили в памяти только некоторые описания событий, которые позволяют нам лишь предполагать, о чем идет речь в той или иной песне. Характер исполнения исторических песен речитативно-экспрессивный.

Протяжные песни в тематическом отношении являются продолжением исторических песен, где главный герой — русский воин, который убит или ранен на чужбине, поле боя и т.д. Протяжные песни, так же как исторические, имеют силлабо-тонический стих. Исполняются протяжные песни в отличие от исторических очень распевно, протяжно. Для них характерны большие слогораспевы и частые словообрывы (к примеру: «Где летал ворон по свету», «Черный ворон»).

Самый популярный жанр у старожильского населения Кемеровской области — лирическая песня. Ценность лирической песни заключается в ее внутреннем содержании. Выражая народные чувства скорби и гнева в самых разнообразных формах, она широко отражает существенные стороны жизни народа, раскрывая самые трагические темы: разлуки, ожидания, тяжелой женской доли, тоски по родине.

Специфика лирических песен заключается в органической связи поэтики и мелодики. В большинстве напевов наблюдается поступенное восходящее и нисходящее движение с довольно продолжительными распевами. Подобные построения мотивов в небыстром или умеренном темпе способствуют образованию плавной и мягкой мелодической линии. Местные лирические песни — спокойного, задумчивого, созерцательного характера, что типично для сибирской лирики (например: «Поле, ты поле, посеяно горем», «Все мелкие птички пели», «Летел ворон»).

Важную роль в создании настроения печали играют нисходящие плавные мотивы. Именно они составляют центральную часть широкого и задушевного напева (например: «Сохнет, блёкнет в поле травка», «Мне не спится, да только не ложится», «Ой, болит моя головушка»).

В музыкально-стилевом отношении местные лирические песни между собой имеют много общего. Это чаще всего двухголосная основа, где ведущим голосом является нижний. Ему же принадлежит запев, а голоса остальных участников ансамбля примыкают к нему. Тесситура звучания мужских голосов — высокая, женских — низкая, с явно выраженным грудным резонированием.

Самобытны казачьи песни: военные, походные, привальные, лирические. Сюжеты, положенные в основу песен, традиционны: разлука, походы, привалы. В этих песнях наиболее полно выражены такие черты казачества, как патриотизм, удадь, смелость, готовность жертвовать собой ради общего дела.

Во всех песнях военно-бытовой тематики отражается образ самого казака, который ассоциируется с вольным, отважным наездником, независимым человеком, бесстрашным воином: «появился в Сибири славный крепкий казак», «казак на службу собирался», «вы казаченьки, лихие», «из похода возвращался в край родной казак лихой» и т.д.

Образ казака-воина немыслим без оружия и коня. Казак всегда при себе имел оружие, которое служило характерным атрибутом полноценного, свободного человека, например: «боевой меч», «остры пашки приопущены», «штыки примкнуты к ружьям», «пикой, шашкой и ружьем всю Сибирь мы бережем». Часто жены или подруги сравниваются с оружием казака, то есть в них метафорически изображается казачий быт. Например: «сестра-сабля моя», «сваха — сабля вострая», «жена молодая — винтовочка».

Конь в песнях предстает перед нами в образе быстрого, сильного и резвого скакуна. Часто в текстах его образ идеализируют, например: «конь мой милый, конь ретивый», «под ним конячко вороненький». Конь для казака не только средство передвижения, чаще всего он выступает в роли боевого друга: «уж ты конь, товарищ мой». В текстах такого рода песен прослеживается преданность, глубокое уважение и доверие к боевому другу: «ты лети, мой конь», «отнеси, мой конь» и т.д.

Основным художественным пространством являются «поле» как место сражения: «поле чистое», «широкое поле» и «сыра земля», в которую уходят тела павших воинов: «он лежит в земле зарытый», «упал казак на сыру землю», «мать сыра земля».

Образное содержание в подобных песнях тесно связано с мелодическими скачками. Мелодические ходы на кварту, квинту, септиму и октаву в восходящем движении способствуют быстрому нарастанию экспрессии, воспринимаются как всплеск энергии. Благодаря активности, решительности исполнения угловатые, при-

хотливые интонации придают лирическим напевам мужского репертуара несколько своевольный, своенравный характер.

Практически все казачьи песни, записанные в Кемеровской области, относятся к позднему музыкально-стилевому слою с текстами литературного происхождения, с силлабо-тоническим стихосложением. Очень разнообразна музыкально-поэтическая строфика казачьих песен. Наиболее характерны для них двух- и четырехстрочные строфы.

Особую популярность имеют воинские песни балладного характера. Устойчивость баллады в казачьем репертуаре объясняется любовью народа к песням с острым драматическим сюжетом и показом человеческих переживаний на фоне действия: «Скакал казак через долину», «Хаз-Булат удалой».

Более поздние песенные жанры обитают в Кемеровском, Ленинск-Кузнецком, Ижморском, Прокопьевском, Крапивинском и Топкинском районах. В основном, это песни лирические, семейно-бытовые, плясовые, шуточные, игровые. В них фольклорные тексты и напевы, несмотря на общеизвестную основу, живут новой жизнью, однако прослеживаются детали, характерные только для данной местности.

Сюжеты любовных песен традиционны — девушка в разлуке тоскует без милого, девушку отдают в чужую сторонушку, разлучают с любимым. В тематическом отношении очень схожи семейно-бытовые песни, в которых редко поется о счастливом браке. Обычно это тоска по любимому («Пойду с горя в чисто поле»), или страх перед свекром («Пьяная, пьянешенька»), или безответная любовь («Соловей кукушку уговаривал»), или страдания брошенной молодой девушки («Запил, запил, загулял»), или безысходность любовного треугольника («Сохнет, блекнет в поле травка») и т.д.

Ритмика традиционных лирических песен, в основном, размеренная, спокойная. Преобладает неуклонное движение ровными длительностями. Однако, как пишет В.М. Щуров, «местные певцы обильно разнообразят ритмический рисунок прихотливыми фигурами. Обычно наиболее орнаментирован верхний подголосок: его украшают верхние синкопы, прихотливые пунктирные ритмы, бисерные триоли, мелкие длительности» (12, с. 134—135).

Довольно большое распространение получили песни литературного происхождения, которые выдаются за народные. Многие песни были записаны в различных районах области и в разных интерпретациях. Широкое распространение получили песни А.Ф. Мерзлякова «Среди долины ровные», Д.А. Садовникова «Из-за острова на стрежень» и др.

В жанровом диапазоне следует рассмотреть и так называемый «жестокий» романс. Несмотря на свой сравнительно молодой возраст, прослеживается популярность этих песен. Это связано с тем, что данный жанр затрагивает наиболее чувствительные струны души человека. Мелодрама во все времена была притягательной для

русского человека. Романы подкупают своей искренностью и глубиной содержания. Их тематика довольно разнообразна. Это — подлая измена, брошенная возлюбленная «с малюткой на руках», тема кровосмешения или инцеста (например: «Кари глазки», «Не брани меня, родная», «В ночном спокойном полумраке», «Вот поезд мчится, громыхая» и др.).

Под влиянием исторических событий, а именно, — появления и развития горнозаводской промышленности — возник специфический пласт народно-песенного фольклора — песни бродяг, беглых и каторжан. Эти песни местные жители поют с особым чувством жалости и сострадания («Зори темно-синие»).

Немало в области записано плясовых и шуточных песен. Однако чаще всего эти песни исполнялись в более сдержанном темпе, чем следовало бы. Наиболее популярными были: «Пора, кумушки, домой», «По улице мостовой», «При долинице», «Уж вы, молодцы».

Местные исполнители еще помнят игровые песни, такие как: «Сидит дрема», «Скочил козел с огорода», «Не свети-ка, светлый месяц», «Лежит сахар на полу», «Девушка по горенке похаживала». По словам респондентов, они не только пелись, но и разыгрывались. На вечорках исполнялись такие песни, как «Стой, мил, хоровод», «Уж как по мосту-мосточку», «Да посеяли девки лен», «Я ходила по бережку».

Небольшую группу песен представляет детский фольклор. В основном, это жанры бытового фольклора, выполняющие воспитательную функцию. К ним относятся колыбельные песни: «Ходит котик по двору», «Баю, баю, баюшки», прибаутки «Андрей-воробей».

Во многих образцах материнских песен прослеживаются нравственно-этические нормы поведения. Главная эмоционально-психологическая установка колыбельных песен, в целом, направлена на формирование честного отношения к труду. Посредством поэтического текста в сознание ребенка закладывалась наиболее важная жизненная установка: необходимость труда каждого члена семьи.

Музыкальной основой большинства колыбельных является широкое восходящее мелодическое движение (в пределах сексты), придающее напеву легкий, воздушный характер, ласковый, мягкий оттенок эмоциональной открытости. Чаще всего напев образуется из сочетания двух интонационных попевок, традиционных для жанра колыбельных.

Ритмический характер напевов колыбельных определяется четкостью и мерностью метроритма. Равномерная пульсация придает напеву мягкость и плавность движения мелодии.

Вышеперечисленные признаки типичны для жанра колыбельных и не отличаются от музыкально-поэтических традиций общеславянской материнской поэзии. Из материнских песен очень

популярны приговорки-прибаутки: «Идет коза рогатая за малыми ребятами», «Солнышко-солнышко, выгляни в окошко», «Сорока-ворона кашку варила».

Из детских народных игр записаны варианты широко известных: «В коршуна», «Заинька серенький», «Плетень» и др. Такие игры обычно сопровождалось движением хоровода по кругу и коллективным исполнением игрового припева. В основе игровых припевов лежат традиционные попевки-формулы. Такие попевки имеют узкий звуковой объем, напевы развиваются в рамках неполных диатонических ладовых образований. Мелодический рисунок довольно прост и представляет обычно плавно восходящие либо нисходящие линии. Преобладает декламационная и малораспевная ритмика.

Наиболее поздним, но популярным народным жанром является частушка, которая, как правило, исполняется в сопровождении гармошки, реже балалайки. Все частушечные наигрыши основываются на общей гармонической последовательности. Поэтические тексты часто исполняются под различные наигрыши. Любимая тематика частушек — страдания. Много есть любовных и шуточных песен.

Кемеровская область, наряду с Русским Севером, Восточной Сибирью и Уралом, входит в число регионов, где сохраняются традиции активного бытования духовных стихов, главным образом, среди староверов. Православные новообрядцы являются активными носителями лишь с переходом в определенный возрастной статус, когда «пора о душе подумать». В народной среде духовные стихи называют просто «стихами», псалмами, духовными песнями («Сидел Христос с учениками»).

Функционирование духовных стихов очень разнопланово. Так, некоторые из них применяются во время старообрядческого богослужения, другие образцы приурочены к церковным праздникам, наконец, целый ряд стихов бытует как свадебные, похоронные, магические, лирические песни, вытеснив из певческого репертуара старообрядцев традиционные фольклорные жанры.

Интересной особенностью певческой культуры старообрядцев является различная манера исполнения богослужебных мелодий и духовных стихов. Литургические песнопения звучат динамически ровно, приглушенно, для них характерно слегка гнусавое звукоизвлечение. Пение же духовных стихов отличается от бесстрастного, отрешенного исполнения церковных песнопений личностным отношением поющих, их глубоким сопереживанием происходящему, оно всегда несет эмоциональную оценку событиям.

Нередко в местном репертуаре русских исполнителей активно бытуют украинские и белорусские народные песни. Это связано с тем, что в XIX — начале XX в. вместе с переселенцами из западной, южной части Центральной России, а также Белоруссии и Украины пришли новые песни. С одной стороны, появление новых жанров

обогащало песенную культуру региона, а с другой, вытесняло старожильческую традицию.

Песни белорусских и украинских переселенцев в Кузбассе исполняются как на русском, так и на родных языках. В нашей коллекции есть немало подобных песен. Наибольшей популярностью пользуются такие как: «По-за лугом зэлэнэньким», «Хмелю, ты мой, хмелю», «Посадила огурочки», «Тячэ вода каломутна» и другие.

Очень ярко у украинцев представлена лирическая протяжная песня. Условно ее можно разделить на женскую лирику (любленную, семейную), мужскую лирику (тюремную, рекрутскую, солдатскую) и песни позднего литературного происхождения. Совместное проживание со старожильческим населением привело к тому, что украинские переселенцы начинали включать в свой певческий репертуар лирические песни старожилов, исполняя их совместно: «Туман яром, туман дольною», «Пара голубей», «Посадыла розу в край викна» и многие другие. Подобные песни прижились и закрепились как русские. Возможно, поэтому они исполняются на русском языке с незначительными вкраплениями украинских слов.

Украинские старожилы в своем репертуаре сохранили плясовые и шуточные песни. Исполняются они ярко, выразительно и задорно: «Копав, копав криниченьку», «Распрягайтэ, хлопцы, конэй», «Нэсэ Галя воду». В репертуаре местных украинцев часто встречаются игровые песни, как, например, «Ой, Васылю-Васыленько, любимая детина». Женщины старшего поколения помнят колыбельные песни («Бай, бай, бай», «Баюшки побай» «Ну-ка, котку, ни лезь на колодку...»), потешки («Галушки, галушки, полетите к бабушке», «Кыши-кыш»), «забавлянки».

Интерес для фольклористов представляют Чебулинский и Мариинский районы. В них в большей степени записаны свадебные песни, русский календарно-обрядовый фольклор, привезенный из Курской и Смоленской областей, а также песни украинских и белорусских переселенцев.

Календарный цикл сохранен и представлен переселенцами-украинцами не в полном объеме. Цикл зимних поздравительных песен включает наиболее распространенные жанры: щедривки и посевальные колядки. Основным мотивом является процесс колядования и щедрования с последующей просьбой подаяния: «Щедрык-вэдрык», «Там Иисус Христос стоит», «Добрый вечер, паны, господа».

Эти песни различаются: припевами, сюжетами, временем и местом исполнения, функциональной направленностью, а также составом исполнителей. Славления и короткие колядки исполняли дети и подростки перед Рождеством, «посевальные» и рождественские песни пели мужчины на Рождество и Старый Новый год. В святочный репертуар молодежи и пожилых женщин входили щедровки, господарские и молодежные колядки. «Меланки» исполняли девушки во время обряда «меланкования».

Обрядовый фольклор представлен самой малочисленной группой — календарными песнями (веснянки, семицкие, масленичные, колядки) и семейно-обрядовыми (свадебные: величальные, корильные, ритуальные).

Весь календарный фольклор записывался только от переселенцев из южной и западной частей России (Брянщины, Смоленщины, Липецкой и Калужской областей). Календарно-обрядовые жанры сохранились в виде отдельных, часто отрывочных и неполных образцов, представляющих зимний и весенний циклы. Из зимнего календарного фольклора встречаются колядки («Сею, вею, посеваю») или шедровки («Шедрый вечер, добрый вечер»), славления, как их чаще называют информанты, а также заклички («Нам весну гукать»), веснянки («Весна пришла»). Гораздо реже встречаются песни летнего периода.

Значительный материал представляет жанр свадебной песни, где раскрываются семейно-бытовые традиции Кемеровской области. Большинство свадебных песен имеет лирический характер. Эти песни излагаются неторопливо и спокойно. В основе всего собранного песенного текста лежит столкновение двух семей. Вопрос о рождении новой семьи решался чаще всего мирным путем, то есть, с помощью переговоров (сватовство, сговор).

Если дифференцировать нотированные первоисточники, то по содержанию можно выстроить их в той последовательности, в которой бытовали все периоды: предсвадебный (сватовство: «Не было ветру», «Растворились тесовые ворота», «В огороде — у нас, да не лук ли?»); пропойны: «Отлилася Волга-матушка — река», «Ты река ли, да быстра реченька»; девичник: «Не долго веночку на стенке висеть»; баня: «Растоплялася банюшка», «Не хотелось голубке»; свадебный пир: «На веточки два голубя сидят», «Во печи, да во серебряной», «Сад, ты мой, сад», «Рано меня маменька замуж отдала»), свадебный (славильные: «Ты рябина-рябинушка», «Земляничка-ягодка») и послесвадебный («В саду ягодка росла»).

Рассматривая музыкальное строение свадебных песен, мы находим в них признаки локальной традиции, состоящей из сплава старожильской и новосельческой культур, что свидетельствует о появлении местных музыкально-стилевых норм: прежде всего, это двухголосие с эпизодическим включением трех- и четырехголосия. Выделяются виды многоголосия: втора к основному напеву, вариантная гетерофония, элементы бурдона в верхнем голосе. Присутствует обилие дополнительных вставных гласных и т.п.

Исполнительские особенности выявляются в более собранном, без напряжения, звуке, большом достоинстве без ярких эмоций. Иногда встречается пение «вполголоса». Говор местного населения близок к литературному, однако можно встретить и с диалектом (чаще всего западной части страны).

При изучении песенных традиций Кемеровской области были выявлены исполнительские формы народных песен в быту. Важным

представляется то, что народная песня при определенных условиях исполнялась группой людей, или, как принято сегодня говорить, ансамблем. Данный факт подтверждает, что русское фольклорное исполнительство имеет ансамблевую природу. Коллективное пение всегда занимало большое место в творчестве русского народа, так как играло роль не только носителя информации, но и выступало в качестве средства естественной формы общения.

С течением времени народная песня культивировалась. Это способствовало развитию и студенческих ансамблей в высших и средних специальных учебных заведениях музыкального профиля.

Кафедра народного хорового пения Кемеровского государственного университета культуры и искусств активно работает в данном направлении. Студенты кафедры ведут целенаправленную творческую деятельность. Педагогами кафедры созданы два студенческих ансамбля (ансамбль народной музыки «Любава» и ансамбль сценического фольклора «Вольница»), творчество которых отличает бережное сохранение локальных фольклорных произведений.

Особая роль в этом творческом процессе отводится экспедиционной работе, цель которой — всесторонний охват местной фольклорной традиции во всех ее проявлениях. Кроме того, студентами ведется не только этнографическая, но и научная работа: они изучают исторические, архивные документы, записи и нотации выпускников кафедры, анализируют сферы бытования традиционного и современного фольклора, его динамику, влияние межнациональных контактов и т.д. Но самое главное, студенты получают уникальную возможность прикоснуться к живой фольклорной традиции, получить истинное наслаждение от пения, игры и пляски подлинных народных мастеров.

Обширная экспедиционная работа по записи традиционного фольклора ведется студентами на своей малой родине в индивидуальном порядке. Такой подход позволяет, в некотором смысле, расширить территориальные рамки и сформировать богатейшую коллекцию песенного материала.

Записанные в ходе экспедиции образцы музыкального народного творчества подлежат обязательной расшифровке, так как нотация является необходимой формой фиксации народной песни, которая позволяет не только воспроизвести зафиксированный образец, но и всесторонне изучить его.

Дешифрованные первоисточники, представляющие особый интерес, используются в концертных программах студенческих ансамблей. Участниками ансамбля сценического фольклора «Вольница» многие одноголосные произведения распеваются на голоса, например, плясовые песни: «По улице, улице», «Уродилася Дуняша». В репертуаре ансамбля есть свадебные песни, записанные в селе Курск-Смоленка: «Сосенка-сосенушка», «В огороде морковка сидела» и, конечно, казачьи песни (семейно-бытовой тематики), записанные в селе Усть-Сосново Топкинского района и пос. Бере-

зовка Кемеровской области: «Ой, ты, Маруся», «Ой, да соловушки громко поют», «По пид мостом».

В процессе изучения песенных традиций Кузбасса студенты, с одной стороны, превращают фольклор в фиксированное искусство, а с другой, — учатся сохранять форму живого музыкального общения. Практика многолетней работы кафедры показывает, что простого «оживления» нотного текста недостаточно. Участники ансамбля должны чувствовать, что скрывается за фиксированными нотами и литературными текстами. Поэтому главная цель в изучении фольклора — не просто воспроизведение народно-песенного материала, а достижение эмоционального и эстетического уровня передачи с максимальной идентификацией его с оригиналом. Еще один дискуссионный вопрос — сценическое воплощение народно-песенного творчества, так как оно выступает основным способом существования фольклора.

Важным в решении этой проблемы становится комплексный подход к освоению и передаче фольклора. Студенты сегодня имеют возможность не просто петь, а использовать различные элементы народной хореографии, играть на шумовых и музыкальных инструментах. На наш взгляд, это довольно продуктивный способ изучения и передачи фольклора сценическими ансамблями.

Таким образом, изучение песенной традиции Кемеровской области в народно-певческом образовании позволяет сформировать у студентов конкретное представление о самобытности и богатстве народной певческой культуры Кузбасса, которая заключается в следующих аспектах: причины, способствующие формированию локальных песенных традиций; характерные формы бытования песенного фольклора; ведущие песенные жанры и их исполнительская специфика.

Литература

1. *Аркин Е.Я.* Место бытового крестьянского романа в современной сельской певческой традиции // Народная культура: Материалы IV научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору. Омск, 1997.
2. *Бородина Е.М.* Казачьи песни Кемеровской области // Сборник материалов фольклорных экспедиций / Зап., нотиров., сост., вступ. ст. и коммент. Е.М. Бородиной. Кемерово, 2002.
3. *Бородина Е.М.* Фольклор сибирского казачества как социокультурный феномен / Ученые записки НИИ прикладной культурологии. Кемерово, 2006.
4. *Власова Г.И.* Поэтика колядных песен центрального Казахстана // Народная культура Сибири: Материалы XII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / Отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск, 2003.
5. *Князева И.Н.* Военные походные песни Казахстанского Прииртышья // Народная культура Сибири: Материалы VIII научно-практического се-

минара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / Отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск, 1999.

6. *Леонова Н.В.* Украинский фольклор // Музыкальная культура Сибири. Т. 1. Кн. 2. Новосибирск, 1997.

7. *Леонова Т.Г.* Фольклор Западной Сибири. Омск, 1974.

8. Музыкальная культура Сибири. Т. 2 / Ред. Б.А. Шиндин. Новосибирск, 1997.

9. *Похабов В.Д.* Свадебная обрядность сел среднего течения реки Кии // Народная культура Сибири: Материалы VIII научно-практического семинара Сибирского регионального вузовского центра по фольклору / Отв. ред. Т.Г. Леонова. Омск, 1999.

10. Фольклор казаков Сибири / Сост. Л.Е. Элиасов, И.З. Ярневский. Ред. Л.Е. Элиасов. Улан-Удэ, 1969.

11. *Щербакова О.С.* Фольклорно-этнографические и песенные традиции русских Алтая: Учебное пособие: в двух частях. Ч. 1. Барнаул, 2005.

12. *Шуров В.М.* Стилевые основы русской народной музыки. М., 1998.

13. *Яковенко И.* Сподвижен, отчаян и храбр // Родина. Осень 1995. № 10.



