Н. Калугина

Методика работы с русским народным хором

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

Кафедра хорового дирижирования

Н. Калугина

МЕТОДИКА РАБОТЫ С РУССКИМ НАРОДНЫМ ХОРОМ

Издание второе, переработанное и дополненное

*Допущено Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебника
для музыкальных вузов*

Республиканский Центр
русского фольклора
БИБЛИОТЕКА

БИБЛИОТЕКА
ВНМЦ НТ и КПР 338
107

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1977

782
К17

Учебник освещает основные вопросы работы с русским народным хором. Настоящее издание переработано и дополнено. Предназначается для преподавателей и студентов отделений по подготовке руководителей народного хора музыкальных вузов.

К $\frac{90204-241}{026(01)-77}$ 540-77

© Издательство «Музыка», 1977 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

С развитием советского хорового искусства интерес к национальным традициям, в том числе и к народным хорам, все более возрастает. Своей разносторонней концертной и творческой деятельностью народные хоровые коллективы завоевали прочное место в советском исполнительстве, так как они представляют самостоятельный вид хорового искусства, имеющий глубочайшие традиции. На основе обобщения творческой практики этих коллективов стало возможным создание методики работы с русским народным хором, и возникла необходимость профессиональной подготовки специалистов в этой области руководства народными хоровыми коллективами.

В 1966 году (впервые в России!) на кафедре хорового дирижирования Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных было открыто отделение по подготовке руководителей русских народных хоров. Параллельно такое отделение начало функционировать в Саратовской, а позже и в Уральской консерваториях. После этого произошел крутой поворот в системе профессионального музыкального образования: возникла и продолжает расти сеть народно-хоровых отделений в институтах культуры, музыкальных и культурно-просветительных училищах. При учебных заведениях создаются фольклорные кабинеты русской музыки, клубы русской народной песни. Все это должно ликвидировать разрыв, который длительное время существовал между профессиональным обучением и практикой народного музицирования, и подготовить хоровых дирижеров более широкого профиля, отвечающих требованиям жизни.

Воспитание народных певцов в хоровых коллективах осуществляется практическим путем, поэтому методы учебно-воспитательной и художественно-творческой работы в них многообразны. Тем не менее основные методические принципы едины и могут изучаться в специальном курсе. При этом следует учесть, что народное исполнительство наших дней продолжает развиваться: черты стиля *современного* русского народного хора, его вокально-хоровая организация и методические принципы еще исследуются и систематизируются. Это создает известную сложность при изучении методики работы с хором.

Цель настоящего курса — дать будущим дирижерам-хоровикам знания в области руководства хором русской народной песни, привить необходимое умение ориентироваться в стилевых особенностях этого хора для применения их в своей исполнительской деятельности, а также интерес к разнообразным формам работы в народном хоре. Этот курс состоит из лекций, семинарских занятий и подготавливает студентов к практике работы с народным хоровым коллективом.

Учебник освещает основные вопросы лекционного курса: организация хора и отбор исполнителей, репертуар и певческое воспитание, импровизация, работа над содержанием и исполнением песен и другие.

Некоторые из разделов не являются собственно методическими, например: стилевые особенности русского народного хора, вокально-хоровая структура, партитура. Тем не менее рассмотрение их необходимо для уяснения теоретических основ народного хора, поскольку мы еще не имеем научной разработки хороведения и хороуправ-

ления в области народно-певческого исполнительства. Известны лишь отдельные работы, посвященные этим вопросам [1].

В разделе «Партитура народного хора» анализируются лишь некоторые закономерности народно-хоровых партитур и почти не затрагиваются вопросы аранжировки, так как методы обработки и переложения для составов народных хоров требуют специального исследования.

Опыт работы народно-хоровых отделений музыкальных вузов привел автора к необходимости добавить во второе издание учебника главу о профессиональных народных хоровых коллективах. Некоторые из них известны лишь по газетным и журнальным рецензиям на отдельные концерты. Нами собран и систематизирован материал последних лет творческой деятельности всех двенадцати хоров. В нотном приложении приводятся характерные партитуры этих хоров. В данное издание введена еще одна новая глава — «Инструментальное сопровождение в народном хоре», также необходимая для будущих руководителей коллективов.

Список литературы, приведенный в конце учебника, дан с указанием рекомендации к отдельным главам.

[1] Список литературы дан в конце учебника.

1. ИЗ ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА

Русский народный хор, имеющий древнюю историю, как вид хорового искусства возник из самодеятельного музицирования. Хоровое пение издавна было излюбленной формой массовых развлечений на народных гуляниях и празднествах. Да и не только на народных празднествах. Трудовые процессы способствовали коллективному хоровому пению: на сельских полевых работах, в тяжелом «артельном», в том числе и бурлацком, лямочном труде, на долгих посиделках, за домашней работой. Где бы ни исполнялась хоровая песня, она непосредственно выражала раздумья, настроения большой массы людей.

Одной из своеобразных национальных форм общественных гуляний на открытом воздухе издавна стали хороводные игры и песни. Они сопровождались или движением по кругу или театрализованным действием. Именно эта форма хорового массового исполнения, прежде всего молодежи, где сочетались и пение, и пляска, и игра, и инструментальное сопровождение, и породила синтезированное искусство русского народного хора.

Хороводы и игры имели место не только в крестьянском быту, но и в молодежных гуляниях городских окраин, а позднее, в XVIII—XIX веках, и рабочих, фабричных поселков. Ниже мы отметим, как эта форма народных развлечений почти целиком перешла из быта на концертную эстраду.

Наряду с массовым хоровым пением, особое место в истории хорового исполнительства занимает бытовая песенная «артель» или ансамбль. Обычно такой ансамбль состоит из спевшихся певцов одной местности или одной семьи (семейный ансамбль). В них прежде всего объединяются знатоки народной песни и мастера-импровизаторы.

Нередко такие ансамбли достигали совершенного исполнения. Достаточно вспомнить группы певцов Воронежской, Рязанской, Смоленской губерний — первых исполнителей хора крестьян, созданного М. Е. Пятницким, и в особенности знаменитую Аринушку Колобаеву с дочерьми, а позднее известный ансамбль Анастасии Лебедевой из села Александровки Чигольского района Воронежской области, пинежских певиц во главе с А. Булановой и многих других.

Многие жанры русских песен и могли возникнуть только в группе поющих «артелью». Так, например, протяжная лирическая песня обычно исполняется несколькими певцами, многоголосно, она как бы требует широкого, распевного мелодического развертывания и обрамления подголосками. Такие песни по самой своей музыкальной природе предполагают хоровое, «артельное» исполнение.

Певческие ансамбли мастеров пения были желанными гостями и на семейных торжествах, сопровождая национальные обряды — свадь-

бу, величание, оплакивание умершего, а также праздничные народные гуляния. В сельском быту они выполняли функции профессиональных исполнителей, специально приглашались на семейные праздники, вечеринные «беседы», посиделки.

Известно, что изучение музыкантами-фольклористами бытовой русской песенной традиции началось еще в XVIII—XIX веках. Перечислим лишь первых собирателей и исследователей: В. Трутовский, Н. Львов, И. Прач, М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, Н. Лопатин и В. Прокунин, Н. Пальчиков, Ю. Мельгунов, оставивших нам песенные образцы непреходящей художественной ценности.

Особо отметим, что в сложный для национального музыкального искусства период конца XIX — начала XX века, когда у многих возникала мысль об упадке народного творчества, М. Пятницкий, Е. Линева, А. Кастальский, А. Листопадов и другие оценили народное хоровое искусство как великое национальное достояние, а позднее умножили его значение в своих теоретических трудах и практической работе.

Так, глубокое увлечение Линевой народной хоровой музыкой началось в начале XX века, когда она с фонографом в руках совершила фольклорные экспедиции в Вологодскую, Воронежскую и Новгородскую губернии России. Именно тогда она поняла и всю сложность музыкальной организации русской многоголосной песни, оригинальность и самобытность народного пения. Так, одна певица на вопрос собирательницы, как она создала причитание, ответила: «Обдумала все, да и сказала, отвела душу».

В своих трудах «Великорусские песни в народной гармонизации»[2] Е. Линева с восторгом писала о мастерстве народных певцов-импровизаторов, о глубокой правдивости и выразительности их пения, в остроумной форме создавала портретные зарисовки отдельных исполнителей.

После выхода из печати первого сборника «Великорусских песен» В. Стасов писал: «...по-моему, здесь, в этих работах, начинается заря какого-то сильного музыкального переворота для музыки (раньше всего русской). Именно для хоров... должна исчезнуть условность и невероятность, наступить правда и естественность... Давно пора расшибить вдребезги старые, закостенелые и замерзшие формы хора...»[3]. Мечтая о «революции» в опере, об особых формах русского национального хорового искусства, В. Стасов высказал особенно значительную мысль о том, что народная многоголосная песня должна сыграть огромную роль в музыке будущего. Именно в народной хоровой песне с ее богатейшей музыкальной организацией — гибкой мелодией, многообразием ритма, свободой голосоведения, неисчерпаемыми эмоциональными возможностями — прежде всего проявился национальный элемент русской музыки.

Наряду с бытовым народным пением с конца XVIII — начала XIX века развивается и другая линия — профессиональное исполнение русских народных песен в городах. Именно пропаганда с концертной эстрады музыкального фольклора и породила профессиональное народно-хоровое исполнительство. В отличие от бытового музицирования хоры профессиональных песельников выступали для массового слушателя на ярмарках, на городских праздничных гуляниях.

[2] Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1—2. М., 1904—1909.

[3] Линева Е. Мысли В. В. Стасова о народности в музыке. — Труды Музыкально-этнографической Комиссии, т. 2. М., 1911, с. 384—385.

По-своему профессиональными были и хоры крепостных крестьян, принадлежавшие помещикам-меценатам, хотя концертной эстрадой для них оставались лишь барские дома и дворянские клубы [4].

Интересно, что еще в конце XVIII века крепостные певцы, плясуны, музыканты привнесли в барские, а позже и столичные театры самобытное художественное творчество народа. Широко стали исполняться инсценировки святочных и масленичных народных обрядов, непосредственно воспроизводящих бытующие в народе праздничные обычаи: «Семик», «Сельский праздник», «Гуляние на масленице». Формы этих инсценировок представляли собой вокально-хореографические сюиты из русских народных песен и плясок.

В первой половине XIX века получает интересное развитие традиция «русских дивертисментов» — многожанровых театрализованных открытых концертов. В программах этих концертов была и русская песня, и пляска, и скоморошья игра, и инструментальная музыка, и народные праздничные обряды. Здесь широко звучало сольное, ансамблевое и хоровое народное пение.

Именно в открытых концертах проявил свой талант Иван Рупин (1792—1850) — известный певец, собиратель, а также автор песен и романсов. Некоторые из них до сих пор считаются народными, например, «Вот мчится тройка удалая» на слова Федора Глинки.

В концертах-дивертисментах прославился и поэт-песенник Н. Цыганов, автор текста известного романса А. Варламова «Красный сарафан» и текста хора П. Чайковского «Без поры да без времени».

Эстрада дивертисментов была открыта и для народных певцов. Среди них особенно большим успехом пользовался семейный ансамбль братьев Мальчугиных — «природных казанских певцов», как значилось в афишах. Этот широко популярный вокальный квинтет возник в Казани в составе местного мужского хора, а с 1848 года стал постоянным участником московских профессиональных концертов.

На городских гуляниях, на ярмарках, в импровизированных бродячих театрах выступали и многие хоры цыган, исполнявших русские народные песни и романсы. Особенно славился хор московских цыган, возглавляемый потомственным певцом и музыкантом Ильей Соколовым. Именно близость стилю исполнения русской народной песни определила как его популярность, так и внимание к нему известных в то время поэтов и композиторов. Поэт А. К. Толстой в своем стихотворении «Цыганские песни» отметил, что они и дороги ему тем, что «русская удаль в них бьет и кипит».

После Отечественной войны 1812 года в театрализованных представлениях заметно преобладает тематика из быта русской армии: «Праздник в лагере», «Бивак под Красным», «Торжество победы» и другие, хотя большое место продолжают занимать и другие сюжеты: «Праздник жатвы», «Четыре времени года», «Невское гулянье», «Масленица». В дивертисментах на темы из военного русского быта участвовали хоры солдат-песенников, которым порой разрешалось выступать в открытых концертах в военной форме.

Самую заметную роль в истории становления профессионального народного хорового пения сыграл хор крестьянина Ивана Молчанова (1809—1881). Талантливый певец-самородок в 40—50-е годы XIX столетия создал великолепный хор из тридцати военных песенников,

[4] Напомним, что первый в России, впоследствии известный хор крепостных князя Ю. Н. Галицына в 40-е годы стал из любительского профессиональным и гастролировал по стране.

увольнявшихся в запас, и мальчиков — детей солдат — альтов и дискантов.

Известно, что от И. Молчанова записывал песни М. И. Глинка, им восхищался Р. Вагнер. А. В. Одоевский, неустанно следивший за творчеством его хора, отметил: «Мелодия и характер наших старинных песен наиболее слышатся в хорах Ивана Евстафьевича Молчанова («русского певца»), человека весьма замечательных дарований, и которого чудная память хранит в себе несколько сотен русских напевов. Пение хора этого почтенного человека должно быть предметом особого изучения со стороны всякого, желающего следить за историей и развитием нашего музыкального элемента, потому более, что все певцы этого хора поют не по нотам, а по слуху, следственно руководятся не какою-либо искусственной теорией, но внутренним чувством русского человека. Сам Молчанов — чудное дело! — сочиняет и разучивает четырехголосные партиции — на память, на слух»[5].

В. Одоевский, серьезно изучавший искусство И. Молчанова, занялся и его музыкальным образованием, обучив его музыкальной грамоте[6].

Чрезвычайно деятельный, И. Молчанов сумел организовать и обучение детей — певцов хора музыкальной теории и нотной грамоте. При хоре создалось как бы домашнее «хоровое училище», а дети, получив известный запас музыкальных знаний, стали помощниками руководителя.

Иван Евстафьевич создал целую школу русских народных певцов и хормейстеров; случай беспримерный в истории народного хорового образования! Опыт исполнения русской народной песни передавали все новые и новые энтузиасты «молчановской манеры» пения. В чем же она заключалась?

Молчанов писал: «Петь песню как можно простее... чтобы голос выходил из груди свободно, не через силу», «слова чтобы были выговорены»... «нужно петь и выговор наблюдать...»[7] То есть свобода и распевность, простота и безыскусственность, непременная связь мелодии со словом — вот художественные принципы выдающегося русского певца и руководителя. Хор Молчанова исполнял русские песни так, как они бытовали в устной традиции — в подлинно народном хоровом распеве с подголосками.

Эта традиция исполнения подлинных народных песен, сохраняя и старинный обычай «играть» песни, прочно установилась на профессиональной эстраде. После отмены крепостного права возникает большое число концертных народных хоров, теснейшим образом связанных с народным песенным бытом. Однако нельзя не отметить, что вкусы буржуазной эстрады лишали сохраненную народными певцами и хорами песню «непосредственной безыскусственной народной музыкальности», по определению В. В. Стасова. Появилось много вольных подделок и весьма произвольных вариантов народных песен.

[5] Одоевский В. Ф. Русская и так называемая общая музыка. 1867 г. — В кн.: В. Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 321.

[6] Впоследствии И. Молчанов составил ряд сборников («Известные песни», «Избранные песни», «Альбом лучших песен») и смог записать ряд народных песен от крестьян и мастеровых. Популярностью пользовалась созданная им патриотическая песня «Было дело под Полтавой».

[7] Цит. по ст.: Грановский Б. Певец-самородок И. Молчанов. — «Советская музыка», 1958, № 1, с. 90.

Интересное творческое начинание было предпринято в 80-е годы известным талантливым профессиональным певцом Павлом Ивановичем Богатыревым. Он не ограничился деятельностью исполнителя русских и украинских песен. Восставая против вульгаризации русской песни, против псевдонародных песен, Богатырев решил создать народный хоровой коллектив, который бы полностью отвечал его художественному кредо. Отличный, чуткий музыкант, он стал страстным пропагандистом подлинных образцов музыкального творчества, рожденных народной импровизацией. С этой целью создал он на свои средства хоровой коллектив из тридцати оперных хористов и двадцати русских народных певцов. Инструментальное сопровождение представляли отличные мастера-импровизаторы — два кларнетиста, два бубниста и исполнитель на рожке.

«Чтобы петь по-настоящему русскую песню, надо иметь одну с ней душу, одним с ней воздухом дышать...»[8] — писал П. Богатырев. С детства воспитанный на народной музыке, он неустанно в течение десятилетий пропагандировал родную песню в России и странах Западной Европы. «Откройте же двери русской песне, примите ее в общество — воздаст вам сторицею. Верьте, она сумеет держать себя в самом изысканном салоне, она нарядна, на ней сарафан рытого бархата с черными с проседью соболями, она залита самоцветными камнями, унизана скатным жемчугом. Она богата, она одарит вас такими подарками, каких не приобресть ни за какие сокровища: она снимет плесень с души, обновит душу, даст такие светлые, чистые минуты, о которых вы и не подозреваете... Слушая ее, откроете очи и увидите Русь в ее необъятном величии — богатую, ненадломленную, сверкающую! В ней как на ладони весь народ...»[9]

Читая эти поэтические строки, ощущаешь глубокую веру передового музыканта в художественную силу русского народного творчества, а по патриотической направленности это высказывание не уступает гражданскому пафосу Мусоргского. Мало того, эти слова заставляют еще и еще раз «открыть двери русской песне», вникнуть в ее непреходящую красоту, обогатить познанием ее собственный духовный мир, а потому эти слова современны и сегодня. К сожалению, творческая жизнь коллектива П. Богатырева быстро оборвалась.

Немалая роль в профессиональном народном исполнительстве принадлежит певцу, музыканту и организатору хора Дмитрию Александровичу Агреневу-Славянскому (1836—1908). Получив прекрасное вокальное образование в Италии и Париже, Агренев возвращается в Россию с определенным намерением изучать и пропагандировать подлинную русскую песню, вкус к которой был привит ему еще с детства, когда он наблюдал народное пение, обряды, хороводы в поместьях своих родителей и дяди.

С хоровой капеллой из шестидесяти человек, в том числе и детей, а в период расцвета — 70—80-е годы — и до ста человек, исколесил он всю Россию, объехал все славянские страны, Западную Европу, Америку, побывал в Азии и даже в Африке. И всюду он не только концертировал, но и изучал народную песню и «не звуки только да слова песни, а стремился... постичь самый дух песни и пения народного.... (чего, конечно, не в силах дать никакая музыкальная эрудиция) и что мог

[8] Из статьи П. Богатырева в журнале «Новое время» за 1894 год. Цит. по ст.: Поздняков Н. К вопросу об упадке народного творчества. — «Вестник воспитания», М., 1897, № 1.

[9] Там же.

он взять только непосредственно у народа...» [10] Так, с конца 60-х годов XIX века до 1914 года [11] продолжалось грандиозное артистическое «странствование» хора певца-собирателя. С восторгом сам Агренев-Славянский писал о своих встречах с подлинными народными певцами и слушателями, о своем собирании народных песен: «Из Сибири я вывез целый клад — целую серию заводских песен» [12].

Хор Агренева-Славянского прославился популяризацией русских и славянских народных песен среди массовой аудитории. Известно, что концерты хора в Москве — в Манеже, и в Петербурге выливались в народные празднества, на них присутствовали порой тысячи слушателей. Тем не менее, нельзя не отметить противоречивость как самого репертуара капеллы (куда проникало немало псевдонародных песен), так и художественного вкуса самого руководителя, сказавшегося на музыкальных обработках и гармонизации песен. Особенно в первый период деятельности хора П. И. Чайковский резко осуждал Агренева за некритический подбор репертуара и транскрипции, искажающие характер народной песенности [13].

В последующие годы своей более чем тридцатилетней деятельности хор Агренева-Славянского преодолел, по свидетельству современников и исследователей его концертной практики, эти недостатки. И хотя манера исполнения хора не являлась выражением подлинно народной песенной традиции с ее подголосочной импровизационной основой (хор пел народные песни в обработках и гармонизации самого руководителя), важно то, что этот профессиональный хор широко пропагандировал русскую песню, особенно ее эпические жанры, выступая всюду — от отдаленных уголков России до далеких стран и континентов.

Этот хор внес в исполнение русской песни принцип инсценировки или обыгрывания, что вытекало из подлинной народной традиции и было естественным на концертной эстраде.

Интересно, что А. М. Горький, услышав капеллу на Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде, поставил ее в ряд с выдающимися явлениями народного музыкального творчества: «На выставке последнее время «Русью запахло»... я это говорю без всякой задней мысли, имея в виду такие явления, как вопленица Федосова с ее старинными русскими песнями и эпосом, как капелла Славянского, восстанавливающая семнадцатый век своими боярскими костюмами и воскрешающая старую народную русскую песню... и, наконец, владимирских рожечников», которые «бесспорно играют с большим искусством и замечательно верно передают напевы русских песен» [14].

Огромная заслуга первых профессиональных народных хоров состоит в том, что они взяли на себя пропаганду русских песен и плясок среди массового слушателя. Пример московских хоров послужил стимулом к организации подобных коллективов во многих городах России.

Интересный опыт перенесения русской песенной традиции в новые

[10] Хитрово А. П. Краткое жизнеописание Д. А. Агренева-Славянского и о его деятельности. — Сборник песен, исполняемых в народных концертах Д. А. Агренева-Славянского. М., 1896.

[11] После смерти Д. А. Агренева-Славянского в 1908 году хор возглавила его дочь Маргарита Дмитриевна.

[12] «Киевское слово», 1887, № 11.

[13] Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М., 1953, с. 139, 287.

[14] Горький М. Беглые заметки. — Собр. соч. в 30-ти т. Т. 23. М., 1953, с. 156.

условия был осуществлен в практике неутомимой собирательницы Евгении Эдуардовны Линевой (1854—1919).

Известно, что Линева организовала в Англии, а затем в Америке в 90-е годы прошлого столетия хор из живших там русских, который поражал иностранцев музыкальным своеобразием, душевной чистотой и безыскусственностью [15]. Тогда же иностранные газеты отмечали удивительную жизнеспособность русского народа, сумевшего создать и сохранить на протяжении веков свое ярко национальное музыкально-песенное богатство.

Линева стремилась показать народное искусство во всем его многообразии. Некоторые программы она строила как народные музыкально-игровые действа, например «Русскую крестьянскую свадьбу» — «музыкальное представление в народных костюмах, с плачами, песнями, играми, приговорами дружек и прочими элементами народного действа. Сама Линева нередко принимала участие в этом представлении в качестве запевалы» [16].

Особое место в истории народно-хорового искусства занял хор, собранный из крестьян Воронежской, Рязанской и Смоленской губерний М. Е. Пятницким [17].

Интересно, что профессиональные судьбы М. Пятницкого, П. Богатырева, Д. Агренева и Е. Линевой весьма сходны. Все они, в прошлом певцы, отдали свои знания и организаторский талант собиранию и широкой пропаганде русской песни.

Одним из первых профессиональных хоров был также хор русской народной песни под руководством П. Г. Яркова. Организованный в 1919 году из крестьян Бронницкого уезда Московской губернии Хор Яркова более двух десятилетий [18] оставался единственным, даже «классическим, — как его определяет профессор Е. Гиппиус, — носителем и пропагандистом подмосковной народной песни, подмосковной манеры пения, подмосковного мелодического и многоголосного песенного строя» [19]. Надо оговориться, что хор Яркова отражал искусство прежде всего южных районов Московской области, примыкающее к рязанской песенной культуре.

Самобытный характер подмосковного пения раскрыт хором Яркова в многоголосной партитуре с подголосочным голосоведением и своеобразным «раскачивающимся» распевом, а также в подлинно бытовой манере «играть» песни. И в этом его основная этнографическая и художественная ценность.

Сам замечательный народный певец-импровизатор, Петр Глебович Ярков постепенно спевался с одним, двумя, несколькими певцами, а затем со всем хором. Так, средствами свободного импровизационного варьирования создавался музыкальный образ песни. Творческий метод Яркова не изменился с переходом хора в 1925 году на профессиональные условия работы. Естественно, что при таком подлинно «артельном» импровизировании в концертном исполнении песня у ярковцев, по свидетельству Е. Гиппиуса, звучала по-разному: или волнующе слаженно и музыкально богато, или менее интересно и выразительно. Так что в новых условиях деятельности хора метод свободной импровизации не всегда был приемлемым.

[15] В те годы Е. Линева жила за рубежом с мужем — политическим эмигрантом.

[16] Цит. по кн.: Канн-Новикова Е. Е. Линева. М., 1952, с. 42.

[17] Подробно о хоре М. Е. Пятницкого см. на с. 148-153.

[18] После смерти П. Яркова, в 1945—1949 годах, хором руководила А. В. Руднева.

[19] «Русские народные песни Подмосковья». М.—Л., 1951. Предисловие, с. 7.

Искусство певцов хора Яркова запечатлено как в музыкальных фонографических записях, так и в партитурах песен, расшифрованных А. В. Рудневой и помещенных в сборнике «Русские народные песни Подмосковья» [20].

Хор Яркова стремился откликаться и на современные темы. Им созданы песни: «Ты живи, Россия, здравствуй!», «Ой ты, Волга, Волга-матушка!», «Ай, не летай, пилот мой, низко» и другие. Но основной песенный багаж хора — старинная русская песня. Своеобразно многоголосно распеты хором прекрасные «Веселая беседушка», «Ой ты, Ваня», «Не орел ли с лебедем купалися» [21] и многие другие.

До 1949 года просуществовал хор Яркова, но еще в 60-е годы группа ярковцев, не спеваясь длительное время, поражала ансамблевой слитностью, мастерством импровизационного варьирования, умением жить жизнью песни, так же искренне увлекаться песней, как и годы, десятки лет назад.

Вот одна из песен хора для шестиголосного женского состава. В ней ясно проступают черты подмосковного пения — распевность мелодии и слова, «игра» голоса в широком запеве, почти двухоктавный диапазон (см. Нотное приложение, № 1). Многие из этих черт можно наблюдать и в других партитурах из репертуара хора Яркова (см. Нотное приложение № 9) [22].

После Великой Октябрьской социалистической революции народные хоровые коллективы впервые в истории получили государственную поддержку и широчайшую слушательскую аудиторию. В. И. Ленин писал о необычайном размахе, который дала народному творчеству Великая Октябрьская социалистическая революция. Извечной любовью русского человека к песне объясняется возникновение по всей стране огромного количества народных любительских хоровых коллективов. Тысячи, десятки тысяч народных хоров создаются при клубах, Домах культуры, на предприятиях, в городах и сельской местности. Некоторые из них достигли высокого мастерства.

Большим стимулом для хоровой самодеятельности явились смотры сельской и профсоюзной самодеятельности, регулярно проводимые с 30-х годов. Именно на этих смотрах впервые ярко проявили себя ансамбль А. Лебедевой из Воронежского села Александровки, Крутинский хор Омской области, Воронцовская группа Воронежской области под руководством Е. Поповой и Ф. Миляевой, Полновский ансамбль Псковской области, Осинский и Большесосновский хоры с Урала и многие другие.

Чтобы не оказаться этнографическими, музейными экспонатами, хорам нашего времени нужно было сочетать народно-песенные традиции, исторически сложившиеся в прошлом, с чертами новой советской культуры. Эта задача, собственно, не снимается и сегодня.

В дальнейшем, в главах «Жанровые особенности и исполнительские формы современного русского народного хора» и «Профессиональные русские народные хоры» мы рассмотрим, как видоизменилась бытовая песенная «артель» в современных условиях, как сформировалась совершенно новая форма концертных хоров.

[20] «Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым». М.—Л., 1951. Второе его издание — «Народные песни Московской области». Запись, составление и примечания А. Рудневой. М., 1964.

[21] В указанных сборниках эти песни даны в двух различных вариантах.

[22] Дополнительные сведения о хоре П. Яркова можно найти в книге М. Нахимовского «Петр Глебович Ярков». М., 1973.

2. ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ФОРМЫ СОВРЕМЕННОГО РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА

Все лучшее в индивидуальном композиторском творчестве черпается из глубин народного, коллективного сознания. «...Индивидуальный гений не дал ни одного обобщения, в корне коего не лежало бы народное творчество» [23].

Действительно, у великих художников всех времен подлинная народность заключена в развитии национального искусства, в его обогащении, движении вперед. И те произведения искусства становятся подлинно народными, которые правдиво и глубоко запечатлевают типические стороны жизни своего народа, в которых жизненное содержание высокохудожественно и просто выражается в национальной форме. Такие произведения живут столетиями. Оттого в народе веками сохраняются классические песенные образцы, шлифующиеся поколениями народных художников, оттого подлинно народными мы считаем гениальные музыкальные страницы истории русского народа в «Иване Сусанине», «Борисе Годунове», «Князе Игоре» и других произведениях.

Без народности немыслима идейная полнота творчества, в том числе и в народном пении. Народность помогает творцам и исполнителям видеть движение жизни общества в ее развитии и изменении. Известно, что социалистический реализм как основной метод советского искусства предполагает широкую инициативу в выборе разнообразных форм, стилей, жанров творчества и исполнительства. И удовлетворять художественно-эстетические потребности советского народа призваны все многообразные формы советской культуры. В связи с этим вспоминаются слова В. Стасова, не утратившие актуальности и сегодня: «Что такое хор? Это такое же орудие, как оркестр. Оба только тогда имеют настоящий смысл, когда выполняют художественные задачи своего времени, когда выражают во всей силе и со всевозможным совершенством то, к чему способна, до чего дошла музыка их времени» [24]. То есть общественная роль каждого исполнительского коллектива заключается в том, чтобы выполнять «художественные задачи своего времени». При этом равное значение приобретают все жанры хорового искусства, стремящиеся отвечать этим задачам.

Каковы же специфические для народного хора жанровые черты и как видоизменяются они под влиянием нового времени, новых условий любительского музицирования, как влияет на них профессиональное ис-

[23] Горький М. Разрушение личности. — О литературе. М., 1953, с. 54.

[24] Стасов В. В. Двадцатипятилетие Бесплатной музыкальной школы. М.—Л., 1953, с. 46.

кусство? Эти и многие другие вопросы возникают, когда мы подходим к характеристике жанровых особенностей русского народного хора нашего времени.

Установление стилистических особенностей народного хора имеет большое практическое значение, так как помогает руководителю определить творческое направление своего коллектива, найти правильные методы работы с ним.

Мы рассмотрим, как формируются стилевые черты современного хора русской песни на основе традиционных особенностей народного бытового пения и приобретаются новые черты в условиях профессионального концертного исполнительства.

В определении жанра народного хора существует немало разноречивых и по-своему односторонних толкований.

На фестивале в Бухаресте перед Международным конкурсом хоровых коллективов руководитель английского хора настаивал на том, что его хор должен быть прослушан в жанровом конкурсе народных хоров. Основной его довод: хор состоит из представителей народа — рабочих и служащих, не получивших музыкального образования, поет он на улицах и открытых эстрадах для широких народных масс, в репертуаре его много народных песен. Конечно же, репертуар из народных песен, состав певцов-любителей, национальные костюмы — это лишь внешние черты народного хора. И хор народен не только потому, что он состоит из народных певцов и плясунов, не получивших профессионального образования, исполняет народные песни или одет в национальные костюмы, а потому, что, впитав в себя местные народно-певческие традиции своего края, области и развивая их в новых условиях, он имеет яркую национальную окраску, которая выявляется в репертуаре, манере исполнения и особенностях коллективного творчества.

Поясним это положение.

Народность хоровых коллективов заключается в том, что благодаря тесной связи с бытующим народным творчеством они наиболее непосредственно отражают идейные устремления, думы и чувства широких народных масс. Ни один из жанров хорового искусства так постоянно и непосредственно не связан с народным музыкальным творчеством, как народный хор.

Благодаря этой живой связи народные хоры овладевают средствами народного исполнительства. Известно, что народно-хоровое исполнительство — не только собственно пение. Это — синтезированное искусство, которое составляет и песня, и танец, и хоровод, и народная игра, и инструментальная музыка, и пантомима, и декламация. В своеобразных хороводах-играх принимает участие большое количество людей.

Особое место в народном быту издавна занимали обрядовые игры и прежде всего свадебный обряд — праздничное развлечение для всего села, деревни, поселка. Свадебный обряд — это целый традиционный спектакль с массой хоровых песен, плачем и причитанием невесты и, конечно, с плясками. Он до сих пор «разыгрывается» в отдельных местностях и продолжается в течение нескольких дней [25].

[25] Студентами Института имени Гнесиных в 1962 году свадебный обряд был записан в Смоленской области, в 1968 году — в Ставропольском крае.

По народной традиции певцы «действуют» в песне. Они — не посторонние наблюдатели, а живые участники действия, заключенного в самой песне. И движение, жест, непосредственно вытекающие из настроения, ритма, внутренней эмоции песни, естественно передаются в исполнении. Поэтому нередко народный хор состоит из трех групп — хоровой, плясовой и инструментальной, органически спаянных между собой. Такое объединение дает возможность показать русское искусство наиболее интересно и полно, приблизить исполнение к подлинно народным образцам.

Среди разнообразных средств народного исполнения — художественное коллективное творчество. Здесь каждый талантливый певец — исполнитель и создатель одновременно.

Умение импровизировать, творить, создавать новые хоровые произведения, наигрыши, пляски — есть одно из самых ценных качеств народных певцов-умельцев. Именно это качество делает народный хор подлинно творческим коллективом, способным обогатить музыкальный, поэтический и сценический образ песни.

Каждый русский народный хор раскрывает местные или областные богатства народной песенной культуры. Мы всегда отличим исполнительскую манеру Воронежского хора от манеры Омского, Уральского от Северного и т. д. Даже в одной области, в одном районе можно заметить весьма отличные друг от друга традиции местного музицирования и особенности исполнения плясок, так же как можно услышать различные варианты одной и той же песни.

Таким образом, любой из народных хоров является выразителем многообразия русской песенной культуры.

Основные жанровые особенности современный русский народный хор заимствовал непосредственно от своего прародителя — бытового песенного ансамбля. Небольшие ансамбли в три, пять, семь, десять человек нередко можно встретить и сейчас в колхозном звене, на ферме, в клубе и т. д. Певческий ансамбль обычно не превышает десяти — двенадцати человек, в таких условиях легче спеваться. Иногда часть ансамбля составляет одна семья. И сейчас немало спетых семейных ансамблей. Здесь каждый способен в процессе исполнения варьировать мелодический рисунок, вплетая свой узор в общий хоровой ансамбль.

Самодеятельные бытовые ансамбли и небольшие хоры основываются на импровизационной манере исполнения песен своего села, поселка, деревни. И песня, зарождаясь в таких певческих ячейках, продолжает жить в устной традиции народа, перерабатываясь и отшлифовываясь талантливыми певцами.

Иными словами, народные песни, исполняемые по слуху, хранились в памяти особенно музыкально одаренных певцов годами, а иногда и десятилетиями. Песня не фиксировалась в нотной записи и лишь в исполнении наиболее спетого ансамбля сохранялась подолгу в относительно законченной единой форме.

В лучших вокальных народных ансамблях и сложилось высокое мастерство народной полифонии, возникшее из умения «сплетать голоса» на основе ансамблевого чутья и ощущения музыкального целого всей песни. Действительно, музыкальное чувство ансамбля мастеров поразительно! Песня рождается буквально на глазах, она чрезвычайно гибка и изменчива. Партитура ее может измениться даже от смены запевалы. Но певцы от этого не потеряются, песня не «завянет».

На семинаре для преподавателей музыкальных училищ СССР в Московской консерватории в 1961 году был специально проделан такой опыт. Пел ансамбль опытных певцов бывшего хора Яркова. Сначала

запевал альтовый голос, затем ту же песню — теноровый. Надо было слышать, как перестраивалась вся партитура песни! Менялась тональность, голосовые партии, менялся общий диапазон хора. Каждый из певцов постепенно «нашел себя» в песне, импровизировал в удобной для себя тесситуре.

Песенные бытовые артели были узкоместными организациями, в силу классовой и территориальной разобщенности существовавшими оторванно друг от друга. Оттого в них прочно отстаивались местные или областные художественные традиции. Мастерство умельцев перенималось молодыми певцами, в свою очередь развивающими традиции местного народного пения. И различные стороны народного вокального мастерства: дыхание, звуковедение, сила художественной правды исполнения — это итог творческой деятельности многих поколений певцов.

«Упорным трудом достигают народные певцы, сказители, плясуны своего мастерства, — пишет П. М. Казьмин. — С малых лет они проходят большую школу, учась у близких, у родных, у лучших мастеров своего района, учась в поле, в лесу, на посиделках, на свадьбах... Будущие мастера народного искусства не только любили внимательно слушать, но много и упорно работали над усвоением лучших образцов...» [26]

В этом высказывании справедливо подчеркивается, что перенимание народного певческого мастерства — длительный процесс и требует серьезного труда и учения.

Известно, что народная манера пения не есть свойство, данное природой или связанное с особым устройством голосового аппарата певцов, она формируется на почве коллективных певческих традиций в многолетней школе народного пения.

Мы не раз уже говорили о народной манере пения. Пора дать ее определение.

Народная манера пения — это целый комплекс вокально-исполнительских средств и приемов, сложившихся на основе местных историко-культурных и художественных традиций под воздействием бытовой певческой среды. Народная манера особенно ясно выявляется в связи с ее местной характерностью. Если легко можно себе представить в русской речи особенности говора — московского, сибирского и других, то не менее ясно выступает и своеобразная, присущая определенной местности манера пения — северная, воронежская, уральская и т. д. Она является способом выражения музыкальной речи народных певцов и передается от старших к младшим (в семье) и через окружающую человека музыкально-бытовую среду.

Народная манера пения основана на особенностях диалекта, музыкального языка и исполнительского опыта ряда поколений народных певцов одной местности. Оттого она имеет относительную традиционную устойчивость.

В 1952 году я впервые услышала тульские песни от группы народных певцов с замечательным запевалой и умельцем В. Через два года мне пришлось прослушивать хоровые коллективы в Омской области для отбора на Всероссийский смотр сельской художественной самодеятельности. Выступает Крутинский хор русской народной песни. Запевает бессменная руководительница его, большой мастер, знаток рус-

[26] Казьмин П. М. О русской народной песне и ее исполнении. — В кн.: Художественная самодеятельность. Методические статьи в помощь руководителям хоровых коллективов. М., 1947, с. 27, 28, 29.

ской песни, шестидесятилетняя А. А. Мартынова, и я ясно слышу тульское пение. После концерта узнаю, что с двенадцати лет она с родными переехала в Сибирь из Тульской губернии.

Знакомясь с отдельными певцами в народном хоре Московского областного Дома народного творчества, я обнаружила, что одна певица припев песни «Во поле орешина» — «Чернобровая моя, черноглазая моя» — произносит так: «Ш(ь)ернобровая, ш(ь)ерноглазая моя». На мой вопрос: «Не с Урала ли она?» — девушка ответила утвердительно: «Да, из Кировской области».

Таким образом, местная народная манера пения традиционно устойчива. Однако это не означает ее неизменности в общем процессе развития народного искусства.

Напротив, она изменяется под воздействием новых условий жизни и музыкально-певческого быта. Исчезла территориальная разобщенность; многочисленны перемещения из одной местности в другую, что особенно сказывается на манере пения городской молодежи; отдельные районы нашей страны теснее связаны и благодаря радио, кино, телевидению. Широка концертная деятельность хоров и исполнителей-солистов; начинается систематическое обучение пению в общеобразовательных школах. Все это ведет к сглаживанию резких местных различий в народном творчестве. И современное «областное» пение развивается не изолированно от общерусской хоровой культуры, а в связи с ее постоянным ростом.

Какие же особенности создают характерное звучание, звуковой колорит народного хора?

Прежде всего *народная манера исполнения*, включающая певческую манеру, специфические приемы выразительности, и *хоровая партитура с подголосочным голосоведением*.

Новое время, новые условия бытования, взаимодействие с профессиональной музыкальной культурой значительно меняют как стилистический язык, так и формы исполнения русской народной песни.

Естественно, что новые условия жизни вносят и новые особенности в исполнительский стиль народного хора, развивая традиционные черты. Что же произошло с многочисленными песенными бытовыми артелями, какие формы приобретают они, что и как видоизменяется в их традициях?

Важно, что современные хоры русской песни не порвали связей с живительным источником — народным творчеством. Причина жизненности и художественная ценность их тем и определяется, что они были и сейчас остаются пропагандистами этого творчества, что они развиваются вместе с песенным творчеством советского народа. Кроме того, обращаясь к профессиональным и самодеятельным композиторам и поэтам наших дней, народные хоры все больше являются *выразителями* современности.

Советские народные хоры — не стихийно возникающие певческие единицы, — это организованные коллективы с плановой творческой и учебно-воспитательной работой. И поют они не для узкого круга своих односельчан, а ведут широкую концертную деятельность. Даже любительские коллективы выступают на больших концертных сценах, делают творческие отчеты, выезжают в гастрольные поездки. Так, например, Осинский хор Пермской области в течение нескольких месяцев обслуживал жителей Прикамья, передвигаясь на плавучей культбазе, три-четыре раза пел в Москве, снимался в кинофильме «Навстречу песне». Постоянно концертируют и Пензенский, Липецкий, Ульяновский, Череповецкий, Калужский и другие коллективы.

БИБЛИОТЕКА
107
338
Республиканский Центр русского фольклора
БИБЛИОТЕКА

Изменилась вокально-хоровая организация народных хоров. Большинство из них поют не импровизированно по слуху, а по партитуре, заранее подготовленной руководителем. Певцы объединяются в группы, исполняющие определенный голос партитуры. В процессе репетиционной работы выучиваются все хоровые голоса и закрепляются все динамические и тембровые краски.

Импровизационность исполнения видоизменяется в современных хорах. Как правило, импровизационные распевы песни осуществляются в репетиционный период. В концертных выступлениях песня звучит в законченной музыкальной форме. Таким образом, творческий метод современного хора сочетает импровизационность и законченность хорового исполнения.

В концертирующих народных хорах заметно стираются диалектные особенности народной речи, что ведет к единому литературному русскому языку. Но понятие «диалект» вбирает в себя и говор, и грамматический строй, и словарный запас того или иного местного наречия. Если пристально вслушиваться в народно-песенную речь современных хоров, то можно с уверенностью сказать, что наиболее устойчив из всех диалектных особенностей — говор. И он во многом определяет устойчивость областной, местной манеры пения.

Основную массу народных хоров составляют самодеятельные коллективы. Одни из них более жанрово определенны, то есть точно отражают областную исполнительскую традицию. В основном это сельские коллективы, участники которых — местные жители — поют свои песни и исполняют их так, как они издавна бытуют в устной традиции. Обычно они поют без инструментального сопровождения и основа их исполнения — свободное, импровизированное варьирование.

Среди таких коллективов — Крутинский хор села Крутинка Омской области, хор села Долженково Обоянского района Курской области, хор села Афанасьевка Алексеевского района Белгородской области и другие местные фольклорные ансамбли и хоры.

Многочисленны и народные коллективы общерусской традиции. Часто созданные в городских условиях из жителей-переселенцев, они не придерживаются узкоместных народно-исполнительских особенностей, не имеют ярко выраженной областной специфики. Репертуар их состоит из русских народных песен различных областей и песен советских авторов.

Ценность народно-массовых коллективов в том, что в них воспитывается любовь к родной песне. Здесь молодежь обучается принципам народного исполнительства: учится водить хороводы, петь в ансамблях, обыгрывать песни. Наряду с плановой учебно-воспитательной и концертной работой, руководители хоров развивают творческие способности отдельных участников. И певцы в той или иной мере занимаются собиранием песен, помогают их коллективному совершенствованию и созданию в хоре своего репертуара. В конце концов эти хоры становятся активными пропагандистами русской, в первую очередь современной, песни.

Профессиональные народные хоры представляют новую ступень в развитии народного творчества. Все эти коллективы выросли на базе самодеятельности и стали профессиональными потому, что по уровню исполнительского мастерства и по масштабам своей музыкально-пропагандистской деятельности переросли рамки самодеятельного искусства.

Творчество их наглядно показывает, как видоизменилась первоначальная бытовая песенная «артель» — родоначальница народного хора.

Прежде всего они являются концертными хорами, поют для широкой слушательской аудитории, выезжают в гастрольные поездки по нашей стране и за рубеж.

Каждый профессиональный народный хор отражает песенно-танцевальное искусство своей области или края. Репертуар его состоит не только из местных народных песен, но и из песен советских композиторов, раскрывающих современные жизненные события.

Многообразны концертные исполнительские формы хоров. Здесь и малые ансамбли, и частушки, и большие сценические действа, оркестровые выступления. В хорах создаются пляски и игры по народным мотивам.

Все профессиональные русские хоры поют не импровизационно, а по разученной партитуре и подразделяются на определенные хоровые партии и группы. Вопросы партитуры народного хора, манеры исполнения, методы работы будут рассматриваться по мере изучения отдельных тем.

Итак, подытожим основные стилевые или жанровые особенности современного русского народного хора:

Народный хор — это самобытная, ярко национальная форма музыкального исполнительства. Это самый демократический жанр хорового искусства, участие в котором доступно большинству людей.

Народный хор — одновременно и исполнительский и творческий организм. Коллективное импровизационное начало — основа его творческой жизни.

Русская народная и авторская песня составляют репертуар современного хора и определяют связь его с бытующим художественным творчеством народа.

Народный хор воплощает в себе синтезированное искусство — песню, пляску, инструментальное сопровождение; оттого часто состоит из трех групп — хоровой, плясовой и оркестровой, органически спаянных между собой. При этом дирижирование хором не вызывается внутренней необходимостью. Народные хоры поют без дирижера.

Каждый народный хор выражает местную или областную песенно-танцевальную культуру как часть многообразия русской песенной культуры. Местная народная манера исполнения и партитура с подголосочным голосоведением составляют характерное звучание народного хора.

Исполнительские формы народных хоров

Большую массу их составляют фольклорные ансамбли. Это форма бытового песенного музицирования. Организация их основана на авторитете и певческом опыте одного из «вожаков» — запевалы и организатора. Манера исполнения традиционная, узко локальная. Состав исполнителей — от трех до двенадцати — пятнадцати человек.

Репертуар ансамблей — местный песенно-танцевальный фольклор. Методы совершенствования исполнительского мастерства основаны на перенимании опыта, вокальной школы и репертуара от старших, ведущих певцов. Освоение репертуара происходит путем импровизационного местного распева. Коллективное творческое начало — основа основ фольклорных ансамблей, этих заповедников русской народной песни и

пляски. Именно в них сохраняются и шлифуются местные стили исполнения народного музыкального творчества и прежде всего в сельской бытовой певческой среде.

Кроме упоминавшихся ранее прославленных ансамблей данного типа, укажем еще на ряд фольклорных коллективов, завоевавших сейчас широкую известность, — сел Афанасьевка, Репенка, Фощеватово Белгородской области, ансамбль Семейских Забайкалья села Большой Куналей БурАССР, села Плёхово Курской области, ансамбль города Мезени Архангельской области, хор села Варзуга Мурманской области, села Курковичи Брянской области, Казачий ансамбль станицы Мрыховской Ростовской области, ансамбль села Мужитино Калужской области и другие. Многим из них довелось выступать на музыкально-этнографических концертах в Москве; некоторые фольклорные ансамбли записаны на грампластинки серии «Поют народные исполнители».

Особый интерес вызвала в последние годы серия грампластинок «Поют исполнители — собиратели фольклора». Горячие энтузиасты в своем исполнении по-новому, современному претворили традиционные стили записанных и расшифрованных ими песен. Начало этой серии было положено замечательной русской певицей и собирательницей Ольгой Васильевной Ковалевой. Таковы записи и фольклорного ансамбля Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных под руководством В. М. Щурова, включающие подлинные шедевры песен Белгородской области, ленинградского композитора И. Ельчевой, напевшей пластинку собранных ею песенных образцов, педагога и фольклориста С. Браз, записавшей на пластинку «Вятские песни» — подлинные жемчужины фольклора Кировской области (соло и в ансамбле). Исполнительский ансамбль музыкантов при Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР организовал Д. Покровский, при Институте имени Гнесиных — В. Щуров.

Один из интересных образцов исполнения народных песен Ульяновской и Кировской областей в обработке Ж. Кузнецовой для голоса с оркестром народных инструментов представлен на пластинке «Русская пентатоника» (солистка Галина Кретова — хормейстер и собиратель фольклора).

Самодеятельные народные хоры. Это организованные коллективы при клубах и Домах культуры в селах, районных центрах и городах. Все они имеют музыкально грамотного руководителя, часто баяниста или хормейстера. Возрастной состав их смешанный — здесь и пожилые певцы и молодежь. Количественный состав обычно двадцать — сорок человек.

В большинстве случаев самодеятельные народные хоры поют не импровизационно по слуху, а по заранее подготовленной партитуре. Вокально-хоровая структура их достаточно определенна; весь хор разделен на партии или группы, хотя разучивание песен происходит не по нотной партии, а с голоса руководителя или ведущего певца.

Репертуар и манера исполнения не всегда четко выражают местную фольклорную традицию. Наряду с исполнением местных песен самодеятельные хоры поют и общерусские песни в своем распеве или обработке. Значительную часть репертуара их составляют авторские песни, услышанные по радио, телевидению или взятые из сборников. Охотно включают они в программы песни местных самодеятельных композиторов и поэтов.

Некоторые самодеятельные народные хоры стали не только лабораторией современной песни, но известны как активные собиратели народного песенно-танцевального фольклора. В них ведется планомер-

ная репетиционная и учебно-воспитательная работа. Концертная деятельность занимает большое место в их практике. Лучшие коллективы выступают и в районах области, и за ее пределами. Многим из них выпала честь выступать в областных центрах, в Москве, а некоторым, например, Ульяновскому народному хору профсоюзов, Пензенскому русскому народному хору, Архангельскому народному хору «Сиверко», народному коллективу череповецких металлургов, и за рубежом. По уровню исполнительского мастерства и по размаху концертной работы многие из самодеятельных народных хоров выполняют функции концертных филармонических коллективов, например, в Липецкой, Пензенской, Томской, Ульяновской, Вологодской, Калужской областях.

Профессиональные народные хоры. Эта исполнительская форма родилась в условиях советского периода; она представляет собой особый творческий организм как по условиям работы, так по масштабам и разнообразию форм концертно-творческой деятельности.

Эти коллективы располагают огромными исполнительскими возможностями. Каждый областной профессиональный хор состоит из хоровой, плясовой и инструментальной групп, имеет штат творческих работников: художественный руководитель, один или два хормейстера, руководители танцевальной и музыкальной групп.

В коллективы привлекаются лучшие, талантливые молодые певцы, танцоры и музыканты своей области или края. Кроме того, при хорах концентрируются силы местных знатоков народной песни и мастеров пения, образующих так называемые фольклорные группы. Обычно это люди с большим певческим опытом, знанием народного быта и стиля местного пения. Они выполняют в хорах роль консультантов. Нередко заимствованные от них песни входят в репертуар хора в новой музыкальной и сценической форме. Областные народные хоры стали художественно-творческими центрами, где организуется более или менее систематическое собирание и отбор лучших песенно-танцевальных образцов, зарождаются и коллективно шлифуются новые песни советского народа.

Профессиональные русские народные хоры вывели русскую песню на широкую концертную дорогу. Но и выполняя функции концертных организаций, они стремятся к тому, чтобы при высоком уровне профессионального мастерства сохранить национально-самобытную основу.

Отметим еще две, возникшие в последнее десятилетие, формы народно-хорового исполнительства.

Это — учебные хоры на отделениях по подготовке руководителей русских народных хоров консерваторий, институтов культуры, музыкальных и культурно-просветительных училищ и детские народные коллективы. В 1969 году первый такой коллектив создан при Государственном русском народном хоре имени Пятницкого; в 1971 году организована фольклорная группа при Большом детском хоре Всесоюзного радио и Центрального телевидения. Позже начали свою работу детские народно-хоровые коллективы в Балашихинском Доме культуры «Спутник», во Фрязинской и Солнечногорской музыкальных школах, в хоровой студии г. Пушкина Московской области и другие[27].

[27] Методы работы в детских народных хорах требуют специальной теоретической разработки. Этой теме посвящены дипломные рефераты выпускников Отделения по подготовке руководителей русских народных хоров Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных — Е. Горячевой «Детский русский народный хор при Государственном академическом русском народном хоре им. Пятницкого» и П. Сорокина «Из опыта работы с детским фольклорным коллективом».

Творческая практика народных хоровых коллективов, тесная связь с вечно живым народным искусством доказали их жизнеспособность. Мало того, современные русские народные хоры своей деятельностью опровергли неверный взгляд на национальные русские хоры как на музыкальное достижение лишь прошедших эпох. Стремясь сохранить и развить лучшее в художественных традициях народной культуры, они не утратили национального своеобразия. За кажущейся внешней простотой русского народного хора стоит неисчерпаемо сложная и тончайшая музыкальная народная культура.

Сейчас еще трудно сказать, какие формы примет народное хоровое исполнительство в будущем. Ясно одно: основной «питательной средой» для него было и остается местное народное песенно-танцевальное музыкальное творчество, еще крайне мало изученное. Народные коллективы непрерывно работают над поисками новых, близких современному слушателю форм исполнения. В последние годы особенно заметны попытки возродить традиции народного действа, театрализации народной драмы на новой, современной сюжетной основе. Отчетливо видно стремление органически связать отдельные концертные номера единой темой, сюжетом, мыслью. Показательны в этом смысле народная сцена Северного хора — «Зима в Заостровье», Оренбургского — «Сказ о Чапаеве» и другие.

3. РЕПЕРТУАР

Главная задача русского народного хора — пропаганда национального песенного, инструментального и танцевального творчества в лучших образцах. Естественно, что, основываясь на классическом народно-музыкальном наследии, современный хор отражает прежде всего народное искусство наших дней.

Концертная практика профессиональных и любительских хоров русской песни показывает, что народное искусство пения, пляски, музыки, пантомимы, театрализованного действия во всем его многообразии далеко еще не изучено и остается неизвестным широким массам слушателей. Если учесть, что народное творчество непрерывно развивается, становится особенно понятной необходимость активно изучать и пропагандировать все лучшее, что накоплено в народе веками и что создается на наших глазах силами талантливых участников хоровой самодеятельности.

Пропаганда лучших старинных песен должна помочь окончательно изжить имеющее еще место пренебрежительное отношение к ним как к архаике, к отжившей старине. Нужно помнить ленинское указание о том, что без освоения культурных достижений прошлого нельзя построить социалистическую культуру. Нельзя забывать, что именно на классической русской народной песне воспитывались великие художники прошлого — Пушкин и Некрасов, Глинка и Мусоргский, Чайковский и Римский-Корсаков, на этих песнях учатся и советские музыканты и поэты.

В традиционных песнях раскрывается история культуры народа. Из этой культуры нам близко и дорого то, что открывает страницы героической истории русского народа, его быта и художественного творчества. А. М. Горький на Первом съезде писателей сказал: «...собирайте ваш фольклор, учитесь на нем, обрабатывайте его... Чем лучше мы будем знать прошлое, тем легче, тем более глубоко и радостно поймем великое значение творимого нами настоящего» [28].

Центральный фонограмархив в Ленинграде, композиторские организации, музыкальные и педагогические вузы страны, областные Дома народного творчества накопили бесценный по своему историческому значению и художественным достоинствам песенный материал. На основе тщательного исследования и отбора записанных песен опубликованы или подготавливаются к печати десятки фольклорных сборников Брянской, Псковской, Калужской, Орловской, Пензенской, Новосибир-

[28] Горький М. О литературе. М., 1953, с. 729.

ской, Ульяновской и многих других областей и краев Российской Федерации.

Широкий размах фольклорной работы в последние полтора-два десятилетия оказал огромное влияние и на композиторское творчество. Нередко записанные в народе песенные образцы становятся источником вдохновения для советских композиторов, использующих их в самых различных жанрах — от хоровой обработки одноголосных напевов до своеобразного творческого преломления народно-песенных мелодий и инструментальных наигрышей в вокально-симфонических и оркестровых произведениях. Вспомним «Курские песни» Г. Свиридова, хоры на народные тексты С. Слонимского и И. Ельчевой, обработки П. Коловского, В. Захарова, А. Абрамского, А. Мосолова, Фантазию на русские народные песни Красноярского края Ю. Шишакова и многие другие.

Народный хор обязан находить и исполнять классические образцы из «золотого фонда» русской песенности, бытующие в разнообразных местных вариантах. Их бережно хранят старожилы в сельской местности.

Но все ли целесообразно включать в репертуар из народно-песенного наследия? Безусловно нет. Не все, что бытует в народе и сохраняется в памяти отдельных людей, следует пропагандировать. Отбор традиционных песен должен производиться по их идейно-художественному содержанию. Еще Н. А. Добролюбов говорил, что «не все в народе народное». В репертуаре современного хора могут сохраняться только те народные песни, которые отвечают общественному сознанию, идеалам народа, способны воспитывать его, служить его интересам. Особое значение при этом имеют художественные достоинства музыкального материала. Песни, которые рассказывают о жизни народа в прошлом, могут привлекать внимание хора в том случае, если они близки людям сегодняшнего дня, если они продолжают жить. Такими могут быть песни о народных героях, об исторических событиях, о борьбе русского народа против иноземных врагов за свою свободу и независимость и многие другие. Эти песни отражают народный ум, героизм, нередко смекалку, юмор, лирику.

Из репертуара профессиональных хоров можно назвать наиболее впечатляющие и значительные: «Ты взойди, солнце красное», «Горят, горят пожары», «Утес», «Горы Воробьевские», «Славное море, священный Байкал», «Веселая беседушка», «Не бела-то заря», «Утушка луговая», «Ревела буря», «Уж ты, гуленька», «Песня о Ермаке», «Вдоль по морю», «У нас нынче субботея», «Сронила колечко», «Вдоль да по речке», «У нашей Кати горя много», «Что горит, горит», «Ах, не одна во поле дороженька», «Повянь, повянь, бурь-погодушка» и многие другие.

Жанры старинных песен в концертных программах могут быть самыми разнообразными: протяжные (проголосные) и любовно-лирические, плясовые и игровые, трудовые и обрядовые.

Народное вокальное мастерство с наибольшей полнотой раскрывается в жанре протяжных, проголосных, будь то лирическая, героическая или бытовая песня. В большинстве своем они поются без сопровождения, что требует и широкого дыхания, и протяженности звука, и хорошего хорового ансамбля. Поэтому пропагандирование песен подобного жанра особенно ценно для воспитания исполнительского мастерства хора.

Нередко для того, чтобы старинная песня стала «репертуарной», требуется некоторое переосмысливание ее в соответствии с новым временем. И в самой народно-певческой практике мы встречаем такое пе-

реосмысливание. Наблюдается два способа нового подхода к традиционной песне. В одном случае изменяется характер исполнения песни, в другом, кроме того, изменяется и сам текст песни.

Так, популярная в Сибири и на Урале песня времен русско-японской войны «Есть море на Дальнем Востоке» исполняется Оренбургским и Омским народными хорами в более волевом и энергичном темпе, чем она исполнялась по свидетельству старожилов в старину; несколько изменяя темп и характер песни, хоры подчеркивают в ней героическое начало (см. Нотное приложение, № 17, где песня дана в обработке Е. Конькова) [29].

Теперь рассмотрим другой способ переосмысливания, связанный с редактированием текста.

В Краснодарском крае записана замечательная историческая песня «Хорошо было, братцы, в отряде» (см. Нотное приложение, № 18). Содержание ее повествует о давних исторических битвах [30]. Однако в тексте есть отголосок чуждой нам идеологии, религиозности.

Ой, да хорошо было, братцы, в отряде,
Ой, да с Крюковским же с молодцом.
Ой, да Крюковской же он слезно заплакал,
Ой, заплакал, нам словесно ж рассказал.

Ой, да Крюковской он слезно заплакал.
Ой, да он словесно рассказал:
Ой, да вы молитесь, ой, дети мои, бо...
Э-ой, бог над нами ж навсегда.

Ой, да бог над нами, братцы, над слугами.
Ой, да во круты горы пойдем,
Ой, да во круты же горы пойдем,
Эй, к Шамилю в гости зайдем.

Ой, да во круты горы пойдем,
Ой, да к Шамилю в гости зайдем.
Ой, да Шамиль шашки да он наточает,
Э-ой, Крюковского в гости ждет.

Редактирование или переосмысливание текста песни возможно при новом подходе к содержанию. Что дает нам право в данном случае менять текст? Видоизменяя идейную направленность содержания, мы обязаны сохранить возможную историческую правду, а музыкальные интонации песни должны соответствовать активизации текста.

Оставляя основное содержание песни, мы отбрасываем лишь мотив религиозности и, что весьма существенно, меняем характер «Крюковского молодца». Если с ним «хорошо было в отряде», то вряд ли он «слезно заплакал» перед тем, как призывать идти «в гости к Шамилю». В бой не идут со слезами, желая победить.— А если дошла до нас через века песня о Крюковском, с которым «хорошо было в отряде», значит были в нем и смелость, и воля, и удаль. Это дает нам право изменить слова «он слезно заплакал» на строку «удал добрый молодец».

Тогда песня обретает идейную ясность и героическую направленность.

[29] Оренбургский народный хор исполняет песню в обработке А. Копосова. См. сборник «Расцвели Оренбургские степи». М., 1969.

[30] Крюковской и Шамиль — не вымышленные, а подлинные герои русской истории XIX века.

Ой, да хорошо было, братцы, в отряде,
Ой, да с Крюковским же с молодцом,

Ой, да Крюковской же удал добрый молодец,
Ой, да он словесно нам он рассказал.

Ой, да Крюковской же удал добрый молодец,
Ой, да он словесно нам он рассказал:

Ой, да во круты горы, братцы, пойдем,
Эй-ой, к Шамилю в гости зайдем.

Ой, да во круты горы, братцы, пойдем,
Ой, да к Шамилю в гости зайдем.

Ой, да Шамиль шашки да он наточает,
Эй-ой, Крюковского в гости ждет.

В мелодии запева хотя и ясно слышится минорное наклонение, но активное, многократное возвращение к первоначальному верхнему звуку *ми* дает ощущение определенности и решительности.

Приведенные выше примеры говорят о возможности переосмысливания старинных народных песен в хоровых коллективах. Но нужно подчеркнуть, что это требует большого художественного такта и мастерства.

Каждый народный хор интересен прежде всего показом своего местного народно-песенного творчества. Для того, чтобы правильно и интересно отобразить культуру народного пения данной местности, руководитель должен изучать народное творчество, говор, исполнительские традиции народного искусства. Наблюдая народное пение в быту, можно определить, что и как поют в настоящее время люди в данной местности. И тут на первое место выступает вопрос организации фольклорной собирательской работы коллектива. Только продуманная система связей с местными фольклорными ансамблями, со знатоками и мастерами народного пения обеспечит приток нового материала в народный хор, профессиональный и самодеятельный.

Основой репертуара каждого хора должно быть то, что бытует именно в данной местности, что является наиболее типичным, характерным для данного хора. Богатство русской песни и заключается в многообразии местных вариантов. Материалы экспедиций по собиранию показывают, что областная характерность народных песен обусловливается своеобразием местного быта, трудовой деятельности, природы и языка.

Приведем такой пример. Песня про татарский полон, широко бытующая по всей России, была записана в Сибири, с таким текстом [31]:

Огонек горит мал-малешенек,
А дымок идет синь-тонешенек,
Вокруг огня киргизы сидят,
Киргизы сидят, они диль делят.
Кому золото, кому серебро.
Зятю теща доставалася.
Ее день возил по ельничкам,
Другой таскал по березничкам,
А на третий день домой привез,
Он домой привез молодой жене,
— Ты давай-ко ей три работушки,

[31] Песня записана В. Василенко в Омской области.

Три работушки, три заботушки,
Глазами-то гусей пасти,
А руками-то ковер выбирать,
А ногами-то дитя качать.
— Баю, дитятко, баю, милое,
Ты по батюшке — киргизеночек,
А по матушке — мил внученочек,
Твоя мать была с заметочкой,
Она падала с высока крыльца,
Разбивала себе праву бровь.
— Ты привез мне не служаночку,
Ты привез мне родную матушку,
Награди ее золотой казной,
Отпусти ее на святую Русь.

Видоизменение текста песни объясняется очень просто. В XIX веке киргизы были самыми беспокойными соседями русских поселенцев по Иртышу.

Отображение областного песенного творчества не должно ставить преград к исполнению хором песен общерусского значения, получивших распространение по всей стране. В таких случаях интересен особый, свой распев песни, в присущей данному хору певческой традиции.

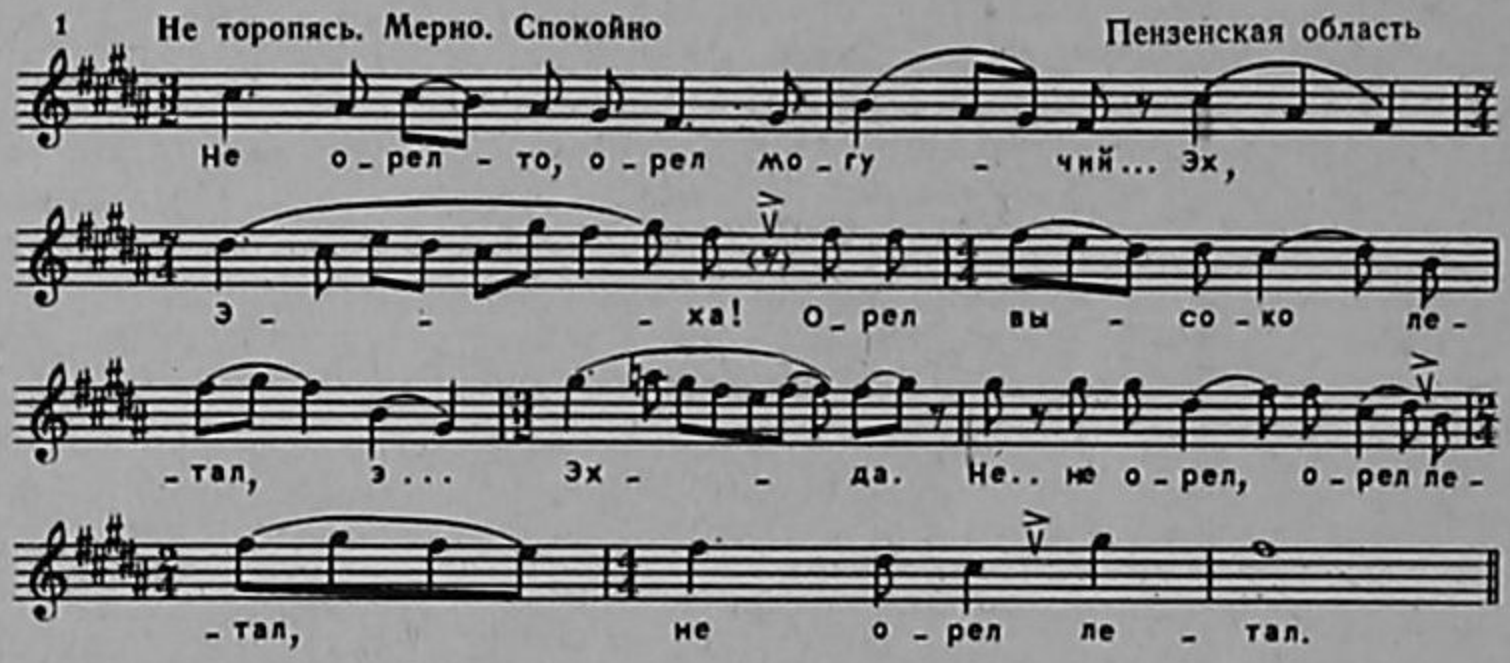
Надо сказать, что приблизительно до 1936 года в самодеятельных колхозных хорах, да и в профессиональных — имени Пятницкого, Архангельском, хоре Яркова — исполнялась главным образом старинная крестьянская песня. Это объяснялось тем, что еще не было организованной и систематической работы по собиранию песен наших дней. В годы Великой Отечественной войны, и особенно после нее, интерес к современному песнетворчеству необычайно возрос. Сейчас в репертуаре народных хоров немало новых песен, широко бытующих в народной среде, например: «Уж ты, поле», «За рекой, за горой», «За горою у колодца», «Озера», «По северной дороге», «Грушица», «Журавли летели мимо» и многие, многие другие.

Нередко талантливые участники хоровых коллективов сами создают новые песни. Так, популярность получили песни: «По северной дороге», «Свадебная» — Вологодского хора; «Каравай», «В нашем поле хлеба» — Хора воронежских строителей; «Поет за Камою гармонь речистая» — Осинского хора Пермской области; «От Сибирских колхозных полей» — Крутинского хора Омской области. Способные авторы текстов песен и частушек есть среди артистов каждого профессионального русского хора. Так, в Воронежском хоре — М. Мордасова и А. Паршин, в Омском — В. Жуков, в Волжском — В. Бурыгин и т. д.

Большое место в репертуаре занимают песни советских профессиональных и самодеятельных композиторов. Лучшие песни В. Захарова, К. Массалитинова, А. Мосолова, Ф. Маслова, Е. Родыгина, В. Левашова, А. Абрамского, Н. Кутузова, Н. Поликарпова и других сочетают в себе особенности народного и современного песенного языка.

Широкой известностью в нашей стране пользуются песни талантливых самодеятельных композиторов А. Оленичевой, Е. Медянцевой, Е. Конькова, В. Никитина, М. Чумакова, А. Жирнова, В. Лавриненко, И. Шутова.

В лучших песнях композиторов-любителей привлекает стремление передать образы советской действительности на основе национальной песенной традиции. Интересна в этом отношении песня о В. И. Ленине «Орел сизокрылый» Е. Медянцевой — руководительницы народного самодеятельного хора Пензенской области.



Современной народной и композиторской песне принадлежит по праву ведущее место в репертуаре народных хоров. Народная песня — это живое, творческое явление, она не знает застывших форм. Непрерывно нарождаясь в песенном быту народа, она обогащается взаимодействием и с творчеством композиторов. Еще Б. Асафьев метко заметил, что современная песня является той «...ареной, где сталкиваются и скрещиваются массово-художественные и индивидуально-художественные тенденции и навыки...» [32]. Свидетельством тому является в наших народных хорах совместное творчество самодеятельных композиторов и хорового коллектива.

Так, яркие художественные явления родились из содружества Николая Поликарпова и хора русской песни Московского областного Дома народного творчества (сейчас хор «Подмосковные голоса» Дворца культуры завода «Серп и молот»), Михаила Чумакова и Волжского народного хора, Марии Мордасовой и Воронежского хорового коллектива и многих других. Причем методы и формы взаимодействия творческого коллектива и композитора весьма разнообразны.

Яркой индивидуальностью отличается творческий почерк композитора Николая Поликарпова. В его песнях удивительно органично слиты особенности традиционной и современной песенной культуры Подмосковья, многообразны его гармошечные и баянные наигрыши. Они звучат и в эфире в исполнении хора Всесоюзного радио и многих народных коллективов. В репертуарном фонде хоров: «Подмосковная лирическая», «Колхозная праздничная», «Кукует кукушечка», «За Двиной, за Северной», мужские частушки и другие. Многие песни Поликарпов пишет на собственные слова (см. Нотное приложение, № 10).

Вслушиваясь чутким ухом музыканта в хоровое многоголосие русского Севера, подмосковный композитор с неменьшей глубиной воплотил в своих песнях и северный песенно-хоровой стиль. Его песня на слова популярного поэта Виктора Бокова «За Двиной, за Северной» стала образцом современной хоровой лирики.

Следует сказать и об авторах текстов современных песен для народных исполнителей. Наряду с известными именами поэтов М. Исаковского, А. Твардовского, Я. Шведова, В. Пухначева, в последние годы активно сотрудничают с народными хорами поэты В. Семернин, И. Дремов, И. Тарабукин и многие другие. Среди них особое место принадлежит Виктору Бокову — человеку самобытного русского даро-

[32] Асафьев Б. В. Композитор — имя ему народ. Избр. статьи, вып. 2. М., 1952, с. 7.

вания. Он не только создатель прекрасных поэтических строф, но и яркий исполнитель песен и частушек под балалайку. Наибольшую популярность получили его песни: «Девичьи припевки» (на этот текст созданы две песни композиторами А. Жирновым и В. Лавриненко), «Подмосковная лирическая» (музыка Н. Поликарпова), «Сказ о Мамаевом кургане» (музыка А. Пахмутовой), «Оренбургский платок», «Я назову тебя зоренькой» (музыка Г. Пономаренко) и другие.

Редкостное явление — творчество Аграфены Оленичевой. Обладая исключительно своеобразным поэтическим видением, даром русского слова, воплощенного в родном ей сибирском напеве, Оленичева оставила нам исключительный по художественной ценности мелодический и поэтический материал. Материал почти стопроцентно репертуарный. Увы, используется он в концертной практике народных, в частности сибирских, хоров очень ограниченно — исполняется всего несколько наиболее популярных образцов.

Оленичева, будучи певицей, а затем участницей фольклорной группы Омского русского народного хора, приносила в коллектив свои тексты и напевала созданные ею мелодии. Художественный руководитель хора Е. В. Калугина прослушивала новую песню, корректировала, а затем записывала. Сочиняла Оленичева всегда лишь одноголосный напев, но он удивительно хорошо поддавался многоголосному распеву. Оттого ее песни охотно и интересно обрабатывались профессиональными композиторами: В. Захаровым, А. Копосовым, С. Аксюком, Г. Лобачевым, В. Левашовым и художественным руководителем Омского хора Е. Калугиной. Среди лучших песен А. Оленичевой — «За воротами гуляла молода», «Ельничек-березничек», «Белым снегом», «По бугру, по берегу», «За рекой, за горой», «Приходите, гости, к нам», «Ах, я младешенька-млада» (см. Нотное приложение, № 2, 3, 14).

Творчество самодеятельных композиторов распространилось чрезвычайно широко. Из среды самодеятельности выходит огромное количество песен на патриотическую тематику или романсово-лирических. В подавляющем большинстве эти песни шаблонны по музыкальному языку и представляют перепевы одних и тех же интонаций, близких наиболее привычным из народных образцов. Естественно, что такие песни не представляют художественной ценности. И здесь музыкальный вкус руководителя и коллектива в целом играет первостепенную роль. Тщательный отбор, доброжелательная критика, а если надо, и творческая помощь авторам из среды самодеятельности помогут воспитать художественный вкус и самих певцов хора, и, если автор талантлив, направить его творческие опыты.

Известно, как взаимно обогатили друг друга Г. Пономаренко и Волжский народный хор, Е. Коньков и Омский народный хор, В. Захарченко и Сибирский народный хор. Прочны творческие связи хора русской песни Всесоюзного радио со многими самодеятельными авторами.

Хоровой коллектив в целом выступает в таком содружестве как коллективный редактор песен. Особенно обычно активны участники в шлифовке текстов, нередко они улучшают и напев, создают свои варианты его и подголоски.

Практика создания современного репертуара показывает, что авторские песни тогда оказываются жизненными и долговечными, когда они не только передают мировоззрение и чувства народа, но и опираются на музыкально-художественную традицию. Но лишь самым зрелым из них удается достичь уровня народных, буквально слиться с народным музыкально-поэтическим мышлением.

В репертуаре народных хоров особое место принадлежит частушке — наиболее активному жанру современного творчества народа. Трудно переоценить огромную воспитательную силу его воздействия. Быстро откликаясь на все новое в жизни, частушка выявляет недостатки в острой, сатирической форме.

Известны и многочисленные лирические частушки или припевки «про миленочка», бытующие с разными названиями: на Урале — «Боля» и «Духаня», на Севере — «Дроля», в Сибири — «Ваталинка». В народе немало подлинных мастеров — создателей и исполнителей частушек.

Пожалуй, первое место в пропаганде частушек принадлежит Уральскому и Воронежскому хорам. А среди непревзойденных исполнительниц и творцов их — Марии Мордасовой. Она сумела внести в этот жанр не только первоклассное мастерство, но и свежую, ярко современную форму. Проходят десятилетия, а с концертной эстрады и в эфире продолжает звучать голос этой самобытной певицы. Все новые и новые текст, напевы, наигрыши приносит она в свой родной Воронежский хор. И в каждой ее частушке живое, образное слово, отклик на события сегодняшнего дня, огромный творческий темперамент, мастерство. Мария Мордасова стала примером для подражания (в хорошем смысле слова) для молодых запевал [33].

Итак, репертуар современного народного хора составляют старинные песни, бытующие в различных местных вариантах, современное народное песнетворчество и песни советских композиторов, написанные для данного коллектива.

Народные песни исполняются или в подлинном виде (без обработки), или в обработках. Причем обработки могут быть самыми различными:

Распев творческой группы хора: Уральского «Ой, вы, горы»; Омского «От сибирских просторных колхозных полей»; хора «Подмосковные голоса» «Во поле орешина» (Нотное приложение, № 5, 12, 13).

Обработка руководителя хора: «На горе, на гороньке» в обработке В. Горячих; «Ой ты, темная ночь» в обработке Андрея Новикова; «Не бела заря» в обработке Н. Кутузова (Нотное приложение № 6).

Обработка композитора, сделанная по заказу хорового коллектива: «Широка ты, степь» и «Белым снегом» в обработке А. Копосова (Нотное приложение № 3) и другие.

Авторами современных песен являются народные умельцы, композиторы профессионалы или самодеятельные музыканты, а также сами руководители народных хоров. Порой они делают переложения для народного хора песен советских композиторов («Сидят ветераны» и «Сказ о Мамаевом кургане», музыка А. Пахмутовой в переложении В. Левашова и А. Копосова, Нотное приложение).

Несколько слов о подборе репертуара в концертную программу. Известно, что репертуар народного хора формируется в самом коллективе, а не просто берется из нотных изданий. Местные народные песни нужно найти, записать и приспособить к возможностям данного коллектива. Таким образом, коллектив, и прежде всего его руководитель, должны вести неустанную работу по собиранию всего ценного, что может войти в концертный репертуар хора. Собирать песни приходится

[33] См.: Частушки, исполняемые М. Мордасовой. М., 1958.

далеко не всегда в организованной экспедиции — они редки, а на стройке, в колхозе, на станции, от людей, которые поступают в хор, от известных любителей и знатоков песни в период гастролей, то есть при каждом удобном случае. Для этого нужно главное — научиться отбирать художественно ценный фольклорный материал и расшифровывать или нотировать записи. Большую помощь руководителю в собирательской работе могут оказать самодеятельные коллективы области, также собиратели местного фольклора. Однажды в Мариновском хоре Омской области участникам экспедиции была брошена фраза: «Да вы наших песен и на машине не увезете». Эта шутка характеризует народные самодеятельные хоры как собирателей фольклора. Конечно, лучше записывать многоголосные образцы, но найти их трудно, поэтому нельзя проходить и мимо интересных одно-двухголосных песен. Если песня одноголосна, она может быть обработана композитором или руководителем, или распета хором «на голоса».

Каковы основные требования при подборе песен в концертную программу хора?

Высокие идейно-художественные достоинства песни, соответствие ее исполнительскому стилю и творческой направленности коллектива [34].

Как составить программу концерта?

Прежде всего она должна быть разнообразной по тематике и жанрам. Нельзя перегружать программу песнями протяжными, медленными, лирическими, так же как песнями быстрых темпов.

Возможно объединить программу единой темой, например: «Русская земля», «Песни Иртыша», «Наши просторы», «Можно верить сибирскому слову». Нередко по тематическому признаку строятся первое и второе отделения, а также часть отделения концерта, например: «Сюита из песен о гражданской войне» и «Веночек из народных песен» в Уральском хоре, «Чапаевцы» в Оренбургском хоре. В профессиональных хорах концертные программы охватывают разнообразные исполнительские формы: хоровые песни, ансамблевые, сольные номера, частушки, пляски, инструментальные пьесы.

Живость исполнению придают элементы движения, игры, народные сцены. Материалом для сценических «действий» служат как специально разработанные сцены, объединенные единым сюжетом («Свадьба» в Северном хоре, «За околицей» в хоре имени Пятницкого), так и отдельные игровые, хороводные и плясовые песни («Как Ивана-то хозяйка собирала» в Сибирском хоре, «Уродилась наша Грунюшка крупна» в Волжском хоре).

При составлении концертной программы важно не просто сделать ее разнообразной, но и найти драматургически единую линию в сочетании с принципом контраста. При этом следует учесть соотношение вокальных и хореографических номеров, найти «кульминации» действия программы, продумать финалы обоих отделений концерта.

В заключение отметим, что хорошо подобранный, художественно полноценный репертуар народного хора помогает воспитывать художественный вкус широкой слушательской аудитории, способствует развитию массового народного творчества.

[34] Так же важно придать ей концертную форму.

4. ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ СТРУКТУРА

И по составу, и по пропорциональному соотношению голосов народные хоры представляют интересную и многообразную картину. Для того чтобы понять вокально-хоровую организацию народного хора, необходимо остановиться на таких вопросах, как составы и расположение хоров, диапазоны и регистры голосов народных певцов.

Вокально-хоровая организация самодеятельных и профессиональных народных хоров (имеются в виду составы и диапазоны голосов) основана на местных певческих традициях. Оттого структурные черты — соотношение женских и мужских голосов, подразделение на партии или группы — в разных областных хорах принимают разнообразные формы.

Вокально-хоровая структура бытовых певческих ансамблей и профессиональных народных хоров имеет существенные отличия, поэтому рассмотрим их раздельно.

Прежде всего о количественном составе. Народный певческий ансамбль обычно содержит от двух до десяти-двенадцати человек. Такой малый состав — наилучшая организация для свободного пения «на подголоски», где чутко слушают друг друга, один голос «припевается» к другому. Народные вокальные ансамбли и небольшие хоры складываются не из традиционных партий — сопрано, альты, тенора и басы, а иногда из однородных голосов. Соотношение этих голосов бывает самым разнообразным. Могут преобладать женские или, наоборот, мужские голоса, отсутствовать сопрано или басы.

В большинстве областей северной и средней полосы России, а также на Урале, основу хоров составляют женские голоса; все мужчины поют в высоком строе без басов. В Сибири более активна роль мужских голосов, частично басов. В донских и кубанских казачьих хорах ведущая роль принадлежит мужским голосам.

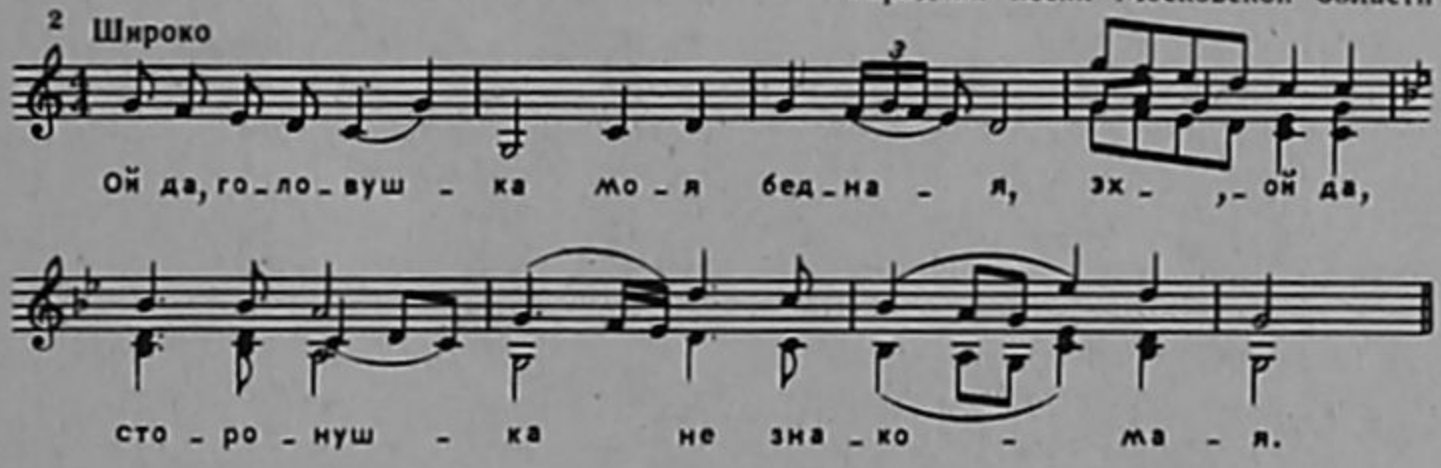
В народно-хоровом ансамбле партии звучащей партитуры не равны по количеству голосов. Это объясняется тем, что в народной песне основной голос — напев песни — исполняется обычно большинством голосов, а отдельный подголосок — ответвление от основного напева — одним, реже двумя, тремя певцами.

Уже три, пять, шесть человек нередко представляют интересный многоголосный ансамбль, где каждый голос ведет свою мелодическую линию. Раньше уже упоминалось о мастерстве ансамбля А. Лебедевой, который первоначально состоял из пяти женщин, причем каждая певица вела самостоятельный голос, а также могла быть запевалой.

В отличие от хора академического типа, в народном хоровом исполнении нет традиционного четырехголосного сложения. Партитура народного хора представляет собой своеобразное и гибкое явление, где хоровые голоса то сходятся в унисон, то расходятся в многоголосные созвучия.

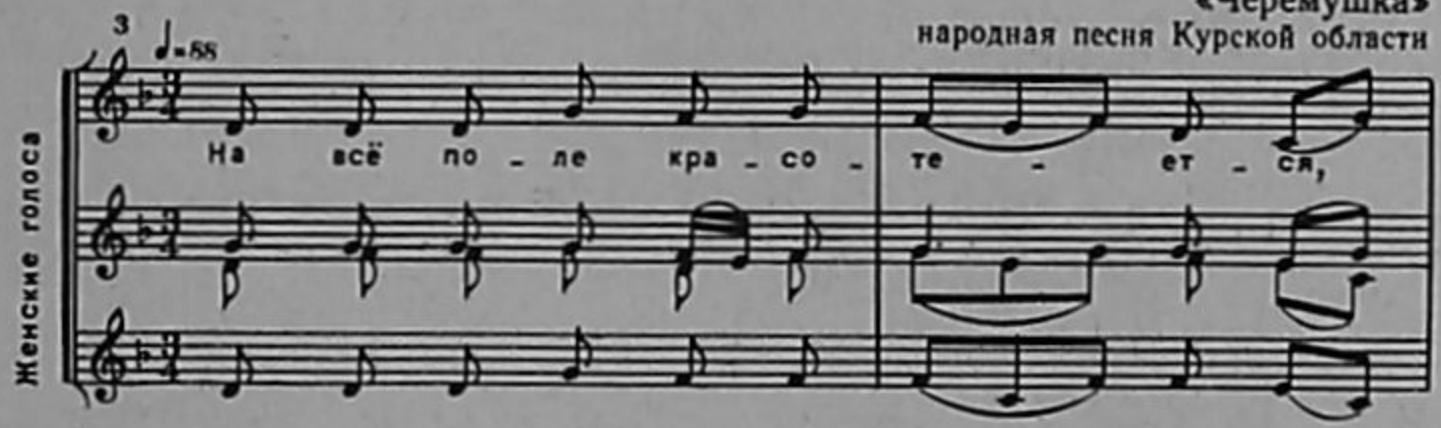
Вот пример из песни «Ой да, головушка моя бедная», записанной в городе Дедовске Московской области от участниц хора кордной фабрики. Здесь характерны созвучия, образуемые свободным движением голосов:

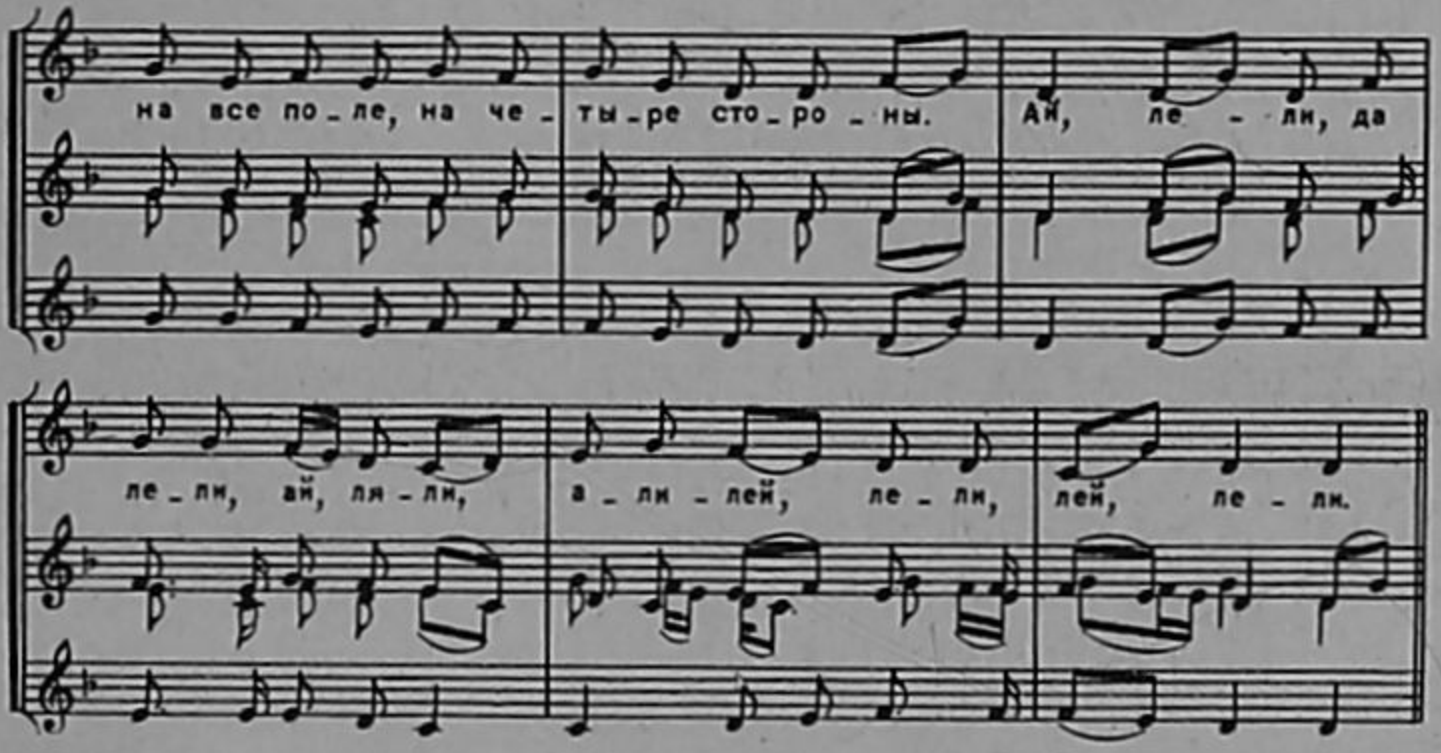
«Ой да, головушка, моя бедная»
народная песня Московской области



Другой пример из песни «Черемушка» [35]:

«Черемушка»
народная песня Курской области





Обычно бытовое пение не фиксируется в нотах, поэтому сама партитура песни заключает возможность непрерывного развития. В то же время наличие музыкально грамотных руководителей и запись песен на магнитофон позволяет фиксировать хоровое звучание в наиболее совершенном его варианте [36].

[35] Руднева А. Народные песни Курской области. М., 1957.

[36] В 70-е годы практическое применение получила многоканальная запись, что означает одновременную запись на отдельный магнитофон каждого из поющих в ансамбле. Так технически более точно воспроизводятся все варианты напева песни.