Раздел III

**НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ
МЕТОДИКИ ПОДГОТОВКИ
СПЕЦИАЛИСТОВ**



Т.А. Котлярова

СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ ДИНАМИКИ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Современная социокультурная ситуация в России весьма сложна. Произошедшие за последние годы политико-экономические и социальные изменения затронули все сферы жизнедеятельности нашего общества. Сильному воздействию подверглись культура и образование, во многом утратившие былую устойчивость. Проблемы адаптации к рыночным условиям занимают особое место в организации новой структуры вуза, где обучаются будущие работники культуры.

Художественное образование — это процесс овладения художественной культурой своего народа и человечества, один из важнейших способов развития и формирования личности, ее духовности, творческой индивидуальности, интеллектуального и эмоционального богатства. Концепция художественного образования в Российской Федерации опирается на основополагающий государственный документ — «Национальную доктрину образования в Российской Федерации», который устанавливает приоритет образования в государственной политике, определяет стратегию и направления развития системы образования в России на период до 2025 г. Концепция отражает реализацию конституционных прав и свобод человека и гражданина России в области культуры и искусства: право на участие в культурной жизни и пользование учреждениями культуры, доступ к культурным ценностям; свободу литературного и художественного видов творчества, преподавания, охрану интеллектуальной собственности. Концепция определяет стратегические направления государственной политики в этой сфере, указывает на перспективы развития художественного образования в единстве целей, задач и путей их достижения. Реализация концепции — основа для духовного возрождения России, укрепления ее статуса в мировом сообществе как великой державы в сфере образования, культуры и искусства, развития человеческой индивидуальности. Практическая реализация этой сверхзадачи должна опираться на исторически сложившуюся в России систему художественного образования, которая включает эстетическое воспитание, общее художественное и профессиональное художественное образование.

Реализация программ художественного образования осуществляется во всех типах и видах образовательных учреждений: детских садах, общеобразовательных школах, учреждениях среднего профессионального, высшего и послевузовского профессионального образования, во всех учреждениях дополнительного образования, в том числе и детских школах искусств. Важную роль в художественном образовании играют учреждения культуры и искусства. Целями художественного образования на современном этапе являются: обеспечение реализации национальной доктрины образования в Российской Федерации; повышение общего уровня значимости культуры и искусства в общем образовании; сохранение и развитие сложившейся в России уникальной системы учреждений художественного образования в области культуры и искусства.

Очевидно, концепция развития музыкально-художественных специальностей и специализаций должна учитывать целостную структуру преобразования вузов в общей стратегии реформаторских инноваций. При этом следует учитывать реальное состояние самой сферы художественного творчества и те задачи, которые обусловлены современной жизнью.

Становясь объектом особого внимания на уровне общественного, федерального, регионального управления, образование и эффективность решения его проблем зависят не только и не столько от публичной критики имеющих место недостатков, сколько от своевременной выработки конструктивных практических мер по их преодолению.

Одним из аргументов в пользу идеи возрождения фольклора служит ссылка на уникальные воспитательные возможности, присущие традиционной народной художественной культуре, которые и в сегодняшних условиях могут быть востребованы для педагогических целей. Решение этой проблемы представляется одним из приоритетных направлений совершенствования деятельности различных институтов (образовательных учреждений, внешкольных заведений, учреждений дополнительного образования и т.п.), призванных содействовать становлению и развитию личности современного человека. Однако, несмотря на многолетний период, в течение которого прогрессивная педагогическая мысль пытается решить вопрос оптимизации воспитательного процесса с помощью фольклора, среди специалистов до сих пор нет единства в определении не только методических установок, но и многих основополагающих понятий.

Проблема комплексного изучения фольклора продолжает осмысливаться современными исследователями. Причем, сегодня их уже не удовлетворяет изучение разных граней или элементов народной культуры. Речь идет о двух основных направлениях в изучении фольклора — многоаспектном изучении вглубь (при проведении комплексно-этнографических, комплексно-филологических, комплексно-искусствоведческих и т. п. исследований) и многоаспект-

ном изучении вширь (в рамках междисциплинарных комплексных исследований, которые осуществляются на стыке наук).

Решая проблему подготовки кадров, учебные заведения должны обеспечить такую базу знаний, которая позволила бы молодым специалистам соответствовать уровню и отдельных отраслей фольклористики, и современного состояния науки в целом. Сегодня можно говорить о том, что существующие направления подготовки специалистов пока еще не впитали в себя достижения современной фольклористики именно с точки зрения понимания комплексности как самого явления фольклора, так и системы его взаимосвязей. Такой вывод напрашивается после рассмотрения вузовской программы по специализации «Народное художественное творчество»: подход к подготовке специалистов в плане его комплексности представляется узкодисциплинарным с точки зрения многогранности фольклора как феномена культуры и узкопрофильным с точки зрения многоаспектности системы знаний, способных отразить это явление в полном объеме. Однако это направление не может быть оценено в каком бы то ни было негативном плане. Здесь по-своему отражается первый из двух вышеназванных подходов к комплексному изучению фольклора. Но вопрос состоит в том, что с точки зрения развития и оптимизации системы фольклористических знаний в подготовке специалистов должны быть и те интеграционные тенденции научных знаний, которые позволяют изучать фольклор в широком комплексе его связей с искусством, общественной жизнью, культурой.

Как известно, Кузбасс — регион индустриальный. В начале 1920-х гг. здесь началось интенсивное промышленное строительство. Из центральных областей России сюда стекались квалифицированные кадры разных профессий. Среди них были и музыканты, благодаря которым в 1960—1970-е гг. широкое развитие получает художественная самодеятельность. Появилась необходимость повышения квалификации руководителей самодеятельных коллективов, которых было в то время около девяти с половиной тысяч. Таким образом, совершенно закономерным было открытие факультета культурно-просветительной работы в Кемеровском государственном институте культуры, который начал свою работу в 1969 г.

С появлением культурно-просветительного училища в Кузбассе формируется своеобразная многоуровневая система подготовки кадров для художественной самодеятельности. Высшее образование в данной области можно получить в Кемеровском государственном университете культуры и искусств. Профилирующая кафедра народного хорового пения была организована здесь в сентябре 1990 г. В задачу кафедры входила подготовка кадров для работы с фольклорными музыкальными коллективами. Становление кафедры связано с именем ее организатора, заслуженного работника культуры РФ доцента Г.И. Голицына. С апреля 1996 по август 2002 г. кафедру возглавляла кандидат педагогических наук доцент Л.В. Фибих. В настоящее время во главе кафедры стоит кандидат культурологии доцент Т.А. Котлярова.

На наш взгляд, наиболее перспективный путь подготовки специалистов по музыкальному фольклору — это, во-первых, координация работы Кемеровской государственной академии культуры и искусств, Кемеровского областного института усовершенствования учителей, Научно-методического центра народного творчества и досуга, во-вторых, изменение вузовских программ по народному художественному творчеству.

В Кемеровском государственном университете культуры и искусств будущие фольклористы обучаются по специальности «Народное художественное творчество» и специализации «Народный хор». В соответствии с ГОС ВПО обучение осуществляется по очной и заочной формам с присвоением квалификаций «Художественный руководитель народно-певческого коллектива. Преподаватель» (ГОС-1999 г.) и «Художественный руководитель вокального коллектива. Преподаватель» (ГОС-2003 г.).

В последнее десятилетие документами, определяющими эталон качества образования, стали государственные образовательные стандарты. В системе высшего профессионального образования в настоящее время осуществляется не только дополнение, но и качественное обновление существующего комплекса государственных образовательных стандартов с позиций перспектив развития общества и образовательной системы России.

Высшие учебные заведения, опираясь на провозглашенные в этих документах требования к профессиональной подготовке специалистов и к условиям реализации основной образовательной программы, должны обеспечить развитие системы мероприятий, всесторонне направленных на удовлетворение поставленных в государственных образовательных стандартах задач. Среди этих мероприятий особое место занимает формирование разностороннего учебно-методического обеспечения учебного процесса, отвечающего особенностям специальности, по которой ведется подготовка дипломированных специалистов. Значительное обогащение арсенала такого обеспечения учебного процесса высшей школы в последние годы произошло на основе использования новых информационных технологий (электронные, в том числе, гипертекстовые, мультимедийные учебные издания; базы данных, обучающие и контролируемые компьютерные системы и т.д.). Однако необходимая эффективность как традиционных, так и инновационных продуктов учебно-методического обеспечения может быть достигнута только при адекватности их содержания установленным государственными образовательными стандартами требованиям к уровню подготовленности специалистов, в частности, предусмотренному ими составу знаний и умений выпускников соответствующей специальности.

Требования к подготовке специалистов со стороны государственного образовательного стандарта высшего профессионального образования (ГОС ВПО) по специальности 071301 — «Народное

художественное творчество», специализация — «Народных хор» в соответствии со структурой данного документа определены в нем на трех уровнях:

— требования, соответствующие квалификации «Художественный руководитель народно-певческого коллектива. Преподаватель» (квалификационные требования);

— требования к обязательному минимуму содержания основной образовательной программы подготовки специалиста по специальности «Народное художественное творчество» (НХТ);

— требования к уровню профессиональной подготовленности специалиста.

Анализ содержания требований каждого уровня показывает, что они взаимно дополняют друг друга; лишь в некоторых случаях есть дублирование информации. В этой связи с целью формирования адекватной системе требований стандарта модели профессиональной деятельности выпускника по специальности 053006 — «Народных хор» нами была предпринята попытка анализа стандартов 1999 и 2003 гг.

На наш взгляд, в ГОС ВПО второго поколения достаточно четко сформулированы требования к уровню подготовки специалиста, к образовательной программе, к обязательному минимуму, к разработке и условиям реализации образовательной программы. Двусмысленность и противоречия отсутствуют.

В обязательном минимуме содержания образовательной программы предусмотрено изучение и рассмотрение достижений науки и практики. Основная образовательная программа подготовки вокально-хорового коллектива, преподавателя предусматривает изучение студентом следующих циклов дисциплин: ГСЭ, ОПД, СД, ДС, ФТД. При этом в каждом цикле предусмотрены часы на национально-региональный компонент (от 240 до 460 часов) и дисциплины и курсы по выбору студента, устанавливаемые вузом (от 240 до 460 часов). Таким образом, ГОС ВПО второго поколения предполагает возможность изучения региональной специфики.

В образовательном стандарте примерно 30% времени отведено на усмотрение вуза. ГОС ВПО предоставляет возможность свободного выбора вузом состава изучаемых дисциплин в части вне стандартного их набора в объеме примерно 20—30% от общего количества часов, отводимого на теоретическое обучение. Однако возможность свободного выбора изучаемых дисциплин студентом в настоящее время не осуществляется. Сочетание научно-методологической и конкретно-практической частей стандарта, на наш взгляд, достаточно сбалансировано и гармонично. Стандартом предусмотрена практика, в том числе:

- ознакомительная практика — 6 недель (второй курс);
- производственная практика — 8 недель (третий курс);
- педагогическая практика — 8 недель (четвертый курс);
- преддипломная практика — 8 недель (пятый курс).

В связи со спецификой специализации «Народный хор» на втором курсе студенты проходят фольклорную практику, на третьем курсе — ознакомительную, на четвертом — педагогическую, на пятом — преддипломную.

Содержательная часть большинства дисциплин стандарта достаточно глубоко рассматривает предмет изучения. Однако в блоке СД в стандарте 2003 г. отсутствует ряд дисциплин, необходимых для подготовки квалифицированного специалиста: например, «Методика записи и нотации народных песен», «Режиссура народной песни», «Русский народный костюм», «Русские народные музыкальные инструменты», «Русское народное музыкальное творчество», «Русский народный танец», «Методика работы с детским коллективом» и т.д. Введение этих дисциплин за счет часов национально-регионального компонента не представляется возможным.

Изучение каждой дисциплины завершается зачетом либо экзаменом. Студенты специализации за время обучения выполняют две курсовые работы на втором курсе по «Русскому народному музыкальному творчеству» (за счет часов национально-регионального компонента); на третьем курсе по «Педагогике и психологии». Учебным планом предусмотрено строго определенное количество зачетов и экзаменов каждой экзаменационной сессии — не более одиннадцати.

В ГОС ВПО 2003 г. все сводится к глобальным проблемам. Стандарт в общих чертах формирует тип профессионального мышления.

Проанализировав стандарты, кафедра НХП предлагает следующие мероприятия по совершенствованию ГОС ВПО нового поколения:

1. Необходимо пересмотреть перечень специальных дисциплин. Ввести такие дисциплины, как «Методика записи и нотации народных песен», «Режиссура народной песни», «Русский народный костюм», «Русские народные музыкальные инструменты», «Русское народное музыкальное творчество», «Русский народный танец», «Методика работы с детским фольклорным коллективом».

2. Вызывает сомнение итоговая аттестация выпускника — дипломная работа. Несомненно, должна быть концертная часть и методика работы с хоровым коллективом. Однако дипломная работа, на наш взгляд, должна представлять совокупность знаний по таким дисциплинам, как «Русское народное музыкальное творчество», «Хороведение», «Методика работы с хором», «Методика работы с детским фольклорным коллективом» и включать материалы педагогической и музыкально-этнографической практики.

И.Л. Егорова

**О МЕТОДИЧЕСКИХ И ПЕДАГОГИЧЕСКИХ
ПРИНЦИПАХ Л.Л. ХРИСТИАНСЕНА
В ОБЛАСТИ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ**

Открывшиеся более сорока лет назад отделения по подготовке руководителей народных хоров при факультетах хорового дирижирования ГМПИ им. Гнесиных и Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова прошли путь серьезных испытаний в разработке уникальных методик профессионального обучения специалистов в области музыкального фольклора. Основателем отделения руководителей народного хора в Саратовской консерватории стал профессор Лев Львович Христиансен, лауреат международного конкурса, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России. Сама судьба провела Л.Л. Христиансена по тернистому жизненному пути, наградив многими достоинствами целеустремленного человека. Он был нестигаем в поиске истины и всегда имел свой собственный взгляд на любые, подчас неразрешимые проблемы, свое, подкрепленное глубокими знаниями истории и философии, суждение о различных явлениях действительности. Фундаментальное образование, полученное в стенах Московской консерватории им. П.И. Чайковского, эмпирически приобретенные знания в области музыкального фольклора, сложившиеся впоследствии в стройную рациональную систему, явились той базой, на основе которой стали складываться научные убеждения профессора. Под их влиянием сформировались методические и педагогические принципы обучения студентов новой, доселе неизведанной специальности, вызвавшей бурю протеста и полное непонимание среди профессорско-преподавательского состава одного из старейших академических музыкальных вузов страны. Лишь непререкаемый авторитет Льва Львовича, признанного к тому времени в России и за рубежом знатока фольклора, основателя и художественного руководителя Уральского народного хора, автора опубликованных в самых престижных изданиях научных и публицистических работ, видного общественного деятеля, прекрасного музыковеда, лектора, оратора, позволили отстоять и «запустить» механизм учебного процесса. Цель обучения была поставлена очень широко: сохранить, преумножить и обеспечить дальнейшее развитие музыкального фольклора как национального достояния, а для этого необ-

ходимо воспитать грамотных руководителей народных певческих коллективов и фольклористов-исследователей, постигших теорию фольклора, обученных тонкостям народного вокала и мастерству ансамблевого и хорового пения.

Лев Львович считал, что народный певец, а тем более руководитель коллектива, должен быть всесторонне образованным человеком. Именно поэтому большое внимание он уделял проблеме музыкальной и общей культуры будущих специалистов. Учебный процесс был организован Л.Л. Христиансенем так, что весь цикл предметов учебного плана подчинялся логической закономерности усвоения знаний, получения умений и навыков, последовательно формирующих у студентов профессиональные убеждения. Методический принцип комплексного подхода к содержанию дисциплин имел многофункциональное назначение: элементарное обучение ремеслу через формирование специальных умений и навыков; образование профессионального кругозора через усвоение научных знаний; воспитание мировоззрения и эстетических представлений о народном искусстве и культуре через создаваемые условия для творческого самовыражения и саморазвития личности каждого студента. Ведущая роль среди профилирующих дисциплин новой специальности отводилась курсовым ансамблям, хоровому классу, народному музыкальному творчеству, экспедиционной работе с последующей расшифровкой, анализом, систематизацией и классификацией записанного песенного материала. Государственный экзамен носил комплексный характер. Выпускник должен был подготовить двадцатиминутную концертную программу, состоящую преимущественно из записанных им песен аутентичного фольклора и обязательным исполнением авторской песни и обработки для народного хора. Дипломный сборник состоял из путевого и теоретического очерков, нотных образцов с текстами народных песен, собранных и расшифрованных каждым студентом за годы учебы. Для студентов это был первый научно-исследовательский опыт, опыт хормейстерской работы и самостоятельного руководства концертной программой. Так перед будущими фольклористами открывались перспективы приобретения разнообразных навыков и возможности выбора для себя наиболее приемлемого профессионального пути.

Содержание специальных дисциплин во многом отражало творческое кредо Л.Л. Христиансена — слияние двух начал: теории, опирающейся на глубокие знания народного творчества и музыкального исполнительства, и практики, связанной с руководством Уральским народным хором, с опытом собирания и осмысления песенного фольклора. Эти два взаимовлияющих и взаимодополняющих начала легли в основу логически выстроенной системы обучения, краеугольным камнем которой стал его труд «Ладовая интонационность русской народной песни» (1976). Концепция поиска истины — смысла обобщенной идеи, таящейся в неразрывной связи музыки и текста русской народной песни, разработанная Л.Л. Христиансенем, мо-

жет рассматриваться как с научной точки зрения, раскрывающей теоретический аспект проблемы, так и с точки зрения этнопедагогики и концертного исполнительства, выходящих на ее практическое использование.

Утверждение Л.Л. Христиансена о несинхронном воплощении идеи в музыкальном и поэтическом тексте народных песен является ключом к постижению их смысла и значения. Музыка и текст песни, развиваясь во времени, в силу своих объективных особенностей имеют различную продолжительность изложения в донесении образно-эмоциональной информации. В поэтическом тексте идея раскрывается постепенно, через повествование, разворачивающееся из строфы в строфу. Момент раскрытия идеи, с заложенным в ней конфликтом, как правило, наступает только в последней строфе. Рассуждая о феномене народной песни, Л.Л. Христиансен говорит о временном противоречии напева и текста, вызванном их диахронным развитием, «текст рассказывает о событиях и переживаниях и постепенно ведет к развязке, а музыка, не следя за этим детальным развитием, все время предвещает развязку, подсказывая исход разворачивающегося в тексте действия. В таком соотношении музыки и слов заключается их глубокий синтез, который обнаруживается и эмоционально “срабатывает” лишь в самом конце словесного воплощения общей идеи песни» (3, с. 61). Иными словами: в напеве идея песни излагается обобщенно. Она закодирована в семантике всего комплекса средств музыкального языка в виде законченной или незаконченной музыкальной мысли.

В подходе к анализу песни Л.Л. Христиансен делает открытие, обозначившее далеко идущие перспективы изучения семантики музыкального фольклора: «Вся совокупность выразительных свойств элементов музыкальной речи в своем развитии вступает в определенные *логические связи*, ассоциируемые с *логикой развития* различных явлений действительности — от форм движения до содержания мышления — отражаемых песней в ее словесной части (курсив и разрядка мои — *И.Е.*). Такое ассоциативное отображение в музыке явлений действительности осуществляется на ступени абстрактного мышления и поэтому имеет обобщенный характер» (3, с. 60, 61). В логике развития элементов музыкальной речи нет ничего случайного или второстепенного. Суммируя все компоненты музыкального целого и пользуясь методом абстрактно-логических заключений, можно сделать вывод об основной идее песни, обобщенно отраженной в напеве.

Новаторским для выявления идеи песни в поэтическом тексте было и применение Л.Л. Христиансеном драматургического анализа по методу К.С. Станиславского. Сам Станиславский характеризовал подобный анализ как «процесс познания пьесы и роли». Мы можем его трактовать как процесс познания идеи песни. Предпосылки к использованию Л.Л. Христиансеном системы Станиславского кроются в самих истоках народного творчества. В сознании народных

исполнителей коренится понятие — «сыграть» песню, а значит поверить в правдивость содержания и раскрыть эту «правду» через подтекст ее музыкальной интонационной природы, игру чувств и переживаний, прослеживающихся в мимике, жестах и других, очень скупых, но весьма впечатляющих элементах выразительности.

Рассуждая о преимуществах драматургического анализа, К.С. Станиславский писал: «...цель анализа в проникновенном углублении в душу роли, ради изучения составных элементов ее души, ее внутренней и внешней природы и всей ее жизни человеческого духа. Далее, цель анализа в изучении внешних условий и событий жизни пьесы, поскольку они влияют на внутреннюю жизнь человеческого духа роли. Анализ анатомирует, вскрывает, рассматривает, дает; находит основную линию и мысль<...> Анализ — средство познания, а в нашем искусстве познавать — значит чувствовать...» (1, с. 227—229). Л.Л. Христиансен настоятельно подчеркивает, что «...анализировать содержание песни можно только при учете “предлагаемых обстоятельств” исполнения» (3, с. 61) — метода, разработанного К.С. Станиславским. Певцам важно учитывать условия возникновения и бытования песни (эпоху, а также мировоззрения, верования, морально-этические нормы поведения и взаимоотношений людей), продумывать биографию персонажей, героев сюжета, определять идейно-эмоциональные и смысловые задачи отдельных эпизодов текста и, в завершение процесса анализа, установить линию сквозного действия и сверхзадачи исполнения.

Методика целостного интонационно-смыслового и драматургического анализа строится на основе педагогического принципа, идущего *от частного* рассмотрения отдельных элементов предмета изучения, *к общему* выводу, позволяющему понять истинный смысл песни, прийти к необходимым смысловым ассоциациям в создании сценического образа. В проникновении в тонкие материи психологического процесса и подчинении мышления и эмоционального переживания певцов идейно-образным задачам песни Л.Л. Христиансен добивался поразительных результатов. Исполнение песен, проработанных с помощью методов и способов выявления общей идеи и смыслового ассоциирования, отличалось естественностью, простотой и правдивостью чувств. Оно никого не оставляло равнодушным, создавало впечатление убедительной достоверности и подлинности. Вот почему изучение ладовой интонационности русской народной песни легло в основу профессиональной подготовки фольклористов в Саратовской консерватории. Неординарный подход к осмыслению синтетической природы народной песни, с высшей степенью обобщенности ее идейного замысла, удачно сочетается с важнейшими педагогическими принципами *научности, точности и достоверности знаний, связи теории с практикой*. Следует отметить, что методика интонационно-смыслового анализа народной песни прошла апробацию в общем курсе народного музыкального творчества для студентов кафедр народных инструментов,

хорового дирижирования, теории и истории музыки еще до открытия отделения руководителей народного хора. Лев Львович считал, что для музыкантов-инструменталистов и, в особенности, для дирижеров академического хора, очень важно уметь разбираться в интонационной природе народной музыки, чтобы точно доносить до слушателей ее смысл и подтекст.

Наряду с приобщением молодых музыкантов к первым опытам аналитической работы Л.Л. Христиансен старался привить им интерес к собиранию фольклора. Участниками первых фольклорных экспедиций были музыковеды и теоретики. С открытием отделения подготовки руководителей народного хора экспедиционная работа стала главным и приоритетным занятием студентов фольклорной специальности. Перед начинающими собирателями ставились очень серьезные научно-поисковые задачи: подготовиться к поездке, предварительно ознакомившись с историческими сведениями о месте предполагаемой экспедиции; узнать о ранее проводимых в данной местности записях фольклора; найти самобытных аутентичных певцов; научиться общению с людьми, завоевать их доверие и пробудить желание поделиться песенным богатством; быть наблюдательными, не упуская из поля зрения порой неприметных, но очень важных деталей, проскальзывающих в оборотах речи, фонетике, мимике, жестах и в поведении народных исполнителей. Богатейший опыт фольклориста-собираателя воплотился в методические рекомендации по организации и проведению записи фольклора, начиная от умения обращаться со звукозаписывающей техникой и заканчивая оформлением дневников, отчетов и, главное, записей, содержащихся на пленке и в ее описи. Проводя подробный инструктаж перед началом студенческих фольклорных экспедиций, Лев Львович любил повторять: «Ищите талантливых певцов, и вы найдете хорошие песни». Он нацеливал студентов на поиск интересных песенных образцов традиционного фольклора, сведений о календарных и свадебных обрядах, о быте исполнителей, о музыкальных инструментах, костюме, о народной хореографии и т.д. Предпочтение отдавалось песням с хорошо развитым многоголосием. Цель экспедиционной работы выходила далеко за рамки дисциплины под названием «фольклорная практика». Она являлась базой для дисциплин, формирующих специальный цикл — систему, выраженную следующей схемой:

Народное музыкальное творчество	Фольклорная экспедиция	Репертуар	Хор, ансамбль	Государственный экзамен
		Расшифровка, анализ, систематизация, классификация фольклора	Сборник песен	

Л.Л. Христиансен отчетливо представлял и прекрасно знал содержание каждой из дисциплин, входящих в курс обучения, и на первых порах вел все специальные предметы. *Комплексность, системность и последовательность* в освоении студентами знаний, умений и навыков были обеспечены. Идейная основа мотивации в обучении исполнительскому искусству была сфокусирована на отражении жизненной правды в художественной форме и стремлении к природной естественности звукообразования, простоте и чувству меры в пении. Задолго до момента открытия первых отделений руководителей народных хоров Лев Львович писал: «В народном творчестве воплощены лучшие черты национального характера. Народно-песенным языком мы привыкли мыслить с детских лет. В народной манере исполнения мы слышим естественную и правдивую интонацию народной речи» (4, с. 7). Рекомендации, адресованные руководителю народного певческого коллектива в конце сороковых годов XX в., актуальны и сейчас: «Кажущаяся простота народного песенного творчества требует от руководителя народного хора, если он хочет добиться от коллектива чистоты и выразительности исполнения, серьезной и планомерной работы, как с коллективом, так и с собиранием и изучением народного творчества» (4, с. 8). Следуя заветам В.Г. Захарова, Лев Львович не допускал какого-либо вмешательства в естественность природной постановки голоса у певцов Уральского народного хора. Убедившись на практике в правильности подхода к народному исполнительству на основе аутентичности звука, он дает следующие советы: «В народном хоре исключается всякая “постановка” голоса. В самодеятельном народном хоре могут принимать участие все желающие петь, знающие и любящие народные песни, за исключением имеющих большие голосовые связки. Разумеется, задача руководителя хора привлечь лучшие голоса — мастеров народного пения. Но ко всем участникам народного хора должно быть предъявлено основное требование — владение местной манерой пения, которой поют широкие массы населения в быту.<...> Надо придерживаться говора, каким в жизни разговаривает большинство участников хора» (4, с. 8, 9).

Позже, когда в консерваторию стали поступать абитуриенты из разных областей и республик Советского Союза, имевшие за плечами среднее специальное дирижерско-хоровое, теоретическое образование с академической постановкой голоса и, тем более, народники-баянисты без певческого опыта, Л.Л. Христиансен столкнулся с необходимостью постановки голоса в народной, разговорной манере. Рассуждая о необходимости обучения народному вокалу в специальных учебных заведениях, Лев Львович отмечал: «Народной манерой пения в быту овладевают уже в подростковом возрасте, а с достижением семнадцати-восемнадцати лет с окончанием мутации — поют по-народному совершенно свободно и уверенно, причем, как правило, интонационно чисто и стройно, иногда с виртуозным мастерством. <...> Полное овладение мастерством

народной культуры пения тоже требует длительного обучения в народном быту путем подражания мастерам народного пения. Этот процесс продолжается обычно с раннего детства до юношеской зрелости — десять—двенадцать лет» (7, с. 11). Чтобы прийти к достоверности стиля и манеры исполнения необходимо прежде всего освоить особенности говора, со всеми фонетическими оттенками местного диалекта или другого языка. Лев Львович на практике доказывал и раскрывал *интернациональную* природу «разговорной» манеры пения в грудном звучании «в нижней октаве диапазона голоса в сочетании с головным звучанием в верхней октаве. Грудное пение встречается чаще — звонкое, далеко летящее — “пространственное”. Национальные различия коренятся, главным образом, в речевых особенностях звучания гласных и согласных звуков, различно формируемых» (7, с.12). Это условие является непрерываемым в методике вокальной работы, выдвигаемой Христиансенем.

В середине 1960-х гг. остро обсуждалась проблема звукообразования в народном исполнительстве. С резкой критикой выступали хормейстеры и дирижеры академических хоров, обвиняя народные хоры в так называемом «белозвучии». Лев Львович ответил на эти нападки «псевдоревнителем культуры звука» весьма полемической статьей. «Любая теория должна исходить из практики, — писал он, — если она претендует на истинность. Как литературный, так и музыкальный язык возникает в живой народной практике. А манера пения, фонетика языка — органические элементы народной музыкальной речи. Последняя возникла и развивается в сложном процессе народного музыкально-поэтического творчества, отражающего мысли, вкусы, склад национального характера масс» (6, с. 17). Давая четкие определения приемам пения в различных манерах, Л.Л. Христиансен аргументированно доказывает, что народная манера пения отнюдь не однородна и находится в прямой зависимости от местного говора, вокальной традиции и жанровой стилистики. Народные певцы пользуются не «белым», «бестембровым» звуком, а «разговорным» — естественным, данным человеку от природы. «Призывы к отказу от грудного народного пения чаще всего мотивируются его “напряженностью”, якобы вызванной крайней физической нагрузкой на голосовые связки. Но это элементарное заблуждение. Даже при самом звонком звучании народные певцы поют с удивительной свободой всего голосового аппарата», — доказывал Христиансен (6, с. 18). Наблюдая за процессом пения в Уральском народном хоре и во время записи народных песен от аутентичных исполнителей, Лев Львович приходит к выводу: «В народной манере пения певцы пользуются *разговорным* состоянием всего голосового аппарата, *хорошо натренированного в этой мышечной координации процессом повседневной разговорной речи*. “Разговорными” являются дыхание, состояние верхних резонаторов, полости рта, губ, манера работы голосовых связок. Народное пение, по состоянию при нем голосового аппарата, можно назвать

естественно-разговорным» (7, с.14). Четкие представления о народном вокале стали предпосылкой созданию уникальной методики вокальной работы в учебном народном хоре, фольклорном ансамбле, а также с солистами-исполнителями.

Учебный общий хор рассматривался как объединение множества небольших ансамблей. Расстановка хора осуществлялась не по партиям, а «в разбивку», по принципу чередования высоких и низких голосов. Слитности и стройности звучания хор добивался благодаря единой манере пения, с общей фонетикой говора, а также использованию методического принципа «перекрестного» общения между хористами и общения хора с запевалой. Для удобства применения этого принципа хор располагался полукругом, чтобы все певцы, хотя бы боковым зрением, видели друг друга. То обстоятельство, что в учебном хоре пели вместе студенты старших и младших курсов, было предопределено особенностями народного пения, например, на посиделках или во время массовых народных гуляний по большим праздникам: Красная горка, Троица, Купало. Основными в методике работы учебного хора были педагогический принцип *преemptивности* и методический принцип *перенимания* определенных навыков пения и самих песен. Новичков, поступивших на первый курс, распределяли по голосам и закрепляли за старшекурсниками, выступавшими в роли наставников. Так называемое «вхождение в репертуар» осуществлялось путем «перенимания» первокурсниками большинства песен из дипломных программ выпускников прошлых лет «с голоса» рядом стоящего старшекурсника, на примере того, как это испокон веков происходило в певческом быту. Методический принцип «перенимания» напева и подголосков обеспечивал быстрое запоминание и выучивание песен, свободу и естественность их исполнения. Данный принцип в определенной степени отражал разработанный и применяемый Л.Л. Христиансенom в Уральском народном хоре *метод «творческой группы»*.

Содержание дисциплины «хоровой класс» связано с серьезным отношением к репертуару учебного хора. «Успешность деятельности народных хоров должна оцениваться, прежде всего, с точки зрения широты и глубины показа ими идейно-художественной ценности народного творчества в его подлинном виде и в многообразии местных проявлений», — писал Лев Львович (8, с. 253). Он рассматривал концертную программу с позиций разумного, гармоничного сочетания зрелищно-развлекательной и познавательно-воспитательной стороны искусства, способной влиять на мировоззрение как слушателей-зрителей, так и самих исполнителей. «Песни должны быть красивы по музыке и содержательны по словам», — утверждал Христиансен (4, с. 14). Давая высокую оценку произведениям традиционного устного творчества как основе репертуара народного хора, Лев Львович не исключал обращение к современным песням, сложенным в народе, например, о Великой Отечественной войне, и песням советских авторов. В привлечении к сотрудничеству с

народными хорами талантливых поэтов и композиторов Л.Л. Христиансен видел перспективные, далеко идущие тенденции: «Растет наше профессиональное искусство. Всё большую роль играет оно в жизни народа. Это закономерно. Усиливается взаимодействие профессионального-письменного и народного-устного творчества. Это тоже закономерно. Но столь же закономерен рост самого народного искусства и вовлечение в сознательное и организованное творчество миллионных масс... народа» (8, с. 253).

В Уральском народном хоре к подбору авторских песен Л.Л. Христиансен подходил очень строго. Исполнялись только те, которые могли звучать в народной манере, не выходя за пределы границ естественного природного диапазона голосов, чтобы их удобно было петь любому, даже не искушенному в вокале человеку. Очевидно поэтому многие песни из репертуара Уральского хора того времени до сих пор живут в народе и развиваются по законам устного бытования.

Обязательным условием составления дипломной концертной программы в стенах Саратовской консерватории было включение современной песни, написанной для народного хора с учетом его традиционных стилевых признаков. Лев Львович считал, что народ всегда чутко реагирует на события, происходящие в стране, по-своему творчески переосмысливает и воплощает их впоследствии в произведения искусства в художественной форме. Он был глубоко убежден в необходимости отражения современной действительности художественно-коммуникативными средствами, рожденными в недрах традиционной народной музыкальной культуры. Часто говорил студентам о том, что нельзя быть оторванными от времени и общества, в котором живем, рекомендовал непременно читать передовицы центральных газет и там находить актуальные темы для частушек, песен, концертных программ. Исполнение песен современных авторов, которые потенциально могли бы распространяться в быту и развиваться в дальнейшем по законам устного народного творчества (проходить процесс фольклоризации), должно обеспечивать развитие народно-певческой культуры на современном этапе. Глубокий смысл заключается в следующем высказывании Христиансена: «Развитие вокальной культуры не может остановиться. В культуре вообще, а в вокальной в частности, вредны односторонность, окостенение и “охранительство”. Хороша та традиция, которая способна к дальнейшему развитию» (6, с. 19). В сохранении традиционного и в развитии современного начал Лев Львович видел неисчерпаемые возможности деятельности народно-певческих коллективов. Первым среди фольклористов Христиансен обратил внимание на развитие и распространение среди молодежи преимущественно устным путем песен «под гитару». Усматривая в этом нарождающиеся традиции нового направления народного творчества на современном этапе, Лев Львович сам производил многочисленные записи песен «под гитару», призывал к этому сту-

дентов. Часто в концертных программах студенческих фольклорных ансамблей звучали и эти песни, исполняемые в естественной «разговорной» манере.

Ансамблевому пению придавалось самое большое значение в учебном процессе. Это была настоящая *школа исполнительского мастерства*. В развитии курсового ансамбля Лев Львович усматривал аналогию с аутентичным ансамблем, где одним из важнейших условий существования является многолетняя «спетость» его участников. Обучаясь на одном курсе, студенты в течение пяти лет пели вместе, одним составом. Ансамбль из года в год накапливал концертный репертуар, приобретал свой стиль, «единомыслие», шлифовал мастерство коллективного переживания и творческого общения во время исполнения песни. На занятиях курсового ансамбля отрабатывались методы и приемы важнейших педагогических принципов — *последовательности и постепенности* (от простого к сложному) овладения знаниями, умениями и навыками; *связи и взаимодействия теории с практикой*. Уникальным было и то, что значительная часть времени на уроках ансамблевого пения отводилась изучению методики работы с народной песней, воплощенной в труде Л.Л. Христиансена «Ладовая интонационность русской народной песни». Универсальность этого труда прослеживается и в использовании его как методического пособия в освоении системы ладового мышления. При минимальном «шаге» этой учебной программы последовательно решалось сразу несколько задач. «В процессе освоения ладов (от простейших двух- трехступенных до самых сложных. — *И.Е.*) осознаются и интервалы с их потенциальными выразительными возможностями в мажоре и миноре. Большое внимание обращается на народное своеобразие функциональных связей, последовательностей и кадансовых форм. Солефеджирование в ладах на уроке занимает основное время, будучи, по существу, работой над песней. В результате накапливается знание большого количества народных песен различных эпох, жанров и стилей» (7, с. 35).

На занятиях со студентами Лев Львович говорил о выразительности исполнения песен, о том, что нельзя допускать бессмысленного пения, «с пустыми глазами»: «Певец, который поет непрочувствованно, всегда обнаружит это своими глазами. Он озирается по сторонам, рассматривает других певцов или зрителей и отвлекает тем самым от содержания песни. Во время пения певец должен думать только о песне, о ее смысле, живо переживая ее содержание и “раскрывая” его другим певцам и слушателям» (4, с. 11). Выразительное исполнение у талантливых народных певцов связано с их стремлением к раскрытию в песне жизненной правды посредством чувств и переживаний. К правдивому, естественному исполнению народных песен призывал и Лев Львович, предостерегая певцов и руководителей от всего наносного: искусственно привнесенных оттенков звучания, нюансировки, неоправданных ускорений и замед-

лений темпов. В песнях, написанных специально для народного хора, напротив, он говорил о необходимости точно соблюдать все замечания автора, указанные в нотах. Такое бережное, корректное отношение к нотному тексту воспитывало уважение к песенной партитуре вообще и к авторской в частности и обеспечивало ее грамотное прочтение.

Сохранение подлинности в народном песнетворчестве Христиансен связывал прежде всего с сохранением и развитием традиции многоголосного распева: «Всё своеобразие русской народной песни в многоголосном складе заключается в свободе, с которой певцы ведут свои голоса, по-своему украшая напев, обогащая его своей творческой фантазией» (4, с. 10). Наблюдая за процессом многоголосного пения во время записи фольклора в полевых условиях и на репетициях Уральского хора, он отмечал различия в многоголосии массового народного пения, возникающего иногда стихийно, и пения мастеров в аутентичном ансамбле. В первом случае распев ограничивался двухголосием, часто по принципу терцового параллелизма. Во втором — можно говорить о сложном многоголосии с развитыми выразительными подголосками, сплетающимися в яркую палитру функционально-гармонических и интонационных красок (5, с. 16—17). Лев Львович отмечает, что первичной формой многоголосного распева является терцовая втора. Процесс «шлифовки» связан с усложнением гармонических созвучий путем «расщепления» мелодических линий напева и подголосков. Терцовый параллелизм при этом не трактуется им как примитив. Л.Л. Христиансен рассматривает параллелизмы, как «естественное стремление неоднородных голосов использовать свои наиболее звучные регистры при одновременном пении», которые «создают как бы “утолщённую” мелодию» (5, с. 7). Он обращает внимание на тот факт, что «строая (подголоски. — *И.Е.*) в основе двух- трехголосия, певцы в кульминационные моменты доводили распев до шести-семиголосных созвучий, предельно используя прием расщепления голосов...» (5, с. 29).

В творческой лаборатории Уральского народного хора — в группе одаренных самородков, знатоков и хранителей подлинных певческих традиций, — «шлифовались» не только варианты песен в многоголосном распеве. Здесь выдающимся фольклористом-исследователем отрабатывались и осмысливались основные принципы, методы и приемы многоголосного распева. Рассматривая последовательность действий народных певцов в процессе создания выразительных подголосков, которыми обрастал одноголосный напев, превращаясь в стройную партитуру, опытный теоретик не упускал мельчайших подробностей интонационного варьирования и запоминания — «закрепления» удачно найденных отдельными певцами функционально-гармонических и структурно-ритмических решений, естественно и правдиво раскрывающих семантику идеи песни (5).

Четко сформулированные выводы можно считать главными методическими указаниями к практическому опыту многоголосного народного распева: 1) в ансамбле у певцов существует четкое распределение функций голосов; 2) запевала и однородные с ним голоса исполняют основной напев; 3) остальные певцы ведут подголоски, столь же подвижные, иногда более развитые, чем основной; 4) соблюдается строгая иерархия голосов: основной-нижний + средний + верхний; или основной-средний + нижний + верхний; 5) типичная фактура: двух- трехголосие с «расщеплением» (5).

Наблюдения за народными исполнителями в момент творческого процесса, фиксация и научное обобщение происходящего позволили Льву Львовичу разработать *методы обучения народному искусству импровизации и варьирования* в многоголосном распеве песен. Позже эти методы получили апробацию в эксперименте, проводимом на отделении руководителей народного хора в Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. В работе с ансамблем большое внимание уделялось многоголосному распеву одноголосных напевов песен. Лев Львович осознавал серьезность задач эксперимента (2, с.160), чувствовал ответственность в вопросах сохранения подлинности песенного наследия и говорил о том, что, приступая к распеву одноголосного напева песни, желательно учитывать особенности хорового стиля той местности, где она бытовала.

Механизм действия педагогических принципов Л.Л. Христиансена создавал творческую атмосферу как в коллективных формах обучения, так и на индивидуальных занятиях профессора со студентами. Он умело использовал нестандартные формы занятий, например, студенческие фольклорные конференции, показ самостоятельных творческих работ студентов, конкурс одной песни, конкурс частушек на злободневные темы. Формирование активной гражданской позиции у будущих руководителей народных коллективов и педагогов Христиансен считал важнейшей воспитательной задачей. Он призывал студентов к постоянной работе над собой, воспитанию в себе лучших, позитивных личностных качеств: трудолюбия, порядочности и честности во всем, твердости убеждений, широкого кругозора, к умению всегда держать руку на «пульсе» времени, событий, происходящих в стране, давая им оценку с позиций высоких философских критериев, художественных, эстетических и нравственных идеалов. В этом он видел залог успеха творческой деятельности руководителя, считая, что от личности руководителя зависит стиль и творческое направление коллектива, а значит, и репертуарная политика в целом.

Методические и педагогические принципы народно-певческого образования, разработанные Л.Л. Христиансеном, продолжают развиваться. В Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова к ним относятся особенно бережно. Заветы Льва Львовича свято воплощаются в жизнь в сольном, ансамблевом и хоровом

пении. На основе тесной связи теории с практикой, установленной Л.Л. Христиансенем, строятся учебные программы по всем специальным дисциплинам и в настоящее время. Привитие навыков ассоциативного, образного, абстрактно-логического и ладового мышления посредством целостного интонационно-смыслового анализа народных песен на основе семантики и герменевтики, навыков многоголосного распева по методике Христиансена происходит на уроках дисциплины «Ладовая интонационность русской песни и народный распев», разработанной на основе главного труда Льва Львовича «Ладовая интонационность русской народной песни».

Знания, огромный опыт и незаурядный талант Льва Львовича Христиансена — музыканта, исследователя, педагога и организатора, позволили создать в Саратове самостоятельное направление в профессиональном обучении фольклористов, хормейстеров и руководителей народного хора, которое с полной ответственностью можно назвать «*фольклорной школой Христиансена*». Слагаемые успеха и жизнестойкости «школы Христиансена» — в опоре на естественные, объективные законы природы, народного творчества как процесса, тесно связанного с психологией, мировоззрениями и жизнедеятельностью людей, и в привлечении фундаментальной базы научных и практических данных для объективного изучения этих законов в их непрерывном развитии.

В конце жизненного пути Лев Львович писал: «Осознанная любовь к народной песне, обогащенная культурой и глубокими знаниями, дает возможность многогранного познания богатств народного искусства» (2, с.166).

Литература

1. Станиславский К.С. Собр. соч. в 8 т. Т. 4. М., 1957.
2. Христиансен Л.Л. Встречи с народными певцами. Воспоминания. М., 1984.
3. Христиансен Л.Л. Ладовая интонационность русской народной песни. М., 1976.
4. Христиансен Л.Л. Памятка руководителю народного хора. Вып. 2. Свердловск, 1949.
5. Христиансен Л.Л. Процесс складывания напева и его многоголосного распева у народных певцов // Вопросы музыкознания. Ежегодник. Вып. 2. М., 1955.
6. Христиансен Л. Псевдоревнители «культуры звука» // Клуб и художественная самодеятельность. М., 1964, № 22.
7. Христиансен Л.Л. Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. М., 1976.
8. Христиансен Л. Уральский народный хор // Уральский современник / Альманах Свердловского отделения Союза советских писателей СССР. № 1. Свердловск, 1953.

Н.В. Пилипенко

**ОБ ОСНОВАХ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ РАБОТЫ
НА ОТДЕЛЕНИЯХ ДИРИЖЕРОВ
НАРОДНОГО ХОРА
И СОЛЬНОГО НАРОДНОГО ПЕНИЯ**

Не секрет, что студенты, обучающиеся по специальностям «дирижер народного хора» и «сольное народное пение» и начинающие работу над дипломными рефератами, зачастую очень плохо представляют себе, как именно должна проходить эта работа. Научному консультанту приходится объяснять им любую мелочь — от правил оформления библиографии до особенностей работы с текстовыми программами на компьютере. Это занимает много времени и нередко ведет к тому, что студент просто не в состоянии уложиться в отведенные для написания реферата сроки. В результате страдает качество реферата, либо консультант вынужден начинать подготовку студента к работе над рефератом заранее, еще в рамках курса расшифровки записей народных песен (в случае, если эти два курса ведет один человек).