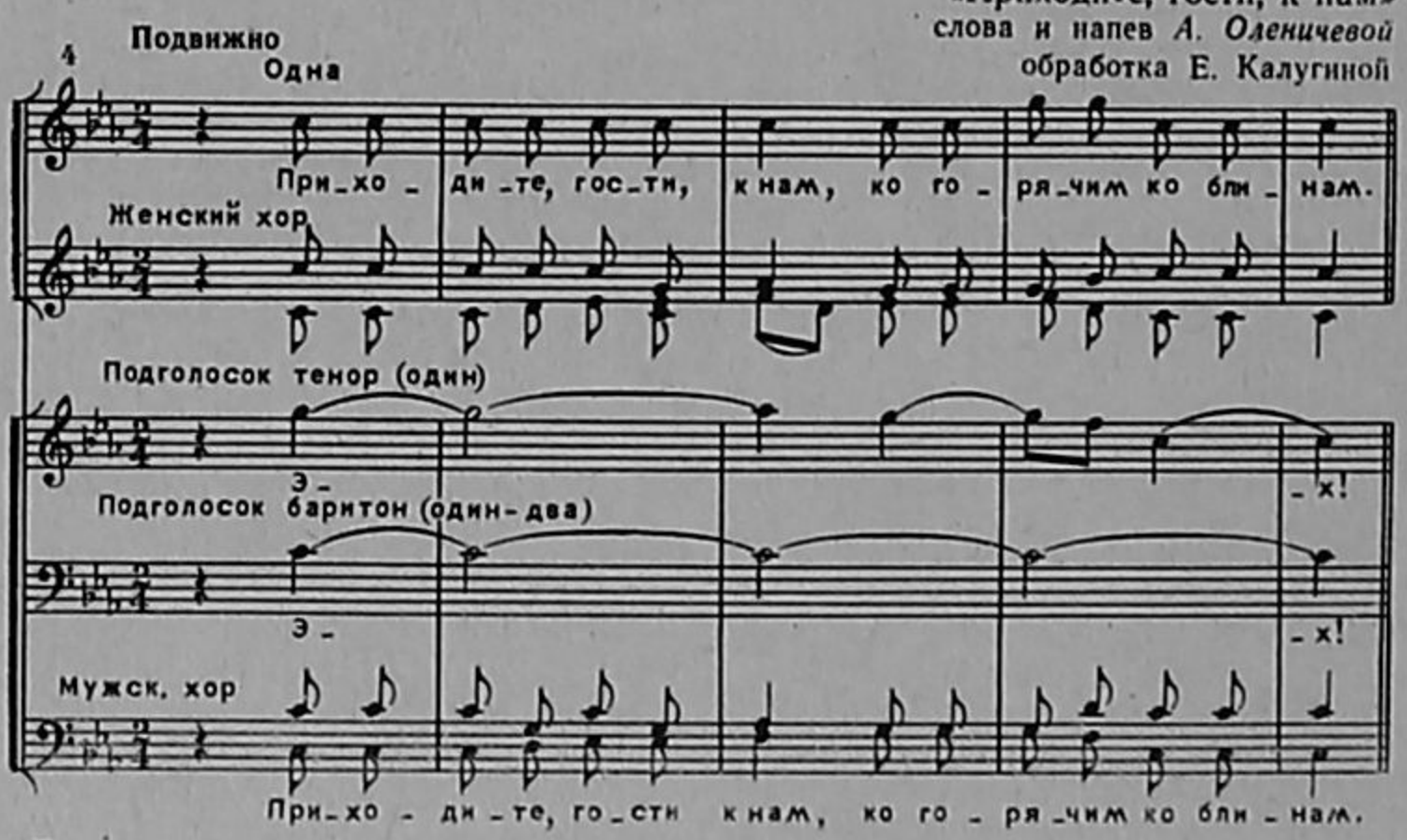
В современных народных хорах, организованных в самодеятельные и профессиональные коллективы, вокально-хоровая структура, в отличие от бытовых ансамблей, значительно изменяется. Сейчас, когда они вышли на широкую концертную дорогу, когда они непрерывно расширяют свой репертуар, подразделение на определенные хоровые партии стало практически необходимым. Деление на четкие хоровые группы позволяет быстрее осваивать новый репертуар по партиям хоровой партитуры.

Количественный состав профессиональных народных хоров обычно сорок — пятьдесят человек. В соотношении отдельных групп голосов — мужской и женской, а также отдельных партий соблюдаются соответствующие пропорции. Если мужская группа составляет двадцать певцов, то обычно женская группа несколько расширена, примерно человек двадцать пять — тридцать.

В женской группе встречаются двухгрупповые деления (низкие, высокие) и трехгрупповые (низкие, средние, высокие). В большинстве случаев народный хор делится на высокие, средние и низкие голоса. Мужская группа иногда подразделяется только на две группы — тенора и басы, или высокие и низкие. Нередко из группы высоких женских голосов выделяется группа «подголосков», которая «выводит» высокие подголоски и «выносит верхние концы» песен (Уральский народный хор).

Женская группа может делиться на четыре партии в зависимости от партитуры песни. Внутри отдельных хоровых партий различаются голоса с индивидуальными функциями, использующиеся при подголосочном исполнении песни как тембровые краски. В основных же хоровых партиях соблюдается приблизительно одинаковое количество голосов. В многоголосной песне они могут подразделяться на более мелкие подгруппы в зависимости от партитуры. Но нельзя забывать, что в народных песнях мелодия обычно исполняется большинством голосов, а отдельные подголоски исполняются одним или двумя певцами. Например, в песне А. Оленичевой «Приходите, гости, к нам»:

«Приходите, гости, к нам»
слова и напев *А. Оленичевой*
обработка Е. Калугиной



Таким образом, минимальное количество голосов в самостоятельной партии не три, как это имеет место в хоре академического типа, а два, чаще — один.

Хоровое многоголосие в партитурах народных песен не бывает выдержанным. Соединение в унисон так же характерно, как и расширение до шести-девяти и даже до двенадцати самостоятельных мелодических линий. Приводим партитуры русского народного хора П. Яркова в песне «Ай да, уж вы, ночи» и хора имени Пятницкого в песне для женского состава «Горы Воробьевские» (см. Нотное приложение, № 17).

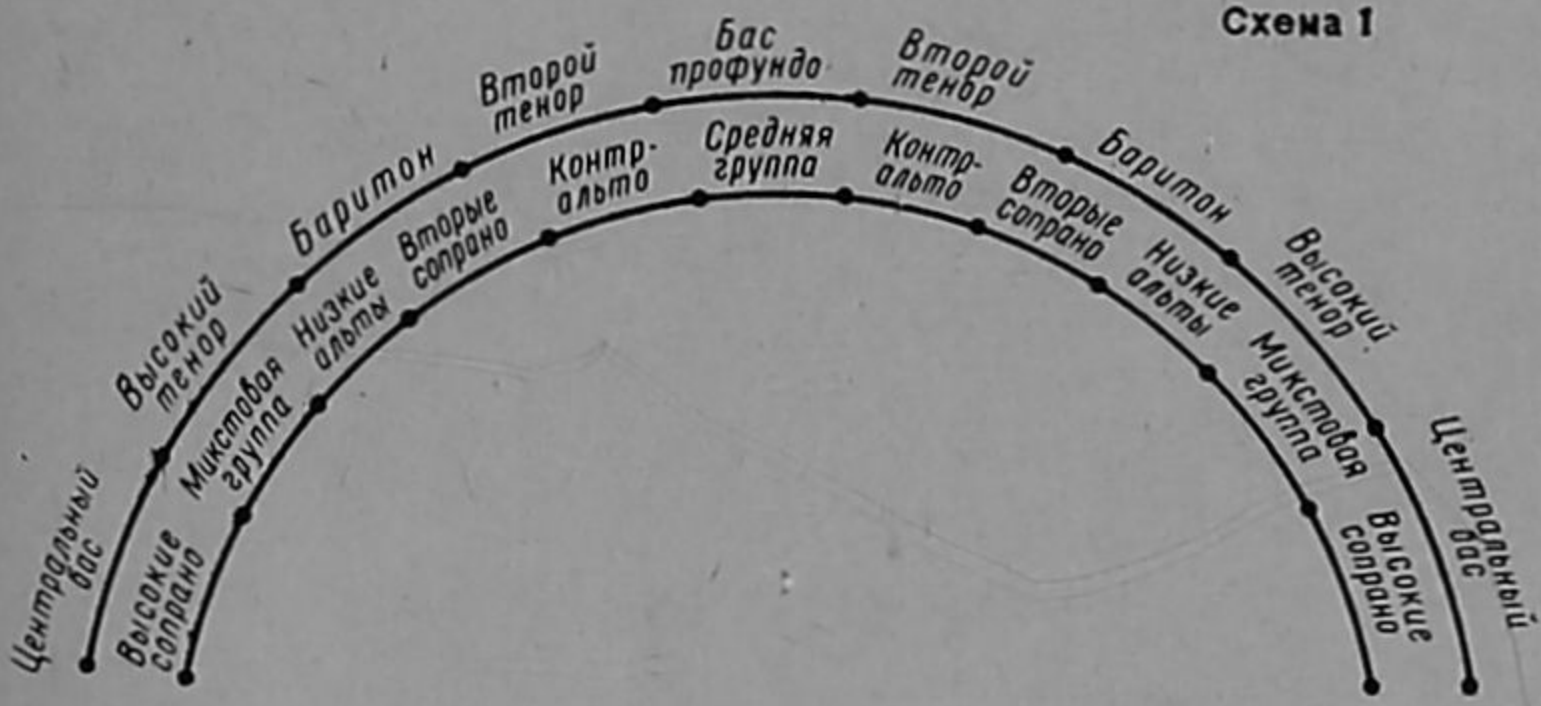
Расположение на сцене народного хора, выступающего без дирижера, основано на том, чтобы певцы могли слышать и видеть друг друга, то есть зрительно и музыкально общаться между собой. Поэтому обычно хор стоит полукругом в два ряда: первый — женщины, второй — мужчины. В расположении партий и групп нет безусловных правил для всех хоров. Ниже мы приведем схемы расстановки певцов во всех профессиональных хорах.

Кроме расположения по партиям, в отдельных профессиональных хорах практикуется расположение «вперемежку» голосов, что заимствовано от народной традиции петь «с кем удобно»; в быту вместе стоят и спеваются различные, а не родственные голоса. Разумеется, такая расстановка основана на хорошей спетости и самостоятельности отдельных певцов.

В Уральском хоре голоса располагаются вперемежку, и певцы строятся по росту: в середине хора высокие, к краям — ниже.

Интересный образец расстановки можно наблюдать в Волжском хоре. Весь хор разделен на небольшие группки (по три-четыре человека), наиболее родственные по тембру и диапазону; эти группки располагаются вперемежку низких голосов с высокими (см. схему 1). Кроме того, весь хор поделен на две равные половины, в каждой из которых находятся все подгруппы. Такая расстановка способствует и компактности, слитности звучания и выявлению тембров голосов.

Схема 1

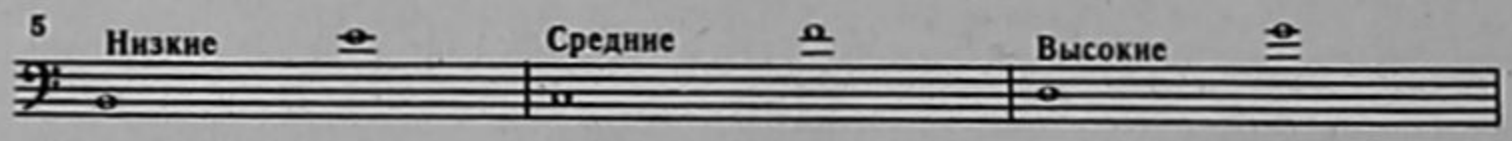


Таким образом, в народных хорах нет определенных правил для расположения отдельных хоровых голосов, так же как нет установленных названий хоровых партий. Поэтому называем их так, как они употребляются в данных хорах.

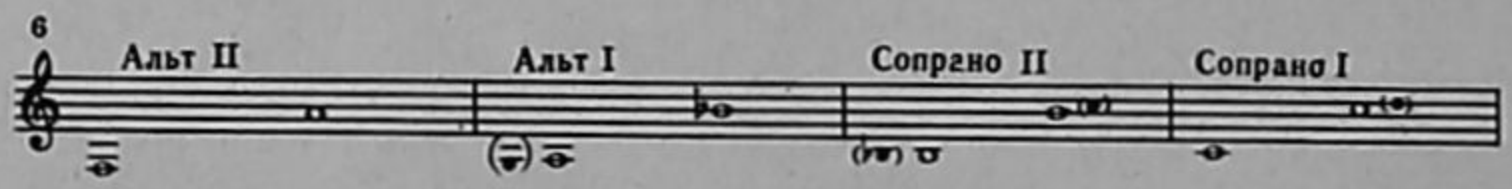
В русском народном пении можно встретить различные по диапазону голоса — от басов до высоких сопрано. Как правило, тесситура

мужских голосов повышена по сравнению с хорами академического типа; преобладает теноровo-баритоновое звучание.

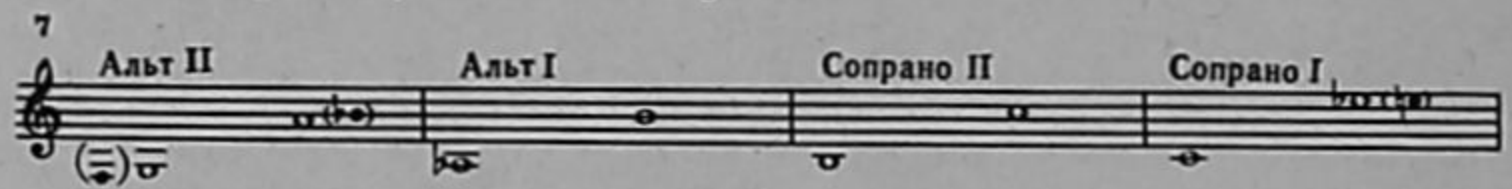
Средний рабочий диапазон мужских голосов:



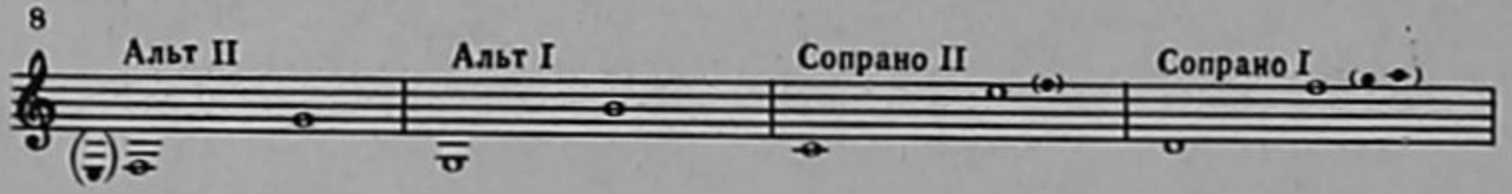
Диапазон женских голосов определяется местными особенностями пения. Напомним, что певицы хора имени Пятницкого, Воронежского, Уральского поют лишь в грудном натуральном регистре, поэтому предельные звуки высоких голосов — *до (ре)* второй октавы:



В хорах Омском, Сибирском, Оренбургском диапазон высоких женских голосов расширен до *ми* второй октавы:



Традиционное умение владеть головным регистром позволяет певицам Северного и Волжского хоров свободно петь во второй октаве до звуков *соль (ля)*:



При работе с любительскими хорами нужно тщательно изучать реальные возможности исполнителей и ни в коем случае не «подгонять» их под образцы диапазонов государственных хоров. В практике могут встретиться самые различные голоса. Соответственно их диапазонам и нужно строить партитуру хора.

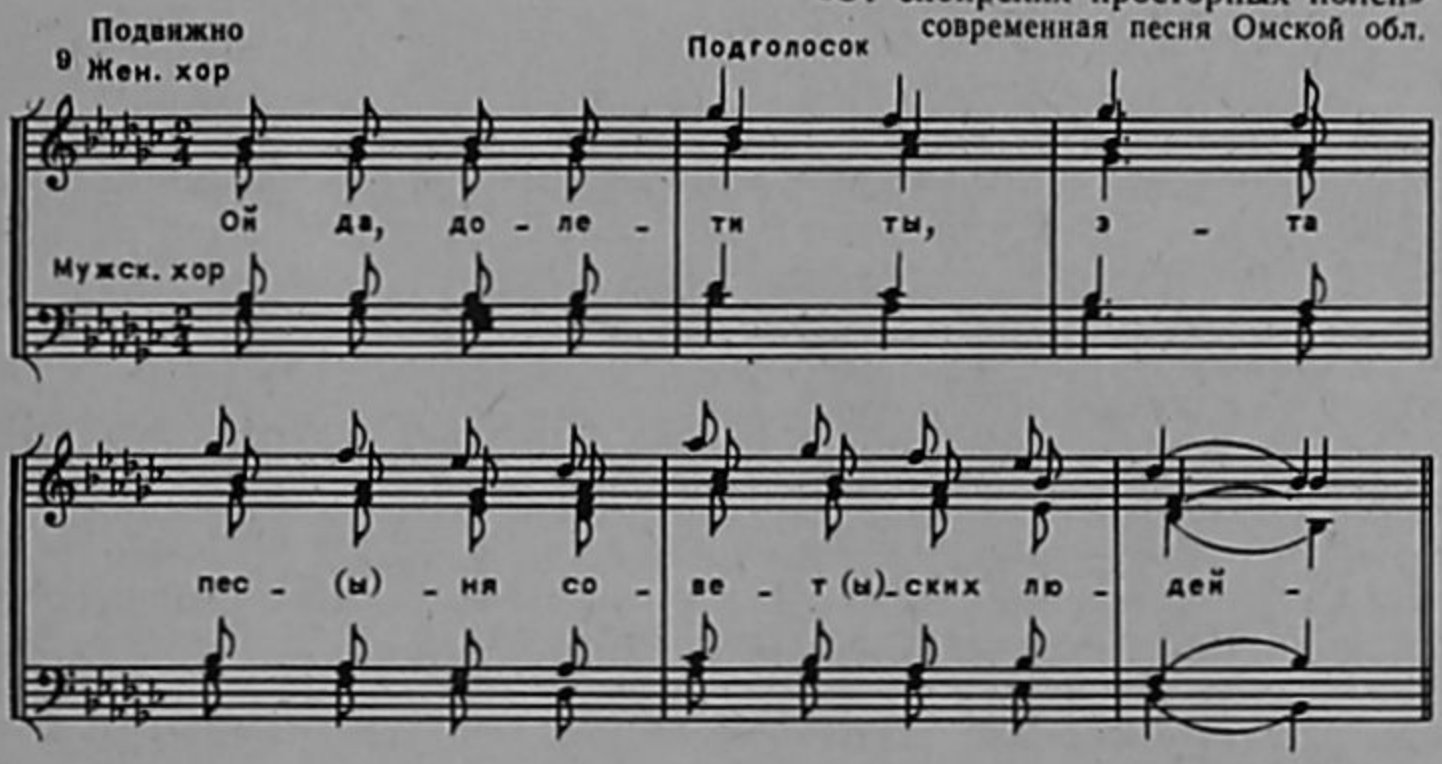
У отдельных народных певцов диапазоны складываются индивидуально и часто выходят за рамки диапазона родственной данному голосу партии, например, встречаются альты, поющие лишь в малой октаве. Это затрудняет точную фиксацию диапазонов голосов народного хора.

Следует отметить особое умение некоторых певцов с одинаковой легкостью исполнять как партию высокого, так и низкого голоса. В двухголосной песне нередко певцы ведут поочередно то низкий, то высокий голос. Так, Л. Николашина из хора имени Пятницкого поет в группе низких альтов, а в песне В. Захарова «Русская красавица» она в запеве ведет основную мелодию, а М. Подлатова вторит. Солистки Омского хора Т. Гольцова и Е. Сонина в песнях «Сибирские страдания» и «Гармошка, выручай» поочередно поют первым и вторым голосом.

Иногда низкие женские голоса «выводят» высокие, «тонкие» подголоски во второй октаве. Например, песня «От сибирских просторных полей» была создана и распета Крутинским самодеятельным хором.

Подголосок во второй октаве могла исполнять лишь певица с низким альтом, но владеющая искусством подголосочного пения в головном регистре:

«От сибирских просторных полей»
современная песня Омской обл.



У народных певцов различаются два основных регистра: грудной и головной.

Натуральный грудной регистр — тот, в котором звучит разговорная речь. Поэтому грудной регистр и преобладает в массовой народной певческой практике. Но поскольку в народе поют «как кому удобно», можно встретить и звонкие высокие голоса, свободно поющие во второй октаве, в основном в пределах головного регистра. Такое пение можно услышать в Подмосковье, на Севере, в Поволжье, на Дону и в других областях России.

Грудной и головной регистры весьма контрастны по тембровой окраске. Объясняется это и особенностями резонирования — грудного и головного. Грудной регистр обладает большой звучностью и красочностью, диапазон его у каждого голоса октава — децима. На звуках *ре—ре-диез* второй октавы звучание грудного регистра уже теряет свою естественность и становится крикливым.

Верхний регистр слаб и менее тембрист, он носит несколько инструментальный характер, напоминая жалейку. Большую роль в таком звучании играют резонаторы. При переходе к головному звучанию народные певцы освобождаются от грудного резонирования, а головные резонаторы, которые служат прикрыванию звука, используются ими лишь частично. Умение пользоваться головным регистром расширяет выразительные возможности певцов.

В силу контрастности и изолированности регистров певцы обычно в одной и той же песне не пользуются и грудным и головным регистром. Если мелодия песни охватывает больше одного регистра (в среднем грудной — октава, головной — секста), то певцы при импровизационном стиле исполнения искусно передают часть мелодии другому голосу.

Переходные, микстовые звуки, слабые, тихие, если певица поет в головном регистре, и, напротив, резкие, напряженные — в грудном. Лишь немногие певицы владеют искусством пения в «микстовом харак-

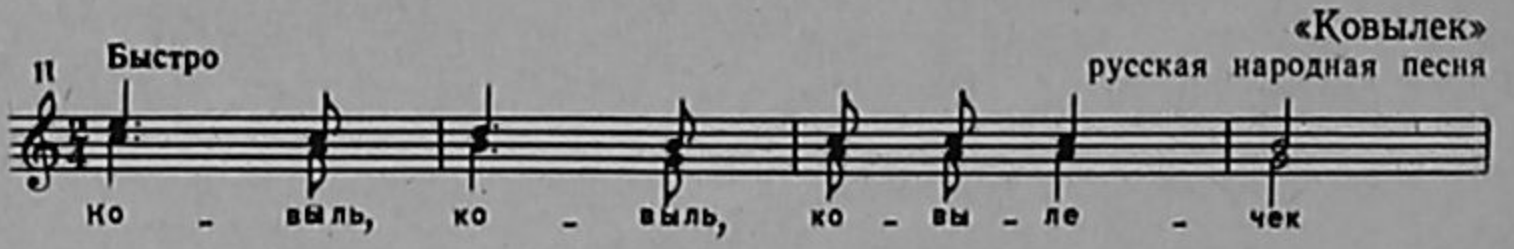
тере» на средних межрегистровых звуках. В Волжском хоре эти певицы составляют так называемую «микстовую группу». В основном они пользуются микстовыми звуками в качестве нижних к головному регистру. Оттого звучание этой группы мягкое, неяркое. Приведем диапазон высоких женских голосов в народном хоре, у которых наиболее контрастно разделены основные регистры [37].



Головной регистр дает новые звуковые тембровые краски, а следовательно, расширяет исполнительские возможности и диапазон хора в целом.

Мы уже говорили, что диапазоны отдельных народных голосов нередко весьма индивидуальны. Это зависит от того, владеет ли певица головным регистром. Так, например, высокий женский голос может и не уметь пользоваться «головным» звуком, а певица с низким альтом — свободно петь во второй октаве. Поэтому не диапазон определяет характер голоса, а его основная тембровая окраска.

Следует сказать также, что границы грудного регистра зависят и от характера песни, и от характера звука. Так, в протяжной звучной песне, исполняемой на *f* и *mf*, пределом грудного звучания у женских голосов будет *до—ре* второй октавы, а в быстрой, подвижной песне предел его может быть и выше. Так, русская народная песня «Ковылек» исполняется многими хорами в тональности до мажор, где в первом аккорде у высоких голосов — *ми*, а у альтов *до* второй октавы:



В работе с народными голосами, впрочем как и с любыми другими, следует быть очень осторожным и не злоупотреблять крайними звуками рабочего диапазона. Иначе быстро наступает утомление, напряженность, а в отдельных случаях и профессиональное заболевание голоса.

О развитии диапазона и в частности головного регистра у женских голосов будет говориться в разделе «Певческое воспитание».

[37] Пример взят из книги А. Руднёвой «Русский народный хор и работа с ним», с. 33.

5. ПАРТИТУРА РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА

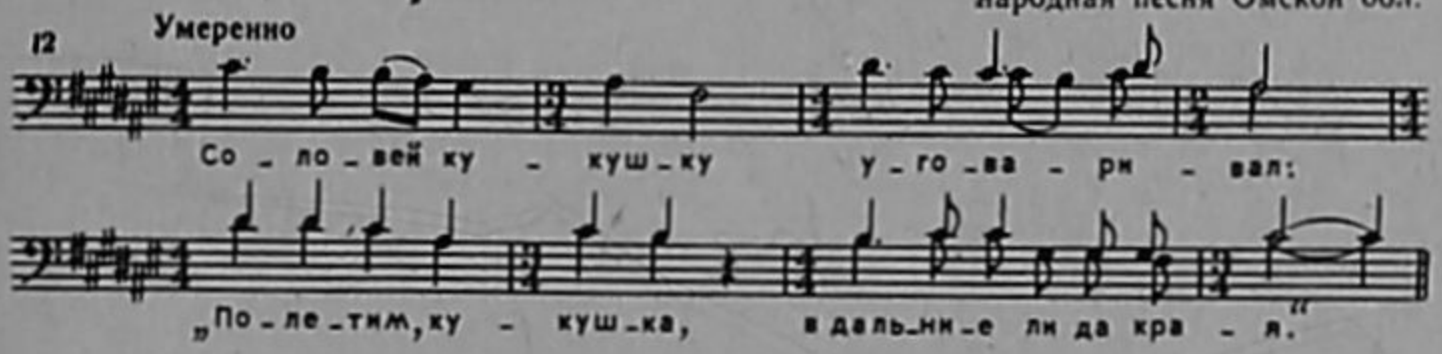
Виды подголосочной полифонии

При рассмотрении стилевых особенностей жанра народного хора подчеркивалось, что характерное звучание народного хора создают как манера исполнения, так и партитура с подголосочным голосоведением. Действительно подголосочная полифония — одна из характернейших черт народного музыкального языка.

Хоровое полифоническое мышление свидетельствует о высокой певческой и музыкальной культуре народа. Возникновению подголосочного многоголосного пения предшествовали древнейшие хоровые распевы параллельными унисонами. Движение голосов унисонами — в приму или октаву — и сейчас сохранилось как традиция народного хорового пения.

Ранние образцы хорового двухголосия представляют собой простейшее сочетание основного напева с сопровождающим его голосом — в унисон или с незначительными, как бы случайными изменениями (гетерофония). Как правило, такие сопутствующие голоса мелодически мало самостоятельны. Они почти точно дублируют основной голос или создают для него «стоячий» фон:

«Соловей кукушку уговаривал»
народная песня Омской обл.



В древнейших формах русского народного хорового многоголосия уже был заложен мелодический или горизонтальный принцип русского народного музыкального мышления. И русское вариационно-мелодическое хоровое многоголосие возникло из целой системы подголосков (от слова «подголосить», подпеть), то есть вариантов одной и той же мелодии [38].

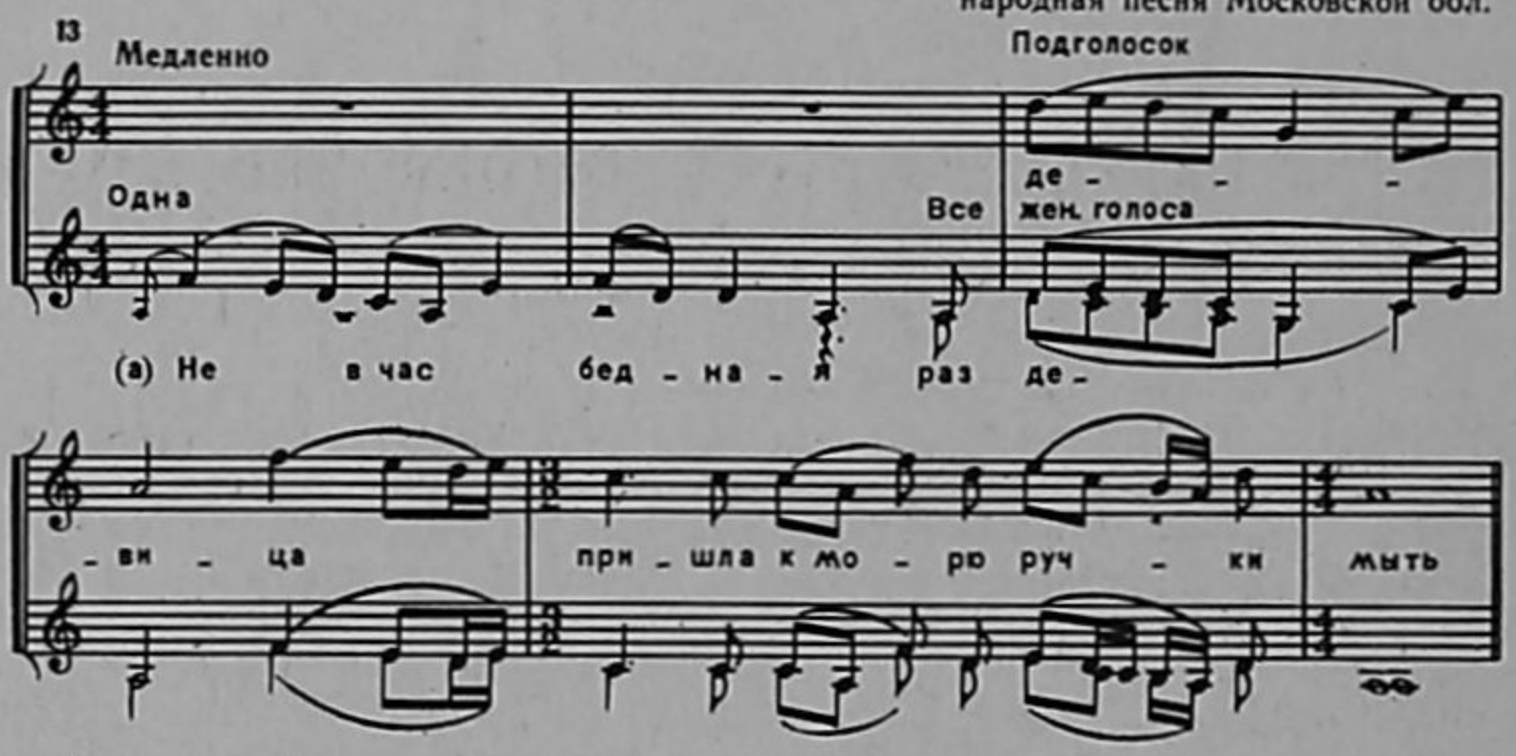
Эта система подголосков отличается большой свободой и многообразием приемов полифонического изложения. В зависимости от форм голосоведения в русской песенной подголосочной полифонии можно

[38] Подголосок есть мелодический вариант основного напева или его вторы в русской хоровой песне.

различить три вида: простейшую, простую и сложную или развитую полифонию.

В простейшей подголосочной полифонии подголосок представляет лишь слегка варьированное повторение основного напева, а голоса движутся параллельными унисонами, примами и октавами и реже — расходятся на интервалы децимы, ноны, ундецимы и терции:

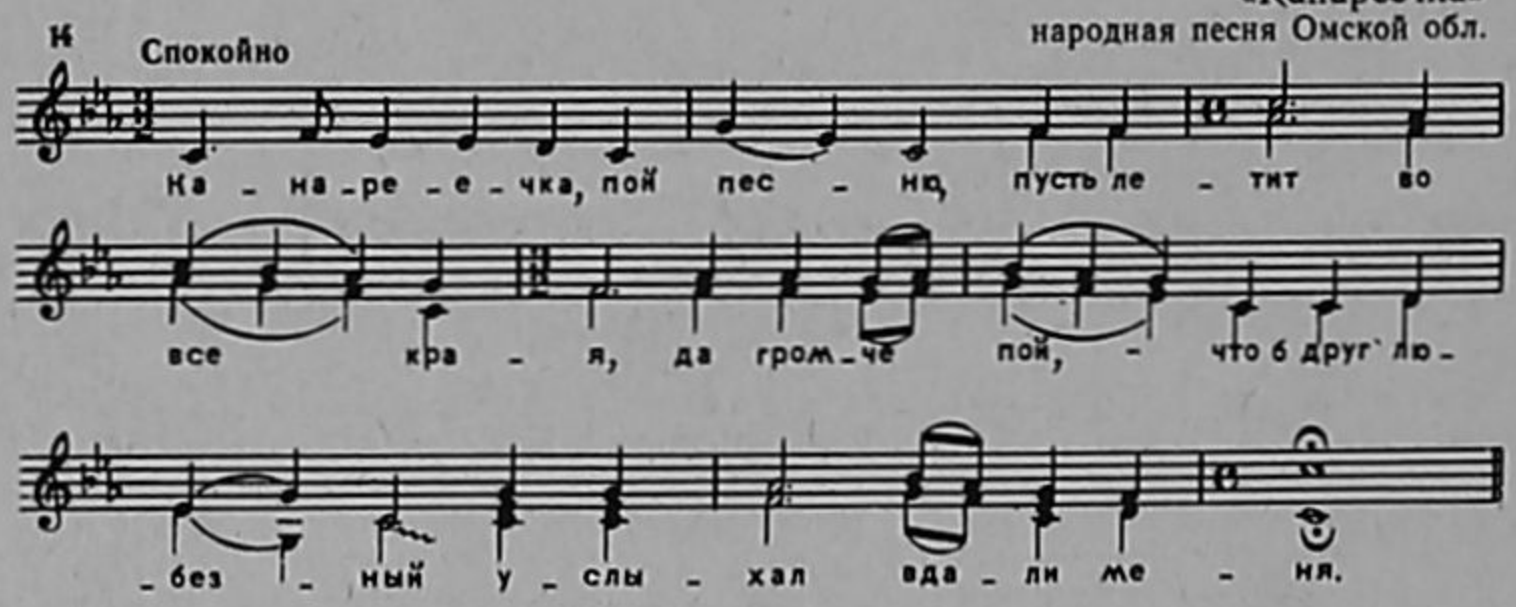
«Не в час бедная раздевица»
народная песня Московской обл.



Простейший вид народной полифонии распространен по всей России, но особенно в песенной культуре Севера, где до настоящего времени он остается почти единственным видом хорового пения.

Если сопутствующий основному напеву подголосок движется главным образом параллельными интервалами — примами, терциями и октавами в сочетании с квинтами и секстами, — это простой вид подголосочной полифонии:

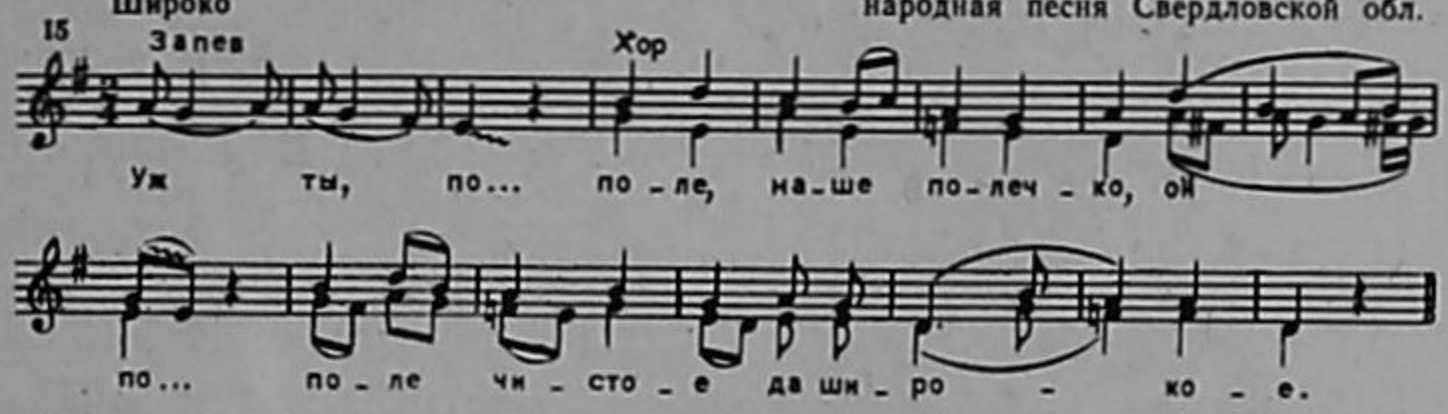
«Канареечка»
народная песня Омской обл.



Подголосок подобного типа рождается из умения народных певцов «вторить», то есть подстраивать второй голос к основному напеву. Двухголосная народная песня и строится из мелодии и ее вторы. Втора может обладать значительной мелодической самостоятельностью. Менее мелодически развитая втора, собственно, составляет ту же самую мелодию, но в другой тесситуре, как в примере песни «Канареечка».

В развитой форме народного многоголосия обе мелодические линии голосов вполне самостоятельны и полифоничны. Такое многоголосие наблюдается в средних и южнорусских областях, а также на Дону и на Волге:

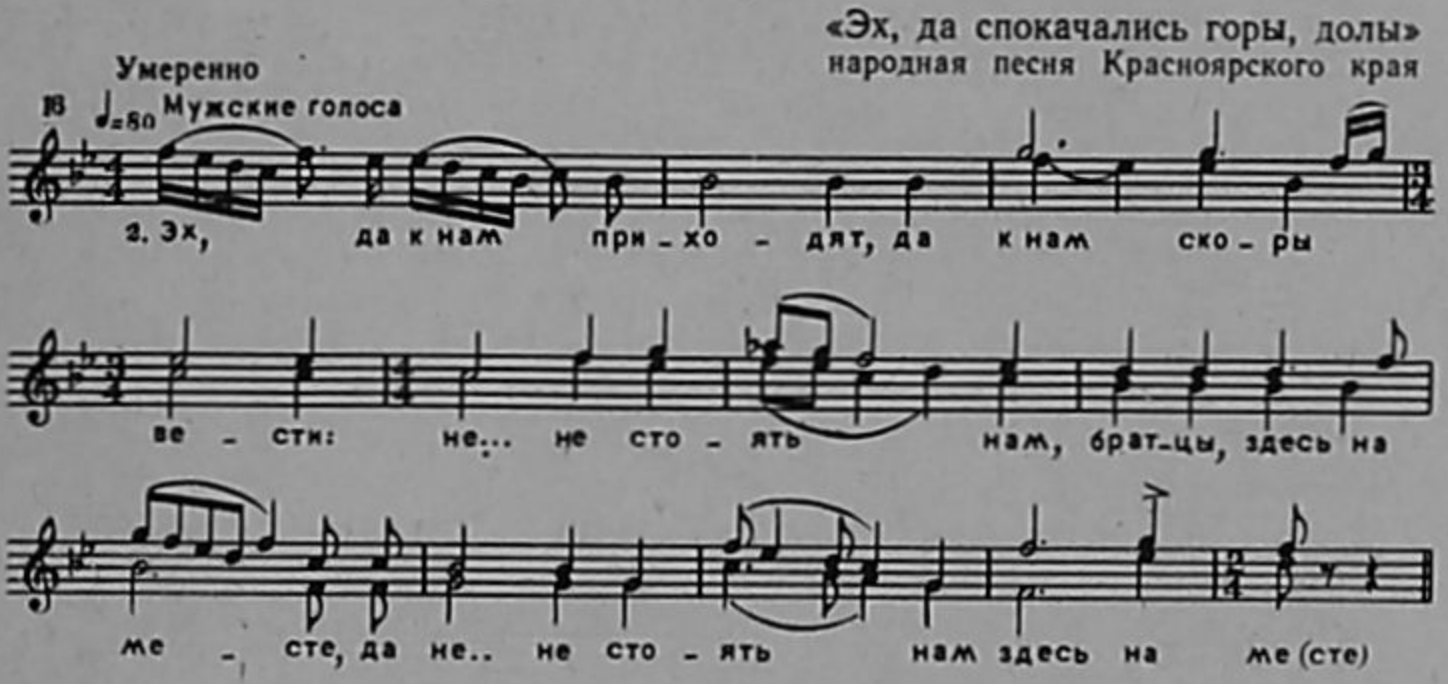
«Уж ты, поле»
народная песня Свердловской обл.



Более сложный вид подголосочной полифонии предполагает прямое, косвенное и противоположное движение голосов. Подголоски как бы сознательно противопоставляются основному напеву, находят свое самостоятельное интонационно-мелодическое выражение, хотя и разрабатывают по-своему интонации главного напева.

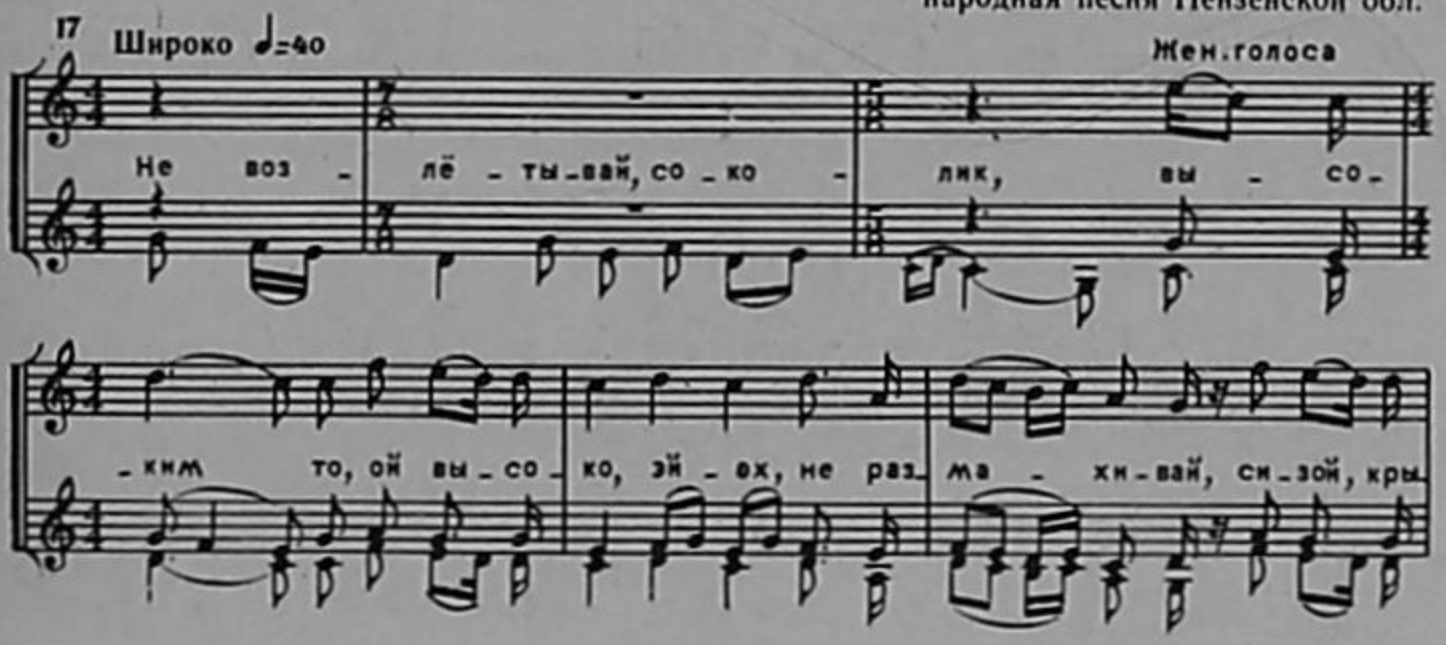
В голосоведении при этом образуются самые различные интервальные соотношения, включая и резкие диссонирующие созвучия, разрешаемые в совершенные консонансы (прима, октава, квинта) или в несовершенные (децима, терция, секста):

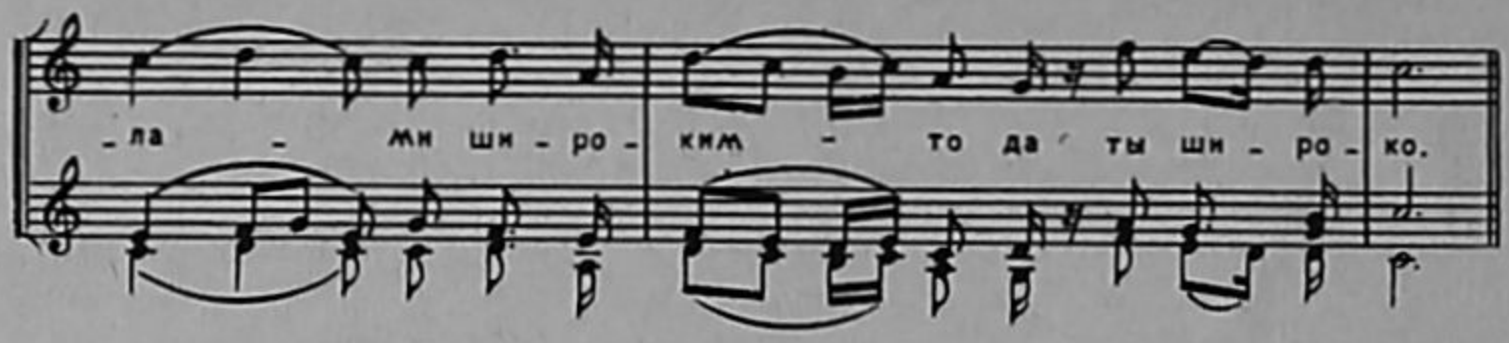
«Эх, да спокачались горы, долы»
народная песня Красноярского края



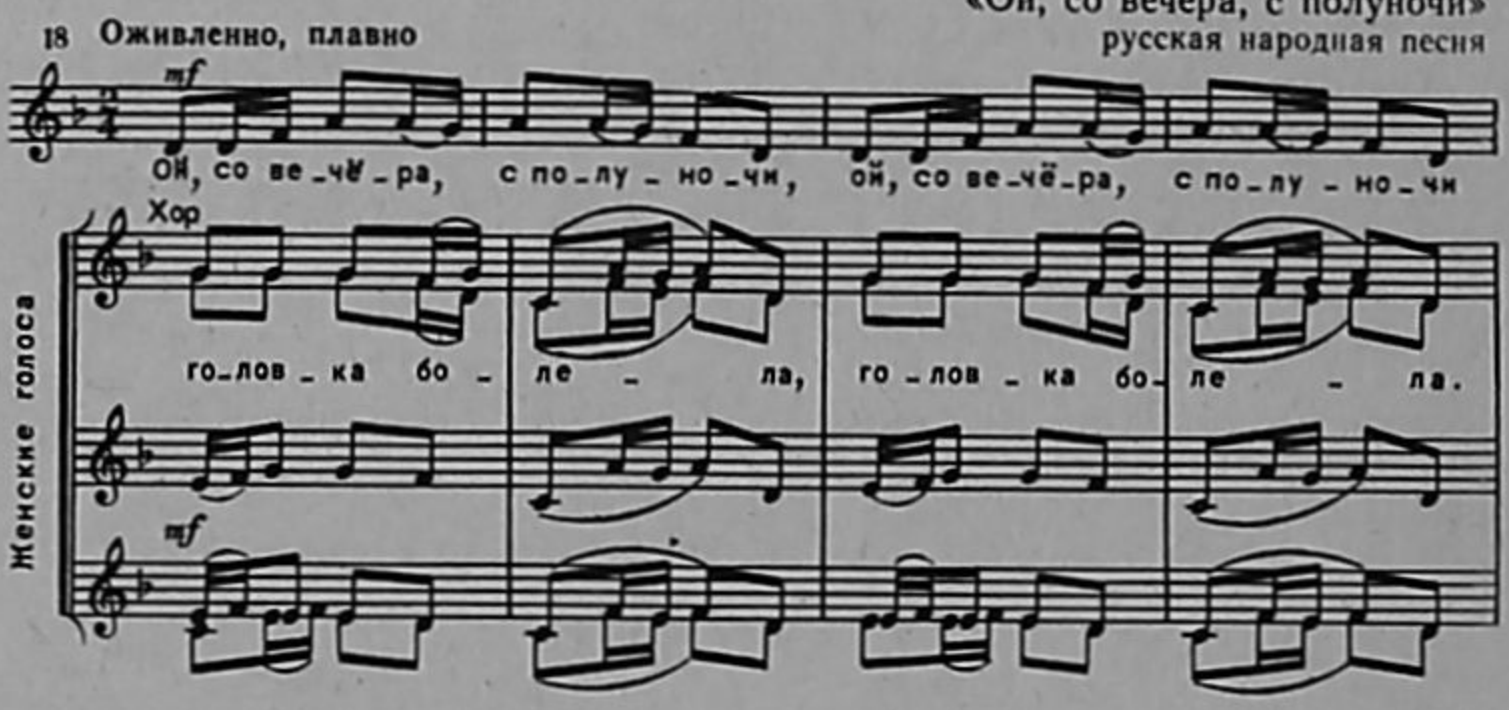
В русском хоровом многоголосии и при развитой полифонии преобладает двухголосие. Возникающие средние голоса не образуют устойчивого трех-, четырех- или пятиголосия, а периодически вливаются в двухголосные созвучия и ведущие музыкальные линии песни:

Не возлётывай, соколик»
народная песня Пензенской обл.





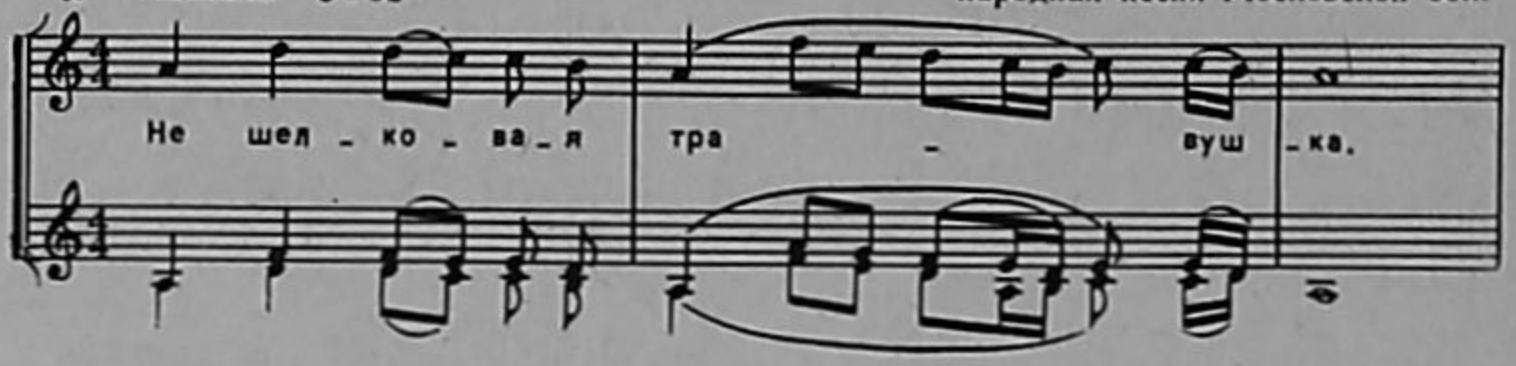
«Ой, со вечера, с полуночи»
русская народная песня



В партитурах подголосочных песен основная мелодия чаще находится у первых альтов, то есть у среднего голоса. Более высокие голоса опевают ее сверху, более низкие — снизу, при этом изменяя ритм и варьируя мелодию. Перекрещивание голосов — обычное явление.

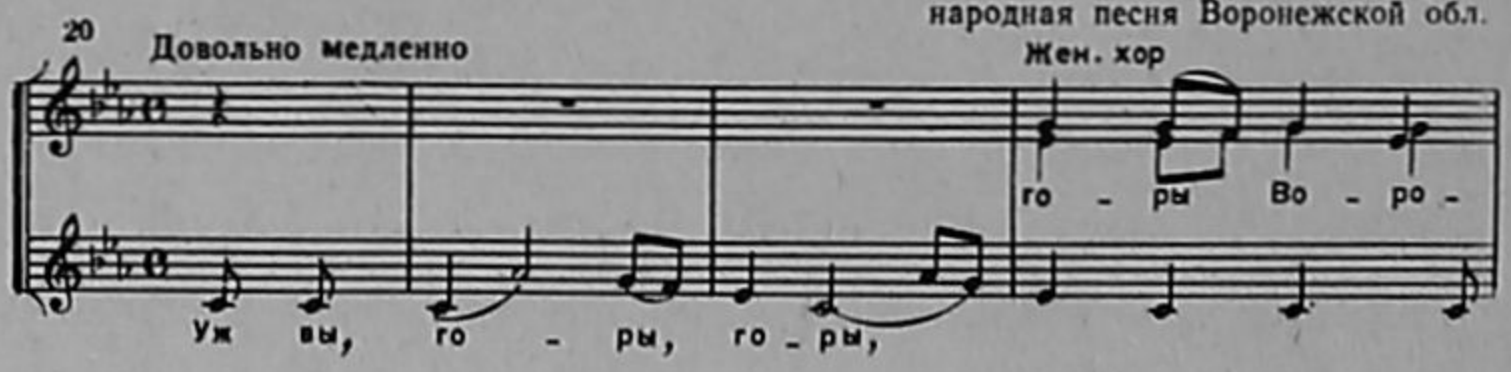
Если высокие голоса поют высокие «припевания» или «подголоски», выше основного напева, то вторящие голоса (мы это показали на примерах приведенных песен) обычно поют ниже основного напева. Тем не менее «втора» может возникать и выше основного напева:

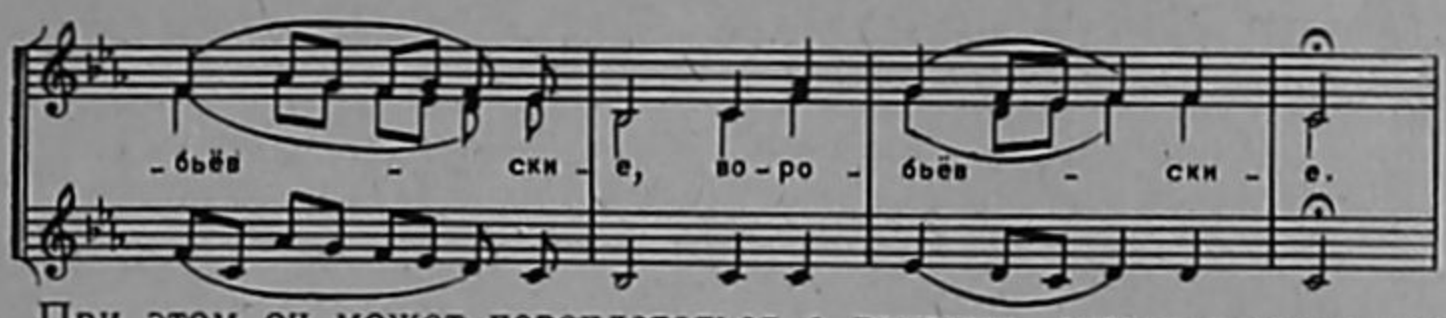
«Не бела-то березанка»
народная песня Московской обл.



Общий объем звучания женского хора расширяется за счет нижнего голоса, или, как его называют в народе, «баса», и подголосков. Нижний голос тоже по-своему распевает основную мелодию, частично видоизменяя ее, частично дублируя:

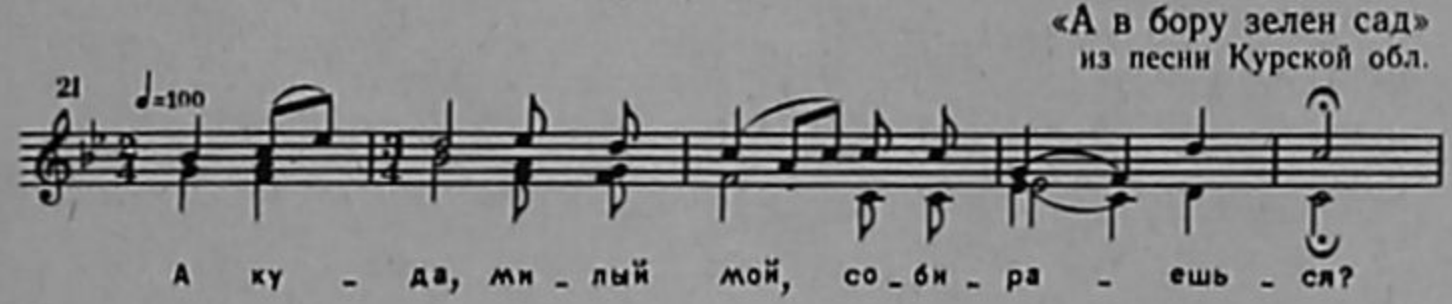
«Горы»
народная песня Воронежской обл.





При этом он может переплетаться с другими, скорее всего с «второй», нередко соединяясь с ней в унисон:

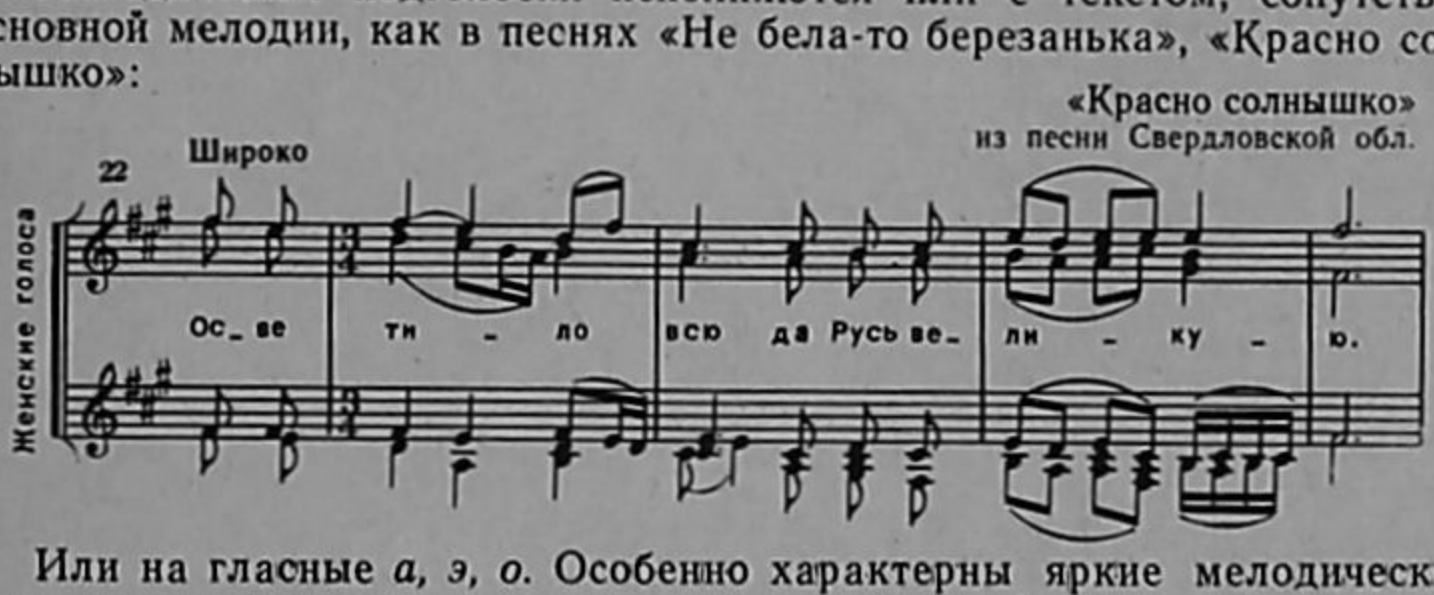
«А в бору зелен сад»
из песни Курской обл.



В хоровой партитуре может быть от одного-двух до девяти — двенадцати подголосков, как в песне «Не орел ли с лебедем» (см. Нотное приложение, № 9).

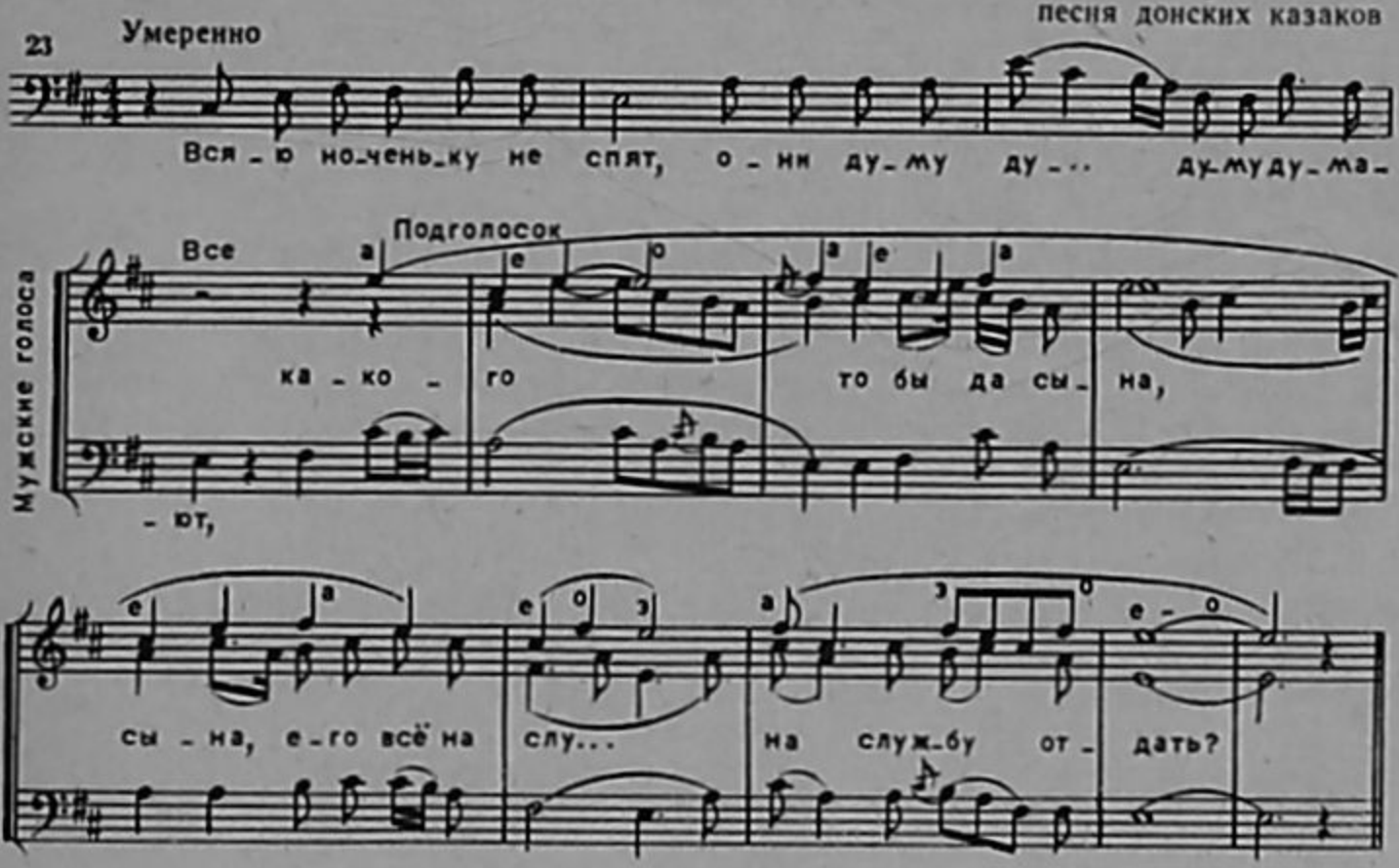
Мелодические подголоски исполняются или с текстом, сопутствуя основной мелодии, как в песнях «Не бела-то березанька», «Красно солнышко»:

«Красно солнышко»
из песни Свердловской обл.

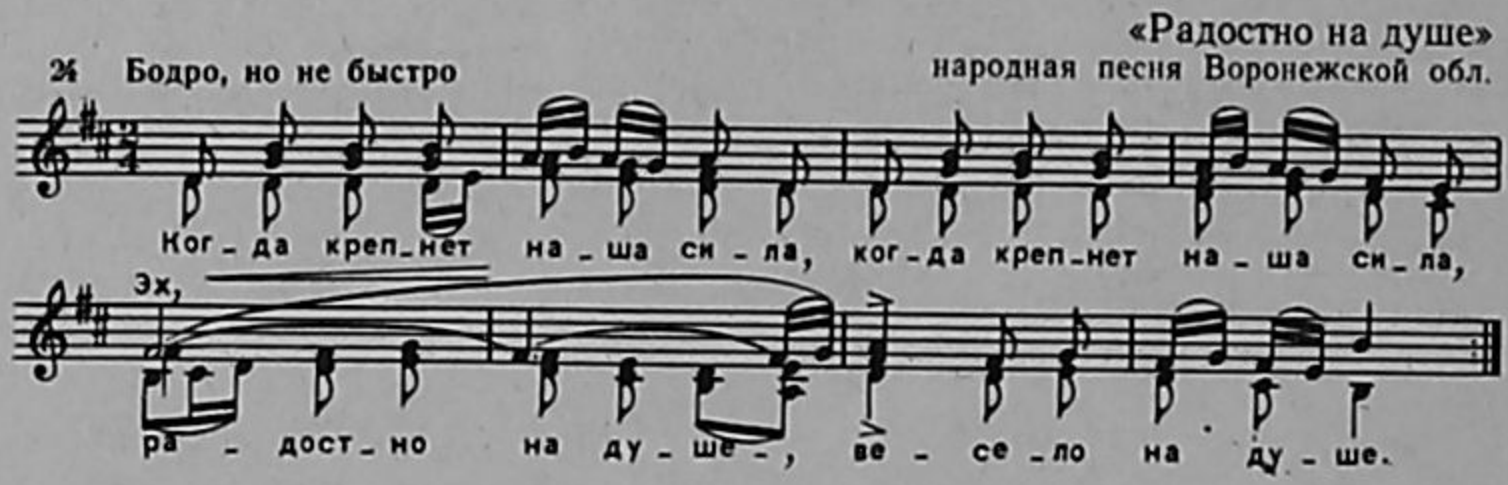


Или на гласные *а, э, о*. Особенно характерны яркие мелодические противопоставления — подголоски, распеваемые без слов, на гласные, для донского народного песенного склада:

«Донская протяжная»
песня донских казаков



Подголосок, выдержанный на одной гласной, нередко можно встретить в воронежском многоголосном распеве. Правда, здесь он чаще исполняется на выдержанном звуке и реже — с мелодическим «разводом»:



Из приведенного примера видно, что подголоски могут возникать не только выше всех других голосов, но и в среднем регистре.

Строение партитуры подголосочных песен

Партитура русской народной песни подголосочного склада обычно строится следующим образом. Как правило, песню начинает запевала, реже песня начинается одновременно всем хором или одной группой певцов (в хороводных, круговых песнях).

Основная строфа песни — ее напев — может быть изложен одноголосно или после запева (или части его) сопровождаться второй. Нередко вслед за запевалой вступает лишь один вторящий ему певец, затем происходит постепенное наслоение голосов. В других случаях за сольным зачином песню подхватывает весь хоровой ансамбль.

После изложения первой строфы песни могут появиться варианты напева. Они обогащаются мелодическими и ритмическими изменениями: развиваются вторящие голоса и подголоски.

Таким образом, и запев и весь основной напев песни обычно не остаются абсолютно неизменными, как в куплетных массовых песнях. Они могут расширяться или сужаться, то есть мелодия песни — не раз навсегда данное, застывшее музыкальное явление; оно «живет» одновременно с развитием музыкально-смыслового содержания песни.

Поэтому при варьировании напева, с одной стороны, происходит постепенное насыщение, обрастание его подголосками, а с другой — обязательно сохраняется, стабилизуется основной напев как ведущий стержень песни. Это происходит, несмотря на мелодическое расширение и ритмическое варьирование запева и строфы песни в целом (см. Нотное приложение, № 8).

Стремление народных певцов сохранить, «сберечь» напев и объясняет то, что иногда основной напев песни исполняется большинством голосов, тогда как вновь возникающие в хоровой партитуре его варианты — меньшим количеством голосов, а отдельные подголоски — двумя, а чаще — даже одним голосом.

Напев и слово в русской народной песне слиты в художественном, органическом единстве. Именно слово, содержание вызывает в народном хоровом пении стремление к развитию музыкального образа, му-

зыкальной формы, музыкальной фактуры песни. Поэтому характерной чертой народно-песенной музыкальной формы является многократное повторение одного и того же напева с различными словами. Причем повторение не механическое, а изменяющее, варьирующее как основной напев, так и отдельные его попевки, интонации. Такое повторение приводит к обновлению, к наиболее полному раскрытию музыкального образа песни. А «движущей силой» развития музыкальной формы всегда остаются слова, образное и эмоциональное содержание самой песни.

Итак, русская народная песня раскрывается в куплетно-вариационной или строфическо-вариационной форме. Примеров тому можно привести множество, но перед нами не стоит задача исследования музыкального строения русской народной песни. Важно показать, что процесс изменения, варьирования, художественного совершенствования на основе подголосочного развития мелодии есть принцип народного хорового музицирования.

Партитура народного хора (ее хоровая фактура, голосоведение, тесситурные особенности, ладофункциональные связи, степень многоголосия) зависит от целого ряда причин: во-первых, от жанра и характера песни; во-вторых, от местных, областных особенностей, и, в-третьих, от певческих возможностей отдельных голосов.

Наиболее многоголосны и полифоничны песни широкого мелодического дыхания, с развитым внутрислоговым распевом, исполняемые без сопровождения (см. в Нотном приложении песню «Горы Воробьевские», № 7).

Плясовые, скорые песни обычно не располагают сложной хоровой фактурой, многоголосным изложением. Но и они при исполнении большого количества строф варьируются, постепенно «обрастая» подголосками.

Зависимость партитуры от жанра и характера песни столь велика, что, например, плясовая песня любой области будет с меньшими распевами и с более тесным расположением голосов, чем лирическая. Так, южнорусская песня «Цветики, цветики мои» Ростовской области (Нотное приложение, № 19) так же тесситурно распета (женские голоса — в низкой тесситуре, мужские — в высокой), как, скажем, рязанская или московская (см. в Нотном приложении песни «Травушка ли ты, муравушка» и «Во поле орешина»). Всюду здесь мы наблюдаем тесное расположение голосов, ритмическое дробление почти каждого слога.

Песни с инструментальным сопровождением не требуют развитого многоголосия, оно лишь отяжеляло бы песню. Обычно двух-трехголосны песни женские, лирические, в них лишь моментами наступает более развитое многоголосное звучание

Нельзя не сказать и о влиянии певческих возможностей отдельных голосов на формирование народной партитуры. Одна и та же песня может быть записана (даже в одной местности) с различной «степенью многоголосия» в зависимости от запева, от мастерства певцов в отдельных подголосках [39].

Для руководителя народного хора важно ясно представлять, что хоровая партитура меньше всего зависит от того, какое количество хоровых партий имеется в данном хоре — двух-, трех- или четырехголосие в женской и мужской группе хора. Оно не устанавливается единым для

[39] В главе «Жанровые особенности народного хора» мы показали, как гибка и изменчива партитура в ансамблях мастеров-импровизаторов. Изменяется запев (то альтовый, то теноровый) и меняется тональность, голосовые партии, общий диапазон хора.

всех партитур. Важно определить необходимое для образа и жанра каждой данной песни в целом или в отдельных ее моментах количество голосов и подголосков.

Основные типы русского народного многоголосия

Для того чтобы легче понять природу народно-хорового ансамбля, обратимся к основным типам русского народного многоголосия, сложившимся из прочных местных музыкальных традиций.

Один из основных типов — северное многоголосие. Наиболее характерно для северных областей — Архангельской, Новгородской, Вологодской и других.

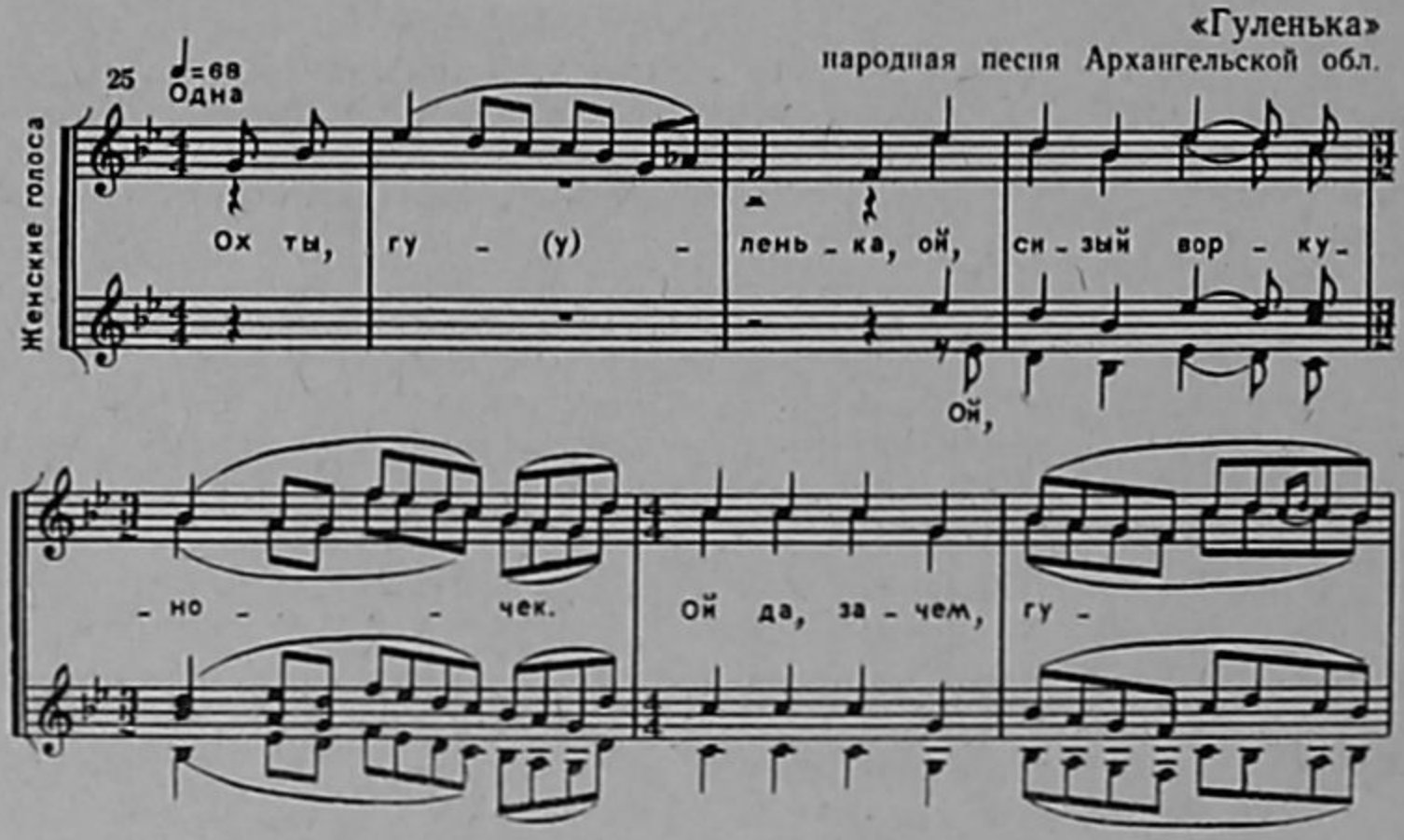
Типичные черты его — широкое расположение голосов, большой диапазон, высокое звучание женских голосов (свободно поют во второй октаве), дублирование в октаву основного голоса и вторы, движение голосов часто параллельными октавами, терциями, квинтами и трезвучиями.

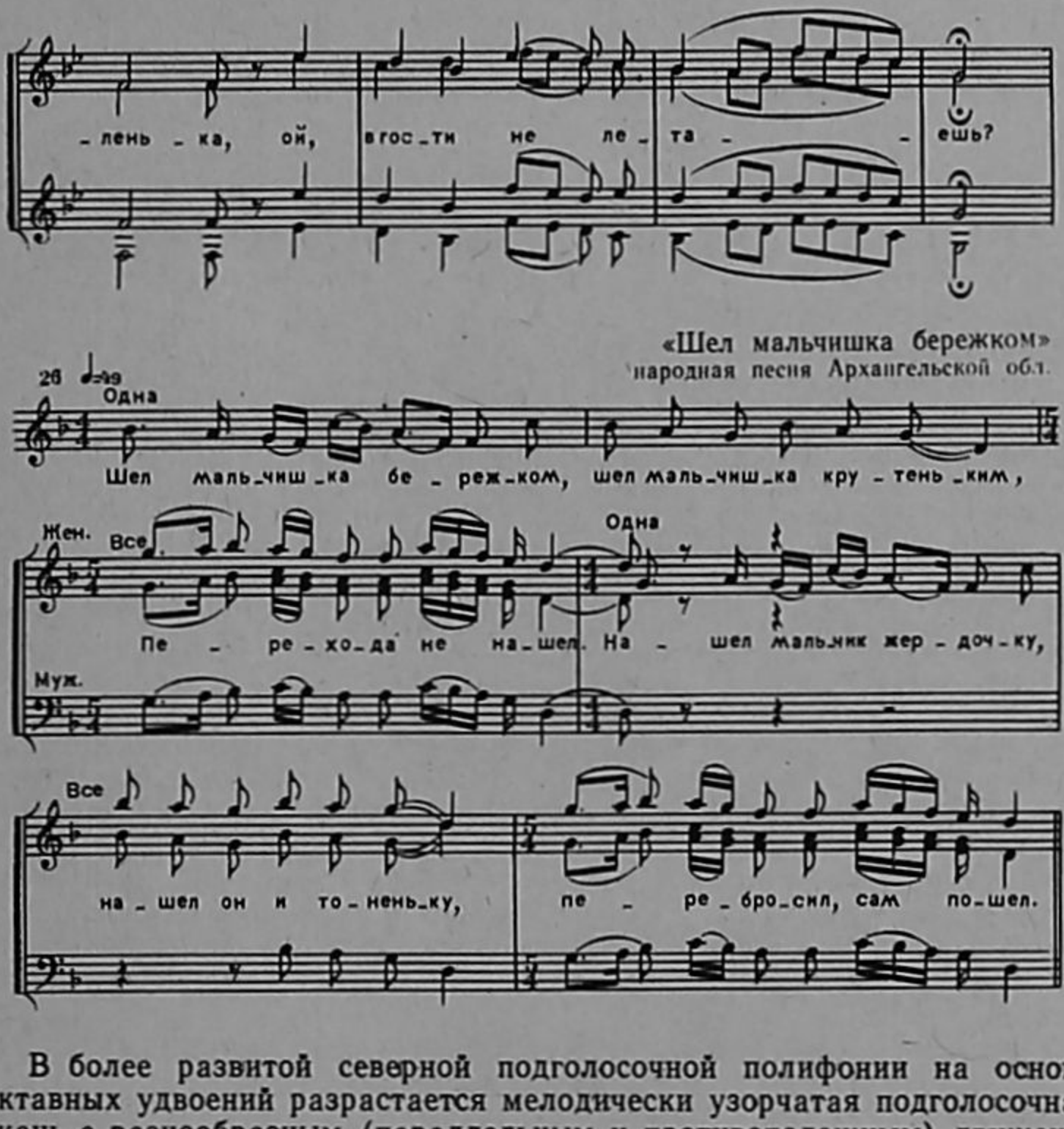
В основе северных песен лежит одноголосие. Главный напев обвивается подголосками, как тропа обвивается многими тропинками; вся песня вьется как бы волнами вокруг ведущей линии напева, плавно опевая его затейливым мелодическим узором, чаще всего в секундовом и терцовом отклонении от главного напева. Все это создает непрерывность, текучесть мелодики. Самостоятельность голосов в партитуре возникает лишь эпизодически, как «ветвь» основного мелодического «ствола».

Происходит своеобразная игра регистров — грудного и головного. Эту особенность двухрегистрового звучания с октавными удвоениями в свое время подметил Глинка, создав свадебный женский хор «Разгуля-лися, разливалися» в опере «Иван Сусанин» — редкостный образец «северного» народного звучания.

Приведем примеры северного многоголосия в его простейшей форме:

«Гуленька»
народная песня Архангельской обл.



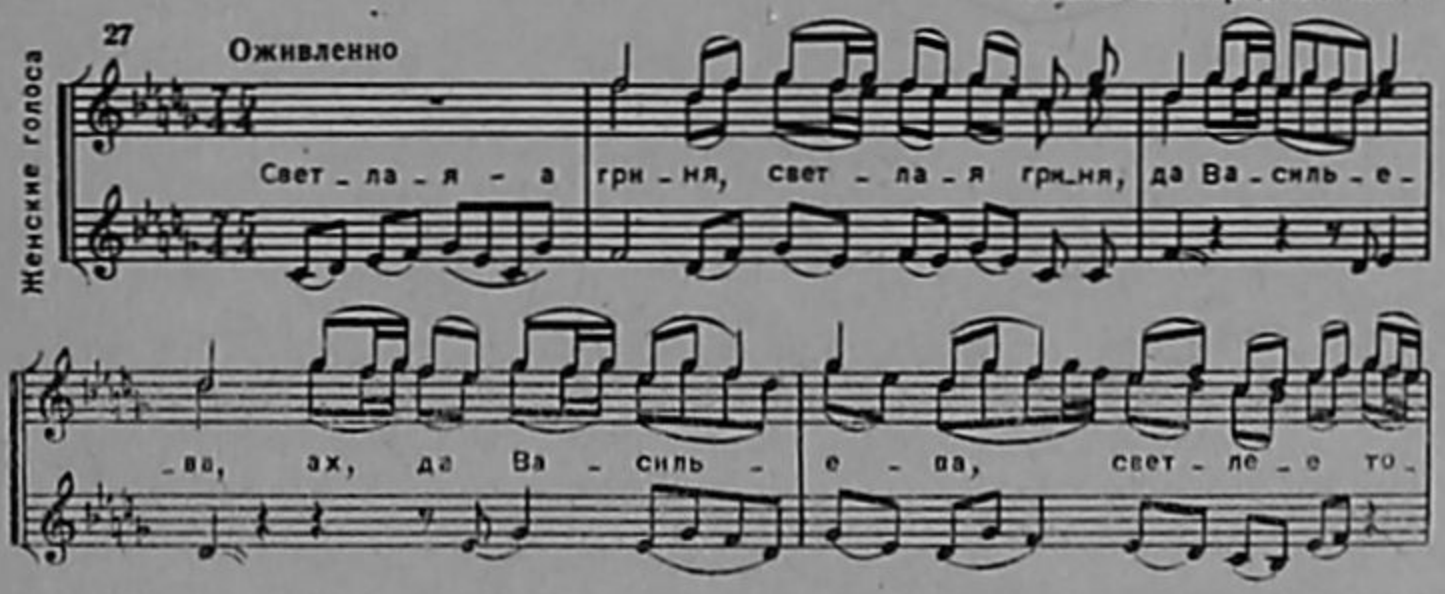


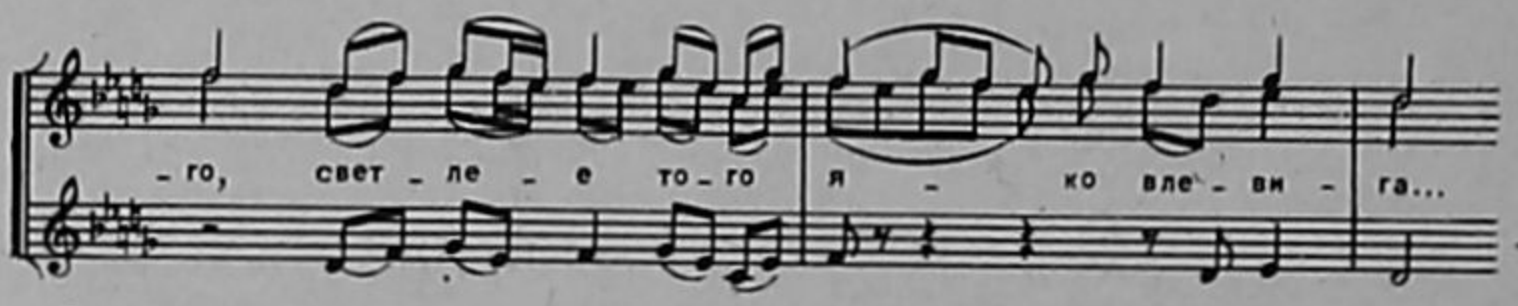
«Шел мальчишка бережком»
народная песня Архангельской обл.

В более развитой северной подголосочной полифонии на основе октавных удвоений разрастается мелодически узорчатая подголосочная ткань с разнообразным (параллельным и противоположным) движением голосов.

Знаменитая пинежская песня, созданная подлинными мастерами, представляет высокую художественную ценность. В ансамблях пинежанок песня звучит в небольшом диапазоне, но необыкновенно гибко, «ветвисто»; наряду с основным напевом «живут», «дышат» мелодически непрерывные, самостоятельные голоса:

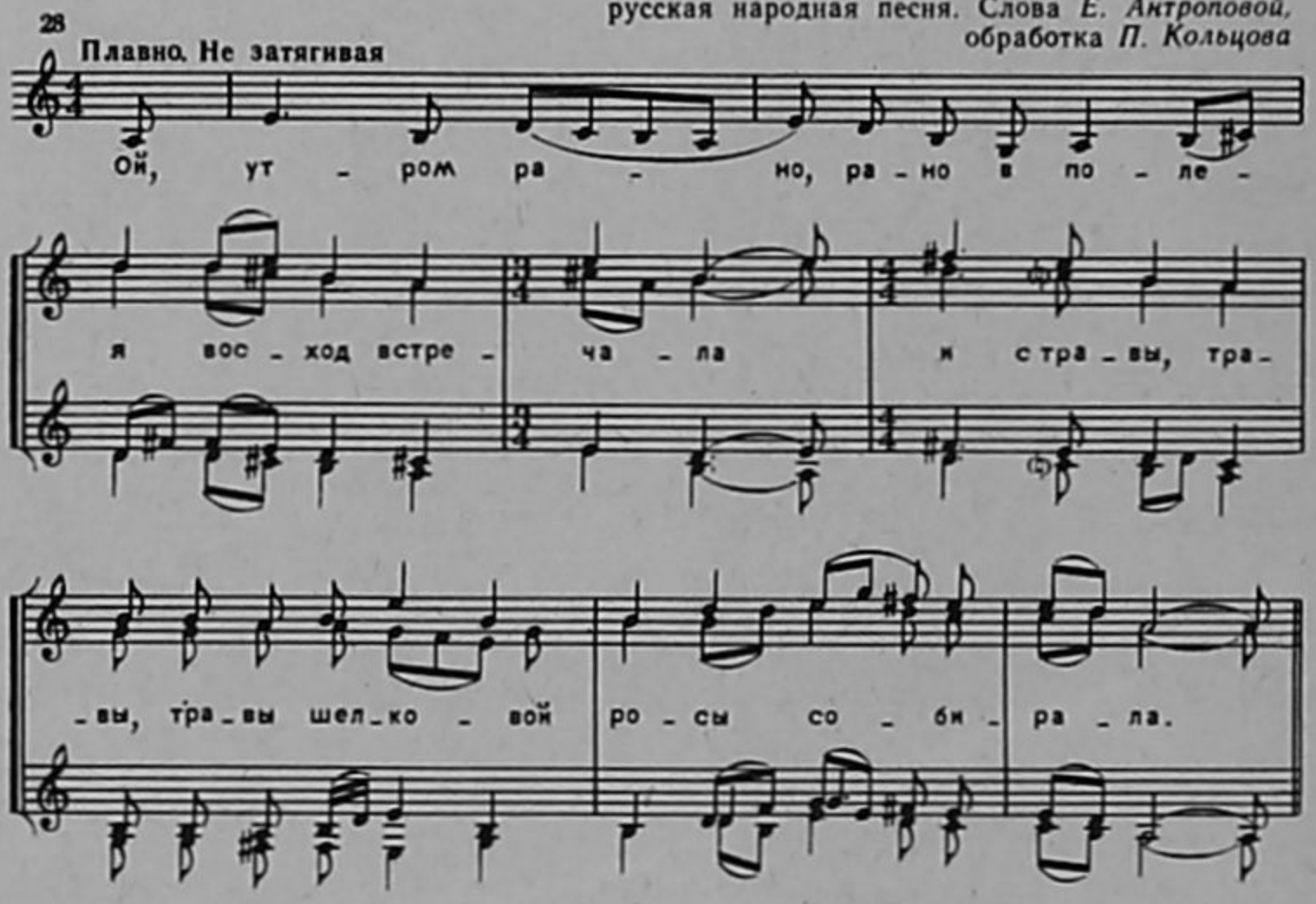
«Свадебная»
пинежская народная песня





Северное многоголосие лежит в основе партитур Государственного хора северной песни (см. Нотное приложение). Приведем пример обработки народной песни для Северного народного хора с учетом характера местного многоголосия с двухрегистровым звучанием, с дублированием голосов и подголосков:

«На большое счастье розу посадила»
русская народная песня. Слова *Е. Антроповой*,
обработка *П. Кольцова*



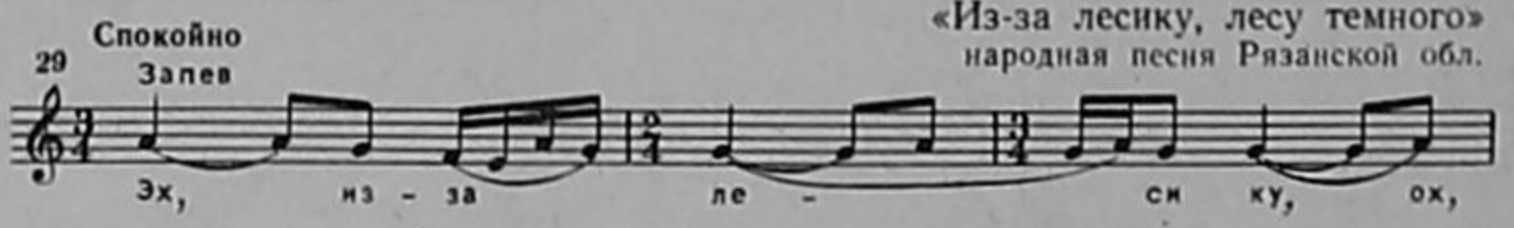
Конечно, одна партитура не может отразить всех возможностей и особенностей северной песенной традиции. Некоторые песни — лирические или плясовые — северяне могут петь в небольшом диапазоне и в тесном расположении голосов.

В песнях среднерусских и южнорусских областей основой хоровых традиций является полифоническое двухголосие с подголосками, нередко исполняемыми на одном выдержанном звуке[40].

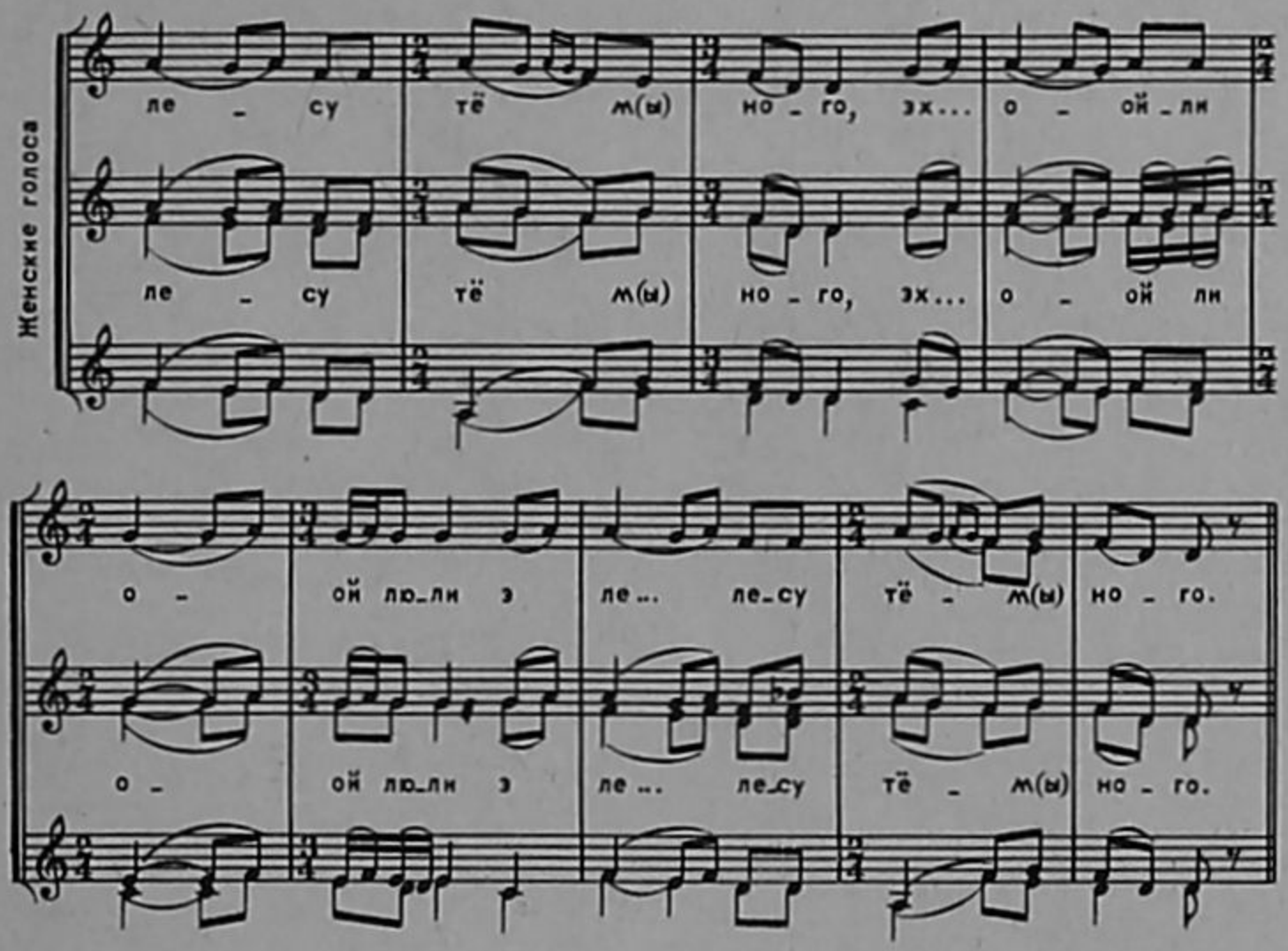
Каждая из хоровых партий может члениться, «расслаиваться» на родственные ей голоса, и партитура женской песни расширяется, таким образом, до четырех—шести голосов.

Вот рязанский вариант широко известной хороводной песни «Из-за лесику, лесу темного», исполнявшийся в свое время еще хором крестьян М. Пятницкого:

«Из-за лесику, лесу темного»
народная песня Рязанской обл.

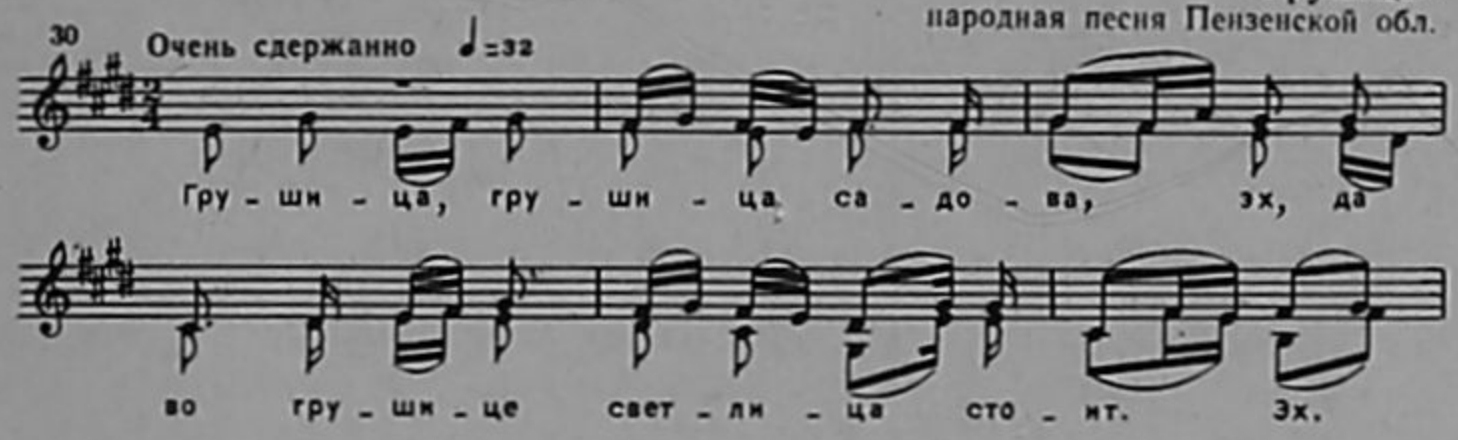


[40] В то же время простая форма народного подголосочного многоголосия, когда подголоски лишь слегка варьируют ведущий напев, встречается и в южнорусских областях.



Для данного типа русского народного многоголосия наиболее характерно тесное расположение голосов, небольшой диапазон, низкий строй женских голосов[41] — вверху не выше *до — ре* второй октавы, то есть в объеме грудного регистра, и высокий строй мужских голосов; сравнительно развитая полифония. В песнях данного типа голосоведение «стелющееся», мелодическое; песня льется как бы без перерыва; полифонически переплетаются основной голос и подголоски, весьма свободно разрабатывающие интонации напева, с характерным противоположным движением голосов:

«Грушица»
народная песня Пензенской обл.



[41] Хотя встречаются и в этих местностях женские голоса, свободно поющие высокие подголоски.

«Соловей»
народная песня Свердловской обл.

31 Умеренно. Лихо

Женские голоса

Эй, со - ло - вей мой, со - ло - вей, да эй,

го - ло - сис - тый, мо - ло - дой, да не - да -

Мужские

- ёшь ты, со - ло - вей, да, спать Са - шу - роч - ке сво - ей.

Заметим, что в данном многоголосии, то есть в высоком строе мужского пения и низком строе женского, часто возникает унисон (прима) у мужских голосов с низкими альтами:

«Комбайн косит и молотит»
Пензенские припевки

32 Подвижно

Мужские Женские голоса

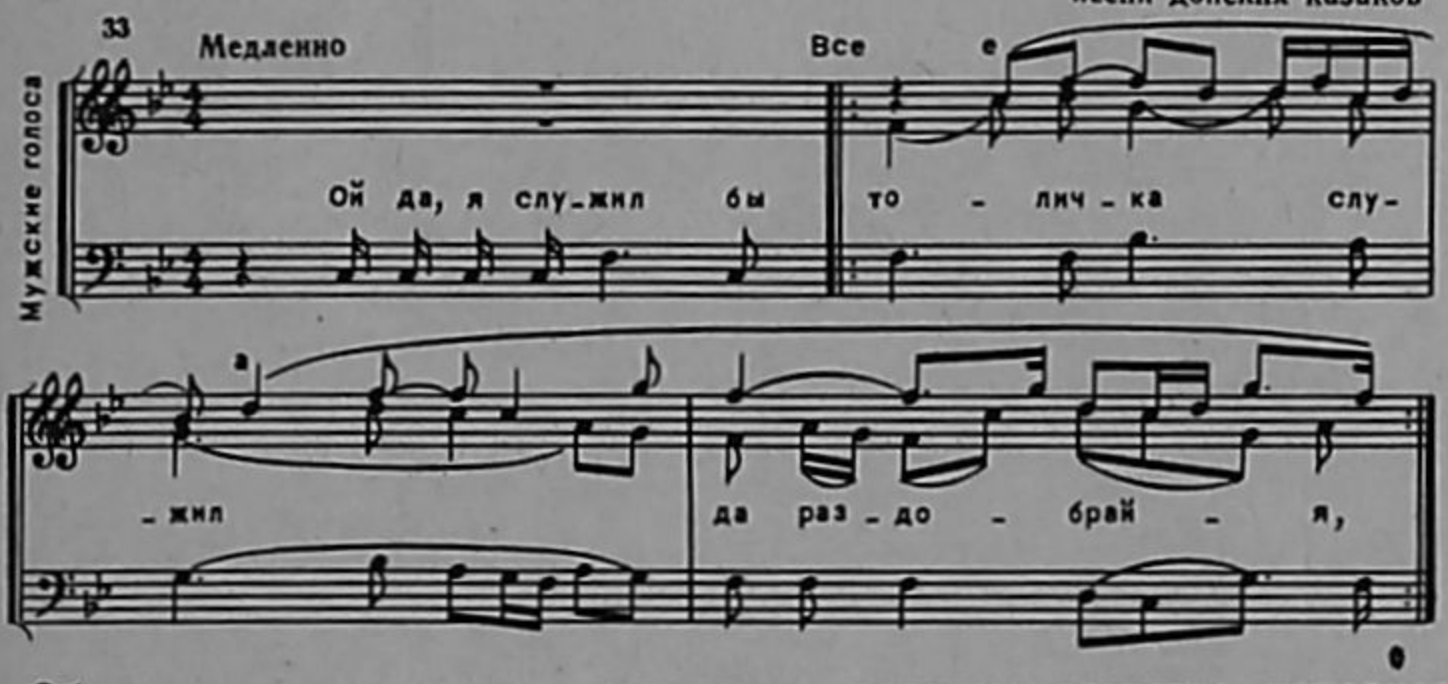
Комбайн ко - сит и мо - ло - тит и со - ло - му в коп - ны вьет.

Средне- и южнорусское многоголосие с его соотношением женской и мужской групп, тесным расположением голосов и сравнительно небольшим диапазоном — не только узкоместная особенность народного традиционного бытового пения. Данный тип многоголосия характерен для партитур профессиональных русских народных хоров — имени Пятницкого, Воронежского, Уральского, Рязанского (партитуры этих хоров см. в Нотном приложении).

Систематизированные собрания донских песен выдающегося собирателя и исследователя А. Листопадова сохранили нам музыкальные образцы непреходящей ценности: песни особого типа народного двухголосия районов Дона и Придонья. Основу хорового многоголосия их

составляют два голоса. Один из них «басует», это — нижний, основной голос; второй, высокий, «дишкантит», то есть импровизирует верхний голос. «Дишкант» контрапунктически соединяется с основным голосом, иногда распевая сложные мелодические импровизации на одну или несколько гласных:

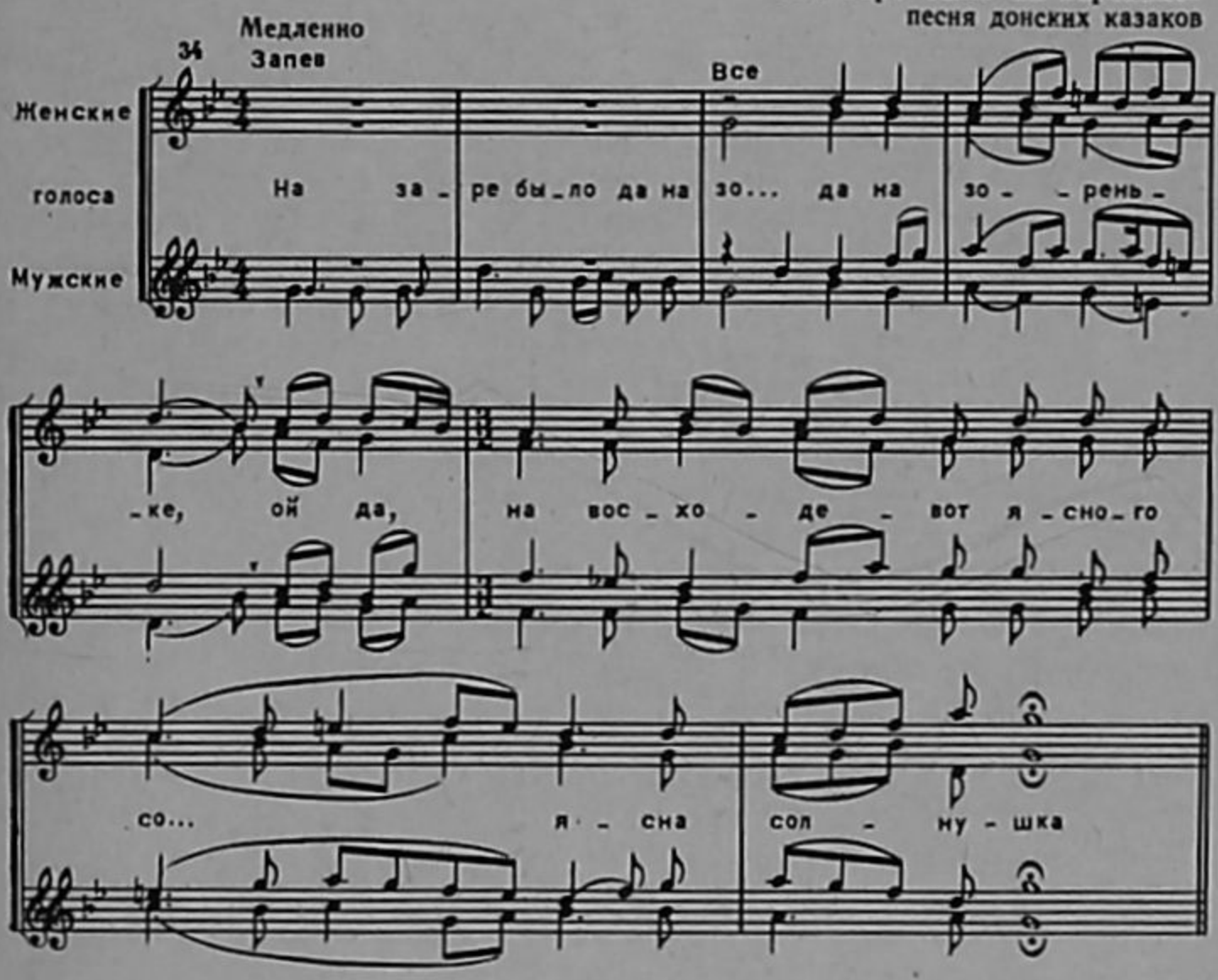
«Ой да, я служил»
песня донских казаков



Обычно такие «разводы» мелодии в высоком регистре исполняет один певец-выводчик. Гласная может меняться, как и в приведенном примере.

В донских песнях с более развитым многоголосием ведущие голоса частично расслаиваются или частично дублируются средними голосами, перерастая в партитуры трехголосного склада:

«На заре было на зореньке»
песня донских казаков



В русском народном исполнении встречается хоровой подголосочный склад изложения, сочетающий в себе как черты северного многоголосия с октавными удвоениями мелодии, октавными и терцовыми параллелизмами и широким расположением голосов, так и черты другого типа многоголосия с двухголосной полифонической основой и тесным расположением голосов. Это — «смешанное» многоголосие. Оно наиболее типично для песен Подмосковья, что объясняется исторической ролью Москвы и Подмосковья как центра русской песенно-хоровой культуры, объединяющей местные традиции исполнения народной песни различных областей. Для песен Подмосковья характерен двух- и трехголосный склад. В трехголосном женском пении два нижних альтовых голоса образуют двухголосный полифонический склад, а верхний подголосок удваивает партию основного голоса или вторы. Мы могли наблюдать его по приведенным выше партитурам песен «Ай да уж вы, ночи», «Не бела-то березанька» [42].

Современные профессиональные русские народные хоры — Сибирский, Омский, Волжский, Всесоюзного радио и телевидения также применяют в своих партитурах тесное и широкое расположение голосов и различный склад изложения. Иными словами, они в значительной мере отражают общерусскую традицию пения в «смешанном» подголосочном многоголосии.

Тесситурные возможности их у высоких женских голосов — *ми (фа)*, а у Волжского и хора Всесоюзного радио — *фа (соль — ля)* второй октавы и внизу у басов *ля* большой октавы при широком расположении голосов. (Партитуры указанных хоров см. в Нотном приложении.) Так же объемно по диапазону мог петь хор Яркова, используя красочные контрастные регистры голосов — грудной и головной.

Для того чтобы проанализировать, а потом и составить партитуру для народного хора, требуется тщательно изучить особенности хорового многоголосия в местных областных хорах. Так, одни хоры поют в основном в тесном расположении голосов, другие — в широком, третьи — в смешанном; различен характер подголосков, разнообразны сочетания женских и мужских голосов, особенности хорового распева.

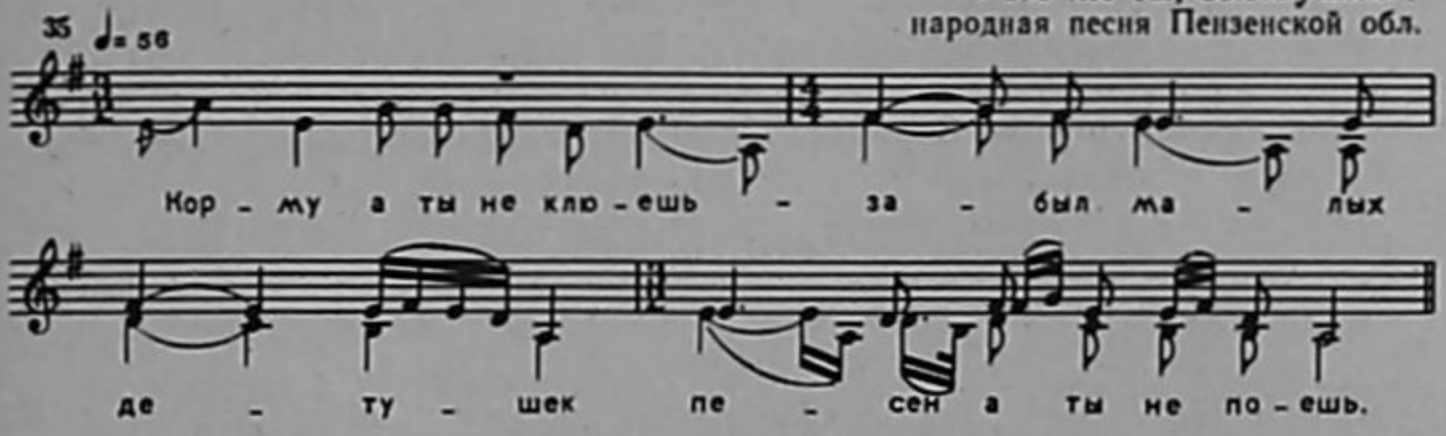
Вариантность русской народной песни — одна из ярких черт русской хоровой песенной культуры. Даже одна и та же песня может быть по-разному распета в различных областных хорах. Так, например, известная русская народная песня «Веселая беседушка» имеет большое количество местных, областных вариантов.

Для народного хорового исполнения чрезвычайно характерно одновременное, выразительное, четкое произнесение словесного текста. Это обусловливается особенностью текстового ритма: все слоги текста произносятся всеми певцами одновременно. И ритмическая орнаментика внутри слогов, связанная с их распеванием у отдельных певцов, не нарушает этого принципа ритмической одновременности [43]. Напротив, возникает интересное сочетание одновременности ритма и текстового произношения с мелодико-ритмическим «разводом», опеванием отдельных слогов:

[42] Песни взяты из сборника А. Рудневой «Народные песни Московской области».

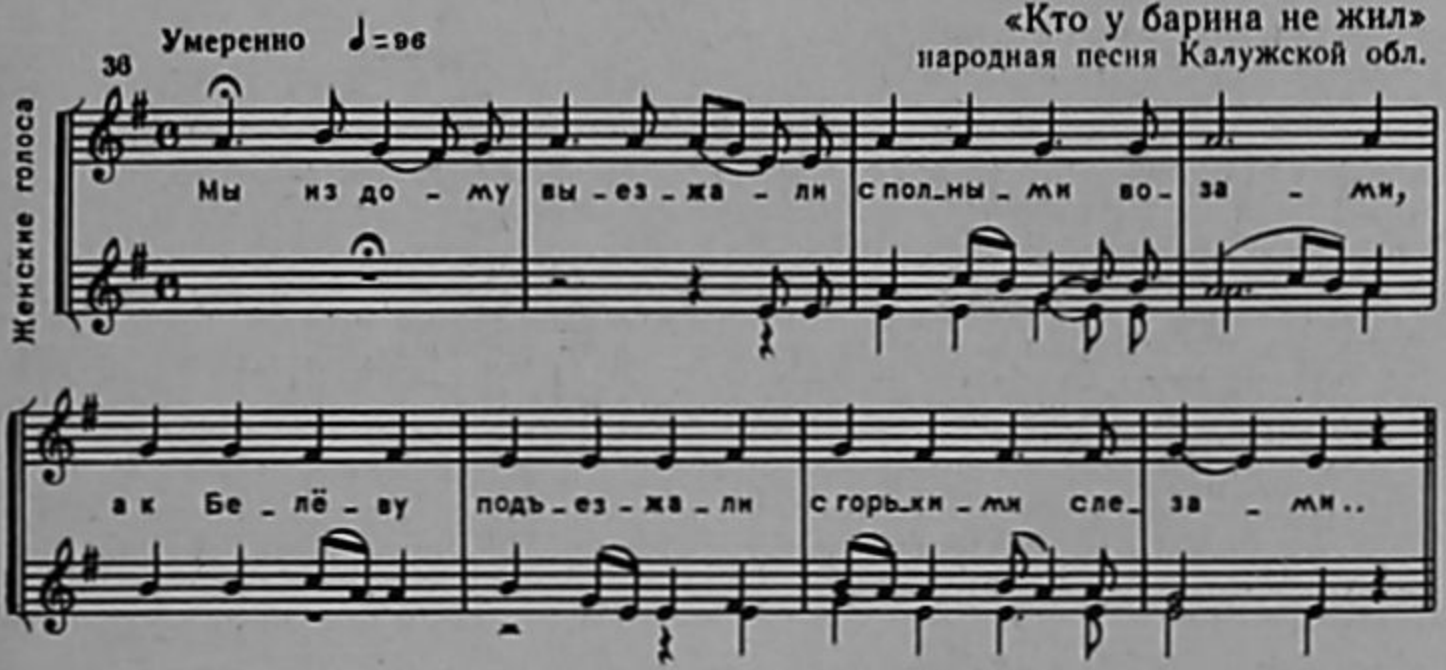
[43] Т. В. Попова считает, что нехарактерностью разновременного произношения текста в русском подголосочном пении можно объяснить и то, что полифонический принцип имитации не нашел в нем развития. См.: Попова Т. Русское народное музыкальное творчество, вып. 2. М., 1956, с. 201.

«Что же ты, соловушка»?
народная песня Пензенской обл.



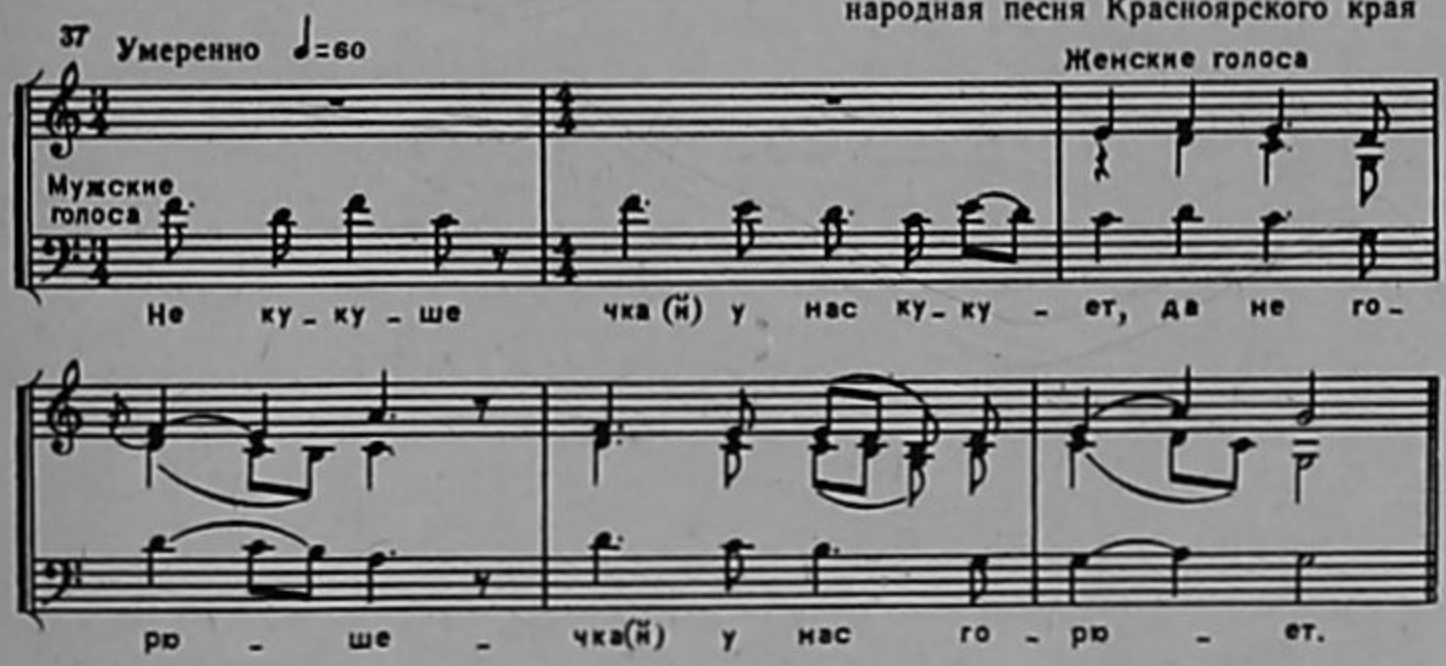
Наряду с постоянным стремлением к ритмическому единству, к точному совпадению слогов в народных ансамблях следует отметить известную ритмическую свободу вступлений голосов:

«Кто у барина не жил»
народная песня Калужской обл.



Особую оригинальность и характерность народной партитуре придают вступления с середины слов:

«Не кукушечка кукует»
народная песня Красноярского края

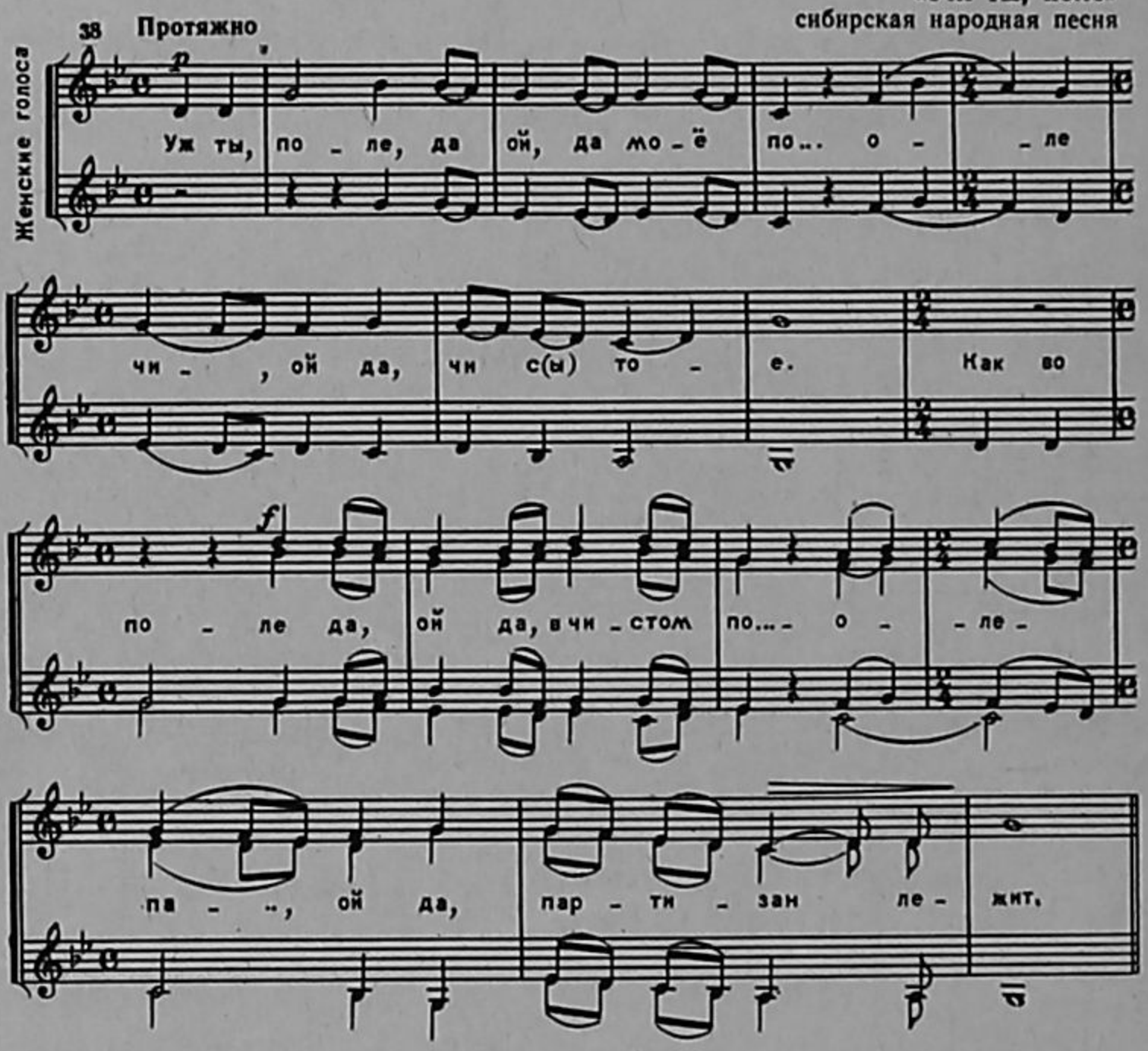


В этом примере отчетливо видно, как отдельные голоса вступают разновременно, часто на полуслове, а слова прерываются паузами.

Нельзя не подчеркнуть особую роль пауз в партитурах народных ансамблей. Паузы — выразительное средство, во многом связанное со

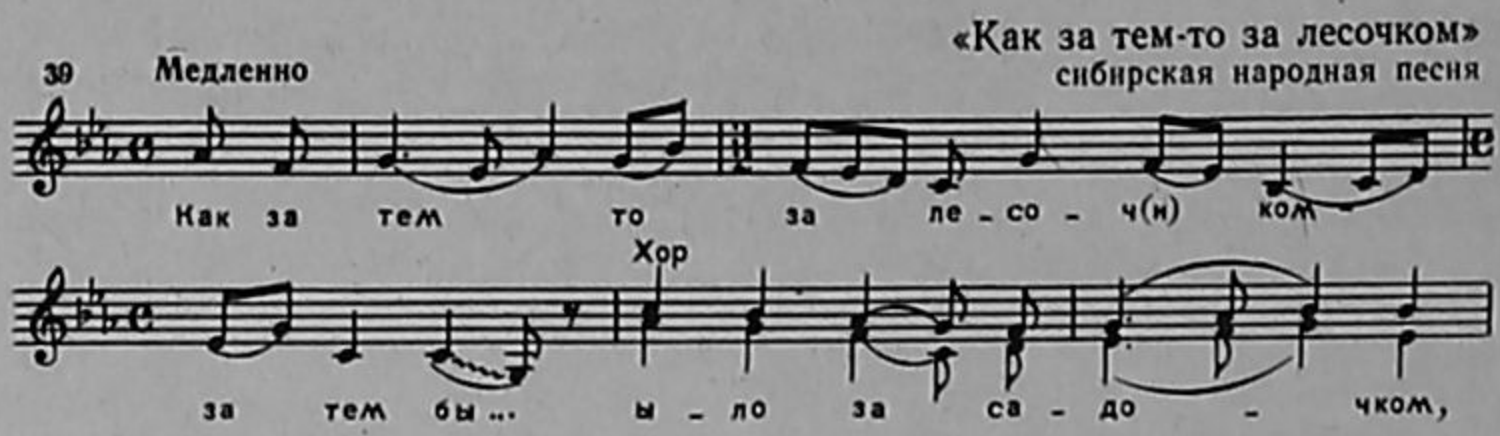
словами. Пауза, разрывающая слово, как бы выражает волнение певца, которому не хватает дыхания, чтобы передать то, о чем поется. Паузы могут возникать и у отдельных голосов, которые как бы дают основному голосу возможность распеться в начале песни. При этом сопутствующие голоса вступают и с середины слова [44]:

«Уж ты, поле»
сибирская народная песня



Интересно вступление хора после широкого запева в песне «Как за тем-то за лесочком», после паузы на середине слова в интервалах ундецимы и ноны от последнего звука запева:

«Как за тем-то за лесочком»
сибирская народная песня



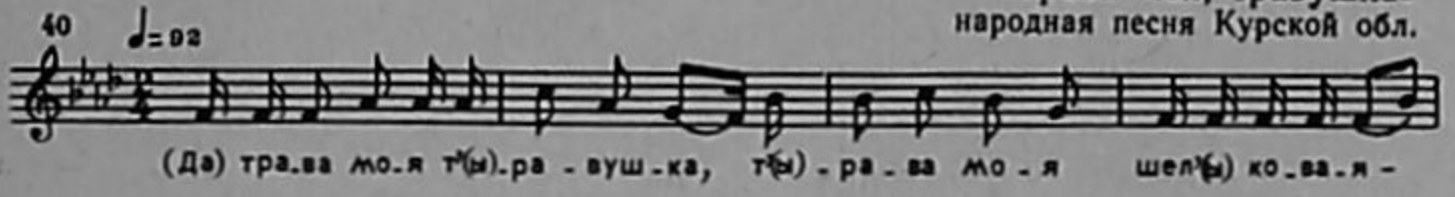
[44] См. также примеры 37, 39.

Народные певцы вводят иногда в пение добавочные гласные, например, в слове «лесоч(и)ком». Введение дополнительных гласных связано с характерными для русских песен широкого дыхания внутрислоговыми распевами.

Тяготение к широте, распевности приводит к тому, что отдельные согласные как бы обрастают «поющей» гласной. Идет это также и от русской певучей речи. Особенно заметно проявляется эта черта в песнях с богатой ритмической орнаментикой, с «вьющимися», ритмически затейливыми напевами.

Вставная гласная может быть распета на широкий ритмический слог как в предыдущих примерах, так и на короткую длительность, давая как бы легкое ритмическое и слоговое «придыхание»:

«Трава моя, травушка»
народная песня Курской обл.



Легкая вставная гласная и записывается не как полная *ы* — т(ы)равушка, а — т'равушка, но на отдельном звуке.

Ладовая основа партитуры

Природу русского народного многоголосия нельзя осознать без ясного представления об органической взаимосвязи мелодического и ладогармонического строя народных песен. Диатоническое мышление народных певцов обусловило как мелодико-интонационные, так и ладогармонические закономерности.

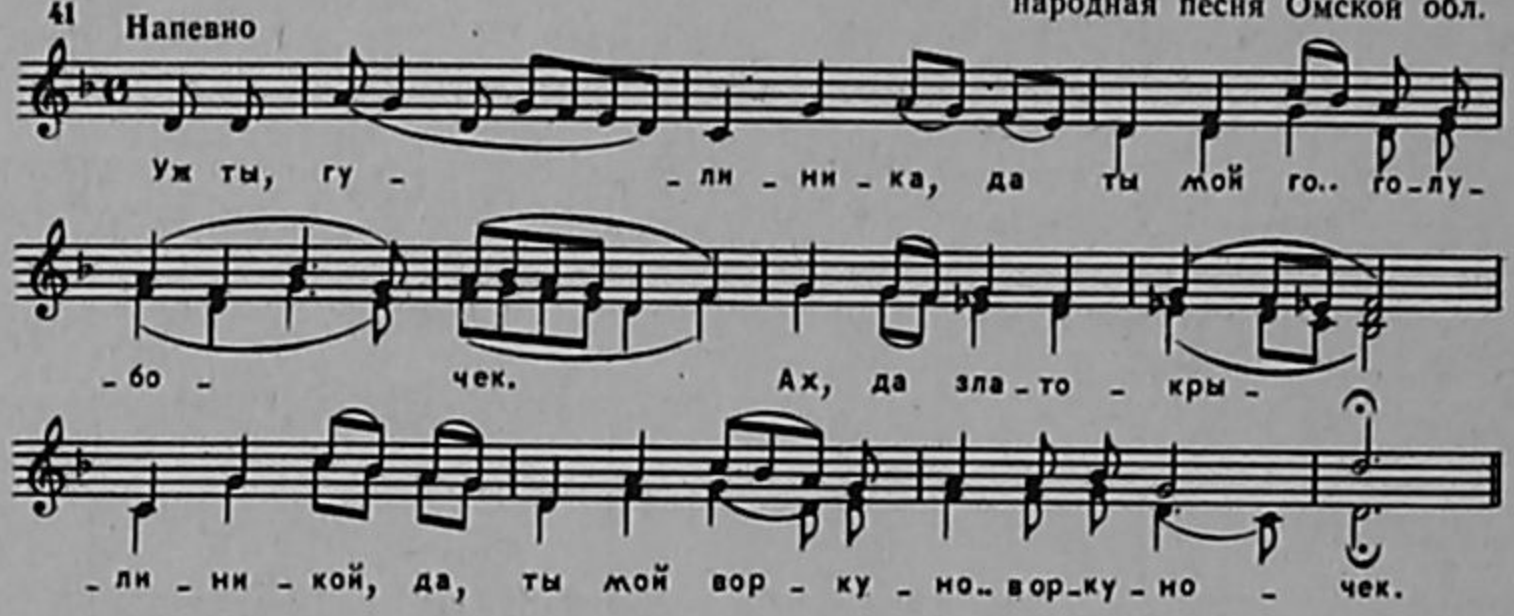
Сфера диатоники охватывает большое разнообразие ладовых структур — от простейших дву- и трихордных ладовых попевок до сложных многообразных ладовых структур. Своеобразие ладовой структуры народных песен всегда вытекает из самого содержания, жанра песни, а также из художественно-исторического процесса ее бытования и шлифовки.

Песни древнего происхождения (былины, обрядовые, шуточные, детские) ограничиваются узким диапазоном в объеме секунды, терции, квинты. Различные соотношения и объединения первичных ладовых попевок образуют более широкие по мелодике и диапазону лады.

Среди наиболее употребительных диатонических ладов в традиционной русской народной песне — натуральный минор и мажор, параллельно-переменный лад, развитая система мажоро-минора, то есть сочетание одноименных мажора и минора, а также разновидности диатонических ладов: минор фригийский с пониженной II ступенью, минор дорийский с большой секстой, мажор миксолидийский с малой септимой и реже — мажор с повышенной IV ступенью — лидийский. А в областях Курской, Смоленской, Воронежской, на Дону и Волге сохраняется бесполутоновый звукоряд — пентатоника.

Для некоторых русских народных песен характерна «многоладовость», то есть использование в одной песне нескольких ладов. Среди них встречаются песни, в которых основной лад усложняется лишь элементами другого, например, в песне «Гуленька» — натуральный ре минор элементами фригийского лада:

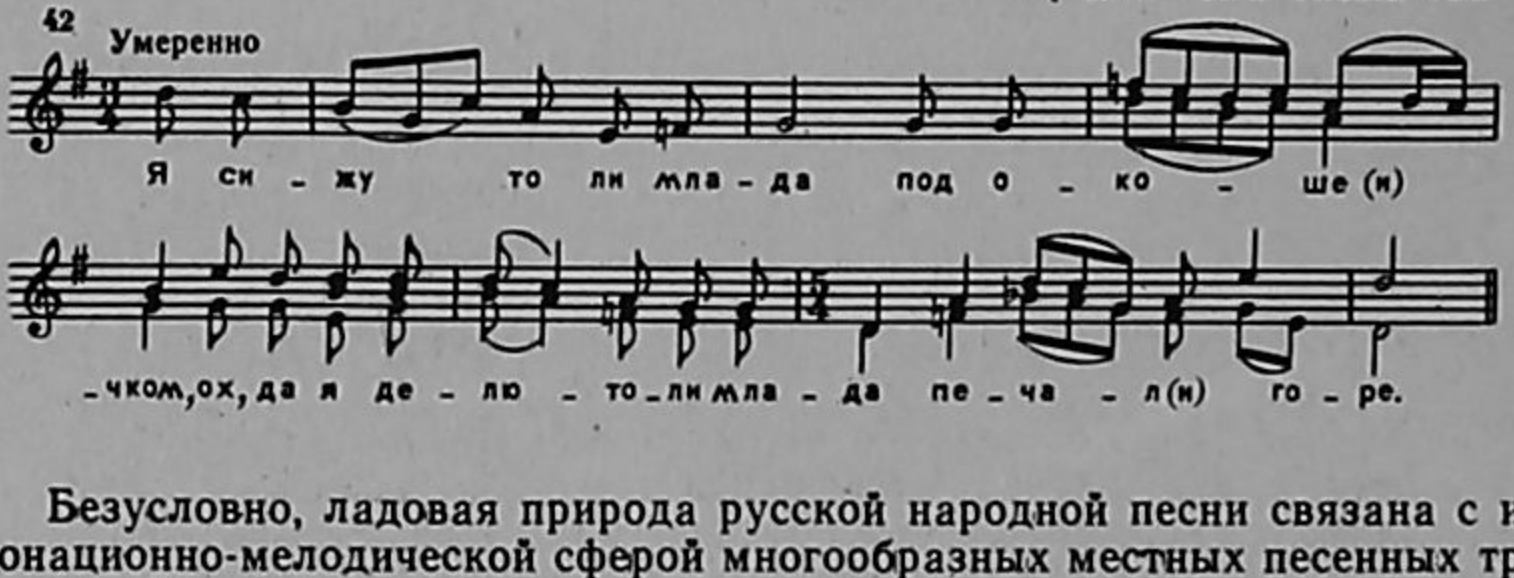
«Гуленька»
народная песня Омской обл.



Нередко в пределах одной песни происходит переход из одного лада в другой. Иногда эти переходы сочетаются необычайно прихотливо, создавая сложную ладовую картину.

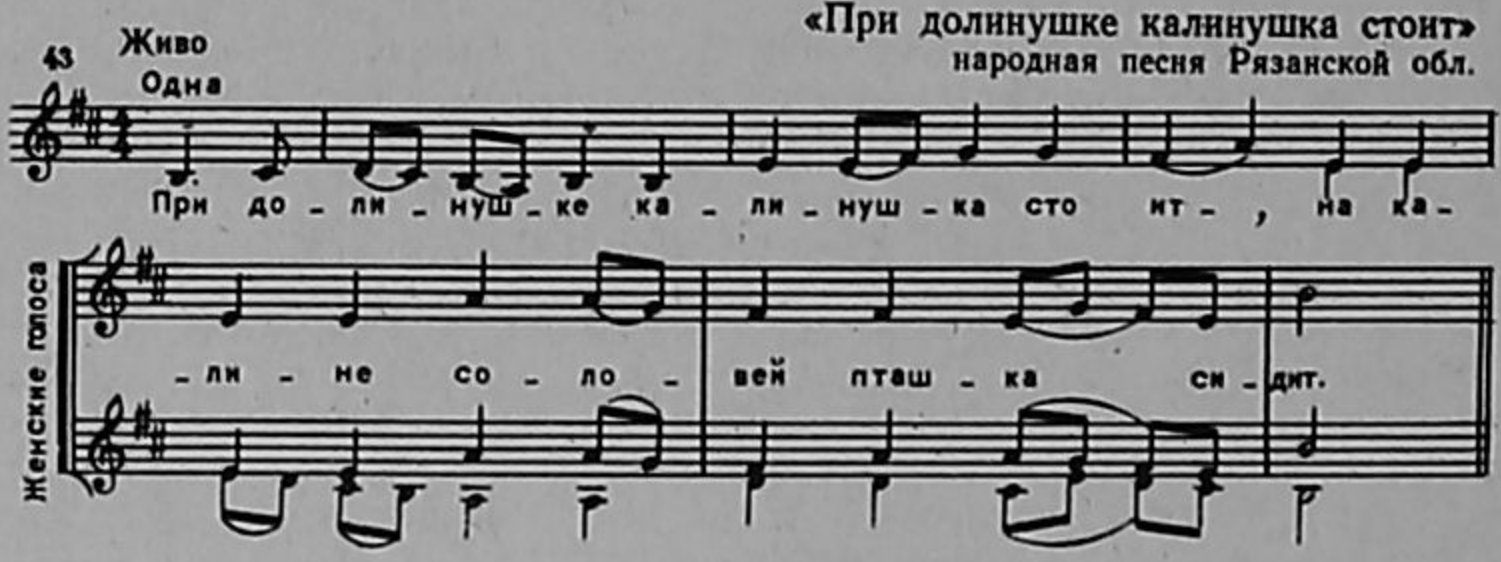
Так, в песне «Я сижу-то млада под окошечком» переход происходит из соль мажора миксолидийского в ре минор натуральный:

«Я сижу-то млада под окошечком»
народная песня Омской обл.



Безусловно, ладовая природа русской народной песни связана с интонационно-мелодической сферой многообразных местных песенных традиций. Традиционные мелодические обороты образуют и характерные ладовые сопряжения. Так, напевы южнорусских областей России с опорой на устойчивые звуки лада и мелодическим движением по секундам нередко охватывают полный семиступенный диатонический звукоряд мажора и минора:

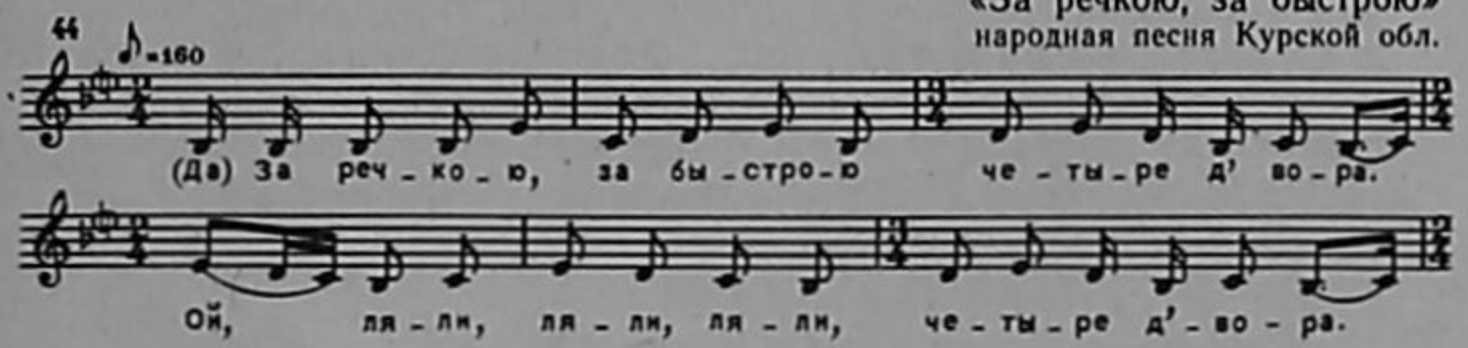
«При долинушке калинушка стоит»
народная песня Рязанской обл.



«Активные» мелодические ходы на большие секунды «раскачивают» ладовую основу мажорной песни до звукоряда с увеличенной квартой —

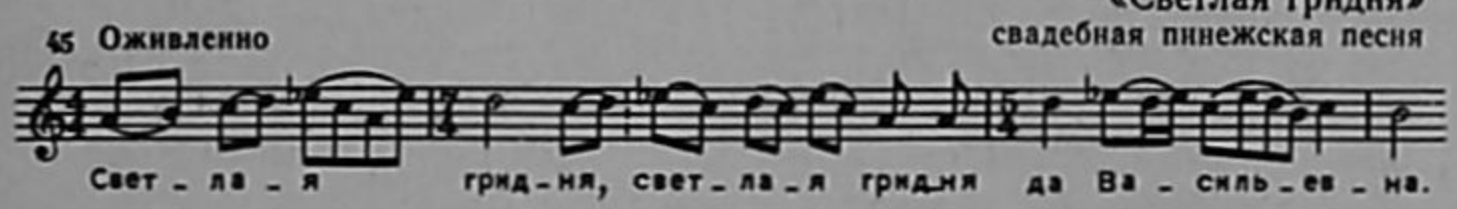
лидийского мажора. Такое «раскачивание» мелодии весьма характерно для курских напевов [45].

«За речкою, за быстрою»
народная песня Курской обл.



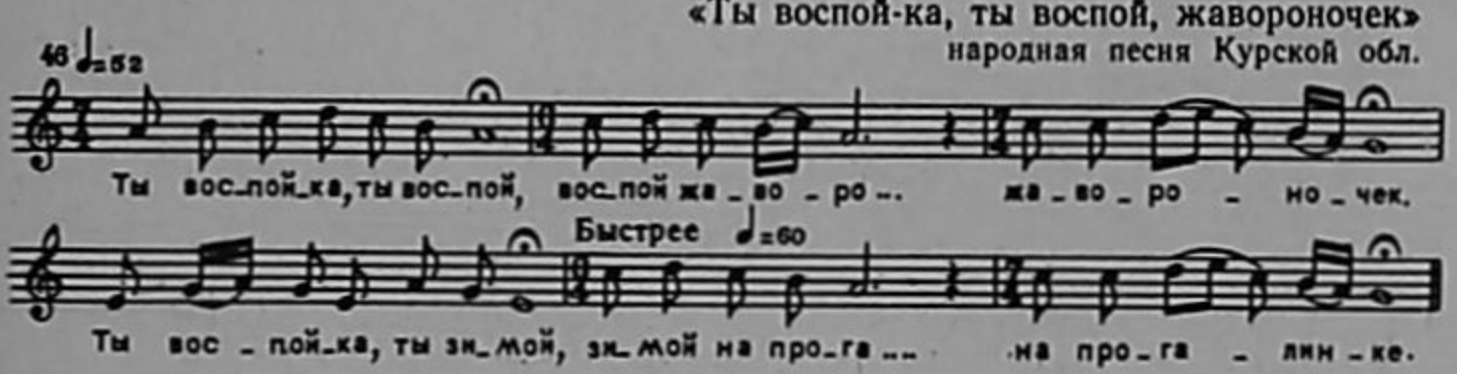
В старинных северных напевах семиступенный звукоряд характеризуется подчеркиванием ладовых неустоев с ходами на уменьшенную квинту. Уменьшенное трезвучие порой становится ладовым устоем песни (уменьшенный лад). Один из примеров такого необычного ладового звучания в свадебном напеве Пинежья:

«Светлая гридня»
свадебная пинежская песня



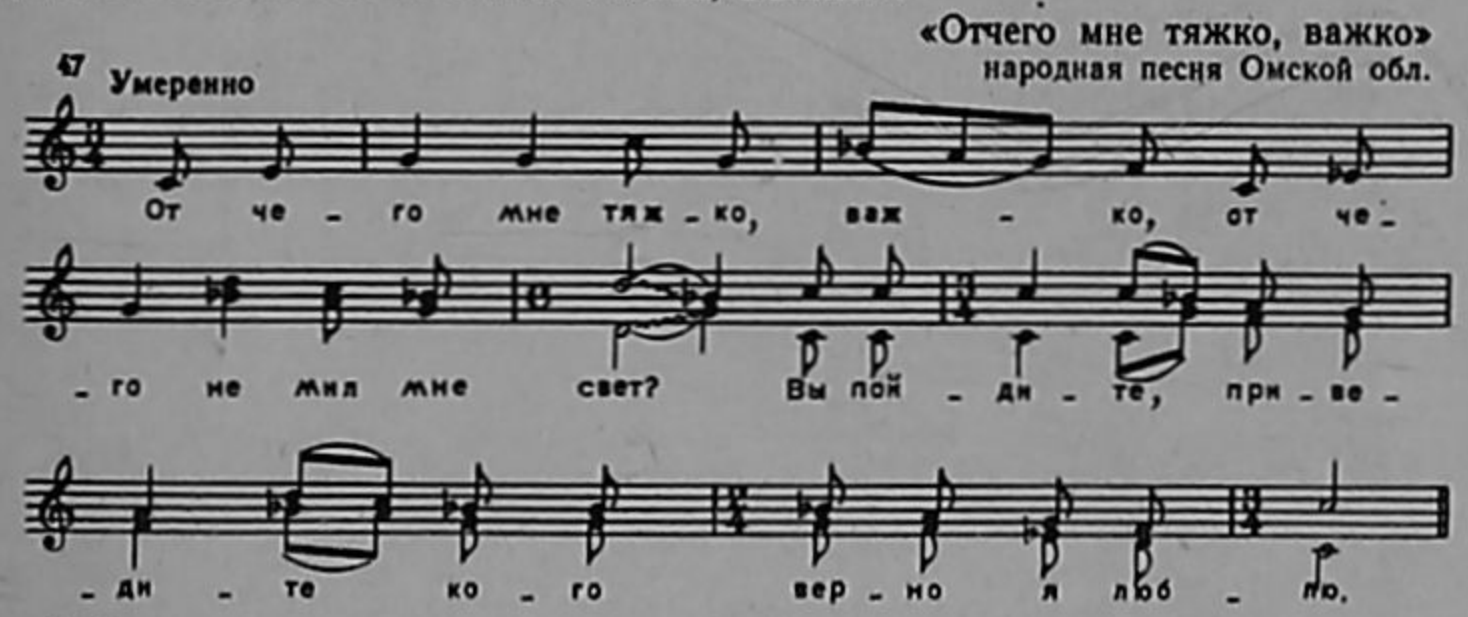
При определении ладотональности народных песен нужно знать, что напев не всегда заканчивается на основном опорном тоне лада, но также на терцовом и особенно квинтовом звуках основного трезвучия. Нередко при смещении основного, устойчивого опорного тона напева песня заканчивается на II, VII или V ступени лада:

«Ты воспой-ка, ты воспой, жавороночек»
народная песня Курской обл.



Встречаются ладово-сложные песенные образцы, в которых переплетаются многообразные ладовые элементы. Один из таких — сибирская народная песня «Отчего мне тяжко, важко»:

«Отчего мне тяжко, важко»
народная песня Омской обл.



[45] Некоторые из них использованы Г. Свиридовым в произведении для хора и оркестра «Курские песни».

В ней интересно сочетаются до мажор миксолидийский с дорийским ладом и с «прослойкой» фа мажора натурального.

Нужно отметить, что усложнение ладового языка в русских народных песнях не случайно и всегда является средством музыкальной выразительности.

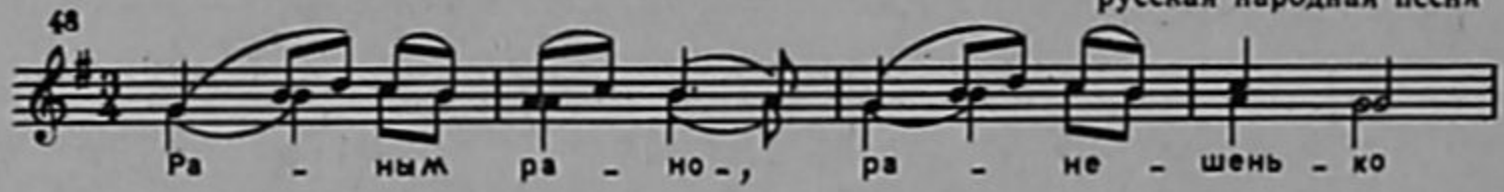
Лад наиболее богато раскрывается в старинных протяжных народных песнях. В современных песнях ладовая структура более проста. Выразительная сторона музыки современных песен ярче сказывается на мелодическом языке, но не на их ладовой структуре. Чаще всего в современных песнях встречаются натуральный мажор и минор, хотя возникают элементы гармонического и мелодического минора, народных диатонических ладов.

Гармонические особенности партитуры

Мы уже говорили, что в основе партитуры народных хоровых песен лежит подголосочный полифонический склад музыкального изложения. И гармония представляет собой сочетание движения свободно льющихся голосов. Эти сочетания не дают обычных, классических четырехзвучных аккордов как фундамента для мелодии. Они образуют своеобразную народную гармонию. Одновременно звучащие голоса соединяются на опорных звуках в унисоны или октаву. Унисон и есть исходное «зерно» народной гармонии. Хоровые унисоны, образующиеся от сочетания мелодического движения голосов, обладают большой выразительностью, тембровой красочностью и в народном хоровом пении весьма употребительны.

Параллельное движение унисонами наблюдается весьма часто:

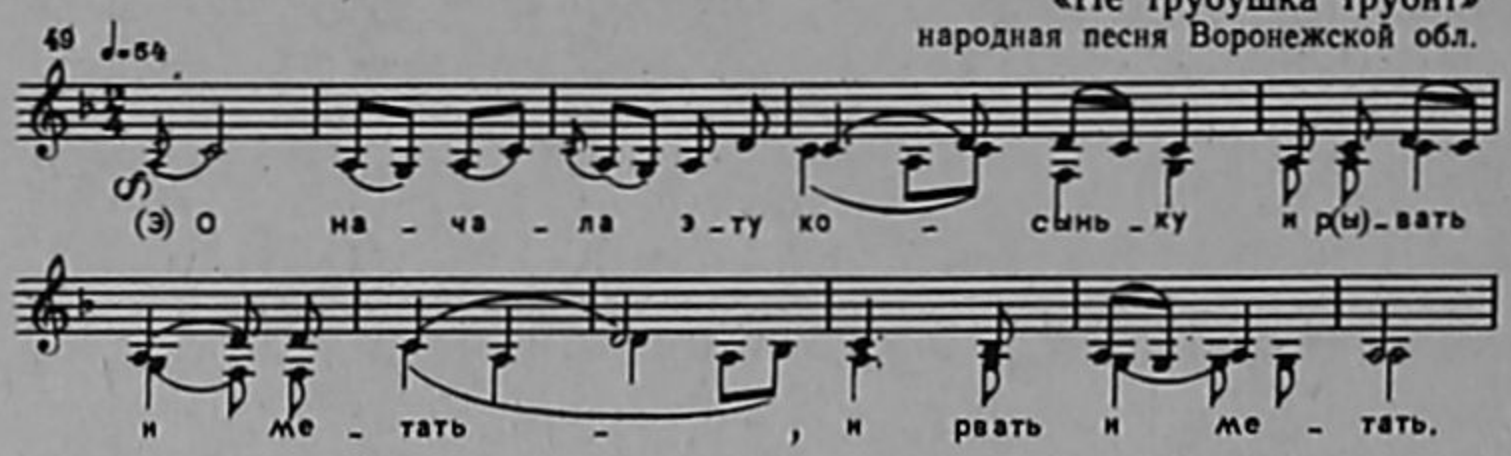
«Раным рано»
русская народная песня



В данном примере параллельные унисоны образуются от варьирования одной и той же мелодической попевки. Ладовый устой — звук *соль*.

Движение параллельными унисонами можно наблюдать и там, где воедино сливаются две мелодические линии, также тяготея к единому опорному звуку:

«Не трубушка трубит»
народная песня Воронежской обл.



Выше мы говорили о том, что гармонической основой для опорных звуков в народной песне является унисон.

Для неопорных звуков такой гармонической основой является интервал терции. А трезвучия и септаккорды в народной гармонии рассматриваются как производные от терции. Широко используются кварто-квинтовые созвучия, а также движение параллельными трезвучиями.

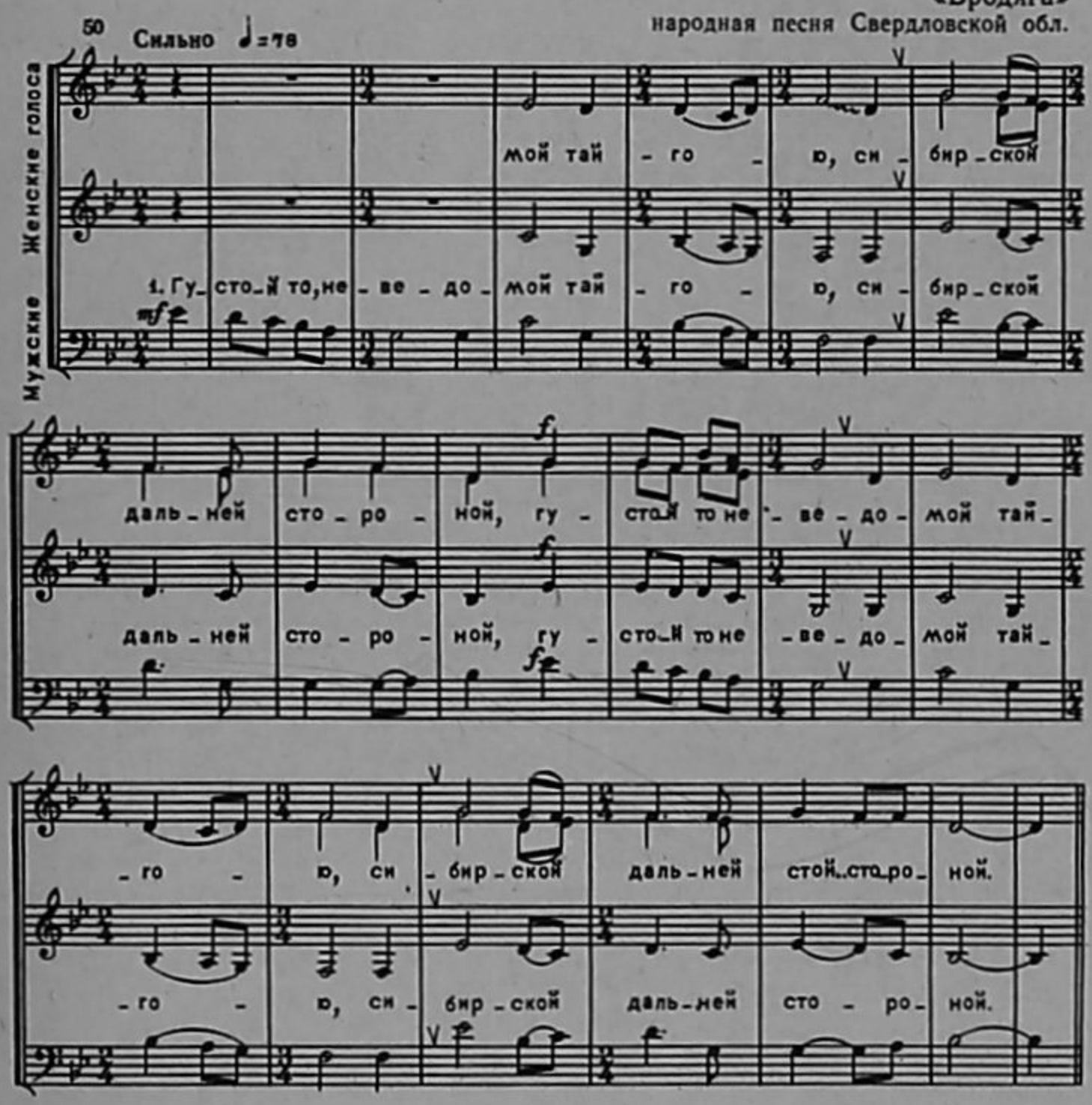
Песни подголосочного склада чаще всего исполняются народными хорами без сопровождения. Интересно проследить, как удивительно одновременно, с какой музыкальной чуткостью певцы находят функционально устойчивые опорные тоны, в смене которых и состоит одна из характерных особенностей народно-подголосочной гармонии.

Сдвиги от основного ладового устоя или опорного тона обычно происходят вверх или вниз на большую секунду и малую терцию, реже — на кварту или квинту.

Обратимся к песне «Горы Воробьевские» (Нотное приложение, № 7). После смены опорных тонов VI и I происходит смещение опорного тона на секунду вниз или своего рода отклонение в VII ступень си минора.

Обычно при смене опорного тона все голоса соединяются в унисон или октаву, а перед этим унисоном могут возникнуть диссонирующие сочетания, переходящие в консонанс. В таких случаях диссонирующие созвучия непродолжительны по звучанию и образуются при мелодическом движении голосов как бы «случайно»:

«Бродяга»
народная песня Свердловской обл.

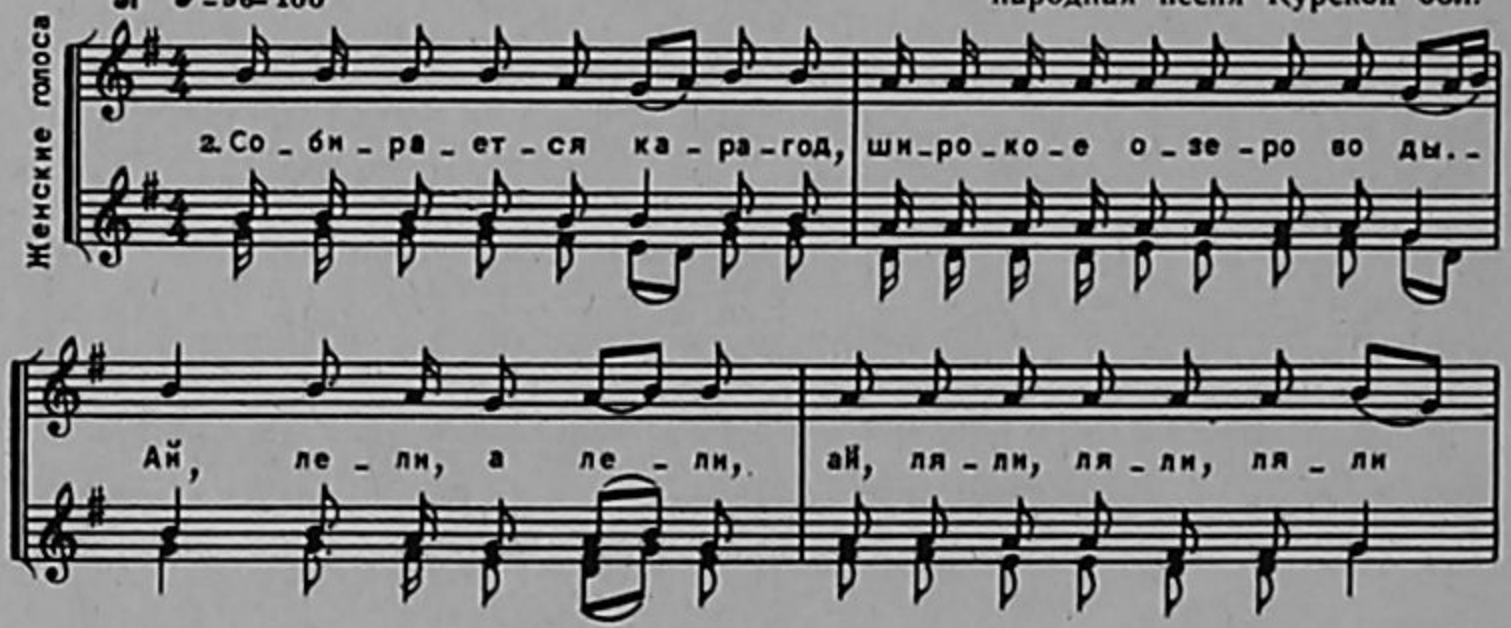


На этом примере видно, как в народе, наряду с применением созвучий терцового наполнения, используются и квартовые септаккорды (см. такт 16).

Секундовое соотношение в соединении созвучий весьма типично. Эта особенность была подмечена еще А. Д. Кастальским в его наблюдениях над гармонической природой русского многоголосия. В партитурах вышеприведенных песен легко проследить гармоническое сочетание функций VII — I, I — II, V — VI и т. д. И это результат поступенного движения басовой партии. В соединениях аккордов доминирует плагальность.

В русских народных песнях с преобладанием аккордово-гармонических элементов усиливается тонико-доминантовая гармоническая функциональность. Песни подобного склада часто исполняются с инструментальным сопровождением, так как они хорошо сочетаются с гармоникой и баяном. Обычно это песни с несложной хоровой фактурой, со скупым многоголосием — лирические девичьи песни и скорые, плясовые:

«Как у наших у ворот»
народная песня Курской обл.



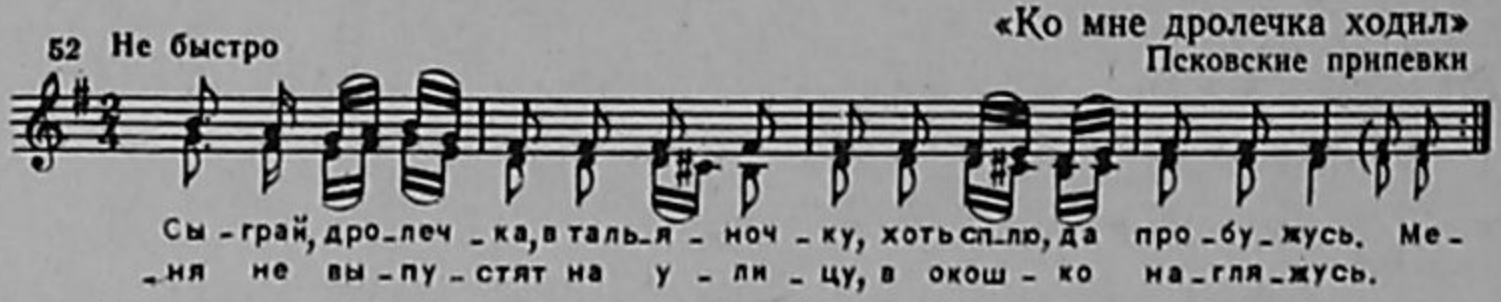
В данной песне видно, что сопутствующие основной мелодии хоровые голоса выполняют задачу гармонизации ее, хотя имеют некоторые мелодические и ритмические отклонения от основной мелодии.

В народном хоровом репертуаре преобладают песни, соединяющие в себе черты подголосочного и, частично, гомофонно-гармонического склада. Таковы многие современные песни. Точнее — для них типичен подголосочный склад с аккордово-гармоническими элементами (см. Нотное приложение).

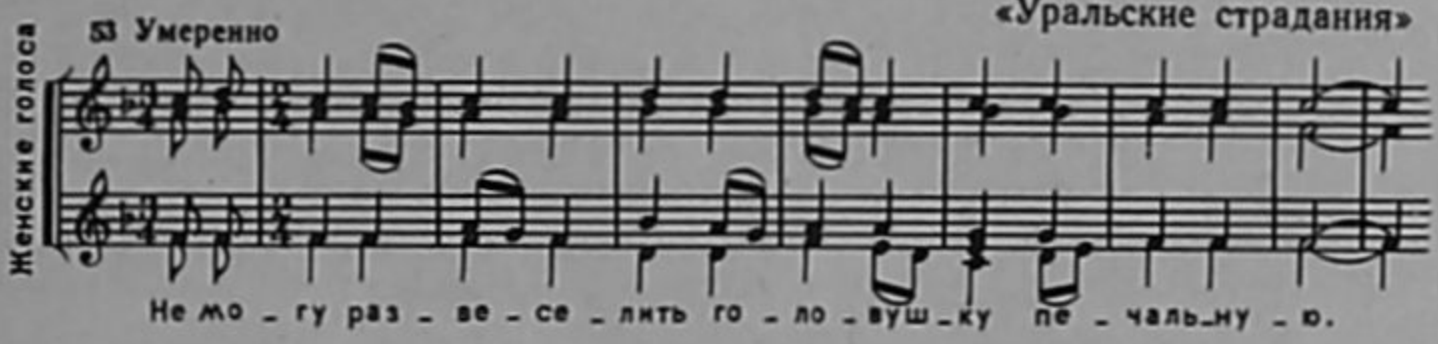
«Чистый» гомофонно-гармонический склад можно встретить очень редко, например, в частушках или страданиях.

В конце песни обычно утверждается унисон. Но бывают и исключения. Так, например, песня может заканчиваться на терции, на квинте или на трезвучии:

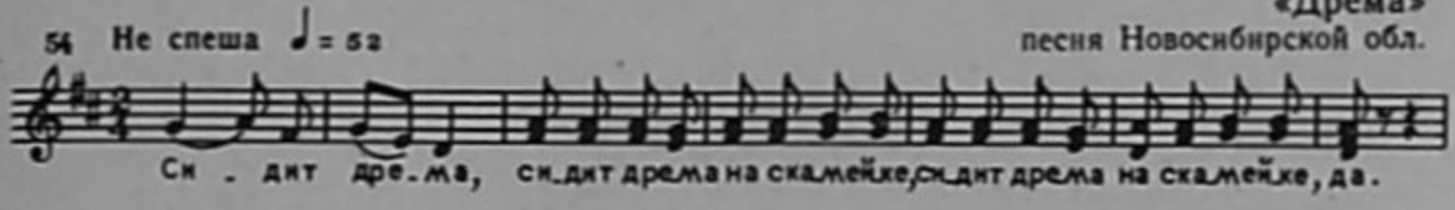
«Ко мне дролечка ходил»
Псковские припевки



«Уральские страдания»

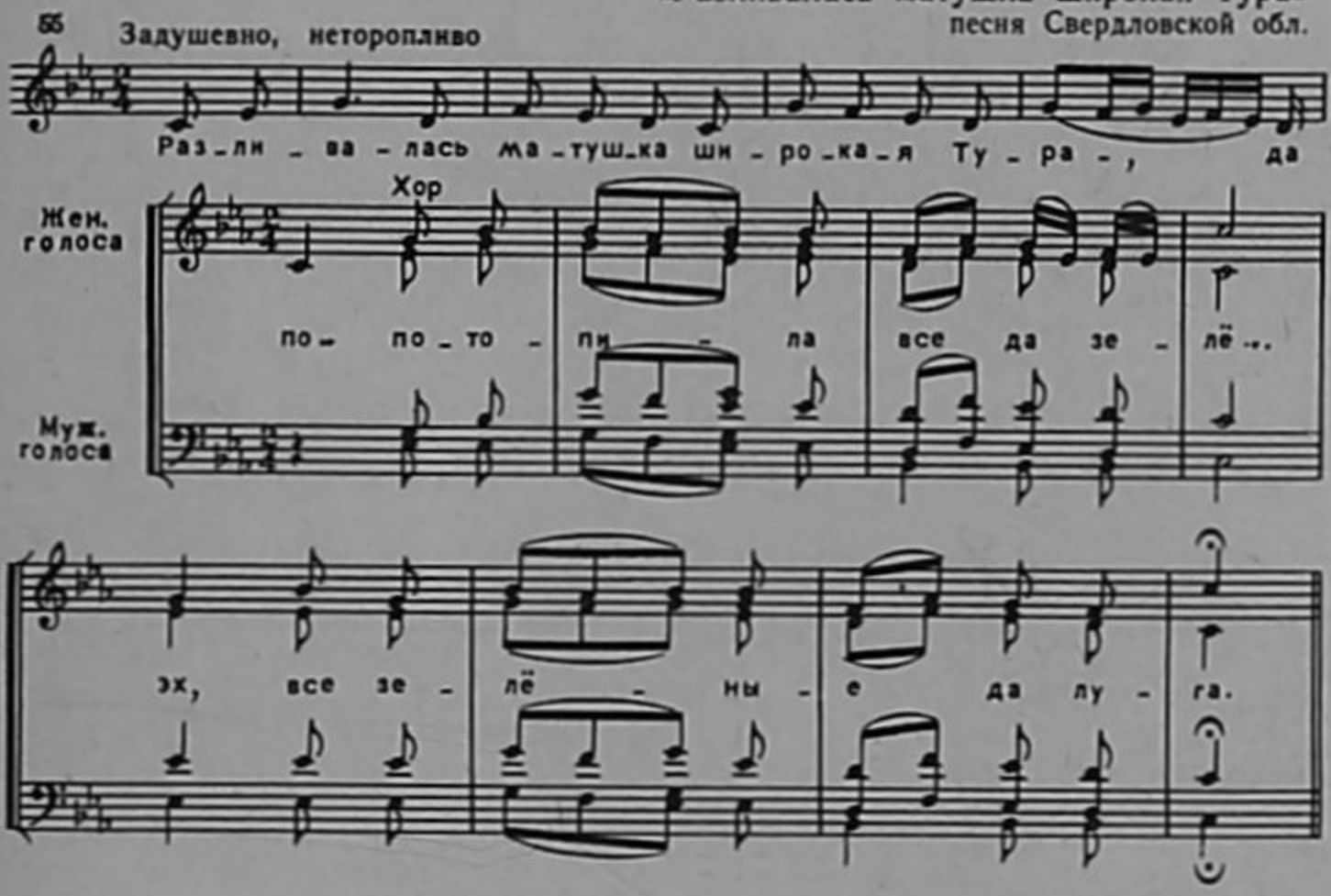


«Дрема»
песня Новосибирской обл.



Характерно, что и у мужских голосов в народном хоре нет аккомпанирующей функции, гармонического фона. Все голоса более или менее развиты мелодически:

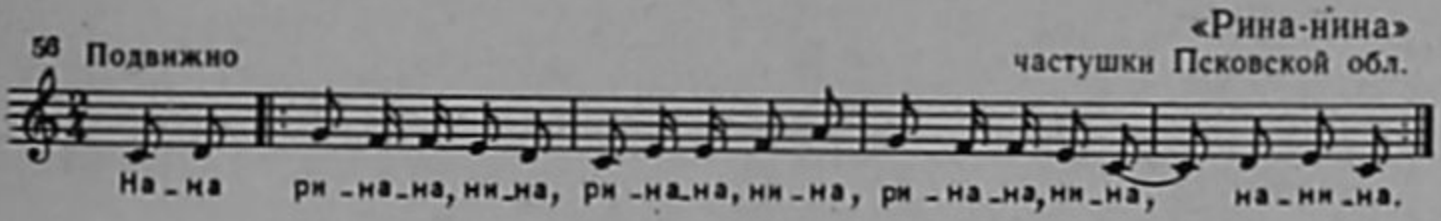
«Разливалась матушка широкая Тура»
песня Свердловской обл.



Специально аккомпанирующий фон для мелодии можно встретить в так называемом в среде народных певцов пении «под язык», как бы имитирующем инструментальное сопровождение. Это — своего рода имитация инструментального наигрыша, аккомпанемента, повторяющего одну попевку. Народные певцы распевают ее на разнообразные слоги, состоящие из гласной и чаще звонкой согласной. Слоги подбираются удобные в произношении; длительности короткие — ♪ и ♪; один слог или два слога повторяются несколько раз.

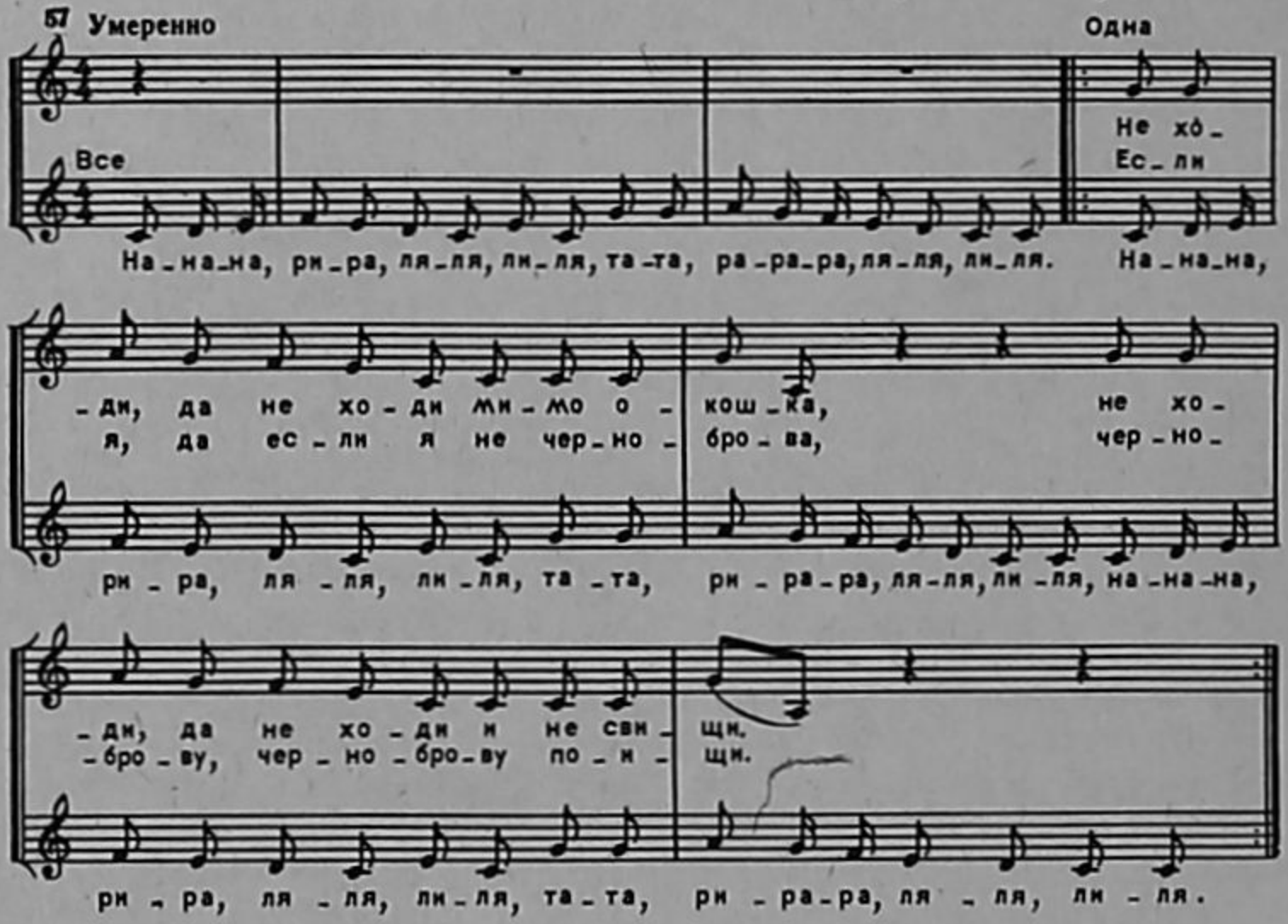
Интересен пример частушек Псковской области «Рина-нина»:

«Рина-нина»
частушки Псковской обл.



Довольно сложные слоговые комплексы и затейливая мелодическая попевка в частушках Великолукской области «Бологóвка»:

«Бологовка»
частушки Великолукской обл.



Особо следует сказать о партитурах песен советских композиторов для русских народных хоров. Народные хоры стремятся петь авторские песни на современную тематику, которые имеют музыкально-стилистические связи с традиционной народной основой.

Кроме того, народные песни, записанные одно-, двух- и трехголосно в однородных ансамблях, исполняются народными хорами в обработках композиторов и многоголосных партитурах. Оттого народные хоры обращаются к композиторам и поэтам для обработки песенных мелодий и текстов. Обработки, как правило, делаются по творческим заказам хоров для определенного коллектива. Самое важное заключается в том, чтобы обработка вытекала из музыкально-образного строя песни, соответствовала исполнительскому стилю данного областного хора, учитывала бы его вокальные возможности.

В лучших авторских песнях и обработках для народного хора находят свое выражение такие традиционные народно-песенные черты:

Подголосочность как метод хорового распева. Например, песни А. Оленичевой в обработках В. Захарова, А. Копосова, С. Аксюка, Е. Калугиной, песни А. Абрамского, В. Левашова, Н. Поликарпова, Ф. Маслова, Н. Кутузова и других.

Бережное отношение к мелодии и слову в песне, органическая выразительная связь мелодии и слова. Отметим песни В. Захарова «Ой, туманы мои», «Вдоль деревни», песни А. Оленичевой «Белым снегом» в обработке А. Копосова, «Со двора, со дворика» в обработке Е. Калугиной, «По Барабинским степям» в обработке Г. Лобачева, песни Н. Поликарпова «Девичья дума», «Кукует кукушечка», «Ничего я с собой не поделаю», песни А. Абрамского «Уж и я ли, молода», «Шуми, шуми, дубравушка»; «Молодка, молодка», «Что горит, горит», «Ой вы, горушки-горы» в обработке В. Левашова.

Не соблюдается определенное количество голосов, тем более нет строго четырехголосного изложения. Партитура так же гибка и подвижна, как и во многих народных песнях, например, обработка В. Левашова сибирской народной песни «Сронила колечко», «Эх да вы, поля», песни Ф. Маслова «Колхозная песня о Москве», «Летела гагара»; А. Жирнова — «Наше солнце над нами», «Девичьи припевки»; «Девчоночка Настёночка», «За Двиной за Северной» Н. Поликарпова.

Во многих партитурах отражены местные или областные особенности пения. Так, например, лирическая песня Н. Поликарпова «Ничего я с собой не поделаю» написана так естественно и певчески удобно, что ее может спеть женская группа любого русского народного хора. Второй ее вариант создан специально для хора Северной песни, где высокие голоса свободно поют во второй октаве. Партитура изложена четырех-, пяти- и шестиголосно, с характерным подголоском в головном регистре, представляющим почти точное дублирование партии нижнего голоса. А это типично для северного многоголосия (см. Нотное приложение, № 10).

Музыкальное обогащение строфической формы хоровой песни. В песне А. Абрамского «Шуми, шуми, дубравушка» сохранен принцип развития музыкального образа путем вариационного метода, выводящего песню далеко за рамки строгой куплетности. Ценно и то, что в ней ощущается близость подлинно народной хоровой партитуре по характеру мелодики, голосоведению, хоровой фактуре и т. д., иными словами по стилистике музыкального песенного языка (см. Нотное приложение, № 11).

Вполне закономерно, что народные хоры как выразители песенного искусства своего народа-современника вбирают и новые черты, присущие советской песне, впитавшей элементы рабочей, революционной песни, бытового романса и песенной лирики.

В настоящее время происходит сложный процесс взаимовлияния традиционных средств песенного языка с советской музыкально-песенной «стихией». И это — не частное проявление видоизменения, творческого переосмысливания национальной песенной речи, а общий путь выкристаллизования новых средств художественного выражения в советской музыке вообще.

В современных авторских партитурах[46] русская песенная подголосочная полифония меняет свои черты. Что же именно меняется?

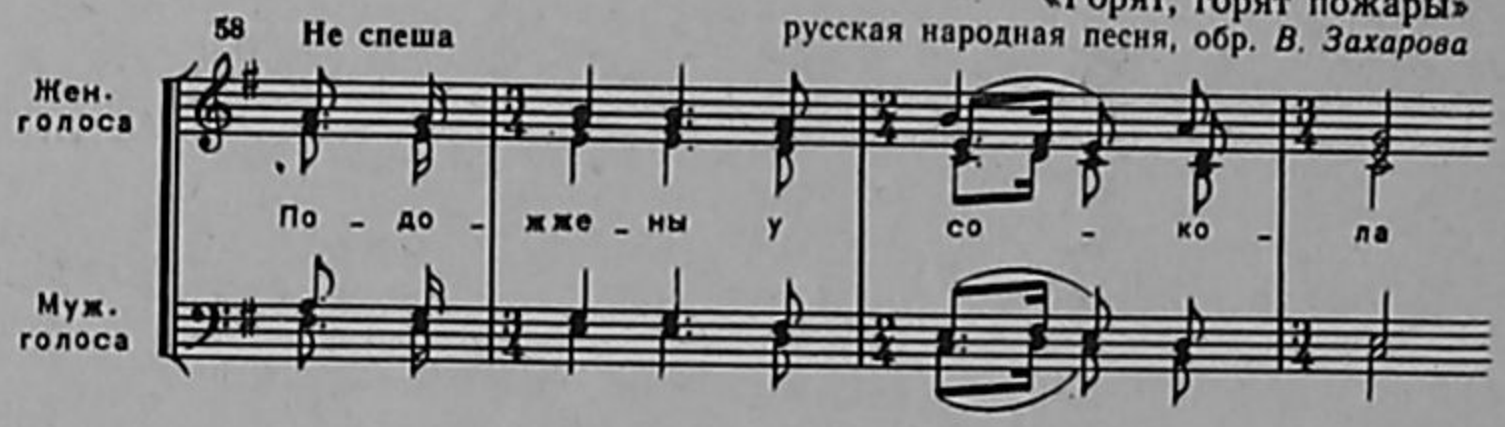
Стихотворный ритм приобрел бóльшую четкость, так же как и форма мелодической строфы. Эта черта проявилась уже в творчестве В. Захарова, впервые отразившем активный характер современной русской песни («Песня о России», «Наша сила в деле правом», «Русская красавица»). Песни Захарова — большое музыкальное явление в советском народно-хоровом искусстве. Они на четверть века определили песенный строй, партитуру, звучание хора имени Пятницкого.

Подголосочное голосоведение тесно переплетается с аккордовостью звучания. Заполненность хоровых созвучий, большая функциональная четкость характеризуют современную партитуру народного хора в песнях В. Захарова, К. Массалитинова, Ф. Маслова, Н. Кутузова, А. Мосолова, в обработках Л. Шимкова для ансамбля сестер Федоровых и других.

[46] Имеются в виду как оригинальные хоровые произведения, так и обработки русских народных песен.

Наряду с движением параллельными терциями, дублированными в мужской группе, в голосоведении применяются полные, иногда параллельные трезвучия:

«Горят, горят пожары»
русская народная песня, обр. *В. Захарова*

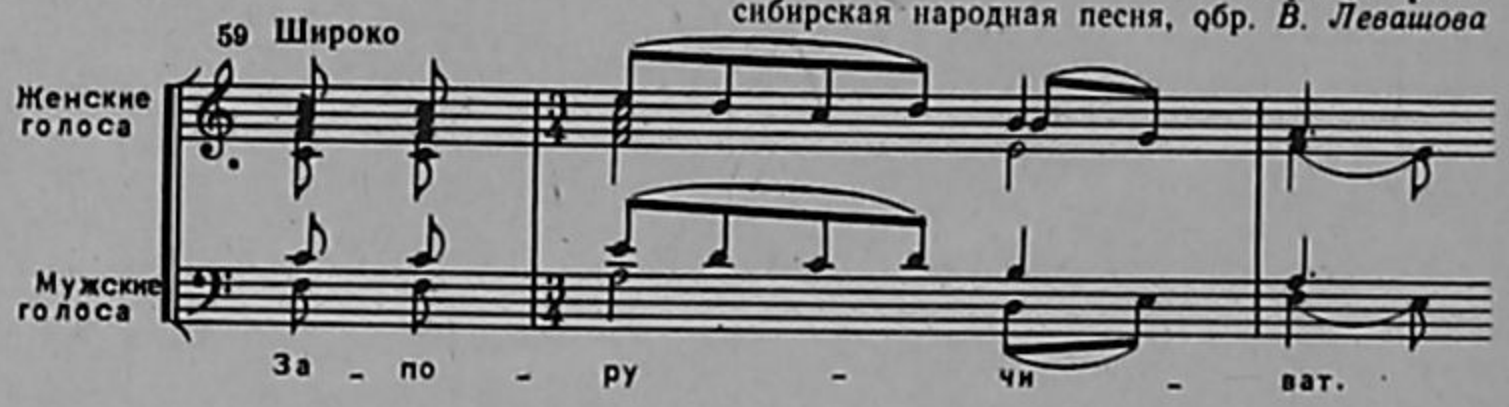


Септаккорды субдоминантовой группы чаще встречаются в полном виде, септаккорды доминантовой группы — в неполном виде, без терции; VII ступень в миноре обычно употребляется натуральная, поэтому на VII ступени трезвучие строится мажорное, а на V — минорное.

В тех случаях, когда к трезвучию добавляется большая терция, возникает большой септаккорд. Заметим, что появляется он в момент особого эмоционального напряжения: во второй строфе песни «Уж ты, поле» (см. пример 40), в кульминации песни «Что горит, горит»:

За тебя сваты, ой да, сватаются,
Да родной батюшка просватыват,
Родна матушка запоручиват,
Да отдают тебя во чужой дом.