Выходом из этой ситуации является введение в учебную программу курса «Основы научно-исследовательской работы», что может существенно облегчить и для студента, и для педагога работу над дипломным рефератом.

Главная задача этого курса — это, естественно, освоение студентами базовых навыков научно-исследовательской деятельности. Что под этим подразумевается? Прежде всего, это умение определить сферу собственных научных интересов (выбор темы и ее формулировка). Кроме того, это — навыки планирования научно-исследовательской работы, а также способность найти нужные источники научной информации и воспользоваться ими, то есть, умение работать с источниками. Это первый — предварительный этап работы над рефератом.

Основной этап — это собственно написание диплома, т.е. создание научного текста. Заключительный этап — редактирование работы и оформление. Соответственно и курс делится на три раздела.

Разумеется, это деление во многом условно. Так, например, работа с литературой продолжается и во время написания реферата, а основные понятия об оформлении студент должен иметь еще до того, как приступит к созданию собственного текста. Однако при чтении курса «Основы научно-исследовательской работы» удобнее разделить этапы научной деятельности именно таким образом.

Остановимся подробнее на каждом из этапов.

Предварительный этап.

Первая проблема, которая встает перед студентом при подготовке к написанию реферата, — это выбор темы будущего исследования. Решающей здесь обычно является помощь педагога-консультанта. Однако нужно учитывать и научные интересы самого студента, часто уже вполне сложившиеся к моменту начала работы над дипломом. Тем же, кто еще не определился, следует помочь это сделать. При этом осознание сферы собственных научных интересов и формулировка темы будущего дипломного реферата не всегда должны предшествовать работе с источниками. В некоторых случаях студент должен вначале получить представление об имеющихся в его распоряжении книгах, записях, нотных материалах, чтобы определить в конечном итоге, о чем ему будет интереснее (и, может быть, легче) писать.

Важной составляющей подготовительного этапа становится *планирование* научно-исследовательской работы. Студент должен определить последовательность своих действий в работе над дипломным рефератом и сроки, в которые он должен выполнить те или иные из стоящих перед ним задач.

Главным требованием на предварительном этапе научно-исследовательской работы является умение найти и отобрать нужную информацию. Студент, прежде всего, должен знать, какие существуют источники информации и как получить к ним доступ.

Наиболее важные среди этих источников — библиотеки, нотные архивы, лаборатории народной музыки, а также интернет. Что касается библиотек, студенты далеко не всегда знают, где они находятся, а о существовании некоторых вообще не подозревают. Поэтому необходимо сразу продиктовать им список основных библиотек с их адресами.

Работа в библиотеке, архиве, лаборатории, интернете предполагает умение отыскать в общей массе материалов то, что необходимо студенту. Поэтому помимо теоретических занятий (среди прочего — ознакомление с библиографией по основным разделам фольклористики), в курсе должен быть предусмотрен также ряд практических. Прежде всего, это обучение принципам работы с каталогами. Для работы в интернете студенту необходимо знание наиболее эффективных поисковых систем (например, Google или Яндекс) и умение с ними обращаться. Кроме того, некоторые библиотеки уже имеют электронные каталоги, доступные для пользователей интернета. Работа с источниками в интернете предполагает умение не только отобрать, но и правильно сохранить найденную информацию.

В случае выбора темы практического направления, что нередко предполагает обращение к опыту того или иного коллектива или певца, ценным источником информации могут стать интервью. Поэтому студенты должны представлять себе, как брать такого рода интервью и использовать полученные таким образом данные.

Важной составляющей предварительного этапа научно-исследовательской работы является *обработка* найденного материала. Здесь предполагается ознакомление студентов с правилами оформления библиографического описания и ссылок, принципами конспектирования источников и т.д.

Основной этап.

Работа над созданием научного текста для студентов ДНХ и СНП особенно сложна. Многие из них не могут не только письменно излагать свои мысли, но и логично расположить цитируемые материалы. Поэтому на первых порах очень важно научить студента составить общий план реферата (по теме в целом) и развернутые планы отдельных его частей. При этом необходимо объяснить общие логические принципы построения научного текста (такие, например, как движение от общего к частному).

В работе же над самим текстом нужно учитывать характер излагаемого материала. В дипломном реферате обычно присутствуют, с одной стороны, компилятивный материал, а с другой, — исследовательско-аналитический. При компоновке компилятивных глав студенты, как правило, ограничиваются дословным списыванием книжных текстов, часто без каких-либо ссылок на источник. Задача педагога — объяснить правила цитирования, в том числе и без кавычек. Студенты должны также хорошо представлять себе принципы работы с главами исследовательско-аналитического плана, и прежде всего то, что ход мысли во время предварительного анализа иной, чем в изложении конечного результата.

Отдельно необходимо ознакомить студентов с приемами написания вступительных и заключительных разделов реферата — научить их определять цели и задачи работы, делать обобщения и выводы.

Заключительный этап.

Как уже было сказано, этот этап предполагает овладение навыками редактирования и оформления научного текста. Редакторская работа при написании реферата практически всегда ложится на плечи руководителя, и знание студентом некоторых правил (например, того, что следует избегать употребления трех родительных падежей подряд) способно избавить его научного консультанта от необходимости отвлекаться на стилистическую правку в тот момент, когда нужно сосредоточиться собственно на содержании реферата.

Оформление научного текста (а в большинстве случаев и сам процесс работы над ним) в настоящее время происходит, как правило, на компьютере. К сожалению, многие студенты, даже те, кто имеет компьютер дома, обычно не умеют обращаться с текстовыми программами. В результате, они не знают, как, например, переставить куски текста, сделать сноску или даже просто создать и сохранить документ. Важная задача предполагаемого курса — ознакомить студентов с основными принципами работы в Microsoft Word, показав возможности оформления не только самого текста реферата, но и приложений к нему.

Таким образом, к моменту окончания курса «Основы научно-исследовательской работы» студент должен всесторонне представлять себе основные этапы научно-исследовательской деятельности, а также овладеть необходимыми практическими навыками, которые позволят ему в дальнейшем создавать более или менее полноценные научные тексты.

Оптимальное время для чтения курса — седьмой семестр.

ТЕМЫ ЛЕКЦИОННЫХ И ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ:

1. Введение в проблематику научно-исследовательской деятельности. Выбор темы и планирование научно-исследовательской работы. Источники научной информации и работа с ними.

Теоретическое занятие — 2 часа.

Практическое занятие (работа с каталогами, работа в интернете, овладение навыками интервьюирования) — 4 часа.

2. Обработка найденной информации.

Теоретическое занятие (правила оформления библиографического описания, правила конспектирования) — 1 час.

Практическое занятие (овладение навыками конспектирования) — 1 час.

3. Принципы работы над текстом дипломного реферата.

Теоретическое занятие — 2 часа.

Практическое занятие (составление планов) — 1 час.

4. Основы редактирования научного текста.

Теоретическое занятие — 1 час.

Практическое занятие (редактирование текстов с типичными стилистическими ошибками) — 2 часа.

5. Оформление научного текста в программе Microsoft Word.

Теоретическое занятие — 2 часа.

Практическое занятие — 2 часа.

Итого: 18 часов.

ЛИТЕРАТУРА

Методология научно-исследовательской работы. Общие вопросы

1. *Левченко Е.* Концепция как объект историко-научного исследования // История и методология науки. Вып. 5. Пермь, 1998.

2. *Сабитов Р.* Основы научных исследований: Учебное пособие. Челябинск, 2002.

3. *Щедровицкий Г.* Синтез знаний: проблемы и методы // *Щедровицкий Г.* Философия. Наука. Методология. М., 1997.

Методологические вопросы фольклористики

1. *Банин А.* Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978.

2. *Емельянов Л.* Методологические вопросы фольклористики. Л., 1982.

3. Методы музыкально-фольклористического исследования: Сб. науч. тр., МГК им. П.И. Чайковского. М., 1989.

4. *Назайкинский Е.* О некоторых методах изучения наиболее общих закономерностей в народной музыке // Музыкальная фольклористика. Вып. 2. М., 1978.

Фольклор и этнография

1. Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980.
2. *Алексеев Э.* Нотная запись народной музыки: Теория и практика. М., 1990.
3. *Бацер Д., Рабинович Б.* Русская народная музыка. Нотографический указатель (1776—1973). Ч. 1. М., 1981; Ч. 2. М., 1982.
4. Библиографический указатель русской этнографической литературы о внешнем быте народов России 1700—1910 (Жилище. Одежда. Музыка. Искусство. Хозяйственный быт). СПб., 1913.
5. *Зеленин Д.* Восточнославянская этнография. М., 1991.
6. Музыкальная фольклористика. Вып. 1. М., 1973; Вып. 2. М., 1978; Вып. 3. М., 1986.
7. Свод этнографических понятий и терминов. М., 1986.
8. Современность и фольклор. М., 1977.
9. Теория и практика народно-певческого искусства. Кемерово, 1992.
10. Фольклор: Песенное наследие. М., 1991.
11. Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1973.
12. *Федотов Г.* Стихи духовные. М., 1991.

Стилистика русского языка

1. *Болотнова Н., Орлова О.* Стилистика русского языка: контрольно-тренировочные задания. Пособие для студентов 4 курса педагогического университета. Изд. 2-е, доп. и перераб. Томск, 2000.
2. *Васильева А.Н.* Курс лекций по стилистике русского языка. Научный стиль речи. М., 1976.
3. *Демидова А.К.* Пособие по русскому языку. Научный стиль речи. Оформление научной работы: Уч. пособие. М., 1991.
4. Методика обучения устной научной речи / Сост. О.А. Лаптева, Т.П. Скорикова, Н.М. Краевская и др. М., 1999.
5. *Ожегов С., Шведова Н.* Толковый словарь русского языка. М., 1995.
6. *Скворцов Л.* Культура русской речи: Словарь-справочник. М., 1995.
7. *Скорикова Т.П.* Основы культуры научной речи. Методические материалы по спецкурсу. М., 1999.
8. Современная русская устная научная речь / Под ред. О.А. Лаптевой. Т.1. Общие свойства и фонетические особенности. Красноярск, 1985; Т. 2. Синтаксические особенности. М., 1994; Т. 3. Текстовые, лексические и словообразовательные особенности. М., 1995; Т. 4. Тексты. М., 1999.
9. *Солганик Г.* Стилистика текста / Учебное пособие. М., 2002.

Компьютер и Интернет

1. *Габбасов В.* Internet 2000. СПб., 1999.
2. *Карпенко С.* Internet в вопросах и ответах. СПб., 1996.
3. *Крупский А.* Текстовый редактор Word. М., 2001.
4. *Левин А.* Word — это очень просто! СПб., 2004.
5. *Меженный О.* Microsoft Word 2002 / Самоучитель. Вильямс, 2004.
6. *Миллхоллон М., Мюррей К.* Эффективная работа: Microsoft Office Word. СПб., 2005.
7. *Моргун А.* MS Word. Руководство к действию. М., 2004.
8. *Штейнер Г.* Internet Explorer 5 / Справочник. М., 2000.

А.В. Палилей

ПЛАСТИЧЕСКАЯ КУЛЬТУРА РУКОВОДИТЕЛЯ НАРОДНОГО ХОРА

Одной из важнейших сфер духовной культуры русского народа является его самобытное национальное песенно-танцевальное творчество. С развитием хорового и хореографического искусства в нашей стране интерес к национальным традициям все возрастает. Благодаря своей концертной и творческой деятельности народные хоровые коллективы и вокально-хореографические ансамбли завоевали одно из ведущих мест в современном исполнительском искусстве.

Русское хоровое фольклорное искусство — явление синкретическое. Его выразительные средства: песня, пляска, пантомима, декламация, инструментальная музыка. Для того чтобы раскрыть художественный замысел одной песни или сцены, от исполнителей и их руководителя требуется высокий профессионализм. Здесь нужны знания и вкус хормейстера, балетмейстера, режиссера — все имеет первостепенное значение. Задача усложняется, если коллективом руководит один человек, который выполняет функции всех перечисленных выше специалистов.

Поскольку в учебных заведениях в настоящее время не ведется подготовка специалистов широкого профиля для работы в коллективах народного хорового пения, то цель данной статьи — рассмотреть технологию воплощения песенно-танцевального фольклора на сценической площадке.

Исходя из требований современности, предметная комиссия «Народного хорового пения» Кемеровского областного колледжа культуры и искусств для подготовки руководителей любительских народных хоров и фольклорных ансамблей пересмотрела ряд позиций в обучении специалистов данного профиля. Среди дисциплин, необходимых для подготовки такого рода специалистов, — «Танец в народном хоре», «Режиссура народной песни», «Региональная хореография». Сразу отметим, что данные учебные предметы были успешно апробированы на курсах повышения квалификации при департаменте культуры и национальной политики Кемеровской области и рассчитаны на преподавателей фольклора в школах, лицеях, гимназиях, а также на работников домов народного творчества

и досуга, руководителей народных хоров и ансамблей, действующих в учреждениях культуры.

Для того чтобы студенты могли исполнять хороводные и плясовые песни в движении, на начальном этапе обучения им требуется освоить необходимый запас танцевальных движений, которые наиболее часто встречаются в плясовых песнях. Это даст им возможность естественно и красиво «пройтись» в хороводе, свободно петь во время движения.

Обязательным условием проведения занятий по русскому народному танцу является их сопровождение как традиционными народными песнями и танцевальными мелодиями в лучших их образцах, так и современной отечественной танцевальной народной музыкой. Это способствует воспитанию и развитию музыкального вкуса студентов. Особое значение придается выбору и анализу фольклорного материала.

Для разработки сценических композиций отбираются песенные жанры, по традиции исполняемые с танцевальным движением: календарно-обрядовые, хороводные, игровые, плясовые, частушки.

Большой интерес, с точки зрения балетмейстерского решения, представляют плясовые песни. В таких песнях заложены большие возможности в выборе танцевальных движений, положений рук, мизансцен, некоторой атрибутики.

Реализация сценического воплощения песни требует совместной работы хормейстера, концертмейстера, балетмейстера, режиссера. Выбор хореографического решения, композиции осуществляется в зависимости от жанра песни, региона, в котором она исполняется. Педагогу-хореографу необходимы знания народных традиций, органично сочетающих звучание и пластику. Это позволит обратиться к мизансценам, танцевально-ритмическим па (дробь, проходки, положения рук и т.д.), которые возникают естественно при бытовом пении. Вместе с тем, балетмейстер разработывает композицию танца и подбирает движения с учетом плана сценической площадки. В частности, приходится тщательно следить за тем, чтобы не «пропадал звук» из-за неверно подобранного ракурса корпуса, головы участника.

Педагогу необходимо исходить из того, что аутентичные исполнители — это всегда живые и активные участники действия. Поэтому работа со студентами над выразительными средствами песни должна быть естественным результатом эмоционального переживания, которое так свойственно народным исполнителям. Танцевальные движения, разыгрываемые действия должны выражать настроение песни, ее эмоциональный характер, ритмику, передавать манеру и стиль исполнения песен данного региона. В учебно-творческой деятельности балетмейстеру необходимо избегать неоправданных, надуманных жестов и танцевальных движений, излишней и бессмысленной механичности, однообразия, что поможет студентам обрести верное восприятие народного песенно-танцевального искусства.

Особое внимание в работе со студентами педагог-балетмейстер должен уделять методике разучивания танцевальных движений. Именно удачный подбор способов освоения позволит решить задачу в целом: добиться от студентов не только технически верного исполнения того или иного движения, правильного положения рук, корпуса и т.д., но и достичь технически эмоционального исполнения при соизмерении дыхания участника хора с координацией движений ног, рук, корпуса.

В чем заключается специфика пластической культуры руководителя народного хора?

Овладение методикой исполнения русского народного танца способствует воспитанию пластической культуры будущих руководителей коллективов народного хорового пения, выявлению их творческой индивидуальности. Знакомство студентов специализации «Народное хоровое пение» с искусством русского народного танца, с региональными особенностями его исполнения, манерой, характером, стилем, дает им возможность приобрести необходимую технику исполнения, обогатить творческую фантазию, развить координацию движений, артистизм, помогает естественному, органичному самочувствию на сцене.

Вот почему в учебном процессе, наряду с разводками песен, особое место отводится экзерсису у станка и на середине зала.

В программу «народный танец» для студентов специализации «Народное хоровое пение» входит изучение движений русского танца, которые могут быть достаточно хорошо освоены студентами и в то же время способствуют приобретению подвижности и ловкости, быстрой реакции, ориентировки в пространстве и, в целом, общей пластической культуры.

Как правило, большинство движений русского танца разучивается сразу на середине зала сначала в отдельных элементах, а затем в их соединении в небольшие учебные комбинации и далее — в танцевальные этюды.

Однако для более последовательного и полного освоения этой части курса некоторые движения вначале следует учить у станка. Выполняя отдельные элементы и танцевальные комбинации у станка, студенты вырабатывают четкость и остроту, плавность и пластичность исполнения, а также развивают те группы мышц, связок и суставов, которые меньше или лишь частично участвуют в работе при выполнении экзерсиса. И, наконец, отработка движений русского танца у станка необходима для исполнения технически сложных движений.

Не рекомендуется вводить в экзерсис элементы классического танца, так как основным тренировочным материалом является экзерсис у станка и на середине зала на основе элементов русского танца.

Сжатые сроки обучения по этой дисциплине требуют самого тщательного отбора движений. При составлении учебных комбина-

ций у станка преподаватель должен ориентироваться, прежде всего, на манеру и характер региональных особенностей исполнения движений, не включая те движения, которые сразу можно исполнить на середине зала без специальной подготовки: дробные движения, ходы, проходки и др. Кроме того, в своей практике я учитываю и включаю в комбинации те движения, которые помогают развитию одновременно не одного качества, а нескольких. Например, в тех упражнениях, где основной упор делается на работу ног, можно сочетать одновременно разнообразные движения рук, головы, плеч, корпуса.

Урок всегда начинается с поклона. Сначала это простые поклоны, затем праздничные в виде танцевальной комбинации. Экзерсис у станка необходимо изучать с первого курса, уделяя большое внимание постановке рук, корпуса, головы. Позднее, когда русский танец изучается и исполняется на середине зала совместно с пением, работа у станка не прекращается.

Предполагаемый материал дается сначала в фольклорном варианте, затем в сценической обработке. Он может быть изменен преподавателем в зависимости от состава групп, возможностей студентов и с учетом поставленных задач.

Примеры танцевальных этюдов могут служить материалом для первого, второго, третьего и старших курсов в зависимости от изучаемого студентами цикла песен на хоровом классе.

Роль преподавателя народного танца на специализации «Народное хоровое пение» очень ответственна, так как перед ним стоят очень серьезные задачи: научить студента профессионально, органично соединять танцевальные движения с песней во время движения по сцене, развить физический аппарат, привить навыки учебной и творческой дисциплины. Преподаватель должен не только объяснить студентам танцевальное движение, но и методически правильно, грамотно его показать, учитывая уровень подготовки учащихся. Нельзя загружать их чересчур сложными движениями, но и специально облегчать доступные упражнения тоже не следует. Хормейстеру необходимо, в первую очередь, владеть выразительностью рук, головы, корпуса, мимикой лица, техникой исполнения дробных движений, ходов и проходок. Преподаватель должен добиваться от студентов понимания стиля, характера исполнения каждого движения не только в техническом плане, но и в эмоциональном.

Материал, который планируется изучить на уроке, следует распределять так, чтобы при минимальной затрате времени дать самое необходимое и полезное.

Преподаватель на уроке должен быть предельно внимательным к студентам, следить за тем, как они исполняют упражнения, вовремя подсказать, помочь исправить ошибки, объяснив, на что нужно обратить особое внимание. В конце занятий делается подробный анализ прошедшего урока, дается задание для самостоятельной работы.

С первых дней занятий преподаватель должен указать на имеющиеся разболтанность в походке, напряженность и скованность рук, кистей, неумение правильно стоять, поклониться, пригласить и т.д. Необходимо вырабатывать у студентов чувство самоконтроля, которое поможет им в поведении на сцене.

Нельзя оставлять без внимания тот факт, когда некоторые учащиеся из-за определенных трудностей не осваивают предлагаемый материал. Необходимо помочь им преодолеть возможные трудности.

На старших курсах студенты самостоятельно проводят уроки под наблюдением преподавателя, осуществляют разводку выбранной для экзамена плясовой или хороводной песни. Это является стимулом для овладения методикой преподавания танца. Став специалистами, они смогут самостоятельно осуществлять разводки песен в своих коллективах.

Необходимо практиковать на уроках танцевальные движения под звучание песен. Это имеет большое значение для практического овладения пластической выразительностью круговых, плясовых и игровых песен.

Преподаватель должен знакомить студентов с историей развития русского танца и его жанрами, а также с народными обычаями, обрядами, праздниками. Без этих знаний студенты не смогут правильно передать характерные особенности танца.

Выбор исполнительских средств для сценического воплощения песенного фольклора зависит, прежде всего, от жанра песни и традиций ее бытования в народной среде. Творческий педагогический коллектив, делая тот или иной сценический вариант, должен опираться на местные традиции, и только основываясь на них, приступать к режиссерской разработке. При этом важное значение приобретают жест, и мимика, и игра, и индивидуальная манера исполнения участников. Только полное взаимодействие творческого союза — хормейстера, балетмейстера, режиссера при сценическом воплощении народной песни сможет придать ей художественную форму в исполнении хоровым коллективом на сцене.

Литература

1. *Богданов Г.* Несколько шагов к фольклорному танцу. М., 1995.
2. *Захаров В.М.* Радуга русского танца. М., 1986.
3. *Красовская Ю.В.* Человек и песня. М., 1989.
4. *Щуров В.М.* Песня, традиция, память. М., 1987.

В.А. Бурлаков

**СУЩНОСТЬ И СПЕЦИФИКА
ПРЕПОДАВАНИЯ КУРСА
«СОВРЕМЕННЫЙ РЕПЕРТУАР
НАРОДНОГО ПЕВЦА»**

В учебном плане специальности «Сольное народное пение» предмет «Современный репертуар народного певца» появился сравнительно недавно. Первая версия программы была создана на кафедре хорового и сольного народного пения ГМПИ им. Гнесиных и опубликована Всесоюзным методическим кабинетом по учебным заведениям искусств и культуры Министерства культуры СССР в 1990 г. (автор В.О. Астрова). С тех пор накопился определенный опыт преподавания данной дисциплины, позволивший внести существенные коррективы в первоначальный вариант программы: уточнить название (в проекте 1990 г. — «Современный репертуар сольного народного пения»), дополнить содержательную часть и, главное, расставить «акценты» в определении значения курса и путей его освоения на современном этапе развития народно-певческого искусства.