«Что горит, горит»
сибирская народная песня, обр. *В. Левашова*



В вышеприведенном примере из песни «Горят, горят пожары» в обработке Захарова на словах «у сокола» также возникает большой септаккорд (см. пример 58).

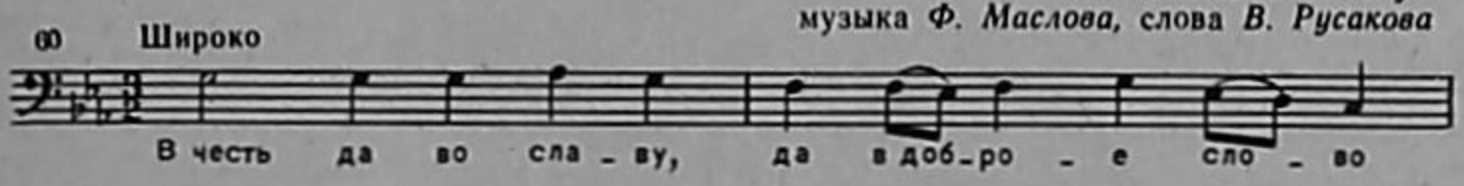
Торжественные, праздничные песни характеризуются маршеобразными ритмами, бóльшей простотой метроритма: «Мы отчизну величаем», «Мы всю выставку прошли» Массалитинова, «Ты лети, лети» Туликова, «Это сделано в Сибири» Левашова, «С добрым утром, Родина моя» Кутузова.

Расширяется ладовая сфера песен. Влияние городской песни сказывается не только на характере мелодики, но и на появлении в современных песнях минорного лада — гармонического и мелодического. Эти лады, как правило, не доминируют в песнях, а даются лишь в элементах: «За околицей» Левашова, «Нечетное число» Лаптева, «Люблю Урал» Шутова, «Любовь моя — Россия» Поликарпова, «Сибирский ленок» Кутузова, «За рекою Ворей» Поликарпова, «Проводила меня» Андрея Новикова.

Наряду с основными народно-песенными формами — куплетной и куплетно-вариационной, советские композиторы применяют в песнях и

хоровых сочинениях для народного хора трехчастную форму: хоры А. Мосолова на слова В. Бокова, «Моя Россия» В. Мурадели. Интересный образец фуги есть в произведении Ф. Маслова «В честь да во славу» — славица В. И. Ленину. Песенная тема хора развивается в рамках своеобразной формы фуги с трехголосной экспозицией, разработкой, репризой и кодой. Приведем тему фуги:

«В честь да во славу»
музыка *Ф. Маслова*, слова *В. Русакова*



Используются и циклические, сюитные хоровые формы — народно-песенный цикл «О Ленине поем» Абрамского и его же «Печорские беседы», сюита Бойко «От Волги до Карпат».

Песни реже пишутся в широком расположении голосов, чаще в тесном, но с использованием характерных для данного хора подголосков, так как авторские песни или обработки обычно создаются для определенного областного народного коллектива (см. Нотное приложение).

Подробное рассмотрение партитуры народного хора не случайно. То, что поется народным хором, обычно проходит серьезный путь «приспособления» к особенностям данного коллектива, если эти особенности — сложившееся явление. Бывает, что песня записана в народе одно-двухголосно, а хор может сделать ее (если в этом есть необходимость) многоголосной.

Даже написанные авторские песни или специальные обработки песен нередко приходится переделывать, «пристраивать» так, чтобы наилучшим образом использовать возможности имеющихся в данном хоре голосов.

Целесообразно сделать еще несколько замечаний для руководителей, которым придется иметь дело на практике с партитурой для народного состава хора. Эти замечания подытожат то, о чем говорилось в данной главе.

Для того, чтобы составить партитуру народного хора, руководитель прежде всего должен хорошо изучить областные особенности народного пения. Но нельзя подходить к этим особенностям как к чему-то раз и навсегда данному и неизменному. Если основная масса певцов поет в тесном расположении голосов и узком диапазоне, но в хоре есть голоса, способные петь выше или ниже принятого в данном хоре или в данной местности диапазона, им обязательно нужно найти соответствующее место в партитуре песни. Высокий голос, дублируя и варьируя основную мелодию октавой выше, может придать интересную окраску всему хоровому звучанию.

Вообще дублирование основной мелодии или ее вторы в октаву, а иногда и той и другой, очень характерно для народного пения. Конечно, точно выдержанное дублирование всей мелодии весьма редко. Характернее частичное октавное дублирование, которое сменяется другими интервальными соотношениями голосов, в зависимости от голосоведения и ритмического отклонения от основной мелодии. Так же редко можно встретить постоянное октавное удвоение женских голосов мужскими. Все они стремятся хотя бы к относительной самостоятельности.

Кроме того, тесситурная сфера женских голосов иная, чем мужских, в большинстве случаев женские голоса поют значительно ниже мужских голосов.

Необходимость в переложениях хоровых партитур возникает очень часто[47], поэтому руководитель должен овладеть навыками аранжировки. Народная песня или песня советского композитора, если она написана не специально для данного состава, не всегда соответствует тесситурным возможностям, количеству голосов и диапазону хора.

Если партитура разучиваемой песни написана в широком диапазоне, а хор поет в тесном расположении, приходится перестроить ее, чтобы сделать удобной для певцов именно данного хора. Иными словами, не хор приспосабливать к какому-то варианту той или иной песни, а для данного хора нужно уметь сделать свою партитуру. В ней следует учесть и реальные возможности всех голосов в отдельности и в их соотношениях, и необходимое для жанра и характера песни количество голосов, и особенности местного мелодического распева, и типа многоголосия, и характер подголосков. Партитура должна также исходить из склада песни — подголосочного или аккордово-гармонического. Только если руководитель учитывает все эти условия, партитура будет удобной для хора и должна хорошо звучать.

Разумеется, верно понятые художественные задачи в сочетании со специальными знаниями и музыкальным вкусом руководителя хора помогут найти наиболее интересную, образную и звучащую партитуру хора.

От руководителя требуется тем более знаний и художественной чуткости, что партитура народной песни в нотной записи часто не отражает нюансов и исполнительских штрихов. От художественного вкуса и такта руководителя зависит во многом и исполнение хора и его коллективное творчество.

[47] Пришло время для создания специальной методическоой работы по аранжировке для составов народных хоров.

6. ОРГАНИЗАЦИЯ НАРОДНОГО ХОРА И ОТБОР ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Организация самодеятельного народного хора начинается с выявления местных песенников, любящих и знающих русскую народную песню. При этом важно привлекать в хор не только отдельных молодых певцов с хорошими, звонкими голосами, но и пожилых певцов — знатоков и мастеров народного пения. Целесообразно вовлекать в хор также целые спевшиеся группы певцов из одного села, общежития, бригады, известные по бытовому любительскому музицированию.

Выявить способности певцов можно путем наблюдения за самодеятельным пением в поле, в клубе, на массовках, на домашних вечерах. Особенно внимательно следует отнестись к семейным ансамблям, нередко представляющим интересные, а главное спевшиеся коллективы. «Певческие» семьи порой хранят ценные образцы народных песен и прочные традиции их исполнения.

Известно, что любовь к хоровому пению прививается с детства и в этом случае остается на всю жизнь. Интересно, например, что один из вариантов песни «Сибирские частоговорки», исполняемой Омским русским народным хором, записан В. Назаровой в 1952 году в поселке Екатерининском Тарского района Омской области от четырехлетнего мальчика Сережи Марамчина. В семье Марамчиных все три поколения — большие любители народной песни.

Характерен также случай, описанный Л. Христиансеном: «Любовь к хоровому пению прививается детям с самого раннего возраста. Когда я записывал одну старинную песню у жены Липнягова Антонины Павловны и ее дочери Марии Александровны Скурихиной, шестилетний внучек, внимательно слушавший пение, поправил бабушку и тетю, спутавших текст песни»[48].

В последнее время некоторые Дома народного творчества и организаторы музыкальной самодеятельности стали уделять особое внимание формам домашнего музицирования, имеющим огромное значение в приобщении людей к музыке, к пению уже с детства. Так, на Всероссийском совещании в Москве в 1961 году был показан ансамбль русских народных инструментов, занимающийся в домашних условиях и достигший известных успехов. Не менее важно стимулировать и развивать и хоровое пение в семьях, в ансамблях певцов одного предприятия, бригады, села. Именно из таких ансамблей в районной самодеятельности в конечном счете возникают интересные народные хоровые коллективы.

Обычно они создаются вокруг талантливых народных певцов, обладающих знанием русского песенного искусства и организаторскими способностями. Именно так родился Крутинский хор Омской области,

[48] Христиансен Л. На старом Уральском заводе. — «Советская музыка», № 8, 1952.

душой которого стала мастер народного пения А. А. Мартынова; хор села Александровки Чигольского района Воронежской области возник из ансамбля, организованного замечательной русской певицей Анастасией Лебедевой, который так и назывался многие годы — ансамбль Лебедевой.

Для успешного роста нового народного хора очень важно, чтобы его руководитель был художественным авторитетом для участников хора. Он должен знать народную песню, уметь петь в народной манере, обладать незаурядными музыкальными способностями. Надежным помощником руководителя в творческой и организационной работе становится актив хора из ведущих певцов.

Каждый руководитель заинтересован в том, чтобы привлечь в хор певцов с хорошими голосами. Для этого необходимо произвести отбор голосов.

Если коллектив только формируется, не обязательно начинать первое занятие с индивидуального прослушивания голосов. Полезно начать его с исполнения известной песни. Это помогает сплотить коллектив, певцы привыкают друг к другу и к руководителю, а главное, прислушиваются к манере пения других. В то же время опытный руководитель сможет выявить в общем пении способных, активных песенников. Петь следует без инструментального сопровождения.

На втором или третьем занятии можно приступить к проверке голосов, постепенно знакомясь со всеми участниками и распределяя их по партиям или группам. Разумеется, после первого же занятия нужно отстранить людей с плохим слухом.

Руководитель должен стремиться к тому, чтобы принять в хор наиболее музыкальных певцов, обладающих хорошими, молодыми голосами. Но ни в коем случае нельзя пренебрегать и стариками: нередко они становятся в хоре ценнейшими помощниками, консультантами благодаря знанию народных песен и местных традиций их исполнения. Если пожилой певец уже не может петь в хоре, следует использовать его опыт для работы в творческой группе.

Важно, чтобы певцы будущего хора пели в народной манере, то есть просто, естественно, так, как поют в быту люди, не проходившие специальной постановки голоса. Само собой разумеется, что необходимо проверить музыкальные данные певца, как и в любом другом коллективе.

В профессиональных и самодеятельных народных хорах с известными традициями проводится тщательный отбор вновь поступающих певцов.

Руководители прежде всего выявляют музыкальный слух и память прослушивающегося. Для этого можно напеть или наиграть мелодию, незнакомую певцу, и предложить повторить ее уже без инструмента. Чистоту интонирования хорошо проверить в исполнении песен без сопровождения, а также меняя тональность одной и той же песни.

Выше уже подчеркивалось, что певец в народном хоре должен петь музыкально, в естественной народной манере, без крикливости. Тяжелый крикливый звук часто появляется у молодежи, подражающей плохим эстрадным певцам. Это наносит огромный вред молодым голосам и уродует вкусы. Наоборот, подлинно народное пение не терпит крикливости, показной выразительности. Поэтому руководитель должен прежде всего следить за естественностью самого звукоизвлечения. Естественный звук — естественный говор. Желательно, чтобы вновь поступающий певец пел именно в той местной, областной манере, в которой поет данный коллектив. Надо сказать, что местная певческая манера

наиболее явно проявляется у женских голосов. В отдельных случаях способная певица даже воспринимает манеру пения, несколько отличную от ее природной манеры.

При прослушивании участников хора можно определить не только голос, но и степень владения народным вокальным мастерством: попросить певца спеть спокойную песню широкого дыхания из местного репертуара или из общеизвестных русских песен, например, «Славное море, священный Байкал» или «Вижу чудное приволье» для мужчин, а для женщин — «За горою у колодца», «Черемуха» или любую из распевных песен, знакомых исполнительнице.

На этих песнях, особенно спетых без сопровождения, можно выявить и манеру пения и владение дыханием, словом, почувствовать выразительность исполнения и чистоту интонирования.

Целесообразно попросить певца исполнить частушку или другую скорую песню, требующую подвижности звука, отчетливой дикции и умения донести смысл, содержание в сжатой форме. Задорно и выразительно исполнить частушку может не каждый певец: нужен и звонкий голос, и юмор, и живость исполнения.

Исходя из того, что народное хоровое исполнительство — не только собственно пение, а часто игра, игровое действие, руководитель должен выявить, какими дополнительными средствами народного исполнительства, помимо пения, владеет певец, — умеет ли он водить хоровод, играть на народных инструментах, плясать, «играть» песни. Для этого при прослушивании необходимо создать спокойную обстановку, способствующую максимальному раскрытию творческих и исполнительских возможностей.

Естественно, что на специальном прослушивании (в профессиональных хорах устраиваются конкурсы певцов) исполнитель не может показать всех своих способностей, которые развиваются постепенно уже в самом коллективе.

Так, когда-то в Волжский русский народный хор был принят молодой паренек В. Бурыгин, который участвовал лишь в оркестре хора и мог хорошо играть на саратовской гармошке с колокольчиками. В коллективе развились многие стороны его дарования. Сейчас он создает тексты для Волжского хора, среди них одна из популярных песен на музыку Г. Пономаренко «Пораскинулись русские степи». Бурыгин играет на народных инструментах, подпевает в хоре, очень мягко «обыгрывает» песни и, кроме того, ведет программу хора.

В 1953 году был принят в Омский хор шофер Л. Шароха с крепким, сочным голосом. Тогда еще никто не мог предположить, что через несколько лет он станет интереснейшим интерпретатором народных песен, со своей ярко индивидуальной манерой, большим артистизмом, острым юмором, что проявляется и в его сольных выступлениях без инструментального сопровождения. Мало того, за годы участия в коллективе он научился играть на балалайке и жалейке, на фортепиано, свободно может петь и в теноровой и в баритоновой партии, отлично обыгрывать песни, прекрасно петь в мужском ансамбле. Сейчас Л. Шароха — заслуженный артист РСФСР, лауреат Всероссийского конкурса.

Одно из самых ценных качеств народного певца — способность к творчеству, то есть умение сочинить частушку, текст или напев песни, придумать вариант мелодии. Непосредственно, по-народному определила подлинную ценность певца известная руководительница самодеятельного хора А. Р. Лебедева: «Тот певец из певцов, кто умеет разукрасить песню, а не тот, что за другими тянет»[49]. Тот, кто может лишь

[49] Цит. по кн.: Милославов П. М. Хоровой кружок. М., 1952, с. 67.

«водить голосом за другими», приносит мало пользы в коллективном творчестве. И наоборот, лучшими певцами будут те, которые при распеве песни «на голоса» могут создать не один, а несколько вариантов мелодии.

В профессиональном хоре приходилось встречаться с такими народными певцами, для которых пение по закрепленной партии было очень трудно, даже мучительно. Творческая фантазия талантливых народных певцов не может быть скована рамками раз навсегда выученной партии. Нет-нет да и прорвется иной мелодический ход, иной ритмический распев слова или возникнет новый подголосок.

Для того чтобы определить музыкально-творческие способности участников хора, при прослушивании полезно предложить певцу найти, подстроить второй голос — втору к известной и несложной мелодии, например, «Тонкая рябина», «Под окном черемуха колышется» и другим.

Итак, принимая певца в хор, не нужно требовать от него музыкальных знаний и умения петь по нотам, но необходимо обязательно выявлять его способности к творчеству в самых разнообразных формах. В профессиональных хорах даже при приеме в танцевальную или инструментальную группы поступающим предлагается, кроме технической и исполнительской стороны, показать еще способность к импровизации. Это существенно потому, что импровизация — важнейший художественный принцип русского народного исполнительства. Часто в самом коллективе песня получает окончательную хоровую обработку. Поэтому так ценится умение певца распеть песню, обогатить ее новыми вариантами и подголосками.

Руководителю необходимо знать, на что способен каждый участник, уловить творческую «искорку» в исполнителе, помочь ему проявить себя наиболее многогранно. В процессе работы руководитель должен заботиться о развитии индивидуальных способностей участников коллектива.

Правильный отбор певцов способствует повышению исполнительской культуры народных хоров.

7. ПЕВЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ

Значение и методы вокального воспитания народных певцов

Народное вокальное мастерство создано длительным певческим трудом многих поколений народных исполнителей. От старших к младшим, от более способных и опытных к менее творчески самостоятельным, от умельцев — к ученикам — таков непрерывный процесс освоения навыков народного певческого искусства. Естественно, что метод вокального воспитания в народной среде чисто интуитивный. Он предполагает лишь постепенное перенимание мастерства одних певцов от других и является стихийным процессом.

В современных народных хорах метод интуитивного восприятия или копирования не может быть основным. Прежде всего нужно стремиться к тому, чтобы молодые певцы сознательно овладевали вокальными навыками. Поэтому в народных хорах используется два метода певческого воспитания. Первый предполагает перенимание опыта и отдельных вокально-исполнительских приемов от лучших народных певцов в хоре. Второй — систематическую тренировку в формировании певческих навыков под контролем руководителя.

Певческое воспитание народного хорового коллектива требует особенно тщательного и умелого подхода. Если руководитель хора сам является мастером-умельцем, каким был, например, Ярков или руководители известных самодеятельных хоров Лебедева, Медянцева, Мартынова, то процесс воспитания молодых певцов прост и естествен. Петр Глебович Ярков, как мастер-запевала, сам прекрасно владел народным распевом, широким дыханием, обладал импровизационным ансамблевым чутьем. Обычно он постепенно спевался с одним-двумя певцами, а затем и с большой группой певцов, чтобы песня звучала стройно, возникающие подголоски сливались в единый народно-хоровой ансамбль, умело были показаны тембры голосов. Таким образом осуществлялось обучение народному вокалу «с голоса».

Если руководитель сам не является народным певцом, он должен серьезно и вдумчиво изучать искусство народных певцов, чутко вслушиваться в их манеру пения. Это позволит ему увидеть лучшее в традиционном исполнительстве и найти пути правильного воспитания своего коллектива. Естественно, что руководитель, не овладевший народной манерой пения, не может научить певцов народному вокальному искусству. И заниматься «постановкой народного голоса» такому руководителю не только не нужно, но даже вредно. Только длительное и всестороннее изучение местной манеры пения и говора воспитывает «вокальное ухо» руководителя, что позволяет ему контролировать звучание хора или отдельного голоса и самому демонстрировать тот или иной звук. Практика показывает, что опытный, чуткий хормейстер может в известной мере овладеть певческой манерой своего хора и

быть действительно учителем-вокалистом для народных исполнителей. Причем, даже если он вырос не в народной среде и прошел профессиональную школу иного, академического направления. Так, частично овладели народной манерой основатель и первый руководитель Уральского русского народного хора Л. Л. Христиансен, Омского русского народного хора — Е. В. Калугина. Большая практика, любовь и вдумчивое отношение к народному вокалу помогли Н. К. Мешко освоить и подмосковную манеру народного пения и северную. Такой же путь длительного изучения и познания прошли Н. Кутузов в Москве, В. Захарченко в Новосибирске, М. Чумаков в Куйбышеве, А. Мистюков в Липецке и Воронеже.

Жизнь все настойчивее требует от хормейстеров овладения основами народной вокальной школы.

Единая манера пения. Говор

В разделе «Жанровые особенности народного хора» мы дали общее понятие о народной манере пения, как комплексе вокально-исполнительских средств и приемов, сложившихся на основе областных певческих традиций. Формируется народная манера пения в опыте коллективного ансамблевого пения и имеет определенную областную характерность. Поэтому мы можем и должны говорить не только о специфичности народной певческой манеры и отличии ее от академической, профессионально выработанной; мы должны различать ее и по местным или областным (в широком смысле слова) певческим стилям: север, юг, средняя полоса России. Разумеется, мы не рассматриваем сейчас всю массу разновидностей и узколокальных выражений этих манер, которым нет числа. Этот вопрос требует специального исследования. Укажем только на самые характерные особенности звучания голосов в различных областях.

Север. Звукообразование со свободным резонированием в грудном и головном регистрах; сдержанность в подаче звука, что можно объяснить климатическими условиями. Поют в основном в помещении. Пение на открытом воздухе с массовыми гуляниями, хороводами несвойственно жителям северных районов России. Суровый климат, обширные лесные пространства создали и свои особые условия для певческих традиций. Мягкость, легкость высоких голосов и сдержанность, даже суровость глубоких, почти «баритональных» альтов. Для пения большинства районов русского Севера характерна экономность звука.

Средняя и южная полоса России представляют многообразную картину певческих стилей. Так, в Подмосковье и близлежащих областях поют (так же как и говорят) легко, певуче, без ярких низких народных альтов. Манера пения очень ясная, «разговорная». Почти всюду можно услышать пение «тонкими» голосами в первой половине второй октавы.

Чем южнее, тем «просторнее», сочнее звучат голоса. Открытое, «полевое» пение естественно в лесостепных и степных районах. Особенно широко здесь пользуются певицы грудным регистром, в нем с наибольшей полнотой раскрывается звонкое народное «альтовое» пение. Так поют в Курской и Воронежской, в Белгородской и Брянской областях.

А еще южнее — на Дону, Кубани, в Ставрополье манера плотная, зычная, ярко открытая. Здесь часто народная песня звучит в поле, на уличном гулянии. Даже свадьбы в большинстве случаев происходят на улице, где и накрываются свадебные столы.

На Урале нам доводилось наблюдать исполнение известной уральской «топтуши» на огромном лугу на берегу красавицы Камы. В таком народно-массовом пении молодежи принимало участие до ста человек. Естественно, манера пения открытая, звонкая, «полевая». В помещении поют значительно мягче и теплее.

В западных областях Сибири манера пения старожилов спокойная, не звучная, говорком. Открытое, широкое, звучное пение встречается гораздо реже (опять климатические условия). И совсем не приходилось наблюдать нам пение в хороводах, кругах, на массовых гуляниях.

Одна из самых первых серьезных вокальных задач в организованном народном хоре — выработка единой манеры пения у всех артистов.

Как часто строй, ансамбль, тембровое звучание хора страдает от пестроты вокальной манеры его участников! Единое звукообразование обеспечивает тембровый и звуковой ансамбль, способствует хорошему строю.

Местная манера пения является вокальной основой любого областного, районного или сельского хорового коллектива. Создать хор из певцов, поющих в единой, родственной манере, легче в сельской местности, где люди живут с детства и уже в семье начинают петь так, как поют их родители и бабушки. Но как быть с городскими хорами? В городе живут уроженцы разных областей, которые приносят в хор и свои певческие навыки. Трудности вокального порядка возникают в тех хорах, которые создаются в областях с переселенческим населением, где нелегко найти единые областные традиции пения и говора, например, в Московской, Волгоградской, Новосибирской, Ленинградской и других. В таких случаях нужно все-таки определить наиболее устойчивую местную манеру пения хотя бы у части певцов. И, опираясь на ее традиционные свойства у певцов-старожилов данной области, обучать остальных. Конечно, в хоре сформируется уже своя, во многом новая манера при опоре на певцов из старожильческих районов, составляющих большинство хора.

Какими же приемами добиваться единой манеры пения?

Прежде всего руководитель сам должен отчетливо представлять, какую именно народную манеру культивирует хор, и учитывать это уже при подборе певцов в коллектив, то есть специально подбирать участников с ярко выраженными местными традициями пения.

Немалую роль для певческой речи, манеры имеет говор певцов. Основных говоров в русском языке три: «окающий», «акающий» и «якающий». Московская речь, как одна из наиболее характерных русских, звучит на певучем «акающем» говоре. Северные, Приволжские, Уральские, Сибирские области разговаривают и поют на «окающем» говоре. Более яркое и сочное *о* звучит у северян, плотное, твердое *о* — у уральцев; сибиряки и волжане говорят на мягком, слегка окающем говоре. В Курской, Белгородской, Воронежской областях и на Дону — на «якающем» говоре.

Нельзя искусственно изменять говор народных певцов — это естественный способ выражения их разговорной и певческой речи.

Приходилось слышать от иных эстетов, что местный говор есть признак малой культурности хора. Думается, что это глубоко неверно. М. Горький всю жизнь «окал», и от этого не был менее культурным человеком. Сохраняя естественный говор певцов, нужно помнить, что искусственно насаждать и культивировать его там, где он не имеет традиционной устойчивости, нельзя.

Особенное внимание следует уделять манере пения, тембровой окраске голосов в молодежных современных хорах, еще не имеющих певческих традиций. Если голос певицы не обладает яркой тембровой окраской, она может приобрести ее, прислушиваясь к голосам с красивым тембром, с ярко выраженной манерой пения. Поэтому перенимание «с голоса» манеры пения — один из методов вокального воспитания. Частично в хорах он осуществляется стихийно, при общении более опытных певцов с молодыми участниками. В отдельных случаях целесообразно поручить ведущему певцу или певице позаниматься «с голоса» с группой начинающих певцов своей партии. В профессиональных хорах этот метод также используется. Там есть свои мастера народной вокальной школы. Об этом мы будем говорить в разделе «Профессиональные русские народные хоры».

Слабо вокально подготовленных певцов нужно рассадить среди исполнителей с прочными навыками и яркой манерой местного пения. И, что особенно важно, установить непрерывный контроль за молодыми певцами. В коллективе, созданном на основе определенной певческой манеры, новички постепенно «припеваются» к единой манере звучания хора.

Вырабатывая единую манеру пения, руководителю целесообразно заниматься не только со всем хором, но и с небольшими группами однородных голосов. На звучании лучших певцов учится вся группа. Необходимы и индивидуальные занятия с певцами, не владеющими манерой пения хора.

Лучше всего строить индивидуальную работу по выработке певческой манеры хора на знакомом хоровом репертуаре, где «вокальное ухо» молодого певца уже привычно улавливает характерное звучание всего хора.

Нельзя механически объединять в одном хоре певцов с академической и народной манерой пения. Это всегда создает фальшивое звучание и наносит вред голосам. Лишь в отдельных случаях опыт приема в народный хор певцов с вокальным образованием дает положительные результаты. Оговоримся, что разница певческих манер (академической и народной) особенно сказывается у женских голосов. Опыт приема певцов, в основном мужчин, со специальным вокальным образованием проведен в хоре имени Пятницкого, Омоком, Волжоком, хоре Всесоюзного радио и телевидения. Были приняты певцы с манерой пения, близкой народному вокалу, то есть со светлым, ярким звуком и очень незначительной вибрацией. Практика показывает, что в отдельных случаях в коллективе певцы могут овладеть народной манерой, но за ними нужен постоянный контроль, с тем чтобы певцы не углубляли, не перекрывали звук. Тогда манера пения этих певцов, при некотором изменении пользования резонаторами, при сознательном анализировании самими певцами позиции и качества звука, приближается к манере хора. Решающим же в этом опыте является непрерывное общение певцов с целым хоровым коллективом, поющим в единой манере. В свою очередь профессиональные певцы вносят в хор музыкальную культуру и сознательное отношение ко всему процессу работы.

Конечно, освоение единой певческой манеры не исчерпывает всей вокально-художественной работы с хором.

Основная задача певческого воспитания — обучение мастерству пения, то есть совершенствование вокально-технических и исполнительских средств, которыми пользуются мастера народного искусства для наиболее выразительной передачи главного — песни.

Работа над дыханием, звуком и дикцией

Некоторые руководители самодеятельных хоров считают, что поскольку певцы с детства овладевают народной манерой, говором, естественно поют в своем природном диапазоне, постольку нет необходимости специально заниматься вокальным воспитанием певцов в коллективе. Это — ошибочная точка зрения. Народная манера пения не равнозначна народному вокальному мастерству. Певец может петь в народной манере, но иметь отдельные вокальные дефекты: крикливый, углубленный или тусклый звук, короткое дыхание, вялую дикцию. Еще М. И. Глинка — певец и педагог — говорил, что «все голоса (простые и сложные) от природы несовершенны и требуют учения, цель которого исправить недостатки и усовершенствовать голос» [50].

Неверно было бы предположить, что все певцы, даже профессионального народного хора, особенно в коллективах с молодым составом, являются мастерами народного пения, безукоризненно владеющими дыханием, звуком, дикцией. Ведь принимается туда молодежь. Ни природные данные, ни личный певческий опыт артистов хора до поступления в коллектив еще не обеспечивают роста вокальной культуры профессионального хора. Это способно выполнить лишь систематическое певческое воспитание.

В певческом воспитании руководитель отталкивается от общих характерных черт звучания народного голоса:

— естественный, «близкий» звук,
— незначительная вибрация голоса,
— дикция, близкая разговорной речи,
— естественное головное резонирование, без яркого прикрытия голоса,
— плотное грудное звучание.

Постараемся сказать об этом более полно.

Хороший народный голос отличает яркое, звонкое, светлое звучание. Весь звук как бы сосредоточен близко в полости рта, «на губах». Известно, что умелые народные певцы никогда не поют резким, крикливым или глубоким звуком (исключая пение на открытом воздухе), наоборот, звук их обычно яркий, но в то же время мягкий и по-своему округленный.

Для народных голосов характерна очень незначительная вибрация, которая придает звуку только тембр. Тем более в хор не принимаются певцы с такими отрицательными качествами, как качание, резкое вибрирование.

Но в работе хормейстеру попадаются не только хорошие голоса. Очень часто мы встречаемся с форсированием звучания, особенно у молодежи. Исходя из того, что звук должен быть естественным, «близким», прежде всего работаем над укреплением дыхательной основы. Ибо если мы не укрепим навыков дыхания, освобождение от излишней перегрузки голоса не даст еще нужного результата — естественного звучания голоса, голос будет просто ослабевать.

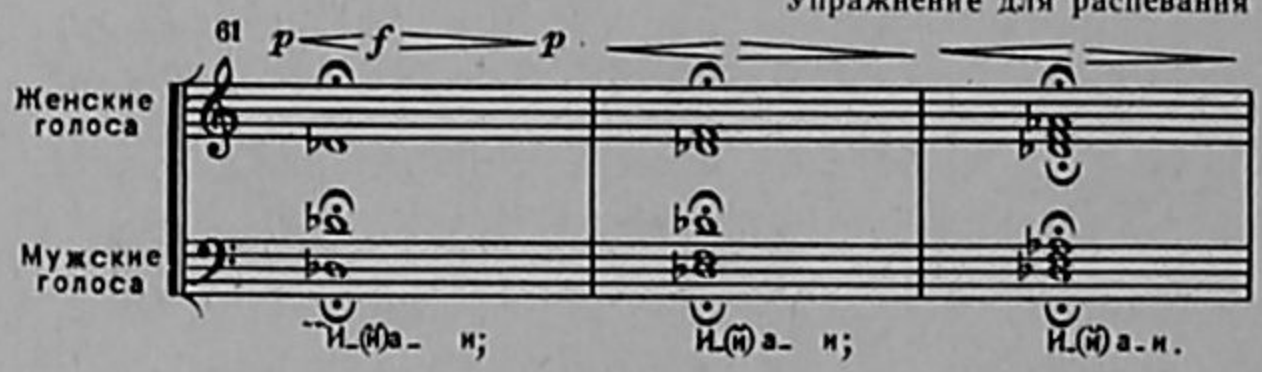
Что должны знать певцы о дыхании? Прежде всего — технику пользования дыханием: бесшумный короткий вдох, опора дыхания и спокойное постепенное его расходование. Это общезначимо для любого хора. Главное — каждому певцу сознательно относиться к дыханию и

[50] Глинка М. И. Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы-сольфеджио. М., 1951, с. 7.

практически овладевать его распределением от вдоха до выдоха. Необходимо систематически тренировать дыхание на упражнениях и песнях.

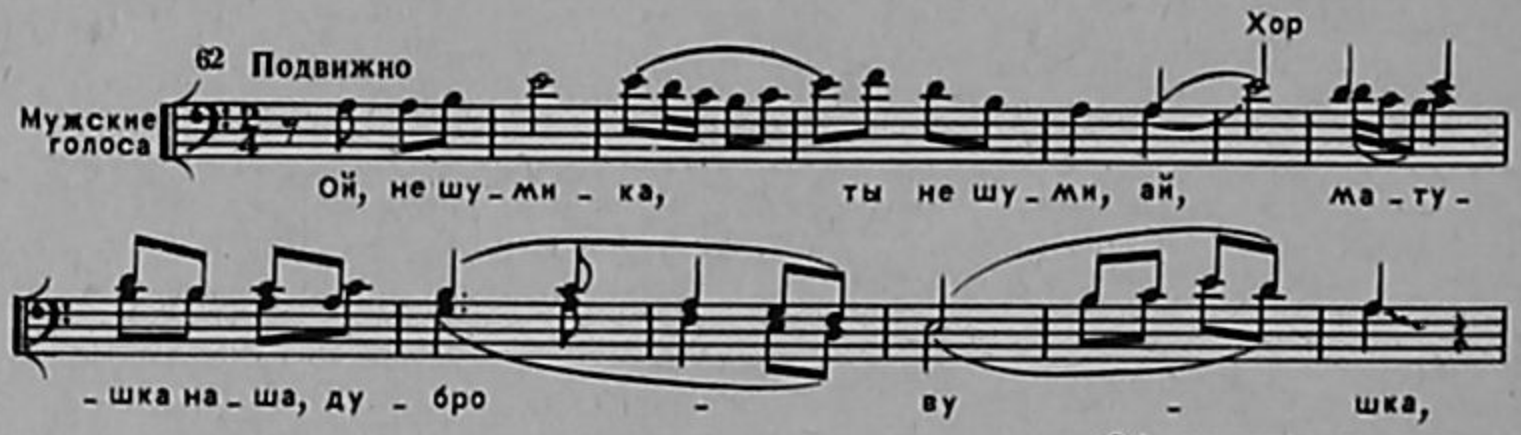
Так пением на одном, двух или трех звуках достигается навык медленного расходования дыхания при динамической гибкости:

Упражнение для распевания

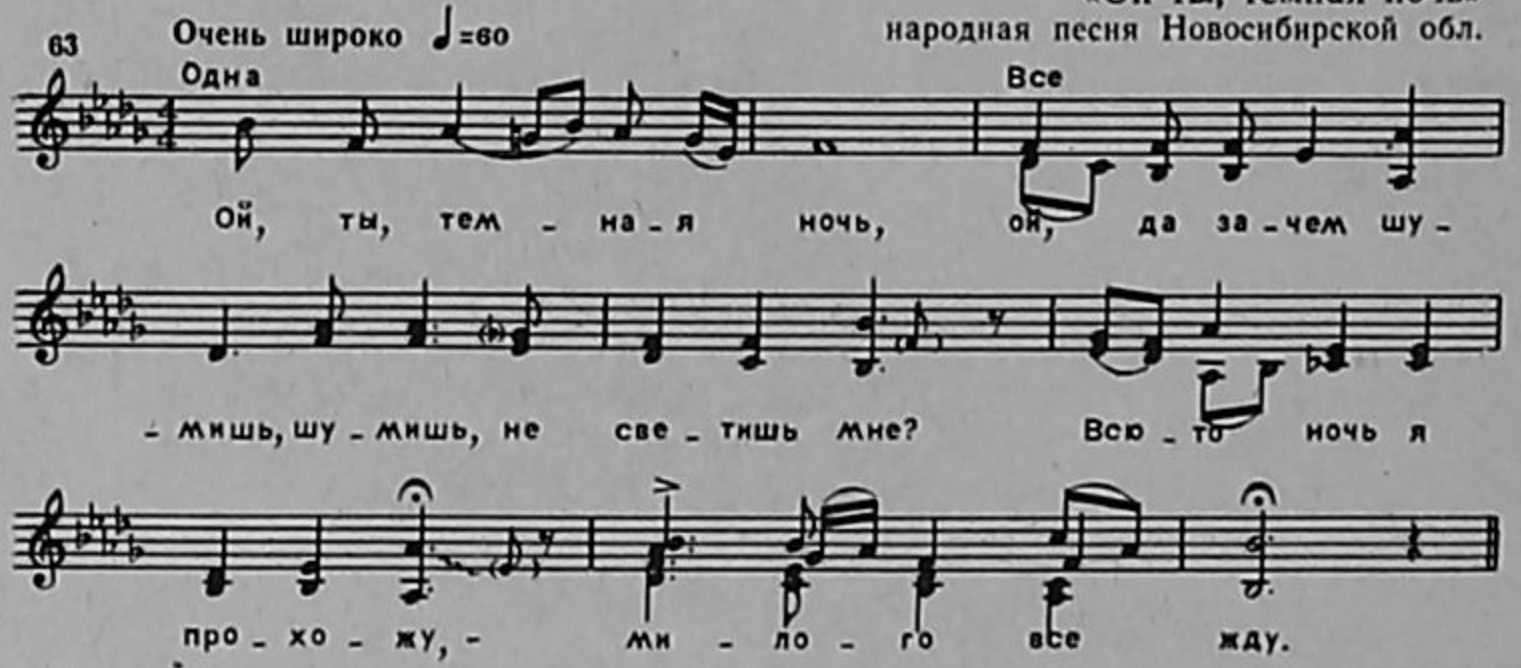


Несколько слов о цепном дыхании. Большинство русских народных песен поется на «едином» дыхании, и у каждого певца должно быть ощущение цельности, связности, «единого дыхания» песни. Навык цепного дыхания полезно тренировать как на медленных песнях, так и на быстрых — безцезурных. Протяжная песня «Не бела-то березанька» вся — непрерывного хорового дыхания (см. пример 75). Интересно отметить в ней один важный момент народного вокала — активность звуковедения без спадов и филировки звука в концах фраз, что требует и непрерывного, активного хорового дыхания. Несколько своеобразный вокальный прием portamento, то есть «спада» дыхания и скольжения звука в концах фраз наблюдается в уральском и сибирском пении:

«Дубровушка»
народная песня Свердловской обл.



«Ой ты, темная ночь»
народная песня Новосибирской обл.

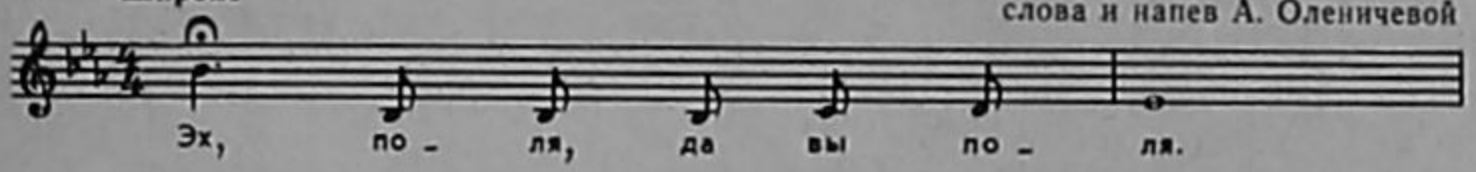


Навыки правильного дыхания помогают освободиться от форсировки звука. Народные певцы нередко «перебирают» дыхание и «запирают» его, зажимая тем самым звук. Чтобы избежать этого, прежде

всего нужно добиваться свободы и равномерности в пользовании дыханием, мягкой опоры, открытой, «распахнутой» гортани без утрированности атаки звука. Приведем для примера запев песни А. Оленичевой «Ты, Сибирь, родная сторона»:

64 Широко

«Ты, Сибирь, родная сторона»
слова и напев А. Оленичевой

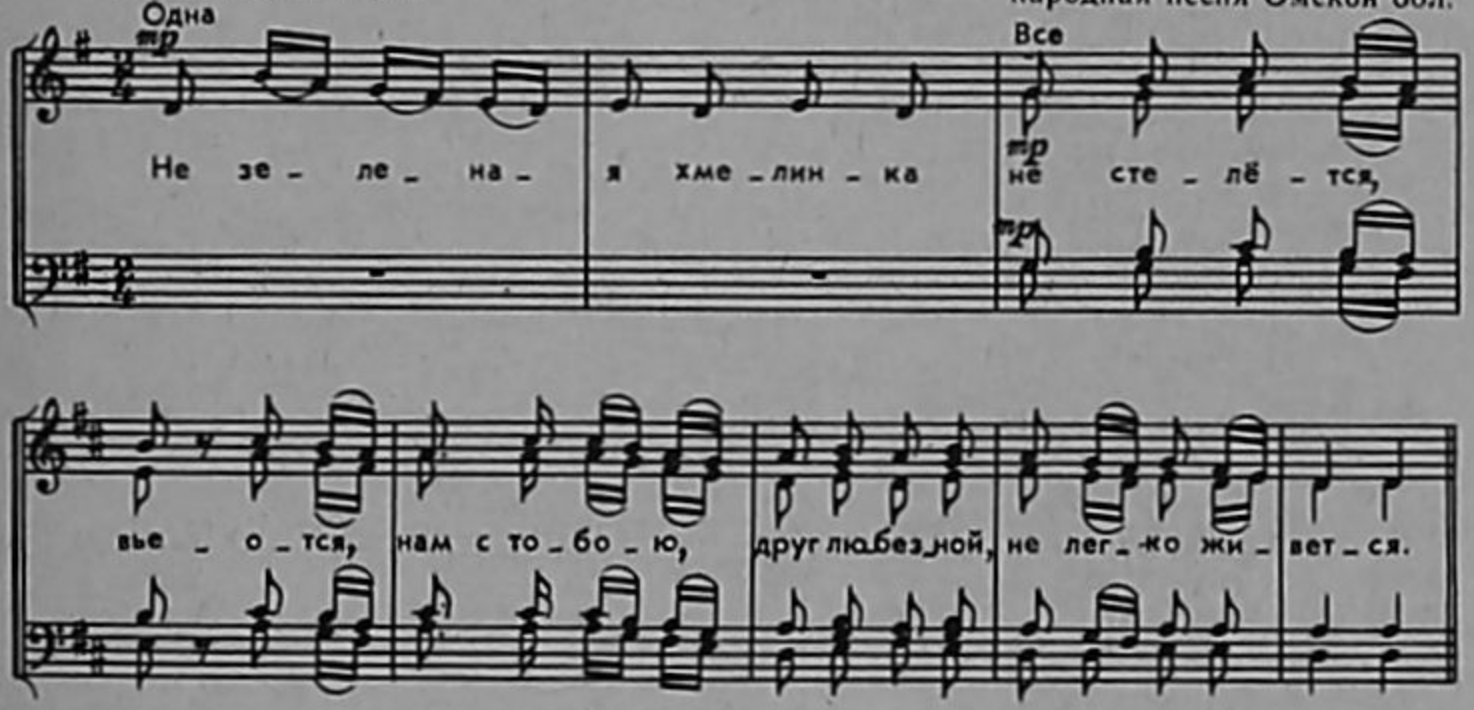


Активность первого звука в напряженном регистре для альта требует хорошей опоры дыхания, свободной гортани и активного направления звука к головному резонатору. Певица стремится выразительно пропеть всю фразу ярким звуком на широком дыхании. Этот запев целесообразно попеть со всей хоровой группой.

Полезно потренировать дыхание, в том числе и цепное, и на мягком, тихом звучании, добиваясь легкости, гибкости звуковедения:

65 Легко. Не затягивая

«Не зеленая хмелинка»
народная песня Омской обл.

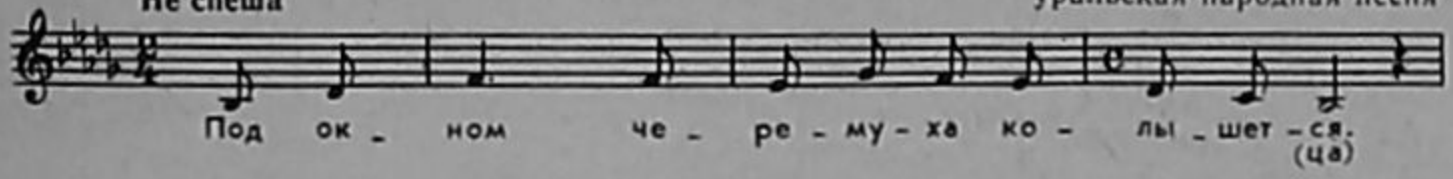


Важный момент в народном вокале — «разговорность» пения. Петь так, как говоришь, — один из принципов народного исполнения. Точно так же, как и в разговорной речи, в пении резонирует не столько мягкое нёбо и головные резонаторы, сколько полость рта, то есть твердое нёбо и зубы и, разумеется, грудные резонаторы.

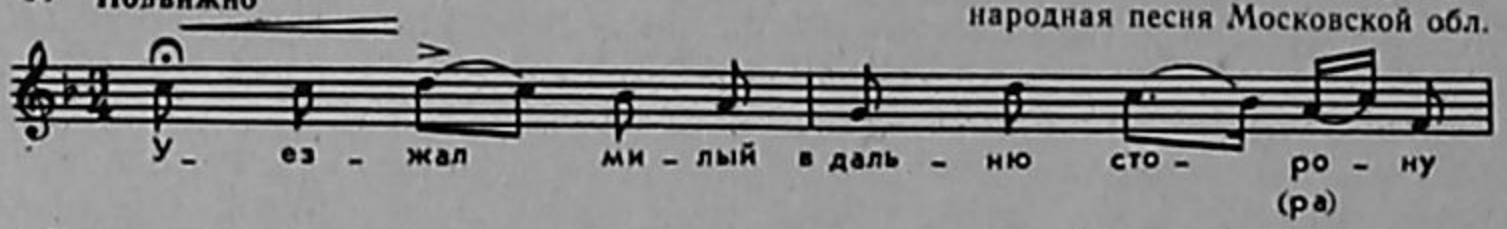
В основе народного вокала лежит ясность, выразительность передачи слова. В народном пении спеть — значит произнести слова. Поэтому дикция должна быть чрезвычайно отчетливой, с таким произнесением гласных и согласных, как и в разговорной речи, связанной с говором. Естественно, что этому помогает интонирование самой мелодии:

66 Не спеша

«Черемуха»
уральская народная песня



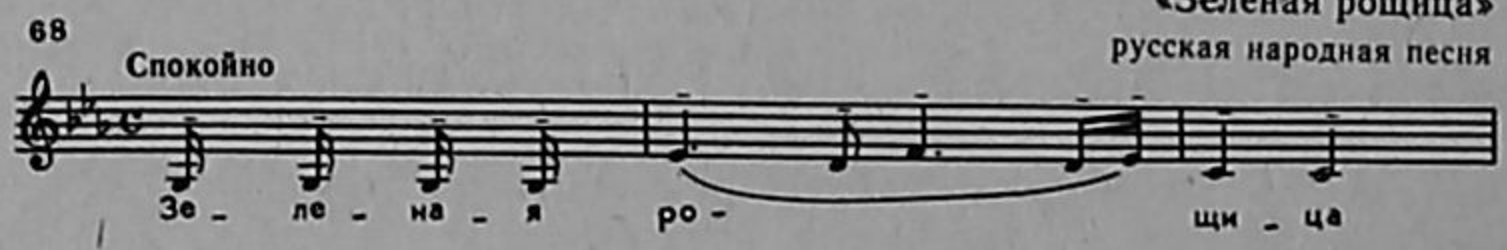
«Уезжал милый в дальню сторону»
народная песня Московской обл.



Иными словами, певческая дикция зависит от фонетики разговорной речи. Ясное произнесение гласной — одно из условий яркого, звонкого, «близкого» звука.

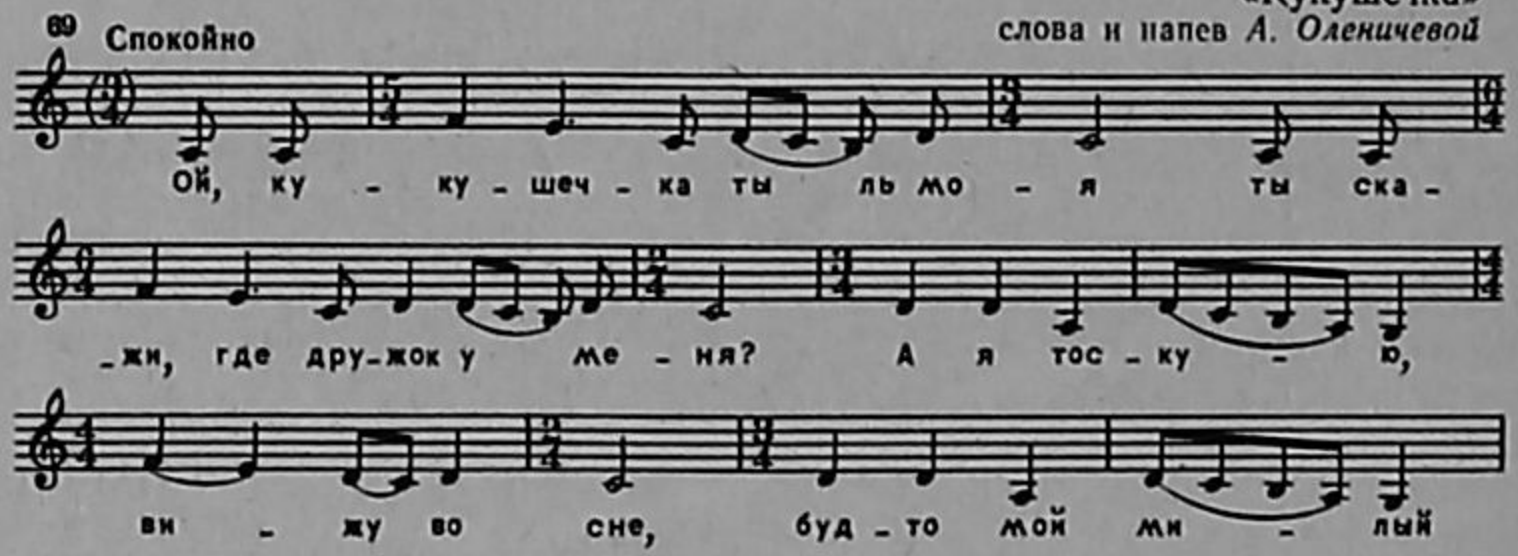
Отчетливость пения гласных достигается как бы специальной атакой звука на каждую гласную:

«Зеленая рощица»
русская народная песня



В народном вокале исключается «вливание» одной гласной или одного слога в другой. «Разговорность» создается пением как бы говорком с определенностью и отчетливостью каждого слова ради выразительности слова и песни в целом:

«Кукушечка»
слова и напев *А. Оленичевой*



О развитии головного регистра

Особо следует остановиться на вопросе развития головного регистра у высоких народных голосов.

Известно, что во многих современных народных хорах диапазон голосов ограничен сферой грудного регистра, хотя о наличии в народе высоких сопрано, поющих во второй октаве, свидетельствуют записи многих собирателей-фольклористов прошлого и настоящего времени [51]. Не пользуются головным регистром певицы в хорах имени Пятницкого, Воронежском, Уральском, в Донском и Кубанском казачьих хорах: вся женская группа поет лишь в грудном регистре, где предел вверху — *до—до-диез (ре)* второй октавы. Частично это объясняется традицией бытового пения именно в грудном регистре, в котором в ос-

[51] Об основных регистрах народных голосов — грудном и головном говорилось в разделе «Вокально-хоровая структура».

новном звучит разговорная речь. В то же время «напетое» грудное звучание в народном пении несколько суживает значение верхнего регистра, особенно для женских голосов.

Интересно, что мужчины в народном пении и в нижнем и в верхнем регистрах поют «грудью», а на крайних верхних звуках диапазона не прикрывают голос, не округляют его. Даже очень высокие дишканты — тенора в донских казачьих ансамблях дишканят крепким грудным, напряженным звуком. И еще одна особенность: тенора вверху никогда не переходят на фальцет, хотя изредка можно встретить высокий мужской голос, звучащий тонкой «фистулой» на всем диапазоне.

Пение в грудном регистре у женщин отличается сочностью, красочностью, динамикой; пение в головном регистре носит скорее инструментальный, несколько бестембренный колорит жалеечного типа. Существенную роль в этом играет пользование резонаторами.

Если проанализировать технику звукообразования, то следует сказать не только о насыщении голоса певицы в грудном регистре грудным резонатором, в головном — головным, но и о работе голосовых связок и о направлении звука. Так, при пении в грудном регистре связки работают полностью, при пении в головном регистре работают лишь края связок — отсюда значительная разница в силе и качестве звука. Меньше всего народными певцами используется мягкое нёбо, «купол», который служит прикрытию голоса на верхних звуках. Звук идет более прямолинейно, чем у «поставленных» голосов, причем основными резонаторами являются грудь, полость рта, твердое нёбо, зубы.

Сложность вокальной работы над диапазоном голосов заключается в том, что при естественном соединении грудного и головного регистров у народных певцов существует своеобразная изолированность регистров. В соединении этих регистров нет сглаживаемого перехода, и народные певцы поют по-разному в разных регистрах. Как правило, в народном бытовом пении певица пользуется в одной песне только одним регистром, не переходя в другой. Если — грудным, то функция высокого подголоска передается другой певице.

На основе практических наблюдений можно сказать, что при пении в грудном регистре голос певца насыщается грудным резонатором. Головной регистр народного голоса теряет грудное резонирование, не использует мягкого нёба и других головных резонаторов, которые служат прикрытию звука. Звук в головном регистре естественно полуокруглен.

Некоторые руководители хоров в настоящее время ставят задачу соединения регистров с тем, чтобы певцы могли свободно переходить из одного регистра в другой, не ограничивая диапазон песни одним регистром; ставят задачу всех певиц с высокими голосами научить пользоваться звуками головного регистра в первой половине второй октавы — до *фа-соль*. При этом проблемой является не только расширение объема головного регистра в его верхних звуках, что можно встретить и у неподготовленных певцов, свободно владеющих пением в головном регистре, но и увеличение его звуковой насыщенности и тембровой красочности. Этот путь развития головного регистра у высоких женских голосов нам представляется и целесообразным и перспективным.

Как практически подойти к разрешению этой задачи?

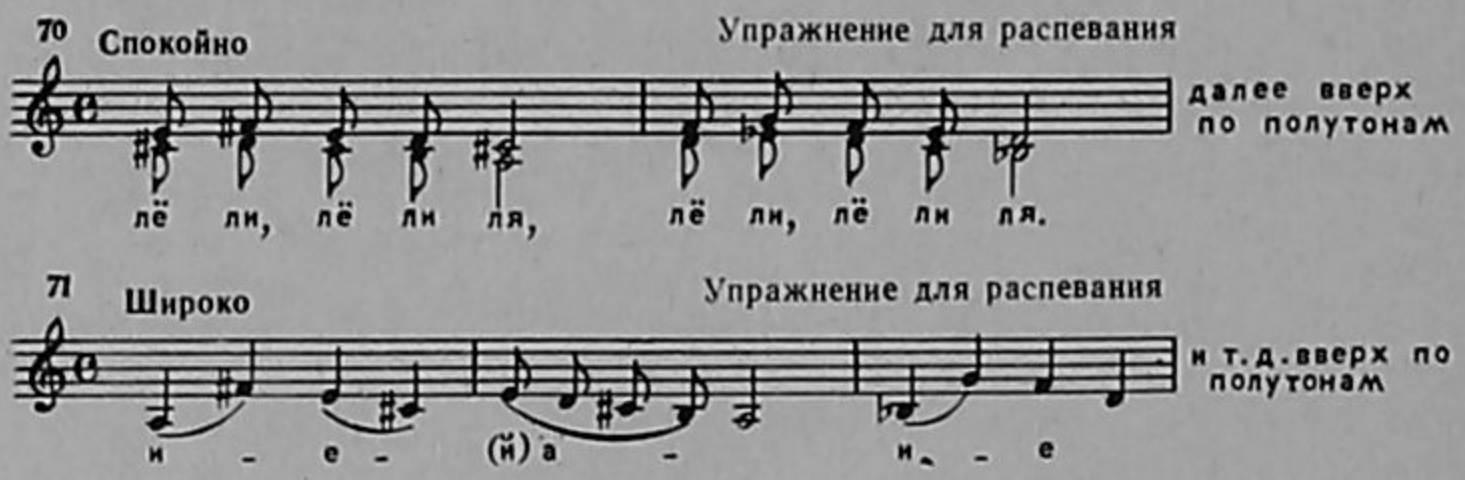
Прежде всего нужно «вокальным ухом» ясно слышать, какое именно звучание должно быть у певца при переходе от грудного регистра к головному. Важно также добиться (в специальных занятиях) сохранения грудного резонирования при переходе в головной регистр, и наобо-

рот, сохранения головного резонирования при переходе в грудной регистр. Во время пения должно быть ощущение одновременно как бы двух точек звучания — грудной и головной.

В работе с голосами можно обнаружить две противоположные тенденции, мешающие развитию голоса. Первая — неумение вообще найти головное звучание, головное резонирование. В таких случаях полезно больше петь на гласную *и*. Эта буква хорошо «приближает» звук и способствует некоторой его резкости, нужной на первом этапе для нахождения головного звучания. Если это не удается, надо попросить певца издать высокий крикливый звук (лучше на *и*), протянув его напев, как бы крикнуть, чтобы звук летел далеко, как в лесу, в поле. Нужно добиться, чтобы певец обязательно почувствовал, как звук попадает в лобные и носовые пазухи, и умел направлять его не к мягкому нёбу, а ближе — к верхним зубам. Если же звук будет уходить дальше — к мягкому нёбу, то у малоопытных певцов иногда обнаруживается неовойственное народному пению углубленное звучание.

Во втором случае певица или певец на среднем и высоком регистре, при переходе от более низких звуков к более высоким, теряет грудную опору, грудное резонирование. Соединение регистров нарушается. Звук облегчается, становится более узким и плоским. Следует неустанно напоминать певцу о сохранении двух точек звучания. Голос как бы распространяется от верхней точки до нижней — грудной, заполняя все это расстояние звуком. Певец должен стремиться к тому, чтобы удержать голос в этом «объеме». Сохранение грудного резонирования на высоких звуках поможет избежать так характерного для головного пения «плоского», бестембренного колорита.

Можно предлагать певцам самые разнообразные упражнения от простейших — на ровность звучания одной гласной, с усложнением и изменением гласных:

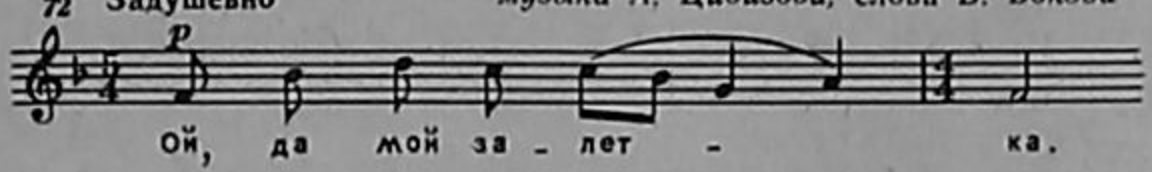


Несколько слов о микстовых — переходных звуках диапазона высоких голосов. У сопрано они охватывают часть диапазона, примерно от *ля-диез* первой октавы до *ре-диез* второй октавы. Выше уже говорилось о традиции народных певцов пользоваться в одной песне в основном каким-то одним регистром — грудным или головным, частично захватывая микстовые звуки среднего регистра. Такое естественное приспособление к регистру способствует певческой выносливости голоса. И напротив, часто употребляя звуки-микст как высокие звуки грудного регистра, певица переходит на напряженное крикливое звучание. А частое перенесение грудного звучания на микстовые звуки ведет к утомлению, быстрому изнашиванию голоса.

Если же певица поет в основном в головном регистре с захватом микстовых звуков, то они будут звучать тихо, мягко, легко. «Микстовый» — мягкий, ненапряженный, несколько матовой окраски характер

звучания — часто используется в пении. Легкого звучания на микстовых звуках можно добиться, взяв фразу из песни, построенную в основном на звуках микст и частично головного регистра:

«Девичьи страдания»
музыка А. Цибизова, слова *В. Бокова*



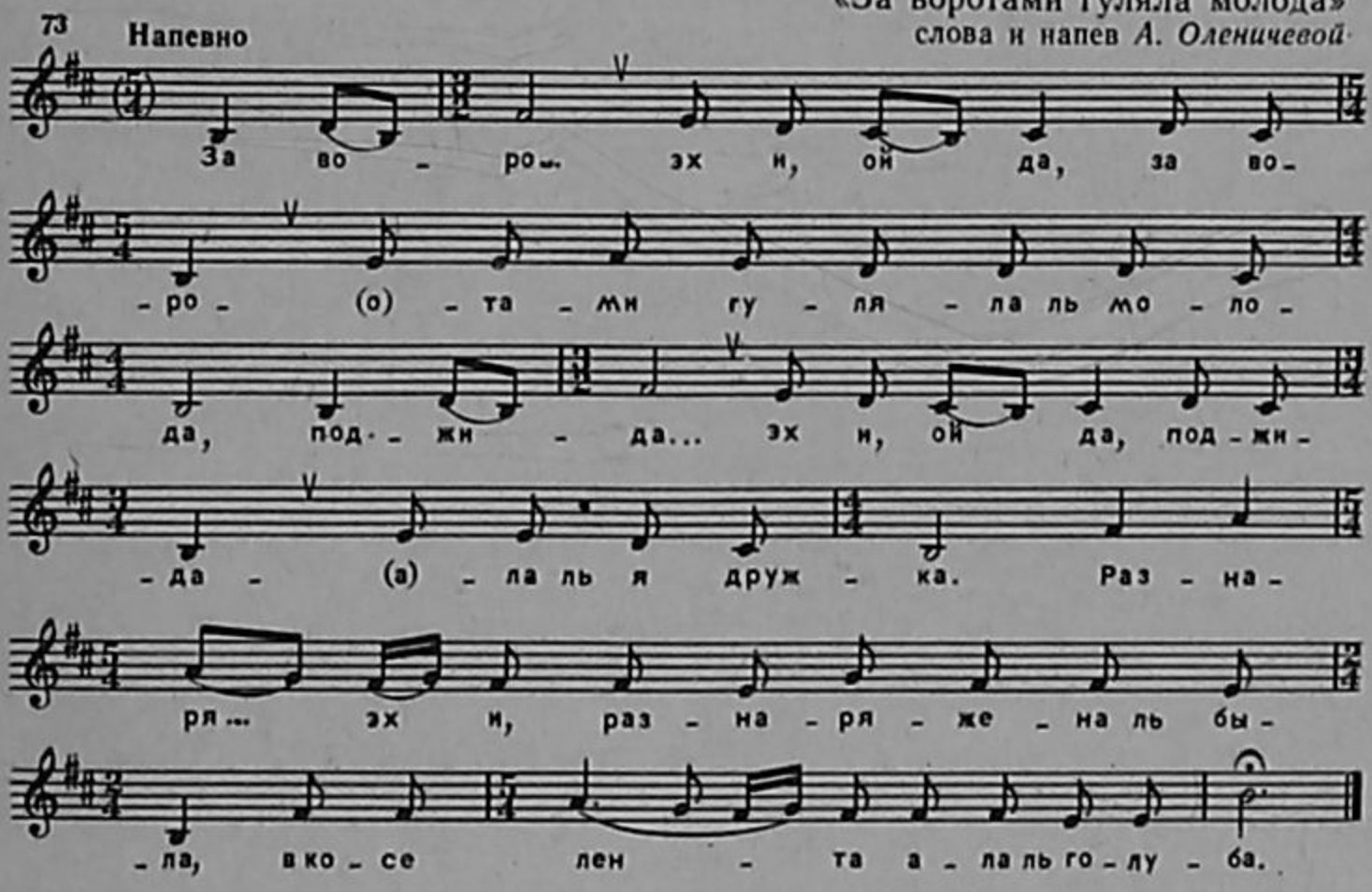
Здесь звуки *фа* и *си-бемоль* уже должны «готовить» головное звучание на звуках *ре* и *до,* то есть все микстовые звуки следует «трактовать» как звуки головного регистра. Тогда можно будет найти легкую, светлую окраску голоса.

Когда в Омский хор пришла Мария Селиванова, сейчас заслуженная артистка РСФСР (до этого пела в самодеятельности и некоторое время в хоре имени Пятницкого), она пела ярким, но напряженным и однообразным звуком и совсем не владела piano. Вначале, когда с ней работали над спокойным, тихим звучанием, постепенно развивая дыхательную опору, она решила, что вообще потеряла голос, настолько непривычно было для нее тихое звучание. Только длительной работой над навыками дыхания, гибкостью и выразительностью голоса можно было достигнуть простоты, разговорной выразительности пения. А сейчас пение Селивановой и отличается именно мягкостью пения на piano. Немалую роль сыграли и полученные Селивановой навыки пения на микстовых звуках.

Необычайно проникновенно на pianissimo начинает Селиванова песню А. Оленичевой «За воротами гуляла молода» без сопровождения, в светлой, ясной манере, с удивительной равномерностью усиливая звук от pianissimo до forte.

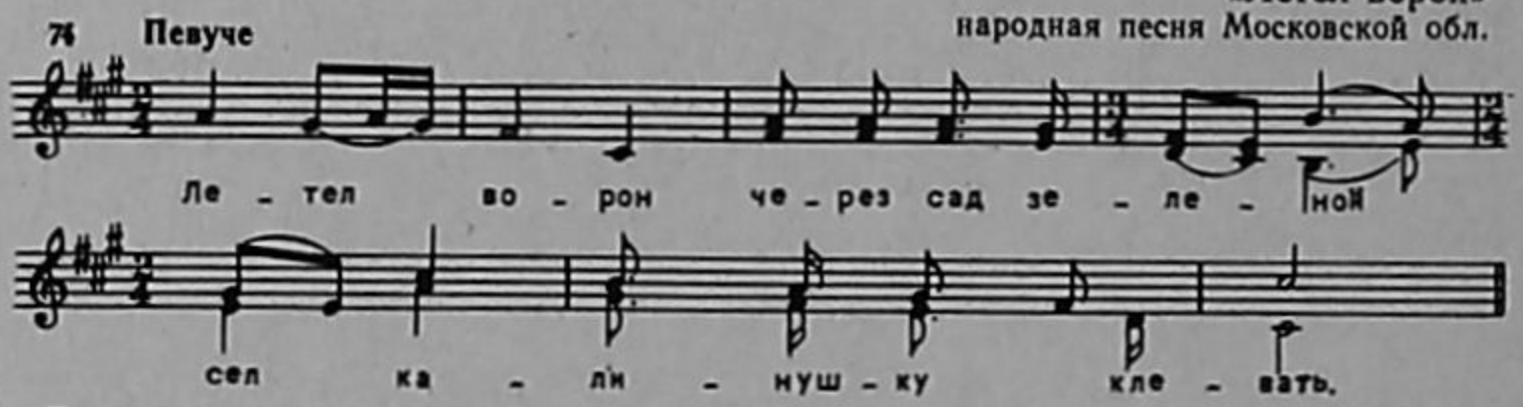
Интересно, что последний звук в каждом куплете она берет микстом — тихо, мягко, и лишь самый последний — грудным, открытым, ярким голосом:

«За воротами гуляла молода»
слова и напев *А. Оленичевой*



В качестве материала для усвоения навыков соединения регистров и нахождения смешанной регистровой функции на средних звуках диапазона полезно взять, к примеру, такую строфу:

«Летел ворон»
народная песня Московской обл.



Вся мелодия построена на грудном регистре, за исключением нескольких звуков (*си* первой октавы и *до-диез* второй октавы), то есть как раз звуков микстовых, соединяющих регистры. Поэтому здесь очень удобно поработать над соединением регистров так, чтобы вся песня звучала в одном регистровом «качестве» и в то же время звуки *си* и *до-диез* не были бы напряженными звуками, продолжая грудное звучание.

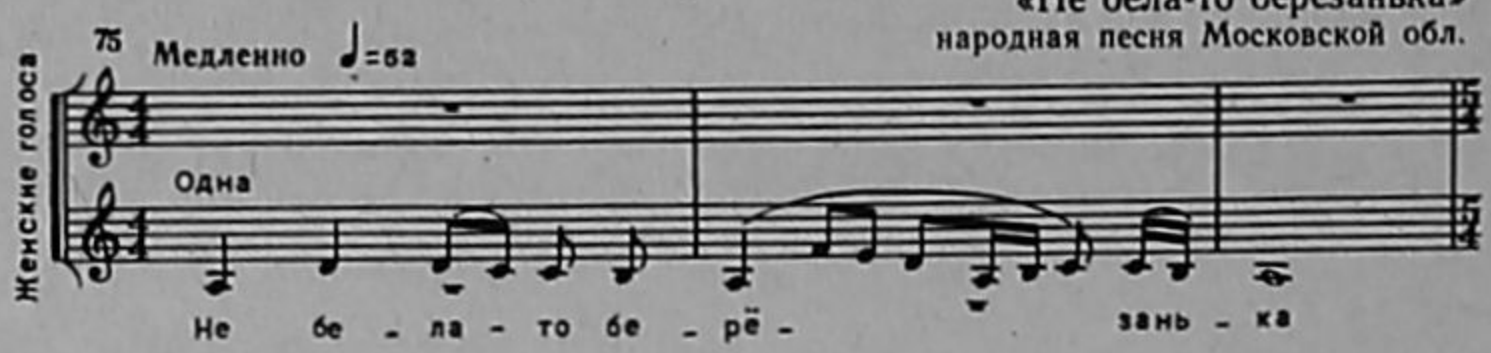
Соединение регистров в пении — сложный и длительный процесс. Работать с певцами над соединением регистров следует тщательно и в индивидуальном порядке, а главное — научить певца самого сознательно контролировать свои ошибки и успехи. Работой над развитием головного звучания следует прежде всего заниматься с высокими голосами, которые смогут петь во второй октаве.

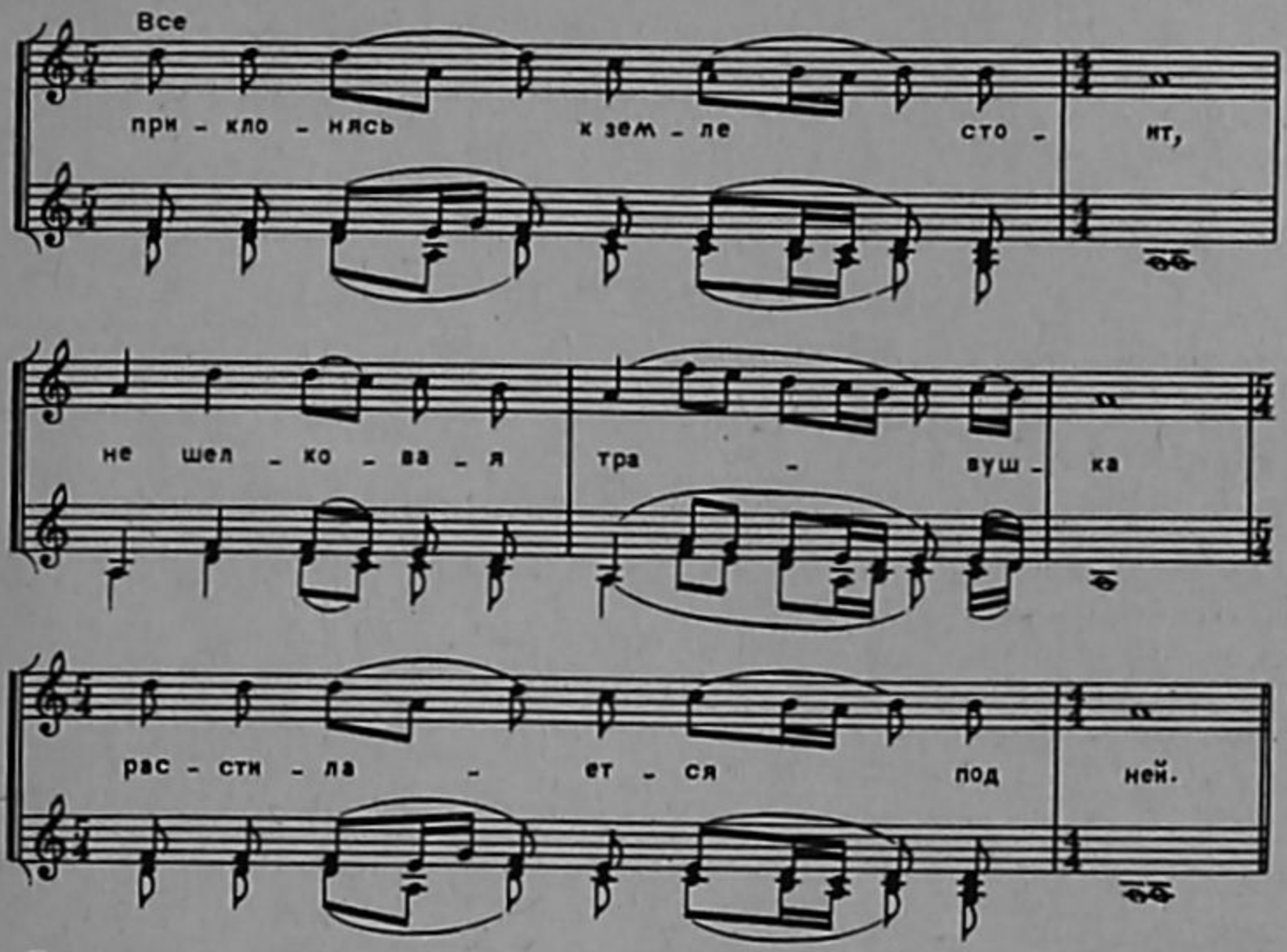
В вокальной работе приходится немало внимания уделять высокому регистру сопрановой партии. Заниматься индивидуально и группой. Заставлять самих певиц контролировать себя и перенимать вокальные навыки у лучших.

Несколько слов об опыте любительского народного хора «Подмосковные голоса». Хор стремится сохранять и развивать традиции подмосковного пения. В настоящее время партия I сопрано в некоторых песнях поет *фа* второй октавы, а в специальных упражнениях — *соль* второй октавы. Хор ставит задачу не только расширить диапазон голосов вверх, но придать головным и микстовым звукам ту или иную выразительную тембровую окраску. И это, мне думается, самое главное. Так, в чудесной песне «Не бела-то березанька» из репертуара хора П. Яркова — о горькой судьбе русской женщины — специально работали с I сопрано над звуком таким образом, чтобы характер звучания головного регистра менялся с развитием содержания — от грустного раздумья первого куплета «Не бела-то березанька приклонясь к земле стоит» — до выражения неизбывного горя —

Меня мать-кормилица
Разнесчастну родила.
Не собравшись с умом-разумом,
В чужи люди отдала,
На чужую сторонушку,
За неровнюшку.

«Не бела-то березанька»
народная песня Московской обл.





В первом куплете высокое «припевание» партии I сопрано создает лишь характер грусти, тоски, какой-то неустойчивости, что усугубляется в партитуре широким расположением голосов — I сопрано на сексту выше вторы и на октаву — основного голоса.

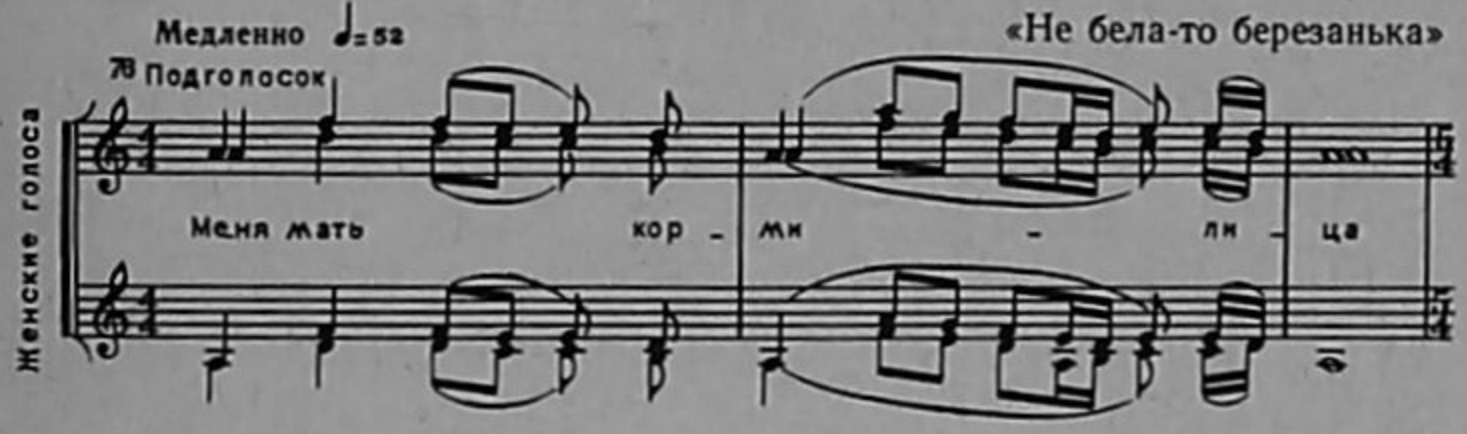
Партия сопрано звучит в пределах головного регистра с использованием всех микстовых звуков. Здесь микстовые звуки применяются в качестве нижних к высокому регистру. Поэтому они должны звучать легко, неярко.

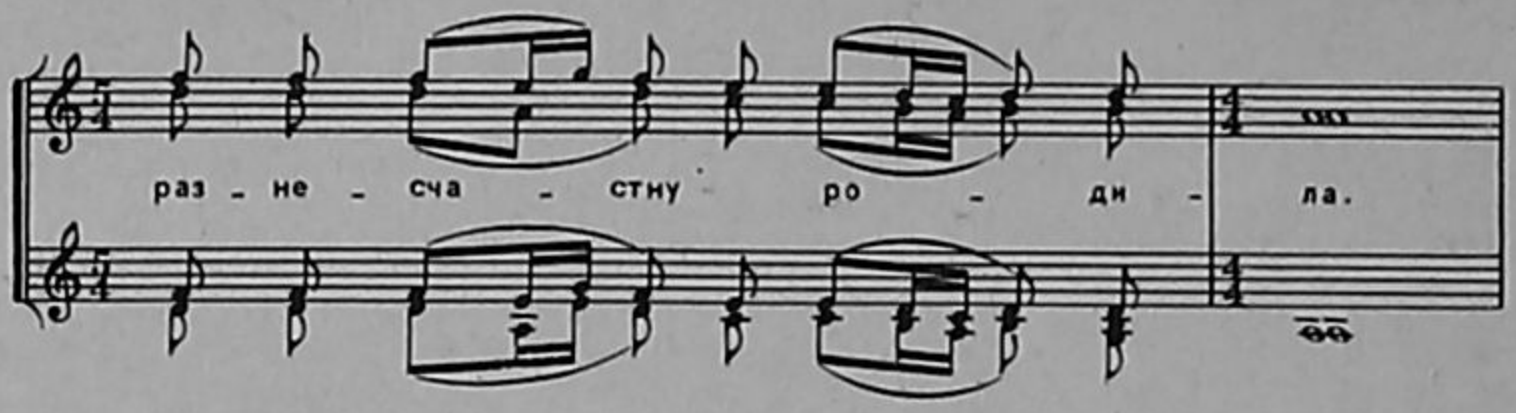
Необходимо добиться ровного, мягкого головного звучания с хорошим головным резонированием. Очень важно найти его сразу, с первых же звуков.

С драматизацией содержания происходит динамическое и вокальное насыщение. Микстовый характер звучания первого куплета преобразуется в яркий, насыщенный, драматический в последних.

В вокальном отношении усиливается двойное — грудное и головное — резонирование, голос активно устремляется в верхнюю и нижнюю точки опоры. Так, без изменения музыкального строения в смысле тесситурного повышения достигается необходимая, естественно вытекающая из песни кульминация.

На репетиции одна певица, творчески одаренная, эмоциональная, почувствовав большое внутреннее волнение в кульминационном куплете, однажды спела высокий подголосок, дублирующий в октаву втору:





Поскольку этот подголосок очень естествен и помогает яркой образности песни, он был закреплен и исполняется в концертах двумя певицами из группы I сопрано.

Здесь еще раз подчеркнем, что верхний подголосок обычно не исполняется всей группой высоких голосов, а одним-двумя наиболее характерными голосами — как особая исполнительская краска, и, конечно, не во всех куплетах песни.

Распевание

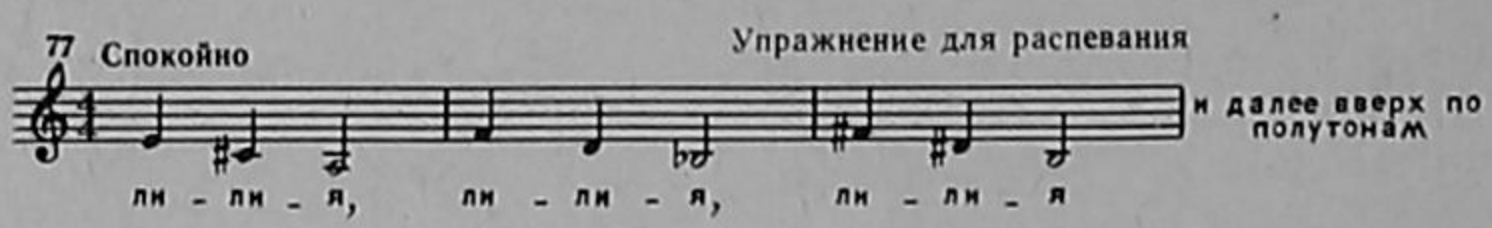
Уже много говорилось об индивидуальных занятиях с певицами, особенно из группы высоких сопрано. Основным же методом певческого воспитания является коллективный метод обучения всех певцов в процессе систематической работы над репертуаром. Одна из форм его — коллективное распевание. Обычно распевание хора проводится регулярно. Смысл его не только в том, чтобы подготовить, «разогреть» голосовой аппарат, но и способствовать развитию всех певческих навыков — дыхания, звуковедения, ансамбля и строя. Закрепляются же они в процессе освоения репертуара. Распевание регулярно проводится в начале занятий и помогает быстрой слуховой «организации» коллектива, собиранию внимания певцов.

Народным певцам чуждо «чистое» вокализирование, вне смыслового содержания песни, в отрыве от непосредственных задач исполнения. Поэтому основной материал для распевания — песенный. Одни упражнения берутся из разучиваемого репертуара, другие — создаются специально для выработки конкретного певческого навыка или, чаще, целого комплекса навыков. Таким образом, в распевании применяются как «песенные», так и «специальные» упражнения. Одни разнообразятся на каждом занятии, другие повторяются как средство автоматизации певческого навыка.

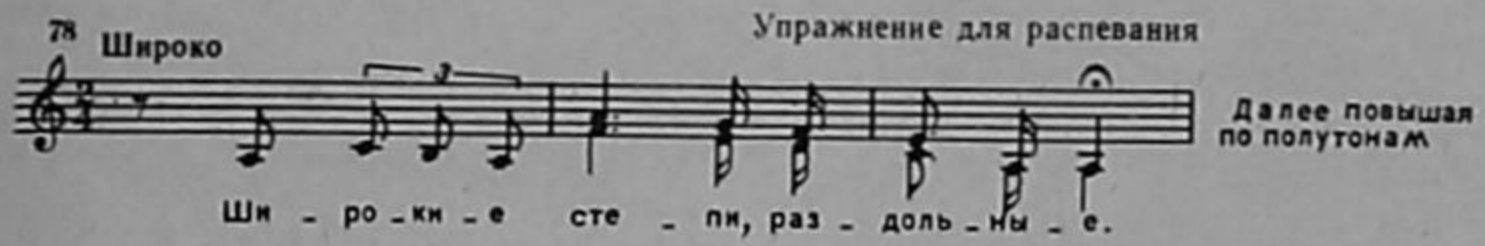
От конкретных вокально-технических и исполнительских задач, от творческой фантазии хормейстера зависит и выбор упражнений.

Самое главное, это то, что упражнения — не «подсобный материал» для вокализации, а «ключ» к овладению певческими средствами хорового исполнения. Каждое упражнение, предложенное хору, должно нести конкретную задачу, а руководителю необходимо обосновать его целесообразность и практическую ценность.

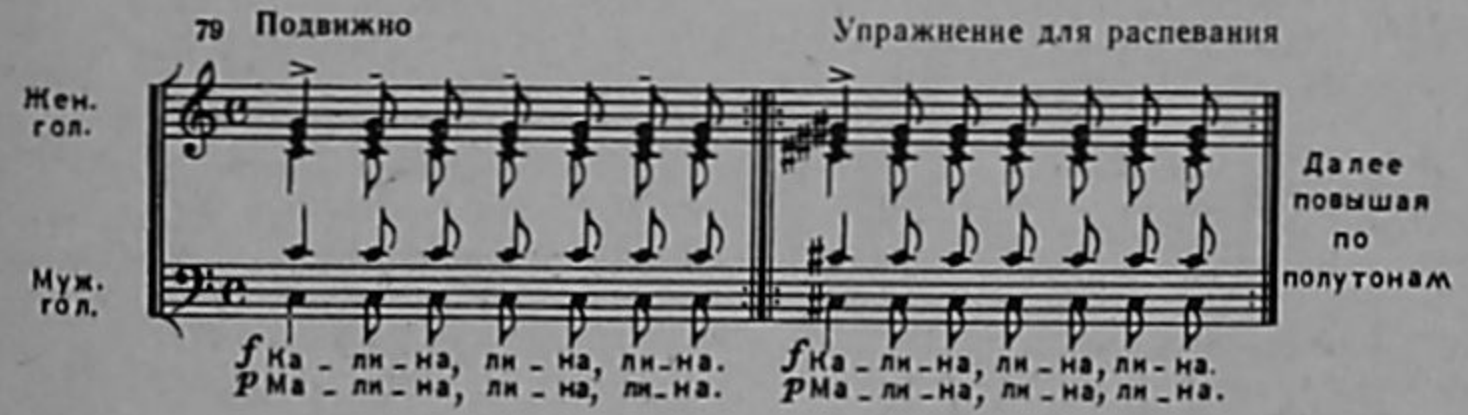
Например, упражнение, приведенное ниже, ставит целью добиться ровного звука на хорошем дыхании и найти необходимую звонкость, «близкую» позицию звука на гласных *и* и *я(а)*:



Следующее упражнение ставит целью выработать полное, протяженное звучание в октавном диапазоне, укрепить дыхательную основу, выразительно, осмысленно спеть фразу о русских раздольных степях; найти певучий звук, как бы в раздумье дать «дозвучать» последнему звуку, подчеркнуть, хорошо выдержать самое главное слово в этом упражнении — «раздольные», исполнив его tenuto. Необходимо активное произношение слова «широкие» в данном ритме, сочное звучание всей фразы с постепенным замиранием последнего звука:

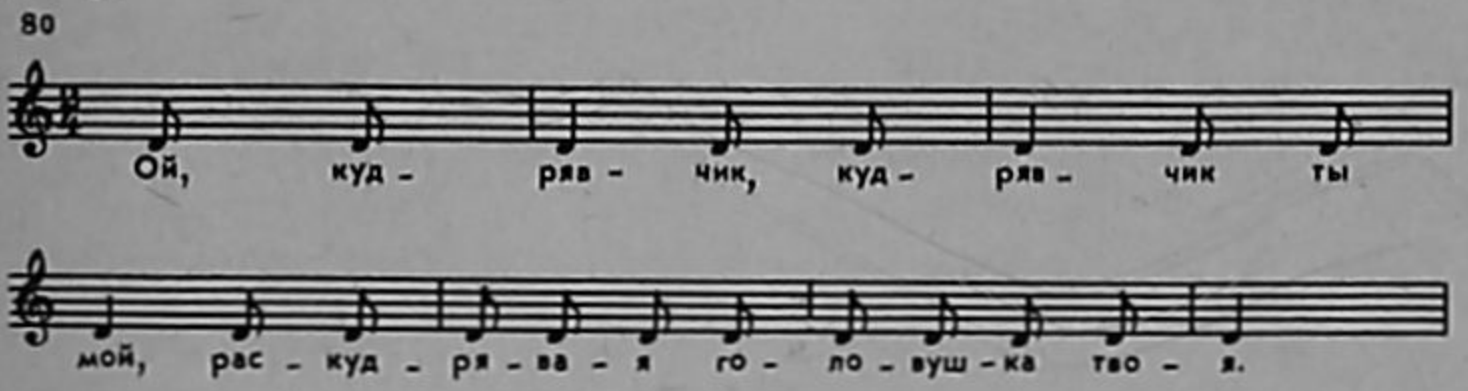


Полезно и такое упражнение:

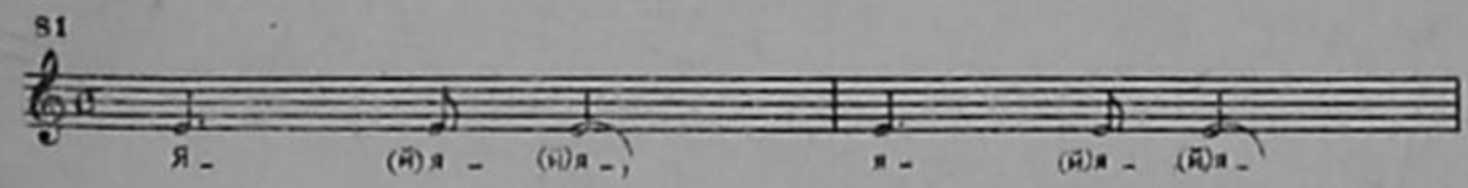


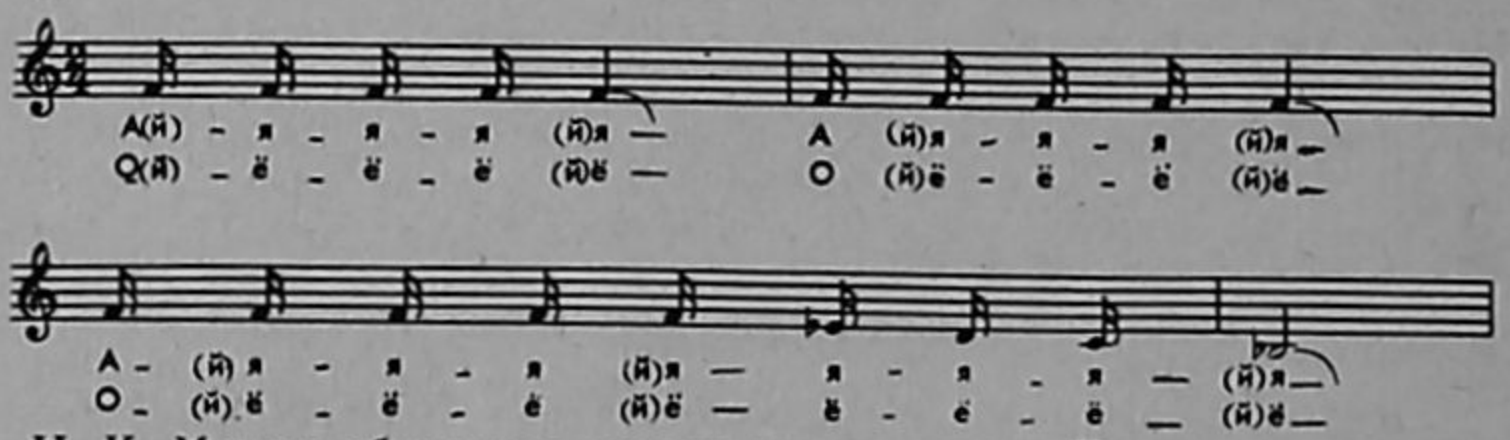
Что достигается этим упражнением? Точность унисонов и трезвучий, легкий, собранный звук, контрастная звучность, акцентирование отдельных слогов, вытекающее из танцевальности попевки в целом, несколько плясовой, игривый характер, дикционная отчетливость. И при этом цепное дыхание.

В связи с тем, что манера пения народного хора «разговорная» и в то же время основана на хорошей кантилене, полезно проговаривание нараспев скороговорок или слов песни на определенной высоте, например:



В вокальной работе руководителя Северного русского народного хора Н. Мешко есть такие упражнения: пение отдельных слогов с сохранением интонаций разговорной речи и с определенным эмоциональным отношением, например, весело, «улыбающимся» голосом, укоризненно, удивленно и т. п.





Н. К. Мешко объясняет задачу очень точно: «Пение — не самоцель, а выражение чувства и мысли через разговорную интонацию. Для народного пения характерно полное подчинение звука слову». Поэтому такое огромное значение придает она смысловой интонации, даже в распевании.

Упражнений на распевание можно было бы привести множество. Но дело не в этом. Важно показать, что все упражнения выполняют конкретную вокально-художественную функцию.

О развитии певческого мастерства в хоре можно говорить очень много. Собственно вся работа хормейстера над репертуаром есть работа над навыками пения. Поэтому, сознательно опустив те стороны вокального воспитания, которые являются общезначимыми для любого другого хора: развитие навыков протяженности, гибкости и подвижности звука, отчетливой, выразительной дикции, — мы подчеркнули лишь наиболее существенные, специфические моменты в народном вокале:

1. Задачи и методы певческого воспитания.
2. Работа над единой манерой пения. Говор.
3. Характерные особенности народных голосов.
4. Развитие диапазона голоса в верхнем регистре.
5. Коллективный и индивидуальный методы воспитания певцов.
6. Распевание.

Роль запевалы

Запевала в народном хоре выступает в качестве своеобразного «дирижера». Он не только начинает песню, но сообщает эмоциональный пульс всему исполнению.

В хоре, где у певцов развита самостоятельность и творческая инициатива, большинство певцов могут быть запевалами. Вот что рассказывали о певицах хора Лебедевой села Александровки Воронежской области на Первой областной олимпиаде колхозной самодеятельности: «Трудно было сказать, кто из них поет первую партию, так как каждая из певиц показала, наряду с умением владеть голосом, большое мастерство в области запева» [52].

Нередко встречаются в коллективе целые группы частушечниц. Так, на смотре самодеятельности в 1955 году в народном хоре клуба Климовского завода Московской области частушки исполнялись всеми певцами поочередно, независимо от возраста и качества голоса, и это сообщало хору большую живость и разнообразие [53].

[52] Дорохов Г. и Массалитинов К. Хор Лебедевой. Воронеж, 1940, с. 17.

[53] Вспомним массовое исполнение частушек: на Урале — «Топтушу», в Подмосковье — «Под Елецкого», у туляков и на тамбовщине — «Матаню».

Но в народных хорах предпочтение отдается тому запевале, который обладает не только хорошим голосом и музыкальностью, но умеет понять и передать «душу» песни. С таким запевалой песня всегда заживет, «заиграет» в хоре. Это важное качество — глубоко раскрыть внутреннее содержание песни — подчеркивает Клещев в повести М. Горького «В людях»: «Спеть всякий может, у кого голос есть, а показать, какова «душа» в песне, — это только мне дано» [54].

Известны талантливые запевалы из народа. В запевах знаменитой Аринушки Колобаевой раскрывался огромный мир разнообразных чувств.

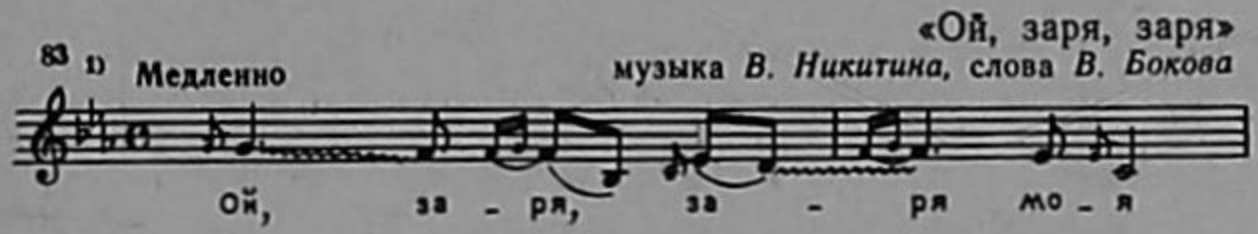
Е. Линева оставила прекрасные строки о мастерстве народных запевал, например о Селифановой, которая увлекала и исполнителей и слушателей. «Митревна прежде всех вышла вперед. Высокая, очень прямая, с строгим лицом, она выступала без всякой застенчивости, с большим достоинством. Видно было, что ей в привычку браться за дело серьезно. За ней потянулись другие бабы, стали в кружок и притихли. Митревна подперла щеку рукой и каким-то особенным, сильным и строгим взглядом оглянула певиц. Что-то страстно-сдержанное в этом взгляде мгновенно передалось другим бабам. Они пригорюнились, и каждая точно углубилась в себя. Лица у всех стали серьезные, а глаза впились в Митревну. Глубокое внимание выражалось в них». И далее: «При исполнении песни «Лучинушка» Митревна проводит до конца главную мелодию, но дает полную волю другим голосам, сдерживая всех вместе и соединяя их без всяких внешних приемов не то строгим сосредоточенным взглядом, не то другим невидимым способом. Все смотрят на нее и невольно подчиняются ее властному взгляду, заражаются ее вдохновением, ее сдержанной страстностью» [55].

Естественно, что хорошими запевалами не рождаются. Запевалы воспитываются в коллективном хоровом пении. Опыт, музыкальность, искренность переживания, характерность голоса — вот необходимые качества запевалы.

Хор обычно очень чутко и ревностно относится к качеству запева. В запеве в концентрированной, сжатой форме должна «промелькнуть» вся песня — с ее настроением, характером, с особым, присущим ей «тембром». Без хорошего запева нет песни. И напротив, художественный запев организует и эмоционально настраивает исполнение в целом. Приведем несколько запевов различного характера.

Вот запев чудесной девичьей песни композитора В. Никитина «Ой, заря, заря» на слова В. Бокова. Сколько в нем душевного тепла, грусти! Для запева песни нужен грудной, теплый, мягкий тембр, глубина чувства [56]:

«Ой, заря, заря»



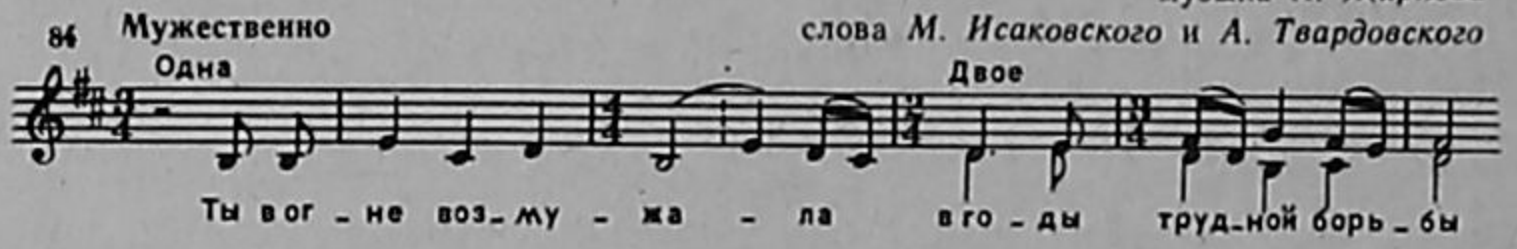
Другой запев песни «Наше солнце над нами» композитора А. Жирнова на слова М. Исаковского и А. Твардовского — мужественный, строгий. Голос должен звучать ярко, ровно, сочно:

[54] Горький М. В людях. — Собр. соч. Т. 9. ГИХЛ, 1962, с. 379.

[55] Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1—2. Спб., 1904—1909, с. XXV—XXVI.

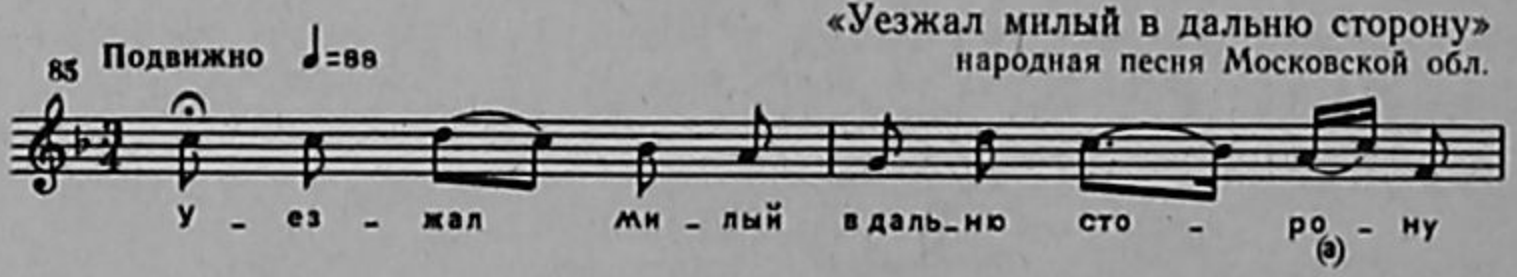
[56] Мелизмы поставлены условно.

«Наше солнце нал нами»
музыка *А. Жирнова*
слова *М. Исаковского* и *А. Твардовского*



Уже в запеве песни «Уезжал милый в дальню сторону» — весь характер жены, которая не послушала мужа и сделала все по-своему. Тембр голоса должен быть очень красочным, задорным, частушечного плана:

«Уезжал милый в дальню сторону»
народная песня Московской обл.



Запев новой песни лучше разучивать со всей партией, а затем уже отбирать лучшего запевалу. При этом следует учитывать характерность голосов. Так, одни могут отлично запевать лирические песни, другие — задорные, частушечного характера, у одних — тембр густой, грудной, теплый, у других — нежный, легкий, «подголосочный».

8. РАБОТА НАД ПЕСНЯМИ С ЭЛЕМЕНТАМИ ДВИЖЕНИЯ

Методы работы над песней зависят от ее содержания, характера и формы. Протяжные, героические, некоторые величальные исполняются народным хором в концертном плане без элементов движения или театрализации. Они связаны исключительно с пением как проявлением вокального исполнительского мастерства. А песни плясовые, хороводные, игровые и частично лирические расцвечиваются элементами сценического движения.

В народно-певческой практике хоровод, игра, пляска издавна были спутниками песни. Хороводные, игровые и плясовые песни, исполняемые с элементами движения, вносят в исполнительскую манеру черты подлинной народности, динамику, жанровое разнообразие.

Роль жеста в народном пении очень велика. По народной традиции многие песни сопровождаются своеобразными движениями рук, головы, что помогает выразить характер или ритмический, эмоциональный пульс песни. Нередко подвижные песни вызывают невольное легкое приплясывание, когда певцы как бы не могут устоять на месте. Так чувствуют песню мастера, народные умельцы. «Богатство жизненных впечатлений, полнота ощущений — все это делает песню народных мастеров яркой и правдивой, — пишет П. М. Казьмин, — люди поют и пляшут от души, от всего сердца: они не могут не петь, не плясать. Об этом говорят их лица, их движения» [57].

Опытные народные артисты тонко чувствуют выразительность жеста. Положение рук, головы, движения ног и вся мимика могут быть мертвыми, бесцветными, обладать лишь показной «выразительностью», игрой «на публику» или стать подлинно художественным средством исполнения.

Вспомним, как точно и скупо пользуется жестом известная частушечница М. Мордасова; мягкость и лиричность всего облика певицы М. Селивановой подчеркивается и руками, собранными на груди, когда она поет известную песню «За воротами гуляла молода»; ощущение пульса песни передается солисткой хора имени Пятницкого М. Подлатовой легким, выразительным приплясыванием на месте; очень близка к этому безыскусственному приему была и манера пения самой Аграфены Оленичевой — легкие движения всего корпуса с непременным покачиванием руки в характере песни; а сколько неподдельного юмора

[57] Казьмин П. О русской народной песне и ее исполнении. — В кн.: Художественная самодеятельность. Методические статьи в помощь руководителям хоровых коллективов. М., 1947, с. 45.

и выразительности в каждом жесте большого народного певца-актера Л. Шарохи!

Стоит внимательно всмотреться в то, как хор имени Пятницкого выходит на сцену. Идут певцы парами в два ряда — мужчины и женщины с двух сторон к центру. Идут как на гулянье, свободно общаясь между собой, как бы разговаривая, глядя друг на друга. Их жесты непринужденны, повороты головы характерны, мимика разнообразна. И в каждом исполнителе — яркая индивидуальность.

Работа над песнями с элементами движения основана на изучении живой народной исполнительской традиции. Здесь учитываются те движения и те мизансцены, которые могли бы естественно возникнуть при исполнении этих песен в быту, на гулянье и в народной игре.

В хороводных и игровых песнях движение подчинено содержанию действия и часто иллюстрирует его. Между этими песнями нет резкого различия, разница лишь в «степени разыгрывания» содержания песни. Хороводные песни сопровождаются движением по кругу с различными перестроениями; движение в игровых песнях связывается с содержанием текста; в плясовых — элементы движения, пляски не иллюстрируют текст, здесь важен общий ритм, характер.

В частушках приплясы, или «проходки», используются с целью подчеркивания ее смысла. Они ведут свое начало от народно-бытовых приемов исполнения частушек, когда поочередно из большого хоровода отделяются частушечницы-запевалы, а после частушки обязательно приплясывают с дробями. Таковы уральские «топтуши», подмосковные «под елецкого», тульские «матани» и т. д.

В хороводах на народных гуляньях участвуют большие массы молодежи. Стремясь правдиво отобразить народную хороводную песню, наши концертные хоры вовлекают в вождение хоровода не только артистов плясовой группы, но и большинство хоровых певцов. Участие певцов в хороводах требует специальной работы, которую обычно проводит руководитель плясовой группы. Постепенно молодые певцы хора овладевают умением естественно и красиво «пройтись» в хороводе, умением свободно петь во время движения.

Хороводы могут быть *круговыми* (опять отталкиваемся от народной традиции) с непрерывно движущимися по кругу линиями участников, например: «Ой, обойду ли я кругом города» в Северном хоре или «Заплетися, плетень» в хоре Всесоюзного радио.

Могут быть хороводы *«стенка на стенку»*: известный хоровод «Просо» в фольклорной группе Детского хора радио.

Широко бытуют на концертной эстраде *хороводы-игры* с разыгрыванием содержания песни; особенно популярна тема выбора невесты: «Долина-долинушка» (липецкий хоровод-игра), «А что ж я, матушка, не женат хожу» (северный), «Как у нас было во нонешнем году» (уральский).

И, наконец, *хороводы-пляски* с темпераментным массовым шествием всех участников коллектива: это знаменитая курская «Тимоня» в хоре имени Пятницкого, это брянские, белгородские, рязанские хороводы и карагоды.

В 1974 году студентами Музыкально-педагогического института имени Гнесиных был поставлен на сцене замечательный курский «Танок с поясами»: «Пойду, выйду за ворота да разыграю карагод».

В игровых песнях активная роль принадлежит плясовой группе. Эти песни разыгрываются танцорами с элементами сценического действия, вытекающего из содержания песни. Хор при этом может и не участвовать в основном действии, но находится в активном движении, пере-

страивается, располагаясь на сцене или свободными группами или хороводными линиями. А главное — наблюдает за игрой, живо реагируя на развитие действия.

Важным моментом работы над песней является ее сценическое осмысливание, поиск тех или иных форм движений и мизансцен, соответствующих ее образу и характеру.

Большой интерес с этой точки зрения представляют скорые песни с элементами движения. Одной из таких в репертуаре Ансамбля донских казаков является песня станицы Вёшенской «Ой, вы морозы» (см. Нотное приложение).

— Ой, вы морозы, вы морозы,
Вы морозы крещенские, лютые.
Ой, сморозили казаченку на коне,
Ой, задержали девчоночку на дворе...

И дальше в тексте — проводы казака в путь, просьба казачки не забывать ее.

В мелодии песни есть свой двигательный нерв, активный пульс. Разыгрывать на сцене ее содержание дословно было нецелесообразно, в то же время статичное исполнение противоречило бы самой природе песни. Необходимо было найти сценическую форму песни. Было решено при помощи скромных, но достаточно выразительных и своеобразных движений, свойственных казачьим пляскам, создать сценический вариант песни. Хор при исполнении стоит свободно, группками. Каждый артист делает на сцене одно-два движения или просто притоптывает на месте. А перед хором две солистки и солист ведут незамысловатую игру, построенную на пританцовке. В таком виде песня сразу зазвучала по-новому, свежо и колоритно.

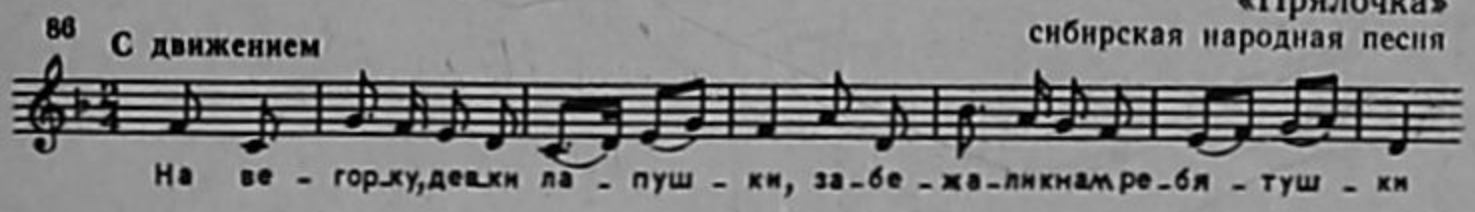
Рассмотрим, как происходил процесс работы над игровой песней «Прялочка» в Омском русском народном хоре.

«Прялочка» самобытна по содержанию. Это — спокойная сибирская игра, которая и сейчас бытует в народе как одна из форм народных развлечений. Песня заканчивается, как обычно в сибирских вечеринных (зимних) песнях, поцелуем.

Игровое действие поставлено балетмейстером хора по мотивам народной игры. Действующие лица в игре: пряха Ксенюшка — певица хора, и молодой парень с прялочкой, а также вся плясовая группа и хор.

Хором была разучена мелодия и текст песни:

«Прялочка»
сибирская народная песня



Плясовой группой и солистами было подготовлено сценическое действие, разыгрываемое на основе содержания текста:

Женский хор: На вечорку, девки-лапушки,
Забежали к нам ребятушки,
Они шибко в дверь стучалися,
Все запоры поломалися.

Все: Принесли они нам прялочку,
Веретенцев крепких парочку.
Эта прялка позолочена,
Завитушками обточена.
Как пошли по светлой горнице
Удалые наши молодцы.
Они ручками помахивают

Да дробушечки отплясывают.
Выбирают они девушку —
Мастерицу пряху — Ксенюшку,
Дарят ценный ей подарочек,
Золотую эту прялочку.

Соло: «Ой, спасибо вам, ребятушки,
Напряду всем на рубашечки,
Напряду, натку я вам холста,
По рубашечке сошью на молодца».

Женский хор: «Ой, подружки, красны девушки,
Мы поможем нашей Ксенюшке,
Вышьем шелком вам рубашечки,
Ненаглядные ребятушки».

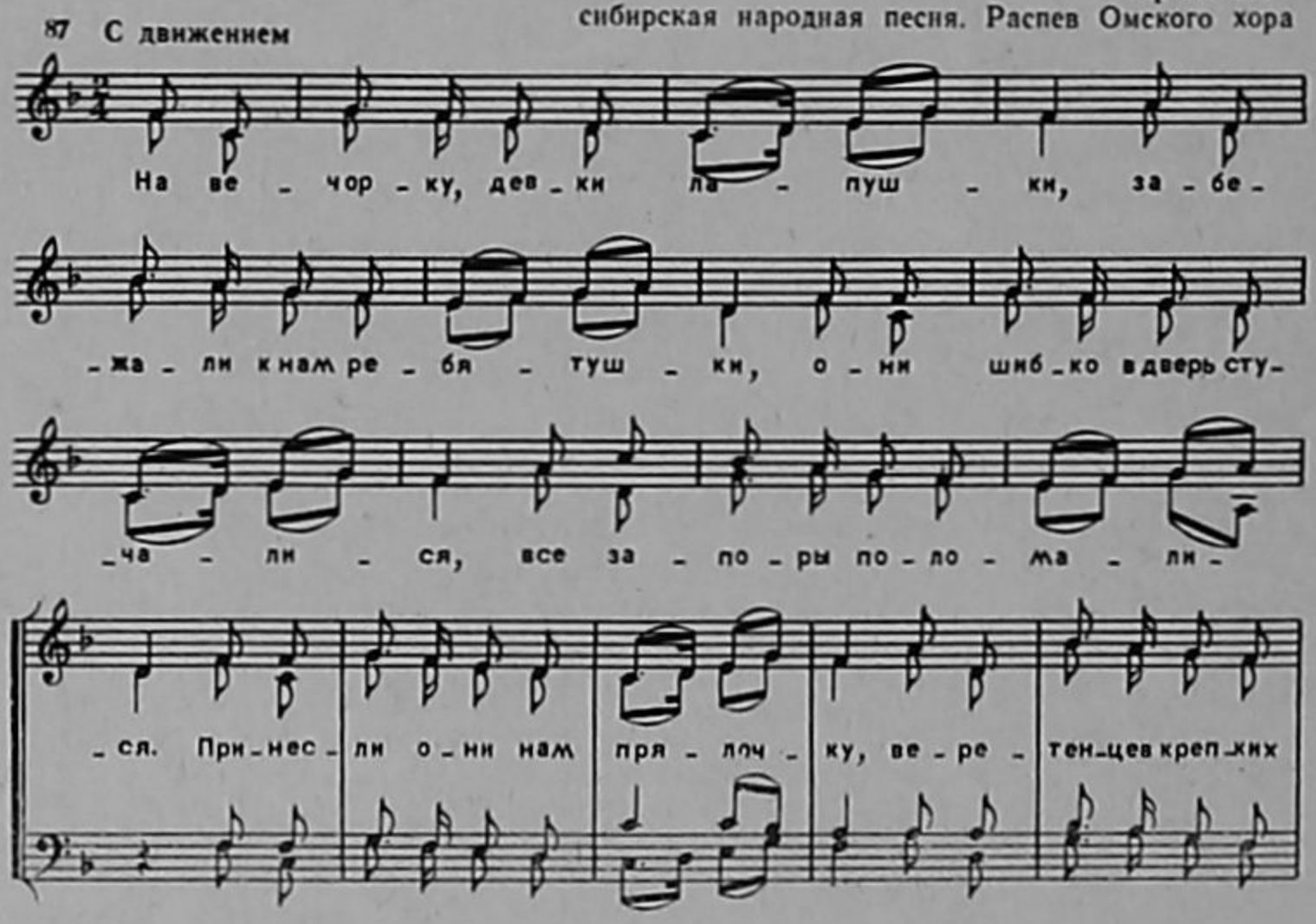
Все: Наши девушки модненькие
Пряли ниточки тоненькие,
Веретенцами постукивали,
Нитки тонкие распутывали.
Узелочки откусывали,
За окошечко спускивали.
Удалые парни подбегали,
Узелочки они подбирали.
До полночи все плясали весело,
Красных девок целовали горячо!..

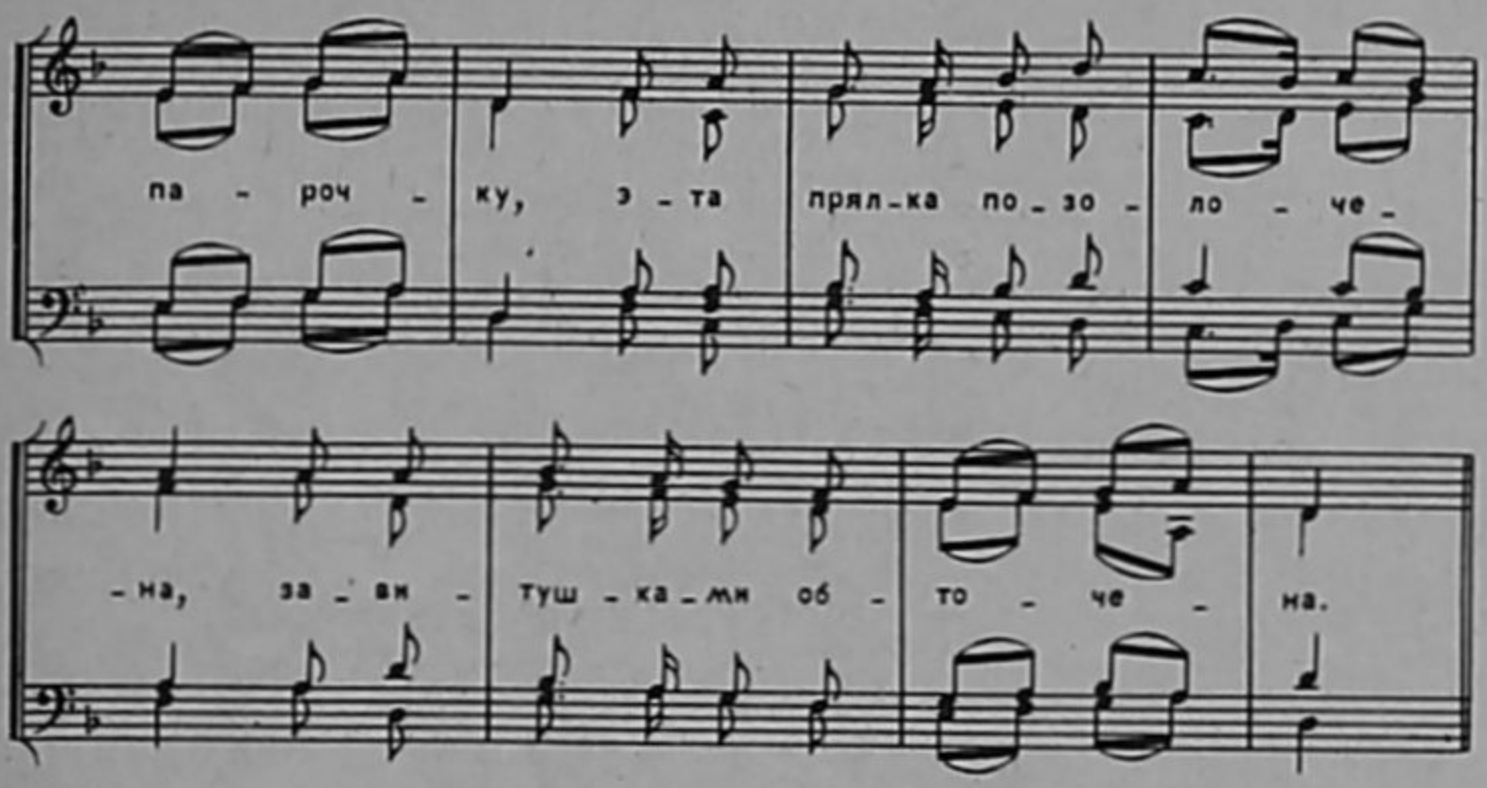
Руководители хора считали, что период сводных репетиций плясовой и хоровой групп следует начать еще до того, как песня приобретет законченную хоровую форму, то есть непосредственно после выучивания ее в первоначальной одноголосной записи. И это не случайно. Во время совместной работы с плясовой группой новые впечатления от игры, действия возбуждают творческую фантазию певцов, побуждают их к варьированию мелодии. Поэтому распев песни «на голоса» был проведен после ряда сводных репетиций и прошел легко и с большим интересом.

Вот партитура песни «Прялочка» в распеве хора:

«Прялочка»

сибирская народная песня. Распев Омского хора





Заметим, что партитура песни, исполняемой с движением, обычно не бывает многоголосной. В ней важен текст и общий характер. Основной напев исполняется всегда большинством голосов хора за счет дублирования его несколькими партиями. При свободном варьировании отдельные голоса видоизменяют основную мелодию, лишь частично отклоняясь от нее вверх или вниз.

Детальная работа над содержанием песни-игры, над выразительностью всех мизансцен и плясовых номеров, над подвижностью и сценической активностью участников хора, над качеством пения во время движения приводит к яркому исполнению на основе органической взаимосвязи песни и «игровых» действий.

В «золотом фонде» концертных программ народных коллективов такие игровые сценки, как «А что ж я, матушка, не женат хожу» в Северном хоре, «Прялочка» и «Люб-трава» в Омском хоре, «Рыбка-окунечек» и «Как Ивана-то хозяйка собирала» в Сибирском хоре, «Уродилась наша Грунюшка крупна» в Волжском хоре, «Славно нынче потрудились» и «Королева полей» — в хоре имени Пятницкого.

Народные хоры не стремятся театрализовать каждую песню с элементами сюжетности. Тем более если руководители хора правильно понимают традиции народного действа, то они не идут по линии дословного инсценирования текста. В обратном случае, например, в песне «Приходите, гости, к нам, ко горячим ко блинам», надо было бы расстилать красный ковер, подносить вино, усаживать подружку рядом с гармонистом... Иногда изображение содержания текста «в действии» может показаться несколько натуралистичным. Так, например, в Волжском хоре при исполнении песни «О четырех дочерях» (музыка М. Чумакова, слова Строганова) был дословно инсценирован весь текст: выходили четыре дочери с матерью, жених одной из них — свинопас; иллюстрировался «отказ жениху», затем читалось сообщение в «Правде» о присуждении ему звания лауреата, приходили сваты и т. д.

При сценическом решении той или иной песни многое определяет вкус и творческая фантазия руководителя хора, овладевшего принципами народного исполнительства.

Несколько слов о плясках. В профессиональных народных хорах все пляски ставятся специальными балетмейстерами, посвятившими се-

бя искусству народного танца. Они изучают манеру плясок и характерные движения в своей местности и на элементах народного танца строят свои композиции для исполнения на сцене. В плясках областных хоров отражена и тематика определенного края: «В рыболовецком колхозе» и «Праздник в Холмогорах» у северян, «Медведь» и «Зимние игры» у сибиряков и т. д.

Балетмейстеры стараются избежать однообразия, излишнего и бессмысленного техницизма, копирования танцорами друг друга. В исполнителях развивается творческое начало, им даются задания на импровизацию в различных темпах, характерах и фигурах.

Руководители танцевальных групп стремятся к тому, чтобы каждый танцор имел свою индивидуальность, плясал соответственно своему характеру, натуре, особенностям танцевальной техники. Так, в хоре имени Пятницкого выросли: И. Турченков — известный шутник и балагур, П. Сорокин — яркий, технически очень сильный танцор, А. Климов со своей степенной и мягкой манерой плясать. И в этом разнообразии — сила коллективного творчества.

В концертных программах профессиональных народных коллективов есть целые народные «действа»-сцены: «Крестьянская свадьба» и «За околицей» в хоре имени Пятницкого, «Весенние хороводы» в Уральском хоре, «Печорские беседы» и «Зима в Заостровье» — в хоре Северной песни и другие.

Сцены имеют определенную драматургию и «разыгрываются» всеми участниками коллектива. Здесь воедино сплетены все средства народного исполнительского мастерства: пение и инструментальная музыка, движение и мимика, хоровод и игра, декламационные приемы и массовые пляски. Следовательно, органически взаимосвязаны хоровая, плясовая и инструментальная группы, что является специфической стилевой чертой народного хорового коллектива [58].

Работа над игровыми сценическими композициями чрезвычайно интересна и сложна. Она требует специальной «сценарной» разработки — режиссерского плана, не говоря уже о продуманном подборе музыкального материала.

Только после этого начинаются репетиции с исполнителями. Выучивается текст — поэтический и музыкальный, определяются действующие лица, подготавливаются все танцевальные номера, продумываются костюмы и т. д.

Нельзя не сказать о постановке свадьбы как наиболее драматургически цельного, разнообразного народного обряда. Она складывается из драматических и комедийных сцен, игровых эпизодов и, конечно, плясок. В концертных программах свадьбы полностью были осуществлены Северным хором и хором имени Пятницкого. Свадебные мотивы могут быть использованы и как часть больших народных сцен — действ. Таковы «Свадебная игра» в Ансамбле донских казаков, «Северное играньице» у северян, «У голубя, голубя золотая голова» у воронежцев и другие.

Несколько слов о костюмах. Бытовой русский национальный праздничный наряд служит образцом для создания сценического костюма современного народного хора, хотя в нем используются лишь элементы его прежней формы и орнамента. Женский костюм хоровой группы — длинный сарафан с художественным орнаментом, выполненным по на-

[58] И в этом одна из сторон, отличающих его от ансамбля песни и танца, где хоровая и плясовая группы не связаны так нераздельно.

циональным мотивам, и блузка из легкой современной ткани. Обязательны бусы. Прическа гладкая, с «русской» косой. Иногда на голове лента (Уральский хор) или маленький кокошник (хор имени Пятницкого).

В некоторых областных хорах можно заметить характерные местные штрихи в костюме. В хоре Северной песни у девушек поверх сарафана надевается так называемый коротён, у воронежцев — не сарафан, а темная узкая юбка в клетку — панёва, у сибиряков — однотонные юбки с кофтой, бусы лежат на особой вставке из оборок и т. д. Мужской костюм — вышитая косоворотка, брюки заправлены в сапоги.

Современные художники по костюму ищут новые формы русского национального сценического костюма, в котором были бы отражены черты современного и традиционного русского наряда.

Сейчас можно увидеть народный хор в костюмах, близких к современному бытовому, когда исполняется отделение исключительно из песен советских композиторов. Мужчины — в «европейских» костюмах, орнамент на рубашке или галстуке; женщины — в однотонных платьях с бусами. Тенденция к осовремениванию костюма иногда проявляется в стремлении сделать платье коротким. Так, в коротких, почти повседневных платьях и мужских костюмах исполнялись в хоре имени Пятницкого «Целинные современные частушки», «Комсомольская свадьба», «Мужская современная пляска», а в программе 1963 года «Народных просторах» так был одет хор во втором отделении.

Разнообразны костюмы танцевальной группы. Помимо национальных черт, они дополняются деталями, характеризующими пляску, например, «Северный хоровод с шалями», «Сибирские зимние игры», «Уральская полька в новых башмачках», «Вятские игрушки», «Пляска ряженых».

А в большой сцене Северного хора «Печорские беседы» только у основных действующих лиц — целая «галерея» костюмов. В особом костюме русская девушка-невеста; особый костюм, прическа и головной убор у ее женихов:

Сватался на Катеньке
Из-за моря морянин...
Сватался на Катеньке
Из города купец...
Сватался на Катеньке
Деревенский музыкант...

Своеобразны и неповторимо индивидуальны костюмы скоморохов.

После тщательной подготовки каждой из групп хора начинаются совместные — «сводные» репетиции хора с танцевальной группой и оркестром. Все участники сцены активно действуют согласно своей роли и разработанной балетмейстером, художественным руководителем и режиссером драматургической «партитуре».

Итак, коллективное творчество, организованное заранее продуманным планом исполнения на основе исполнительского общения, создает органическое единство, живость и непосредственность исполнения хора на сцене. Именно коллективное творчество, где творят все, одновременно помогая друг другу, завися друг от друга, лежит в основе исполнения русского народного хора.

9. ВОПРОСЫ ИМПРОВИЗАЦИИ. КОЛЛЕКТИВНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Роль импровизации в народном исполнении

Творческая импровизация лежит в основе русского народного многоголосия. Она была и остается важнейшим художественным принципом русского народного хора. Стремление к творческой импровизации, с разным талантом и инициативой проявляющееся у отдельных певцов, есть драгоценное качество народных хоров. Именно это качество делает народный хор подлинно творческим коллективом, способным художественно обогатить музыкальный образ песни.

Импровизация как творческий метод порождена и самим образом музыкального мышления русского народа, многовековой практикой народного хорового пения без сопровождения. Она отвечает его сознанию, стремлению к богатству содержания и формы песенного творчества. Известно, какие изумительные народно-песенные образцы создало мастерство лучших народных импровизаторов, какие глубокие традиции оно оставило в народном хоровом пении.

В условиях бытового народного хорового «пения с подголосками» импровизация осуществляется свободно и непрерывно во время исполнения. «Вся красота исполнения хорошего народного хора, — писала Е. Линева, — заключается в том, что он поет свободно импровизируя, вследствие чего в нем нет ничего механического... он состоит из певцов, которые изливают в импровизации свое чувство...»[59]. То же самое отмечает В. Захаров: «Народный певец не связан рамками вокальной «партии», он и не думает о ней, — он поет песню так, как он ее чувствует и понимает в момент исполнения...»[60].

Импровизация в бытовом пении представляет непрерывный творческий процесс, а хоровые партии, рожденные варьированием, не фиксируются. Первые записи на фонограф уже дали нам замечательные музыкальные образцы народно-хоровой импровизации. Позже появилось большое количество нотных записей — расшифровок народно-хоровой партитуры, созданной методом импровизационного варьирования.

А. В. Рудневой удалось записать и расшифровать интереснейшие партитуры хора Яркова в многоголосном распеве. Здесь мы находим до двенадцати — четырнадцати различных мелодических вариантов основного напева песни (см. Нотное приложение, № 9).

Опытные и одаренные певцы своим удивительным музыкальным чутьем определяют, какое количество голосов и подголосков необходи-

[59] Великорусские песни в народной гармонизации. Зап. Е. Линевой, с. XXIII.

[60] Захаров В. 20 русских народных песен, 1936. Предисловие, с. 7.

мо в песне. Не каждая песня требует развитого многоголосия. Об этом мы говорили в разделе «Работа над песнями с элементами движения». Многоголосность песни определяется ее содержанием, характером напева и тем, какое место она занимает в народно-певческом быту. Иными словами, в какой бытовой обстановке она может быть исполнена — на посиделках, на массовом гулянье, на вечорке, в одиночестве, в народной игре и т. д.

Процесс творческого варьирования происходит на основе музыкального багажа, накопленного жителями одного села или деревни в течение многих десятилетий. И только на первый взгляд он может показаться «анархичным», абсолютно свободным, ничем не скованным. На самом деле импровизация осуществляется народными исполнителями в рамках определенного традиционного певческого стиля.

Можно выделить несколько наиболее четких, устойчивых местных стилей хорового распева. При этом важно отметить музыкальную функцию каждого из ведущих голосов. Известно, что импровизационная партитура русской народной песни обычно двух- или трехголосна.

Северный стиль. Основной напев обычно в среднем голосе (I альт), в нижнем (альт II) незначительные гетерофонические изменения основного напева. Верхний голос (сопрано) чаще всего представляет собой зеркальное отражение нижнего или среднего голоса в октаву. Распев песен в северном стиле можно встретить и на Урале, и в Сибири, и в Подмосковье.

В песнях южнорусского стиля между верхним и нижним голосами удерживается устойчивый диапазон часто в пределах квинты с небольшими мелодическими или ритмическими отклонениями мелодии, построенной в основном на секундовых ходах. Наиболее мелодически развита линия среднего ведущего голоса, который может переплетаться и с верхним.

Донской стиль. Бас и вторящий ему сверху голос (по местному выражению «зачинщик» и «вторыльщик») ведут свои мелодические линии чаще всего в терцию и свободно перемещаются, перекрещиваются. А над ними «парит» самый звонкий высокий голос — дишкант. Это всегда умелый импровизатор. Обычно он поет почти без текста, на отдельные гласные и чрезвычайно ритмически свободно.

Близок донскому стилю импровизирования распев песен семейских Забайкалья. Здесь нет контраста между голосами, все они весьма полифоничны, хотя бас и тенор, то есть нижний и верхний голос, очень определенно и ясно ведут свои партии. В отличие от донских распевов у них нет дишканта.

Можно было бы выделить и еще более узко локальные импровизационные стили, например, брянский, разновидности северного, но дело не в этом. Главное, важно уяснить, что импровизация в народе имеет под собой конкретную музыкально-слуховую организацию; и это нельзя не учитывать при хоровом распеве песен «на голоса» в областных певческих ансамблях.

Импровизация и сейчас сохраняется в народных хорах как ярчайшая традиция народного исполнительства. Но ни одна традиция в области искусства не остается неизменной. В каждую эпоху традиция рождает все новые и новые явления. Коренным образом изменились условия существования русских народных хоров. В массе своей они организованы в четкие профессиональные и самодеятельные коллективы. Необычайно широка их концертная деятельность, охват репертуара, повышается их музыкально-культурный уровень, меняется состав певцов.

Условия исполнительской концертной деятельности современных народных хоров изменили и метод свободной импровизации. Одно дело — петь песню для себя, другое — для слушателей на концертной эстраде. Да еще при большой норме выступлений у профессиональных хоров. Известно, например, что хор русской песни Яркова состоял из мастеров народного пения, усвоивших импровизационный стиль исполнения в процессе длительного коллективного певческого труда. Но когда он стал профессиональным и часто выступал с большой программой, то законченная музыкальная форма песен стала необходимостью. Метод свободного варьирования на сцене не оправдал себя.

Вот что пишет об этом Е. Гиппиус: «...унификацию звучания песни Ярков осуждал... естественно, что при таком подлинно бытовом народном складе многоголосного пения песня звучала в хоре П. Г. Яркова в различных случаях ее исполнения то захватывающе слаженно, то бледно и вяло...»[61].

Импровизация в современном профессиональном народном хоре осуществляется в форме хоровых распевов песен, первоначально записанных одно-, двух- или трехголосно. В коллективном распеве они приобретают новые художественные качества.

Естественно, что искусством импровизации владеют далеко не все певцы. Поэтому всемерное развитие творческих способностей певцов в опыте коллективного пения есть один из существенных путей развития мастерства народного хора.

Вначале к распеву песен естественно привлекаются наиболее способные и опытные певцы, которые образуют в коллективах так называемые творческие группы.

Нас интересует прежде всего, как, какими путями развить у певцов способность к самостоятельному варьированию, особенно в хорах с молодым составом, где нет или почти нет умелых импровизаторов.

Пути развития способности к варьированию

Творческому процессу распева предшествует ряд необходимых условий. Это прежде всего достаточный уровень развития ансамблево-слуховых навыков. Конечно, умение варьировать не приходит сразу: оно требует определенной музыкальной подготовленности коллектива, отличной спетости.

Хоровой распев неразрывно связан с воспитанием у певцов умения слушать себя и своих соседей, «подстраиваться» к ним в звуке и интонации. На ансамблевой чуткости певцов и основана народная импровизация. Так, например, руководительница известного хора села Александровки Чигольского района Воронежской области А. Лебедева — сама большой мастер импровизации, «особенно заботилась о том, чтобы каждый голос «ладил» с соседом»[62].

Здесь имеется в виду навык слушать и подстраиваться к голосам соседних певцов. Он приобретается в опыте коллективного хорового пения.

Немаловажен при этом сознательный подход певцов к ансамблю, к мелодии, к качеству варианта и т. д. Это означает, что певец воспринимает песню не как нечто постоянное и неизменное, а осознает ее беско-

[61] Русские народные песни Подмосковья, собр. П. Г. Ярковым. Предисловие, с. 7.

[62] Дорохов Г. Хор А. Р. Лебедевой. Воронеж, 1948, с. 22.

нечную вариационность и изменчивость, способность к многоголосному развитию и обогащению.

Именно момент сознательности делает возможным обучение искусству самостоятельного варьирования в самом коллективе, в то время как в народной среде импровизация осуществляется лишь «по счастливому музыкальному инстинкту»[63].

Большое значение имеет творческое состояние исполнителей. Увлеченность песней создает атмосферу высокого творческого подъема. Заинтересованность певцов в музыкальной судьбе песни — стимул для творчества. Поэтому очень важно подобрать такую песню для распева, которая бы полюбилась исполнителям. Высокая художественность мелодического и поэтического образа песни — обязательные качества песни, предназначаемой для распева. В самой песне должна быть заключена возможность многоголосного развития. Есть мелодии одноголосные по своей природе, например песня «Широка страна моя родная» И. Дунаевского.

При импровизации важна расстановка певцов. В бытовом пении певцы объединяются не по партиям, а «кому с кем удобно». Что это значит? Удобно и интересно петь рядом с певцом, который поет другую партию. Рядом стоят певцы с разными голосами — высокий с низким и наоборот, иными словами — вперемежку голосов. Этого принципа следует придерживаться и в специальной работе по распеву песен. Здесь каждый певец должен быть поставлен в наилучшие слуховые условия в области мелодического и гармонического строя и слышать во время пения максимум хоровых партий.

В обучении искусству варьирования можно использовать следующее:

— перенимание мастерства опытных импровизаторов;

— ансамблевое пение вне занятий;

— специальные задания на варьирование мелодии в период распевания;

— хоровой распев песни «на голоса».

Молодым певцам необходимы слуховые впечатления многоголосного пения. В общении с певцами-импровизаторами они усваивают народно-полифонический стиль распева, а главное — учатся мыслить многоголосно. Поэтому руководители должны установить связь с известными народными умельцами, будь то хоровой коллектив, ансамбль или отдельные певцы, которые обязательно есть в каждой местности, в районе, городе. Практический опыт мастеров поможет в развитии молодых актеров. Так, плодотворным оказалось общение Омского русского народного хора с самодеятельным Крутинским хором.

Крутинский хор состоит из опытных певцов, его пение основано на импровизационном методе. Участники Омского хора интересно распели песни «От сибирских просторных полей» и «Как во чарочке», предварительно познакомившись (по слуху) с распевами этих песен в Крутинском хоре (Нотное приложение, № 12).

Прежде чем распевать песни ярковцев «Во поле орешина», «Над Москвой заря занималася» и другие, в Московский областной самодеятельный хор была приглашена группа певцов, бывших участников хора Яркова. Они показали около двадцати песен в характерном многоголосном подмосковном распеве. Это было очень полезно для молодых хористов.

Способности к варьированию развиваются не только на репетициях хора. Большое значение имеет пение вне хоровых занятий, на отдыхе,

[63] Серов А. Н. Музыка южнорусских песен. М., 1953, с. 11.

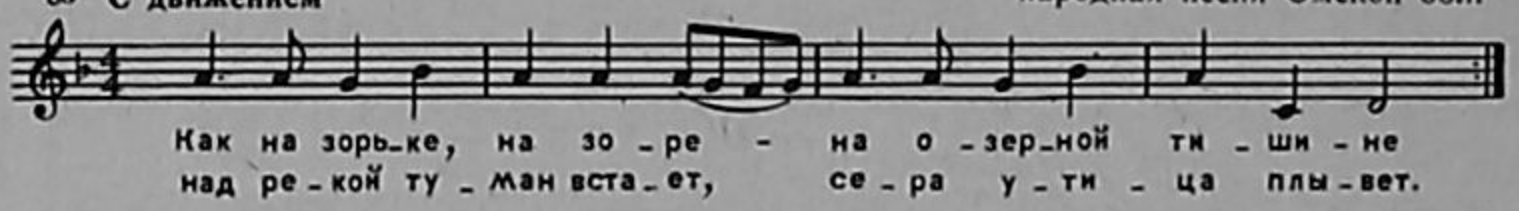
в вагоне и в автобусе — во время переездов в период гастролей. Песня в этом случае всегда возникает от желания петь. Оттого бытовое пение очень эмоционально и непосредственно. Певцы свободны и в выборе самой песни, и в организации состава ансамблевых групп. Инструментального сопровождения при этом нет, и ансамбль организуется на основе подстраивания одного голоса к другому и общего понимания песни.

Нередко такие импровизированные ансамбли становятся прочными певческими организмами и закрепляются в концертных программах. Так, три девушки в хоре МОДНТ распели «на голоса» чудесную русскую народную песню «Браженька», а затем стали выступать в концертах в таком составе и с другими песнями.

Бытовое ансамблевое пение музыкально и творчески развивает артистов хора и оттого всемерно поддерживается руководителями.

В период распевания развитие у певцов способности к самостоятельному варьированию осуществляется в форме специальных заданий на творческий распев мелодии. Обычно хору предлагается мелодия с текстом, так как только на основе цельного музыкально-художественного образа у певцов возникает творческое стремление к его обогащению, например:

«Утица»
народная песня Омской обл.



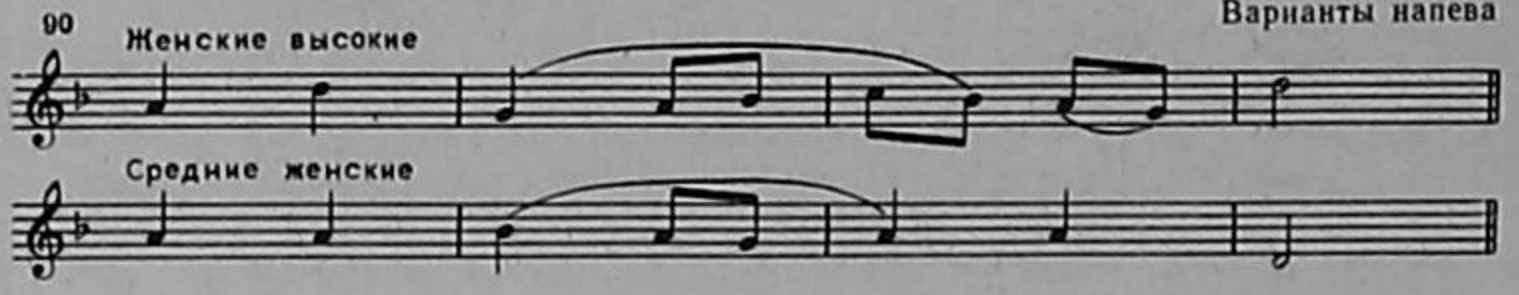
Проследим процесс и результаты хорового распева. Хору была предложена мелодия народного склада:

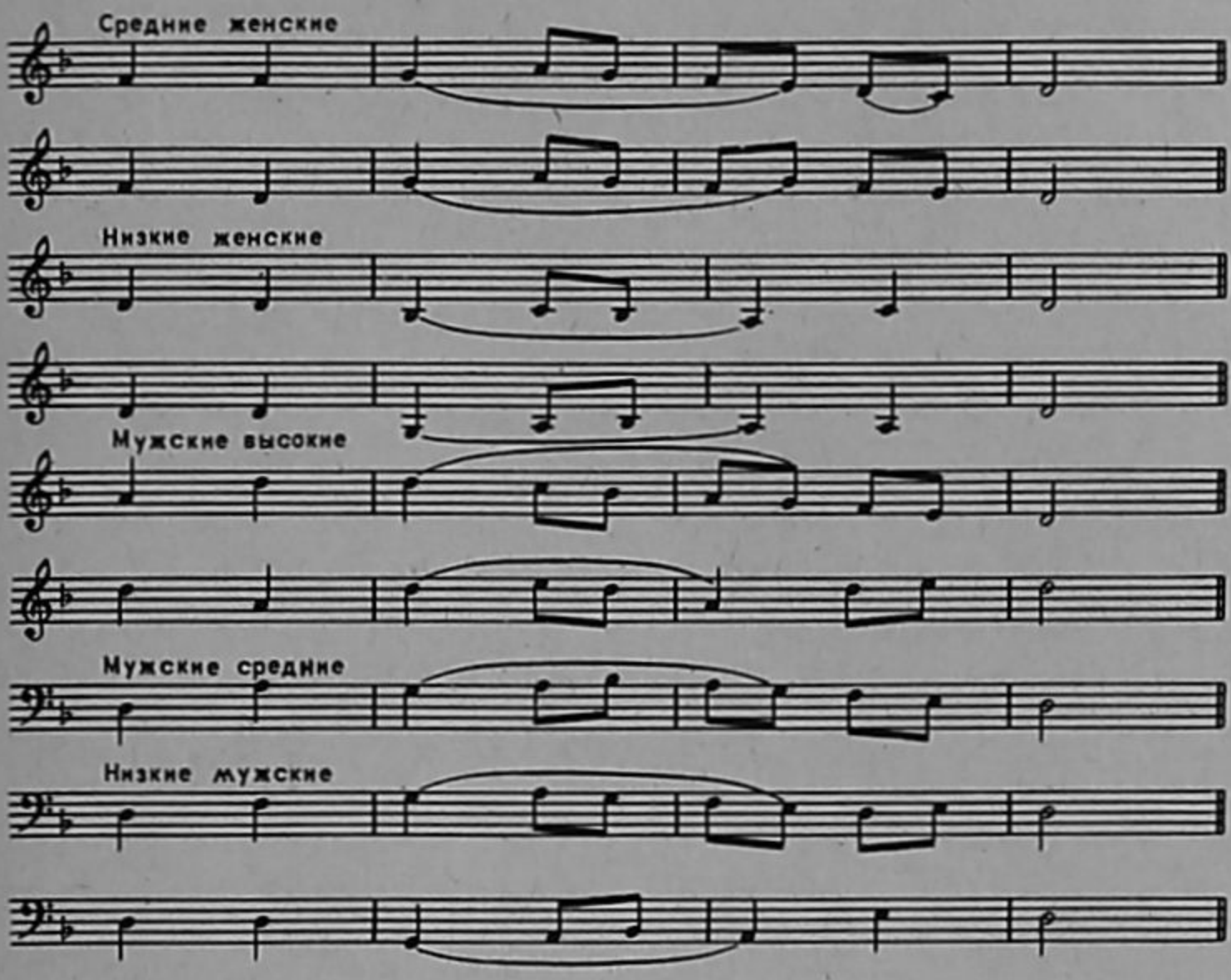
Напев для варьирования



Мягко и спокойно мелодия пропевается всем хором на гласную *а*, а затем с текстом, пока унисон хора не звучит слитно и напевно. Затем эту мелодию поет только мужская группа, а женской группе предлагается подстраивать другие голоса — варианты к заданной мелодии. Постепенно в женской и мужской группах появляются все новые и новые голоса. Руководитель хора возвращается к пропеванию всем хором основной мелодии в унисон. Это всегда укрепляет главный мелодический напев, который иногда может быть затерянным в массе других голосов. В таком задании на сочинение наибольшего количества вариантов в распевании отводится максимально пятнадцать — двадцать минут. Варианты мелодии выявляются при прослушивании певцов индивидуально и группами по два-три человека. Вот записанные нами на занятиях варианты заданной мелодии, созданные певцами хора:

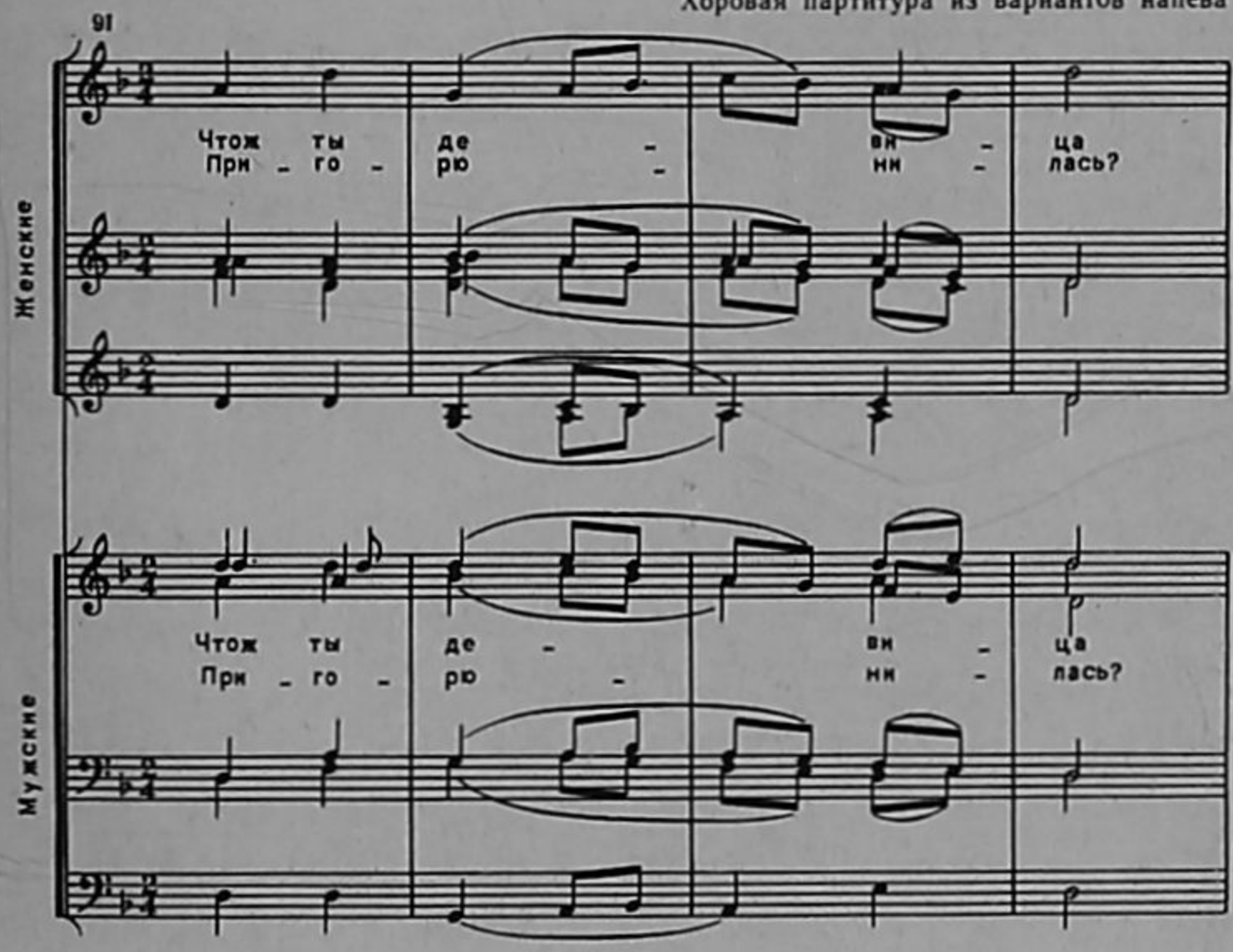
Варианты напева





Представим хоровую партитуру, составленную из вариантов мелодии:

Хоровая партитура из вариантов напева



Хоровой распев песни. Следует подобрать песню для распева с яркой мелодией, многоголосной по своей природе, с впечатляющим текстом.

Распев «на голоса» начинается только тогда, когда певцы хорошо познакомились с музыкально-поэтическим содержанием песни, так как творчество может быть лишь результатом глубокой эмоциональной увлеченности внутренним содержанием песни. При разучивании песни (разумеется, распев проводится a cappella) не рекомендуется практиковать разделение по группам (женская и мужская). Пение общим хором помогает восприятию песни в целом, осознанию ее мелодико-гармонического строя, а главное — целостного музыкального образа. Певцы слышат хоровое звучание целиком, и у них рождается стремление к музыкальному обогащению его.

Творческие распевы осуществляются в репетиционных условиях и в определенный период становления партитуры хора. В это время каждый певец может проявить свое творческое отношение к песне в подголоске, варианте мелодии, может сказать свое слово, свою мысль. Все это творчество корректируется руководителем, который «уча, учится сам», опытными певцами и всем коллективом.

Известны два метода хорового распева. Если песня не представляет мелодической сложности, то на первом же занятии, после выучивания мелодии всем хором в унисон и ознакомлении с текстом, она сразу же варьируется.

Сначала песня выучивается всем хором на слух, без нотных партий, на один или два голоса, в зависимости от первоначальной записи песни. После этого певцы понемногу начинают отыскивать самостоятельные и удобные для себя голоса. Так начинается «разведение по голосам».

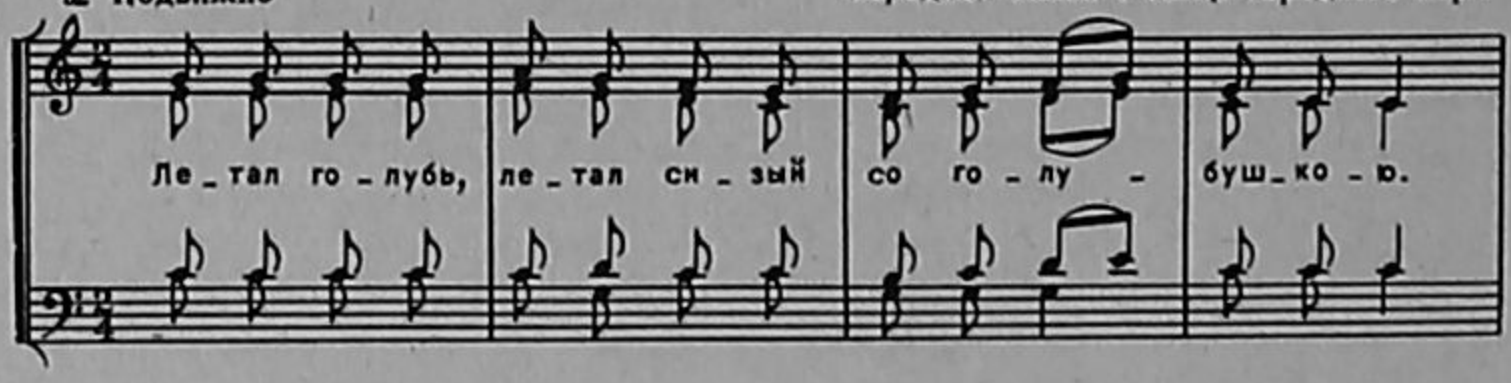
Постепенно песня звучит все полнее. Этот процесс продолжается в течение ряда репетиций, пока не устанавливается партитура песни.

Естественно, что молодые и неопытные певцы не сразу проявляют самостоятельность в варьировании. Вначале они вообще поют только основную мелодию или ее второй голос. Затем, «пристраиваясь», «припеваясь» к другим певцам, они избирают новый голос-вариант, созданный другим певцом, удобный ему по диапазону и характеру голоса. Лишь постепенно певцы выучиваются изменять одну, две, три ноты напева; самостоятельность в варьировании развивается длительным путем при систематическом внимании к данной форме работы. В этом развитии певцам помогают и ансамблево-слуховые навыки и контроль руководителя за правильностью и ценностью найденных вариантов.

Вот, например, распев песни, записанный в молодом самодеятельном хоре. Это — один из первых опытов самостоятельного «разведения на голоса». И естественно, что варьирование здесь весьма несложно:

«Летал голубь»

народная песня. Распев народного хора



В современных песнях, с простой ладово-мелодической основой, импровизация обычно не приводит к развитому многоголосию.

Песня, имеющая большую сложность мелодического содержания, предварительно выучивается и распевается небольшой группой певцов, наиболее способных к творческому обогащению песни. Они могут не только быстро разучить песню и почувствовать друг друга в ансамбле, но и «развести песню на голоса» интересно и мелодически богато. Хор в это время разучивает мелодию и текст песни, готовится к творческой работе. Затем певцы творческой группы садятся на свои места в общий хор и начинают петь партии, закрепленные руководителем в предварительном распеве. При этом варианты мелодии могут исполняться единичными голосами, а основную мелодию обязательно ведут несколько голосов. Хор в это время внимательно слушает и усваивает основные мелодические линии песни. После двух-трех повторений, а иногда раньше, хор начинает понемногу присоединяться к ведущим певцам, пока песня не зазвучит уверенно и стройно. Уже на первом этапе творческой работы хоровое звучание будет богаче, чем звучание ансамбля ведущих певцов. И это естественно, так как хор состоит из десятков индивидуальностей, значительная часть которых стремится внести что-то свое в общий процесс творчества.

Огромная художественно-корректировочная роль в процессе распева принадлежит руководителю хора. Он не только активизирует творческую инициативу певцов, он направляет процесс творчества. При этом слух музыканта-корректировщика должен быть все время обострен. Слуховое восприятие, основанное на знании особенностей народного музыкального языка, имеет при этом огромное значение.

Творческие проявления певцов могут быть самыми разнообразными. Иногда это подголоски, которые обычно ярко выступают на общем хоровом фоне, а иногда — просто варианты мелодии, во многом сходные с ней.

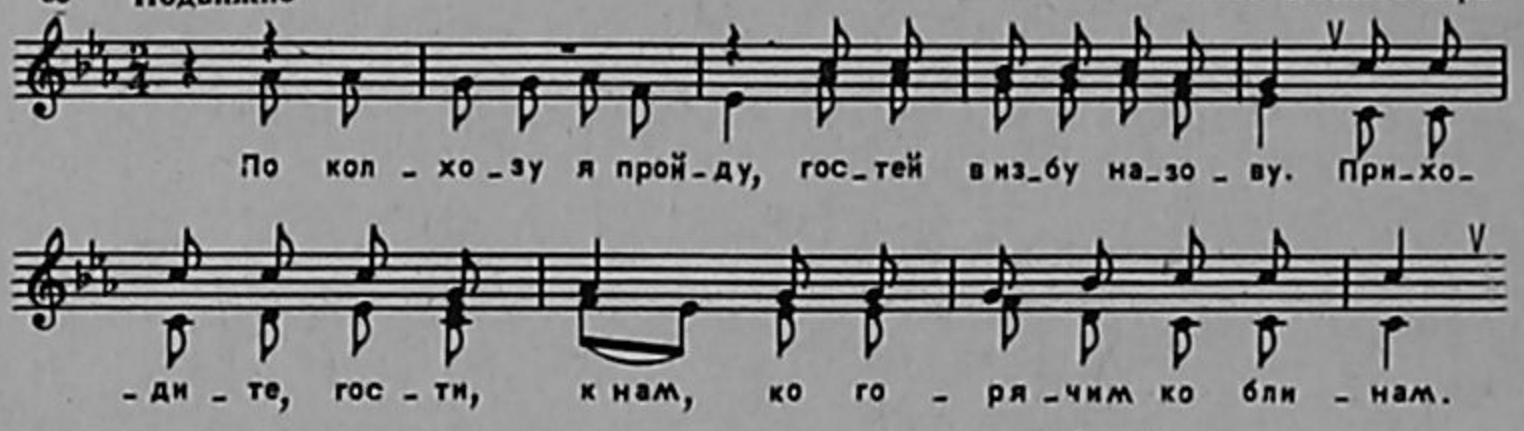
Все найденные певцами варианты и подголоски к основной мелодии тщательно выверяются на репетиции индивидуальной проверкой и по группам. При этом особое внимание уделяется качеству варианта, художественной ценности его в общем хоровом ансамбле. Ни одна ошибка, противоречащая гармоническому плану песни или особенностям народного музыкального языка (например, VII повышенная ступень в миноре, частый терцовый тон в аккордах и т. д.), не должна пройти мимо уха руководителя. Если отдельные певцы плохо слушают друг друга и между голосами образуется чуждый и случайный интервал, то руководитель останавливается на этом, проигрывая на фортепиано созвучие, образованное движением голосов. Отбирая лучшие варианты, он обращает внимание всего хора на ценные творческие находки, так же как и на неудачные, мало интересные варианты. Это имеет огромное художественно-воспитательное значение для направления творческой мысли певцов хора.

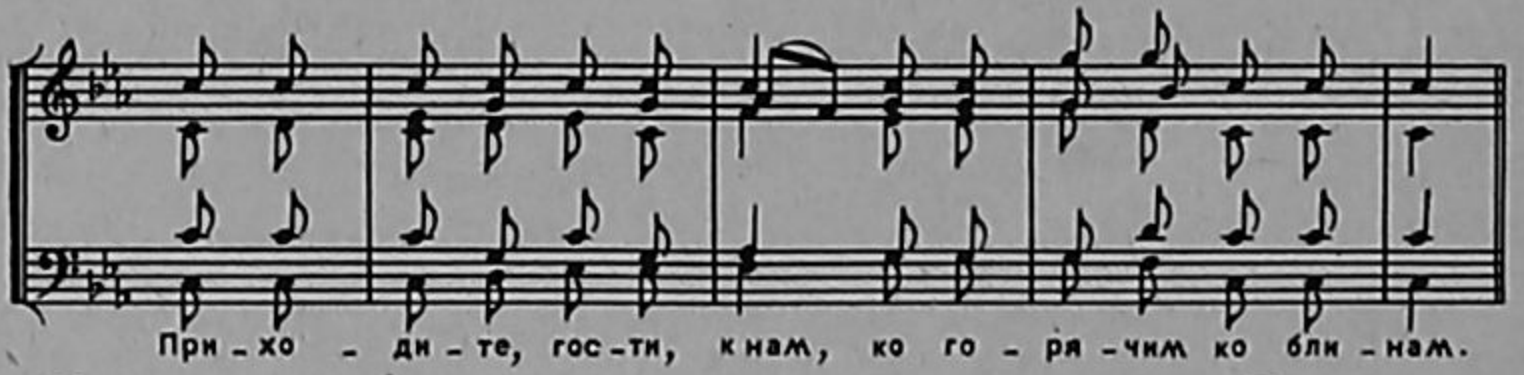
После тщательного отбора лучшие варианты и подголоски записываются на ноты. Так составляется хоровая партитура песни. В этой партитуре объединяются в художественный ансамбль индивидуальные творческие варианты. Поэтому она отличается замечательным качеством — целостностью и полнотой раскрытия музыкального образа. После записи хоровой партитуры отдельные голоса ее закрепляются за партиями и группами (если вариантов больше, чем партий), песня выучивается хором. В таком законченном виде она выносится на концертную эстраду. Певцы поют точно разученные партии. Творческий процесс прекращается на более или менее длительный пе-

риод. Лишь в отдельных случаях наиболее опытным и одаренным разрешается петь на сцене не по партиям, а «вольно». Так поют в хоре имени Пятницкого, в некоторых любительских хорах.

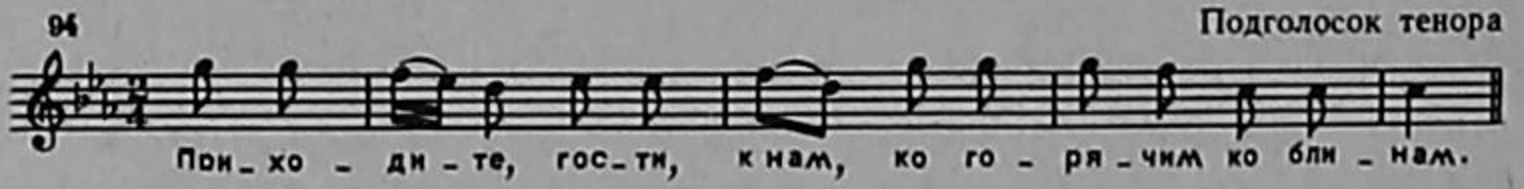
Однако исполнение песни по партитуре еще не означает, что она не может изменяться и обогащаться; и после неоднократного исполнения в концертах хоровая форма песни может измениться под влиянием эмоционального переживания певцами содержания песни в момент наибольшего творческого подъема — в момент исполнения. Разве можно быть гарантированным от того, что увлеченность исполнением на сцене не вызовет у одаренного певца нового варианта мелодии? Так получилось в Омском хоре с песней А. Оленичевой «Приходите, гости, к нам». Веселый характер песни, шутливая припевка «Приходите, гости, к нам, ко горячим ко блинам» нашла свой эмоциональный отклик у певцов. Песня была быстро распета хором. В результате распева основу хоровой партитуры составило пятиголосие, построенное на вариантах припева песни, с подголосками. Так песня исполнялась в концертах:

«Приходите, гости, к нам»
слова и напев *А. Оленичевой*. Распев Омского хора





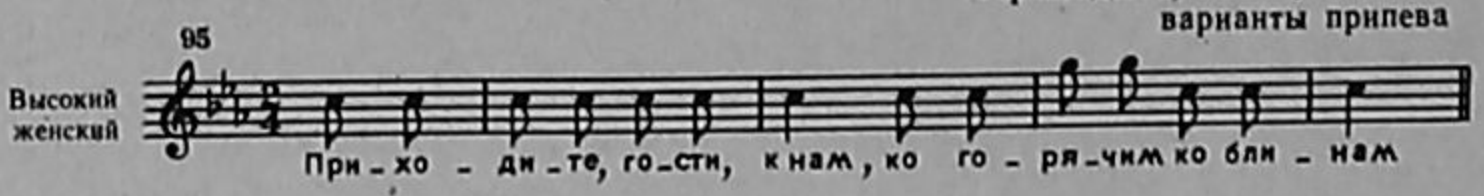
На одном из концертов во время исполнения песни «Приходите, гости, к нам» певец из группы высоких мужских голосов неожиданно спел новый подголосок:

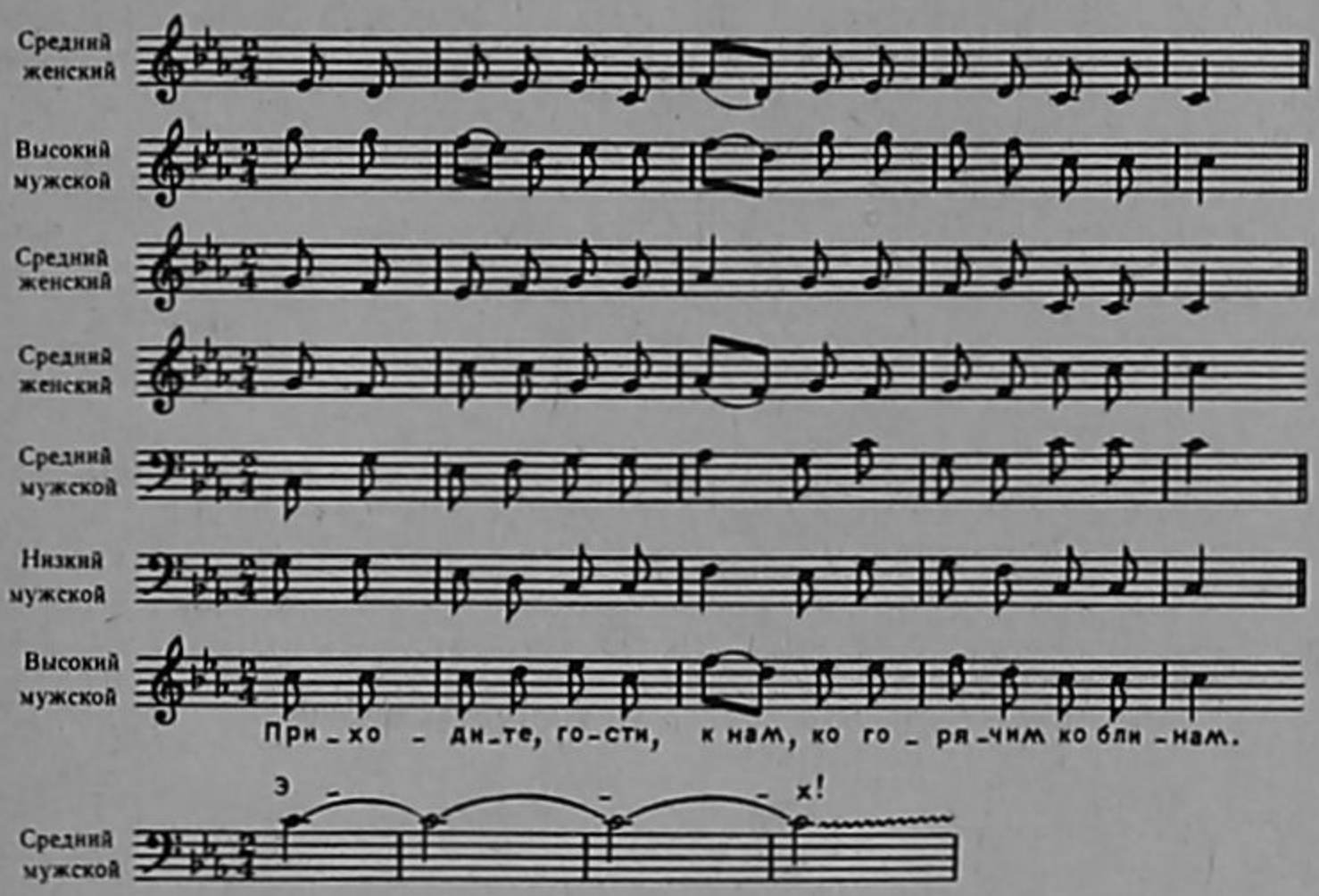


На следующем занятии так удачно возникший подголосок был отмечен руководителем и закреплен за певцом. Этот пример был толчком к продолжению работы над распевом песни. У некоторых других певцов также возникло стремление к углублению сложившегося музыкального образа.

В результате нового этапа работы над распевом песни в общехоровую ткань были вплетены еще несколько новых подголосков:

«Приходите, гости, к нам»
варианты припева





Интересный подголосок, построенный на ритмическом варьировании основной интонации припева песни, избрал певец Л. Шороха из группы высоких мужских голосов:



В результате нового этапа работы по распеву песня приобрела более сложную хоровую партитуру — с пятнадцатью разнообразными вариантами или подголосками. Все они не включаются в каждый куплет песни, а распределяются руководителем равномерно по всем пяти куплетам с таким расчетом, чтобы разнообразие и наслоение их динамически возрастало.

Таким образом, элемент живого творчества не потухает после прекращения основного этапа по распеву песни, который может быть продолжен. Необходимость этого определяется творческим отношением певцов к исполнению данной песни. При этом возможностей искажения песни во время исполнения чрезвычайно мало. У певца малоодаренного или недостаточно исполнительски активного и не бывает стремления к самостоятельному изменению своей партии. И наоборот, творческое обогащение мелодической линии возникает у певца-творца в момент исполнительского «экстаза».

Все это приводит к мысли, что творческое варьирование на сцене во время исполнения может иметь место и в профессиональном хоре у отдельных певцов, как следствие глубокой эмоциональной увлеченности песней.

Конечно, поиски мелодических вариантов не всегда приводят к интересным художественным результатам в молодом коллективе. Выше мы говорили о том, что народные мастера распева тонко чувствуют, какой должна быть песня, когда и сколько должно появиться подголосков. Этого чувства меры еще нет у молодых певцов. И при распеве они прежде всего думают о создании своего варианта мелодии.

Вот записанный в результате хорового распева песни «Славное море, священный Байкал» «свод» голосов. В хоровом звучании такая партитура громоздка и лишь отяжелила бы песню:

97

«Славное море, священный Байкал»
распев Омского хора

Широко
Запев

Слав - но - е мо - ре, свя - щен - ный Бай - кал, слав - ный ко -

-рабль о - му - ле - ва - я боч-ка. Эй, бар - гу - зин, по - ше -

-ве - ли - вай вал, мо - лод - цу плыть не да - леч - ко.

Женские высокие

Средние

Низкие

Мужские высокие

Средние

Подголосок

Подголосок

Мужские низкие

Мужские низкие

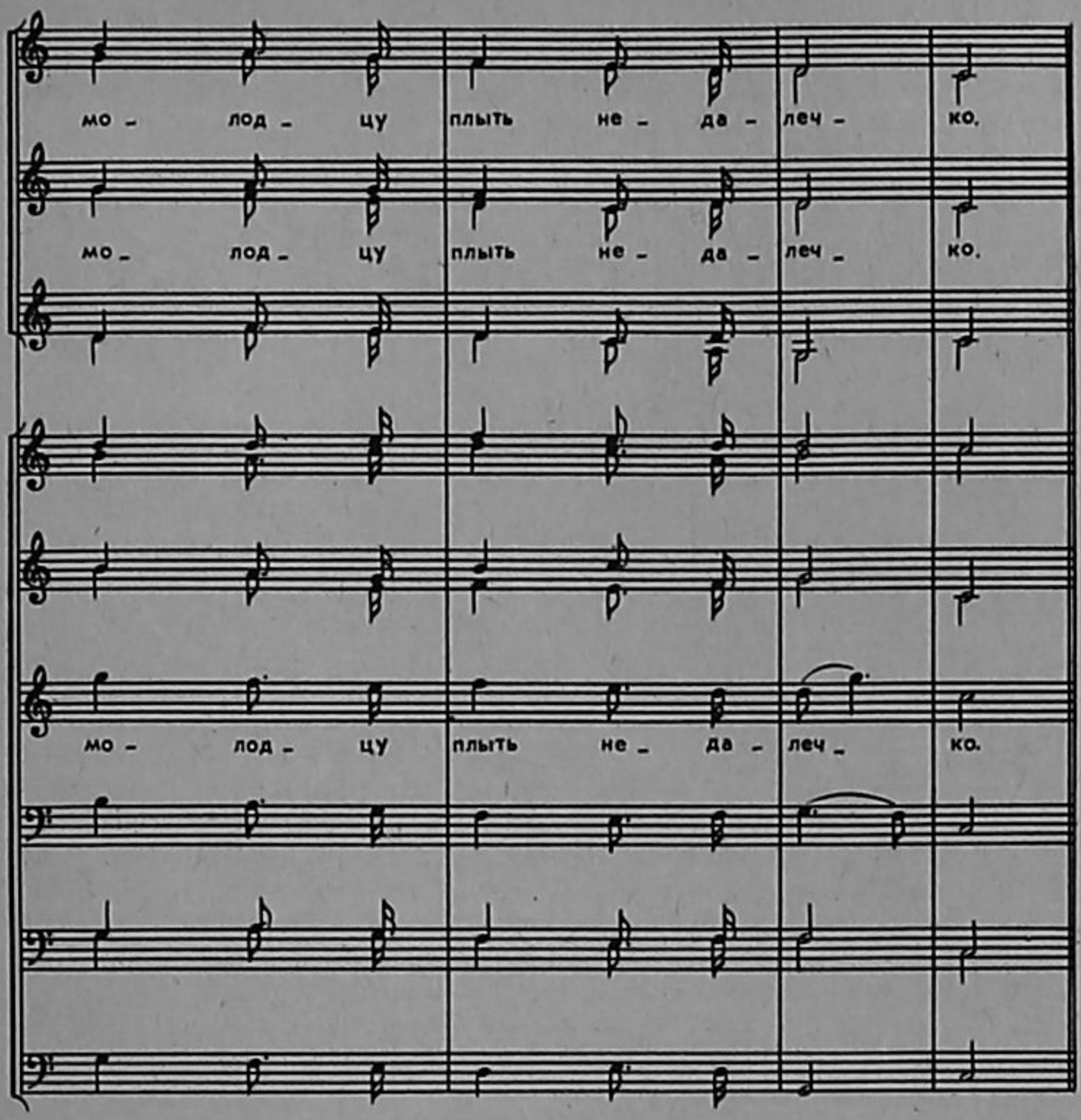
Эй, бар - гу - зин, по - ше - ве - ли - вай вал,

Эй, бар - гу - зин, по - ше - ве - ли - вай вал,

Э - - х!

Бар - гу - зин, по - ше - ве - ли - вай вал,

Эй,



Необходим был тщательный отбор найденных голосов, чтобы песня могла исполняться. Вообще при распеве задача заключается не только в создании новых вариантов, но и в их качестве. И от руководителя зависит, будет ли песня художественно совершенной, так как качество хоровой обработки определяется и талантливостью самих певцов, и музыкальным вкусом руководителя.

Творческие группы

Творческие группы объединяют наиболее одаренных и опытных участников коллектива из всех его групп — хоровой, музыкальной и плясовой. Вместе с руководителями хора они обдумывают репертуар, вносят свои предложения по музыкальной, поэтической или сценической обработке отдельных песен, массовых сцен и плясок.

Творческие группы принимают участие и в отборе репертуара. Так, при Захарове ни одна песня не принималась и не исполнялась сразу всем хором имени Пятницкого. Предварительно она разучивалась небольшой группой в восемь-девять человек.

Значительна роль наиболее способных певцов в хоровом распеве. Они творчески активны и объединяют вокруг себя более молодых пев-

цов, обучая их с голоса вокально-исполнительским приемам народного мастерства. Такую работу в хоре имени Пятницкого проводят А. Прокошина, в Воронежском — М. Мордасова.

Кроме того, творческие группы занимаются сценическими постановками. Так, воронежский хоровод в хоре имени Пятницкого поставлен А. Прокошиной, прекрасно знающей воронежскую песенно-танцевальную культуру. М. Мордасова вышла из народной среды. Сама мастер исполнения частушек, она занимается в Воронежском хоре с группой частушечниц и пением, и текстами, и характерными движениями.

Ансамбль, исполняющий современные частушки в Северном хоре, — тоже участники творческой группы, они сами подобрали напев, тексты и поставили этот концертный номер. Известная Духовницкая кадриль в Волжском хоре поставлена артистами плясовой группы.

И таких примеров множество. Импровизации и музыкальные обработки оркестровых партитур делаются нередко участниками профессиональных народных коллективов, чаще баянистами.

Работа над текстом

В народном хоре ставится задача воспитать у артистов активное отношение к музыке и текстам песен и вообще к предлагаемому репертуару. Конечно, в коллективах есть одаренные люди в области композиции или поэзии, способные выразить в песне идею, сюжет, чувство. Они-то и направляют творчество коллектива. Широко известен музыкальный дар Оленичевой, на многие годы определившей творческий «почерк» Омского хора. Немало способных создателей текстов песен и частушек: Мордасова в Воронеже, Фомин в хоре имени Пятницкого, Бурыгин в Волжском хоре, Жуков — омич, автор текста «Сибирская полечка», и многие другие.

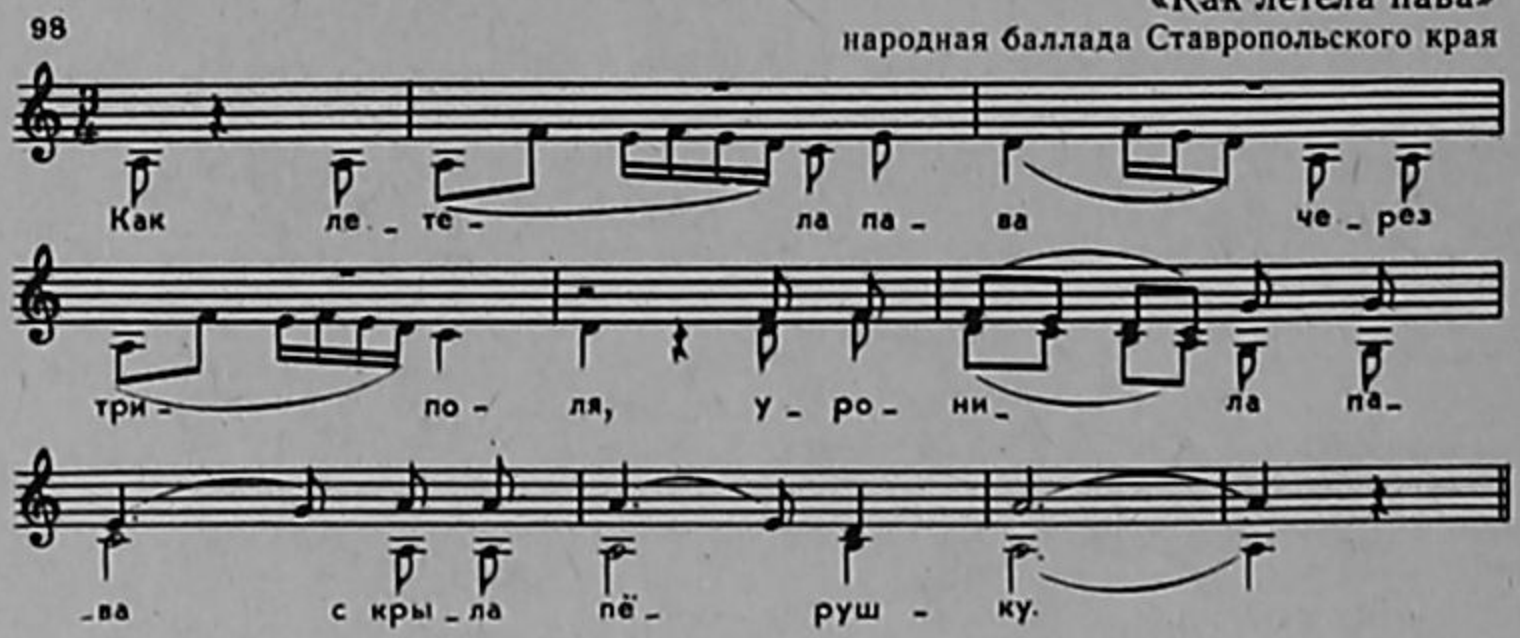
Особенно большую активность проявляют участники творческих групп в создании и редактировании песенных текстов. Нередко текст русской народной песни содержит слишком большое для концертного исполнения количество куплетов. Иногда текст малохудожествен из-за присочинения к нему в устном бытовании чуждых по содержанию куплетов, иногда отдельные слова устарели.

К редактированию текстов нужно подходить очень внимательно, чтобы сохранить идейно-художественную основу песни, особенности народной речи, сделать ее пригодной для концертного исполнения.

Разумеется, сокращение песенных текстов не должно производиться механическим «отсечением» куплетов.

Приведем пример. Песня-баллада, записанная в Ставропольском крае, «Как летела пава»:

«Как летела пава»
народная баллада Ставропольского края



Драматическое повествование содержит девятнадцать четверостиший.

1. Как летела пава
Через три поля,
Уронила пава
С крыла перушку.

2. Мне не жалко павы,
Жалко перушку.
Мне не жалко отца,
Жалко молодца.

3. Отец дома живет,
Сын во службу идет,
А на третий год
На побывку идет.

4. Как сострела его мать
Посреди поля,
Про его жену
Стала жалиться.

5. Уж ты, сын ты, мой сын,
Сын возлюбленной мой.
Как твоя, сын, жена
Увесь дом прожила.

6. Вороных она коней
Пораспродывала,
А сады зелены
Позасушивала.

7. А ясных соколов
Пораспускивала,
А меды-сахары
Порасхарчивала.

8. Как сострела его сестра
Посеред села,
Про его да жену
Стала жалиться.

9. Уж ты, брат ты, мой брат,
Брат возлюбленной мой,
Как твоя, брат, жена
Увесь дом прожила.

10. Вороных она коней
Пораспродывала,
А сады зелены
Позасушивала

11. А ясных соколов
Пораспускивала,
А меды-сахары
Порасхарчивала.

12. Как сострела его жена
Посред двора,
Вынул молодец
Шашку вострую.

13. Срубил жене
Буйну голову,
Покатилась голова
Как маковочка.

14. А он сам пошел
Во конюшенку,
А там кони стоят,
Овес, сено едят.

15. Как пошел молодец
Во зеленый сад,
А сады зелены
Зеленеются.

16. А ясны соколы
Распеваются,
А меды-сахары
Разливаются.

17. Как пошел молодец
В светлу горницу,
А там люлька висит,
В ней дите кричит.

18. Баю-баюшки,
Моя деточка,
Твоя бабушка,
Моя матушка.

19. Ох, не мать она мне,
Не родительница,
А змея она мне,
Разорительница.

Что здесь может быть исключено без ущерба для логики и смысла баллады? Прежде всего можно сократить эпизод встречи с сестрой, рассказывающей то же, что и мать (четыре куплета). Кроме того, можно отбросить строчки, ничего не меняющие в рассказе:

Уж ты, сын ты, мой сын,
Сын возлюбленной мой,

Можно сократить повторение слов «Как пошел молодец». Тогда песня обретает большую цельность и компактность. В репертуаре она могла бы быть использована для женского дуэта.

1. Как летела пава
Через три поля,
Уронила пава
С крыла перушку.

2. Мне не жалко павы,
Жалко перушку.
Мне не жалко отца,
Жалко молодца.

3. Отец дома живет,
Сын во службу идет,
А на третий год
На побывочку идет.

4. Как сострела его мать
Посеред поля,
Про его жену
Стала жалиться.

5. Как твоя, сын, жена
Увесь дом прожила.
Вороных она коней
Пораспродывала.

6. А сады зелены
Позасушивала,
А ясных соколов
Пораспускивала.

7. А меды-сахары
Порасхарчивала.
Как сострела его жена
Посеред двора.

8. Вынул молодец
Шашку вострую.
Срубил жене
Буйну голову.

9. А он сам пошел
Во конюшенку,
А там кони стоят,
Овес, сено едят.

10. А сады зелены
Зеленеются.
А ясны соколы
Распеваются.

11. А меды-сахары
Разливаются:
Как пошел младец
В светлу горницу.