«Современный репертуар народного певца» занимает место профилирующего предмета, дополняющего профессиональное обучение студентов специальными знаниями и умениями, необходимыми для профессиональной исполнительской деятельности современного народного певца. Неслучайно данный курс осваивается на четвертом году обучения (в преддверии формирования концертной программы Государственного экзамена по специальности «Сольное народное пение»). Он требует определенной музыкантской зрелости, исполнительского опыта, теоретической и практической подготовленности.

В рамках этой дисциплины систематизируются различные знания, полученные ранее на занятиях по сольному народному пению, народному музыкальному творчеству, истории народно-певческого исполнительства, истории музыки, анализу музыкальных произведений, гармонии и др.

Что касается собственно названия предмета — «Современный репертуар народного певца», то оно часто «провоцирует» педагогов и студентов на изучение и анализ исключительно авторских произведений (написанных «современными» композиторами). Такое видение учебной дисциплины, на наш взгляд, является узконаправленным по нескольким причинам.

Во-первых, нельзя с четкостью определить временные рамки в понимании «современности» в контексте исторических процессов формирования народно-певческого искусства на профессиональной основе.

Во-вторых, стоит ли замыкаться на рассмотрении сочинений только лишь профессиональных композиторов, зная, что большинство наиболее исполняемых произведений (прежде всего, обработок, аранжировок фольклорного материала) написано просто хорошими, образованными музыкантами без композиторского диплома?

И, наконец, что делать с огромным пластом традиционной народной музыки, игнорировать который нельзя и который, в сущности, позволяет идентифицировать певца как народного исполнителя?

Подобные вопросы легко снимаются, если понятие «Современный репертуар народного певца» трактовать как некую сумму, совокупность разножанровых, разностилевых, разновременных произведений (в том числе авторских и обработанных, аранжированных источников), исполняемых народными певцами в настоящее время. Тогда в рамках данного предмета можно самым внимательным образом рассмотреть весь спектр репертуарного многообразия, существующий сегодня в народно-певческом исполнительстве. Это, безусловно, сыграет положительную роль в становлении профессионального народного певца, особенно в самый ответственный, завершающий период его обучения в вузе — подготовки к Государственному экзамену по специальности.

На этой стадии учебного процесса необходимо уделять достаточно времени изучению и анализу не только отдельных сочинений некоторых авторов, но и полноценному, всестороннему рассмотрению творчества композиторов-классиков народно-песенного направления, их жизненного пути, философско-мировоззренческих взглядов. В.Г. Захаров и В.С. Левашов, Е.П. Родыгин и Г.Ф. Пономаренко, А.П. Аверкин и В.И. Темнов, Н.П. Будашкин и О.В. Гришин — песенное наследие этих и многих других композиторов, ставшее всенародно любимым, является частью музыкальной культуры страны. Его молодые певцы обязаны знать и уметь исполнять в соответствии с существовавшим в то время стилем эпохи (середина и вторая половина XX в.). Понять его можно, проанализировав сохранившееся и, в основном, доступные аудиозаписи корифеев того исторического периода: Л.А. Руслановой, М.Н. Мордасовой, «ранней» Л.Г. Зыкиной, солистов Хора им. М.Е. Пятницкого, хора Всесоюзного радио и др.

В целом, понимание и осознание стилевых особенностей того или иного, в том числе и авторского произведения — есть качество чрезвычайно важное для современного исполнителя. В самом деле, очевидно, что традиционный песенный материал, скажем, Брянской или Курской областей нельзя исполнять в одной мане-

ре с авторской музыкой. Но и авторская музыка середины XX в. не должна быть «прочитана» так же, как музыка XXI в. Сравнивая, например, песни В.Г. Захарова и вокальные сочинения В.В. Беляева, Ж.А. Кузнецовой, Т.А. Чудовой и других современных авторов, нетрудно заметить разницу в композиторском письме и, соответственно, предположить несколько иную исполнительскую трактовку указанных произведений. Главные их различия, помимо внутреннего эмоционально-образного содержания, могут быть отражены в звуковом (прежде всего, тембровом) воплощении, более экспрессивной, «наполненной» (в современных произведениях) голосовой подаче и прочих нюансах. Способность «перемещаться» в иную сферу исполнительского интонирования в работе над разножанровыми и разностилевыми традиционными и авторскими произведениями, сформированная на занятиях по специальности и закрепленная в ходе активных дискуссий на семинарах и лекциях курса «Современный репертуар», поможет певцу достичь необходимой глубины и выразительности в раскрытии смыслового содержания исполняемого.

Не менее важным делом для молодых исполнителей является знание (в рамках учебной программы данного курса) современных научных исследований в области фольклористики, музыкознания, народно-певческого исполнительства и педагогики. Сегодня, в век интенсивнейшего развития новейших технологий в различных сферах жизнедеятельности, повсеместной компьютеризации и широкого использования информационных ресурсов (в том числе, сетевых), когда формируется гибкое динамичное общество, способное к активной самооценке и выбору целей развития, выпускники народно-певческих специализаций должны обладать соответствующими качествами: быстрой и адекватной реакцией на изменение внешней и внутренней среды, высоким интеллектом и способностью мыслить по-новому! Несомненно, происходящие вокруг трансформации приведут к созданию новой педагогической технологии¹, призванной обеспечить качественно иной уровень подготовки специалистов в области народно-певческого искусства. И в этом эволюционном процессе основную роль должно сыграть молодое поколение народных исполнителей, педагогов, исследователей, снабженное новым учебно-методическим инструментарием и имеющее новое мышление.

По сути, речь идет о воспитании (и самовоспитании) личности в самом широком понимании этого слова, способной адекватно воспринимать окружающий мир, преломлять его сквозь призму собственной, индивидуальной и неповторимой внутренней духовной организации и создавать, используя современный музыкальный язык, оригинальные транскрипции (обработки, аранжировки и т.п.) традиционного песенного материала.

¹ Технология (от греч. *téchnē* — искусство, мастерство, умение и греч. *...логия* — изучение) — совокупность методов и инструментов для достижения желаемого результата; способ преобразования данного в необходимое.

Учебная программа курса «Современный репертуар народного певца» предусматривает выполнение студентами ряда практических заданий по созданию собственных вариантов исполнения песенных образцов, взятых из фондов лабораторий народной музыки, кабинетов звукозаписи, собраний ученых-фольклористов. Музыкально-поэтическая обработка фольклорных первоисточников, произведенная с учетом национальных, региональных и других специфических особенностей, дает возможность будущим профессиональным певцам приобрести соответствующий опыт, прививает художественный вкус и чувство меры в работе с фольклорным материалом.

Умения и навыки, сформированные в ходе освоения учебного курса «Современный репертуар народного певца», останутся в багаже студентов на всю их дальнейшую профессиональную жизнь. Чем крепче они сформированы, тем успешнее и плодотворнее будет деятельность их обладателя. Способности анализировать, систематизировать исполняемый репертуар, расширять его не только за счет уже опубликованных образцов народно-песенного творчества, но и путем создания собственных обработок фольклорного материала станут фундаментом творческой личности, интересной самому широкому кругу почитателей народно-песенного искусства.

А.Ю. Патошина

**СОДЕРЖАНИЕ КУРСА
«МЕТОДИКА СОБИРАНИЯ И РАСШИФРОВКИ
ЗАПИСЕЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ» И РАЗВИТИЕ
МУЗЫКАЛЬНОГО СЛУХА СТУДЕНТОВ
НАРОДНО-ПЕВЧЕСКИХ ОТДЕЛЕНИЙ ВУЗОВ
В ПРОЦЕССЕ ЕГО ОСВОЕНИЯ**

Обучение студентов народно-певческих отделений в вузах призвано готовить специалистов высокого профессионального уровня, способных сохранять, творчески перерабатывать и пропагандировать произведения традиционной народно-певческой культуры. Одним из теоретических предметов, направленных на всестороннее ознакомление обучающихся с произведениями традиционного вокального и инструментального исполнительского искусства, является курс «Методика собирания и расшифровки записей народной музыки».

Необходимость в преподавании этой дисциплины связана с тем, что профессиональные исполнители народных песен в отличие от музыкантов классических исполнительских специальностей, воплощающих зафиксированные композиторами нотные тексты, воспроизводят и интерпретируют произведения устной музыкальной культуры, которые изначально существовали только в памяти ее носителей и передавались из поколения в поколение без какой-либо письменной фиксации. Устный характер народно-певческой традиции является одним из основных свойств фольклора, который противопоставляется культуре письменной: «В этом смысле развитие современной музыкальной культуры можно представить себе как параллельное движение двух взаимодействующих, но окончательно не смешивающихся потоков, как своего рода... диалог двух существенно различающихся типов музыкального мышления» (2, с. 77).

Подробные и глубокие исследования русской народной музыкальной культуры в XX — начале XXI в. во многом смогли осуществиться благодаря систематическим полевым исследованиям профессиональных музыкантов, производивших в ходе фольклорных экспедиций в различные регионы нашей страны аудиозаписи исполнения народных песен. Их последующая работа по расшифровке музыкальной составляющей и поэтических текстов записанных образцов стала одним из способов документации постепенно уходящей традиционной народно-певческой культуры. Благодаря нотациям фольклорных произведений ученые смогли подробно исследовать строение поэтического и музыкального языка народных

песен, выявить их региональные особенности, создать жанровую классификацию и определить место каждого жанра в системе традиционной крестьянской культуры. Расшифровки народных песен стали образцами, по которым люди, не являющиеся носителями фольклорной традиции, могут воспроизводить звучание подлинных народных песен.

В процессе обучения на народно-певческих отделениях в высших учебных заведениях студенты должны получить знания, умения и навыки, необходимые для проведения фольклорных экспедиций и последующей работы по систематизации, расшифровке и анализу сделанных записей. В связи с этим важнейшими задачами, необходимыми для успешного освоения курса «Методика собирания и расшифровки записей народной музыки», являются:

- овладение методами собирания и записи фольклора в условиях фольклорной экспедиции;
- приобретение практических навыков и умений нотирования музыкальных и записи поэтических текстов народных песен;
- формирование навыков анализа расшифрованных песен;
- обогащение знаний студентов о музыкальном строении народных песен и характерных исполнительских приемах, присущих различным региональным певческим традициям.

Данный курс состоит из двух частей. *Первая часть* предусматривает подготовку студентов к фольклорной экспедиции, их непосредственное участие в полевых записях и последующую работу по анализу и обобщению собранного материала. Подготовка к фольклорной экспедиции проходит на лекционных занятиях, посвященных вопросам ее организации и проведения. Лекционный курс включает в себя ряд основополагающих тем:

- рассмотрение роли фольклорной экспедиции в работе руководителя народно-певческого коллектива и солиста-исполнителя народных песен;
- основные формы экспедиционной работы, вопросы ее организации;
- особенности записи текстов народных песен и фиксация сопутствующего материала в полевых условиях;
- оформление собранных материалов.

Каждый студент за время обучения в вузе обязан принять участие как минимум в одной фольклорной экспедиции, где происходит непосредственный контакт с аутентичными исполнителями, являющимися хранителями многовековых народно-певческих традиций. Живое общение будущих исполнителей фольклора с народными певцами чрезвычайно важно для их профессионального становления. Если специалисты народно-певческого профиля изучают народную музыку исключительно по зафиксированным на аудио- и видеоаппаратуре образцам или с помощью нотной записи, она предстает перед исследователями в «застывшем» виде, вырванной из жизненного контекста, которым была порождена:

«Сила влияния фольклора заключается в той непосредственной реакции, которая естественно возникает у слушателя и зрителя в самый момент исполнения» (14, с. 152). Во время фольклорных экспедиций студенты записывают традиционные обряды и песни и одновременно перенимают «на слух» характерные особенности пения народных исполнителей: приемы артикуляции, диалектные особенности и специфику звучания гласных в пении, тембровые и интонационно-выразительные краски, разнообразные вокально-исполнительские приемы. Практика совместного пения с народными мастерами не только имеет образовательное значение, но и дарит студентам особое чувство радости от общения с подлинными носителями фольклорной традиции, сопричастности к процессу творения фольклора.

В то же время, в отличие от аутентичных певцов, овладевающих искусством исполнения народных песен в практике устного общения с другими людьми, для профессиональных певцов и хормейстеров этого оказывается недостаточно. Получение глубоких знаний традиционной певческой культуры в процессе обучения основывается не только на непосредственном слуховом опыте, но и на освоении умений и навыков письменной фиксации и последующем изучении строения музыкального языка фольклорных произведений и специфических приемов их исполнения.

Этой цели служит *вторая часть* курса «Методика собирания и расшифровки записей народной музыки». Обучение расшифровке и анализу произведений музыкально-поэтического фольклора основывается на активном слуховом освоении традиционного народного исполнительского искусства и требует систематической и целенаправленной тренировки музыкального слуха учащихся.

Занятия расшифровкой и анализом образцов музыкально-поэтического фольклора на народно-певческих отделениях вузов проводятся в групповой и индивидуальной формах. Групповые формы работы используются, преимущественно, в начале первого года обучения, что способствует более полному и прочному усвоению основополагающих методических установок по расшифровке и анализу народно-песенных образцов. На этих занятиях преподаватель рассматривает различные вопросы методики нотации песен в одноголосном и ансамблевом вариантах и объясняет правила чистового оформления музыкального и поэтического текстов расшифрованных песен.

Основная часть работы над расшифровкой и анализом народно-песенных образцов проходит в индивидуальной форме. Индивидуальный план каждого студента включает в себя работу над песнями разных жанров и региональных стилей. В то же время материал для расшифровок подбирается преподавателями для каждого студента отдельно с учетом уровня его музыкально-теоретической подготовки, а также наличием или отсутствием опыта нотирования народно-песенных образцов. Первые несколько расшифровок студенты

выполняют в классе совместно с преподавателем, затем работают самостоятельно, принося на урок сделанные нотации для проверки и уточнения.

Практические занятия расшифровкой народных песен имеют несколько этапов работы.

После прослушивания песни необходимо:

- определить ее жанр;
- записать на отдельном листе словесный текст всей песни, соблюдая диалектные особенности его произношения.

Прежде чем приступить к расшифровке музыкальной партитуры необходимо:

- выбрать и нотировать нормативно звучащую строфу;
- расшифровать и тактировать подряд не менее трех строф, затем вернуться к первым строфам, если песня расшифровывалась не с начала;
- подтекстовать нотный текст, координируя нотные знаки со слогами и словами поэтического текста, группируя их с помощью лиг и соблюдая правила вокальной группировки;
- отразить в нотном тексте специфические вокально-исполнительские приемы;
- определить с помощью метронома темп песни и обозначить его в начале нотного текста;
- сделать паспортизацию песни, которая включает в себя данные о месте и времени ее записи, исполнителях, собирателях и расшифровщике.

Особенности совершенствования музыкального слуха студентов на занятиях расшифровкой определяются спецификой народной музыки. Ритмическое, мелодическое, ладовое, многоголосное строение фольклорных произведений по многим параметрам отличается от музыки, созданной композиторами. Главной задачей студентов в процессе расшифровки народной песни является максимально точное отражение ее звучания в нотной записи.

В начале обучения перед студентами возникают достаточно трудные задачи. Процесс слуховой и аналитической деятельности, происходящий при работе над записью ритмического и мелодического строения народной песни, оказывается значительно сложнее, чем более знакомая студентам работа подобного рода — запись музыкального диктанта. Даже в случае использования на сольфеджио в качестве материала для диктанта подлинного фольклорного произведения от студентов требуется лишь запись мелодии и ритма только одной или двух песенных строф. На занятиях расшифровкой студенты сталкиваются с импровизационным характером исполнения народных песен. Народный певец никогда не поет дважды одну и ту же песню, не внося в нее изменений. По определению Ж.Д. Кривенко, «многовариантность выступает структурно-художественным принципом народного творчества» (5, с. 123). Помимо того, что студент должен нотировать не менее трех норма-

тивно звучащих песенных строф, он должен дополнительно выписать строфы, в которых присутствуют новые мелодические и (или) ритмические варианты. Это требует большой сосредоточенности и активности слухового внимания, благодаря которому в потоке многократно повторяющихся строф нотировщик может мгновенно распознавать разнообразные варианты изменения.

Помимо быстроты и правильности различия звуков по высоте и длительности музыкальный слух студентов должен обладать тонкостью восприятия и возможностью оценки и других характеристик звуков, возникающих в процессе живого исполнения народных песен. Ведущие исследователи музыкального фольклора подчеркивают, что при изучении произведений народного музыкально-поэтического творчества исполнительские факторы оказываются такими же существенными, как данные анализа ритмического строения, типа многоголосия, мелодики и лада: «Область народного исполнительства все реже рассматривается в качестве второстепенной, узкоспециальной сферы изучения», — отмечает С.В. Концедалова (4, с. 30).

Народное вокальное искусство обладает богатейшим комплексом приемов выразительности исполнения, которые находят свое воплощение в специфике тембрового и регистрового звучания, динамики, манеры звукоизвлечения, разнообразных приемах звуковедения и интонационной выразительности произнесения текста. Отработанные веками вокально-речевые исполнительские приемы воспринимаются и воспроизводятся аутентичными певцами как составная часть канонической культуры: «Манера пения является одним из самых устойчивых элементов народной традиции, а поэтому признаком не только образным, но и этническим», — пишет И.И. Земцовский (3, с. 13). В ходе расшифровки песен студенты должны научиться слышать и фиксировать в нотном тексте все вокально-исполнительские приемы, которые были использованы певцами.

Произведения русского музыкально-поэтического фольклора не воспринимаются его носителями как отдельный вид искусства; их разнообразные функции, жанровая система, особенности строения музыкально-поэтических текстов, приемы исполнения порождены мифологическим мышлением, которое основано на чувственном опыте понимания мира и места человека в нем. Наиболее древние жанры русского фольклора отражают основные черты языческой религии древнего родового строя — культ предков, анимизм и магию. Базовым для традиционной картины мира является представление о параллельном существовании двух миров — «того» и «этого» света. Поэтому исполнение многих песен было не только средством общения между членами общины, но и одним из способов коммуникации между двумя мирами.

Народное сознание приписывало пению способность к выполнению различных магических функций, которые отразились не только на традициях исполнения песен разных жанров в то или иное время года, в контексте определенного ритуала, людьми оп-

ределенной половозрастной группы, но и в строении музыкальной партитуры, манере пения, характере тембровой окраски, динамике звучания, разнообразных вокально-исполнительских приемах. «В фольклоре все средства художественной выразительности подчинены определенным целям — смысловым, магическим, практическим, образным, — подчеркивает И.И. Земцовский. — Прием ради приема народное искусство не знает. В нем все целесообразно» (3, с. 31). Изучение особенностей исполнения народной музыки с учетом этих важнейших факторов дает студентам возможность не только освоить специфику музыкально-поэтического языка традиционного фольклора, но и осознать его как исторически сложившуюся систему музыкального мышления, обладающую глубоким символическим смыслом.

Развитие музыкального слуха студентов в процессе освоения курса «Методика собирания и расшифровки записей народной музыки» происходит не только во время расшифровки народно-песенных образцов, но и в процессе дальнейшего анализа строения их музыкального языка и вокально-исполнительских приемов. Аннотации студентов к каждой расшифрованной песне должны включать в себя определение ее жанровой принадлежности и типа стиха, а также исследование строения музыкальной партитуры народной песни и особенностей ее исполнения. Таким образом, теоретические знания, полученные на лекциях «Народное музыкальное творчество» и «Народные певческие стили», подкрепляются на занятиях расшифровкой и практическим изучением разнообразных образцов музыкально-поэтического фольклора нашей страны.

Анализ строения музыкальной составляющей расшифрованных песен включает в себя подробное исследование их ритмического и звуковысотного строения. Ритмическая организация народных песен является базовой основой строения всех произведений русского музыкально-поэтического фольклора. Ритмика русских народных песен относится к квантитативному типу ритмических систем, в основе которого лежит чередование кратких и длинных музыкальных времен. Благодаря ритму происходит согласование напева, слогов поэтического текста и хореографии. Ритмом определяется как горизонтальное строение песни — ее мелодика, так и вертикальная организация строения многоголосной партитуры. Важнейшей характеристикой ритмического строения народной песни является ритм пропевания слогов. Студенты должны написать в аннотациях к каждой расшифрованной песне слоговую музыкально-ритмическую форму (СМРФ) песни и определить ее ритмический тип.

Изучение звуковысотного строения напевов расшифрованных песен включает в себя несколько компонентов: исследование мелодического строения, типа многоголосия и лада. Мелодика русских народных песен строится на основе различных мелодических оборотов. Законченные мелодические образования являются мелодическими ячейками или мелодическими звеньями, которые образу-

ют целую мелодию путем сложения. Студенты должны определить тип мелодической композиции песни и описать строение ее ячеек (звуковую шкалу, мелодический контур, ладовое строение, соотношение с законченным разделом ритмической формы).

Традиционная русская народно-певческая культура по своей сути — культура многоголосного пения. Важнейшим для понимания строения партитур народных песен, их расшифровки и грамотного анализа, является понятие голосовой партии. В зависимости от количества голосовых партий выделяют три основных типа многоголосного строения народных партитур: функциональное одноголосие, функциональное двухголосие и функциональное трехголосие. В аннотациях к расшифрованным песням учащиеся описывают тип и вид их многоголосного строения.

Ладовое строение русской народной музыкальной системы значительно отличается от классической западноевропейской отсутствием ясно выраженных тяготений. В народных ладах нет априори заданных функций звуков — один и тот же тон может менять свою функцию в зависимости от того, в какое положение он попадает в каждый момент развертывания песенной структуры. Таким образом, функции различных звуков в ладу опосредованы ритмическим и мелодическим строением песни. Народные лады организуются с помощью оппозиций опорных и неопорных тонов. Эти оппозиции реализуются как в горизонтальном, так и в вертикальном строении песенной партитуры. Для горизонтального аспекта лада важными являются звуки, находящиеся в конце или (реже) в начале мелодических построений, а также звуки, маркирующие верхний и нижний края напева. Вертикальный аспект ладового строения характеризуется оппозицией комплекса звуков, тождественных между собой, и звуков, контрастных им. Лады народной музыки разделяются на центрированные, в которых есть один главный опорный тон, и нецентрированные — имеющие два или более равноправных опорных тона. Народные лады реализуются в шкалах различного звукового наполнения, в том числе и небольшого звукового объема (так называемые, олиготонные лады). В русских народных песнях существуют не только диатонические, но и ангемитонные (бесполутоновые) лады. В аннотациях к песням студенты должны определить амбитус напева, записать на нотном стане звукоряд песни в виде восходящей шкалы, выделить опорные тоны и определить характер их взаимоотношения в песне.