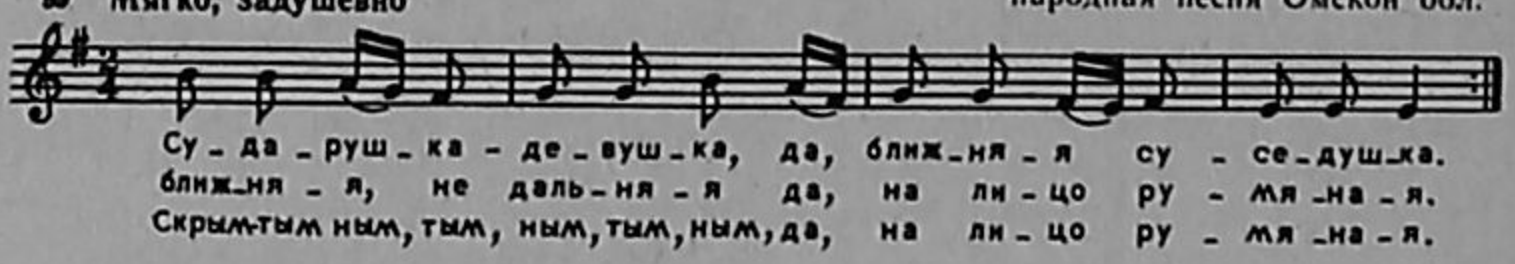
12. А там люлька висит,
В ней дите кричит.
Баю-баюшки,
Моя деточка.

13. Твоя бабушка,
Моя матушка,
Ох, не мать она мне,
Не родительница.

14. Ох, не мать она мне,
Не родительница,
А змея она мне,
Разорительница.

Покажем процесс работы над текстом старинной русской народной песни «Сударушка-девушка». Очаровательная, нежная, целомудренная мелодия была записана от известного собирателя и знатока сибирской песни Н. Ф. Чернакова:

«Сударушка-девушка»
народная песня Омской обл.



Песня сразу, что называется, «запала в душу», но что делать с текстом? В записанном Николаем Федоровичем варианте лишь четыре строфы были из этой песни, а остальные присочинены в устном бытовании позже и не соответствуют ее лирическому характеру.

Сударушка-девушка, да
Ближняя соседушка,
Ближняя, не дальняя,
На лицо румяная.

Припев:

Скрым-тым-ным тым, ным, тым, ным, да,
На лицо румяная [64].

Снарядился, подбодрился,
Вдоль по улице пошел.
Вдоль по улице пошел,
До ее ворот дошел.

Припев

[64] В припеве повторяется последняя строчка строфы.

У новеньких у ворот, да
Он поторкался,
У косящата окошка
Пошабаркался.

Припев

Ни ответу, ни привету,
Знать-то Маши дома нету.
Если б дома бы была, да
Вышла б встретила меня.

Припев

За праву руку взяла,
Во горенку провела.
Во горенку провела,
Рюмку водки подала.

Припев

Выпил рюмку, выпил две —
Зашумело в голове,
Зашумело, загремело,
Заподергивало
И туда, и сюда,
Во зеленые луга...

Ясно было, что далекие от содержания песни рифмованные наслоения последних строф нужно просто отбросить. Но четырех куплетов мало. Руководитель дает задание участникам творческой группы продолжить сюжетную линию песни, показав встречу молодых людей, но так, чтобы в ней ощущалось игровое начало, сценическое действие.

Вот что получилось после коллективного переосмысливания песни (опускаем первые четыре куплета, которые были сохранены):

Тихо брякнуло окошко,
Маша вышла на крыльцо.
Бережнехонько спустилась,
Запылало все лицо.

Припев:

Скрым-тым-ным, тым, ным, тым, ным, да,
Запылало все лицо.

Лицо белое пылает,
Лента алая горит.
Маша друга обнимает,
Обнимая, говорит:

Припев

«Я не чаяла сегодня,
Милый, видеться с тобой,
Истомилося сердечушко
Кручиною-тоской».

Припев

«Не тоскуй, моя зазнобушка,
Сердечко не томи,
Я пришел к тебе, желанная,
Во горенку прими».

Припев

«Я принес тебе подарочек —
Сиреневую шаль,
За тебя, моя любимая,
Головушки не жаль».

Припев

«Во горенку не приму,
К хороводу провожу.
В хороводе красных девушек
Не вздумай полюбить».

Припев

«Есть пригожие лицом,
Статью, выправкой,
Бровью черной соболиной,
Речью, выходкой».

Припев

«В хороводе, сокол мой,
Не загуливайся.
На хороших, на пригожих
Не заглядывайся».

Припев

«Вот тебе, моя лебедушка,
Порукою кольцо».
Парень девушку целует,
Провожает на крыльцо.

Получилось неплохо, но длинно. Снова работали, было создано еще несколько вариантов, пока не утвердили последнего. В нем и сценическая игра и ясность формы. А по стилю и народному языку эти куплеты явились естественным развитием записанной песни:

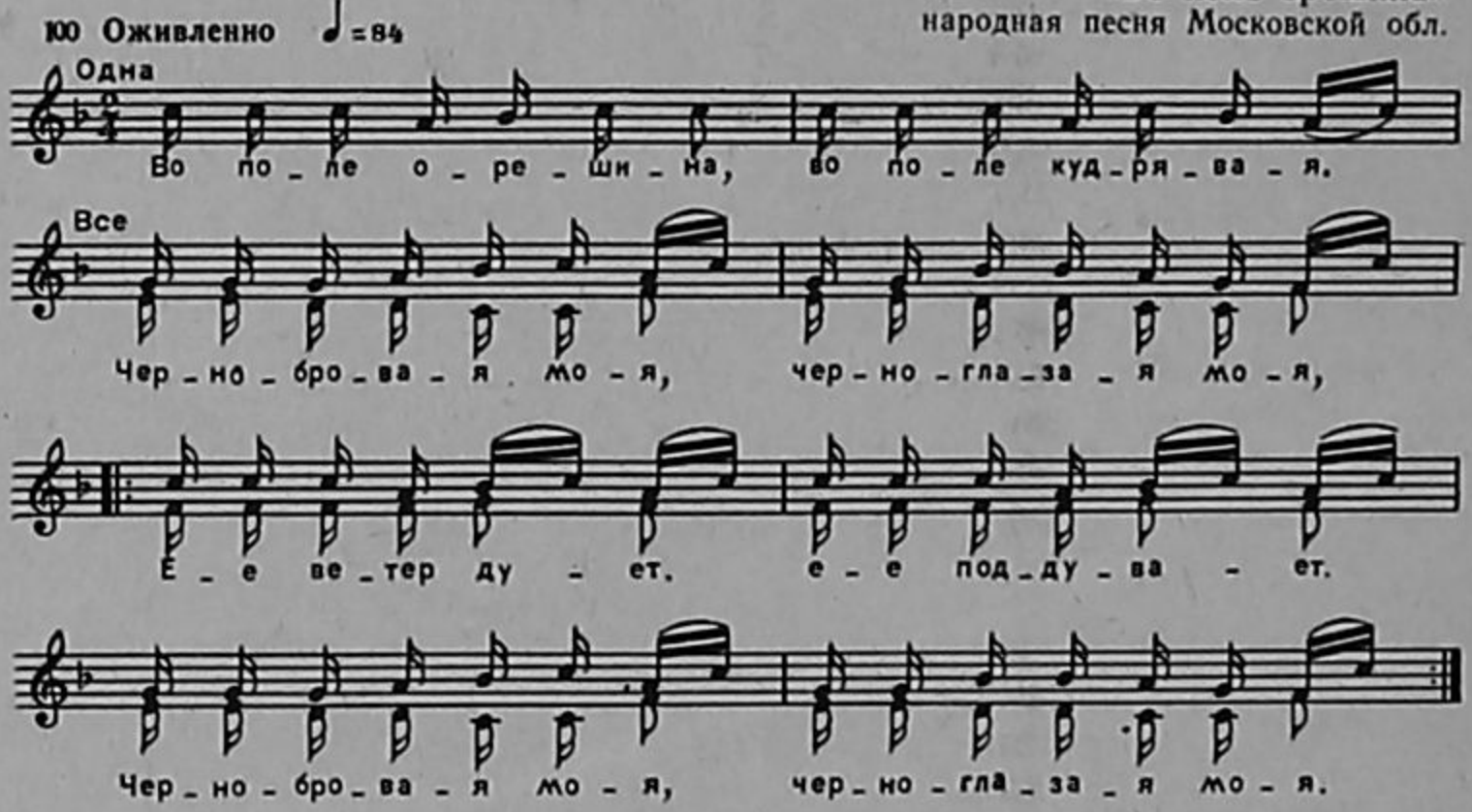
Сударушка-девушка,
Ближняя соседушка,
Ближняя, не дальняя,
На лицо румяная.
Собой статна, чернобровая,
Приметливая,
На работушку удалая,
Приветливая.
Снарядился, подбодрился
Вдоль по улице пошел,
Вдоль по улице пошел.
До ее ворот дошел.
У новеньких у ворот
Я поторкался,
У косящата окошка
Пошабаркался.
Ни ответу, ни привету,
Знать-то Маши дома нету,

Если б дома бы была, да,
Вышла б встретила меня.
Тихо брякнуло окошко.
Маша вышла на крыльцо,
Бережнехонько спустилась,
Запылало все лицо.
Лицо белое пылает,
Лента алая горит,
Маша друга обнимает,
Обнимая, говорит:
«Я не чаяла сегодня,
Милый, видеться с тобой,
Истомилося сердечушко
Кручиною-тоской».
«Не тоскуй, моя зазнобушка,
Сердечко не томи.
Я пришел к тебе, желанная,
Во горенку прими.
Вот тебе, моя лебедушка,
Порукою кольцо».
Парень девушку целует,
Провожает на крыльцо.

Нередко в старинных русских песнях приходится заменять устаревшие, архаичные слова, малопонятные сегодня.

Так, русская народная песня «Во поле орешина» издана в сборнике П. Яркова «Песни Подмосковья» в таком варианте:

«Во поле орешина»
народная песня Московской обл.



Во поле орешина,
Во поле кудрявая.

Припев: Чернобровая моя,
Черноглазая моя.

Ее ветер дует,
Ее поддувает.

Припев

Что Иван-то Марью
На руках качает.

Припев

Он ее качает,
Ее величает.

Припев

Спи, моя милая,
Радость дорогая.

Припев

Я поеду в город,
Привезу подарок.

Припев

А я плису на капот,
А я бархату на салоп.

Припев

На шеюшку янтари,
Дороженьку не тори.

Припев

При разучивании песни в современном любительском хоре куплет песни:

А я плису на капот,
А я бархату на салоп —

вызвал недоумение и вопросы у певцов: оказались непонятными слова «плису» и «салоп». Силами творческой группы была обработана партитура (для смешанного хора) и текст этой песни (см. Нотное приложение, № 13). После куплета:

Я поеду в город,
Привезу подарок —

исполнялись следующие слова:

В косу ленту алую,
В косу ленту алую.
Золоченое кольцо,
Золоченое кольцо.
На шеюшку янтари,
Дороженьку не тори,
Дороженьку не тори,
Худой славы не клади.

Песня эта свадебная, величальная. В ней — мысль о счастливой семейной жизни, прославление любви, семьи, доброго отношения. Партитура смешанного хора звучала полнее, а мужская группа подчеркивала слова величания:

Спи, моя милая,
Радость дорогая.
Я поеду в город,
Привезу подарок.

Намек, данный в последнем куплете русской народной песни:

На шеюшку янтари,
Дороженьку не тори —

был продолжен:

Дороженьку не тори,
Худой славы не клади...

Последние слова помогли певцам лучше осмыслить фразу «дороженьку не тори», и песня получила логическое завершение.

Еще один пример работы над новым текстом в хоре. Самодеятельный композитор Е. Коньков принес в хор МОДНТ целый ряд своих песен. Среди них была очень хорошая обработка русской песни «У ворот Саша стоит» с характерными подмосковными переборами у баяна, с игровым, активным ритмическим пульсом.

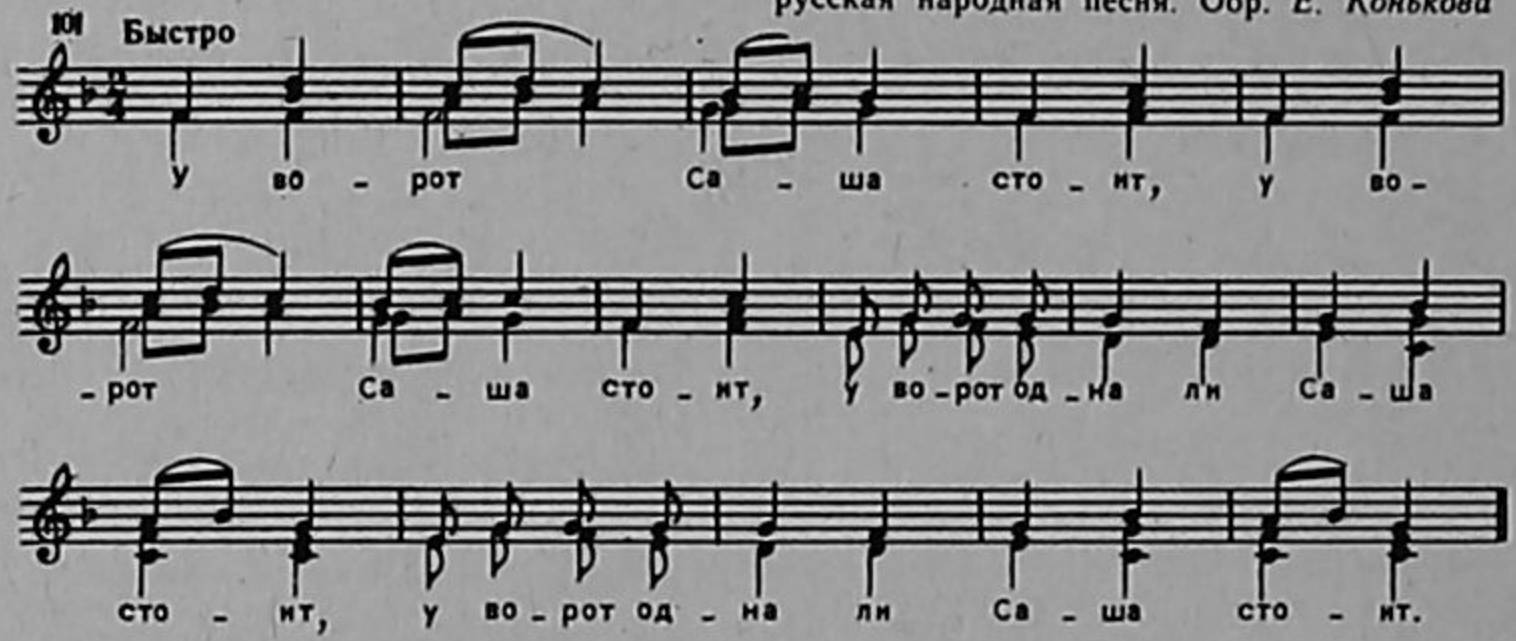
А текст песни такой [65]:

У ворот Саша стоит,
У ворот одна ли Саша стоит,
Бело личико у ней горит, да.
Бело личико горит, да,
Видно ее батюшка сердит, да,
Видно батюшка сердит, да.
Видно ее матушка бранит, да,
Видно матушка бранит, да.
Не велит одной младой ходить, да.

Вначале выучили песню с этим текстом. У Конькова была партитура только для женского хора:

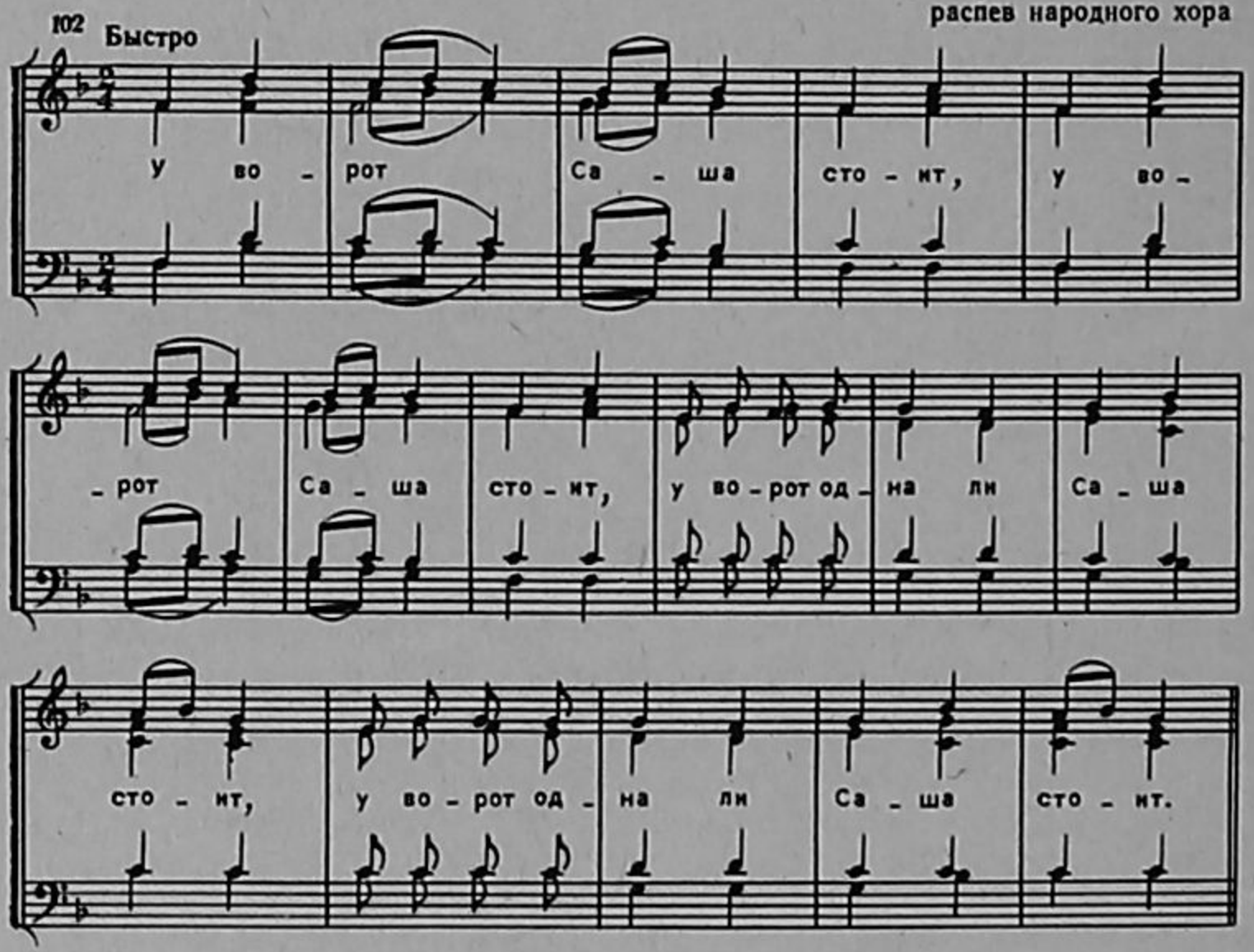
[65] Известен и другой вариант текста этой хороводной песни.

«У ворот Саша стоит»
русская народная песня. Обр. *Е. Конькова*



Затем сделали вариант для смешанного хора:

«У ворот Саша стоит»
распев народного хора



Песня нравилась хору, но и композитор и певцы чувствовали, что она была бы интереснее и жизненнее с современным текстом. Уж очень она активная, бодрая, радостная. Решили написать текст о себе, о Подмосковье. Привлекли к работе и самодеятельного автора А. Голубовского. Вот первый вариант нового текста:

Завивайся, хоровод, да,
Завивайся, хоровод, да,
Хорошо родной наш край живет, да,
Хорошо родной наш край живет, да!

Все мы трудимся с любовью,
Все мы трудимся с любовью,
Потому богато Подмосковье,
Потому-то славно Подмосковье!

Золотистыми полями,
Колосистыми хлебами,
Полюбуйтесь ими вместе с нами,
Полюбуйтесь ими вместе с нами!

Новостройки воздвигаем,
Новостройки воздвигаем,
Новоселья каждый день справляем,
Новоселья каждый день справляем!

Лейся, песня, разливайся,
Лейся, песня, разливайся,
Хоровод веселый, завивайся,
Хоровод веселый, завивайся!

Люди здесь живут простые,
Люди здесь живут простые,
Славим их успехи трудовые,
Славим их успехи трудовые!

Но первая «проба» не удовлетворила коллектив. Хотелось сказать и о замечательных людях Подмосковья. Вспомнили знатную молодую свинарку Женю Чистякову, прославленного кукурузовода Жирнова и механизатора Карасева. В коллективной работе нашли новый вариант. Редактировали его всем хором. В результате был написан текст, который и исполнялся в концертах. Песня называется «Мы живем в Подмосковье».

Творческие способности участников хора можно использовать самым различным образом. Остроумный метод найден в Вологодском народном хоре железнодорожников [66]. Хор находится в областном центре, городе Вологде, но много выступает с концертами в районах и сельских местностях. Приезжая в колхоз или совхоз за час-два-три до концерта, участники творческой группы хора быстро собирают местный материал (с фамилиями) о лучших людях труда, об их достойных песен делах и о нерадивых работниках. Тут же на месте складываются частушки, а затем исполняются со сцены. Создатели их стремятся к тому, чтобы частушки были острыми и меткими, особенно, чтобы они «задели за живое» лодырей и лентяев:

Как на Утлово поедешь,
Не дорога, а «краса»,
Пропадай моя телега,
Все четыре колеса.

Мы в конюшнях побывали
Здесь на Острове у вас [67],
Разом кони все заржали:
«Заморозят в зиму нас».

Поголовьем наш колхоз,
Говорят, богатый,
Но не строит скотный двор
Бригадир Бажатов.

И Козлову и Пашкову —
Нынче каждый говорит —
Водка белая нос красит,
Репутацию чернит.

Узнали вологодцы о том, что машина скорой помощи используется начальством в районе для личных поездок, и спели:

Скорой помощи карета
Пролетела как комета,
Все подумали — к больному,
Оказалося — к другому.

А вот частушки про нерадивого председателя колхоза:

Саватенков на курорте
В августе как будто был —
Восемь дней пробыл в колхозе,
Остальные дома жил.

Не заботят ни удои,
Ни высокий урожай —
Вот таков наш председатель
Саватенков Николай.

Разумеется, разоблаченным в частушках «героям» и в голову не приходит, что частушки созданы участниками хора перед концертом. И они растерянно спрашивают: «Как это в Вологде про нас узнали?»

Частушка достигает цели, выполняя роль художественного агитатора. Трудно переоценить ее воспитательное значение. Она выводит «на

[66] Все песни, с которыми Вологодский хор выступал в Москве на XX съезде КПСС, были созданы в коллективе хора силами его участников.

[67] Остров — название деревни.

чистую воду» пьяниц и бездельников. Она поднимает дух и настроение всем колхозникам. Так, однажды после концерта в колхозе «Искра Ленина» Чобсарского района, где среди других была спета и такая частушка:

У доярки у Цветковой
Хорошо идут дела,
Тысячу триста литров Женя
Надоила молока, —

на сцену поднялась сама Женя Цветкова, от имени всех колхозников горячо поблагодарила хор и заверила, что она добьется еще больших надоев молока.

Так работают над текстами песен и частушек в творческих группах. А создается ли в коллективах музыка новых песен?

Да, конечно, напев может быть создан кем-либо из участников хора. Таких примеров много. Известны песни самодеятельных авторов — руководителей и участников народных хоров: О. Гришина, Е. Медянцевой, А. Жирнова, Н. Бердникова, И. Гнездилова, П. Дмитриева-Кабанова, П. Макиенко, В. Никитина, М. Илюшкиной, Г. Коваля и многих других.

О создании новых песен

В вопросе о творчестве хорового коллектива нас интересует прежде всего метод создания новых песен. Руководители народных хоров обычно говорят о коллективном методе создания песен. «...Песня «Под горой растут цветочки» создавалась у нас коллективно, — писал художественный руководитель Воронежского народного хора К. Массалитинов. — Каждый певец предлагал, добавлял кто слово, кто мелодическую фразу, кто подголосок...» [68]. Тот же метод отмечается в работе по созданию песен в Волжском народном хоре. «Песня о Горьком сочинена коллективом хора. Можно без преувеличения сказать, что каждый участник вставил в нее свое слово. Опыт такой коллективной импровизации оказался удачным, текст песни получился простым и содержательным. Выразительна музыка, также коллективная» [69].

Практика многих лет показала, что коллективное творчество в хоре начинается тогда, когда уже есть какая-то основа музыки и текста новой песни.

При методе же «коллективной импровизации» песня создается сразу всем коллективом, так сказать артельно. Когда хоровой коллектив приступает к созданию песни, не имея ни текста, ни мелодии, а лишь основную тему, идею песни, то процесс создания приобретает стихийность и неорганизованность. Если даже представить себе возможность такого метода создания песни талантливыми певцами, то нельзя не учесть, что каждый из них, внося слово, мысль, мелодическую фразу, делает это соответственно своему образу мышления, своей фантазии, своему художественному вкусу. Оттого и количество и характер мелодий, слов, фраз окажется чрезвычайно многообразным и пестрым. Вы-

[68] Массалитинов К. Мастера народной песни. — «Советское искусство», 1950, 6 июня.

[69] Леплинская Л., Третьяков Г. Волжский народный хор. — «Волжская коммуна», 1953, 19 апреля.

явление, а затем соединение всех творческих предложений певцов в единое художественное целое требует какого-то организующего начала.

Так, например, в Волжском народном хоре текст песни «Молодые волгари» создавался при самом деятельном участии поэта В. Бокова, который активно и терпеливо добивался проявления творческой инициативы певцов, подсказывал, «наталкивал» их на мысли, рифмы, слова, в результате чего был «собран» текст песни. Даже при максимальной организованности процесса коллективного создания песни он отнимает массу времени и сил, пока будет найдена хотя бы основная музыкально-художественная форма песни.

Кроме того, нельзя забывать, что создание песен есть высшая форма художественной деятельности. Чтобы создать песню, нужен музыкальный талант.

Вот что рассказывала Груня Оленичева о рождении своей песни «Белым снегом» (см. Нотное приложение, № 3), которую она сложила зимой по дороге в колхоз как подарок колхозникам к Новому году.

«Еду в колхоз и думаю: чем я людям праздник украшу? Что новое спою?.. Стала песню еще в дороге делать, стала петь. Остановились на ночлег в доме каком-то. Легла я, а сама думаю, думаю. Бумчу песню про себя, каждое слово в ней, ну как мать ребенка, укачиваю. Так и этак его кладу... Под Новый год и спела я песню. Все боялась на народ пустить, а спела — так все ко мне и бросились. А гармонист старый, что с нами ездил, — он, смотрю, плачет».

Оленичева — обладательница чудесного мелодического и поэтического дара. Большинство ее песен имеет ярко выраженное мелодическое начало и отличается богатством гармонического языка, использованием народных ладов. Совершенно естественно, как течет народная речь, Оленичева складывала песни с переменным метром, богатой ритмикой. Лучшие ее песни обладают художественной «изюминкой», надолго запечатлеваются в памяти.

Но ни одна из песен Оленичевой не исполняется хоровыми коллективами в подлинном виде оттого, что все они одноголосны. Хоры обрабатывают их.

В процессе создания песен хоровой коллектив выступает как шлифовщик музыки и текстов. Мелодия первоначально создается одним автором. Также возникает и текст песни. При этом в хорах часто люди с поэтическим и музыкальным дарованиями объединяются вместе и вдвоем создают основу песни.

Затем песня «выносится» на хоровой коллектив, который предварительно знакомится с основной идеей и мелодией песни для того, чтобы творческая инициатива певцов была соответственным образом направлена. Очень активен хор обычно при работе над текстом. В этом сказывается традиционная забота народных певцов о слове в песне. Постепенно создается органичный художественно-музыкальный образ песни на основе коллективно отредактированного текста и мелодии, распетой хором на голоса. Так рождается новая песня, в которую каждый певец в меру своих способностей и художественного чутья вкладывает частицу своего творческого «я».

Итак, метод создания песни основан на сочетании индивидуального творчества с коллективным. Он помогает приобрести новой песне наиболее художественно ценную и законченную форму.

10. РАБОТА НАД СОДЕРЖАНИЕМ И ИСПОЛНЕНИЕМ ПЕСНИ

Особенности народного исполнения

Что прежде всего покоряет в исполнении народных певцов? Искренность, непосредственность, эмоциональность пения. И это оттого, что песня рождается из потребности, возникающей у талантливого создателя ее, рассказать о жизни, оттого что народная песня есть результат личных переживаний. «В песне правда — как золото, что никогда его ржа не ест», — говорит Опанас в рассказе В. Короленко «Лес шумит».

Песня — рассказ о жизни, выраженный прежде всего в произносимых словах. Эту черту удивительно точно подметил гениальный знаток русского духа Л. Толстой, высоко оценивая умение петь так, «как поет народ, с тем полным и наивным убеждением, что в песне все значение заключается только в словах (разрядка наша. — *Н. К.*), что напев сам собой приходит и что отдельного напева не бывает, а что напев — так только, для складу. От этого-то этот бессознательный напев, как у птицы ... необыкновенно хорош» [70].

В своих тонких наблюдениях над исполнением мастеров народного пения известная собирательница Е. Линева сделала серьезный и важный вывод: «Артист должен изучить народную песню, глубоко вникнуть в ее содержание, понять связь ее с жизнью; нужно, чтобы она вошла в плоть и кровь его, чтобы он сжился с нею, искренне полюбил ее, — тогда только он может исполнить ее действительно хорошо...» — и далее: ... «...Артист только тогда станет наравне, а может быть, и возвысится над народным певцом, когда подобно ему будет во время исполнения наслаждаться песней, вкладывать в нее душу» [71].

Именно любовь к песне, наслаждение ею вызывают так поражающую нас непосредственность, искренность в выражении чувств народных исполнителей. В каком-то упоении, самозабвении они могут петь, кажется, бесконечно — часами, а во время обрядовых празднеств — и днями.

В бытовом музицировании нет дирижера, никто специально не занимается подготовкой исполнения, а оно увлекает, захватывает, объединяет всех. На чем же основано оно? Прежде всего на певческом авторитете знатоков народного исполнения — умельцев, нередко со старыми, но гибкими голосами, и на невольном подчинении лучшему запевале, объединяющему и вдохновляющему поющих.

В спетом ансамбле всегда известно, кто запевает и ведет главный голос, кто «украшает» его подголосками, кто «басует», а кто «выносит»

[70] Толстой Л. Н. Война и мир, т. 2. М., ГИХЛ, 1955, с. 655

[71] Великорусские песни в народной гармонизации. Зап. Е. Линевой, с. XXV.

концы песни. Один, даже самый лучший запевала не может петь песни всех жанров. Определенный характер песни требует и особого тембра запевающего голоса.

Бытовые исполнительские традиции являются исходными для обучения мастерству наших молодых певцов и хоровых коллективов. Нельзя забывать, что народные певцы могут естественно и увлекательно петь только то, что для них свое, родное, пережитое, когда в каждом слове — частица своего «сердца». Тогда они способны глубоко чувствовать внутренний смысл песни, нередко не высказанный прямо, а данный в подтексте или скрытый за особой образностью народной речи, и вызвать в себе соответствующее эмоциональное состояние. «Когда песню поймешь, — так и голос бежит», — говорят певцы.

Опытным, лучшим певцам следует доверять, особенно в песнях, которые они знают с детства, с которыми сжились. Мало того, у них нужно учиться искусству мгновенно настраиваться на эмоциональный «лад» песни. При разучивании же нового материала главное — увлекать участников хора яркой образностью, добиваясь того, чтобы певцы чувствовали себя не только исполнителями, а как бы создателями этих песен, «сроднились» с ними, искренне полюбили их. И если это основное условие достигнуто, тогда намного легче преодолеваются все трудности вокально-хоровой работы, связанные с организацией строя, звукового и ритмического ансамбля, естественных исполнительских и тембровых красок.

Для трактовки песни немаловажно, в какой бытовой обстановке может она звучать. От этого зависит и сценическое поведение певцов, и динамика, и характерность звучания песни.

Так, например, песня Оленичевой «Эх, поля, да вы, поля» исполняется широко, раздольно, в ней ощущается простор, могучее и строгое звучание. Песня поется хором внешне статично, но с большим внутренним пафосом, с гордостью. Оттого она динамически насыщена, звучание яркое, несколько напряженное. И все это вызвано самим мелодическим и смысловым образом песни о приволье, красоте сибирских просторов (см. Нотное приложение, № 14).

Народная песня «Полоса». Горька, горька судьба молодой женщины, отданной замуж на чужую сторону. В данной песне образ «полосы непаханной, необороненной» — это образ доли женской, не нашедшей счастья (см. Нотное приложение, № 15).

Тяжело на душе у женщины, поющей такую песню. Нет радости, нет счастья, никто не разделит горькую долю:

Ох (ы) непахана, необронена,
Ох (ы) заросла моя полосынька.
Ох (ы) заросла моя полосынька
Ох (ы) частым ельничком-березничком.

Ох (ы) частым ельничком-березничком,
Ох (ы) заблудилась я в чужой стороне.
Ох (ы) заблудилась я в чужой стороне,
Ох (ы) я запуталась в чужих людях.

Что-то тоскливое и однообразное есть в мелодике песни и в строфе, прерываемой однотонным вздохом (*охы*). Этот вздох после каждой фразы подчеркивает состояние тоски, безнадежности. Звучание хора не должно быть красочным по динамике и тембрам. Напротив, в несколько однообразном звуке скорее отражается угнетенное внутреннее состояние женщины. Представляется группа женщин, сидящих за долгой, скучной работой. Так можно и расположить певиц на сцене — свободно

и непринужденно; было бы как-то неестественно рассказывать друг другу о женской доле, выстроившись в стройные ряды.

В песне не чувствуется душевного отчаяния, так же как и нет активного порыва, стремления что-то изменить в своей судьбе. Здесь как бы два чувства. Одно — безысходности, второе чувство целомудренности и женского достоинства. Вот это и следует искать в настроении исполнителей, вызвать в них соответствующее содержанию песни переживание.

Обратимся к другому примеру. Шутливая, задорная песня композитора А. Абрамского «Уж и я ли молода» — целая картинка, которая может быть обыграна в сценическом действии. Голос запевалы дает тон всей песне. Большая активность, звонкость — уже в самой мелодии песни с ее яркими ритмическими упорами, с характерной для песен большой эмоциональной приподнятости бесцезурностью, с повышением тесситуры звучания (см. Нотное приложение, № 16). Нужна легкость, звонкость и задорность молодого голоса в запеве и такая же легкость, игривость в хоровом продолжении его. Ощущение активности происходящего действия в песне должно быть передано без нажима, легко, как бы шутя. При этом было бы естественным обыгрывание песни и в сценическом действии.

Процесс разучивания песни

Внутренней эмоциональной активности певцов необходимо добиваться уже на первых репетициях и каждый раз заставлять их переживать песню заново. Собственно, на этом основывается и процесс разучивания песни.

Практика показывает, что весьма целесообразно предварительно, до разучивания новой песни просто попеть ее с участниками хора, как бы случайно, не на занятиях. Хорошо, если песню услышат и полюбят хотя бы несколько человек. Тогда уже можно приступать к разучиванию ее в коллективе. Заинтересованность, «расположенность» участников хора к новой песне имеют существенное значение.

Знакомить хор с новой песней лучше всего в хорошем исполнении ансамбля, дуэта или самого руководителя. Обязательно нужно пропеть ее всю целиком, с полным текстом. Если песня с музыкальным сопровождением, то лучше показывать ее не на фортепиано, а с баяном.

В. Г. Захаров не разучивал новую песню с хором имени Пятницкого, прежде чем она не выучивалась и не распевалась «на голоса» в группе ведущих певцов-умельцев. А они уже знакомили хор, исполняя песню в собственном распеве или в обработке. Естественно, что такой показ — яркий творческий стимул для всего коллектива.

Когда хор эмоционально настроен, можно воспользоваться методами разучивания, известными по работе не только с народными хорами. Прежде всего знакомим певцов с музыкально-поэтическим содержанием песни, и не только с текстом, но и с так называемым подтекстом, который помогает раскрыть идею, мысль. При этом целесообразно давать дополнительные сведения из русской истории, живописи, народного творчества.

Например, при разучивании современной народной песни о Ермаке рассказываем о времени и значении покорения Сибири Ермаком, о судьбе Ермака, приводим несколько русских народных песен о Ермаке, напоминаем певцам о воплощении данной темы в картине Сурикова «Покорение Сибири Ермаком». Подобное сообщение о песне можно поручать и отдельным певцам. Так, П. Казьмин рассказывает, что, когда

в хоре имени Пятницкого разучивали песню «Славное море, священный Байкал», певец Г. Иванов рассказал хору, кто такой Д. Давыдов — автор текста, какие у него есть другие стихотворения, каков весь текст песни и какие изменения внес в этот текст сам народ. Подобное же сообщение было сделано о песне К. Рылеева «Ревела буря» и о других песнях.

Если песня написана советским композитором, то руководитель знакомит хор с наиболее значительными моментами его творческой биографии и музыкально-общественной деятельности. Затем уже — с содержанием текста и музыкой.

Итак, в народном хоре мы рекомендуем новую песню прежде всего показать, пропеть в целом, увлечь ею исполнителей. Разумеется, можно сразу начать разучивание песни (по нотным партиям или «с голоса»), раздав певцам ее текст. Но таким путем труднее вызвать у певцов быструю реакцию, живое восприятие, увлеченность. А именно непосредственное первое восприятие и есть тот огонек, из которого постепенно можно разжечь огонь подлинного творчества.

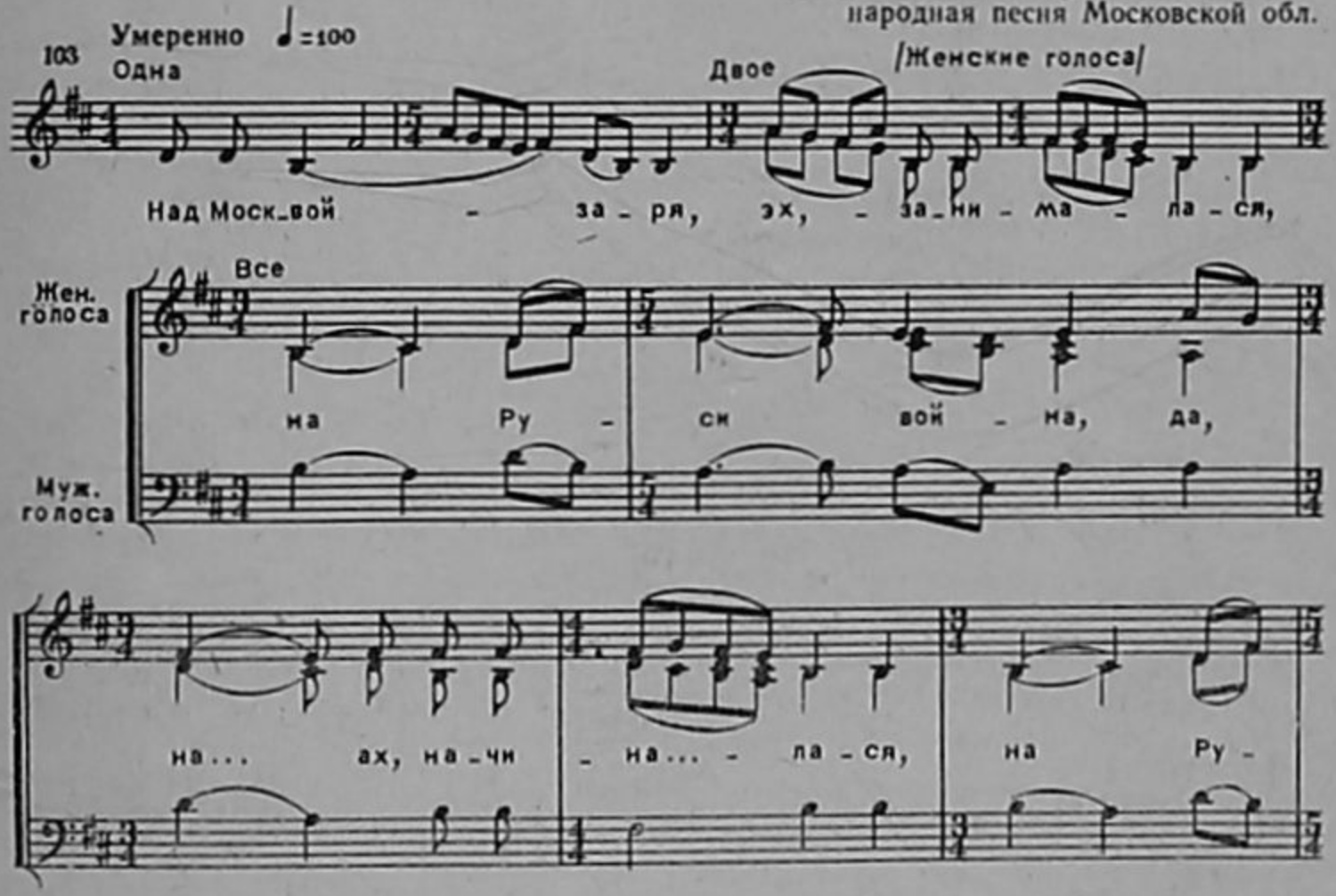
Естественно, что понимание песни и ее образов может изменяться и углубляться в процессе работы над произведением. Совершенствуется трактовка, расширяются исполнительские средства выразительности.

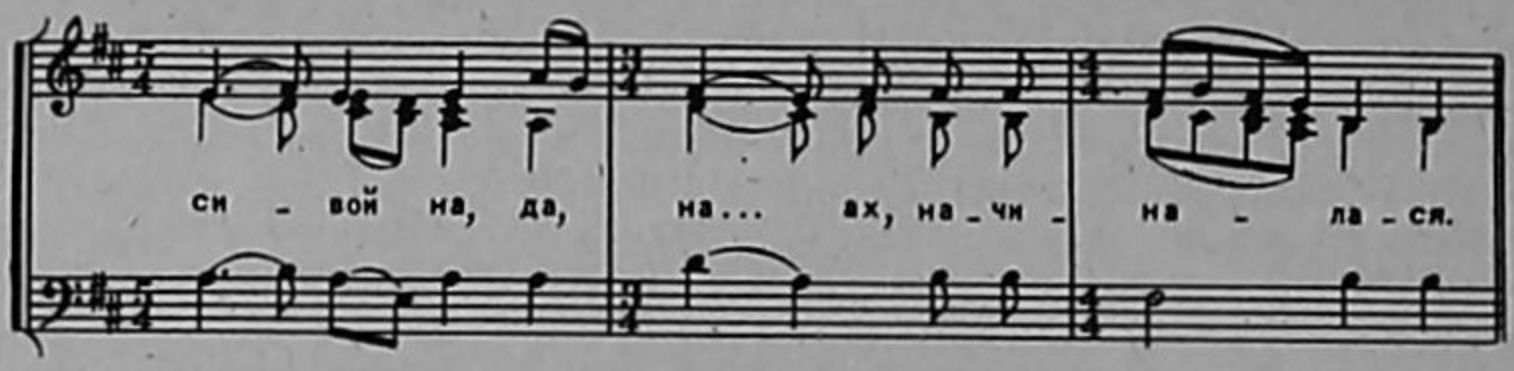
Руководитель народного хора, обдумывая и составляя план исполнения той или иной песни, основывается не только на своем пониманнии художественных образов, но на чувствах и творческой инициативе самих певцов.

Для руководителя важно пробудить у исполнителей искреннее чувство, правильное внутреннее действие, вызванное творческим воображением.

Покажем процесс работы над русской народной песней «Над Москвой заря занималася». Оставим в стороне начальный этап работы над усвоением самого музыкального и поэтического текста. Нас интересует в данный момент выявление содержания песни и определение выразительных средств ее исполнения:

«Над Москвой заря занималася»
народная песня Московской обл.





Над Москвой заря, эх, занималася,
На Руси война (да) на... ах, начиналася.
Собирала Русь, эх, войско бранное,
Всем сынам ее (да) слу... ах, служба явлена.
Моему ль мужу, эх, было сказано,
Наперед идти (да) во... ах, воеводой быть.
У мово мужа, эх, коня не было,
Коня не было (да) е... ах, ехать не на чем.
Уж ты, милый мой, эх, друг — душа моя,
Ты заложь меня (да) ты... эх, ты купи коня.
Ты заложь меня, эх, ты купи коня,
Службу выслужишь (да) ме... ах, меня выкупишь.
Как и все мужья, эх, со войны идут,
Моего дружка (да) и... ах, и в завете нет.
Один конь бежит, эх, на нем явь лежит,
Пухова шляпа (да) мо... ах, мой шелков платок.

Прежде всего о чем эта песня? Что нужно выразить в ней? Содержание песни значительно многограннее, сложнее, чем только чувство женщины, оставшейся без мужа. Если петь только слова песни и не видеть за ними глубокого подтекста, то песня может прозвучать формально, невыразительно.

Очень важно настроить певцов так, чтобы они почувствовали себя героями, о которых поется, то есть пережили в душе то, о чем рассказывается в песне. А в ней целый ряд мотивов. Первый — патриотический, собранный, мобилизующий; второй — переживание за мужа-бедняка, не имеющего главного для воина — коня; третий — чувство огромной любви, высказанной во фразе:

Уж ты, милый мой, друг — душа моя,
Ты заложь меня, ты купи коня...

Четвертый — горе невозвратимой утраты любимого.

Песня, понятая правильно, заставляет певцов глубже и сильнее чувствовать.

Какими же средствами передать каждый из этих мотивов и песню в целом?

В первом куплете — сдержанность, собранность перед тяжелым испытанием — «На Руси война начиналася». Это настроение порождает и звучание — строгое, сосредоточенное. Нюанс примерно *mp*. Восклицание «ах» здесь не должно «разжижать», «расслаблять» общей собранной звуковой линии.

Большую роль, как и всегда в народном пении, играют запевалы. Поэтому особо следует поработать над сольными фразами, определяющими звучание каждого куплета. В начале песни в запеве должна слышаться глубокая мысль, одержанное и мудрое чувство. Очень легко, с сокращением гласных поются первые две восьмые. Получается как бы «н(а)д Москвой», хотя записать точное звучание гласных в этом случае невозможно. На слог «вой» делается звуковой акцент, собственно он является логическим, смысловым. Тогда *фа-диез* появляется как отзвук, на естественной «отдаче» от предыдущего *си*. Следующие за-

тем восьмые, на спадающей мелодической линии после взлета с *фа-диез* на *ля,* поются с легкими форшлагами-придыханиями, что подчеркивает внутреннюю невысказанную боль. Эти четыре восьмые поются на слог *-о,* и буква *й* на четверти *фа-диез* снимается легко, со вздохом, после чего нужно очень выразительно сказать слово «заря» с характерным народным «предъемом» на последнюю четверть в такте. Все эти звуковые детали не должны заслонить главного — стремления к единой мелодической и омысловой линии. Каждый вновь вступающий голос продолжает эту линию, принимая звуковую «эстафету» от предыдущих голосов.

Необходимо подобрать двух запевал с очень близкими тембрами, чтобы продолжение фразы воспринималось как тот же запев, расслоившийся на два голоса — основной и втору.

Во втором куплете — непосредственное действие:

Собирала Русь войско бранное,
Всем сынам ее служба явлена...

Звучание становится более мужественным и активным. Это достигается как общей настроенностью певцов, так и характером звука. Особое значение приобретает marcato на первые три восьмые последнего такта каждой хоровой фразы:

Из песни «Над Москвой заря занималася»



Marcato не только активизирует звучание, но и подчеркивает в каждом куплете новую мысль:

...служба явлена.
...воеводой быть.
...ехать не на чем.
...ты купи коня.
...меня выкупишь и т. д.

Впервые на словах «Всем сынам ее служба явлена» вступают мужские голоса — тенора, и это закономерно.

Сдержанная тревога, волнение слышатся в словах:

Моему ль мужу было сказано
Наперед идти, воеводой быть.

Песня отходит от эпической сдержанности. В голосе запевал появляется драматическая нотка. Но мужественность сохраняется и подчеркивается хором активным marcato на слове «воеводой» и соответствующей манерой пения вставных слогов «(да)во...ах».

У мово мужа коня не было —

волнение, напряженность нарастают. Чувство обиды, несправедливости «выливается» в драматическое, взволнованное звучание. Песня все больше «разгорается» от сдержанности первого куплета до драматической кульминации:

Ты заложь меня, ты купи коня.

Для того чтобы естественно подойти к динамической кульминации, целесообразно не только возбуждать творческое воображение певцов, но постепенно, начиная с третьего куплета, удваивать, а затем утраивать голоса запевающих таким образом, чтобы в кульминации запевала уже вся женская группа.

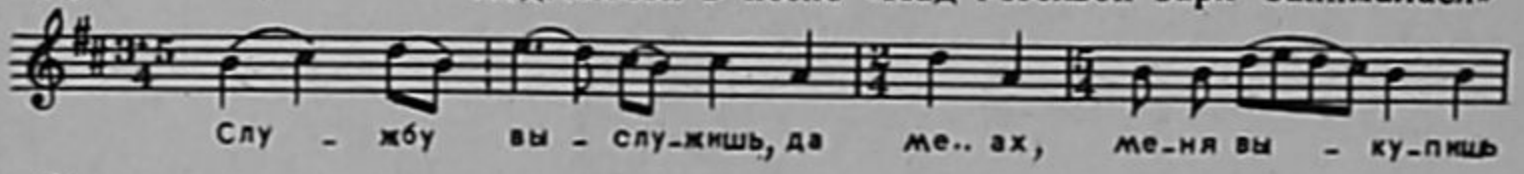
При повторении каждой хоровой фразы в общее звучание включаются и басы, что также динамизирует партитуру.

Предыдущая фраза «Уж ты, милый мой, друг, душа моя», в которой открывается чувство большой женской любви, при всей душевности и теплоте, не должна звучать мягко, тихо и умиротворяюще. Иначе — неизбежна сентиментальная нотка. Напротив, эта фраза не снимает достигнутого драматического накала и произносится очень ярко и взволнованно.

Слова «ты купи коня» исполняются с сильными выразительными акцентами, с большой душевной болью. Этот и последний куплет запевает вся женская группа. Динамика достигает forte.

Эмоциональное возбуждение, искреннее переживание исполнителей способствуют и проявлению творчества. Так, однажды на репетиции хора МОДНТ, в момент большого драматического напряжения на словах «службу выслужишь, меня выкупишь», одна певица неожиданно спела высокий подголосок, который родился естественно и потом был закреплен в партитуре песни [72].

105 Подголосок в песне «Над Москвой заря занималася»



Остались два куплета:

Как и все мужья со войны идут,
Моего дружка и в завете нет.
Один конь бежит, на нем явь лежит,
Пухова шляпа, мой шелков платок.

Драматизм содержания песни не ослабевает, а напротив, нарастает. Нужно ли прибегать к еще большей динамизации, усилению звучания? На первый взгляд кажется, что выразительнее будет спад динамики. После общего хора и запева всей женской группы контрастом прозвучит один голос, но полный грусти и душевной боли. Волнение, скрытое звучанием хора на piano, как бы передает сдерживаемые рыдания. Особенно впечатляющим может быть восклицание «ах» и слог «да(и)». Можно было бы последние два куплета петь лишь женским хором, подчеркнув этим одинокое женское горе. Но гораздо убедительнее трактовать финал песни как драматическую развязку, даже трагическую, как народное горе, оттого и закончить песню на forte.

Народные певцы никогда не остаются равнодушными к слову в песне. В данном случае они чувствовали архаичность отдельных слов. Оттого и употребление их казалось непонятным, чуждым современному языку: «И в завете нет», «На нем явь лежит». Предложили изменить текст заключительных строф. Из нескольких вариантов отобрали наиболее лаконичные:

Как и все мужья со войны идут,
Моего дружка один конь бежит,
Один конь бежит друга верного.

[72] Интересно, что этот подголосок совпадает с одним из голосов партитуры песни в обработке А. Рудневой. Народные песни Московской области, с. 106.

Фразировка и нюансировка

В партитурах народных песен, как правило, не выставляются нюансы. И это понятно. В авторской партитуре нюансы выявляют отношение к исполнению произведения одного лица — композитора или дирижера. Народная песня — это продукт коллективного творчества и коллективного исполнения.

Детальная нюансировка по музыкальным фразам не характерна для народного бытового исполнения. Напротив, часто определенное отношение к образу песни, к ее внутреннему содержанию выражается в едином нюансе. Безусловно, имеет значение и простота самой формы песни.

В народно-бытовом музицировании в каждой песне устанавливается один основной уровень звучности. Динамика его зависит прежде всего от содержания текста, а также от жанра песни и обстановки, в которой эта песня исполняется в быту.

Так, песня «Во субботу день ненастный» — широкая, с элементом юмора, исполняется «привольно», полнозвучно, как в поле или на улице.

Песня о разлуке «Зеленая рощица» полна грусти, трепетного ожидания. И поется она тихим, «скромным» звуком, в ней девушка как бы делится с подругами своей тоской.

Хороводная песня «За реченькой диво» известна своим радостным, игривым пульсом; и конечно же, она поется ярко, звонко, в одном динамическом нюансе mezzo forte.

В изданиях русских народных песен последних лет можно встретить выставленный в начале каждой песни один нюанс, который и определяет основной «звуковой образ» песни.

Каждой данной песне соответствует особый характер звука и определенный уровень хоровой звучности. Так, например, женская, глубоко лирическая песня «Под окном черемуха колышется» исполняется тихим, мягким звуком, в динамике примерно *p*. Песня «Радостно на душе» — ярким звуком, примерно *mf*.

Песня «Славное море, священный Байкал» требует широкого, насыщенного, ровного звука, примерно *mf* и *f*. Песня «Ах, я младешенька-млада» — звонкого, легкого, игривого звука в нюансе *mp—mf*.

Нетрудно заметить, что характер исполнения и звуковой, динамический образ всегда определяются содержанием песни. Слово — одно из самых важных выразительных средств народного песенного мастерства; исходя из него, певцы находят и динамические краски.

Если же в народной трактовке и встречаются нюансовые изменения в пределах одной песни, то они обязательно вызваны потребностью как-то особенно донести слово, мысль и никогда не определяются только музыкальным образом.

Наши наблюдения за современными концертирующими народно-хоровыми коллективами показывают, что отношение исполнителей к конкретному образу песни выражается не только в едином динамическом плане и в песне не всегда выдерживается единый нюанс.

В каких же случаях меняется основная звучность, и как разнообразится динамико-звуковая сторона исполнения в пределах одной песни? Каковы приемы фразировки?

Уровень основной звучности песни может меняться в зависимости от состава участвующих в пении исполнителей.

Обычно песню начинает запевала, и к нему постепенно пристраиваются другие голоса — втора, «бас», подголоски. Таким образом, звучание, динамика песни получают естественное насыщение.

Нередко непрерывное усиление динамики называется содержанием самой песни, нагнетанием внутреннего волнения исполнителей. Например, песня «Не бела-то березанька» начинается очень тихо, с глубоко затаенным чувством грусти, безрадостного настроения. И это настроение в самом тексте —

Не бела-то березанька
Приклонясь к земле стонт... [73]

Постепенно — от первого сравнения с березонькой, склоненной к земле, — раскрывается душевная драма женщины, отданной за нелюбимого:

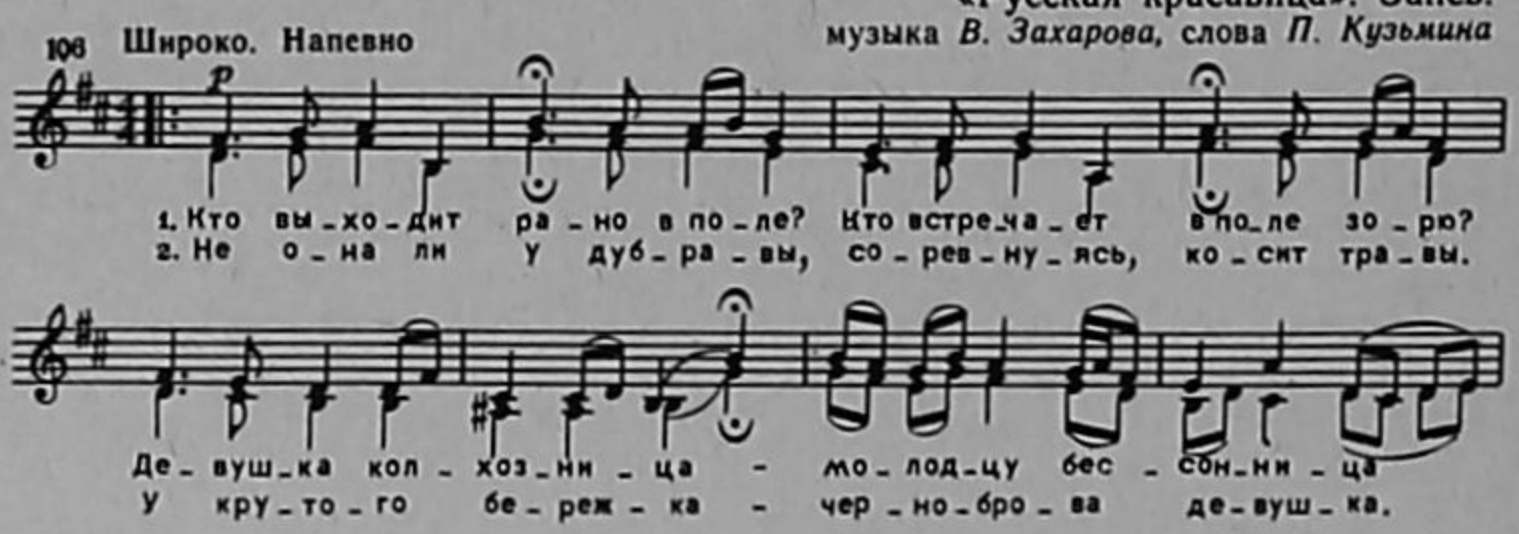
Меня мать-кормилица
Разнесчастну родила.
Не собравшись с умом-разумом,
В чужи люди отдала,
На чужую сторонушку,
За неровнюшку...

Песню начинает один скорбный голос, затем вплетаются другие голоса. Вначале песня звучит piano. По мере того как раскрывается драма, возбуждение нарастает. Голосов становится все больше. И вот уже в унисоне всего хора звучит основная мелодия-запев песни, и это — почти крик измученного, согнутого жизнью человека. Драма обнажена. Звучание достигает апогея — *f*—*ff*.

Нередко нагнетание динамики сопровождается ускорением темпа, как в русской народной пляске.

Вот известная песня В. Захарова на слова П. Казьмина «Русская красавица». Очень поэтичное начало песни передается мягким, неярким звуком. Запевают два голоса piano, предельно певуче, как бы опасаясь «расплескать звучание». В словах и в самой мелодии песни — мечтательность и целомудрие:

«Русская красавица». Запев.
музыка *В. Захарова*, слова *П. Кузьмина*



В медленном певучем запеве раскрывается образ девушки — полный достоинства и красоты.

[73] Партитура песни приведена в примере 75.

В том же несколько мечтательном «тоне» вступает хор. Темп и звучность сохраняются (медленно, piano). Но вот начинается непосредственное действие...

Не ее ли у дубравы
Встретил нынче парень бравый...
Посмотрел, промолвил: ох,
Ох, влюбиться не дай бог!
А уйти не хочется,
Смотрит — не насмотрится...

Удивлена и красавица:

Неужели это я,
Может, алая заря
В небе разгорается,
В речке отражается...

А если это так, то очень убедительно и естественно постепенное ускорение темпа и усиление динамики как результат эмоционального возбуждения.

И запев (уже всей женской группы) звучит как вывод из песни, ярко и выразительно:

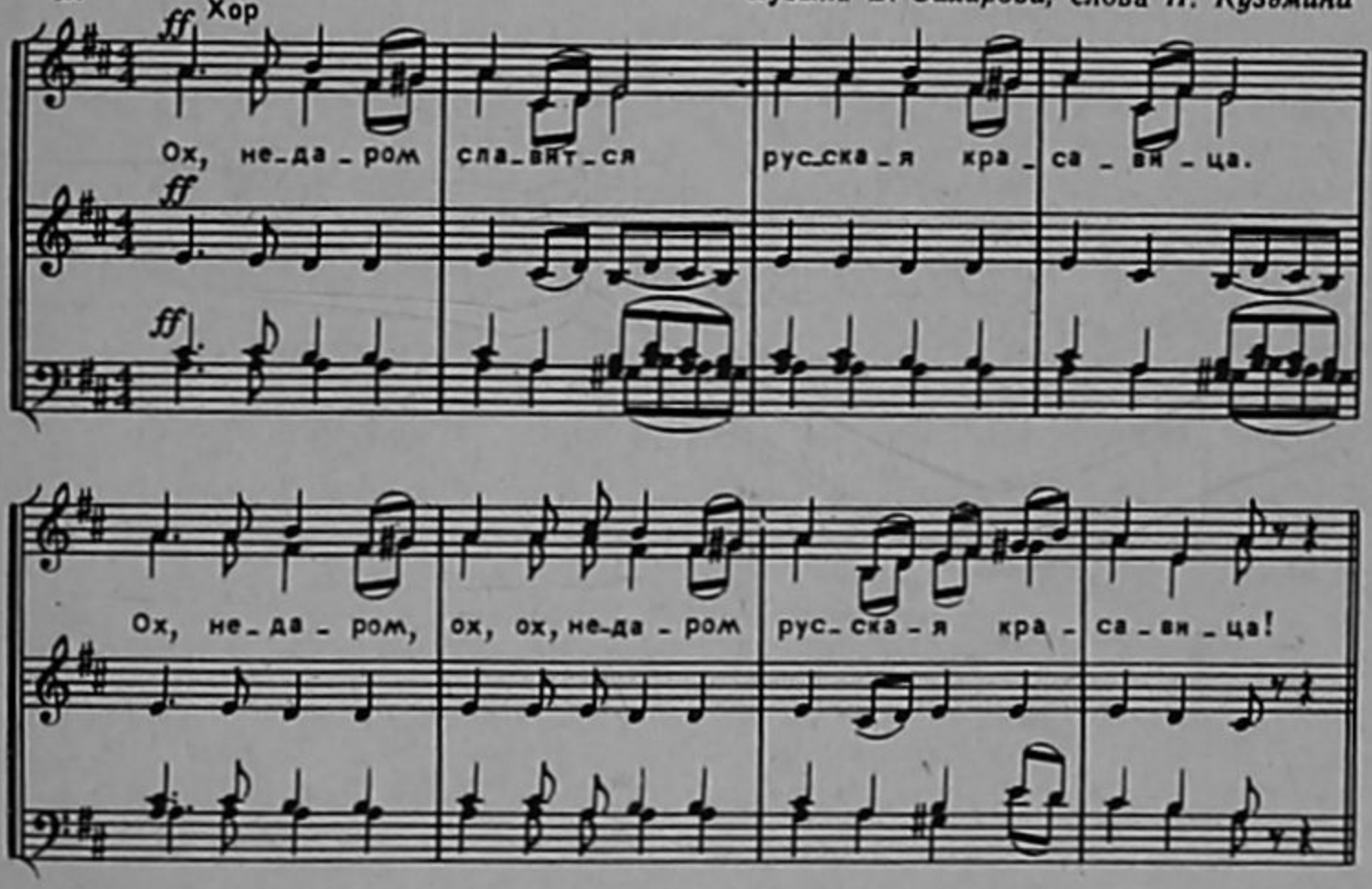
Не заря повинна в этом, —
Хороша зимой и летом
Та, что всюду славится, —
Девушка-красавица.

Еще большая активность, задор появляются у девушек на словах:

Что же скажете тогда,
Когда яркая звезда
На груди появится —
Та, что полагается?

И весь хор в бодром темпе, с подъемом, темпераментно, *ff* заканчивает:

«Русская красавица». Припев.
музыка *В. Захарова*, слова *П. Кузьмина*



Довольно часто можно наблюдать в лирических песнях нарастание и спад звучности:

p — *mf* — *pp*

Так, традиционно исполняется русская народная песня «Степь да степь кругом». Здесь спад динамики после кульминации возвращает нас к исходному эмоциональному строю песни.

Нередко подобный характер динамики песни связан с тем, что певцы проходят по сцене. С тихой, нежной песней выходят, поют в движении, затем останавливаются, звучность достигает естественного и необходимого предела, — и затем уходят. Песня постепенно замирает.

Пример такого исполнения — в песне А. Оленичевой «Белым снегом» (см. Нотное приложение, № 3).

В самом тексте — движение, картина. Девушки идут по селу. Зима... Тишина... Морозный поздний вечер... Издалека слышна песня. Но вот она громче, совсем близко, рядом... И мы видим —

Тракторист идет с гармошкой,
А за ним девчата вдоль села...

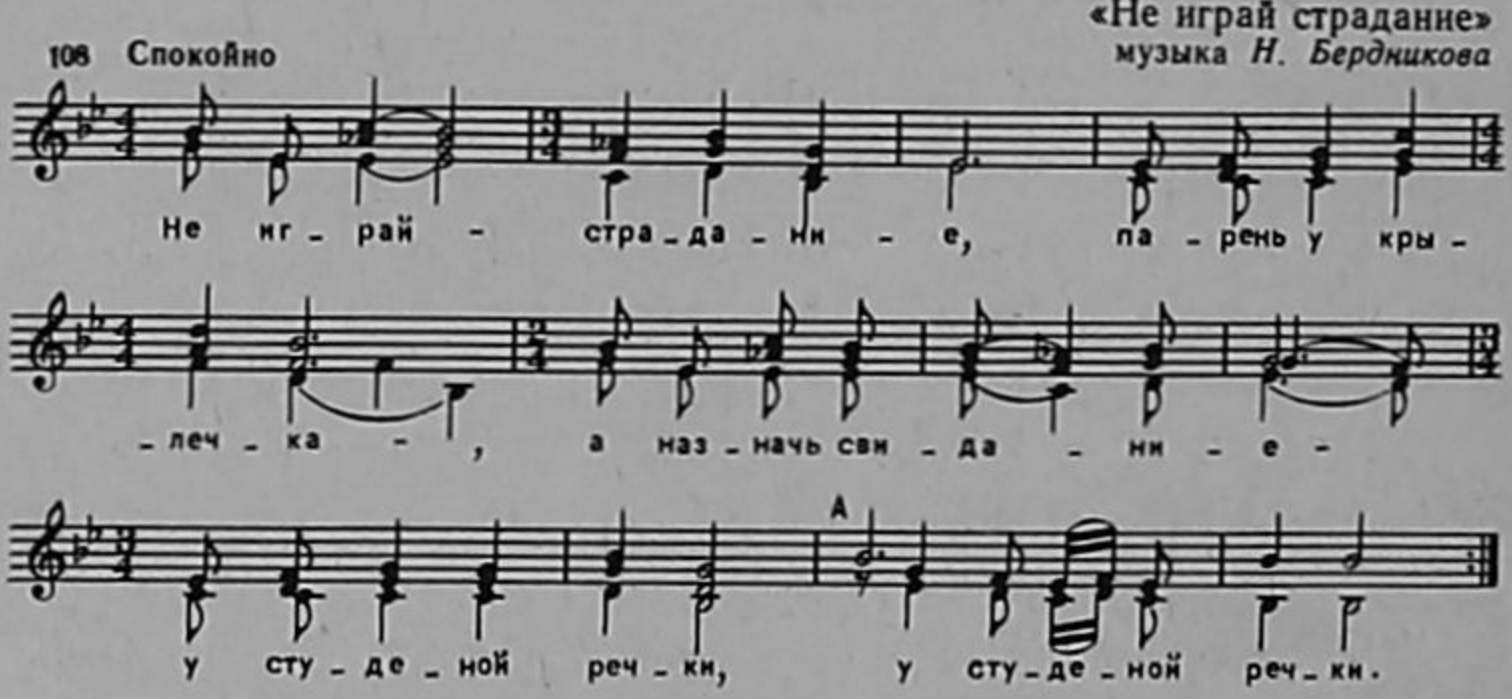
Нежно, проникновенно заканчивается песня:

Звезды ясные сияют,
Все затихло на селе,
И поют, поют девчата
О любимой, о родной земле.

Все затихло на селе... Затихает и песня. Уходят девушки... На душе легко и спокойно. Светлое, мечтательное настроение не покидает исполнителей и передается слушателям.

Таким же приемом может быть исполнена песня «Не играй страдание» самодеятельного автора Н. Бердникова:

«Не играй страданне»
музыка *Н. Бердникова*



Девушки с песней вышли на сцену, мягко пошутили с гармонистом и ушли, песня «растаяла»...

Не играй страдание,
Парень у крылечка,
А назначь свидание
У студеной речки.
Приходи на зореньке,
Только без огласки,
Можно без гармоники,
Но нельзя без ласки.
Ой, не песни плавные
Девушку смущают,
Песни — здесь не главное,
Не по ним страдают.

И последний куплет (повторяющий первый) поется уже в движении, когда девушки уходят со сцены...

Основной уровень динамики в народном исполнении в отдельных случаях может быть и неожиданно резко изменен. И это — выражение нового или неожиданно повторенного (после кульминации) первоначального душевного состояния. Так, subito piano в песне «Не бела за-

ря» (см. Нотное приложение, № 6) наступает при повторении первого куплета после драматической кульминации:

...Уехал, да, не сказал: «Прощай»...
Эх, что, что болишь, ретиво,
По милому, сердце ты мое?

И здесь резкий спад звучности как нельзя более уместен, так как он символизирует то состояние внутренней боли, когда что-то как бы обрывается в душе, надламывается.

На pianissimo повторяется первый куплет:

Не бела заря,
В окошечко заря взошла,
Не ясен молодой вдоль улицы
Месяц просветил.

Таким образом, единство настроения первого и последнего куплета связывает воедино и всю песню. И такой пример не единичен.

Реже можно встретить обратный контраст — subito forte после звучания на piano (см. пример 38). Песня времен гражданской войны «Уж ты, поле мое» начинается тихо, спокойно, хотя в мелодике, в характерных для протяжной песни разрывах слова и вставных восклицаниях «ой да», «да ой» ощущается какая-то сдержанная тоска. Piano, даже pianissimo звучит первая строфа.

Но во второй строфе неожиданно та же тема словно преображается. Помимо вторы возникает подголосок выше темы, и ниже вторы — «бас». «Густой» становится партитура песни, появляются острые гармонии в виде большого септаккорда.

Как во поле, в чистом поле
Партизан лежит,
Он изрублен весь, изранен...

Неожиданное изменение образного строя песни вызывает быструю эмоциональную реакцию у исполнителей. Оттого приведенный выше куплет песни может исполняться напряженно, резко, на forte. Эту резкость подчеркивает и вступление всего женского хора на слабый слог в середине слова, и неожиданный акцент, и напряженная звучность на высоких звуках грудного регистра у всех голосов.

Гибкая, мелкая нюансировка в народном пении наблюдается при характерной «игре голоса». При этом интонация мелодии и интонация слова сами по себе выступают как выразительный нюанс. Так называемую «игру голоса» невозможно точно передать средствами принятой нотной записи, так как выразительный нюанс в слове и фразе возникает и за счет характерных для народного вокала мелизмов — форшлагов, мордентов и т. д. и своеобразных «переливов» в интонировании слова, которые лишь весьма условно можно передать crescendo и diminuendo.

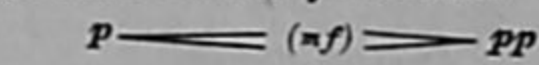
Итак, всякая нюансировка в народном исполнении вытекает обязательно из содержания текста песни, а песня мыслится как единый, органически слитый музыкально-поэтический образ. В исполнении нет детальной, «дробленой» фразировки; в песне — как бы одно динамическое, эмоциональное «дыхание».

Кроме того, трактовка песни не должна быть «навязана» руководителем, а должна вытекать из понимания и чувств самих певцов, из потребности выразить ту или иную мысль, слово. Тогда она всегда будет оправданной и даже необходимой. Роль руководителя при этом направляющая, активизирующая. Задача его — развивать художественный вкус певцов на основе тех приемов, которые заложены в природе народного вокального музицирования.

Для развития творческой мысли, вкуса, углубленного отношения певцов к образам песни целесообразно обсуждать с певцами самые разнообразные вопросы исполнительского порядка:

В чем была неправильность исполнения той или иной группы хора, и как ее исправить?

Почему песня «Белым снегом» (см. Нотное приложение, № 3) раскрывается в таких динамических условиях?



Каково основное содержание той или иной песни?

Каким звуком следует исполнять данную песню?

Как содержание песни «Уж ты, поле мое» влияет на динамико-звуковую сторону исполнения? и т. д.

Когда основное содержание и настроение песни осознано певцами, они сами должны уметь наметить исполнительский план ее, а также проявить свою творческую самостоятельность при нахождении выразительных средств.

Инициативу певцов руководитель направляет по основному плану, выработанному им при активном участии всего коллектива, лучшие предложения одобряет и использует. Так происходит взаимное обогащение и развитие художественного вкуса, умения, навыков коллектива в целом. Такой метод внутренне организует коллектив и создает подлинно творческую атмосферу в работе.

Внешняя выразительность должна быть естественным результатом, следствием эмоционального переживания передаваемой певцами песни. И при разработке сценического поведения певцов нужно исходить из той простоты и естественности, которая так свойственна исполнению народных мастеров. Никаких штампов не может быть в выражении чувств десятков индивидуальностей, а значит, не может быть однообразия и в мимике, не может быть надуманных жестов.

Тем не менее в практике народно-хорового исполнительства еще встречается механическое исполнение, когда в погоне за внешней выразительностью придумываются те или иные позы, жесты, дружные повороты головы всего хора или отдельных групп, неестественное оживление в плясовых, шуточных и других песнях. Нередко эти указания даются привлеченными в хор режиссерами, а подчас и малоквалифицированными руководителями, недостаточно изучившими стиль народного исполнительства.

Так, в одном из коллективов при инструментальном вступлении в плясовой песне все певцы начинали излишне двигаться всем корпусом, встряхивать головой, улыбаться, что должно было означать бодрость. В начале песни эти внешние приемы естественно исчезали. На словах «Ну-ка, Маша, подбодрися» все певцы «подбодрились», то есть поставили руки на бедра. Такое примитивное толкование текста производило тягостное впечатление: пятьдесят человек делали этот жест точно, но бессмысленно. Когда этот условный жест был снят и было вызвано к жизни сознательное начало в исполнении, соответствующие слова сразу ожили, так как каждый певец в своей индивидуальной манере и со свойственным ему лукавством и темпераментом спел фразу: «Ну-ка, Маша, подбодрися».

Руководители хора учат певцов не изображать, а исполнительски действовать, творить в пределах художественной меры. Не примитивное и дословное следование за текстом, не внешняя иллюстрация его, а глубокое и точное проникновение в образный смысл песни влечет за собою естественное сценическое поведение.

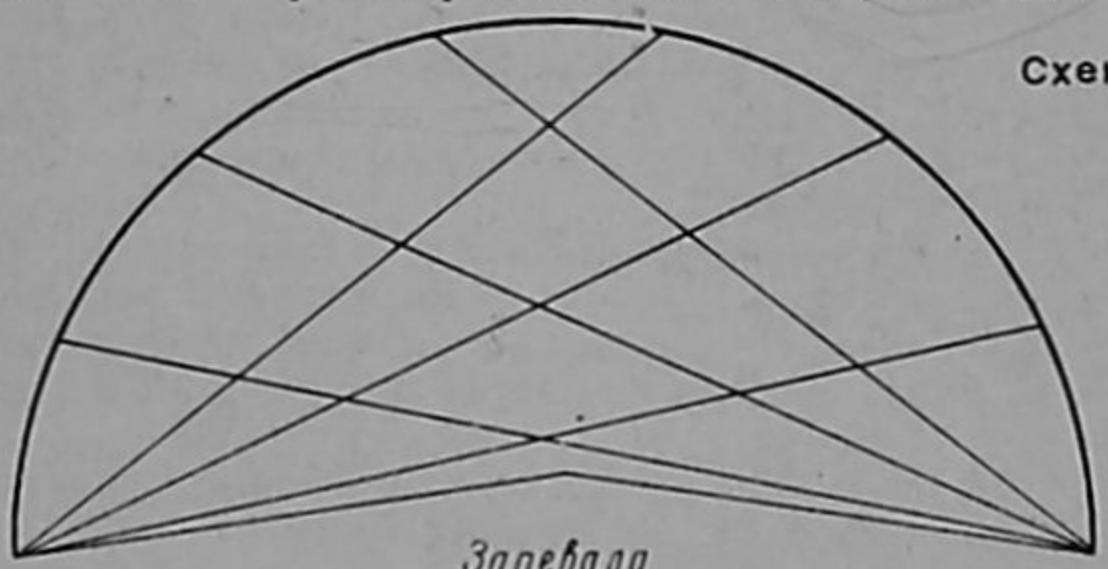
11. ОРГАНИЗАЦИЯ ИСПОЛНЕНИЯ

В народном хоре, выступающем без дирижера, между певцами устанавливается особая взаимосвязь и взаимозависимость. Согласованность в исполнении хора достигается как заранее продуманным и отрепетированным планом исполнения каждой песни, так и общением певцов во время исполнения. Тогда дирижирование хором не вызывается внутренней необходимостью. А в песнях с элементами движения или специально построенных на общении певцов хора и отдельных его групп между собой оно просто мешало бы. При этом особенное значение имеет общение певцов между собой. Оно как бы цементирует их исполнительские действия, сливает их в художественное единство.

Что значит общение во время исполнения? Общение — это прежде всего «переглядывание», слушание, наблюдение за выражением лица и эмоциональной настроенностью другого певца. Такое переглядывание, когда певцы «рассказывают» песню друг другу, оживляет исполнение и гарантирует одновременность в пении. При этом в хоре есть обязательно или запевала или один из ведущих певцов, ответственных за исполнение данной песни. Иногда таким ведущим является баянист. Если песня исполняется всем хором без запевалы, то активная роль принадлежит одному из ведущих певцов, чаще крайнему, находящемуся в поле зрения всего коллектива. Он глазами, мимикой, головой дает едва уловимые знаки началу и концу песни, дыханию, темпу и характеру. Если песня исполняется с запевалой, то он должен стоять таким образом, чтобы крайние певцы хора могли видеть его лицо. От крайних певцов получают настроение певцы, хорошо видящие их, — центр хора; от них ловят взгляд другие и т. д.

Общаясь между собой, певцы должны стоять лицом в зал, не поворачивая головы в сторону непосредственного соседа рядом, избегая пения в кулисы, что, естественно, ослабляет звучность хора. «Общаться» нужно «перекрестно», то есть не с непосредственным соседом, а с партнером на более широком расстоянии от себя, по такой схеме:

Схема 2



Взаимосвязь, общение устанавливаются между певцами хора почти во всех песнях, исключая песни монолитного, «плакатного» характера, например «Наша сила в деле правом» (музыка В. Захарова, слова С. Михалкова). Особенно живо и интересно осуществляется переглядывание во время игровых, шуточных, плясовых, лирических песен, например в воронежских Третьяковских припевках, построенных на лирическом диалоге мужской и женской групп. Выразительность исполнения зависит от умения певцов «обыграть» текст песни мимикой, взглядом, в котором сквозит то нежность чувства, то женское лукавство, то добродушное подтрунивание.

Если песня исполняется одновременно с пляской, то в непосредственном общении находятся плясовая и хоровая группы. Только при условии их органической связи исполнение становится живым, ярким, впечатляющим. Внутренняя связь у плясовой группы с хором не должна прерываться ни во время исполнения плясок, в которых хор участвует в пении лишь в начале или в конце, ни в плясках без пения. Непрерывно общаясь с плясовой группой, певцы хора становятся как бы непосредственными участниками пляски. Они заинтересованы ею, стараются вдохновить плясунов ритмическим хлопанием в ладоши, мимикой, а иногда отдельными возгласами и подголосками. Очень важно при этом, чтобы певцы ощущали меру, чтобы «подбадривание» танцоров во время пляски не граничило с лихачеством, выкриками на сцене, что иногда наблюдается во время исполнения в народных хорах. Эмоциональное состояние артистов на сцене должно контролироваться (в концертах) и направляться (на репетициях) руководителями хора.

К оркестровой группе в хоре также предъявляются исполнительские требования. Музыканты должны жить настроением песни или пляски, то есть активно участвовать в исполнении.

Согласованность, общение певцов во время исполнения непрерывно воспитываются в работе над репертуаром. Практика работы показывает, что в репетиционных условиях дирижерский жест, устанавливающий темп, метр и т. д., помогает певцам, убыстряет процесс работы над песней, но певцы при этом чувствуют зависимость от дирижера и теряют уверенность при выходе на сцену. Если же на репетициях руководитель почти не пользуется дирижерским жестом, то в хоре постепенно вырабатываются прочные навыки самостоятельности каждого певца и взаимозависимости певцов друг от друга. А последнее кажется нам самым существенным в народном исполнительстве как выражении коллективного творчества.

Возникает вопрос: смогут ли все певцы одинаково точно чувствовать темп песни? Не «расползется» ли темп без помощи дирижерской руки?

Да, конечно, единое ощущение точного темпа приходит не сразу. Требуется специальная работа по установлению единого темпа многократным повторением на репетициях. Не полагаясь на инструментальное сопровождение, следует приучать певцов сохранять единый темп в песне без сопровождения.

Интересный метод был применен в Крутинском самодеятельном хоре. Не удавалось выдержать точный темп плясовой песни — он то ускорялся, то замедлялся. Тогда решили поочередно плясать под песню. Ощущение ритма и темпа в пляске оказалось более устойчивым, и темп удалось выровнять.

В Московском областном народном хоре быстрая песня «Мы живем в Подмосковье» в обработке Е. Конькова имеет большое количество

куплетов[74]. Работали над непрерывностью звучания на цепном дыхании и единством темпа. Темп постепенно замедлялся, так как певцы, следя за текстом и цепным дыханием, не могли сохранить легкость звучания. Звук отяжелялся, отсюда появлялась и «вязкость» в темпе. А песня эта — бодрого, радостного настроения. Радость и эмоциональная приподнятость должны быть переданы в звонком, легком, игривом звуке, что важно сохранить до последнего куплета (а их — десять!).

Для этого, начиная с середины песни, где ослабевает вокальный и эмоциональный тонус исполнителей, баянисты специально играют статично, не в характере. Этот прием сразу же подтягивает, возбуждает певцов, заставляет их «вести» за собой баянистов. А они, в свою очередь, быстро реагируют и «подхватывают» песню снова легко и задорно. Темп постепенно выравнивается и закрепляется.

[74] См. пример 102.

12. ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ СОПРОВОЖДЕНИЕ В НАРОДНОМ ХОРЕ

Русский народ, отличающийся исключительной музыкальностью и творческой изобретательностью, создал огромное количество инструментов. Это и духовые (жалейки, волынки, трубы или рожки, кугиклы или кувыклы, пыжатки, парные флейты и другие), которые используются и в сольной игре, и в аккомпанементах хору, и в инструментальных ансамблях. Это и струнные (гудок и скрипка), и щипковые (гусли, балалайки, гитары, домры), и многочисленные ударные (бубен, барабаны, трещотки, ложки).

Особо следует выделить широко распространенные виды гармоник, впервые изготовленные тульскими мастерами в XIX веке. Позднее, реконструированные местными мастерами, они получали и новые названия: «саратовские», «ливенские» (от города Ливны Орловской области), «Черепашки» (от города Череповца Вологодской области), «вятские тальянки» и другие. В 90-х годах прошлого столетия были сконструированы хроматические гармоники — баяны, которые и получили наибольшее распространение в России [75].

В народном музыкальном быту многие перечисленные инструменты используются как в сольном исполнении, так и в ансамблях. Известны прославленные ансамбли владимирских рожечников [76], брянских «кукольниц» (от народного названия кугикл), смоленских скрипачей. Встречаются и смешанные ансамбли — жалейка, пыжатка и дудка в Курской области; скрипка и кугиклы и другие.

Бытовое назначение отдельных музыкальных инструментов всегда очень точно соответствует жанру и характеру музыки и пения. Так, в Тульской области трещотки используются с давних времен в старинном свадебном обряде при пении величальных строгих песен, создавая весьма сложные и разнообразные ритмы. Барабаны были издавна излюбленным инструментом скоморохов. Бубен зафиксирован в литературе и как сольный, и как ансамблевый инструмент. «Я слышал чрезвычайно виртуозную игру русских бубнистов в соединении с гармоникою, балалайкою, трензелем и проч. Один так даже обходился без помощи всяких других инструментов, сопровождая бубном пение лихих песен, причем слушать этого оригинального артиста можно было с истинным наслаждением» [77].

Широко известно в истории русских народных музыкальных инструментов имя В. В. Андреева, выдающегося виртуоза-балалаечника, не

[75] В середине XX века появляются новые виды баянов — выборные и электронные.

[76] Читайте отзыв М. Горького о первых концертных выступлениях владимирских рожечников на с. 5

[77] Привалов Н. И. Ударные музыкальные инструменты русского народа. — «Известия С.-петербургского музыкального общества за 1903 год», октябрь — ноябрь.

только усовершенствовавшего балалайку и домру, но и создавшего их разновидности (альтовые, теноровые, басовые). Его изобретения повлияли на развитие русского народного оркестра в целом.

Впервые оркестр народных инструментов был создан в 30-е годы в хоре имени Пятницкого — нашем первом профессиональном народном коллективе. Поначалу он представлял собой домрово-балалаечный состав. Основатель его В. В. Хватов в течение десятилетий кропотливо собирал, выращивал разнообразный, многокрасочный оркестр. В него вошли баяны, домры (пикколо, примы, тенора, басы), балалайки (примы, секунды, альты, басы, контрабасы), владимирские рожки, жалейки, гудки, свирели, гусли и полный набор ударных.

Сам В. Хватов, В. Захаров, а позже и руководитель оркестра А. Широков мастерски использовали многотембровую палитру своего превосходного коллектива.

Подобного типа оркестры с полным составом, профессионально подготовленные к самостоятельным выступлениям в концертах, уже несколько десятилетий являются неотъемлемой частью Северного и Воронежского народных хоров.

Многие другие хоры имеют в своем составе ведущую группу баянов (пять-шесть), несколько деревянных духовых и ударных инструментов. Для частушек используется нередко двух- или трехрядная гармошка. Без балалаек не обходится почти ни один игровой номер, а во многих частушках и страданиях они просто незаменимы.

В последние годы в Омском народном хоре образован довольно полный состав оркестра: домрово-балалаечная группа, баянная, несколько деревянных духовых и ударных, включая наиболее часто используемый бубен, ложки, трещотки.

Роль инструментального сопровождения в народном концертирующем хоре чрезвычайно многообразна. Прежде всего руководитель музыкальной группы изучает традиции бытования и использования инструментов в данной области. Так, северяне культивируют пение былин (древняя северная традиция) в сопровождении бытующих здесь гуслей. Хор имени Пятницкого использует инструменты южнорусского происхождения: колесную лиру, кугиклы, брёлки, свирели. В его оркестре есть и ливенские гармоники и костромские тальянки.

В ансамбле «Воронежские девчата» можно услышать местные трещотки, глиняные свистульки, жалейки. Волжане широко применяют звучание саратовских гармоник с колокольчиками. Созданный в 1973 году во Владимире песенно-хореографический ансамбль «Русь» основывает инструментальное сопровождение на прославленных владимирских рожках и местных жалейках.

Очень своеобразен и точен по традиции оркестр в Ансамбле песни и пляски донских казаков. Это достаточно полный состав медных и деревянных духовых инструментов, а также барабан, составляющие традиционный военный казачий оркестр. Две балалайки используются лишь в лирических песнях. Роль басовой опоры играет контрабас.

Как применяются в концертных программах инструментальные группы? Еще раз напомним, что самостоятельные выступления оркестров народных инструментов входят в программы хора имени Пятницкого, Северного и Воронежского.

Во всех коллективах музыкальные и тембровые возможности инструментов раскрываются при сопровождении плясок. Причем в плясках быстрых темпов занят максимальный состав группы. Например, в «Барыне» Уральского народного хора участвуют баяны, две балалайки (прима и бас), жалейка, ложки, бубен. И чем больше «распаляются»

плясуны, тем более темпераментно и полно звучит музыкальное сопровождение; жалейка и ложки как бы вместе с танцорами выделывают все новые мелодические и ритмические «коленца». Неожиданно, как бы импровизационно, в общую сцену народного веселья «врываются» частушки, на первом плане заливается русская лихая гармошка.

В грандиозной вокально-хореографической сюите Ансамбля донских казаков «Донцы-молодцы» чрезвычайно интересно использован военный казачий оркестр из медных духовых инструментов и барабана. Строевым шагом выходят музыканты на сцену, открывая массовый солдатский марш. После лирической кадрили, сопровождаемой духовым оркестром, походный ритм эффектно возникает снова. Звон труб и барабанов затихает вместе с уходящими солдатами.

А известная «Сибирская подгорная» в Сибирском хоре! Целиком построенная на местном фольклоре, эта народно-массовая сцена естественно сочетает в себе две стихии — певческую и инструментальную. С нарастанием общего веселья в действие приводятся все новые музыкальные инструменты, кульминация сцены во многом создается за счет динамического и тембрового развития в музыкальном сопровождении.

Нельзя не сказать и о знаменитой курской «Тимоне» в хоре имени Пятницкого. Это — типичный образец карагода, то есть круговой пляски с частушками под инструментальную музыку. Захватывающе темпераментная пляска с совершенно удивительными движениями — прыжками мужчин и свободными, гибкими движениями рук у женщин вся искрится, играет еще и благодаря колоритному звучанию курских народных инструментов — кугикл, свистулек, брёлок, трещоток.

Примеры можно было бы приводить без конца. Главное для нас показать, что музыкальное сопровождение — неотъемлемая составная часть народных «действ», игр, плясок. Здесь полностью выявляется творческое содружество всех трех групп — хоровой, плясовой и инструментальной. Однако следует подчеркнуть, что не только колорит отдельных народных инструментов, не только хороший ансамбль игры музыкантов создают единое художественное целое в массовых сценах. Тут чрезвычайно важен (и это одна из творческих задач руководителей) подбор самого музыкального материала, соответствие состава инструментального ансамбля жанру каждой песни и пляски.

О последнем скажем более подробно. Поиски тембрового и динамического разнообразия музыкального сопровождения начинаются прежде всего с изучения выразительных возможностей отдельных инструментов и сочетаний их в ансамблях. Так, например, интересно звучит ансамбль домр с баяном, ансамбль балалаек с жалейкой или с гармошкой, ансамбль баянистов и гусляров. Разнообразие тембровых красок народных инструментов поистине неисчерпаемо. Важно всегда учитывать образный — музыкальный и поэтический строй произведения.

Приведем несколько примеров. Наиболее органичен полный состав оркестра в песнях широких, привольных, так же как и в современных героико-патриотических.

Мастерски создает В. Захаров монументальную партитуру исторической песни «Горят, горят пожары» в обработке для хора с оркестром. Тремоло солирующих домр сразу вводит в атмосферу эпического жанра; широкое и могучее соло баса на фоне имитации гуслярных переборов — это как бы голос народного певца — бояна, сказывающего дошедшую через века былину:

Горят, горят пожары,
Горят всю неделюшку,
Ничего в дикой степи
Не осталося...

А далее активное действие — «налетали на сокола грачи-вороны, выщипали у сокола перья сизые...» Звучность в хоре и оркестре разрастается от начального *pp* до *ff*. Блестяще используя тембровое богатство оркестра, композитор достигает в кульминации песни поистине трагедийного звучания.

А вот целомудренная, поэтичная сценка «Люб-трава» в Омском народном хоре:

Есть такой цветок в Сибири,
Он зовется люб-трава,
Про него в народной сказке
Есть заветные слова.

Кто ее коснется —
Горе забывает,
Кто любви не ведал —
Тот ее узнает.

Какой тембр инструментов может сопровождать эту нежную, трепетную мелодию? (Пример 99.)

Руководителями музыкальной группы счастливо найдено, кажется, единственно возможное решение. Конечно же, это ансамбль балалаек. Как-то необычайно любовно, трепетно сопровождают они эту песню-игру «Сударушка-девушка», почти нигде (до смены напева и тональности) не меняя динамики — piano. И в этом проявляется удивительно тонкий вкус музыкантов и руководителей. Очарование этой музыки, а оно во всем — в напеве, в интонации слова, в движении, — не покидает слушателей.

И еще один пример. В походных солдатских и казачьих песнях очень уместно использование духовых инструментов и барабана. Так, современная песня донских казаков «Кто отчизну свою любит» начинается дробью барабана и сопровождается группой медных духовых; точно найдено звучание засурдиненной трубы.

Солдатская песня «По дорожечке» в обработке А. Мосолова исполняется хором русской песни Всесоюзного радио также под четкую, динамически нарастающую дробь барабана.

Большую роль играют солирующие инструменты в сопровождении вокальных номеров.

Популярные «Калиновские частушки» в Уральском хоре исполняются под аккомпанемент балалайки. В игре чуткого, талантливого музыканта раскрывается целая поэма чувств и переживаний юной пары. Балалайка буквально «говорит» живым языком музыки — она спрашивает, она волнуется, она страдает... Роль ее здесь гораздо значительнее роли просто аккомпанирующего инструмента.

Впервые с игрой соло на бересте выступил артист Волжского народного хора Г. Касатов. Виртуоз-импровизатор, он открыл на концертной эстраде выразительные возможности этого, казалось бы, незамысловатого инструмента. Позже игра на бересте была остроумно использована Омским народным хором в актерски хорошо сыгранной сценке — соревновании двух инструментов. Это своего рода «перепляс» мастеров импровизаторов. Один — на бересте, другой на деревянных духовых и ударных инструментах. Поразительно их техническое и актерское мастерство, неисчерпаема изобретательность и выдумка.

А вот еще один интересный пример. В Ансамбле донских казаков есть вокально-тацевальный номер «Ты воспой в саду, соловейка». Начинается он живой мизансценой — девушки, выбегая на сцену, поют, как бы прислушиваясь к голосу соловья. И он звучит, мы ясно слышим где-то сверху льющиеся соловьиные трели. Что это? Игра на бересте или записанный на пленку пернатый певец? Не то и не другое. В поисках «соловьиного аккомпанемента» руководители поначалу использовали игру на бересте, но потом поняли, что более естественно смог бы сделать это артист, точно воспроизводящий свистом знаменитые трели соловья. Мы знаем немало примеров использования свиста в лихих, уда-

лых солдатских и казачьих песнях, но изобразительное музыкальное звучание его в лирической песне, пожалуй, единственный пример.

На игре отдельных инструментов иногда целиком строятся плясовые номера, например, «Ложкари» в хоре имени Пятницкого. Динамике танца помогает хорошо продуманное сопровождение на ложках. Здесь и остроумие внезапных акцентов и бесконечное разнообразие ритмических фигур.

Общеизвестно, как широко применяется на концертной эстраде исполнение частушек и страданий (сольное и ансамблевое) в сопровождении гармошки или баяна. Вспомним хотя бы выступления М. Мордасовой, Ю. Золотаревой, известные и всегда новые «частушки уралочек». Говоря о частушечниках, нельзя не назвать подлинного умельца — импровизатора Леонида Михайлова в Северном народном хоре. Уже не одно десятилетие выходит он на сцену со своими частушками и своей балалайкой. В этом дуэте певца и инструмента голос, слово, изобретательные напевы и наигрыши — все сливается в единое художественное целое.

Итак, сделаем некоторые выводы. Органическая связь песни, танца, инструментального сопровождения в народных хорах позволяет достаточно широко показать народное музыкальное искусство. Роль инструментальной группы весьма разнообразна. В отдельных оркестровых выступлениях она может выполнять самостоятельную музыкальную функцию. В танцевально-игровых номерах возрастает ее роль как солирующей группы. Причем выразительные средства оркестра помогают раскрытию хореографического образа. Так, подчеркивание акцентов, острый ритм ударных способствуют четкости движений танцоров, а мелкий шаг на носках прекрасно сочетается с тремоло балалаек [78].

Русский народный хор обычно сопровождает оркестр либо инструментальный ансамбль, либо один из солирующих инструментов. Если — баян, то целесообразнее использовать дуэт или трио баянистов. Один дублирует хоровую партитуру, второй исполняет основной аккомпанемент, третий — вариации.

Вокальные ансамбли следует сопровождать малыми инструментальными группами, разнообразными по составу. Он всегда определяется музыкально-поэтическим образом, жанром и характером каждого произведения. Так, женские лирические песни можно исполнять в сопровождении баянов или баяна в сочетании с балалайкой или домрой. Частушки, припевки, страдания лучше всего звучат в сопровождении гармошки, баяна или балалайки. Главное — установить наилучший тембровый ансамбль между исполнителями. Нередко оркестровый аккомпанемент используется как фон, дублирующий хоровое звучание, или как поддержка основной мелодии (например, «Уральская рябинушка» Е. Родыгина и другие).

Состав инструментального ансамбля всегда должен учитывать и количественный состав певцов, и их тембровое звучание (одна женская или мужская группа, дуэт женский или мужской, дуэт женского и мужского голоса, а также характер голоса солирующего певца).

Главное в работе народно-хорового коллектива — лучше изучать возможности отдельных инструментов, шире использовать тембровые сочетания их в ансамблях с певцами. Необходимо также научить исполнителей всех групп хорошо слушать друг друга при пении с музыкальным сопровождением. Но при всем этом не сковывать, а, напротив, творчески раскрепощать исполнителей.

[78] См.: Хватов В. Творческое содружество оркестра, хора и танцовщиков. — «Художественная самодеятельность», 1960, № 7.

13. МУЗЫКАЛЬНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНАЯ РАБОТА В НАРОДНОМ ХОРЕ

Необходимость музыкального образования для русского народного хора уже не нужно доказывать. Сама жизнь на каждом шагу опровергает бытовавшие некоторое время вредные взгляды, отрицающие музыкально-образовательные занятия в народном хоре на том основании, что обучение певцов музыкальной грамоте, пению по нотам будто бы лишает хор непосредственности и самобытности, которые являются ценнейшими качествами народного хора. Подобные взгляды вели к искусственному заключению народного хора в рамки, ограниченные этнографической самобытностью, к отрицанию значения музыкальной культуры для современного народного хора, а следовательно, и его прогрессивного развития. Опасным представлялось то, что музыкально грамотный певец, думая о нотах, утратит непосредственность в исполнении песни, не сможет импровизировать.

Естественно, что на первых порах обучения нотной грамоте певцы не смогут быстро ориентироваться в нотной записи, и это будет до известной степени замедлять процесс разучивания нового произведения по партиям. Порой может показаться, что «на слух», то есть «с голоса», певцы быстрее схватывают любую мелодию, а по нотам — медленнее. И это действительно так в народном хоре, где обучение музыкальной грамоте лишь только начинается, пока еще нет ни умения следить за песней по незнакомой «азбуке», ни, тем более, навыков чтения нот с листа.

Совершенно иную картину можно наблюдать там, где ведутся систематические занятия по изучению нотной грамоты.

Известны многочисленные факты, подтверждающие, что и в профессиональных и в самодеятельных народных хорах музыкальная грамотность только помогает исполнительской и творческой работе. Вот что рассказывает П. Милославов в своем докладе о жанровых особенностях русского народного хора: «Мне пришлось быть свидетелем такого факта. В хоре русской народной песни под управлением Молдавина в городе Киеве певцы занимались поисками подголосков. К руководителю подошла одна из певиц, дала ему листок бумаги и сказала: «Посмотрите, я придумала подголосок». На листе нотной бумаги аккуратно и любовно была записана мелодия песни и сочиненный к ней подголосок. На мой вопрос: «Что это, частный случай?» — Молдавин ответил: «Нет, у нас многие так делают... они распевают песню дома и сами записывают придуманные ими подголоски» [79].

Практика показывает, что музыкальное образование не только не мешает сохранить специфику народного хора, но укрепляет ее, внося элемент сознательности.

[79] Из стенограммы доклада П. Милославова в ССК 1 июня 1951 г., с. 38.

Цель музыкально-образовательной работы в народном хоре состоит в том, чтобы поднять уровень музыкальной культуры артистов хора, преодолеть музыкальную неграмотность, развить сознательное отношение их к творческому процессу пения.

Музыкальное образование в коллективе — это одно из средств художественно-эстетического воспитания певцов в целях развития их культуры, художественного вкуса и творческой инициативы.

Методика музыкально-образовательной работы с хором должна основываться на следующих принципах: систематичность музыкального образования; тесная взаимосвязь теоретических сведений с конкретным репертуаром; разносторонность музыкального образования.

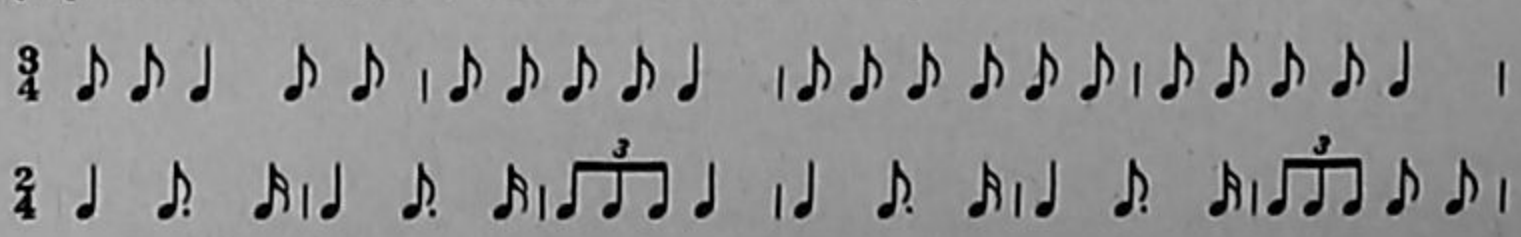
Скажем кратко о каждом из этих принципов. Опыт показывает, что музыкально-образовательная работа с хором будет эффективной лишь при условии ее непрерывности и систематичности. Целесообразно один раз в неделю проводить занятия по музыкальной теории и один раз — беседу или лекцию музыкально-образовательного порядка. Полезно также каждую репетицию начинать распеванием с элементами музграмоты. Эта практика дает хорошие результаты, так как теоретические знания и развитие музыкальности певцов становятся непосредственно взаимосвязанными.

Дополнительные занятия следует проводить в хоре с «новичками», поступившими в коллектив позднее. Это дает возможность постепенно «подтянуть» их до музыкального уровня коллектива в целом. В условиях гастрольной поездки в профессиональном народном хоре руководитель хора не прекращает занятий нотной грамотой (если есть для этого хотя бы минимальные условия) и занимается даже в вагоне во время переездов с небольшими группами певцов.

Другой принцип методики музыкального образования хора заключается в тесной взаимосвязи изучения музыкальной теории с исполнительским репертуаром.

Естественно, что отрыв музыкально-образовательной работы от творческой практики хора грозит превратить музыкальную теорию в сухое зазубривание теоретических «догм» — расположение звуков на нотном стане, интервалы, длительности и прочее. Только в тесной связи с изучаемым репертуаром, с практической работой над песнями можно сделать занятия по музыкальной теории содержательными, увлекательными и достигнуть лучших результатов. Именно на песенном репертуаре руководитель раскрывает выразительные свойства лада, мелодии, ритма, гармонии, интонационного языка. Так, при ознакомлении с трезвучием внимание певцов останавливается на песнях, начинающихся звуками трезвучий, например мажорного — «Калинка», минорного — «Черемуха». При этом подчеркивается их выразительное значение.

При ознакомлении с длительностями хору предлагаются ритмические диктанты на песенных мелодиях, в которых ухо певцов еще неосознанно улавливает ритмический рисунок. Примеры даются из репертуара хора от простых к более сложным: в хоре имени Пятницкого — «Кудрявчик молодой», затем «Славное море, священный Байкал»:



Некоторые руководители хора считают полезными устные диктанты, построенные на известных хору песнях.

Третий принцип музыкального образования — разносторонность его, идущая от широкого понимания музыкальной культуры в хоре.

Уже в распевании начинается развитие общих музыкальных способностей певцов — слуха, ритма, музыкальной памяти. В практике распевания певцы закрепляют теоретические сведения, полученные на специальных занятиях.

У певцов непрерывно воспитывается активный слух и активное слушание. С целью развития гармонического слуха в распевании певцам предлагается последовательность аккордов, обычно взятая из песни:

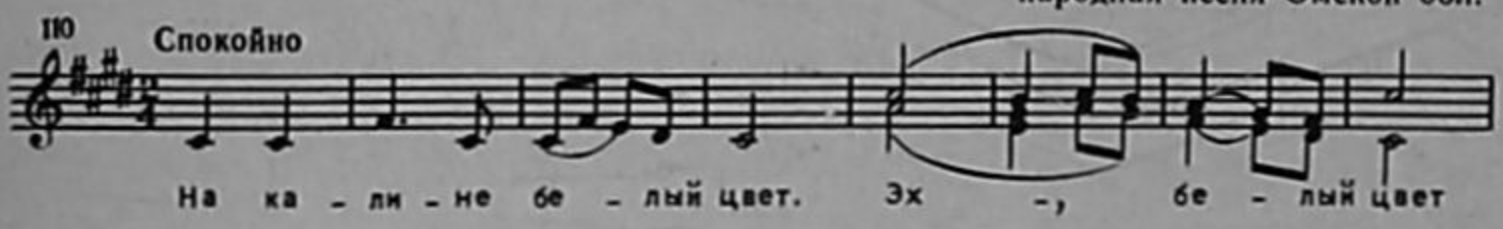
Из песни А. Оленичевой
«По Барабинским степям»
обработка *Г. Лобачева*



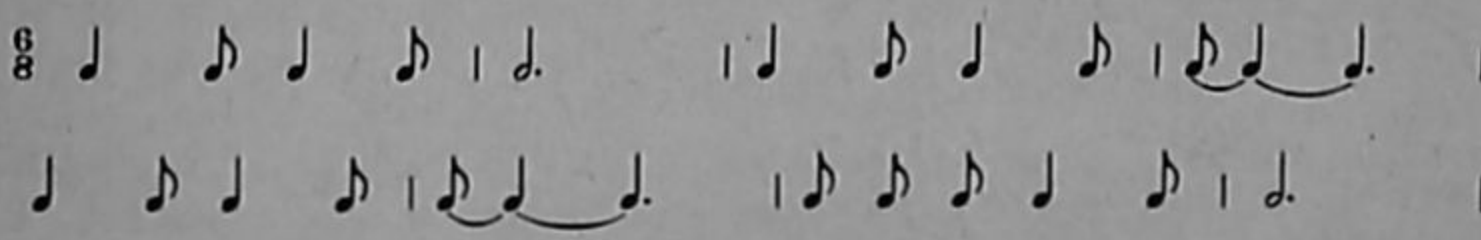
После двух-трехкратного проигрывания ее на фортепиано руководитель спрашивает певцов, как изменяются звуки аккордов и в каких голосах. В данном примере певцы определяют перемещение (второй аккорд), изменение гармонической функции (третий и четвертый аккорды и последний — унисон), затем прослеживают мелодические линии голосов. На подобных примерах певцы получают навык быстро ориентироваться в аккорде, находить в нем звук своей партии — «свой» звук, и разрешать его на основе ладотональных тяготений. Руководитель старается сочетать слуховое восприятие певцов с теми знаниями, которые они получают на занятиях по музыкальной теории.

Развитию чувства ритма приходится уделять особое внимание и в распевании, и в процессе работы над песнями, учитывая «самостоятельное» исполнение народного хора, то есть без дирижера. Четкое ощущение ритма можно вырабатывать различными путями, например, прохлопыванием ритмического рисунка какой-либо музыкальной фразы или периода, начиная с простейших песенных мелодий из репертуара хора:

«На калине белый цвет»
народная песня Омской обл.

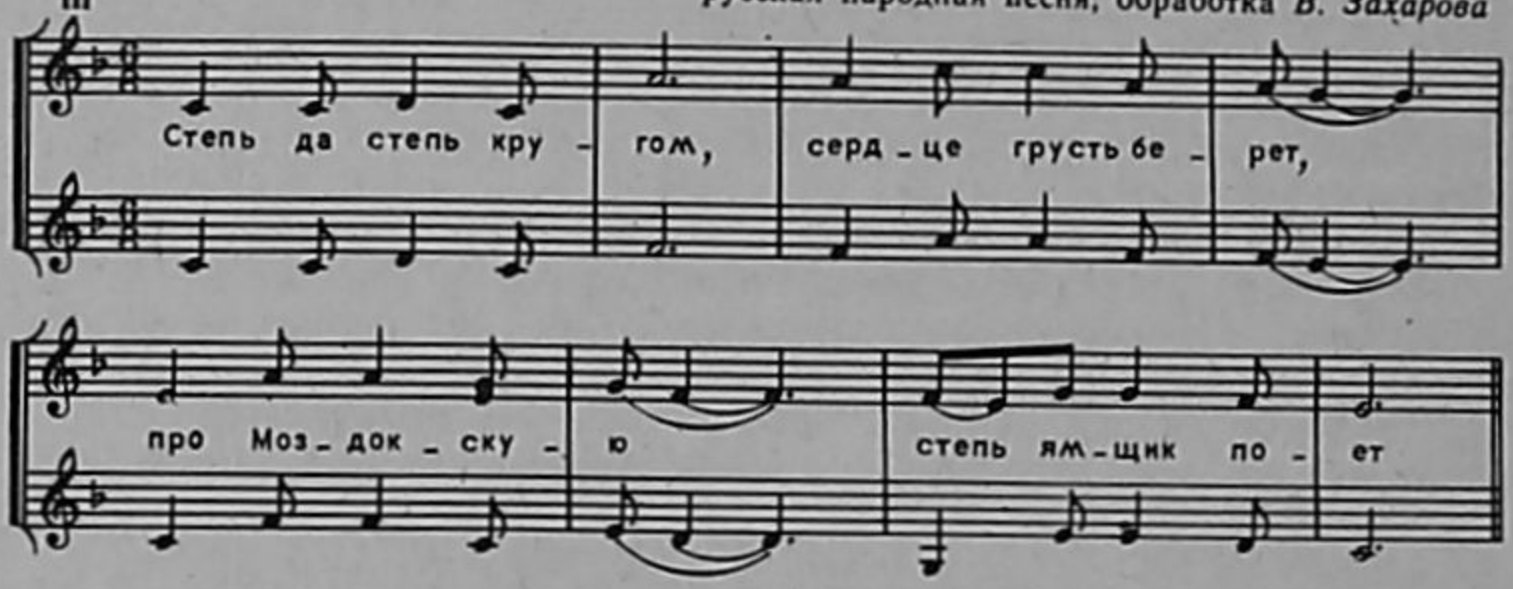


Простые ритмические упражнения подготавливают певцов к осознанию и исполнению более сложных ритмических построений, например, в песне «Степь да степь кругом»:



«Степь да степь кругом»
русская народная песня, обработка *В. Захарова*

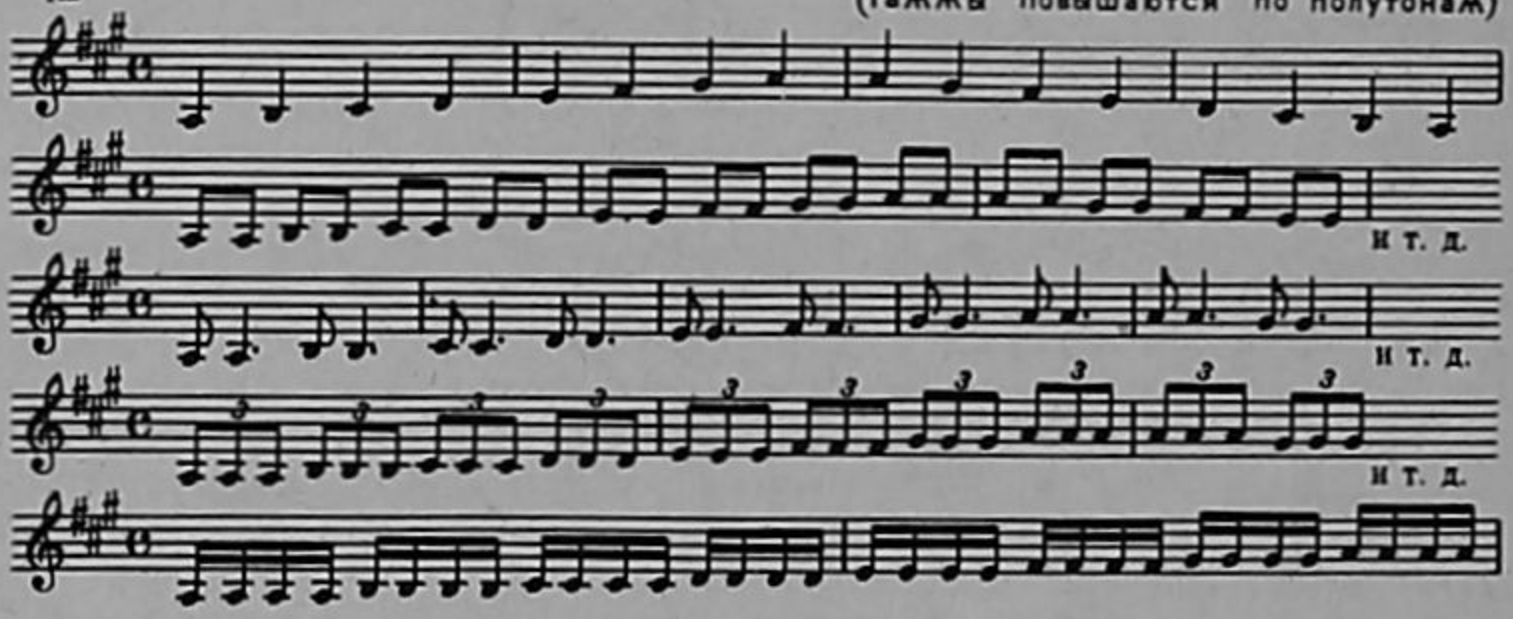
111



Пением гамм, ритмически варьированных:

Ритмическое упражнение
(гаммы повышаются по полутонам)

112

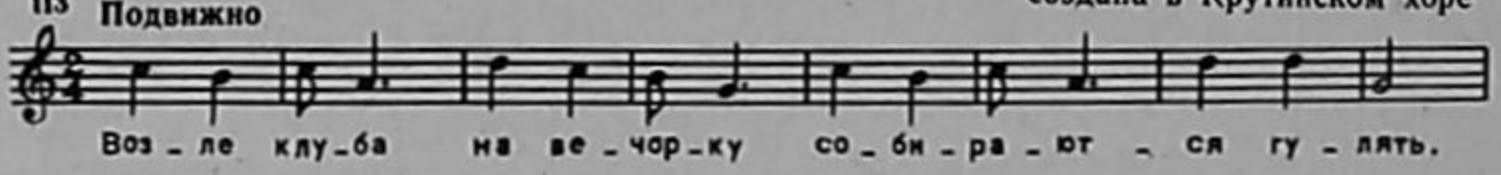


Это упражнение укрепляет чувство ритма и выравнивает вокальную линию в разных высотных и ритмических условиях.

Ритмическое разнообразие в пении гамм имеет определенную цель— подготовить певцов к исполнению песен с тем или иным характерным ритмом. Так, пение гамм в синкопированном ритме помогает исполнять песни, где синкопа — основа ритмического движения, например «Крутинскую польку»:

«Крутинская полька»
создана в Крутинском хоре

113 Подвижно

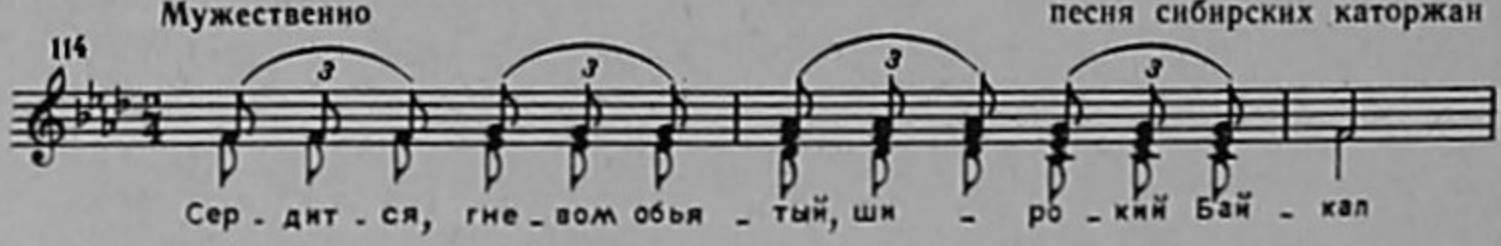


Ритмическая четкость в пении триоли необходима для песни «Байкал», в которой все второе предложение построено на триольном движении:

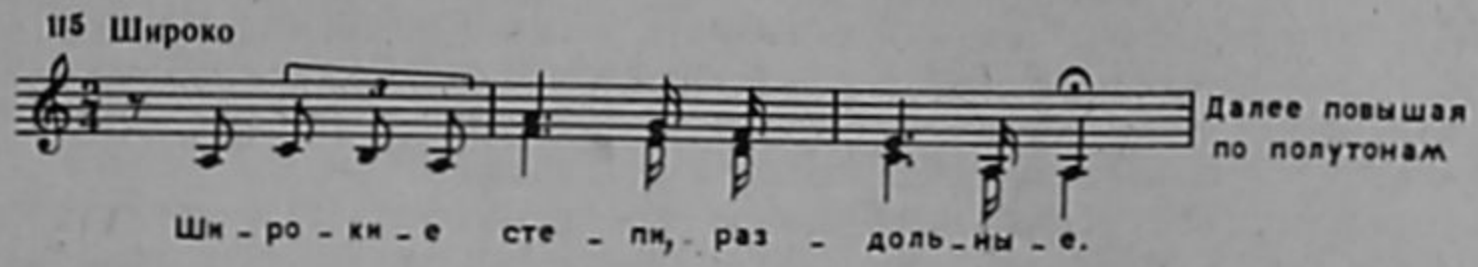
«Байкал»
песня сибирских каторжан

Мужественно

114

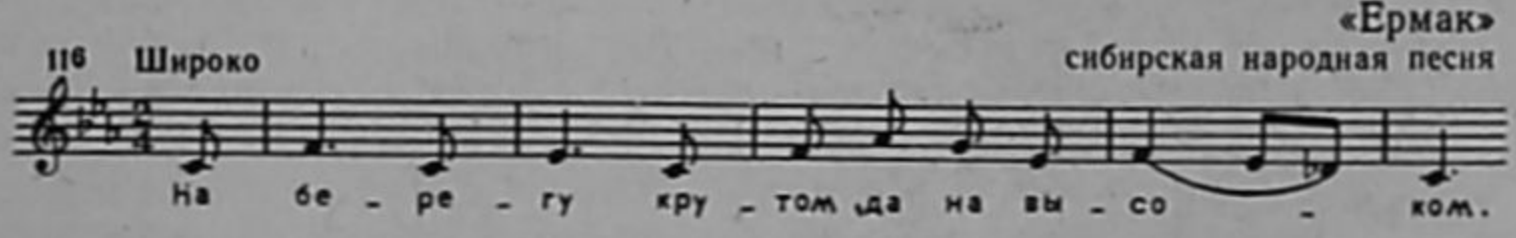


В упражнениях на распевание руководитель стремится подчеркнуть особенности построения мелодии, характерность ее лада и ритма:



В данном упражнении, наряду с активным ритмическим началом, возникает ощущение широты, простора, что подчеркивается октавным ходом вверх и выдержанными длительностями. Мелодия певуча, распевна. Устойчиво ощущается лад — натуральный ля минор.

Иногда следует подчеркнуть и выразительное значение отдельного интервала, например, кварты в некоторых русских песнях. Так, в песне «О Ермаке» активное, волевое, сильное начало заключено уже в первой кварте:



В хоре имени Пятницкого и в других хорах занятия по музыкальной теории сочетаются с коллективным сольфеджио. В сольфеджировании певцы сразу же практически претворяют полученные теоретические знания. При этом теоретические правила рассматриваются как средства раскрытия эмоционально-выразительного значения песенных мелодий — материала для хорового сольфеджирования. При сольфеджировании певцы тактируют, что помогает выработке ровного темпа, ощущению сильной доли, а значит, и фразированию в пении.

Основная практическая задача занятий музыкальной теорией — научить певцов петь по нотам с тем, чтобы ускорить процесс освоения песенного материала и внести в него элемент сознательности. Вторая практическая задача — при импровизационном распеве песни суметь записать свой вариант напева.

Навык нотной записи мелодии может оказаться чрезвычайно полезным для самостоятельного собирания певцами песенного фольклора в районах, в своих родных местах.

Народные певцы часто просто запоминают песни: известно, что некоторые из них хранят в своей памяти сотни песен, а значит, и могут легко запомнить новые. Певцы Воронежского хора рассказывали, что они из гастрольных поездок по районам всегда привозят немало песен, а когда хор делится на два коллектива для таких поездок, то собирание новых песенных образцов приобретает даже характер соревнования — кто соберет больше. Для народных хоров запись «с голоса» является еще перспективной задачей, которая при систематическом образовании может быть успешно осуществлена [80].

Отсюда ясно, как ценно для певцов умение записать на ноты хотя бы мелодию песни.

В занятиях сольфеджио участники хора постепенно приобретают навык чтения нот на основе осознания высотных и ритмических соотношений звуков: они начинают разучивать песню по нотам. Если даже певцы сразу самостоятельно не могут пропеть «с листа» новый музыкальный текст, то все же они имеют общее представление о движении мелодии и ритме своей партии. Взаимосвязь нотной записи и слухового

[80] Пока она доступна лишь отдельным певцам и музыкантам-оркестрантам из хора.

восприятия позволяет быстро осваивать мелодическое содержание партии. Этим предельно сокращается период разучивания музыкального текста. Все песни с развитой хоровой фактурой в профессиональном народном хоре разучиваются по нотным партиям.

Коллективное сольфеджирование предусматривает самое широкое использование песенного материала. Чтение по нотам известной мелодии всегда вызывает повышенный интерес певцов, стимулирует их в теоретических занятиях, ибо они непосредственно и наглядно видят их результаты.

В народных коллективах, как правило, систематически проводятся беседы и лекции по разнообразным вопросам музыкальной и хоровой культуры. В них принимают участие и художественный руководитель, и хормейстер, и фольклористы, и сами участники хоров. Эта форма музыкально-образовательной работы повышает уровень знаний артистов хора, расширяет их общий и музыкальный кругозор. Темами бесед могут быть отдельные вопросы истории русской музыки, народного творчества, статьи о хоровом искусстве из музыкальных журналов. Такие лекции и беседы проводятся в большинстве хоров регулярно и служат школой культурного и музыкального развития артистов хора. Народный хор является именно школой для певцов, так как принимаются они без всякой музыкальной подготовки.

14. ОСОБЕННОСТИ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ РУКОВОДИТЕЛЯ НАРОДНОГО ХОРА

Особенность руководства хором русской народной песни определяется спецификой народного коллектива, и прежде всего тем, что он представляет собой синтетическое объединение трех групп — хоровой, плясовой и музыкальной, органически взаимосвязанных.

В ансамбле песни и пляски (Краснознаменный ансамбль и другие) отдельные группы могут быть и не связаны так непосредственно, как в народном хоре. И репертуар и сама манера исполнения хоровых произведений и плясок ансамбля весьма различны. В народном хоре взаимосвязь хоровой и танцевальной групп обязательны. И в этом — народная традиция, где пляска, игра как бы рождаются из самого пения.

В профессиональных и многих самодеятельных народных коллективах танцевальной группой руководит балетмейстер. Но все постановки танцев, отдельные народные сцены — игры, песни с движением и хороводами продумываются художественным руководителем совместно с балетмейстером.

Хор никогда не должен оставаться посторонним наблюдателем, а тем более равнодушным к танцевальному номеру: даже если танец исполняется без пения, хор непосредственно реагирует на действие, происходящее на сцене. Кроме того, он принимает участие и в хороводах, в обыгрывании отдельных песен.

Отсюда одна из форм работы с хоровыми певцами, развитие их сценической активности, актерской игры, отдельных танцевальных движений. Эта работа проводится руководителями тогда, когда певцы хорошо знают музыкальный материал, то есть подготовлены к его сценическому воплощению.

Умение пройтись в хороводе, красота простого «русского» движения или даже походки — все это требует длительного коллективного труда. Специальные занятия с певцами проводит балетмейстер, а художественный руководитель контролирует их на основе конкретного исполнительского плана, выработанного совместно с руководителем танцевальной группы. При этом важно следить, чтобы при активности певцы не были развязными, при игре на сцене — не переигрывали, «подбадривая» танцоров возгласами и ударами в ладоши, не выкрикивали, не создавали ненужного «уханья», шума.

За всем этим следит руководитель. И от его наблюдательного глаза, правильной трактовки той или иной сцены, а главное, художественного вкуса, зависит качество исполнения.

Проведение сводных репетиций хора, оркестра и плясовой группы — сложная и ответственная работа. Основное здесь — слить исполнение всех трех групп в единое художественное целое. Безусловно, руководитель заранее разрабатывает исполнительский план каждого номера или

народной сцены. Предварительно работает отдельно с каждой группой. На сводной же репетиции лишь отшлифовывает исполнение в целом.

Процесс формирования репертуара народного хора заключается в собирании, записи, отборе и обработке лучших образцов народного творчества. Областные народные хоры, как правило, исполняют народные песни не по изданным партитурам, а сами находят в народе и обрабатывают их для своего коллектива. Причем каждый руководитель понимает, что любой областной хор — Воронежский, Северный, Рязанский и другие должен прежде всего отображать местную манеру пения с ее особым звуковым колоритом, характерным распевом и своеобразием поэтических образов.

Поэтому, чтобы непрерывно пополнять и обогащать репертуар хора, руководитель обязан организовать собирание и запись народно-песенных и танцевальных образцов. С этой целью руководители хора периодически выезжают в глубь районов области, привлекают местных фольклористов и знатоков народного творчества, самодеятельных авторов, а также используют материалы фольклорных экспедиций Союза композиторов, Центрального фонограмархива, Московской консерватории и другие. Кроме того, сами участники хоров — также собиратели и «носители» родных песен, помощники руководителя.

Мало этого. Чтобы стать подлинным выразителем народного искусства, коллективу и его руководителю необходимо наладить систематическое собирание материалов, связанных с этнографией своего края. Его должно занимать буквально все: приметы местного быта и речи, характерные самодельные музыкальные инструменты, сохранившиеся подлинные национальные костюмы — повседневные и праздничные, обрядовые традиции и т. д. С этой целью многие руководители в фольклорных экспедициях используют не только фото, но и киносъемку. Крайне желательна при этом цветная пленка. Многоцветье красок, узоров, фасонов местных костюмов еще далеко не изучено в русском народном искусстве, а потому используется в концертной практике весьма вольно. Кинокамера помогает с максимальной достоверностью запечатлеть характерные движения в плясках и игровых песнях.

В фольклорных экспедициях порой удается разыскать редкостный народный талант. А он, по выражению В. Захарова, «Как золотая крупинка в горе песка». Так были найдены Аграфена Глинкина на Смоленщине, Аграфена Оленичева в прииртышском селе Омской области, Ефим Сапелкин со своим ансамблем в Белгородской области и другие. Такие находки — целый клад не только для профессионального коллектива, но и для развития современного русского народного исполнительства в целом.

Весь собранный материал записывается, тщательно изучается, отбирается, а затем уже подвергается соответствующей обработке в текстах и партитуре. Постепенно песня приобретает необходимую концертную форму. Руководитель определяет и место каждой песни в программе, и каким составом может она исполняться, и ее сценическое решение и т. д. Составление содержательной и разнообразной по исполнительским формам и жанрам программы — также дело руководителя.

В связи с вопросом о подборе репертуара следует сказать и о работе художественного руководителя с композиторами, самодеятельными авторами новых песен и поэтами.

Профессиональные композиторы обычно пишут по заказу Государственных хоров на определенный текст или определенную тему. Новое сочинение обсуждается совместно с руководителем хора: нередко меняются детали в партитуре и хоровых партиях.

Руководитель хора не безразличен и к поэтическим текстам. Участники творческих групп также могут корректировать новый текст в целях его улучшения.

Если песня создается кем-либо из артистов народного хора, она обязательно предварительно прослушивается руководителем, затем подвергается художественной обработке в коллективе. Замечания певцов в области голосоведения, мелодики, текста бывают весьма ценными. В совершенствовании песни особенно большую роль играет музыкальный и художественный авторитет руководителя.

Сам руководитель или хормейстер могут обрабатывать народные или одноголосные авторские песни для своего состава хора. Есть немало примеров отличных обработок руководителей хоров. Именно в хоровых коллективах, на опыте изучения партитуры своего хора, проявилось мастерство таких авторов обработки, как В. Захаров, К. Массалитинов, Е. Калугина, Н. Кутузов, В. Левашов и другие.

Для изучения местной областной манеры пения и исполнения репертуара хора руководитель устанавливает постоянные творческие связи с самодеятельными хорами области и знатоками народной песни. Встречи коллективов, организация записи на магнитофон, расшифровки и обработки песен, взаимный обмен репертуаром, методическая помощь любителям пения — таковы формы этих творческих связей.

Работа с творческими группами — также интереснейшая особенность деятельности руководителя. В разделе «Вопросы импровизации» мы показали, как художественный руководитель или хормейстер осуществляет импровизационный распев песен «на голоса», как он подготавливает к таким распевам молодых певцов. В творческих группах задача руководителя главным образом состоит в том, чтобы наиболее полно раскрыть творческие способности (а они чрезвычайно разносторонни у одаренных певцов) и непрерывно воспитывать художественный вкус каждого участника хора.

15. ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЕ РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ХОРЫ

В данной главе мы дадим более или менее подробные сведения о каждом из двенадцати современных Государственных народных хоров Российской Федерации. Хоры будут рассматриваться в хронологическом порядке их организации. Хотя для большей четкости представления вокально-хоровой структуры возможно изучение их в курсе методики по группам: более низкие по диапазону женской группы — Хор имени М. Е. Пятницкого, Воронежский, Уральский, Ансамбль донских казаков и Кубанский казачий хор; средние — Сибирский, Оренбургский, Омский, Рязанский; высокие — Северный, Волжский, Хор русской песни Всесоюзного радио и Центрального телевидения.

Партитуры прилагаемых песен (большая часть которых имеется в грамзаписи, что облегчает изучение их в классе) дадут представление об особенностях каждого коллектива. Характеристика деятельности хоров дополняется списками литературы, включающими книги, буклеты и журнальные статьи.

Государственный академический [81] русский народный хор имени М. Е. Пятницкого

Уже сама активная творческая жизнь коллектива в настоящее время свидетельствует о том, что деятельность выдающегося певца, собирателя и организатора первого хора крестьян Митрофана Ефимовича Пятницкого имела историческое значение.

Уроженец села Александровки Воронежской губернии Пятницкий прежде всего впитал в себя все характерные черты воронежской народной песенной традиции. А прирожденный музыкальный талант, увлеченность исконно русскими напевами, их своеобразной распевностью, впоследствии сделали его не только превосходным исполнителем родной песни (все его выступления в концертах имели, как говорили очевидцы, «шаляпинский» успех), но повели его и дальше — по тернистому, но благородному пути собирательства. На свои средства издал Пятницкий первый сборник «Двенадцать русских народных песен Воронежской губернии» (1904), сделавший его имя известным.

От собирания песен в Воронежской, Рязанской и Смоленской губерниях Пятницкий пришел к идее объединения лучших песенников этих

[81] Звание Академический присуждено коллективу за высшую профессиональную квалификацию.

мест в крестьянский хор. Отыскивая талантливых народных умельцев из крестьянской среды, он стремился познакомить с их вдохновенным мастерством широкие круги общественности, показать художественную силу подлинной русской народной песни.

Первый концерт хора крестьян состоялся в феврале 1911 года в Москве. На присутствующих произвели неизгладимое впечатление исполненные хором песни, сказания, былины и народные игры. «От них веяло простотой, искренностью, задушевностью и вместе с тем величием и той могучей силой, которая способна слабого ребенка хоть на одно мгновенье превратить в богатыря»[82].

Восторженно слушали концерт С. Рахманинов, Ф. Шаляпин, В. Сук. «Они не спешили покинуть зал, — пишет В. Пасхалов. — Бросалось в глаза их взволнованное состояние, которое обычно охватывает артистов, когда они сталкиваются с явлениями подлинного искусства»[83].

Подлинным украшением первых концертов Пятницкого была семидесятилетняя Аринушка Колобаева, выступавшая с двумя дочерьми. Редкостное артистическое дарование ее, вдохновенное мастерство исполнения русских песен буквально ошеломили слушателей. А сам Пятницкий записал от нее десятки подлинных шедевров воронежских песен и былин.

Несмотря на тяжелые условия дооктябрьского периода, когда хор Пятницкого мог выступать лишь в кофейных и трактирах, а репетиции проводились в его маленькой квартирке, благородное дело энтузиаста народной музыки не заглохло.

После Великой Октябрьской социалистической революции народные хоровые коллективы впервые в истории получили государственную поддержку и широчайшую слушательскую аудиторию. В 1918 году Пятницкому удалось собрать и перевести в Москву на постоянное жительство большую часть своего крестьянского хора. И несмотря на то, что певцы работали на фабриках и заводах, все свободное время они отдавали любимому делу.

Концертная деятельность хора получила широкий размах и популярность в народе, так как выступления его проходили не только на сценах, но и на предприятиях, заводах, а то и просто на вокзалах для красноармейцев. 22 сентября 1918 года на концерте хора в Кремле присутствовал В. И. Ленин. В беседе с М. Е. Пятницким он высоко оценил деятельность хора и говорил о необходимости расширения пропаганды русского народного творчества.

В 1927 году, после смерти основателя, руководство хором принял литературовед и фольклорист П. М. Казьмин. Первые десятилетия после Октябрьской революции хор имени М. Е. Пятницкого был полупрофессиональным коллективом и, как писал П. М. Казьмин, «приблизительно до 1935 года не знал закрепленных за певцами партий, как это имеет место сейчас. Большинство певцов были подлинно народными певцами, которые с малых лет знали данную песню и могли ее петь свободно...»[84]. Хор продолжал традиции импровизационного пения с подголосками, воспринятые от мастеров русского пения — крестьян, собранных Пятницким. Репертуар состоял из старинных песен. Нужны были песни нового времени, в которых исторически сложившиеся на-

[82] «Исторический вестник», 1911, июль.

[83] Пасхалов В. М. Е. Пятницкий и история возникновения его хора. — В кн.: Советская музыка, сб. 2. М., 1944, с. 74.

[84] Цит. по кн.: Мартынов И. Государственный русский народный хор имени Пятницкого. М., 1953.

родно-песенные традиции сочетались бы с чертами советской культуры.

И здесь новатором выступил композитор Владимир Григорьевич Захаров, пришедший в хор Пятницкого в 1931 году [85]. Два с лишним десятилетия художественные руководители Захаров и Казьмин искали новые пути творческого развития жанра народного хора. Этот период — целая эпоха в жизни коллектива [86].

С приходом В. Г. Захарова хор имени Пятницкого решительно пошел вперед, развивая свой исполнительский стиль, и стал одним из ведущих профессиональных коллективов страны.

Новые песни, созданные Захаровым, удивительно соединили в себе народную самобытную основу с современностью тематики и музыкального языка. В творческом содружестве с поэтом М. Исаковским В. Захаров сумел обобщить в песенном искусстве то новое, что возникало в жизни. Так, яркое воплощение в песнях Захарова — Исаковского нашли идеи коллективизации, электрификации и т. д. («Дороженька», «Вдоль деревни»).

Песни В. Захарова составили основной репертуарный фонд хора тех лет. По всей стране разнеслись его песни «Зелеными просторами», «Провожание», «А кто его знает», а в годы Отечественной войны — «Ой, туманы мои», «Наша сила в деле правом» и многие другие.

В 30-е годы началось поистине триумфальное шествие хора имени Пятницкого по всей стране и за рубежом [87].

Расширение репертуара, изменение состава певцов и условия широкой концертной деятельности повлияли на исполнительский стиль хора в целом. Хор имени Пятницкого поставил задачу отобразить в своем исполнительстве многообразие русской национальной культуры различных областей. В его репертуаре — и кубанская песня «Ночь уж наступает», и сибирская «Сронила колечко», и курские наигрыши, и северные хороводы, и сормовские, ярославские, подмосковные частушки.

В золотой фонд хора вошли постановки народных действ — «За околицей» и «Сцены русской народной свадьбы». Тексты этих сцен составлены по подлинным фольклорным источникам П. Казьминым. А форма их включала подлинно народный обряд, где и хороводы, и песни, и диалоги, и игры, и костюмы — все передано сочным языком подлинных народных обычаев и стиля исполнения.

В хоре раскрылись дарования таких прославленных народных певиц, как А. Козлова, В. Клоднина, А. Прокошина, М. Подлатова.

Уже тогда проявила свой исключительный дар неизменный руководитель плясовой группы хора, большой мастер русского танца, народная артистка СССР Татьяна Алексеевна Устинова. Она воспитала замечательных танцовщиков: И. Турченкова, А. Климова, П. Сорокина, А. Данилину, А. Порхунову и многих других.

В 1962 году руководство хором возглавил композитор, народный артист РСФСР Валентин Сергеевич Левашов — большой знаток русского фольклора.

Центральное направление репертуара хора имени Пятницкого остается прежним: старинные и современные народные песни различных областей России. Среди них песни в подлинной народной партитуре с

[85] См. об этом в кн.: Воспоминания о В. Г. Захарове. Сост. П. Казьмин и В. Хватов. М., 1967.

[86] См. сборники русских народных песен хора в 3-х выпусках (1936, 1937, 1939) под редакцией В. Захарова и П. Казьмина и «100 русских народных песен хора им. Пятницкого». М., 1958.

[87] Подробные сведения о хоре даны в книге И. Мартынова «Государственный русский народный хор имени Пятницкого».

сохранением местных певческих особенностей, исполнительских приемов и диалекта: забайкальская «Ох, со вчерашнего утра я хату не топила», белгородская «Через садик, через вишенье», песня донских казаков «Ой, ты кормилец, Дон Иванович», песня Алтайского края «Вечерок да вечерается», воронежские, брянские, подмосковные песни. Все это с большим вкусом и тщательностью отобранные жемчужины из русской фольклорной сокровищницы.

Много лет сохраняются в хоре классические образцы русской песенности, обработанные Захаровым: «Горы Воробьевские», «Вдоль да по речке», «Ясен то ли сокол», «Степь да степь кругом», «Не одна во поле дороженька» и Левашовым: «Что горит, горит», «Уж ты, поле мое», «Семеро зятьев», «Лебедушка».

Естественно, что, сохраняя прочные исполнительские традиции прославленного коллектива, Левашов привнес в него и собственные творческие вкусы. Это сказалось как в новых его обработках песен, ранее звучавших в хоре — «Горят, горят пожары», «Вот мчится тройка почтовая», так и в создании и трактовке песен нового времени — 60—70-х годов. Среди них широко популярные: «Родное Подмосковье», «За околицей», «Ты цвети, Россия», «Волга знает, куда течет».

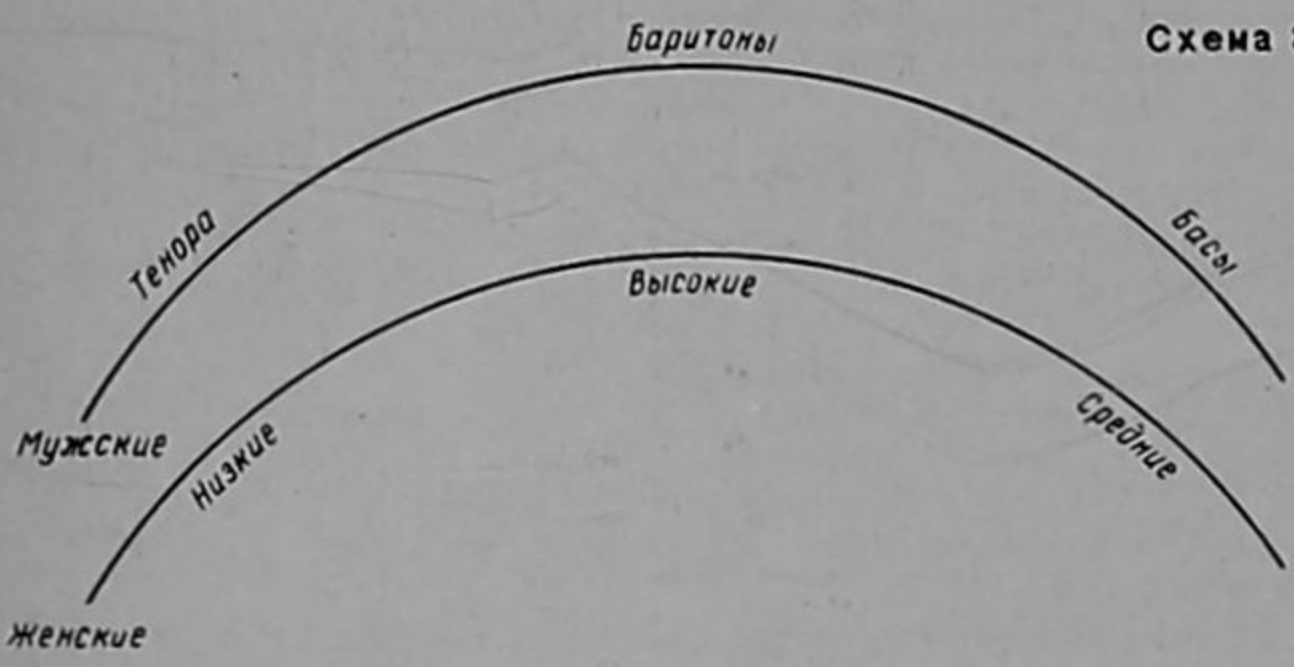
С приходом Левашова вокруг хора имени Пятницкого сплотился целый творческий коллектив советских композиторов. Многие песни их прочно вошли в концертные программы: «Поэма о Ленине» Ф. Маслова, «Ты Россия моя» С. Туликова, «Ленина помнит земля» А. Новикова, «Зеленый горошек» В. Лавриненко, «Сидят ветераны» А. Пахмутовой. И, конечно, «золотой фонд» хора составляют немеркнущие и сегодня захаровские песенные шедевры.

По-новому зазвучали вокально-хореографические массовые сцены в хоре, обычно заключающие концертные отделения. Все они — на современную тематику: «Расцветай, земля весенняя» и «Здравствуй, Волга» (музыка В. Левашова), «Ивушка» (музыка А. Мистюкова).

Программы последних десяти лет тематически направлены: «На русских просторах» (1963), «Доброе утро, Россия» (1966), «Ты цвети, Россия» (1968), «Ленина помнит земля» (1970).

До 1961 года хор имел такую вокально-хоровую структуру:

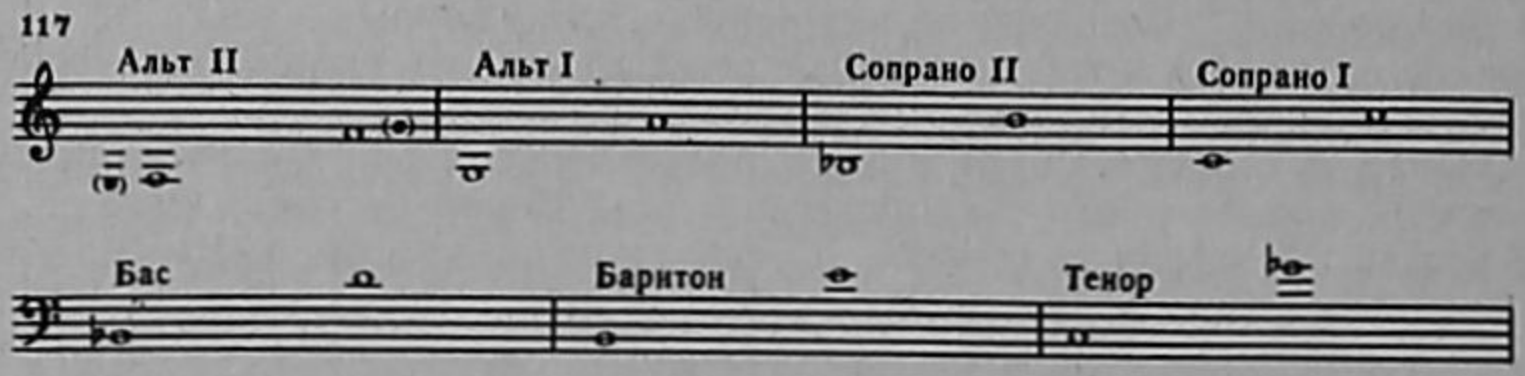
Схема 3



Тенора нередко дублировали партию альтов.

С 1961 года женская группа хора делится на четыре партии — сопрано I, сопрано II, альты I, альты II. Мужская группа состоит из теноров, баритонов, басов.

Рабочие диапазоны голосов:



Партитура хора компактная, часто происходит перекрещивание альтов и теноров, сопрано и альтов. Низких басов нет, есть центральные и высокие.

В хоре культивируется манера пения в основном в натуральном грудном регистре. Хору присуще особое звучание — плотное, открытое, несколько напряженное. Пожалуй, ни один из областных профессиональных хоров не обладает такой силой и монолитностью хорового звучания. Для манеры пения характерен большой «разлив» женских голосов, тембровая вибрация, близкий, плотный звук, разговорность.

Практическую помощь хормейстерам оказывают талантливые певцы, передавая вокальный опыт молодым. Среди «шефов» или вокальных наставников лучшие певицы: А. Прокошина, К. Коток, В. Захарова, Л. Николашина. Такой метод чрезвычайно эффективен.

С 1975 года существует в хоре студия для начинающих народных певцов и танцовщиков. Выпускники студии (состоялось уже два выпуска) стали профессиональными артистами и в самом хоре, и в Ансамбле донских казаков, и в танцевальных коллективах: «Березка», Красноярский ансамбль танца Сибири.

В 1969 году при хоре создан детский коллектив (руководители: народная артистка РСФСР А. Прокошина и Е. Горячева). Юные певицы постигают «секреты» русского пения, впитывают все характерные черты народной манеры исполнения. На концерте, посвященном 60-летию со дня основания хора имени Пятницкого (1971), особую прелесть и свежесть внесли их голоса, прозвучавшие в песне В. Захарова «Пройдут года» и в общем хороводе «Вышли девушки весною на лужок».

Кстати, этот концерт явился показательным, так как коллектив продемонстрировал не только свое исполнительское мастерство, но и то, как он сохраняет все самое ценное, накопленное за шесть десятилетий. Многие из песен, украшающих репертуар хора, упоминались выше. Следует сказать о не теряющих своей красоты и художественной значимости танцевальных номерах: «Северные хороводы», «Хохломские лошкари» (музыка В. Хватова), «Тимоня» (обработка А. Широкова), «У нашей Кати», «Рязанская змейка» (музыка А. Воеводина). Все они поставлены замечательным мастером русского народного танца Т. А. Устиновой.

Плясовая группа коллектива поражает танцевальной техникой и истинно народной изобретательностью — от нежного девичьего хоровода до стремительных плясок «ряженых», от лихой мужской пляски до массовых танцевально-хоровых картин народного гулянья [88].

[88] Об оркестре хора имени Пятницкого см. в главе «Инструментальное сопровождение». Партитуры профессиональных хоров помещены в конце Нотного приложения.

Невозможно даже перечислить все маршруты концертных гастролей нашего старейшего народного хора. Только в 60—70-е годы он был участником Фестивалей искусств: «Московские звезды», «Русская зима», «Золотой колос» (к 20-летию освоения целины), «Белые ночи», «Русская музыка—72» (Новгородский фестиваль), «Весна Ала-Тао». Почти все республики Советского Союза слышали его в дни декад литературы и искусства.

Скандинавия, Япония, Канада, Венгрия, Мексика, Австралия, Польша, ГДР, ФРГ, США восторженно аплодировали прославленному коллективу в последние полтора десятилетия.

Государственный Северный русский народный хор

Рождение народного хора Северной песни — 1926 год, когда в Великом Устюге прозвучал впервые женский ансамбль северянок, собранных энергичной ревнительницей северного искусства Антониной Яковлевной Колотиловой — устюжской учительницей. Колотилова была чрезвычайно деятельным и талантливым человеком. Разъезжая по деревням на Пинеге, в Лешуконье, Поморье, тщательно и любовно изучала она живой северный фольклор, не испытавший на себе инородных влияний. И не только песенный быт интересовал ее, но и этнография, костюмы, домашняя утварь. Разыскала она и звонкие яркие голоса, записала множество песен, мелодий, наигрышей. А речь северян Колотилова освоила с детства, живя подолгу в вологодской деревне. Позже она получила и вокальное образование и все свои знания, опыт, организаторский талант отдала созданию одного из самых самобытных народных коллективов.

Популярность Северного хора быстро росла, уже в 30-е годы он выступает с успехом в Москве, а в 1940 году хор становится профессиональным коллективом не только по условиям работы, но и по уровню своего мастерства. В то время в хоре было две группы. Одна состояла из пинежских певиц, исполнявших только свои песни и так, как переняли они их от своих бабок и матерей, — пели строго, величаво, сдержанно, в своеобразных узорчатых распевах. До сих пор гордятся певицы хора своими богатейшими пинежскими песнями.

Вторая группа исполняла песни разных районов Севера и Поморья с их высоким «ветвистым» звучанием, Лешуконья — с звенящим широким многоголосием, Каргополья — с тонким, изящным кружевом подголосков, и Шенкурска, где поют очень тепло, задушевно.

Руководители стремились сохранить своеобразие стиля исполнения северных игр, хороводов, плясок. Это особенно отразилось в сценах «Северной свадьбы» в постановке А. Колотиловой. В «музыкальные картины», как названа была постановка, введены многие сцены крестьянского свадебного обряда: деревенская вечеринка, сватовство, отъезд к венцу, свадебные причеты, наговоры дружек, пляски, обрядовые песни, былины, частушки.

Фольклорное начало до сих пор отчетливо прослеживается во всех программах хора. Особенно ярко и широко даны традиционные музыкальные и жанрово-сценические формы в песенно-танцевальных композициях: «Северные хороводы», «Печорские беседы», «Северное играньице».

Наряду с жанровым разнообразием в репертуаре хора есть и песни типично северные — былины, скоморошины. Скоморошины — древнейший вид русского искусства с ряжением, острогротескной игрой, балагурством. Тексты их обычно сатирические; среди них и песни для женского исполнения — «Во зеленом во бору», «Небылица в лицах», и мужские (в хоре есть группа мужчин — частушечников, запевал, обыгрывающих песни). Великолепны «скоморохи» — ряженые в сцене «Печорские беседы»:

...Пришли люди к нам веселые,
Веселые люди, не простые,
Не простые люди, скоморохи.
Заиграй, Вавило, во гудочек,
Во звончатый, во переоладец,
А Кузьма с Демьяном приспособят.

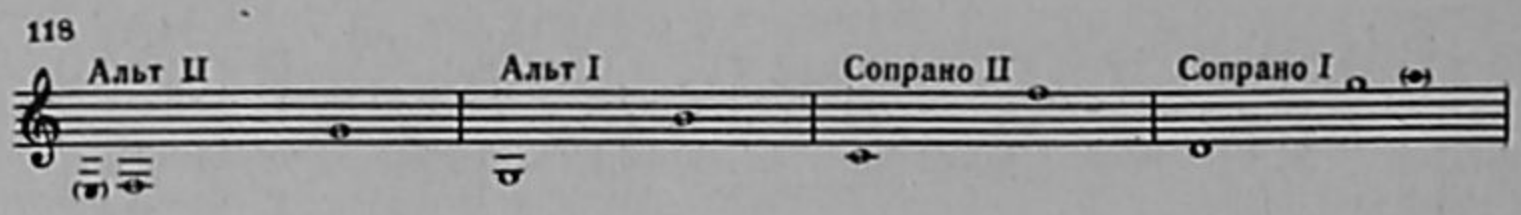
«Печорские беседы» — образец фольклорной картины посиделок-бесед. Большой знаток Севера, композитор А. Абрамский отобрал и обработал с удивительным тактом подлинные мелодии, объединив их единым сюжетом, с учетом музыкального и жанрового развития. Здесь хоровые песни девушек, и сольные номера, и «скоморошины», и пляски — все отражает фольклорное начало — непременную основу репертуара северян.

«Северное играньице», целиком построенное на народно-песенном материале, поставлено Л. Бордзиловской как красочное игровое действие. В венок великолепных северных хороводных песен вплетается незамысловатая свадебная игра с колоритной фигурой свахи, бравого «усача», жениха и невесты. Масса строгих и сдержанных линий, движений, хороводов мастерски спаяна воедино. Все в этой картине наполнено звоном голосов, мелодий и ритмов северного гуляния.

Удивительные по узорам и красочности северные костюмы, решенные в сиренево-розовой гамме, усиливают общее впечатление.

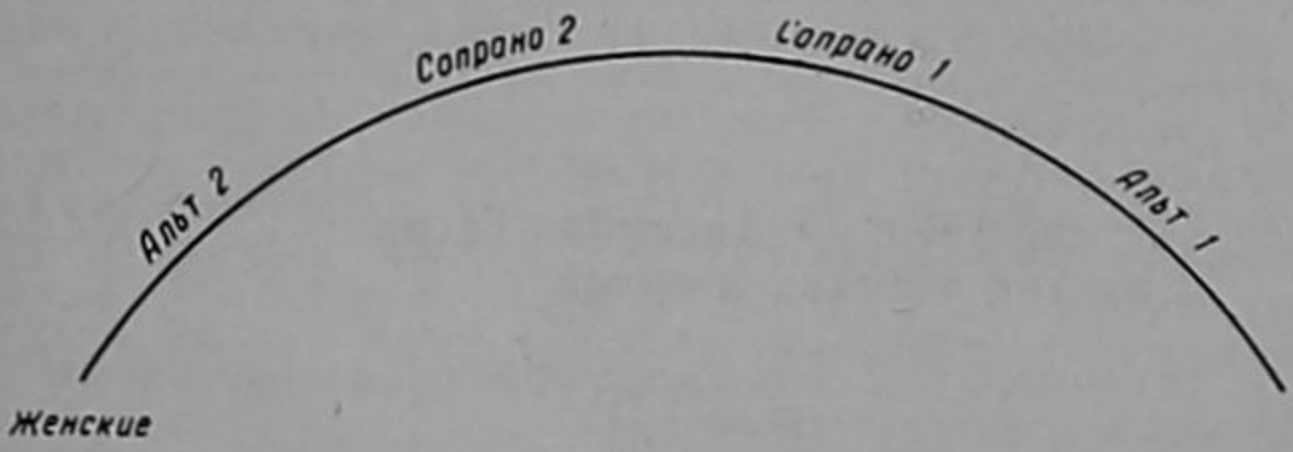
Все перечисленные сцены появились в репертуаре Северного хора с приходом в него в 1960 году большого мастера и энтузиаста народного пения народной артистки РСФСР Нины Константиновны Мешко. Выпускница Московской консерватории, Н. Мешко с детства впитала любовь и уважение к исконно народным традициям в родной деревне Калининской области. Возглавив художественное руководство хором Северной песни, она со свойственной ей энергией, творческой убежденностью и вкусом разрабатывает все новые и новые темы, образы, сцены из народной жизни.

Певческая манера Северного хора — единственного женского профессионального коллектива — чрезвычайно своеобразна. Поразительна ее сдержанность, величавость, даже строгость характера пения. Окающий говор, диалектные особенности северной речи с характерным смягчением буквы *ч* на мягкое *ц* (девцёноцки, дролецка), неторопливый «вьющийся» музыкальный распев и своеобразие стихотворных текстов. Широкая палитра звуковых красок — от почти «баритональных» альтов до нежных, серебристых сопрано:



Расположение хора

Схема 4



Обновляется с годами состав певцов, но Северный хор неизменно звучит удивительно красочно по тембровому колориту, располагает широчайшим диапазоном в две с лишним октавы. Он сохраняет традиции северного пения с октавными удвоениями основной мелодии, что создает интересную игру голосов в грудном и головном регистрах.

В одной из зарубежных рецензий Северный хор назван «фольклорно-классическим». Именно в сочетании фольклорного начала и высокой «классической» профессиональной культуры видит Н. К. Мешко задачу народного хора современности. «Чем выше дерево, тем глубже его корни, чем выше профессиональное мастерство народного хора, тем глубже он к народной почве», — говорит она. Причем прочтение народного искусства сегодня должно быть с позиций глубокой содержательности, общественного смысла, истинно народного духа. Не копировать стариков, не подражать, а достигать подлинного мастерства путем полного раскрепощения творческих сил, ориентируясь на идеальные образцы в народном пении. «Искусство призвано не развлекать, а непременно воспитывать», — говорит далее Мешко. Оттого так наполнены программы Северного хора глубоким содержанием. Несколько песен объединяются часто одной мыслью. Например, тема любви и патриотизма пронизывает следующие подряд три песни: «Первое свидание» (музыка А. Мосолова, слова В. Бокова), «Цвела, цвела черемуха» в обработке С. Богуславского и «Колыбельная» (музыка А. Мазаева, слова Д. Ушакова).

Северный хор выступил одним из первых создателей больших действ на современную тематику: «Зима в Заостровье», «Поморская сюита» (музыка Ф. Маслова), «Сильный, смелый и умелый» (музыка А. Абрамского, слова Л. Васильевой).

Новые формы хорового исполнения найдены северянами в последних программах, например, цикл хоров А. Мосолова на слова С. Есенина. Здесь коллектив демонстрирует высокую культуру пения a cappella.

Профессиональный, талантливый музыкант, Н. К. Мешко ведет неустанную работу по совершенствованию вокального, исполнительского и актерского мастерства. В этом ей помогают как руководители цехов — хорового, танцевального и оркестрового (А. Носков, И. Меркулов, Б. Туровник), так и опытные певицы, составляющие фольклорную группу. Они творчески обрабатывают напевы и тексты, передают молодым «секреты» своего мастерства.

В 1967 году при хоре создана певческая студия для молодых певцов. В ней ведутся систематические занятия по музыкальной грамоте и сольфеджио, народному танцу, вокальному и актерскому мастерству.

Такая система преемственности народных традиций — хор-студия — обеспечивает пополнение хора свежими певческими силами.

Н. К. Мешко намечает план возрождения искусства импровизации, утерянного в силу ряда объективных причин в профессиональных народных хорах [89].

Государственный Ансамбль песни и пляски донских казаков

Среди русских хоровых коллективов Ансамбль песни и пляски донских казаков занимает особое место.

Известно, что по жанровым особенностям в ансамблях песни и пляски хоровая и танцевальная группы органически не связаны репертуаром (рядом с хором охотников из оперы Вебера «Волшебный стрелок» может соседствовать солдатская пляска «На привале» и т. д.). Стиль исполнения народных песен близок академическому. Сопоставим, например, трактовку и характер звучания классической русской народной песни «Не шуми, мати, зеленая дубравушка» в Краснознаменном имени А. В. Александрова ансамбле песни и пляски и в Уральском народном хоре.

Такова была жанровая специфика и Ансамбля песни и пляски донских казаков, основанного в 1936 году. Хоровая группа однородная — мужская, танцевальная — смешанная. В репертуаре преобладали солдатские и казачьи народные песни. Длительное время Ансамблем руководил П. И. Лысоконь.

Начиная с 1970 года в Ансамбле произошли коренные изменения, определившие новое творческое направление коллектива. К руководству хором пришли сразу три выпускника отделения по подготовке руководителей русских народных хоров Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных: художественный руководитель Анатолий Николаевич Квасов, главный хормейстер Людмила Антипова и хормейстер-фольклорист Надежда Ломанова.

До реорганизации в состав Ансамбля входил мужской хор, поющий в академической манере, танцевальная группа и группа баянистов. В настоящее время Ансамбль песни и пляски донских казаков по жанру представляет собой четко выраженный русский народно-хоровой коллектив. Жанровая определенность его отражена в репертуаре, состоящем прежде всего из подлинных (без обработок) русских казачьих народных песен; манера исполнения, как и сам репертуар хора и танцевальной группы, говорят о его творчески полном выражении народного искусства казачьего Дона.

Инструментальная группа весьма своеобразна и колоритна. В состав ее, наряду с балалайками и баянами, входят медные, деревянные, духовые и ударные инструменты. Это своеобразие состава не надуманно, а традиционно связано с былым широким распространением на Дону духовых инструментов, из которых состояли оркестры казачьих военных полков. В руках одаренных музыкантов Ансамбля соединение столь разнообразных инструментов создает свежее, красочное звучание. А многообразное сочетание их придает особый музыкальный колорит песням (походные — с духовым оркестром) и народным сценам: «Донцы — молодцы», где широко применены духовые и ударные инструменты, «Ты

[89] См. статью Н. Мешко «Еще раз о народных хорах». — «Советская музыка», 1974, № 1.

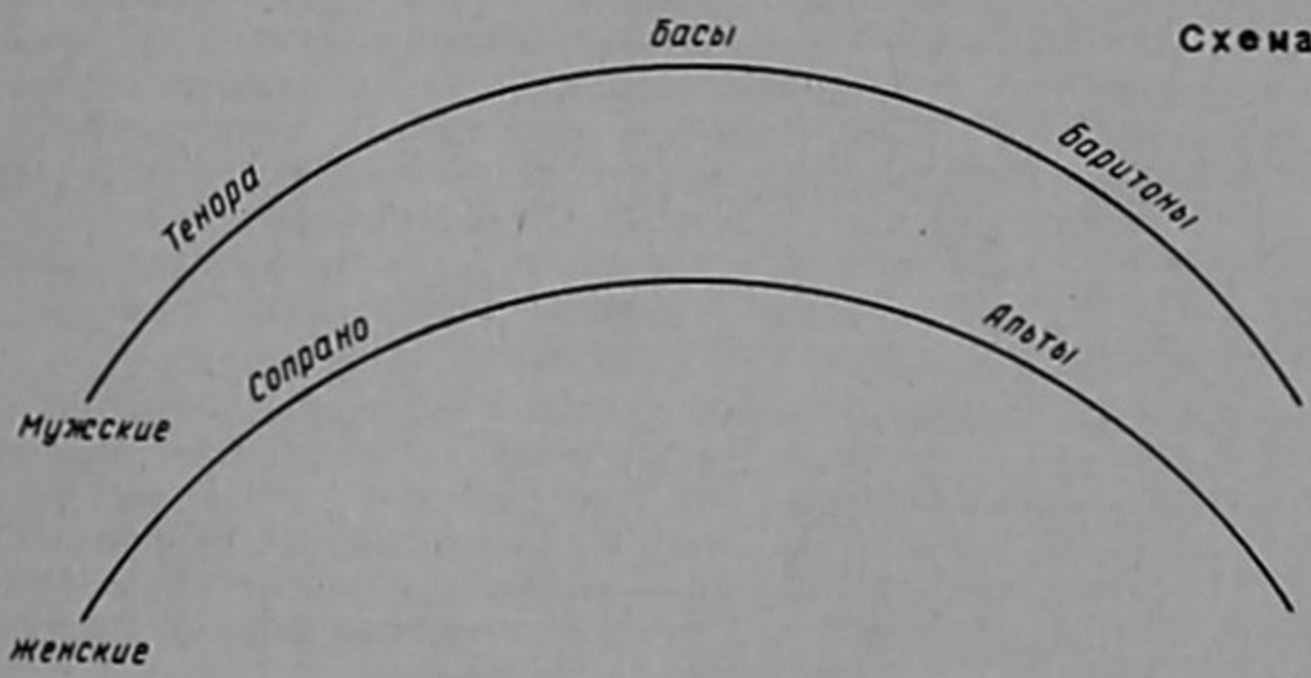
воспой в саду, соловейка» (деревянные духовые, особенно тонко использована свирель).

Хор Ансамбля смешанный, что открывает большие возможности для творческого выражения. Обратим внимание на количественный состав: женская группа хора — двадцать (семнадцать) человек, мужская — двадцать два (девятнадцать) человек. Преобладание мужских голосов объясняется природой донских песен, в которых мужчинам отводится нередко ведущая роль.

Женская группа состоит из двух основных партий — сопрано и альтов, каждая из которых делится на сопрано I и сопрано II, альт I и альт II. В мужской группе три основных партии — тенора, баритоны, басы. Тенора могут делиться на I и II.

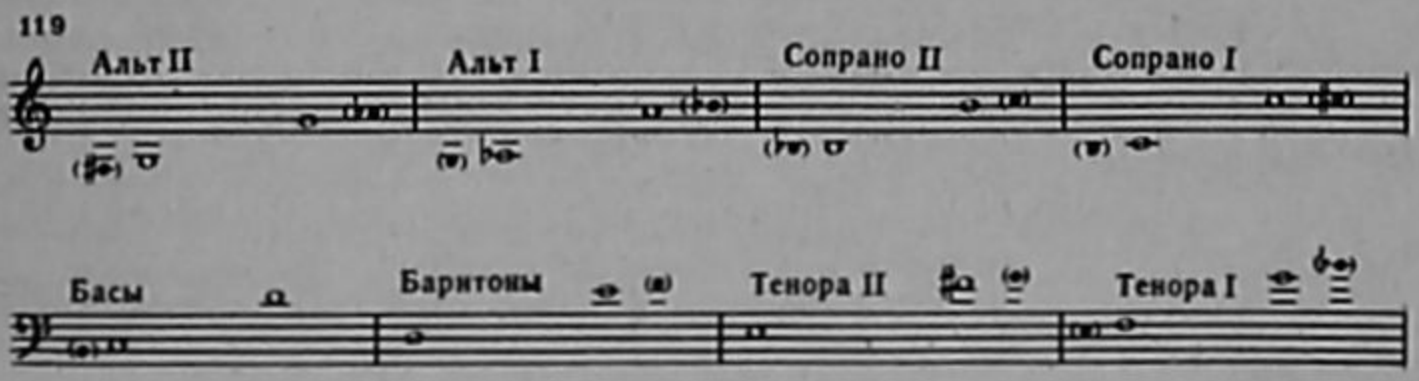
Расположение хора на сцене зависит от исполняемой песни. Если песня не игровая, где хор находится в движении, а быстрого темпа без сопровождения или с сопровождением, то хор располагается полукругом в два ряда: первый — женщины, второй — мужчины. В центре стоят самые высокие артисты хора, к краям — ниже. Внутри основных партий хористы стоят «вперемежку», не придерживаясь деления на первые и вторые голоса, что приучает их к творческой свободе.

Схема 5



При исполнении некоторых протяжных лирических песен, например, «Степь да степь кругом» в обработке В. Захарова, требующих широкого дыхания, звукового простора, хор располагается по всей сцене в один ряд. Мужская и женская группы стоят «вперемежку» голосов, группируясь так: слева — сопрано и тенора, справа — альты, баритоны, басы. При подобной расстановке хор звучит наиболее компактно и слитно. Разумеется, такое расположение хора предполагает большую творческую самостоятельность каждого певца, умение его петь в ансамбле с певцами из других партий.

Диапазоны голосов:



Партитуры Ансамбля донских казаков полностью отражают особенности донского многоголосия. Для них типично тесное расположение голосов. Основой является двухголосие, которое часто оплетается дополнительными подголосками. Число голосов в отдельных песенных образцах может доходить до пяти.

Одной из замечательных особенностей партитур Ансамбля является сохранение подлинно народного донского верхнего подголоска — дишканта. Как и в народе, чаще всего он появляется у высокого мужского голоса, но нередки случаи, когда функция дишканта передается женскому голосу. Дишкант отличается большой свободой, импровизационностью мелодической и ритмической. Его мелодическая линия строится чаще всего на распеве отдельных гласных и слогов, типа *е, а, ой, да*, а иногда и нескольких слов из песни. Такая сложная полифоническая ткань некоторых партитур донских песен несомненно свидетельствует о высокой степени развития хоровой народной певческой культуры этой области России.

Мужские голоса поют в высокой тесситуре, зачастую на крайних звуках диапазона. Женские голоса — в средней, хотя в некоторых песнях встречается и сравнительно высокая тесситура.

Песни Ансамбля донских казаков в большинстве случаев исполняются в том виде, в каком они бытуют в народной среде в фольклорных ансамблях, без специальных обработок. И это одна из отличительных черт нового творческого почерка коллектива. Лишь несколько песен исполняются в обработках: «Степь да степь кругом» В. Захарова, «Туман яром» ростовского композитора Л. Клиничева.

Вокальная манера Ансамбля также основана на бытовой традиции станичного пения. Она зычная, грудная, разговорная. В основе ее — естественное звучание певческого голоса.

Народная казачья песня — вот основа репертуара Ансамбля, несущего «живую, полнокровную, изумительную по силе и сердечности часть немеркнущего творчества русского народа»,— так определил песни донских казаков писатель Виталий Закруткин. Многообразие жанров и исполнительских форм тщательно продумано: от начальной былины — к широким хоровым полотнам и походным песням, пляскам и, наконец, к вокально-хореографическим сценам.

Программы последних лет выстроены как единое сквозное действие (и этим Ансамбль отличается от большинства народных хоров) — от старинных, традиционных номеров до песенно-танцевальных картин наших дней. Непрерывность их переходов (без конферанса) создает не только цельность и упругий ритм всего выступления, но и очень удачно уводит от привычной «концертной» формы, что еще более соответствует народному музицированию.

Ансамблю удается почти каждую песню представить как жанровую сценическую зарисовку. И для этого достаточно иногда лишь нескольких характерных игровых штрихов. Как колоритны они в песнях «Из-за леса, леса копий и мечей», «Ой, да ты калинушка» в оригинальном местном распеве, «Пчёлочка златая»! В каждой из них особый аромат казачьей речи, интонации, жеста, характера. Народные сценические песни-миниатюры и держат на себе всю драматургию сквозного действия программы.

Вокально-хореографические сюиты обрамляют каждое отделение концерта. Это «Свадебная игра», «Донцы-молодцы», посвященные подвигу донских казаков в Отечественной войне 1812 года, «Тачанки» — на современную тематику.

Ансамбль донских казаков является выразителем немеркнущей красоты песен Дона — казачьей реки. В его программах отчетливо видно подлинно народное искусство, выраженное народными средствами и притом высоко профессионально.

Художественное руководство ансамбля — это содружество единомышленников. Все они, одержимые народной песней, как золотоискатели, собирают драгоценные крупицы фольклора своего края, сохраненные народом.

Современность звучания Ансамбля может обеспечить более широкое обращение его к репертуару из песен наших дней. На этом пути коллективу предстоит еще немалый труд. И это — одна из задач сегодняшнего дня.

Но главное сделано — возродился самобытный, высоко профессиональный коллектив и уверенно вышел в первые ряды концертирующих народных хоров. Не случайно новая программа Ансамбля 1972/73 года с огромным успехом была показана на фестивале «Русская зима» в Москве и Сибири, на Украине, и, конечно, в Ростовской области, где Ансамбль постоянно гастролирует перед тружениками станиц, сел и городов.

Восторженно был принят Ансамбль донских казаков и в болгарском городе Плевне — побратиме Ростова — осенью 1973 года. А летом 1974 года Ансамбль совершил успешное концертное турне по Чехословакии, Польше, Югославии; в 1976 году — по США.

Государственный Воронежский русский народный хор

В суровые военные дни 1942 года, в разгар ожесточенных боев вокруг Воронежа, создавался этот прославленный народный хор. В прифронтовом селе Анна собрались для первых репетиций лучшие песенницы сельских народных ансамблей. Пришла замечательная исполнительница и хранительница родных воронежских песен Анастасия Лебедева, руководившая хором села Александровка Чигольского района — родины М. Е. Пятницкого. Пришли руководительницы колхозных хоров Ф. Миляева и Е. Попова из села Гвазда Воронцовского района, А. Королькова из села Старая Тойда Анненского района. Каждая из них привела с собой лучших певцов из своих самодеятельных коллективов, которые уже в 30-е годы славились как заповедники русской народной песни.

В ядро нового Воронежского хора влилась также группа певиц и музыкантов из коллектива Швейной фабрики имени 1 мая, эвакуированного в село Анна. В их числе была недавняя колхозная доярка, позже прославленная частушечница, народная артистка РСФСР Мария Мордасова.

1 января 1943 года новый хор начал репетиции в неотапливаемом здании Анненского Дома культуры, а уже через несколько дней — выступил с небольшими концертами перед бойцами Советской армии, уходившими на фронт, а также в военных госпиталях и колхозах.

Участники хора, с детства владеющие воронежской манерой пения, быстро образовали слаженный коллектив. Репертуар его составили свадебные, хороводные, шуточные, протяжные песни и частушки. Первый большой концерт хор дал на первомайском празднике в освобожден-

ном от гитлеровцев Воронеже. С тех пор слава этого русского народного хора быстро разнеслась по всей стране. Он стал одним из самых любимых в народе хоровых коллективов.

Огромная заслуга в его творческой славе, в художественных достижениях принадлежит основателю, неутомимому пропагандисту русского народного творчества народному артисту СССР, лауреату Государственной премии, композитору Константину Ираклиевичу Массалитинову.

Чем же примечателен творческий стиль воронежцев?

Он основан на певческой традиции южнорусских воронежских песен, чрезвычайно своеобразных по широте распева (вспомним классическую «Уж ты, степь»), по полифонической хоровой ткани, богатству и импровизационности мелодического рисунка и ритмической подвижности. О каждой из этих местных традиционных особенностей можно было бы говорить особо. Но подчеркнем здесь последнюю — ритмическую подвижность. Именно она характеризует воронежские варианты многих русских народных песен. Напомним воронежский распев общеизвестной русской песни «Белилицы, румяницы вы мои» (один из них, курский, блестяще обработан для хора с симфоническим оркестром Рахманиновым). У воронежцев эта песня «Ой вы, кумушки-голубушки мои» обретает новые черты благодаря импровизационному ритмическому рисунку, в котором, несмотря на большую подвижность, подчеркивается (в силу настойчивой повторности дробления на ♪) какая-то неумолимость, обреченность, заложенная в тексте:

Едет, едет мой ревнивый муж домой
Хочет, хочет меня молоду побить,
Я не знаю и не ведаю за что...

За тридцать лет в коллективе Воронежского хора выросли замечательные мастера народного искусства: народные артистки РСФСР М. Мордасова и Ю. Золотарева, заслуженные артисты РСФСР И. Руденко, Е. Осипова, Л. Богатырева, Л. Авдеева.

Около семи тысяч концертов дал хор за три десятилетия в самых различных городах и республиках Советского Союза. На его выступлениях присутствовало более 5,5 млн. человек. Хор постоянно практикует длительные выезды в районы, колхозы, села, разделяясь на две, а то и несколько концертных бригад. Это делает коллектив чрезвычайно мобильным и облегчает выступления на любых, даже самых маленьких концертных площадках. Из таких поездок хор возвращается не только вдохновленным творческим общением с благодарными слушателями, он привозит записанные, перенятые от местных жителей новые напевы, пляски, наигрыши. Порой одна бригада артистов хора соревнуется с другой в собирании фольклорного материала.

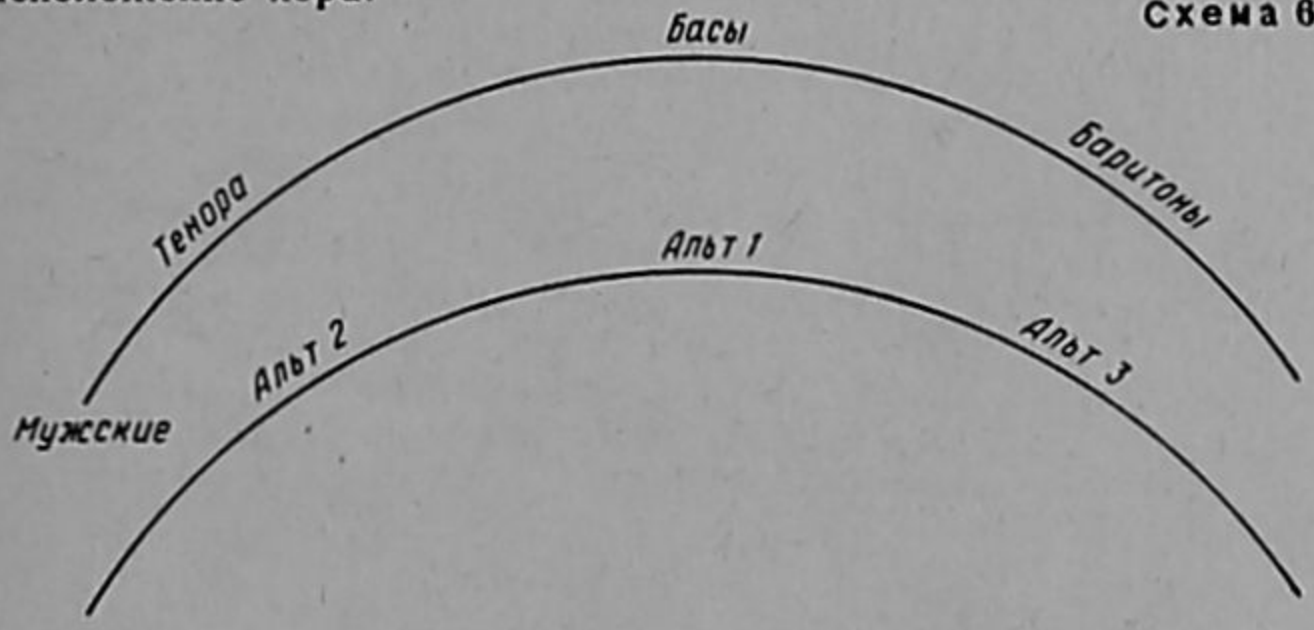
Воронежский хор знают не только в нашей стране, но и за рубежом. Хор побывал с гастролями в Румынии, Венгрии и дважды в Австрии.

В 1959 году танцевальная группа хора стала лауреатом VII Всемирного фестиваля демократической молодежи и студентов в Вене.

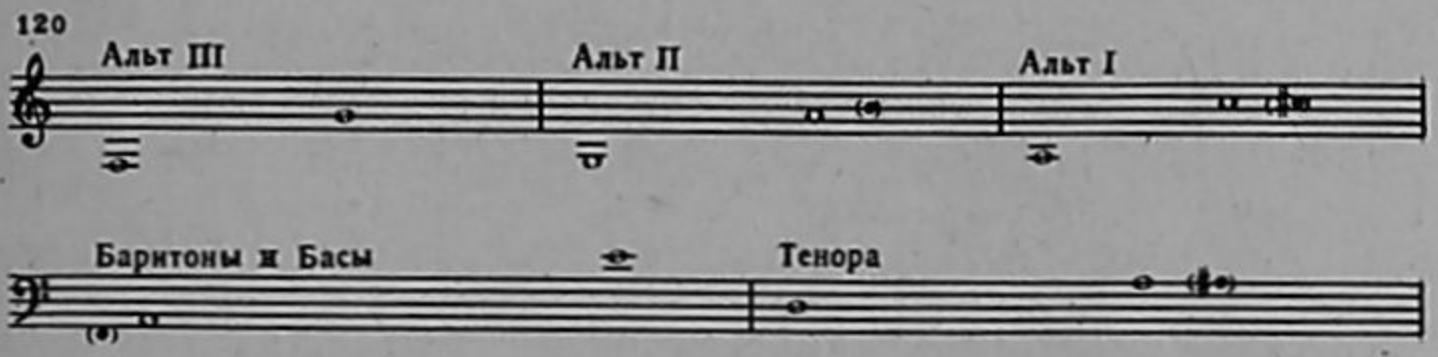
Широкая распевность голосов, особая звонкость всегда характеризовали пение воронежских певиц. Плотное звучание альтовых тембров слышится во всех партитурах хора. Женскую основу его составляют именно альты — I, II и III. Мужская группа хотя и подразделяется на три партии — тенора, баритоны, басы, но практически низкие мужские голоса обычно ведут одну хоровую партию.

Расположение хора:

Схема 6



Диапазоны голосов:



Звонкость голосов, яркий темперамент воронежских запевал проявляются в искрометном, только им присущем исполнении частушек. Пожалуй, ни один хор (кроме Уральского) не поет так много частушек, припевок, страданий, как Воронежский. И среди них нельзя не выделить прославленную частушечницу Марию Мордасову. Несколько десятилетий звучит ее голос, так знакомый всей стране. И она не просто исполнительница, а подлинный творец частушечного жанра с его остроумными текстами и напевами [90].

В первые десятилетия основу репертуара воронежцев составили песни фольклорные и сложенные участниками коллектива: «Мы про новую деревню», «Два сокола», «На советский каравай, Гитлер, рта не разевай», «Трудовая колхозная». В хоре есть свои авторы многих песенных текстов: Дорохов, Ольховский, Мордасова, Кузнецова. Значительную часть репертуара хора составили произведения К. И. Массалитинова: песни, сюита «Край родной» с великолепными номерами «Горе горькое», «Как по небу синему» и многими другими. Этапной работой Воронежского хора явилась опера-песня К. Массалитинова «Земля поет», вызвавшая большие творческие споры в среде музыкальной общественности. Стремление связать единой сюжетной линией песни на современную тематику, театральное действие, пляску, игру потребовало больших творческих усилий всего коллектива. Были здесь и успехи и неудачи исполнительского порядка.

С 60-х годов, после ухода из хора К. Массалитинова, руководство им возглавляли Ю. Воронцов, затем Ф. Маслов, А. Мистюков. В настоящее время художественным руководителем Воронежского хора является заслуженный деятель искусств РСФСР Михаил Чернышев — большой знаток и мастер русского народного танца.

[90] См. сборник «Частушки, исполняемые М. Н. Мордасовой». М., 1958.

В лучших работах коллектив продолжает традиции своего щедрого песенного края. Определенный «курс» на театрализацию народных песен, обрядов мы находим и в последних программах хора. Тут следует отметить свадебный хор «У голубя золотая голова», «Не шуми ты, рожь» (музыка А. Мистюкова, слова А. Кольцова), величальный хоровод «Былина об Илье Муромце», «Праздничная хороводная сцена» в постановке М. Чернышева.

Многие песни, «вышедшие» из Воронежского хора, стали поистине народными: песня времен Великой Отечественной войны «Под горой росли цветочки» (слова и музыка группы певцов хора), «Под Воронежем у нас» (музыка Ю. Воронцова), «Лети, победы песня» (музыка К. Массалитинова) и многочисленные частушки (слова и напевы М. Мордасовой).

Государственный Уральский русский народный хор

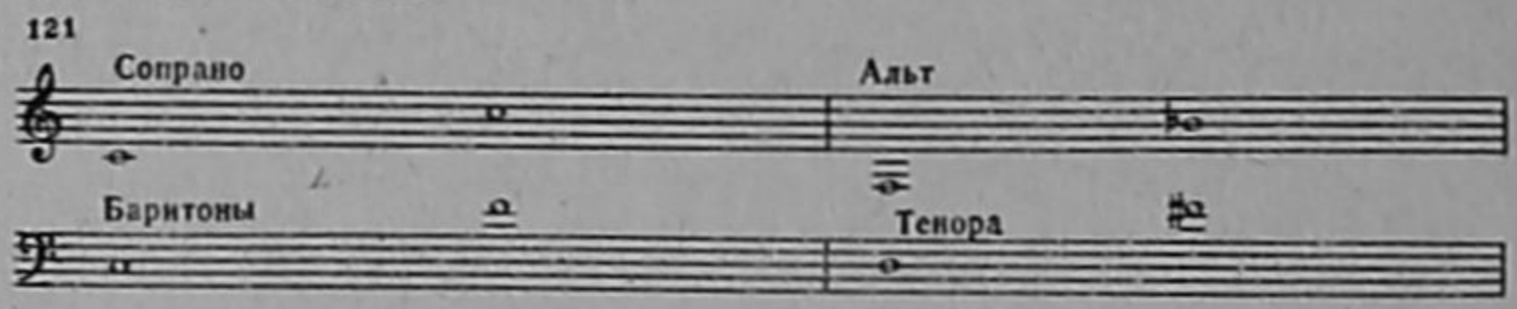
Уральский русский народный хор создан в 1943 году в городе Свердловске. Его организатором и первым художественным руководителем стал знаток и неутомимый собиратель уральского фольклора заслуженный деятель искусств Лев Львович Христиансен. В дальнейшем коллективом руководили Н. Хлопков, Б. Гибалин, а с 60-х годов композитор Владимир Иванович Горячих, ученик Христиансена, ныне заслуженный деятель искусств РСФСР.