Особое место в анализе народных песен на занятиях расшифровкой занимает описание используемых народных певцами вокально-исполнительских приемов. Одним из устойчивых элементов народной традиции, ее образным и этническим признаком является певческий тембр. В описании необходимо указать состав певческого ансамбля (мужской, женский, смешанный). Словесная характеристика тембрового звучания песни в аннотации должна быть связана со знанием региональной принадлежности песни и

ее эстетической нормой звучания в этой местности, связью тембра исполнения песни с ее жанром и местом исполнения (на открытом воздухе или в доме). В аннотации должны быть описаны приемы звуковедения, темп, динамика звучания и их изменения во время звучания песни, специфика дыхания певцов и приемы исполнения отдельных звуков, такие как сбросы, спады и подъезды к звукам, флажолеты, ики и др.

При анализе звучания народно-песенных образцов требуют внимания также особенности речи народных исполнителей, их манеры произнесения поэтических текстов. За народным выражением «сказывать песню» не только стоит понимание значительности содержательной составляющей песни, но и отражается роль интонационной выразительности произнесения слов ее текста. Каждый исполнитель доносит до слушателей не только содержание текста, но и свое отношение к исполняемой песне — ее эмоциональный подтекст. Независимо от семантики слова звуковая речь невербально несет важнейшую эмоциональную информацию. Исследователь вокальной музыки Е.А. Ручьевская (10) рассматривает речевую интонацию как исторически первичный способ звукового общения между людьми. Таким образом, речевая интонация является общей основой, благодаря которой возникли различные языки и музыкальное искусство. «Наличие внутренней закономерной связи между характером звука голоса, выражающего ту или иную эмоцию, и физиологическим состоянием организма, испытывающего это эмоциональное состояние, по-видимому, является физиологической основой всеобщей понятности и своего рода универсальности основных средств выражения эмоций голосом, несмотря на огромное разнообразие как самих эмоций, так и акустических средств их выражения», — отмечает крупный отечественный исследователь В.П. Морозов (8, с. 182). Описание студентами интонационных красок певцов должно быть связано с учетом жанровой принадлежности песни, ее исполнением соло или ансамблем. В аннотациях необходимо указать наличие вставных гласных (слов, междометий, слов), словообрывов, текстовой полифонии.

Студенты народно-певческих отделений осваивают курс «Методика собирания и расшифровки записей народной музыки» в течение трех лет обучения (с третьего по восьмой семестры). В последнем семестре они завершают расшифровку и анализ песен, необходимых для подготовки дипломного реферата, и пишут под руководством преподавателя курсовую работу, в которой определяются его цель и задачи. Расшифрованные студентами песни используются ими также в практической работе с хором, в ансамбле и в классах сольного пения.

Курс «Методика собирания и расшифровки записей народной музыки» играет важнейшую роль в профессиональном становлении студентов народно-певческих отделений. Он формирует навыки и умения собирательской деятельности, дает знания, необходимые

для научно-исследовательской работы с фольклорным материалом, обогащает музыкально-этнографический кругозор студентов, расширяет их слуховой опыт и способность понимать народную музыку различных региональных стилей.

Литература

1. *Алексеев Э.Е.* Нотная запись народной музыки. М., 1990.
2. *Алексеев Э.Е.* Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. М., 1988.
3. *Земцовский И.И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды. М.; Л., 1978.
4. *Концедалова С.В.* Полевая запись как материал для изучения народного исполнительства // Методы музыкально-фольклористического исследования. Сб. науч. трудов. М.: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 1989.
5. *Кривенко Ж.Д.* Функциональные особенности народно-певческого тембра // Культура народного пения: традиции и искусство. Материалы научно-практической конференции 13—16 мая 2000 года. М., 2001.
6. *Медведева М.В.* Основные принципы сохранения и передачи народно-песенных традиций // История музыкального образования как наука и как предмет. Материалы V международной научно-практической конференции 1—2 декабря 1999 года. М., 1999.
7. Методика собирания и расшифровки записей народной музыки. Программа для музыкальных вузов по специализациям: «Народное пение», «Дирижирование народным хором». М., 1989.
8. *Морозов В.П.* Биофизические основы вокальной речи. Л., 1972.
9. Народное музыкальное творчество: Учебник / Отв. ред. О.А. Пашина. СПб., 2005.
10. *Ручьевская Е.А.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (На примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина) // Поэзия и музыка. Сб. статей и исследований. М., 1973.
11. Учебно-методические материалы для студентов-заочников музыкальных вузов по специальности 051100 «Дирижирование»: 051100-03 «Дирижирование народным хором» / Сост. В.А. Бурлаков, отв. ред. Л.В. Шамина. М., 2002.
12. Учебно-методические материалы для студентов-заочников музыкальных вузов по специальности 051000 «Вокальное искусство»: 0510002 «Народное пение» / Сост. В.А. Бурлаков, отв. ред. Л.В. Шамина. М., 2003.
13. *Шамина Л.В.* Некоторые вопросы народно-певческого образования // Музыкальное образование в контексте культуры: народно-певческое образование на пороге XXI века. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. М., 1999.
14. *Шамина Л.В.* Об организации обучения музыкальному фольклору в современной системе народного образования // Сохранение и возрождение народных традиций. Сборник научных трудов. Отв. ред. А.А. Банин. М., 1990.
15. *Шамина Л.В.* Школа русского народного пения. М., Московский государственный фольклорный центр «Русская песня», 1997.

Н.М. Мякишева

**К ВОПРОСУ ОБ ИСПОЛЬЗОВАНИИ
АВТОРСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ
НАРОДНОГО ПЕВЦА**

(Из опыта работы кафедры народного пения КГУКИ)

Профессиональная подготовка народного певца связана с решением многих актуальных задач, в число которых входит задача расширения творческого пространства его функций в современной музыкальной культуре. Именно это, по мнению И.И. Земцовского, выступает одной из причин возникновения в современной музыкальной действительности новой певческой парадигмы, существенной характеристикой которой становится ориентация на профессионализм в освоении, сохранении и передаче новым поколениям отечественной певческой традиции. Педагогическая практика показывает, что современный подход к обучению народного певца в системе профессионального образования не только не исключает, но и предполагает более последовательное обращение к ней. И это вполне закономерно, поскольку в репертуаре певцов значительное место отводится произведениям как устной, так и письменной традиций, о чем свидетельствует многолетняя творческая практика ведущих исполнителей (Л.Г. Зыкиной, Н.Г. Бабкиной, А.П. Литвиненко, В.И. Пономаренко, и др.).

Сегодня музыка профессиональных композиторов (в том числе, кубанских В.Г. Захарченко, Г.М. Плотниченко, В.А. Чернявского) прочно входит в концертные программы студенческих выступлений. Сочинения этих композиторов, близкие по интонационному складу к народной песне, современные по поэтическому содержанию и мелодизму, востребованы в обществе, любимы слушателем, становятся частью их духовной жизни. Достаточно, например, упомянуть песню Г.М. Плотниченко «Кубанские синие ночи», ставшую лирическим гимном Кубани. Красивая мелодическая линия, певучесть, одухотворенность поэтического текста вызывают ответные чувства слушателей, пробуждают любовь к родной земле, любимому краю. А сочинения В.Г. Захарченко, отличающиеся гражданской и патриотической направленностью: «Песни есть такие на Руси» на стихи Л. Кожевниковой, «Чти отца своего» на стихи В. Балачана, исполненные глубокого философского смысла, близкие по интонационному языку к кубанской народной песне, — любимые произведения начинающих певцов. Небольшой певческий диапазон этих произведе-

дений, удобная тесситура и плавная мелодика позволяют активно использовать их в учебно-образовательном процессе вуза.

Однако на этом пути существует ряд проблем, которые вносят определенные коррективы в учебно-производственную практику вузовской подготовки студентов. Среди них главная заключается в том, что многие одаренные народные певцы поступают в вузы без музыкальной подготовки. Начинающие исполнители, наделенные певческим талантом, отличающиеся плотной, зычной подачей голоса, характерной для кубанской манеры пения, не всегда готовы к исполнению произведений профессиональных композиторов. Поэтому освоение авторской музыки мы предпочитаем начинать на старших курсах, когда проведена определенная вокально-техническая подготовка студентов, когда они уже приобрели необходимые профессиональные качества: ровность звуковедения, опору певческого дыхания, понимание музыкальной фразировки и нюансировки. Важнейший момент — слуховая и интонационная адаптация певца к новым музыкально-исполнительским условиям.

Готовность певца к освоению авторской музыки предстает, в этой связи, как достаточно сложное и разностороннее по характеру профессионально-личностное образование, структуру которого составляют следующие взаимосвязанные между собой компоненты:

— *мотивационный*, характеризующий профессионально-ценностные установки и потребности будущего специалиста в области певческого искусства, в частности его интерес к вокальной музыке профессиональных композиторов;

— *содержательный*, заключающий в себе совокупность знаний и представлений певца о специфике музыки «устной» и «письменной» традиции о соответствующих этим традициям типах художественно-исполнительского интонирования;

— *художественно-исполнительский*, основу которого составляют специальные исполнительские умения и навыки, способствующие адекватному по стилю и смыслу прочтению произведений профессиональных авторов.

Поэтому в вузовской рабочей программе по сольному народному пению мы учитываем не только индивидуальные и региональные особенности, присущие народным певцам, но и перспективу развития их профессиональных певческих и исполнительских (в широком смысле) качеств, новых (для них) интонационно-слуховых представлений, общую эрудицию.

Только эти качества позволят сегодня осуществлять большие творческие проекты, наполняя народно-певческую культуру новым содержанием и вдохновением.

Л.А. Шашкина

О ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНОЛОГИИ ОБУЧЕНИЯ НАРОДНОМУ ПЕНИЮ

Вокальная технология обучения народного певца усваивается только тогда, когда подкрепляется фундаментальными знаниями в комплексе различных учебных дисциплин и развивается на базе этих знаний в русле накопления необходимых практических навыков исполнения. Постоянное совершенствование вокальной техники осуществляется в двух направлениях: с учетом задач современной музыкально-культурной жизни и в плане еще более глубокого изучения песенных и певческих традиций.

Каждый народ в языковом и песенном творчестве шел собственным путем, 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.

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.

Структура русского фольклора как бы рассчитана на использование всех физиологических ресурсов дыхания, голосообразования и дикции. Эти выработанные веками условные рефлексy, воплощенные и в русской народной песне, приемы, зафиксированные в так называемых скороговорках, небылицах, скоморошинах и прочих образцах фольклорного творчества, позволяют народным певцам, сказителям петь и говорить целыми часами с удивительной легкостью, 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 поставленные от природы яркие и характерные, свободно льющиеся народные голоса, которые, как

известно, на практике 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 направленности начальных занятий народным пением, что позволяет добиться свободы и непринужденности фонации, близкой характеру естественно приуроченного внемузыкального фольклорного творчества — общения.

Соблюсти соотношение «речевого» и «вокального» при исполнении произведений фольклора или авторского творчества помогает контроль за характером вибрато. Автоматизм речевого интонирования никогда не позволит певцу злоупотребить певческим 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 мощный поток звука преимущественно грудного и яркого (открытого) резонирования. По аналогии этот способ голосообразования можно сравнить со звукоизвлечением на скрипке (альте, виолончели) приемом плотного смычка по открытой струне. Такой способ пения отличается от академического не только темброво-открытой окраской, натуральным (речевым) звучанием голоса, но и менее интенсивным вибрато.

Малейшее злоупотребление вибрато ведет к разрушению основного признака народного пения — речевой манеры звукоподачи. Само давление голоса, на которое часто провоцирует авторская вокальная музыка, стилистически рассчитанная (по незнанию) на исполнение приемом 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 ала Зыкина) иногда исполняются авторские лирико-патриотические песни. Копируя тембр известной певицы, исполнители «выдавливают» из себя чувства и достигают обратного эффекта — «пафоса ложных чувств».

Амплитуда вокальных возможностей напрямую зависит от фонетических особенностей языка песенной речи. Недаром 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, то есть свою фонетическую структуру. От ее особенностей зависят фонационные качества и возможности расширения верхних границ диапазона го-

лоса. 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 в значительной степени более затруднен. Открытое пение только в грудном регистре с большим или меньшим расширением задней стенки глотки характерно для исполнения традиционных песен в низкой тесситуре небольшого диапазона, наподобие зычного «голошения». 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 дает динамически яркий звуковой эффект и ограниченный звуковисотный объем фонации. Установка на более узкое («в зевке»), «собранный» (сфокусированный) звук гласных в северорусском пении расширяет звуковисотный объем голоса и соединение регистров, но с точки зрения динамической яркости звук не такой зычный, как в южнорусском пении. Следует заметить, что степень «открытия» гласных зависит не только от особенностей певческого диалекта, но и от жанра песни, ее приуроченности.

Русский язык относится к группе тембральных (в отличие от тональных) голосов. Поэтому возникает необходимость развития у народных певцов тембрового слуха, который обеспечивает чистоту русской фонетики, проточность и, что особенно важно, наличие в голосе высокой певческой форманты и объемность его звучания.

При сохранении речевой манеры пения заметно усиливается вокальное начало. Проблема же соотношения речевого и вокального элементов в народном пении до сих пор остается практически не изученной. Вместе с тем, она представляет исключительный интерес как для интерпретаторов песенного фольклора, так и для исполнителей авторских сочинений в народном стиле. 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 фонацию (звук).

Интонационно-смысловая природа русского народного пения может быть раскрыта только с помощью анализа соотношения в нем 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 дает 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 находятся идентичный ему тип интонирования и соответственно — тип артикуляции. Каждому типу интонирования песни конкретного жанра соответствует свой тип речевой артикуляции (например, сказание, декламация, говорка, скороговорка и т.п.).

В разных песенных жанрах артикуляция различна — в зависимости от соотношения речевого и вокального элементов. Здесь уместно напомнить об исключительной взаимосвязи ритмики и артикуляции: как не существует артикуляция вне ритмики, так не существует и ритмика без артикуляции. В ритме отражается чувство жизни — движение музыки.

Амплитуда и характер артикуляции проявляется в различных песнях по-разному. Это особенно очевидно при сравнительном анализе исполнения протяжных и плясовых песен. Артикуляционные обозначения, как и многие другие исполнительские приемы и качества, в фольклорных расшифровках отсутствуют. Поэтому здесь многое зависит от интуиции исполнителя. Чтобы она не подвела, необходимы знания жанровых особенностей и условий бытования разножанровых песен. Эти знания, подкрепленные слуховыми впечатлениями от пения традиционных мастеров, помогают хормейстеру найти верный тип интонирования и артикуляции каждой конкретной песни.

В свете вышесказанного возникает вопрос: означает ли, что столь специфическое пение, близкое речи нараспев, не обладает вокальностью в общепринятом академическом смысле? Применимы ли к народному пению как разновидности вокального искусства вокальные нормы академической фонации? Если да, то в какой мере они гарантируют сохранность самобытного начала в народной манере пения?

Ответами на данный вопрос может служить оценка вокальности звука самими певцами и анализ вокальности мелодического материала русских народных песен как итога многовековой исполнительской практики народных певцов.

В народе высоко ценилось ровное звучание на спорадическом дыхании в единой мере звукообразования, то есть кантиленное непрерывное пение на большом дыхании, в единой фонетической окраске, характерной для диалекта конкретной местности.

Округление звука осуществляется на единый манер, в преломлении фонетической структуры речи конкретной песенной традиции.

Одни певцы поют на «фиксированном зевке» — в окраске гласной «е» или «э», другие — на «ы».

Народные песни прошли многовековую «фильтровку», по словам О.В. Далецкого, «голосами многих поколений необученных певцов, прошли сквозь сито естественного отбора», и с точки зрения удобства пения полностью отвечают характерным свойствам голоса (1, с. 231). Неслучайно 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» (1, с. 246), то, вероятно, анализируя структуру народных песен, можно спроецировать и охарактеризовать свойства самих голосов, исполняющих эти песни.

Безусловно, развитые певческие голоса — это «продукт» 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.

Русское народное пение — открытое звукообразование в высокой певческой позиции, достигающее преимущественно грудного резонирования способом плотного подсвязочного давления.

Академическое пение — прикрытая микстовая фонация в высокой певческой позиции, достигающая резонативного пения способом вокального вибрата.

Как видно, в обоих случаях присутствует высокая певческая форманта, то есть головное резонирование, достигаемое приемом мысленного фокусирования звука в области головы (условно — над переносицей). Без этого приема полноценное пение (с точки зрения его акустических норм) не состоится.

В народном пении (преимущественно грудном) наличие высокой певческой форманты необходимо для создания благоприятных условий полетности голоса, его высокой позиции. В академическом пении головное резонирование необходимо еще 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, общерусская школа народного пения помогает профессиональным исполнителям до конца раскрыть свою вокальную природу в ее эстетическом звуковом совершенстве и акустической полноте 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 народного и академическо-

го искусства носят не взаимоисключающий, антагонистический, а взаимодополняющий, взаимообогащающий характер. Такой взгляд исторически обусловлен и творчески перспективен для обоих направлений. Он 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 ее к естественности звучания, правдивому образному исполнению. В свою очередь народная школа может почерпнуть у академистов вокальную культуру, некоторые методы технического развития голосов.

Более смелое вокально-техническое оснащение народных голосов подтолкнула композиторов к исполнению специально создаваемых авторских произведений. Это потребовало освоения новых технических приемов, выразительных средств музыки письменной традиции, навыков передачи стиля и композиционной структуры авторских сочинений. Возникла надобность в обогащении интонационно-слухового опыта народных певцов и хормейстеров интонациями современного музыкального языка.

Исследование свойств народного голоса точными методами (2) подтвердило беспочвенность мнений о том, что соединение регистров в народном пении нивелирует народную характерность звучания голоса. В.П. Савельева и А.А. Крутов доказали точными методами исследования свойств народных голосов, что 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 высокой певческой форманты у народных голосов выражена ярче и нередко достигает 40% от всей акустической энергии голоса. Ее частотное расположение приходится на область свыше 3000 Гц. Голоса с таким спектром имеют большую полетность и звонкость, что подтверждается практикой.

Другие наблюдения в ходе точных методов исследования позволили сделать ряд интересных выводов. Межформантные области народных голосов в большей степени насыщены гармониками, чем у академических. Область второй форманты расположена выше, чем у академических голосов. Значительно меньше акустической энергии приходится на основную частоту. Необычайно ярко выражена высокая певческая форманта — до 38% от общей акустической энергии.

Выше высокой певческой форманты есть еще одна формантная область, которая у различных голосов располагается в пределах от 4000 до 4800 Гц. У академических голосов в диапазоне выше 3,5 кГц гармоники проявляются крайне незначительно, у народных же 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 звучанию. При этом «на слух» не возникает никаких сомнений в принадлежности к определенной манере пения. Основное различие спектров в данном случае было замечено в четвертой гармонике: у народных голосов ее энергия была значительно выше. Эта гармоника с частотой 1580 Гц имеет форму, которая у большинства женских народных голосов достигает пика в диапазоне 1800 Гц. Благодаря этой единственной и активной гармонике, тембр голоса в целом приобретает ярко выраженный открытый характер.

Исследование интонационно-смысловых связей в современном русском литературном и музыкальном языках, анализ и характеристика свойств народного голоса, приобретение им новых певческих качеств свидетельствуют о сформировавшемся стиле народного пения как разновидности русского вокального искусства.

Эта разновидность русского вокального искусства выросла на стыке традиционного народного звукоидеала, народной манеры интонирования и вокальной школы классического пения. Этнозвукоидеал олицетворяет русскую этническую музыкальную культуру, национальные особенности русского певческого интонирования.

Фоническая регистрово-тембровая выразительность в русском народном пении исключительно живописна. Она отличается особой обертоновой насыщенностью голоса, смысловой многозначительностью, теплотой и искренностью. В тембре и манере интонаций русских народных песен заключаются наиболее специфические элементы народного пения, проявляются национальные черты характера. Еще Е.Э. Линёва в своих трудах указывала путь овладения народной песней «методом выживания» в нее.

Только глубокое изучение народного песнетворчества, освоение практических навыков, вокальная технология в целом обеспечат народного певца необходимыми знаниями и умениями в овладении секретами народно-певческого искусства.

Литература

1. *Далецкий О.В.* К оценке вокальности мелодического материала на основе анализа народных песен // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. М., 1976.

2. *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.

Н.В. Хлынина

**О ВЗАИМОСВЯЗИ СРЕДНЕГО
И ВЫСШЕГО ЗВЕНЬЕВ
ОБРАЗОВАНИЯ В ОРГАНИЗАЦИИ
ПЕДАГОГИЧЕСКОЙ ПРАКТИКИ
СТУДЕНТОВ ОТДЕЛЕНИЯ СОЛЬНОГО
НАРОДНОГО ПЕНИЯ**

Втворческой жизни любого артиста происходит процесс накопления жизненного и профессионального опыта. Иногда этот процесс длится годами, у некоторых он происходит значительно быстрее. Закончив свою артистическую карьеру, многие исполнители пробуют себя в качестве преподавателей различных уровней: в вузах, колледжах и училищах культуры и искусства, в музыкальных и драматических театрах, детских и взрослых любительских коллективах.

В РАМ им. Гнесиных начальный педагогический опыт приобретается на предмете «Педагогическая практика». На отделении сольного народного пения студенты третьего и четвертого курсов проходят педагогическую практику на базе такого же отделения в колледже им. Гнесиных. Эта взаимосвязь среднего и высшего звеньев имеет большое значение в подготовке квалифицированных специалистов в области народно-певческого исполнительства как для студентов академии, так и для студентов колледжа.

Обсуждаемая тема включает в себя два аспекта. Рассмотрим первый. Что дают занятия педагогической практикой студентам среднего звена?

Студент колледжа делает первые шаги в освоении профессии под руководством своего педагога по специальности. Процесс этот, безусловно, очень трудоемкий. Закладывается база практических и теоретических навыков по народному вокалу:

- физическое развитие голоса на основе регулярной тренировки органов дыхания и осмысления законов акустики;
- освоение и практическое закрепление правильной певческой установки;
- выработка основных певческих навыков (звукорыснотное продолжительное удержание тона);
- овладение способом открытого (народного) звукообразования на высокой певческой позиции при мягкой атаке звука;
- теоретическое и практическое освоение понятий акустических точек фокуса: головного, произносительного и грудного.

Студент колледжа на занятиях педагогической практики является учеником. Для него студент академии — педагог по специаль-

ности (занятия проходят под контролем преподавателя-консультанта кафедры сольного народного пения академии). Следовательно, студент среднего звена на этих занятиях получает дополнительные уроки по специальности. А это значит, что практические и теоретические навыки освоения специальности приобретаются учеником гораздо быстрее, интенсивней происходит его профессиональный рост. На занятиях по специальности преподаватель не только рассказывает, но и показывает голосом. При этом иногда студент начинает копировать тембр голоса преподавателя. В этом случае позаниматься с другим педагогом очень полезно. Студент академии в процессе занятий использует другой словарный запас, другие образные примеры, то есть подходит к обучению с иной стороны.

Занятия по педагогической практике проходят так же, как и по специальности, на конкретных упражнениях и песнях. А значит, эти занятия помогают ученику: развивать диапазон голоса и вокальное мышление, понимать, в чем заключается характерность народного пения, воспитывать художественный вкус и развивать артистизм, накапливать концертный репертуар и осознанно относиться к профессии исполнителя русских народных песен в целом.

Безусловно, всё вышеизложенное имеет место только при условии добросовестного отношения к предмету и ученика, и его преподавателя по педагогической практике.

Не менее важна взаимосвязь высшего и среднего звеньев на базе педагогической практики для студентов академии. В любом деле важно, чтобы первый опыт был положительным. В нашем случае студент академии занимается педагогической практикой с имеющим хороший голосовой материал учеником, который уже начал обучение этой профессии, имеет большое желание и задатки для обучения сольному народному пению. Всё, что было изложено в плане профессионального роста ученика колледжа как профессионального исполнителя, несомненно, касается и студента академии. Занимаясь педагогической практикой с учеником, студент начинает лучше понимать требования своего педагога. Это, безусловно, способствует творческому росту студента как исполнителя народных песен.

Приобретая педагогический опыт, студент учится анализировать и разбираться в вопросах вокального искусства именно с народными голосами, работает с начинающими певцами, имеющими народную природу голоса. Голосовой материал ученика позволяет студенту высшего звена быстрее решать поставленные задачи:

- развивать педагогическое мышление и интерес к вокально-педагогической деятельности;
- осваивать основные педагогические принципы дидактики и правила педагогической этики;
- овладевать необходимым минимумом практических вокально-педагогических приемов, системой распеваний и вокальных упражнений;

— развивать вокальный слух, помогающий установить причинно-следственную связь между фонационными механизмами и качеством звука;

— накапливать педагогический репертуар и уметь применять его на практике;

— развивать навыки педагогической работы над разнохарактерными произведениями, требующими различных типов интонирования и артикуляции;

— развивать навыки педагогического общения с учеником.

Занимаясь с учеником колледжа отделения сольного народного пения, студент академии должен определить достоинства и недостатки голоса, его тип, силу, диапазон, дать тембровую окраску голосу, установить характер вокального мышления, отметить естественность (или форсированность) звукообразования.

Преподаватель сольного народного пения (в нашем случае студент академии) должен выяснить уровень знаний и навыков ученика (студента колледжа) в области народного пения. Например, что такое:

— певческое дыхание;

— «головной» резонатор;

— роль «головного» и «грудного» резонирования в пении;

— механизмы фокусирования «головного» резонирования и «грудного» резонирования звука в пении;

— опора гласных букв на точку «грудного фокуса»;

— соотношение «головного» и «грудного» резонирования в разных регистровых пропорциях и т.д.

Студент академии, занимаясь с учеником, должен владеть вокально-теоретическими знаниями, то есть иметь представление о строении голосообразующей системы и об основных теоретических понятиях вокального искусства, таких как вокальное мышление, певческое дыхание, высокая певческая позиция, резонаторы, регистры, певческая форманта, артикуляция и т.д.; владеть понятием «близкий — высокий» звук и знать приемы достижения и удержания его с помощью фонетического метода (на гласные И, Е) или с помощью характерного смысло-выразительного интонирования; владеть механизмами соединения регистров, упражнениями на его закрепление; иметь представление о «произносительном фокусе», фонации в речи и в пении — их сходстве и отличии, фонетическом слухе и его применении в фонетике русского пения (на основе литературной и диалектной речи).

Педагог (студент академии) должен научить ученика:

— брать звук мягко «на себя», «сверху» и удерживать его в высокой певческой позиции, с опорой гласной буквой на точку «грудного фокуса»;

— уметь установить причинно-следственную связь в возникновении дефектов пения у ученика и выработать упражнения для устранения дефектов голоса, то есть уметь выявить (по слуху) наиболее распространенные дефекты в пении;

— определить возможные причины их возникновения и заняться поиском путей их исправления;

— уметь анализировать причинно-следственные связи: «певческое дыхание — звуковысотная интонация», «артикуляция — высокая певческая позиция», «тембровый слух — грудное резонирование»;

— избегать форсирования звука, фонетической нечеткости и артикуляционной вялости, мыслительной рассредоточенности и др. недостатков в пении;

— работать над экологией духовного состояния певца.

В работе необходима эмоционально-приподнятая атмосфера. Педагог должен быть жизнерадостным, оптимистически настроенным, стараться не показывать разочарования, досады и неудовлетворения.

В вокальной педагогике у разных учеников по-разному закрепляются певческие навыки — у некоторых быстро, у других не так быстро. Преподавателю нужно изучать особенности темперамента ученика. По типу нервной системы люди делятся на холериков, сангвиников, флегматиков, меланхоликов. Люди с различным темпераментом в равных условиях ведут себя неодинаково. Человек слабого типа темперамента, попавший в критическую ситуацию, теряется, а другой — точно действует соответственно тому, что требуют данные условия. Занимаясь с учеником, преподаватель (студент академии) должен понимать, что темпераменты в чистом виде встречаются редко.

В зависимости от ситуации преподаватель должен ставить перед учеником посильные задачи. Больше обращать внимание на положительные результаты в процессе занятий. Сопровождать занятия конкретными указаниями, помогающими ученику справиться с поставленной задачей.

Преподаватель (студент академии) должен уметь определять жанрово-стилевые типы интонирования-артикуляции народных песен при подборе репертуара для ученика (жанровые: эпическо-повествовательные, речитативные, декламационные, скороговорочные, напевные, обрядовые и пр.; фонетически наддиалектные и диалектные — северорусские, южнорусские, поволжские, сибирские, уральские, казачьи и др.). Определять песенный жанр и певческий стиль. Давать речевые упражнения на текстах конкретных песен. Добиваться достижения эффекта кантиленной речи нараспев.

Очень важен принцип индивидуального подбора репертуара для ученика. Здесь должны учитываться:

— индивидуальные вокальные возможности (способности и уровень подготовки) ученика;

— требования зачетно-экзаменационной сессии на текущий период обучения;

— учебные задачи на перспективу вокально-технического роста и артистического развития ученика;

- особенности природного таланта ученика;
- желания ученика.

Педагог-студент должен помогать ученику составлять концертные программы для участия в тематических, авторских, праздничных, благотворительных и прочих концертах; создавать сольные концертные программы (если ученик осилит сольную программу), объединяя исполняемые программы по принципу контраста, тематического развития, учета общей и локальной кульминаций, тонального и стиливого сочетания разножанровых и разнохарактерных произведений; разрабатывать основные идеи концертов, учитывая особенности помещения, зрительскую аудиторию и т.д.

В связи с вышеизложенным можно сделать вывод, что именно взаимосвязь среднего и высшего звеньев (колледж — вуз) позволит студенту быстрее и точнее ставить себе педагогические задачи и с успехом решать их, а значит, расти в стенах академии профессиональных педагогов по сольному народному пению. Естественно, что на занятиях педагогической практикой студент академии не овладеет в полной мере теми глобальными знаниями в преподавании, которые изложены выше. Преподаватель учится своему делу всю жизнь, но занятия с учеником сольного народного пения из колледжа позволят заложить прочную основу этих знаний. Тем более что интерес к народному пению сегодня не ослабевает. Современная молодежь ищет новые формы исполнения фольклора на концертных площадках, а как сделать это, «не загубив» песню, может подсказать профессионал.

С каждым годом всё больше и больше организуется детских и взрослых конкурсов, фестивалей, и номинация «народное пение» (сольное и хоровое) достойно конкурирует с другими номинациями (академический, эстрадный вокал). И в этом большая заслуга преподавателей сольного и хорового народного пения, которые работают в разных уголках нашей страны.

Хороших результатов при взаимосвязи высшего и среднего звеньев можно добиться только при полном взаимопонимании педагогов высшего и среднего звена, их тесных и постоянных рабочих контактов, желания профессионально совершенствоваться. Единая концепция обучения народному пению в Российской академии музыки им. Гнесиных осуществляется на основе методик, разработанных профессорами Н.К. Мешко и Л.В. Шаминой.

Литература

1. Гражданственность и патриотизм в теории и практике отечественной педагогики. Материалы Второй межотраслевой научно-практической конференции, посвященной 60-летию Победы и 625-летию Куликовской битвы. Коломна, 2005.
2. *Малышева Н.М.* О пении: из опыта работы с певцами / Методическое пособие. М., 1988.

3. *Менабени А.Г.* Вокально-педагогические знания и умения. М., 1995.
4. *Мешко Н.К.* Искусство народного пения / Практическое руководство и методика обучения искусству народного пения. Ч. 1, 2. М., 1996, 2000.
5. *Христиансен Л.Л.* Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. М., 1976.
6. *Шамина Л.В.* Развитие певческого голоса и навыков народного пения у детей. Музыкальный фольклор и дети: научно-методическое пособие. Сост. Л.В. Шамина. М., 1992.
7. *Шамина Л.В.* Школа русского народного пения. М., 1997.
8. *Шамина Л.В.* Народное пение — компонент традиционной культуры. М., 2001.

А.А. Михайлова

О МЕТОДИКЕ ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

*(Из опыта кафедры народного пения и фольклора
Саратовской государственной консерватории)*

В русской народной культуре веками формировалась богатейшая, чрезвычайно разнообразная, самобытная инструментальная фольклорная традиция, тесно связанная с народным пением, хореографией, театрализованным обрядовым действием. Именно *синкретизм* народного музыкального искусства придает ему удивительную яркость, динамичность, органичность восприятия и силу эмоционального воздействия на слушателя, непосредственное вовлечение его в творческий процесс.

В настоящее время в условиях развивающейся глобализации культуры наблюдается необратимое угасание народных традиций бытового музицирования: разрушение обрядовой сферы, утрата магического значения звука и тембра, интонационной символики, ритуальной функции пения и музыкального инструментария. Положение усугубляется отсутствием полноценной среды функционирования аутентичной традиции фольклорного музицирования, творческих контактов исполнителей со слушателями и, как следствие, возможности обучения и передачи традиции в «живом», звучащем виде.

Несмотря на очевидную значительную роль инструментального начала, эта область в отечественной музыкальной фольклористике остается наименее исследованной. Тому есть объективные причины: исчезновение самого инструментария, сложность его «археологической» реконструкции, невозможный уход из жизни мастеров-изготовителей и самих инструменталистов, сложность фиксации и расшифровки музыкальных наигрышей. В этих условиях важную роль приобретает сохранение и возможность получения «второй жизни» инструментального фольклора в системе *профессионального* музыкального образования.

Одним из первых вузов страны, где происходило становление *профессионального* музыкального образования в сфере народно-песенного хорового, ансамблевого и сольного исполнительства, является Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова. Именно здесь в 1967 г. было основано отделение, готовившее руководителей народного хора. Идейным вдохновителем этого

непростого процесса явился выдающийся деятель отечественной фольклористики Л.Л. Христиансен. Основная задача, которая ставилась перед новыми профессионалами, заключалась в сохранении аутентичной народно-песенной культуры, где за эталон были взяты лучшие образцы устного музыкального творчества.

Стремительно и быстро в прошедшем веке развивалось и профессиональное исполнительство на народных инструментах. Однако в силу определенных причин и поставленных задач профессиональное образование в этой сфере было направлено строго в академическое русло. Результатом этого стали значительные достижения наших отечественных баянистов, балалаечников, домристов в исполнительском творчестве, методике преподавания, создании оригинального репертуара. К сожалению, всё богатство аутентичной инструментальной культуры с огромным разнообразием региональных исполнительских традиций игры на гармониках, фольклорных гусях, балалайках, жалейках, рожках не было оценено. Ни в одном музыкальном учебном заведении страны фольклорные инструменты не получили должного внимания ни с теоретической точки зрения, ни с практической, хотя бы в рамках факультативов по изучению региональных инструментальных традиций.

Более того, наиболее радикально настроенные ведущие академические исполнители-баянисты и педагоги в настоящее время продолжают настойчиво отмежевываться от традиционного народного искусства, призывая, не без основания, наконец признать, что они не занимаются музыкой, которая несет в себе то, что характерно для народно-инструментального искусства: «Мы не специалисты в этой области отечественной культуры, и мы не можем взять на себя ответственность за ее сохранение, развитие и популяризацию» (2, с. 5).

Таким образом, в системе профессионального музыкального образования в сфере народных инструментов к концу прошлого века сложилась парадоксальная ситуация: при огромном количестве профильных отделений и кафедр (*народных инструментов*), существующих практически во всех учебных заведениях, с большим трудом можно найти баяниста или балалаечника, знающего народные песни и способного без проблем аккомпанировать народному певцу или ансамблю, исполнить традиционные народные плясовые наигрыши типа «Барыни» или «Камаринской».

На отделениях подготовки народных хормейстеров проблема освоения фольклорного инструментария ставилась практически с момента появления данной специальности в вузах страны. Так, Л.Л. Христиансенем в 1960—1970-е гг., когда еще не существовало разработанных программ и только происходило формирование комплекса предметов в системе обучения специальности «Руководитель народного хора», предпринималась попытка включить в курс обучения и освоение народных инструментов. В этот пе-

риод поставленная задача получила реализацию в виде освоения баяна как аккомпанирующего инструмента. Действительно, в какой-то мере в этом была практическая необходимость. Эти годы в музыкальной культуре страны связаны с расцветом художественной самодеятельности, где значительная роль отводилась деятельности народных хоров, без которых не обходился ни один городской или сельский дворец культуры. Основу репертуара этих коллективов составляли песни советских композиторов в русском стиле, патриотические советские массовые песни о Родине, партии, героических и трудовых подвигах. В связи с этим предполагалось, что руководитель народного хорового коллектива при необходимости мог выполнять и функции концертмейстера, без которого не обходился ни один коллектив такого рода.

В настоящее время цели и задачи по воспитанию профессиональных руководителей народно-певческих коллективов существенно изменились, произошел логичный поворот в сторону аутентичных традиций народного песенно-инструментального музицирования, их освоения и, в конечном итоге, сохранения в социо-культурном пространстве. В данном контексте процесс освоения и сценического воплощения фольклорных образцов должен подразумевать комплексный подход: помимо пения, необходимо также и освоение *фольклорного* инструментария, народной хореографии, режиссуры народной песни.

В настоящее время на кафедре народного пения и фольклора Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова разработан и внедрен в учебный процесс *комплекс предметов*, нацеленный на всесторонне изучение фольклорного инструментария: курс «Народные инструменты», который состоит из двух взаимодополняющих частей: теоретической (лекционной) и практической (индивидуальные занятия по изучению музыкальных инструментов и игре на них); факультативный курс инструментального ансамблевого музицирования (в рамках фольклорной традиции); разделы в курсах «Практика этнографическая» и «Методика собирания и расшифровки образцов народной музыки», посвященные изучению народной инструментальной культуры.

Важной составляющей частью в комплексном изучении инструментальной культуры является *этнографическая практика*, где, наряду с записями вокальной музыки, в сферу внимания также попадают и образцы инструментального фольклора. Как правило, учебные экспедиции под руководством доктора искусствоведения, профессора А.С. Ярешко¹ проводятся в Саратовском регионе. Цель такой экспедиции — предоставить возможность студентам на на-

¹ А.С. Ярешко и автор данной статьи в 2007 г. получили грант Российского гуманитарного научного фонда на проведение фольклорно-этнографической экспедиции с целью дальнейшего изучения фольклорного инструментализма саратовского Поволжья.

чальном этапе обучения познакомиться с традициями народной культуры в их живом бытовании, с методами выявления исполнителей народной песни и инструментальной музыки, ведения опроса и аудиозаписи. Учебная экспедиция отличается тем, что выезд группы студентов под руководством преподавателя осуществляется по заранее подготовленному маршруту — на предварительно обследованную территорию, где традиции народной культуры сохраняются в продуктивном виде. В дальнейшем студентами проводятся самостоятельные экспедиции, как правило, на их «малой родине», в регионах проживания.

В работе кафедры по фиксации и анализу традиционной инструментальной музыки применяется *системно-этнофонический метод* исследования, сформулированный в работах ведущих отечественных фольклористов: К.В. Квитки, А.В. Рудневой, В.М. Щурова, А.М. Мехнецова, И.В. Мациевского. Нами предпринимаются попытки комплексного всестороннего научно-информационного изучения, включающего не только взаимосвязь инструмента и традиционно звучащей на нем музыки, но и третий компонент системы — личность народного музыканта-исполнителя. Системно-этнофонический метод затрагивает одновременно процесс обучения и подготовки исполнителя-инструменталиста как способ постижения традиции в целостной системе живого бытования (1, с. 61).

Таким образом системный метод собирания и изучения инструментального фольклора, сложившийся в научной и экспедиционной работе на современном этапе и применяемый на кафедре, включает следующие аспекты:

1) *предмет исследования:*

— сам инструмент, изучение музейных образцов, изучение авторских работ прошлых лет по данному инструменту, исторических документов, географический и этнический аспекты изучения;

2) *аналитическая часть:*

— паспортизация инструмента, исполнителя и записываемой музыки: народные названия инструментов, область распространения — картография;

— сведения об исполнителях — биографические и профессиональные характеристики, социальное положение;

— народная музыкальная культура исследуемой местности — исследование музыкального быта носителей инструментального фольклора, его взаимодействие с песенной культурой местной традиции;

— формы бытования игры (аккомпанемент, сольное, ансамблевое музицирование);

— народная терминология, связанная с игрой, пением, танцем, изготовлением инструмента;

— фиксация процесса исполнения на фото, аудио- и видеозапись (при необходимости многомикروفонная запись);

— связь игры с пением, танцем, синхронная запись музыки и хореографии;

— конструкция инструмента — названия отдельных частей, материал для изготовления, способы изготовления, технические данные инструмента (размер, строй, звукоряд, приемы и варианты настройки, качество звука — акустические измерения);

— способы и приемы игры, манера исполнения, названия ладов, пальцевых отверстий и т.д.;

3) *расшифровка и анализ произведений, исполняемых на данном инструменте:*

— правила фиксации инструментальных наигрышей: сольных и сопровождающих песенное исполнение (фиксация настройки инструментов, способов и приемов игры и т.д.);

— жанровая классификация наигрышей;

— типология и функции инструментальных наигрышей;

— анализ формы — структура наигрышей, разделы (вступление, заключение и т.д.);

— музыкально-стилевые особенности традиционных наигрышей в исполнении на разных музыкальных инструментах: особенности фактуры (мелодические, гармонические, темпо-ритмические и т.д.) и принципов развития музыкальной формы;

4) *архивация материалов в учебных, творческих и научных целях:*

— информационные технологии и форматы хранения образцов инструментального фольклора;

5) *практическое освоение музыкального инструментария:*

— сольное исполнительство;

— аккомпанемент собственному пению;

— ансамблевое музицирование в синтезе с пением и народной хореографией.

К современной методике и новой форме обучения с использованием компьютерной техники относится разработанный курс «Методика собирания и расшифровки образцов народной музыки» (инструментальный фольклор)², который базируется на элементарных умениях студентов, полученных в курсе «Музыкальной информатики», и знаниях по методике расшифровки фольклорного материала. Расшифрованные студентами образцы народных наигрышей используются в подготовке концертных дипломных программ. Важным аспектом работы является создание архива гармошечных наигрышей, в частности традиционных наигрышей на саратовской гармонике — уникальном инструменте, до настоящего времени не получившем должного внимания и изучения со стороны исследователей фольклора.

² Курс расшифровки инструментальных образцов фольклора ведется с использованием музыкальной компьютерной программы Wave Lab, предусматривающей возможность изменения темпа, сохраняя первоначальную тональность звучания, при необходимости — корректировку тональности до сотых долей тона.

Курс «Народные инструменты» в профессиональной подготовке специалистов данного профиля является дополнительным к основным дисциплинам, помогающим наиболее полно овладеть знаниями о народной музыкальной культуре в целом, создавая органичное творческое единство певческого и инструментального начала в фольклорной традиции музицирования.

Теоретический раздел данной дисциплины проводится во втором семестре в форме лекций и семинарских занятий по два часа в неделю в рамках национально-регионального (вузовского) компонента. В рамках курса дается представление об истории бытования и изучения народных инструментов восточных славян; их функции, разновидности и классификация, способы и приемы игры, исполняемый репертуар; анализируется современное состояние инструментальной культуры, затрагиваются вопросы, связанные с ее сохранением.

Важной составляющей частью изучения традиции игры на инструменте является прослушивание аудиозаписей и просмотр видеоматериалов аутентичных образцов инструментальной музыки с последующим анализом репертуара, способов и приемов игры, манеры и характера исполнения. В процессе изучения особое внимание уделяется развитию самостоятельности мышления и инициативы студентов. С этой целью в виде докладов, рефератов, сообщений рассматриваются вопросы по истории бытования *региональных традиций* инструментального исполнительства с привлечением материалов музеев, архивов, периодической печати. Наряду с приобретением навыков исследовательской работы, это способствует сохранению и систематизации исполнительства на русских фольклорных инструментах.

Практические индивидуальные занятия по курсу «Народные инструменты» ведутся в третьем и четвертом семестрах по одному часу в неделю и предполагают освоение игры на наиболее распространенных музыкальных инструментах: балалайке, гусях, гармонии, жалейках, кукляках, ложках, трещотках в фольклорном стиле, а также самостоятельное изготовление несложных духовых и ударных инструментов из природного материала. Формирование репертуара происходит из записей инструментальных образцов, сделанных в этнографических экспедициях от аутентичных исполнителей и расшифрованных самими студентами, из сборников частушек, былин, народных и авторских песен городской традиции, предполагающих инструментальное сопровождение, а также из опубликованных сборников инструментальных наигрышей.

В рамках практического изучения студент должен показать навыки владения народным инструментарием, способами и приемами звукоизвлечения (балалайка, гусли, гармонь, духовые и ударные инструменты) в рамках фольклорной традиции — исполнение несложных наигрышей, аккомпанемент былине, народной песне, частушке на каком-либо инструменте. Особое внимание уделяет-

ся освоению аккомпанемента собственному пению, так как это дает возможность практической реализации полученных навыков владения инструментом, не выходя из сферы профессиональной деятельности, и позволяет шире и разносторонне показать творческие возможности молодого исполнителя-певца.

Подобный синкретизм в учебном процессе достигается за счет применения педагогами кафедры современных методов обучения и форм их организации. Это, прежде всего, освоение *интегративных педагогических методик*, позволяющих объединить в единое целое отдельные элементы учебного процесса. Данное образовательное поле проявляется, в частности, в логическом объединении двух различных предметов: курса «Народные инструменты» и предмета «Постановка голоса», конечный итог аттестации которых предполагает концертную форму исполнения студентом двух произведений, в том числе, одно произведение под собственный аккомпанемент на одном из народных инструментов фольклорной традиции.

Вероятно, впервые в программе профессионального обучения в процессе такого объединения нами предпринята попытка реконструировать инструментальное сопровождение на гусях произведению эпического жанра (былина, традиционный духовный стих), что является обязательным при итоговом выступлении студента после окончания курса. При существующей полемике в научно-исследовательских работах по этому вопросу (3) в плане практической сценической реализации для современного исполнительства мы считаем, что такой творческий подход имеет определенное значение. Таким образом разносторонне осваивается жанр русского эпоса, обогащается и расширяется репертуар.

Формы работы с *инструментальным фольклорным ансамблем* основаны на принципах включенности всех участников в творческую деятельность коллектива. На первом этапе требуется получение слухового опыта, где также важно привлечение аудио- и видеозаписей аутентичных ансамблей. Основной задачей является этнографически достоверное воссоздание образцов народного ансамблевого музицирования, постижение особенностей аутентичного исполнительского стиля, приемов игры на различных инструментах. Так, стилистически ярко звучит в исполнении студенческого ансамбля традиционный южно-русский наигрыш «Тимоня», ставший своеобразной классикой народно-песенной и инструментальной культуры, где инструментальный фольклор (состав ансамбля: пять кугикл, изготовленных самими участниками коллектива³, жалейка, скрипка, балалайка, трещотка) представлен в синтезе с песенным и танцевальным народным искусством. В итоге в виде своеобразного театрального действия сценически воплощается подлинный

³ В данном случае нами используется описание практического изготовления кугикл в работе А.В. Рудневой «Курские танки и карагоды» (М., 1975).

фольклорный образец ансамблевого творчества, который выполняет учебные функции и дает возможность включения в концертную практику коллектива, что становится существенным стимулом в освоении предмета.

В курсе практического овладения народными инструментами студенты знакомятся с начальными навыками импровизации, вариационной разработки и аранжировки инструментальных тем для различного ансамблевого состава исполнителей, что является основным элементом тематического развития в народном музыкальном творчестве. Таким образом, в результате этой практической деятельности развивается интерес, творческое мышление и выявляются индивидуальные способности молодых исполнителей. В конечном итоге это и будет показателем успешной работы студента, роста его профессионального исполнительского мастерства в целом.

Подобное комплексное изучение фольклорных образцов инструментальной культуры ведется на кафедре дирижирования народным хором на *протяжении* четырех последних лет. По рассматриваемому перечню дисциплин в настоящее время педагогами кафедры разработаны учебно-методические комплексы, включающие в себя рабочую программу и методические пояснения по освоению предмета, разработан курс лекций и практических занятий.

Разумеется, за такой достаточно короткий промежуток времени далеко не все поставленные цели и задачи получили адекватную реализацию, что имеет как объективные, так и субъективные причины. По-прежнему остро стоит вопрос о подготовке педагогов-инструменталистов в сфере *фольклорного исполнительства* — данной квалификации просто не существует в учебных заведениях и, как правило, педагоги, преподающие эти дисциплины, изначально воспитаны на академической культуре письменной традиции. Не существует четко разработанной и обоснованной *методики* освоения фольклорного инструмента, для которого характерна *устная* традиция бытования, обучение «с пальцев», «с рук», когда возможен прямой «живой» контакт с исполнителем — носителем традиции. Воссоздание такого процесса в рамках образовательного учебного заведения — это, как правило, всегда некоторый компромисс между устной и письменной формой получения информации через педагога-посредника. К тому же, далеко не все, воспитанные на песенной культуре, могут органично войти в процесс инструментального творчества и комфортно чувствовать себя на данном поприще.

Тем не менее, задачи, которые обозначены нами в рамках изучения народной инструментальной культуры, вполне определены и очень конкретны. Они нацелены на *выявление органичного творческого единства певческого и инструментального начала в фольклорной традиции музицирования*. Естественным результатом проделанной работы должно стать умение применять полученные знания и на-

выки в современной исполнительской практике, тем самым способствовать сохранению фольклорных инструментальных традиций и их внедрению в концертное исполнительство. В конечном итоге все это создает необходимую профессиональную и воспитательную базу для будущего специалиста — руководителя народного коллектива и готовит его к дальнейшей самостоятельной творческой деятельности.

Литература

1. *Мацевский И.В.* Формирование системно-этнофонического метода в органологии // Методы изучения фольклора. М., 1983.
2. Народник. Информационный бюллетень. М., 2000, № 2.
3. *Платонов В.* Вокальное и инструментальное в русском эпосе // Искусство устной традиции. Историческая морфология / Сборник статей. СПб., 2002.

В.И. Маляров

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ В НАРОДНО-ПЕСЕННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ

Интерес к традиционным народным инструментам, используемым в практике сольного, ансамблевого и хорового народного пения, можно считать характерной особенностью нашего времени. Музыкальный инструмент с присущей ему темброинтонационной спецификой выступает носителем национального колорита, средством более полного, глубокого раскрытия художественно-образных достоинств народной песни и при профессиональном подходе к организации инструментального сопровождения подчеркивает региональные особенности, сохраняя стиль вокального первоисточника, придает традиционным жанрам свежесть и новизну звучания.

Накопленный исследовательский материал по вопросам бытования музыкальных инструментов в певческой традиции отражен в работах таких музыковедов, как Б.В. Асафьев, А.А. Банин, В.М. Шуруп, М.В. Медведева и др., в которых анализируется богатство существующих форм и жанров народного творчества, синтезирующих вокальную и инструментальную интонационную природу.

Принципы функционирования музыкальных инструментов в народно-песенном исполнительстве имеют свои особенности, связанные, прежде всего, с богатым комплексом художественных средств народного искусства, и представляют значительное и многогранное явление.

Современная ситуация в культуре диктует соответствующие требования к уровню овладения профессией музыканта-исполнителя народной песни. Среди них — тенденция к универсализации профессионального музыканта, расширение спектра его мастерства не только за счет знания региональных вокальных, но и инструментальных особенностей народной традиции, практического освоения навыков игры на музыкальных инструментах, в том числе, аккомпанемента собственному пению.

Процесс обучения игре на народных инструментах является важной частью подготовки народного певца. Здесь практически изучается не только репертуар, манера звукоизвлечения, но и специфика применения тех или иных приемов игры как характерной

составляющей регионального бытования инструмента, особенности формообразования, осваивается весь комплекс понятий и представлений, свойственных деятельности исполнителя-профессионала, формируется художественно-творческое мышление народного музыканта.

Обратим внимание на некоторые аспекты изучения инструментальной традиции, существенно влияющие на главную задачу обучения пению — глубину раскрытия художественного образа в вокальных жанрах народного искусства.

Как известно, все многообразие художественно-выразительных средств музыкального инструмента, используемого в практике сольного и хорового народного пения, в той или иной степени обусловлено традицией, поскольку сам жанр народно-певческого искусства в большей степени, чем другие, связан со складывавшимися на протяжении столетий нормами музыкального языка, отобранными и сохраненными генетической музыкальной памятью народа.

Эта мысль находит свое подтверждение в практике использования, к примеру, гуслей в народно-инструментальном и вокальном жанрах. В этой связи рассмотрим одну из характерных традиций гусельного искусства, а именно, исполнение «колокольных звонов». Переинтонирование на многострунном инструменте самого яркого темброво-колористического элемента русского музыкального искусства, каким явились колокольные звоны, обрело подлинную художественную ценность благодаря конструктивным и акустическим возможностям гуслей.

Вот какое описание «колокольного звона» на гуслях встречается в книге Д.П. Тихомирова «История гуслей» из письма автору от профессора А.М. Смирнова-Кутачевского: «...и сейчас звучит в памяти, во всем блеске его игра “Троицкий звон”. Начинал он его с басовых струн большого колокола, затем включал перебор тонких, изображавших мелкие колокола, затем мелодия переходила всё ниже по октавам, и, наконец, все гусли, переливаясь всей массой, гремели “веселым троицким звоном” (16, с. 52).

Вместе с тем, колокольность становится важной частью драматургии произведения в сопровождении народному пению. Органично вплетенная в музыкальную ткань, она является характеристикой конкретного и, как правило, особо значимого элемента развития образа, наряду со смыслом текста песни, подчас вырастая в произведении до значения сквозной темы-идеи, определяющей национальный колорит.

Можно выделить несколько художественных аспектов, в образном претворении которых важнейшая роль принадлежит имитированному тембру колокола: выражение народного торжества, ликования; воплощение лирико-драматической и трагической коллизий, раскрывающих психологическое состояние героев; показ национальных черт русского характера; выявление национального сказочно-эпического стиля в произведении.

Гусли звончатые — древнейший русский народный инструмент — испокон веков использовались в сочетании с вокальными и декламационными жанрами народного творчества. Веками существовала практика исполнения под гусли былин, баллад, сказов, духовных стихов, колыбельных и плясовых песен. Благодаря определенным акустическим свойствам, в числе которых богатый объемный долго длящийся звук, гусли в полной мере подчеркивают вокальные особенности солиста. Звучание естественной гусельной педали, сходное с певческой обертономикой, как бы тембрально насыщает голос певца.

Сохранившиеся до наших дней фольклорные традиции инструментальной музыки прошли долгий путь развития и стилевых смещений, проследить который, как правило, очень сложно. Трудность задачи осложняется общей тенденцией угасания в XX в. архаичных слоев музыкального фольклора, особенно его инструментальных проявлений. Однако интонационный анализ зафиксированных образцов народных песен во многих случаях помогает выявлять специфику инструментального аккомпанемента и аранжировки в соответствии с традицией, позволяя подчеркивать ее самобытные черты темброинтонационными средствами музыкальных инструментов.

Особое место в использовании народных инструментов в сольном народном пении принадлежит духовым инструментам. Их необычайное разнообразие — окарины, кугиклы, свирель, жалейка, владимирский рожок и другие — требует от исполнителя знаний в области регионального ориентирования и органичного, стилистически точного использования инструментов в певческой практике, тщательного изучения приемов игры и традиции их применения, поскольку каждый прием имеет свою специфику применения и темброинтонацию.

Именно в сфере духовых инструментов всегда наблюдалось особое многообразие местных и индивидуальных «почерков» исполнителей-аккомпаниаторов, а также отдельных мастеров-инструменталистов, в творчестве которых канонизированная основа дополнялась вариантами и орнаментикой. Этот пласт инструментальной музыки фольклорной традиции по праву входит в богатейшую сокровищницу мирового музыкального искусства.

Сегодня трудно найти профессиональный народный коллектив — ансамбль или хор, где бы не звучали народные духовые инструменты. С конца XIX в., когда возросший интерес русского общества к своей национальной истории и культуре способствовал появлению первых исследовательских работ по народному инструментарию А.С. Фаминцына, Н.И. Привалова, Е.Э. Линевой, начался и процесс конструктивного усовершенствования народных инструментов, как струнных (балалайка, домра), так и духовых. В начале XX в. О. Смоленский сконструировал жалейки разных размеров и создал квартет, тогда же М.Е. Пятницкий ввел жалейку в свой хор.

Процессы конструктивного усовершенствования инструментария и создание методических разработок по изучению русских народных духовых инструментов (таких как, например, «Практический курс игры на русских народных духовых и ударных инструментах» О. Буданкова, М. Вахутинского, В. Петрова, сочетающий в себе особенности традиционного музицирования и принципы подготовки исполнителей в академической традиции) способствуют формированию профессиональных навыков игры на этих инструментах. В итоге по прохождении курса музыкант владеет исполнительским дыханием, особенностями артикуляции и звуковедения на духовых инструментах, а также может дифференцированно применять интонационную, ладовую и метроритмическую специфику региональных разновидностей традиционной музыки.

Особенностью исполнительства на духовых народных инструментах для целого ряда региональных традиций являлась ансамблевая игра. Наиболее развитые ее формы, исторически сложившиеся в организованную и четкую систему, наблюдались у рожечников. По многочисленным образцам многоголосной роговой музыки можно судить о высоком уровне понимания рожечниками ансамблевой функции голосов.

Особое внимание при применении духовых инструментов уделяется игре на окарине — как в сольном, так и в ансамблевом музицировании. Этот инструмент, обладающий мягким тембром, позволяет достигать профессионального качества звучания на самых начальных этапах обучения. Если, например, при игре в ансамбле жалеек требуются значительные усилия как для звукоизвлечения, так и для сохранения строя, чем и обусловлены временные затраты на формирование исполнительского аппарата, то при игре на окаринах сама специфика тембра помогает исполнителю влиться в любой вокальный, инструментальный или смешанный состав.

В ансамблевой игре на окаринах (обычно используется квартет окарин) легко обнаружить особую узорчатость в партии верхней сопрановой окарин «до», расцвечивающей и дополняющей вокальную мелодию, в противоположность более спокойным и размеренным голосам альтовой окарин «соль», теноровой окарин «до» и басовой окарин «соль». Такая партитура характерна для традиционной русской подголосочной полифонии, в которой каждый голос несет свою полноценную смысловую нагрузку.

Каждый инструмент неповторим в своей самобытности, так как обладает индивидуальным, присущим только ему тембром, специфической звукоизвлечением, семантикой. Использование этих качеств значительно расширяет художественно-образное пространство народной песни, давая возможность исполнителю выстраивать драматургию произведения сразу в нескольких аспектах — как интонационно-формообразующем, так и средствами фактуры и тембра. Последнее особенно актуально, поскольку повышенное внимание к тембру стало характерным для всей современной музыкальной культуры.

Активный рост интереса к тембрам народных инструментов, используемых в народно-певческом искусстве, приводит к поиску новых образных граней и, как следствие, необычных колористических решений в интерпретации традиционных песенных жанров, побуждая исполнителей обращаться к различным инструментальным составам. При этом все богатство и разнообразие народных инструментов, их колористические возможности еще далеко не освоены.

В практике сопровождения сольному и ансамблевому народному пению с использованием различных традиционных инструментов много интересных решений, однако основополагающие вопросы, касающиеся некоторых закономерностей их применения и связей с народной традицией, освещаются и разрабатываются подчас узко и односторонне. Думается, что без глубокого изучения традиционных форм народной инструментальной музыки невозможно и правильное решение задач художественной практики, и определение путей развития этого направления. В частности, одной из проблем является превращение аккомпанемента в безликое сопровождение пению без характерного стиля исполнения, присущего тому или иному инструменту в определенной мелодико-гармонической и метроритмической системе.

Вопрос, который мы хотели бы затронуть далее, — бытование жанров народного творчества, представленных в синтезе вокального начала с региональными разновидностями гармошек. «Приспосабливаясь к стилям различных местных вокально-инструментальных традиций, новый инструмент легко видоизменялся, трансформировался, что привело к возникновению внушительного количества его типов и разновидностей (гармошки тульская, ливенская, елецкая, касимовская, череповецкая, бологоевская, вятская, саратовская, сибирская), различающихся не только внешним видом, отделкой, размерами, но и музыкальными свойствами» (2, с.145).

Знание стилистических законов в использовании разновидностей гармошек — условие высокохудожественного исполнения образцов народно-песенного творчества. Известно, что искусство гармонистов находится в теснейшем взаимодействии с частушкой. В своих наигрышах народные музыканты, как правило, не дублируют напев песни или частушки, а создают собственные мелодические варианты — «переборы», по своему характеру часто контрастные мелодическому строю основного напева. Вступительные «переборы» гармониста предваряют запев певца, вступающего, как правило, раньше, чем заканчивается звучание наигрыша. Такое несовпадение границ запева и гармошечного наигрыша на протяжении всего произведения усиливает ощущение бесконечности мелодического развертывания. Все это создает основу для развития нового типа полифонического соединения голосов, принципиально отличного от подголосочно-полифонического стиля русского хорового пения. Именно искусство варьирования гармошечных наигрышей в часту-

шечном сопровождении достигло особенно «цветистого» орнаментирования. Народные гармонисты обрели самобытные наигрыши плясовых и частушечных песен, лирических страданий и т.д.

Каждая региональная разновидность гармошек в зависимости от исходной тембровой специфики на протяжении многих лет утверждалась в восприятии слушателей в качестве выразителя тех или иных художественных образов. Говоря о претворении традиций, характерных для гармошечного аккомпанемента пению, следует учитывать основной фактор — особый звуко-интонационный комплекс, который образуется из нескольких составляющих и при грамотном подходе к созданию аккомпанирующей линии способен очень рельефно выявить особенности традиции. В книге «История исполнительства на русских народных инструментах» (6) М.И. Имханицкий выделяет особенность создания метрической пульсации как наиболее важную составляющую гармошечного аккомпанемента. Подчеркивание определенных метрических долей создает характерную для той или иной региональной традиции «манеру» исполнения, что позволяет нам отличать специфику заградских страданий от моршанских частушек, песни юга России от песен Кировской области и т.д.

В этом аспекте весьма интересно рассмотреть некоторые песни и страдания региона Поволжья. Здесь основным для традиции инструментом является гармонь. В противовес повсеместному распространению гармони-хромки, вытесняющей (а во многих регионах уже вытеснившей) местные разновидности гармони, в Поволжье до сих пор существует мощная локальная гармошечная традиция, опирающаяся на местную школу музыкальных мастеров и созданную ими замечательную разновидность гармони — саратовку. В отличие от хромки правая клавиатура саратовки, благодаря характерному распределению звуков (на разжим — устой, на сжим — неустой), обуславливает тонико-доминантовую последовательность единственной пары аккордов левой руки. В саратовке четкость метрического пульса при исполнении частушек и плясовых песен усиливается звучанием колокольчиков, соединенных с каждым басом и аккордом левой клавиатуры. Звон колокольчиков обостряет равномерность метрического пульса, «подзадоривая» к пляске, стимулируя ее определенной системой акцентов. Часто, вслушиваясь в игру мастеров-исполнителей на саратовке, можно отметить своего рода полифонию ритмов, умело создаваемую системой выделения основных и второстепенных долей. Отсюда неповторимость саратовских напевов.

Здесь вновь хочется вспомнить об умелой имитационности тембров. В высокой степени именно тембр обладает качеством национальной характерности. Длительное время искусство «довольствовались» имитацией-стилизацией фольклорного звуко-тембро-образа народных инструментов. В современной практике часто сталкиваешься с отсутствием тех или иных инструментов, и тогда

исполнителю или аранжировщику приходится находить и претворять то главное, что позволяет безошибочно определять стилевую, жанровую и региональную природу произведения.

Однако наибольший эффект достигается, когда происходит прямое обращение к народному инструментарию. И здесь народно-певческое искусство идет в ногу с современными тенденциями музыкальной культуры. В первой половине века тембр народных инструментов стал использоваться в тех случаях, когда необходимо было подчеркнуть национальную характерность образа. А сегодняшнее развитие сонористики как одного из принципов звуко-смысловой организации ведет к «раскрепощению» традиционных инструментов и к введению в слуховой обиход самых необычных тембров.

Чем тоньше проявляет себя национальная традиция, тем большее богатство музыкального материала достается исполнителям и аранжировщикам. Разнообразие местных и индивидуальных «почерков» исполнителей-аккомпаниаторов, а также отдельных мастеров-инструменталистов, в творчестве которых канонизированная основа обрастает вариантами и орнаментикой, составляет богатейшую сокровищницу традиций народной инструментальной музыки.

Использование колористических возможностей народных инструментов в сольном народном пении может иногда приводить к деформации привычных стереотипических элементов. В некоторой степени это неизбежно. Несмотря на великолепные примеры претворения народного инструментального искусства в творчестве наших ведущих исполнителей, остаются еще нерешенными творчески и неосмысленными теоретически многие задачи сочетания тончайших национальных черт инструментальной и вокальной традиции народного исполнительства. Думается, однако, что интеграция интонационных свойств народного инструментария в сольном народно-песенном исполнительстве может идти только путем глубокого творческого переосмысления и создания на традиционной основе новых по качеству национальных черт инструментализма.

Затронутые выше вопросы являются лишь частью проблемы использования народных инструментов в подготовке певца-исполнителя на кафедрах сольного и хорового народного пения. Однако сегодня становится ясно, что освоение традиционных музыкальных инструментов, характерных для тех или иных жанров вокальной музыки, приобретает значение необходимого компонента в системе профессиональной подготовки народного певца.

Литература

1. *Асафьев Б.В.* О народной музыке. Л., 1987.
2. *Банин А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции. М., 1997.

3. *Бойко Ю.* Русские народные музыкальные инструменты и оркестры русских народных музыкальных инструментов // Традиционный фольклор в современной художественной жизни (Фольклор и фольклоризм). Л., 1984.

4. *Буданков О., Вахутинский М., Петров В.* Практический курс игры на русских народных духовых и ударных инструментах. М., 1991.

5. *Жук Л.* Искусство игры на гусях. Учебно-методическое пособие. М., 1998.

6. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах. М., 2002.

7. *Мирек А.* Гармоника. Прошлое и настоящее. Научно-историческая энциклопедическая книга. М., 1994.

8. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка // Сборник статей и материалов в двух частях / Редактор-составитель *Мацеевский И. М.*, 1987.

9. *Привалов Н.* Лира (Лира, рыле, реле): русский народный музыкальный инструмент // Записки русской и славянской археологии Русского археологического общества. Т. VII. Вып. 2. СПб., 1907.

10. *Привалов Н.* Ложки — русский народный музыкальный инструмент // Русская музыкальная газета, 1908, № 28—29, 30—31, 32—33, 36.

11. *Привалов Н.* Музыкальные духовые инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского Общества музыкальных собраний. 1903, июль-август-сентябрь.

12. *Привалов Н.* Самоучитель игры на гусях звончатых с приложением 35 пьес для хора из 4-х гуслей. М., 1903.


13. *Привалов Н.* Ударные музыкальные инструменты русского народа // Известия С.-Петербургского Общества музыкальных собраний. 1903, октябрь-ноябрь.


14. Русские народные наигрыши // Сост. В. Петров. М., Музыка, 1985.

15. *Соколов Ф.* Гусли звончатые. М., 1959.

16. *Фаминцын А.* Гусли — русский народный музыкальный инструмент. СПб., 1890.

17. *Шуров В.* Стилиевые основы русской народной музыки. М., 1998.







Составители
АНАТОЛИЙ СТЕПАНОВИЧ КАРГИН
ВЛАДИМИР ВИКТОРОВИЧ НОВОЖИЛОВ

**НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОЕ
ОБРАЗОВАНИЕ
В РОССИИ**


*Сборник материалов
научно-практических конференций*



Редакторы *Т.И. Коровина, В.В. Новожилов*
Дизайн и верстка *И.К. Дергунова, Т.В. Буцева*
Корректор *М.В. Шпанова*

Подписано в печать 03.03.09. Формат 60x90/16. Бумага офсетная.
Гарнитура NewtonС. Объем 14,0 усл.-печ.л.; Тираж 500 экз. Заказ №

ФГУК «Государственный республиканский центр русского фольклора»
119034, Москва, Турчанинов пер., 6



Отпечатано в ОНО «Типография Россельхозакадемии»
115598, Москва, ул. Ягодная, д. 12