Ядро хора составили лучшие самодеятельные певцы сел Измоденово Белоярского и Покровское Егоршинского районов с местной уральской манерой пения. Отбор исполнительских групп из разных мест позволил шире и полнее представить песенное богатство края. Сочетание, объединение присущих каждой группе певческих особенностей (в Измоденовской группе звучание мягкое, со множеством оттенков, в Покровской — сочное, яркое) способствовало выразительному и своеобразному звучанию хора в целом.

Уже вскоре после создания Уральский хор стал одним из самых ярких и оригинальных коллективов данного жанра. Основные творческие принципы хора: пропаганда народной песни в ее подлинном виде, в лучших образцах; выявление и развитие народных талантов; сохранение устойчивых местных особенностей исполнительского стиля, местного говора (в настоящее время если и не подчеркивается, то все же сохраняется типично уральское произношение, например «оканье»); сохранение ценнейшей национальной традиции пения a cappella; целесообразное, уместное использование инструментального сопровождения.

Состав Уральского народного хора смешанный. В хоре четыре партии: сопрано, альты, тенора, баритоны. Но в основном он сложился как трехголосный с двумя женскими партиями и одной мужской. В случае необходимости каждая партия делится на самостоятельные группы, и в отдельные моменты звучания появляется пяти-шести-семиголосие. В хоре практикуется расстановка голосов вперемежку, певцы располагаются по росту: высокие — в середине хора, низкие — по краям.

Диапазон голосов:



Для партитуры характерно тесное расположение голосов, высокое звучание мужской партии, иногда выше альтовой, и низкое — в пределах грудного регистра — женской.

Исполнительскую манеру хора отличает особая мягкость, теплота и ровность звучания почти без вибрации. В хоровой лирике у высоких женских голосов мы слышим прозрачные серебристые краски. Женская группа использует и грудное звучание и фальцетно-микстовое.

В зависимости от жанра и содержания исполняемых песен хор поразному и поет. Звонко и раздольно, в традициях «уличного» пения звучат многие проголосные, игровые и современные песни, частушки.

Искренность, естественность, умение передать живой дух народного искусства — лучшие черты творческого облика коллектива.

Основу разнообразного репертуара хора составляет уральский песенный фольклор, современный и старинный, часто в его подлинном виде. Здесь и лирические («Ты взойди, красное солнышко», «Дубровушка», «На горе на гороньке»), и революционные, и песни заводских рабочих, и хороводные, игровые («По блюду серебряному», «На улице, мамонька, хоровод девок», «Вейся, плетень»), рекрутские, солдатские («Матушка Тура», «По дороженьке»), шуточные («Комара женить мы будем», «Блоха», «Задумал старый дед») и другие.

Многие песни удачно поставлены в виде сценок («На Уральской вечорке»), бытовых зарисовок («У прясла», музыка М. Максимова). Уральцы исполняют много частушек («Усть-Кемольские», «Калиновские», «Частушки уралочек» и другие).

Все чаще в концертные программы входят сюжетные обрядовые, игровые сцены с использованием танца, пантомимы, игры, например, «Уральская свадьба», «На уральской ярмарке», «Весеннее гуляние». При постановке танцев используются движения, типичные для уральских народных плясок. Вспомним знаменитые: «Шестеру», «Семеру», «Байновскую кадриль», «Переглядочку». Этой традиции строго следуют балетмейстеры хора, начиная с его первого постановщика, большого мастера уральского танца О. Н. Князевой.

Обычно песни, которые входят в сцены-игрища, не подвергаются никаким музыкальным изменениям или обработкам (исключая инструментальное сопровождение).

В хоре проводится неустанная работа по записи местных уральских народных песен. Но — и это главное — идет поиск возможных путей сближения традиционного фольклора с сегодняшним днем.

В народном представлении «Праздник улицы», построенном на современном свадебном обряде, старинные песни естественно вливаются в праздничное гуляние, украшают его, делают содержательным и поэтичным.

Современности в репертуаре в настоящее время уделяется огромное внимание. Хор активизировал деятельность многих местных композиторов и поэтов: Е. Родыгина, Г. Топоркова, Б. Гибалина и других. Песня Е. Родыгина на слова М. Пилипенко «Уральская рябинушка» стала своеобразной «визитной карточкой» хора. Большую популярность завоевала песня Б. Гибалина на слова И. Тарабукина «Зовет гора Магнитная».

В последние годы широко звучат мастерские хоровые обработки народных песен Владимира Горячих («На горе на гороньке», «Славное море, священный Байкал» и другие).

В работе над репертуаром практикуется глубокий анализ каждой песни, коллективный разбор ее; главная цель при этом — стремление овладеть искусством переживания на сцене. Занятия по актерскому

мастерству проводятся систематически. Но работа строится таким образом, чтобы слушателем не ощущалась направляющая рука хормейстера и режиссера.

И действительно, у уральцев и пение, и проходки, и мизансцены так естественны, что, несмотря на четкий сценический рисунок, не воспринимаются как режиссерская постановка. Напротив, кажется, что все эти сцены рождены впервые, импровизируются тут же, во время концерта.

Коллективное творчество — ведущее начало работы хора. В творческую группу входят наиболее опытные певцы. В соответствии с народной традицией они распевают на голоса одноголосные напевы. Хор распел многие песни о современной жизни, записанные от одаренной песенницы Е. Клюшниковой. Некоторые участники показали себя способными авторами текстов (работа такого рода ведется постоянно). Знатоки народной песни передают свой богатый опыт молодежи.

В хоре много талантливых исполнителей: заслуженные артисты РСФСР Г. Добрынина и Н. Кремешный, Б. Фролов, В. Маклыгина, И. Пермяков.

Для повышения квалификации исполнителей ведутся занятия по теории музыки и сольфеджио. В 1971 году при хоре открыта студия, готовящая исполнительские кадры для коллектива.

Государственный Уральский русский народный хор — постоянный участник декад и фестивалей русского искусства в союзных республиках, в зарубежных странах. Коллектив является лауреатом нескольких Всесоюзных и Международных конкурсов. С самобытным искусством уральцев познакомились слушатели и зрители ГДР, Польши, Венгрии, Румынии, Болгарии, Чехословакии, Монголии, Англии, Франции и других стран.

Государственный Сибирский русский народный хор

Организованный в городе Новосибирске любителем, энтузиастом и страстным поборником народной песни Николаем Петровичем Корольковым, Сибирский хор начал свою концертную деятельность в 1945 году. Исполнялись такие популярные сибирские песни, как «Отец мой был природный пахарь», «Ваталинка», частушки «Елочки-метелочки» в записи и обработке руководителя. В большой степени хор подражал в репертуаре и исполнительской манере хору имени Пятницкого, исполняя песни В. Захарова и другие. Четкого творческого профиля хор не имел, и это понятно, так как для серьезного художественного роста хора требовалось профессионально зрелое руководство.

В 1952 году хор возглавил один из ведущих сибирских композиторов Валентин Сергеевич Левашов. Именно при нем хор достиг своего расцвета, он сделал его не только по-настоящему профессиональным, но и по-настоящему сибирским. Большой знаток (сам уроженец Сибири) местного песенного фольклора, Левашов сделал много записей сибирских песен и обработал их по-новому, то есть написал развернутые по форме обработки, смело использовал вариационное развитие песни.

«Золотым фондом» Сибирского хора являются его обработки: «Что горит, горит», «Уж ты, поле», «Сронила колечко», «Лебедушка», популярная «Махонька» на слова артиста хора В. Корсакова. Большое место в репертуаре хора заняли и авторские песни руководителя, кото-

рые придали хору яркую современность: «За околицей солнце клонится», «Зажглась звезда далекая», «Над широкой Обью». Особенным успехом пользовались песни В. Левашова в исполнении талантливой певицы Галины Меркуловой. В репертуаре этого периода были и обработки известного сибирского композитора Андрея Новикова: «Ой ты, темная ночь» (обработка народной песни), «Проводила меня» (слова Н. Перевалова), «На селе у нас нынче весело» (слова народные).

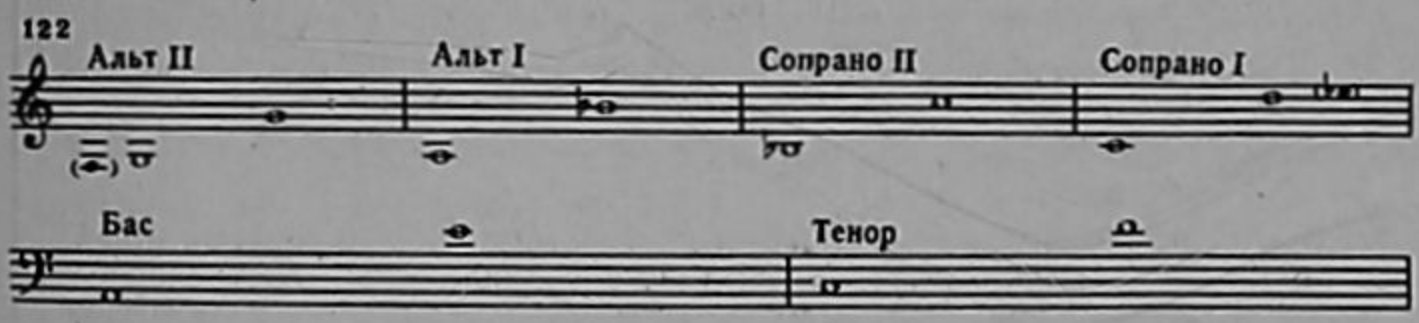
Именно Левашову и Новикову принадлежит заслуга записи и возрождения подлинно старожильческого сибирского народно-хорового стиля. Организация фольклорных экспедиций, изучение, отбор народно-песенных образцов и обработка их на новом современном музыкальном уровне способствовали быстрому творческому подъему коллектива.

Эти композиторы «открыли» и самобытное дарование известной сибирской песенницы Апрафены Оленичевой. Они записали, а потом обработали большое количество ее напевов, значительная часть которых вошла в сборник «100 песен А. Оленичевой», составленный В. Левашовым («Советский композитор», 1959).

Песни А. Оленичевой значительно обогатили репертуар сибирских хоров — Омского и Сибирского. Многие из них исполнялись этими коллективами в разных обработках, например: в Сибирском хоре «Ельничек да березничек» (обработка А. Новикова), «Эх, поля да вы, поля» (обработка В. Левашова и А. Новикова), «По Барабинским степям» (обработка В. Левашова) и многие другие (об Омском хоре см. ниже).

Особую красочность, яркость выступлениям хора придают песни игровые и целые сценки, где мастерски раскрыты актерские возможности участников. Незабываемы песни, великолепно «разыгранные» исполнителями: «Как Ивана-то хозяйка собирала» (игровая), «Рыбка-окунечек» (хороводная), и вершина подлинно сибирского игрового «действа» — «Сибирская подгорная» в постановке талантливого балетмейстера Б. Бурмакина (по фольклорным зарисовкам игровых сибирских плясок Новосибирской области и Красноярского края).

По структуре Сибирский народный хор делится на шесть партий: две мужские и четыре женские. В зависимости от партитуры женские голоса объединяются или делятся на равноценные группы или две-три основных и периодически возникающий верхний подголосок. Диапазоны голосов октавные. Первые сопрано очень редко пользуются головными звуками. Хор поет открытым звуком, используются только натуральные регистры. Диапазоны голосов:



С 1962 по 1969 год художественным руководителем хора был В. И. Чирков, который прежде руководил группой баянов. Он любил народный хор, хорошо знал, а потому и умело писал для баянной группы обработки песен и музыкальное сопровождение к танцевальным номерам. Тем не менее В. Чирков старался только сохранить то, что было сделано до него, но не пытался творчески развивать достигнутое, что отражалось прежде всего на репертуаре. В течение нескольких лет Сибирский хор творчески был в застое. Программы хора лишь обновлялись несколькими песнями и плясками, но не создавались заново. Из

лучших песен указанного периода следует назвать «Перепелку», на музыку Н. Кудрина, «Стих и молот» Ф. Маслова на слова В. Маяковского, «Иркутяночку» Е. Конькова на слова В. Пухначева, и обработки сибирских народных песен: «Перевешу, млада, хмелю» и «Ты заря, моя зоренька» А. Мурова, «Землюшка сибирская» В. Чиркова. Привлекают внимание и первые творческие опыты хормейстера хора В. Захарченко «Встану утром рано» на слова В. Пухначева и «Девичья песня» на слова В. Кострова, с большим успехом исполнявшаяся Г. Меркуловой и женской группой хора.

В 1969 году художественное руководство Сибирским народным хором возглавил композитор, народный артист РСФСР Андрей Порфирьевич Новиков. Еще в 50-е годы он вместе с В. Левашовым принял участие в творческом становлении коллектива, помогая ему и в фольклорной работе и в современном репертуаре.

Став руководителем Сибирского хора, А. Новиков принес в хор новые песни: «Величальная» и «Над Шушей сосны вековые» на слова В. Пухначева, «Балалаечка дрень, дрень» (слова народные). Хор исполняет немало обработок народных песен («Во субботу день ненастный», «Вдоль по Питерской» А. Новикова и хормейстера хора В. Захарченко: «Не стая воронов слеталась», «Нерадивая стряпуха», «Уж я еду-то, поеду»).

А. Новиков сумел объединить в хоре целую группу сибирских композиторов и поэтов. Многие песни, исполняемые Сибирским хором, написаны на слова новосибирского поэта В. Пухначева, который нередко тонко дорабатывает и народные тексты старинных песен.

Записи народных песен ведутся в хоре постоянно, особенно летом, когда хор двумя группами выезжает в районы Новосибирской области. Так, в фольклорной работе по созданию концертной программы 1970—1972 годов принимали участие композитор А. Муров, руководители хора В. Захарченко и В. Чирков. Песни записаны в 1969 году в селе Балман Новосибирской области и в селе Шушенском Красноярского края. Танцы «Дары таежные» и «Сибирская подгорная» поставлены Б. Бурмакиным по фольклорным зарисовкам старинных игровых сибирских плясок. Показываются они в обновленной редакции.

В программах последних лет нередко можно встретить фразу — «слова творческой группы хора» («Балалаечка дрень, дрень», музыка А. Новикова; «Ой, метелица, метель», музыка В. Захарченко). И это не случайно. Творческое начало очень активно в Сибирском хоре. Подлинными исполнителями-творцами являются артист хора В. Корсаков— автор многих текстов песен и частушек, яркая исполнительница частушек В. Климушина, солистка хора Г. Меркулова с удивительно нежным тембром голоса и редкой музыкальностью.

Подлинным украшением хора стала созданная в 1970 году главным хормейстером В. Захарченко фольклорная женская группа. Все народные песни исполняются группой без обработок, так, как они записаны в Сибири. Манера пения и характер звучания подлинно народный, сибирский. За несколько лет группа исполнила более шестидесяти песен, многие из них записаны Всесоюзным радио и на грампластинку.

Сибирский хор слышали тысячи и тысячи людей во всех уголках нашей страны. Исполнительская культура коллектива значительно выросла в последние годы. Хор успешно выступал на VI Всемирном фестивале демократической молодежи и студентов в Москве и удостоился в 1957 году золотой медали и диплома первой степени Всесоюзного фестиваля. Мастерство хора получило высокую оценку и за рубежом: в ГДР (1962), в КНДР (1972) и во Франции (1974).

Хор русской песни Всесоюзного радио и Центрального телевидения

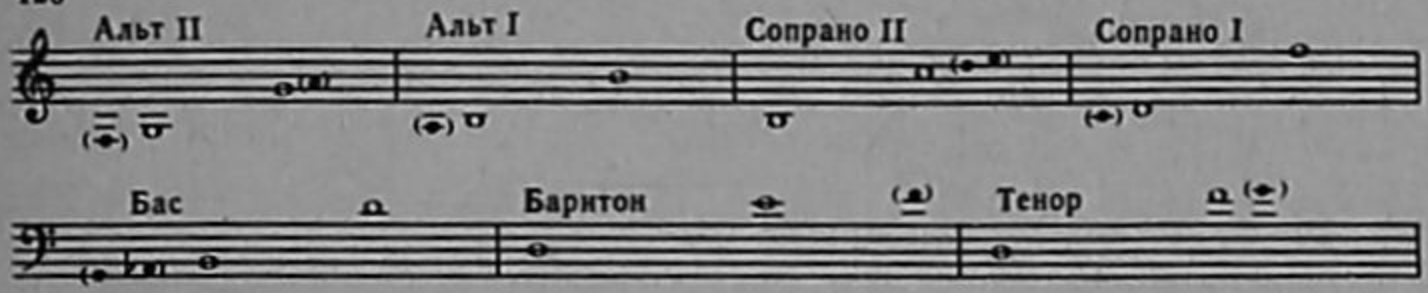
Одним из самых активных пропагандистов русской народной и современной авторской песни является Хор русской песни Всесоюзного радио и Центрального телевидения. Коллектив создан в 1945 году по многочисленным просьбам радиослушателей. Первыми руководителями хора были А. А. Тихомиров, А. П. Копосов, С. С. Благообразов, А. В. Руднева.

Более двадцати лет работает с хором его художественный руководитель народный артист РСФСР композитор Николай Васильевич Кутузов. Высоко образованный музыкант, выпускник Московской консерватории, он целиком посвятил себя искусству русского народного хорового пения.

По своим стилистическим особенностям Хор русской песни Радио — народный хор московской песенной школы. И тут уместно вспомнить известный хор Петра Глебовича Яркова, просуществовавший с 1919 года по 1945 год (в последние годы как профессиональный хор Радио). В те годы это был единственный на профессиональной эстраде выразитель подлинно народной традиции подмосковного хорового пения с его «объемной» партитурой, свободным звучанием высоких голосов во второй октаве, характерностью распевов подмосковных песен.

Думается, что Хор русской песни Радио продолжил и развил традиции пения московского хора П. Г. Яркова. Широкий диапазон, наличие высоких сопрано и альтов в женской группе, органическое единство областных и общерусских черт московской народной партитуры дают коллективу богатые возможности для исполнения народных песен различных стилей и школ. Диапазоны хора:

123



Вот как определяет Н. В. Кутузов художественные принципы своего коллектива:

«Вся творческая деятельность Хора русской песни Радио основывается на единстве черт народного и профессионального искусства. Причем элементы профессионального хорового искусства находятся на службе наиболее полного выявления народного духа песни. Иными словами — тембровая характерность народных голосов, ладово-мелодическое и структурное своеобразие песни выявляется на основе профессиональных вокально-хоровых навыков, естественной нюансировки, фразировки, через яркую концертную форму произведения. Благодаря естественному сочетанию этих двух начал, народная песня приобретает черты современного звучания и выступает в обновленном качестве. В этом и заключается существо нового современного народного стиля в музыкальном исполнительстве.

В силу этого Хор русской песни Радио является важным инструментом дальнейшего развития жанра русской народной песни».

Формы исполнения у коллектива различны — от подлинных народных партитур до развернутых концертных полотен. Когда особенности

жанра песни, например веснянки, не требуют специальной обработки, она исполняется в фольклорном изложении (за исключением, может быть, нескольких звуков). Такова в репертуаре хора сценка «Брянская веснянка», объединяющая и еще две песни в подлинной записи — «Весна-весняночка» (с характерным южнорусским гуканьем) и хоровод «Заплетися, плетень».

Большинство песен исполняется хором в обработках, соответствующих песенно-хоровому стилю самых различных районов России. И в то же время новая, ярко концертная форма современных обработок показывает, как песни, рожденные в народе, пройдя долгий и интересный путь устной шлифовки, вновь возвращаются народу в обработках советских композиторов.

Около трехсот песен обработал для хора Н. Кутузов. Много и успешно работают в этой области также А. Абрамский, А. Руднева, Р. Бойко, В. Григоренко, А. Аверкин.

Русскую народную песню коллектив показывает во всем ее жанровом многообразии — крестьянскую, городскую (рабочую, солдатскую, песни революционного подполья и гражданской войны).

За последние годы хор исполнил и записал в фонд радиовещания ряд областных циклов народных песен Московской, Рязанской, Калужской, Владимирской, Курской, Орловской, Брянской, Белгородской, Смоленской, Пензенской, Кировской, Вологодской, Архангельской, Пермской, Воронежской областей, а также Волги, Дона, Урала и Сибири.

Хор русской песни Радио принимает активное участие в творческой работе советских композиторов, в их поисках нового современного национального своеобразного музыкального языка. Коллектив исполнил более тысячи произведений современных авторов. Кроме песен, здесь и произведения крупной формы: хоровые циклы А. Абрамского, А. Мосолова, кантата Б. Кравченко «Поэма о России», оратория А. Абрамского «Человек идет» для народного хора и симфонического оркестра, сюита Р. Бойко «От Волги до Карпат».

Активно сотрудничают с хором также А. Новиков, С. Туликов, Ф. Маслов, Н. Поликарпов, А. Пахмутова, В. Сорокин, А. Аверкин, Г. Пономаренко.

Подготовка новых программ — главное в работе Хора русской песни. В течение сезона он выучивает около ста новых произведений — восемь программ. Это делается наряду с выступлениями по радио и телевидению, в открытых концертах и гастролях.

Широкий размах концертной работы на Центральном телевидении в последние десять — пятнадцать лет во многом изменил творческий облик Хора русской песни. Из хора Радио, выступающего без зрительской аудитории, под управлением дирижера, он превратился в яркий концертный коллектив, свободно владеющий всеми средствами народного исполнительства. В телевизионных передачах и в открытых концертах он выступает в динамичной, жанрово разнообразной форме. Здесь и исполнение с оркестром народных инструментов и симфоническим оркестром (оратория А. Абрамского «Человек идет») и сценическая трактовка народных игровых песен. Так исполняется воронежская «Жалейка», в которой разыгрывается шутливый диалог между девчатами и парнями. Свободное построение с обыгрыванием использовано в мужской песне Московской области «Ай, да течет речка по песку». Яркая сценка — «Смоленская вечорка» с отгадыванием судьбы по перстням. Женская группа великолепно водит хороводы, которые красиво и свободно «заводит» Екатерина Семенкина («Ой да, как у наших у во-

рот», «Вдоль по лугу», «Ой вы, ветры-ветерочки»). Видно, что занятия по работе над песнями с движением проводятся в хоре регулярно и на хорошей профессиональной основе.

Из форм учебно-воспитательной и музыкально-образовательной работы следует отметить систематические занятия по сольфеджио и музыкальной грамоте. Без этого коллектив не смог бы подняться до такого высокого уровня профессионального музыкального мастерства. Известно, что половину своего репертуара (напомним — восемь программ в течение года) хор исполняет без сопровождения. Не меньшую сложность представляет освоение и крупных вокально-хоровых форм советских композиторов. Поэтому отбор певцов в коллектив производится очень тщательно. Это или опытные певцы из профессиональных и самодеятельных хоров, или выпускники (чаще мужчины) музыкальных учебных заведений. Все певцы хора проходят индивидуальную постановку голоса, что как обеспечивает единую манеру пения коллектива, так и помогает овладению вокально-хоровыми навыками.

В последние годы хор был гостем целого ряда городов: Ленинграда, Рязани, Смоленска, Иваново, побывал он на Кавказе и на Украине. И всюду выступал с неизменным успехом.

В хоре выросла целая плеяда талантливых солистов — исполнителей народной песни. Это народная артистка СССР Л. Зыкина, заслуженные артистки РСФСР Е. Семенкина, А. Фролова, Л. Лазарева, артисты: А. Черкинская, А. Лаптева, Л. Кузьмичева, К. Станиславчик, А. Корнелюк, Л. Кривов. Успешно работают с коллективом хормейстеры — заслуженная артистка РСФСР Г. Рождественская и М. Панова.

За большие творческие достижения Хор русской песни Всесоюзного радио и Центрального телевидения четырежды был награжден лауреатскими дипломами на Всесоюзных смотрах и фестивалях.

Видные деятели хорового искусства и музыковеды неоднократно выступали в печати с высокой оценкой работы коллектива.

Государственный Рязанский русский народный хор

Рязанский русский народный хор преобразован из самодеятельного хора села Большая Журавинка Рязанской области в 1946 году. Первым руководителем его была Ирина Косилкина, позже возглавившая фольклорную группу профессионального Рязанского хора.

С первых шагов новый коллектив ставит задачу отобразить подлинное народное искусство своего на редкость песенного края, щедро одаренного красотой природы, гениально воспетой в лирике их земляка Сергея Есенина.

В 1950 году на пост художественного руководителя Рязанского народного хора был приглашен Евгений Григорьевич Попов, выпускник Московской консерватории, горячо влюбленный в свой рязанский, мещерский край.

Руководитель в первые же годы наметил четкую творческую программу развития профессионального мастерства хора. Были введены занятия по музыкальной грамоте и сольфеджио, по сценическому мастерству и вокально-хоровой технике. Вопросам певческого воспитания актеров уделяется особое внимание: вокальные упражнения в распеваниях, выработка прочных вокальных навыков, занятия с запевалами — все это постоянные формы работы на репетициях. Расширяется хоровая группа, обогащается репертуар и по жанрам и по содержанию. Не-

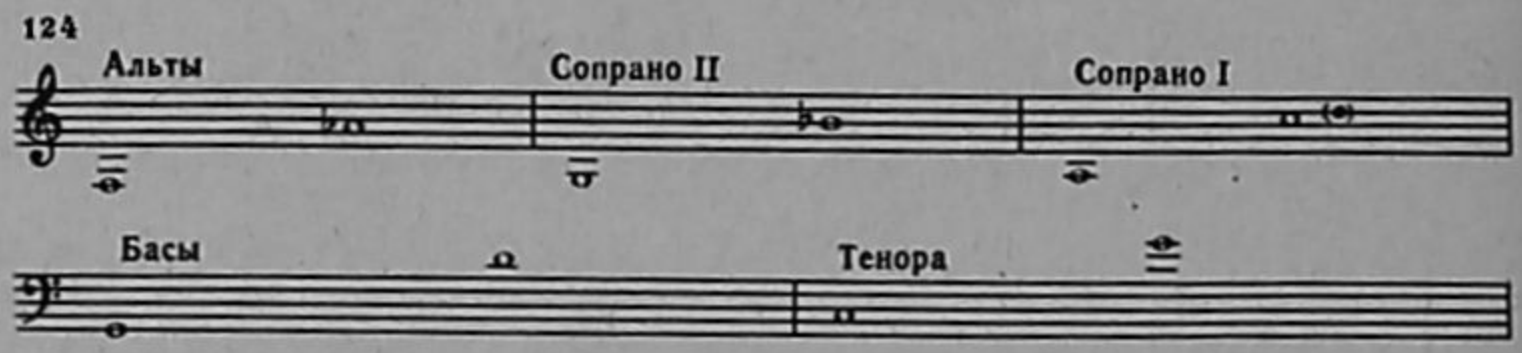
устанно ищет руководитель динамические краски, разнообразит нюансировку в исполнении.

Быстро возросший профессионализм коллектива поставил его в один ряд с другими концертирующими народными хорами.

О чем бы ни пел Рязанский хор, исполнение его всегда светло, прозрачно, лишено крикливых, грубых красок. Местный говор и манера звукоизвлечения отличаются мягкостью и теплотой, в пении преобладает лирический оттенок. Мелодические линии опытных певцов, распевающих и варьирующих песню, отличаются узорчатостью, многочисленными украшениями в виде едва заметных акцентов, форшлагов, portamento, не поддающихся нотной фиксации. Так и разливаются хоровые голоса и подголоски в широких, раздольных песнях «Уж ты, ночь моя», «Росла черемушка» или в местном варианте песни «Повянь, повянь, бурь-погодушка». Нередко в верхнем голосе встречаются подголоски на выдержанном звуке, что роднит их с воронежским распевом.

Женская группа Рязанского хора подразделяется на три партии: сопрано I и II и альты. Мужская — на две: тенора и басы.

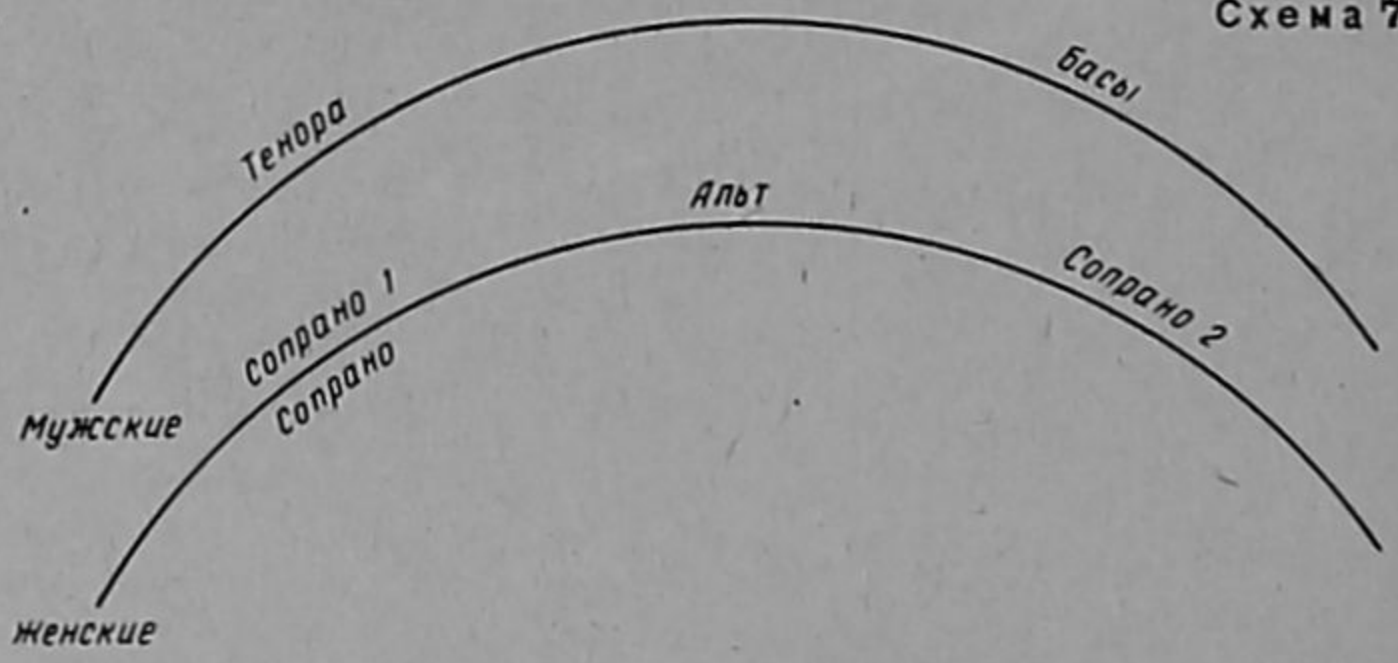
Диапазоны голосов:



Обращает на себя внимание использование в партитурах низких басов. В отдельных песнях неоднократно встречается у басов *соль — фа* большой октавы (см. песню «Уж ты, ночь моя»).

Расположение хора:

Схема 7



Активная работа по записи местного песенного фольклора всегда дает свежий материал для концертных выступлений хора. Среди сотен записанных народных песен такие, прочно вошедшие в «золотой фонд» репертуара рязанцев, как «Росла черемушка», «Травушка-муравушка», «Уж вы, девушки», «Уж ты, ночь моя» и многие другие.

Почти все песни, записанные в экспедициях, исполняются в обработках руководителя — народного артиста РСФСР Е. Попова. В большинстве случаев он сохраняет в партитурах мелодические и ладово-гармонические особенности народного музицирования, широко применяет при-

емы подголосочного развития песен. Но порой привносит в обработки и черты академического стиля — приемы имитации и контрастной полифонии с разночтением в поэтическом тексте. Можно встретить и трехчастную музыкальную форму в обработках его песен, несвойственную народной партитуре («Ты не вейся, черный ворон»).

Немалую роль в концертном репертуаре хора занимают игровые сцены, хороводы, сценические действа, например: «Приокское гулянье», «Травушка-муравушка» (хороводная и плясовая), «Рязанские ухажоры» и другие.

Творческой группой хора было создано несколько композиций на основе местного фольклорного материала: «Мы — рязанская молодежь», «Свадьба в колхозе», «Слава труду». Художественный руководитель умело и профессионально подбирает разнообразный песенный и инструментальный материал, объединяя песни, наигрыши, пляски и игры в стройную концертную форму, в цельные вокально-хореографические сцены.

Современный репертуар коллектива представлен прежде всего творчеством самого Евгения Попова. Им написаны для исполнения Рязанским хором десятки песен: «По ленинским мудрым, бессмертным заветам», «В поле ровная дорожка», «Слава труду», «Где заря румянится» и другие. Ряд песен связан с лирикой знаменитого поэта-земляка Сергея Есенина: «Белая береза», «Над окошком месяц». Многие из этих песен записаны на грампластинки.

Коллектив хора поддерживает творческую связь с советскими композиторами — уроженцами рязанщины — А. Новиковым, А. Аверкиным, Ф. Масловым и многими местными самодеятельными авторами — поэтами и композиторами.

В коллективном творчестве исполнителей хора рождаются тексты современных песен. Так, слова популярной песни «Мы рязанцы молодые, наши руки трудовые» созданы самими артистами (музыка Е. Попова). Длительное время в репертуаре хора звучала лирическая песня «Снег пушистый все дорожки заметал», сложенная колхозницей М. Илюшкиной.

Инструментальное сопровождение Рязанского хора представлено квартетом баянистов. В отдельных игровых номерах используются деревянные духовые типа пастушьей свирели и жалейки.

Государственный Омский русский народный хор

Омский русский народный хор был создан в 1950 году путем сложной организационно-творческой перестройки хора академического типа при Омской филармонии. Некоторое время существовал смешанный ансамбль, который исполнял как народные песни, так и классические хоровые произведения.

Одновременно в Омском хоре велся прием молодых исполнителей народных песен, частушек, плясок, наигрышей из городской и сельской самодеятельности. Перед ними была поставлена задача — выразить полно и многогранно народное искусство родного Прииртышья.

Художественный руководитель хора заслуженный деятель искусств РСФСР Елена Владимировна Калугина — высоко одаренный и опытный музыкант, понимала, что только серьезная профессиональная работа на основе глубокого изучения местных традиций способна воспитать подлинное мастерство создаваемого коллектива.

В дневнике Омского хора хранится немало записей, свидетельствующих о творческих принципах руководителя. Вот одна из них: «В пении есть только одна хорошая школа... Ее главные требования: глубокие чувства, простота исполнения, изящество фразировки и при всем этом — чувство меры. Те же требования предъявляются и к хорошему народному певцу... Может быть, бессознательно народное творчество классической простотой исполнения превосходит даже высшую школу, выработанную профессиональными артистами. Именно благодаря тому, что народный певец сам складывает песню, она льется так безыскусственно».

Е. В. Калугина мечтала вырастить коллектив подлинных художников песни, и не только совершенных исполнителей, но и творцов ее. А через песню, пляску, игру, народную музыку выразить ясно и полно характер сибиряков — широту и скромность, удаль и глубокую раздумчивость.

Хор стал одновременно и школой для начинающих артистов, и творческой лабораторией. Серьезные ежедневные занятия по вокалу, музыкальной грамоте, импровизации, актерскому мастерству, при большом художественном и педагогическом мастерстве руководителя, быстро дали результаты. Уже в 1953 году Омский хор получил широкую известность в стране и за ее пределами, став лауреатом Международного конкурса на IV Всемирном фестивале демократической молодежи и студентов в Бухаресте. Многие воспитанники Е. Калугиной являются сейчас ведущими исполнителями хора: заслуженные артисты РСФСР Л. Шароха, В. Мартынов, Т. Гольцова, Е. Сонина, Г. Верская.

В коллективе с первых дней началась кропотливая систематическая работа по собиранию песен Западной Сибири. Установились тесные творческие связи с крутинскими песенницами во главе с А. А. Мартыновой, со знатоком и собирателем сибирской песни старожилом Н. Ф. Чернаковым, ставшим активным фольклористом-консультантом хора, и другими. Большой материал собрали руководители хора в районах Омской области, многие из записанных песен являются «золотым фондом» репертуара Омского хора: «На калине белый цвет», «Ковылек», «Вперед, друзья!», «Уленька, Ульяна» и другие. Некоторые из них стали находками для песенно-танцевальных картинок: «Прялочка», «Люб-трава».

Калугина сумела объединить наиболее одаренных и опытных певцов и музыкантов для создания и обработок песен. Творческая группа хора — баянист В. Иванов, певец и поэт В. Жуков, песенник Н. Чернаков и Е. Калугина много сделали для накопления самобытного, собственного репертуара коллектива — современного по содержанию и яркого по сценической музыкальной форме. Песня «От сибирских колхозных полей» (музыка В. Иванова, слова И. Белякова — баяниста крутинского самодеятельного хора) в течение нескольких лет «открывала» концерты Омского хора как своеобразная его заставка.

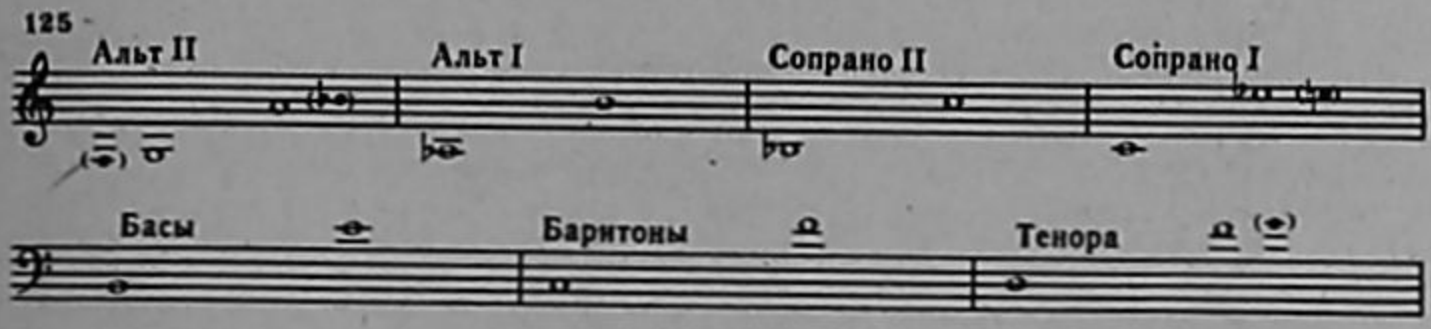
Особо следует сказать о таланте знаменитой сибирской песенницы — участницы (в 50-х годах) Омского хора Аграфене Оленичевой, сыгравшей большую роль в становлении молодого коллектива.

Колхозница деревни Малые Кучки Тарского района Омской области, еще в юности славилась она в своей деревне как лучшая песенница, сама складывала и частушки, и припевки, и скороговорки. В 30-е годы, под впечатлением новой жизни деревни, сложила песню «Тракторист». Позднее десятки сложенных ею песен стали украшением репертуара двух профессиональных сибирских хоров и многочисленных самодеятельных. Ее творчеством заинтересовались и московские ком-

позиторы, а через несколько лет она была принята в члены Музфонда СССР. Лучшие песни Оленичевой и поныне живут активной творческой жизнью: «Белым снегом лес покрылся», «Мы посеяли лен во логу», «За бугром за Иртышом», «Со двора со дворика», «Приходите, гости, к нам», «По бугру, по берегу». Обрабатывали ее талантливые напевы В. Захаров и А. Копосов, В. Шебалин и В. Левашов, Г. Лобачев и Е. Калугина.

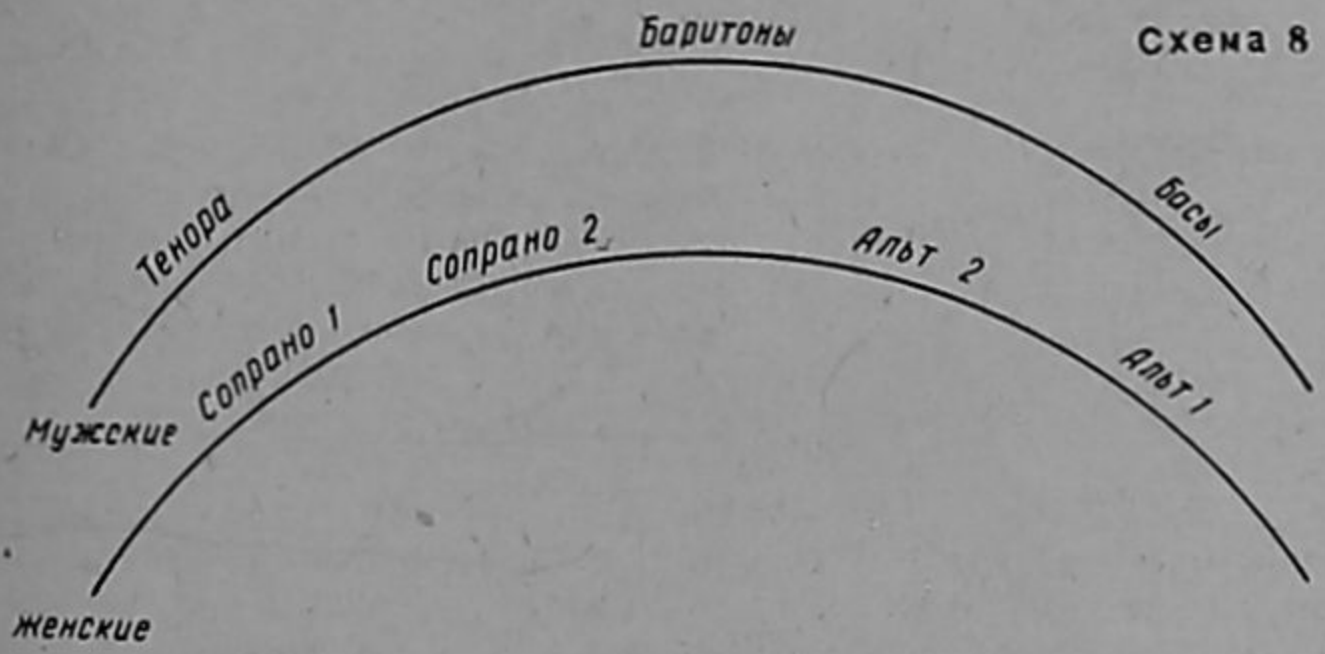
Вокально-хоровая структура Омского хора представляет собой четыре женские партии и три мужские; в зависимости от партитуры, естественно, они могут объединяться или, напротив, «обрастать» дополнительными подголосками.

Диапазон голосов:



Расположение хора:

Схема 8



С 1963 года Омским хором руководит народный артист РСФСР Георгий Николаевич Пантюков, выпускник Московской консерватории. Сам отличный хормейстер и музыкант, Пантюков неустанно оттачивает вокальное мастерство коллектива. Все новые краски, оттенки, певческие стили ищет он для исполнения хора.

Общая направленность репертуара Омского хора говорит о его стремлении быть современным, близким людям сегодня. Оттого большую часть репертуара занимают авторские песни. Среди них сочинения А. Новикова, Ю. Щекотова, Ф. Маслова и самодеятельных композиторов — В. Иванова, Е. Конькова, Е. Кузнецова, Н. Пронина, В. Лавриненко, М. Чумакова. Многие народные песни интересно обработал для Омского хора его художественный руководитель Пантюков. Он — автор и ряда новых песен, работающий активно и плодотворно.

Концертные выступления Омского хора всегда поражают яркой зрелищностью. Обычно они начинаются массовой сценой, с эффектным выходом всего коллектива, с хороводами, игровыми затеями. На высоком

профессиональном уровне выступает и инструментальная группа (баяны, домры, балалайки, народные ударные).

Творческому облику Омского хора присущи две черты, вытекающие из особенностей народного сибирского исполнительства: глубокая многогранная лирика и неподдельный, искрометный юмор.

Главное же в художественных достижениях Омского хора сегодня — высокое музыкальное и певческое мастерство в соединении с современностью и образностью искусства.

В последние годы не всегда прослеживались связи коллектива с фольклорными песенно-танцевальными источниками, реже звучали самобытные сибирские мотивы. Думается, что, прочно утвердившись на позициях современного коллектива, Омский хор сумеет удержать плодотворные связи с фольклорным родником. И это сохранит за ним славу подлинного выразителя искусства своего сибирского прииртышского края.

Яркое, броское искусство омичей всегда находит путь к сердцам слушателей, где бы он ни выступал — перед земляками и в союзных республиках, на фестивалях и в зарубежных гастролях. А концертные маршруты Омского хора пролегли по многим странам и континентам — Западная Европа, Азия, Австралия, Америка...

Государственный Волжский русский народный хор

Коллектив создан в 1952 году в городе Куйбышеве. Основателем его был Петр Михайлович Милославов. Сам уроженец села Николаевки Саратовской области, опытный хормейстер и педагог, Милославов свыше тридцати лет до этого проработал в области музыкального образования. Создание хора на традициях родного приволжского народно-песенного творчества стало воплощением давнишних творческих устремлений первого художественного руководителя коллектива.

За десять лет творческой работы он сумел объединить и вырастить в хоре целое поколение талантливых музыкантов-композиторов — Г. Пономаренко, хормейстер и композитор М. Чумаков и многие выдающиеся исполнители, импровизаторы. Среди них такие одаренные, как В. Бурыгин — мастер игры на саратовокой гармошке и балалайке, на свирели и жалейке. Немало песен на тексты Бурыгина исполняет Волжский хор.

В творческой группе хора много лет активно участвовал Георгий Косатов — очень своеобразный артист. Мастер делать всевозможные свистульки из тростника, тальника, бузины, стручков акации, — он прекрасный импровизатор в игре на бересте. Начав с подражания птицам, он довел мастерство импровизации до высокого музыкального профессионализма.

Незабываема сценически и вокально сдержанная манера пения Саши Силаевой. Ей свойственна едва приметная лукавая усмешка, скупой точный жест, обаятельная простота. Особенно хороша она в многообразных Волжских страданиях, принесенных ею из родного села, от отца — матери. Так и видится она в «Мостовских страданиях» Ульяновской области:

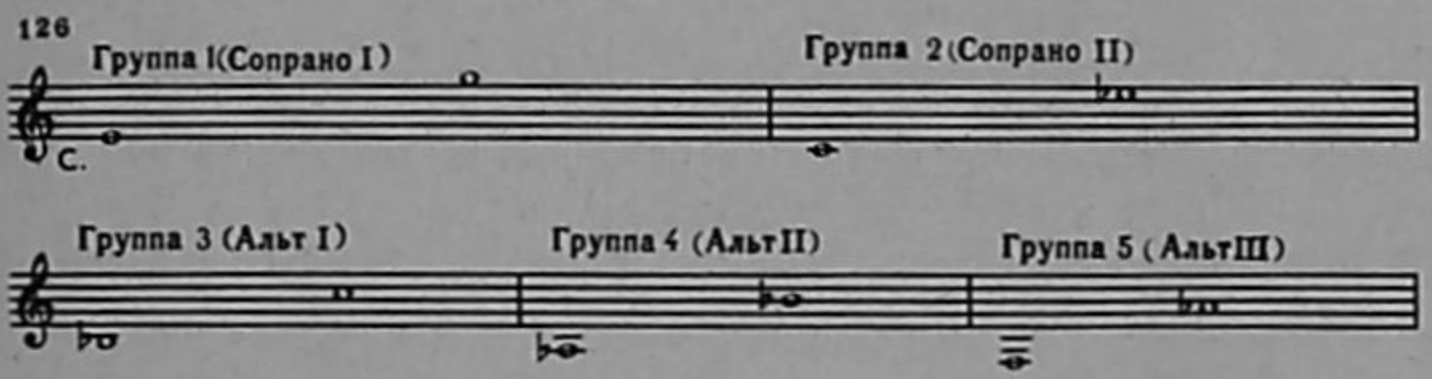
Гармошечка — переборчики,
Затевал мой друг разговорчики.

С 1963 года художественное руководство Волжским хором возглавил заслуженный артист РСФСР Михаил Дмитриевич Чумаков. Творческий почерк волжан в последние годы проступает все отчетливее. Это лирико-эпический хор, с сочной и в то же время мягкой, теплой манерой пения, с легкими, прозрачными подголосками высоких женских голосов и полнозвучными басами.

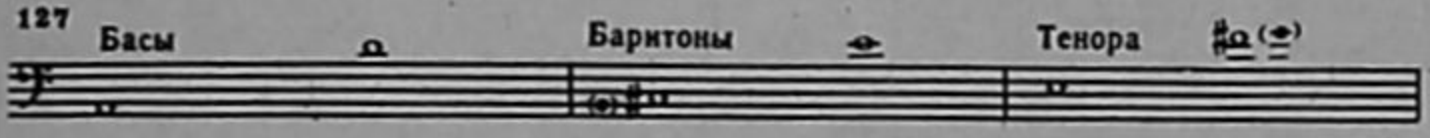
Наиболее характерно и красочно звучание хора раскрывается в таких песнях, как: «Вниз по Волге-реке», «Есть на Волге утес», «Эй, ухнем», «Ах ты, степь, широкая», «Из-за острова на стрежень», «Меж крутых бережков», «Далеко, далеко степь за Волгу ушла» и многих других.

Фактура Волжского хора отличается от других профессиональных русских народных хоров широким диапазоном и многоголосием. Женский хор имеет пять основных групп — две сопрано и три альтовых, мужской — три (тенора, баритоны, басы).

Диапазоны женских голосов:



Диапазоны мужских голосов:



В основе деления женских голосов на группы лежит регистрово-тембровый принцип, то есть певцы отбираются в группы по единству их тембров и однородности естественно звучащих регистров.

Своеобразна расстановка хора. Весь он разделен на небольшие подгруппы (по три-четыре человека), наиболее родственные по тембру и диапазону; в этих подгруппах располагаются вперемежку низкие голоса с высокими (см. схему 1). Кроме того, весь хор поделен на две половины, в каждой из которых находится равное количество регистрово-тембровых ячеек. Подобная расстановка в Волжском хоре дает хорошие результаты — хор звучит очень компактно и красочно по тембрам, при этом выявляются глубокие басы, мягкие и сочные средние регистры, нежно-лирический, серебристый верх.

Лет двенадцать — пятнадцать назад партитуры писались на все двенадцать — шестнадцать подгрупп, что производило впечатление искусственности, перегруженности многоголосия в ущерб горизонтальной, мелодической рельефности подголосочного пения. Сейчас же партитура в многоголосных песнях содержит пять женских и три мужских партии.

В концертах хора широко представлено жанровое разнообразие песенного и танцевального волжского народного искусства. Бережное отношение к жемчужинам народного творчества дает хору возможность сохранить верность традициям подлинного народного певческого стиля,

а сама концертная форма выступлений обязывает все глубже и совершеннее «окрашивать» народную партитуру.

Все песни, записанные в фольклорных экспедициях, исполняются в обработках композиторов и руководителей хора. В разделе «Вопросы импровизации» мы покажем, как интересно использует М. Чумаков коллективное творчество певцов для поисков подголосков в хоровой обработке.

В Волжском хоре действует постоянная творческая группа поэтов и композиторов: Г. Пономаренко, М. Чумаков, Г. Векшин, А. Савельев, М. Баев, В. Бурыгин, В. Алферов, Т. Надеинская. Задача ее не только в сохранении и яркой образной обработке традиционных народных песен, но и в создании новых, сближающих советскую массовую песню с народной. На этом пути у хора есть великолепные образцы: «Эх, Волга-речка» и «Ивушка» Пономаренко, «Засиделась одна» и «Ой ты, зоренька-зорянка» Чумакова, «На Мамаевом кургане тишина» А. Пахмутовой. Все эти современные песни стали широко популярными и в народном музыкальном быту и в среде хоровой самодеятельности.

Интересен пример создания песни «Белым днем, при ясном солнышке». Известно, что М. Горький в своем знаменитом рассказе «Как сложили песню» как бы подслушал процесс рождения песни и привел ее полный текст. Но мелодия этой песни до сих пор так и не найдена. По заказу телевидения Чумаков попытался создать такую мелодию. Он отлично понимал, что должен не стилизовать, а совершенно слиться с народным песенным мышлением, проникнуться жизненной правдой, рассказанной в песне, стать воистину народным певцом-умельцем. Слушая песню Чумакова, веришь и этим словам и этому времени, и этому состоянию обездоленной женщины.

Интересный эксперимент был проведен в 1964-65 годах в Волжском хоре по созданию целой программы, написанной специально для коллектива московскими композиторами и поэтами. Идейная задача ее — отобразить высокую поэтику и размах созидательного труда на великой русской реке при строительстве Куйбышевской ГЭС.

Стремление Волжского хора сочетать народное искусство с современной тематикой, музыкальными образами и новыми жанрами можно проследить во всех программах.

Поиски новых форм всегда отличают этот коллектив. Песенно-танцевальные полотна то неразрывно связаны с фольклорной традицией: «Похвистневская», «Смышляевская» и «Духовницкая» кадрили, «Проводы Весны-Костромы», «Плясовая по кругу (народная забава)», «Уродилась наша Грунюшка крупна», «Всем сестрам по серьгам, жениху — невеста», поставленная на сюжет некрасовских коробейников; то раскрывают новые, «кантатные» черты — в песенно-танцевальной сюите Р. Бойко на слова И. Дремова «От Волги до Карпат» или своеобразной композиции «Дружба народов Поволжья», где наряду с русскими плясками и хороводами есть марийские, татарские, мордовские, чувашские и башкирские танцы с их национальной музыкой и самобытной пластикой. Таким образом, в отдельных постановках Волжский хор стремится выразить многообразие музыкально-хореографического искусства народов Поволжья.

Волжскому хору известны и творческие взлеты и неудачи. Он был удостоен званий лауреата на Международном и четырех Всесоюзных конкурсах, представляя интереснейшие концертные программы, и снискал тем самым любовь слушателей, побывав во всех республиках Советского Союза на декадах, фестивалях, праздниках песни и просто в гастролях по городам и селам страны. Его выступления во Франции и

ГДР вылились в триумф русского советского искусства. Знаменитый берлинский режиссер Вальтер Фельзенштейн на титульном листе своей книги об опере «Волшебная флейта» Моцарта, которую подарил Волжскому хору, сделал 15 июня 1959 года следующую надпись: «Музыкальное искусство может существовать на сцене только тогда, когда оно, как в вашем совершенном творчестве, осмысливает природную силу, народную правду и человеческую непосредственность. В этом суть и сила творчества вашего коллектива...».

Волжский хор находится в боевой творческой форме, работает с энтузиазмом и перспективой.

Государственный Оренбургский русский народный хор

Богатый казачий фольклор степного Урала явился творческой основой для создания на Урале еще одного профессионального народного хора — Оренбургского. Он был образован в 1958 году из энтузиастов-любителей, сохранивших традиции местного, в основном, казачьего пения.

Известно, что в середине XVIII века для закрепления границ России в Заволжье и Южном Урале было сформировано Оренбургское казачье войско. Переселенные казаки с Украины, Дона, Волги принесли с собой и свое родное песенное искусство. Взаимодействие этих родственных песенных истоков породило позднее и местный фольклор уральских казаков, в котором преломились интонационный строй и характер распевов русских, украинских и донских песен. Естественно, что этот фольклор живет новой жизнью, развиваясь и видоизменяясь на новой почве под влиянием местных условий жизни, быта, языка и, конечно, времени.

Первый художественный руководитель Оренбургского народного хора, заслуженный артист РСФСР Яков Васильевич Хохлов — выпускник Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных и главный хормейстер Людмила Ивановна Райкова (с 1973 года возглавившая руководство коллективом) приложили много сил для накопления репертуара хора и для поисков его индивидуального творческого почерка.

Настойчиво поднимает хор все новые пласты местного песенного творчества, и это привносит особый, «казачий дух» в его исполнительскую манеру.

Основу репертуара оренбуржцев составляют старинные и современные песни, записанные руководителями. И среди них подлинные образцы местного фольклора: «На заре-то было, братцы, на зорюшке», «За Уралом, за рекой» для мужского состава и многочисленные обработки народных напевов Я. Хохлова — широкой, протяжной «Уж ты, поле мое», напевной, ласковой «Елыньки», героической «Разгулялся на просторе», лирической женской казачьей «Вот скрылось солнце за горою».

Большую часть репертуара составляют песни без сопровождения, и это отражает народные традиции в творческом направлении Оренбургского хора: в мастерстве пения a cappella коллектив достиг значительных результатов.

Во многих песнях хора мы находим типичный вокальный прием казачьего пения — ритмически свободный мужской запев-речитатив (кро-

ме вышеуказанных песен см. партитуру «Широка ты, степь» в обработке А. Копосова). Интересно отметить, что этот прием речитативной импровизации нашел выражение и в вокально-исполнительской манере хора, и в своеобразной трактовке песен. Так, популярнейшая песня Г. Пономаренко на слова В. Бокова «Оренбургский платок» исполняется хором не в привычной протяжной манере, а очень разговорно, ритмически свободно. На примере этой и многих других песен Пономаренко, Е. Конькова и других видно, как в хоре перерабатываются песни современных авторов.

Особое место в репертуаре Оренбургского хора занимает творчество композитора Г. Пономаренко. Многие из его популярных песен получили первое рождение здесь, в Оренбурге: «Расцвели оренбургские степи», «Две березки» и уже упомянутый «Оренбургский платок», который звучит здесь в трехголосной партитуре для женского хора без сопровождения.

Среди авторов песен и обработок народных напевов следует назвать также А. Копосова, В. Лаптева, Ф. Маслова, И. Шутова, Е. Конькова и постоянных поэтов В. Бокова, М. Трутнева.

Звучание Оренбургского хора отличает ровный, теплый звук, манера исполнения обычно естественна, непринужденна. Диапазон хора довольно широк. Мужчины поют внизу *си* и *ля,* а порой и *соль* большой октавы («У тополей родной станицы», музыка В. Лаптева, слова М. Трутнева, «Люблю Урал», музыка И. Шутова, обработка А. Копосова, слова Ф. Голубничего). В песнях без обработок мужчины поют в более высоком строе — внизу не ниже *ми* малой октавы, а вверху *фа* и *соль* первой октавы.

Женские голоса звучат хотя и плотно, но в высоком регистре довольно светло и легко. Сопрано свободно поют вверху до *ми* второй октавы, альты — до *си* первой октавы, внизу «рабочие ноты» *ля — си* малой октавы, *соль* и *фа* встречаются редко.

Жанровым разнообразием песен, плясок, припевок отличаются концертные программы Оренбургского хора. Но особое место в них принадлежит большим, развернутым вокально-хореографическим композициям на современную тематику. В этом жанре оренбуржцы имеют свой интересный опыт; они построили эти композиции, как своеобразные сценические народные сюиты с использованием и старинного фольклора и современных напевов. Такова сюита «Ленин с нами» и песенно-танцевальная картина «Чапаевцы». В последней многообразно, красочно и жанрово контрастно использован обширный песенно-фольклорный материал, в котором и знаменитая «чапаевская» песня «Черный ворон», и величальная «А кто у нас гостем», и современные частушки, и народные плясовые песни. Яркая кульминация сцены — исполненная всем составом коллектива песня «Смело мы в бой пойдем». «Чапаевцы» — крупная творческая удача коллектива.

Государственный Кубанский казачий хор

1969 год можно считать годом рождения Кубанского казачьего хора. Еще до Великой Отечественной войны был создан в Краснодаре Ансамбль песни и пляски кубанских казаков с типичным для этого жанра делением на хоровую группу, поющую в академической манере, плясовую и оркестровую. В результате реорганизации Ансамбля в 1969 году был образован новый коллектив на основе народных традиций щедрого на песни Кубанского края. Основателем его стал опыт-

ный хормейстер, выпускник Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных, заслуженный деятель искусств РСФСР Сергей Алексеевич Чернобай. Почему же возник именно казачий хор? Хоровое искусство на Кубани издавна было распространено в основном в казачьей воинской среде. Неисчислимы «песенные свидетельства» черноморских, линейных, белореченских казаков. Именно песенники из новопокровских, северских, плотниковских, староминских станиц отдали свои фольклорные богатства молодым певцам. Только записывайте, обрабатывайте, творите на основе богатейшего песенного родника!

И в репертуаре Кубанского хора слышатся казачьи песни, звучавшие ранее в походах и на привале, на станичной свадьбе и молодежном гулянии. Живую струю вносят в его программы многочисленные песни наших дней. Трудовая знойная степь, красота родной богатырской реки, встречи и провожания, мужественные, сильные характеры, любовные мотивы слышатся в народных песнях «Лети, наша песня!», «Вспомним, братцы», «Загорелась в поле ковылюшка», «Солнце скрылось за горою дальней», «Как по озеру степному», «Едет казак из дальнего края», «За Кубанью огонь горит» и многих других.

Большой коллектив композиторов сотрудничает с молодым коллективом: Г. Плотниченко, В. Лаптев, Г. Пономаренко, С. Селезнев, В. Пономарев. Обработки кубанских народных песен и авторские произведения составляют основу концертного репертуара кубанцев. Немало песен обработал для хора его первый художественный руководитель С. Чернобай: «Ой, видно, видно», «О чем, служивый, зажурился», «Чернобровочка моя».

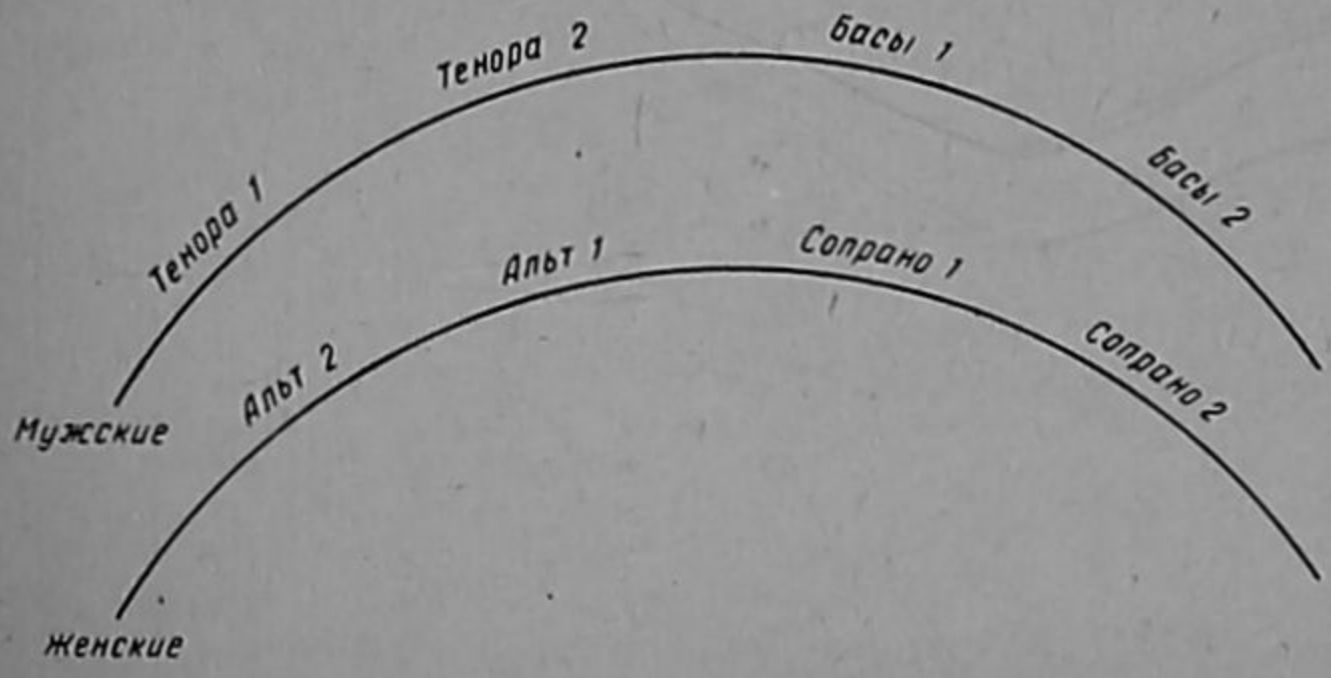
В связи с тем, что на Кубани, наряду с основным русским языком, большое влияние сохраняет украинский язык, для народных песен характерен русско-украинский сплав в напевах и диалекте. Манера пения Кубанского хора несколько округленная, ближе к южной русской и украинской. Характерна яркость тембров, зычный, гакающий говор.

Издавна развитое на Кубани военное строевое пение не могло не отразиться и на формировании состава певцов казачьего хора. Превалирующая партия здесь — мужская со сравнительно низкой тесситурой басов и высоким, звонким звучанием теноров. Басовая партия делится на баритоны и басы низкие. Теноровая — на тенора и тенора-подголоски.

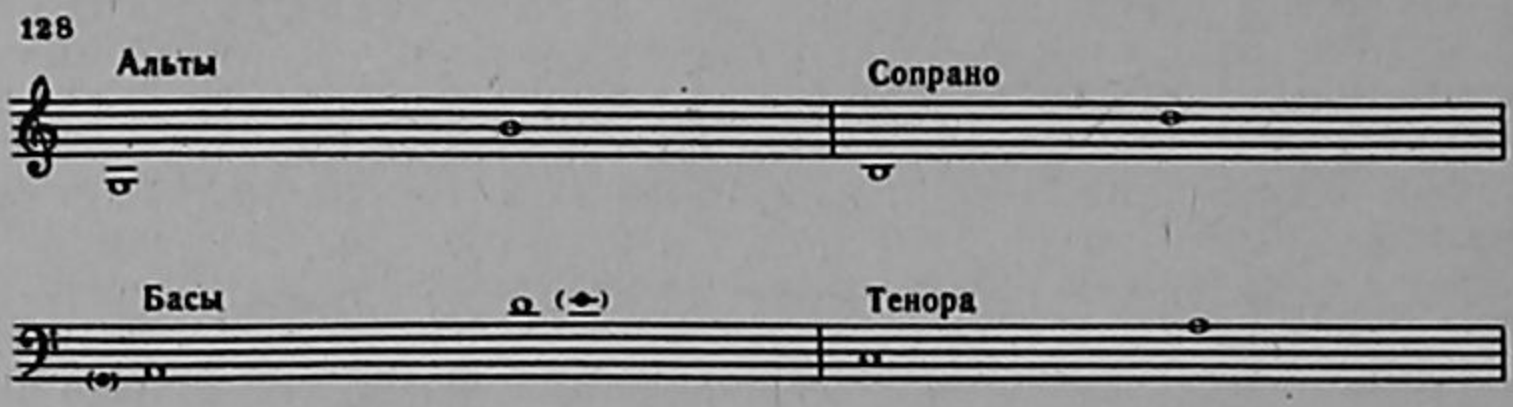
В целом состав хора смешанный: сопрано I и II, альты I и II; тенора I и II, басы I и II.

Расположение хора:

Схема 9



Рабочий диапазон голосов:



Кубанский казачий хор живет интенсивной концертной жизнью. За несколько лет он побывал с гастролями на Кавказе, Украине, Северном Урале, в центральных областях России, в Мурманске, Архангельске и других городах Севера. Был он и гостем столицы. Где бы ни выступали казаки с Кубани, песни и пляски их — мужественные и веселые, лихие и певучие — покоряли любителей народного искусства.

В 1971 году совсем еще молодой коллектив был удостоен высокого доверия представлять советское народное искусство на VII Международном фольклорном фестивале в Болгарии. С 1974 года художественным руководителем Кубанского хора является В. Г. Захарченко.

ЛИТЕРАТУРА

Абрамский А. Пути музыкальной самодеятельности. — «Советская музыка», 1959, № 5 (гл. 2, 3, 13, 14).

Агажанов А. Русские народные музыкальные инструменты. М.—Л., Музгиз, 1949 (гл. 12).

Агажанов А. К вопросу изучения русских народных музыкальных инструментов.— «Сообщения института истории искусств», № 15, раздел «Музыка». М., Академия наук СССР, 1959 (гл. 12).

Аксюк С. Волжский народный хор. — «Советская музыка», 1954, № 11 (гл. 15).

Аксюк С. Аграфена Оленичева. М., «Советский композитор», 1968 (гл. 15).

Алексеев Б. и Климаков К. Рязанский хор. — «Музыкальная жизнь», 1960, № 16 (гл. 15).

Антипова Л. Русский народный хор. Искусство импровизации. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1971, № 13 (гл. 9).

Асафьев Б. В. Избр. статьи, вып. 2. М., Музгиз, 1952 (гл. 5, 9).

Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.—Л., «Музыка», 1965 (гл. 7).

Басаргин И. Русский народный хор. Учебно-воспитательная работа. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1971, № 15 (гл. 4).

Баранов В. Русский народный хор. Сценическое воплощение песни. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1971, № 13 (гл. 8).

Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни. М., Музгиз, 1951 (гл. 8).

Беляевский В. Гусли — русский народный музыкальный инструмент. М., «Музыка», 1960 (гл. 12).

Бершадская Т. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни. Л., «Музыка», 1961 (гл. 5).

Благодатов Г. Русская гармоника. Л., «Музыка», 1960 (гл. 12).

Будашкин П. Народные музыкальные инструменты. М., «Музыка», 1961 (гл. 12).

Вахромеев В. Ладовая структура русских народных песен. М., «Музыка», 1968, (гл. 5).

Вертков К. Типы русских гуслей. — Славянский музыкальный фольклор. М., «Музыка», 1972 (гл. 12).

Воспоминания о В. Г. Захарове. М., «Музыка», 1971 (гл. 14, 15).

Грановский Б. Певец-самородок Иван Молчанов. — «Советская музыка», 1958, № 1 (гл. 1).

Гиппиус Е. Предисловие к сб. Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым. М., Музгиз, 1951 (гл. 1).

Грибанова В. Русский народный хор. Вокальная работа в народном хоре. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1971, № 17 (гл. 7).

Доброхотова О. Певцы Урала. — «Советская музыка», 1965, № 4 (гл. 15).

Дорохов Г. Воронежские певцы. Воронеж, 1948 (гл. 15).

Дорохов Г. М. Е. Пятницкий — создатель русского народного хора. Воронеж, 1950 (гл. 1, 15).

Дорофеев Н. Новый фольклорный коллектив. — «Советская музыка», 1968, № 12 (гл. 2).

Евсеев С. Русская народная полифония. М., Музгиз, 1960 (гл. 5).

Живов В. Беречь культуру народного пения. — «Советская музыка», 1966, № 5 (гл. 15).

Живов В. Певцы Севера. — «Советская музыка», 1966, № 2 (гл. 15).

Живов В. На верном пути. — «Советская музыка», 1967, № 5 (гл. 15).

Жирнова Л. Государственный Северный русский народный хор. ВХО, 1970 (гл. 15).

Зацарный Ю. Русский народный хор. Музыкальное сопровождение. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1971, № 19 (гл. 12).
Земцовский И. Сельская хоровая самодеятельность и фольклор. — В кн.: Проблемы музыкальной самодеятельности. М.—Л., «Музыка», 1965 (гл. 2, 3).
Земцовский И. Русская протяжная песня. Л., «Музыка», 1967 (гл. 5).
Зосимова Е. Русский народный хор. Особенности работы руководителя. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1971, № 19 (гл. 14).
Иванов В. Русские народные говоры. М., Учпедгиз, 1956 (гл. 7).
Игитян Г. Из архива М. Е. Пятницкого. — «Советская музыка», 1964, № 7 (гл. 1, 15).
Иконников А. Запевалы воронежских полей. — «Советская музыка», 1958, № 8 (гл. 15).
Казаринова В. Государственный Уральский русский народный хор. М., ВХО, 1971 (гл. 15).
Казьмин П. О русской народной песне и ее исполнении. — В кн.: Художественная самодеятельность. Методические статьи в помощь руководителям хоровых коллективов. М., «Московский рабочий», 1947 (гл. 8—11).
Казьмин П. Страницы из жизни М. Пятницкого. М., ВХО, 1961 (гл. 1, 15).
Казьмин П. С песней. Страницы из дневника (о хоре им. Пятницкого). М., «Советская Россия», 1970.
Калиш В. Государственный Омский русский народный хор. ВХО, 1970 (гл. 15).
Калугина Н. Омский русский народный хор (из опыта работы с коллективом) — кандидатская диссертация. М., 1955 (гл. 15).
Калугина Н. Беседы о хоре русской народной песни. М., «Советский композитор», 1957 (гл. 2, 3, 4, 6, 10, 13).
Калугина Н. Мастерство народного хора. — «Музыкальная жизнь», 1958, № 1 (гл. 15).
Калугина Н. Вологодские песенницы. — «Художественная самодеятельность», 1958, № 4 (гл. 2, 3, 9, 10, 11).
Калугина Н. Изучать, понимать, хранить. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1964, № 16 (гл. 7).
Калугина Н. Северный хор в Москве. — «Музыкальная жизнь», 1964, № 1 (гл. 15).
Калугина Н. Методические материалы к курсу «Основы методики работы с русским народным хором», вып. 5. Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных. М., 1964 (гл. 1—4).
Калугина Н. Новая программа Волжского хора. — «Музыкальная жизнь», 1965, № 1 (гл. 15).
Калугина Н. Из опыта работы русского народного хора Московского областного Дома народного творчества. — В кн.: Поет самодеятельный хор. М., «Музыка», 1965 (гл. 2, 3, 7, 8, 10).
Калугина Н. Праздничная программа. — «Музыкальная жизнь», 1967, № 7 (гл. 15).
Калугина Н. Певческое воспитание народного хора. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1967, № 21 (гл. 7).
Калугина Н. Новая программа омичей. — «Музыкальная жизнь», 1967, № 11 (гл. 15).
Калугина Н. Основы методики работы с русским народным хором. М., «Музыка», 1969 (гл. 1—14).
Калугина Н. Некоторые вопросы работы самодеятельного народного хора. — В кн.: Работа с хором. М., Профиздат, 1972 (гл. 7, 8, 9).
Калугина Н. Многоцветье донских песен. — «Музыкальная жизнь», 1973, № 22 (гл. 15).
Канн-Новикова Е. Евгения Линева. М., Музгиз, 1952 (гл. 1).
Кастальский А. Основы народного многоголосия. М., Музгиз, 1948 (гл. 5).
Кастальский А. Особенности народной русской музыкальной системы. М., Музгиз, 1961 (гл. 5).
Квасов А. Русский народный хор. Подбор репертуара. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1971, № 9 (гл. 3).
Квитка К. Избранные труды, т. 1. М., «Советский композитор», 1971 (гл. 5).
Климов А. Основы русского народного танца. — «Клубные вечера». Вып. 8—9. М., «Советский композитор», 1972—73 (гл. 8).
Коваль М. Песни уральцев. — «Музыкальная жизнь», 1966, № 5 (гл. 1, 15).
Коваль М. С песней сквозь годы. М., «Советский композитор», 1968.
Копосов А. О творчестве Аграфены Оленичевой. — «Советская музыка», 1960, № 11 (гл. 15).
Копосов А. Три русских народных хора. — «Советская музыка», 1961, № 12 (гл. 15).
Копосов А. О русских народных хорах. — «Советская музыка», 1962, № 4 (гл. 2, 3, 14).
Копосов А. Под Воронежем у нас. — «Музыкальная жизнь», 1963, № 19 (гл. 15).

Корев С. Народное искусство Урала. — «Советская музыка», 1950, № 7 (гл. 15).
Котикова Н. О русском народном хоре. — «Советская музыка», 1957, № 2 (гл. 2, 3, 9).
Красовская Ю. Узоры народного. — «Советская музыка», 1969, № 5 (гл. 15).
Красовская Ю. Народным хорам — народную песню. — «Музыкальная жизнь», 1969, № 6 (гл. 3, 9).
Красовская Ю. Концертная жизнь народной песни. — «Советская музыка», 1971, № 4 (гл. 3, 9).
Кротков С. Самодеятельный хоровой коллектив. М., Профиздат, 1952 (гл. 2, 3, 4, 6, 11).
Кротков С. Приезжайте в Вологду. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1962, № 8 (гл. 2, 9, 10).
Кузнецов Е. Из прошлого русской эстрады. М., «Искусство», 1958 (гл. 1, 2).
Кулаковский Л. Брянские «Флейты Пана кувиклы». — «Советская музыка», 1940, № 8 (гл. 12).
Кулаковский Л. Искусство села Дорожева. М., «Советский композитор», 1960.
Куприянова Л. Русский народный хор. Неиссякаемый источник. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1971, № 9 (гл. 3).
Кутузов Н. О работе с русским народным хором. — «Клубные вечера», 1961, № 4 (гл. 2, 3, 7, 10).
Левашов В. Все гораздо сложнее. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1964, № 14 (гл. 7).
Левашов В. Песня, рожденная в народе. — «Советская музыка», 1964, № 7 (гл. 2, 3).
Ленский А. Что поют народные хоры? — «Советская музыка», 1970, № 6 (гл. 3).
Лисецкий С. Чародеи. Куйбышевское книжное издательство, 1973 (гл. 15).
Лицвенко И. Курс многоголосного сольфеджио, вып. 1. М., Музгиз, 1958 (гл. 5)
Локшин Д. Замечательные русские хоры и их дирижеры. М., Музгиз, 1963 (гл. 15)
Ломанова Н. Русский народный хор. Вокально-хоровая структура. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1971, № 7 (гл. 4).
Лукьянова Т., Земцовский И. Внимание исполнительству в фольклоре. — «Советская музыка», 1973, № 3 (гл. 10).
Макиенко П. Песни родной стороны. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1964, № 13 (гл. 2, 9).
Макиенко П. Михайловские встречи. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1964, № 20 (гл. 2).
Макиенко П. Решение спора искать в народе. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1965, № 10 (гл. 7).
Манжора Б. Уральский народный хор. Свердловское книжное издательство, 1958 (гл. 15).
Мартынов И. Государственный русский народный хор имени Пятницкого. М., «Искусство», 1953 (гл. 15).
Медведев А. Песни А. Оленичевой. — «Советская музыка», 1954, № 1 (гл. 3).
Мешко Н. Чтобы учить, нужно учиться. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1964, № 20 (гл. 7).
Мешко Н. Еще раз о народных хорах. — «Советская музыка», 1974, № 1 (гл. 2, 3, 9).
Милославов П. О жанровых особенностях русского народного хора. — «Советская музыка», 1951, № 10 (гл. 2, 4, 9).
Милославов П. Хоровой кружок. М., Госкультпросветиздат, 1952, (гл. 2, 3, 4, 10).
Нахимовский М. Петр Глебович Ярков. М., «Советский композитор», 1973 (гл. 1, 2).
Новосельский А. Очерки по истории русских народных музыкальных инструментов. М., Музгиз, 1931 (гл. 12).
Омский русский народный хор. Омское областное книжное издательство, 1954 (гл. 15).
Павлова Г. Молодость и зрелость коллектива. — «Музыкальная жизнь», 1966, № 1 (гл. 15).
Пасхалов В. М. Е. Пятницкий и история возникновения его хора. В кн.: Советская музыка. Второй сборник статей. М., Музгиз, 1944 (гл. 15).
Пешехонова А. Крутинский хор русской народной песни. Омское областное книжное издательство, 1952 (гл. 2, 6, 8, 9).
Пименов В. В защиту владимирского рожка. — «Советская музыка», 1974, № 4 (гл. 12).
Пожидаева В. Русский народный хор. Разучивание новой песни — «Клуб и художественная самодеятельность», 1971, № 15 (гл. 10).
Поляновский Г. Уральский народный хор. — «Советская музыка», 1960, № 4 (гл. 15).

Поляновский Г. Хору имени Пятницкого — 60 лет. — «Советская музыка», 1971, № 7.
Попова Т. Русское народное музыкальное творчество, вып. 2. М., Музгиз, 1956 (гл. 5).
Привалов Н. Ударные музыкальные инструменты русского народа. — «Известия С-Петербургского музыкального общества за 1903 год», октябрь-ноябрь (гл. 12).
Привалов Н. Музыкальные духовые инструменты русского народа, вып. 1 и 2. Спб., 1907—1908 (гл. 12).
Птица К. Песни земли рязанской. — «Советская культура», 1975, 26 сентября (гл. 15).
Руднева А. Русское народное хоровое исполнительство. — В кн.: О музыкальном исполнительстве. М., Музгиз, 1954 (гл. 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11).
Руднева А. П. Г. Ярков. — Вопросы музыкального исполнительского искусства, вып. 2. М., Музгиз, 1958 (гл. 1, 2).
Руднева А. Русский народный хор и работа с ним. М., Музгиз, 1960 (гл. 2, 3, 10).
Руднева А. Предисловие к сб. Народные песни Московской области. М., «Музыка», 1964 (гл. 1, 2, 4, 5).
Руднева А. Анастасия Лебедева. М., «Советский композитор», 1973 (гл. 2, 9, 11).
Руднева А. Хор села Фощеватова. — «Музыкальная жизнь», 1973, № 21 (гл. 2, 3, 9, 10, 11).
Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. Л., «Музыка», 1964 (гл. 5).
Рубцов Ф. Хоровые коллективы русской народной песни. — Проблемы музыкальной самодеятельности. М.—Л., «Музыка», 1965, (гл. 2, 3, 4, 10).
Рубцов Ф. Русские народные хоры и псевдонародные песни. — «Советская музыка», 1970, № 6 (гл. 3).
Сидельников В. Русское народное творчество и эстрада. М., «Искусство», 1950 (гл. 1).
Смирнов Б. Искусство владимирских рожечников. М., «Советский композитор», 1959 (гл. 12).
Смирнов Б. Народные скрипичные наигрыши. М., «Советский композитор», 1961 (гл. 12).
Смирнов Б. Искусство сельских гармонистов. М., «Советский композитор», 1962 (гл. 12).
Соколов В. Песни России. — «Правда», 6 января 1971 (гл. 15).
Соколов Ф. Русская народная балалайка. М., «Советский композитор», 1962 (гл. 12).
Северный русский народный хор. М., «Советская Россия», 1970 (гл. 15).
Успенский Н. Лады русского Севера. М., «Советский композитор», 1973 (гл. 5).
Устинова Т. Русские танцы. М., «Молодая гвардия», 1955 (гл. 8).
Устинова Т. Сценическое воплощение танца.— «Художественная самодеятельность», 1958, № 10 (гл. 8).
Устинова Т. Беречь красоту русского танца. М., «Молодая гвардия», 1959 (гл. 8).
Устинова Т. Героика и современность в песне и танце (интервью). — «Клуб и художественная самодеятельность», 1967, № 1.
Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Спб., 1891 (гл. 12).
Федякин А. Современность в народном хоре. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1963, № 3 (гл. 3, 9).
Харьков В. Ленин и народная песня. — «Музыкальная жизнь», 1970, № 5 (гл. 3).
Хватов В. Творческое содружество оркестра, хора и танцовщиков. — «Художественная самодеятельность», 1960, № 7 (гл. 12).
Христиансен Л. Современное народное песенное творчество Свердловской области. М., Музгиз, 1954 (гл. 5).
Христиансен Л. На родине Уральского народного хора. — «Советская музыка», 1951, № 5 (гл. 15).
Христиансен Л. Памятка руководителю народного хора, вып. 2. Свердловск. 1949 (гл. 3, 4, 7, 9).
Христиансен Л. Советы руководителю народного хора. Пермь, 1955 (гл. 3, 4 7, 9).
Христиансен Л. Псевдоревнители культуры звука в народном хоре. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1964, № 22 (гл. 7).
Широков А. Работа над песней в народном хоре. — «Художественная самодеятельность», 1959, № 7 (гл. 10).
Широков А. Традиции и новаторство. — «Художественная самодеятельность», 1959, № 7 (гл. 2, 3, 9).
Широков А. Оправдать любовь народа. — «Клуб и художественная самодеятельность», 1965, № 11 (гл. 7).

Шульгина А., Томилина Л., Замалина Л. Костюмы для танцевальных и хоровых коллективов по мотивам русской народной одежды. М., Профиздат, 1974 (гл. 8).
Щуров В. Ефим Сапелкин и его ансамбль. М., «Советский композитор», 1969 (гл. 2, 3, 4, 5, 8, 9).
Щуров В. Народ поет о Ленине. — «Музыкальная жизнь», 1970, № 3 (гл. 3).
Щуров В. Новая программа северян. — «Советская музыка», 1970, № 3 (гл. 15).
Щуров В. Об особенностях многоголосной фактуры песен южной России. М., «Музыка», 1971 (гл. 5).
Щуров В. О ладовом строении южнорусских песен. — Музыкальная фольклористика, вып. 1. М., «Советский композитор», 1973 (гл. 5).
Юрлов А. Жизнь, а не музей. — «Советская культура», 1971, 10 августа (гл. 15).
Юрьев И. Новая программа Хора имени Пятницкого. — «Музыкальная жизнь», 1968, № 15.

СБОРНИКИ

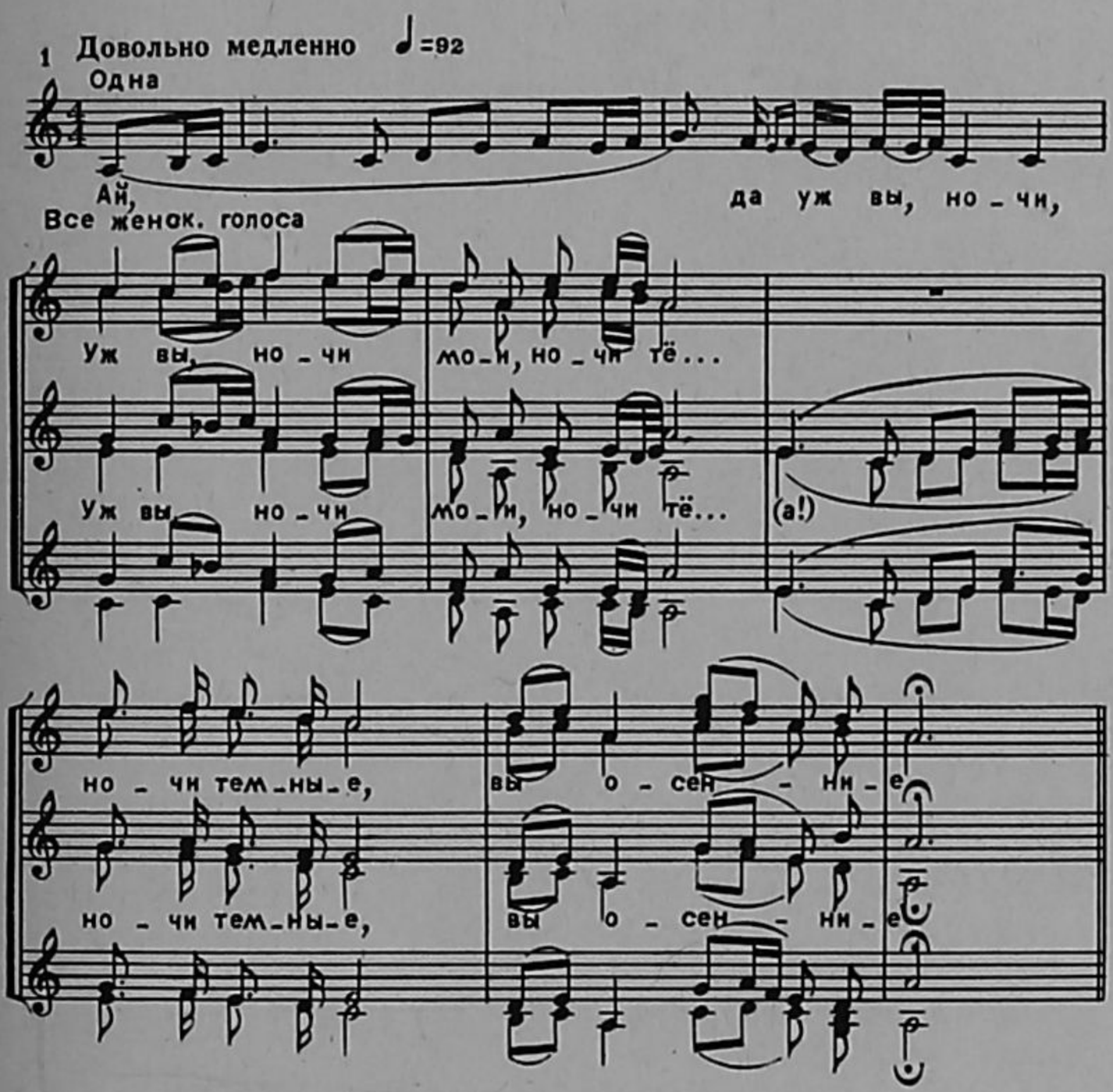
Сборник песен, исполняемых в народных концертах Дмитрия Алексеевича Агренева-Славянского. М., Типография Т-ва П. Д. Сытина, 1896.
Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации, вып. 1—2. Спб. 1904—1909.
20 русских народных песен. Запись В. Захарова. М., Музгиз, 1936.
30 русских народных песен. Запись В. Захарова. М., Музгиз, 1939.
Народные песни Свердловской области. Составитель Л. Христиансен. М.—Л., Музгиз, 1950.
Избранные песни из репертуара Воронежского народного хора. М.—Л., Музгиз, 1950.
Советские народные песни Воронежской области, вып. 1. М.—Л., Музгиз, 1950.
Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым. М., Музгиз, 1951.
Массалитинов К. Воронежские песни. Воронежское книгоиздательство, 1954.
Русские народные песни Калужской области. Составитель В. Харьков. М., Музгиз, 1954.
Листопадов А. Песни донских казаков в 4-х т. М., Музгиз, 1949—1954.
Русские частушки. Составители С. Аксюк и В. Боков. М., Музгиз, 1954.
Сборник русских народных лирических песен Н. Лопатина и В. Прокунина. М., Музгиз, 1956.
Русские частушки. Составитель Н. Котикова. М.—Л., Музгиз, 1956.
Двадцать песен А. Оленичевой. Составитель С. Аксюк. М., Музгиз, 1956.
Сибирские народные песни. Запись Андрея Новикова и В. Левашова. Новосибирск, 1957.
Руднева А. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957.
«Кудряши». Песни для русского народного хора. М., Музгиз, 1958.
Сто русских народных песен хора имени Пятницкого. М., Музгиз, 1958.
Абрамский А. Песни русского Севера. М., «Советский композитор», 1959.
Песни из репертуара Омского русского народного хора. Составитель Е. Калугина. М., Музгиз, 1960.
Песни Аграфены Оленичевой. М., «Советский композитор», 1960.
Песни из репертуара Государственного Сибирского народного хора. М., «Советский композитор», 1961.
Уральские народные песни. Составитель Л. Христиансен. М., Музгиз, 1961.
Лондонов П., Прохоров Е. Народные песни Пензенской области. М., «Советский композитор», 1961.
Русские народные песни Красноярского края, вып. 1, 1959; вып. 2, 1962. М., «Советский композитор».
Русские народные песни в обработке В. Захарова, вып. 1, 2. М., «Советский композитор», 1962, 1963.
Из репертуара Хора русской песни Всесоюзного радио и телевидения. М., «Советский композитор», 1963.
Сибирские народные песни. Составители В. Левашов и А. Новиков. М., «Советский композитор», 1963.
Поет Сибирский хор. Песни из репертуара Сибирского русского народного хора. М., Музгиз, 1963.
Песни из репертуара Государственного Сибирского народного хора. М., «Советский композитор», 1963.
«Славься, моя Россия!» Из репертуара Хора русской песни Всесоюзного радио и телевидения. М., «Музыка», 1964.

Народные песни Орловской области. Составитель Н. Владыкина-Бачинская. М., «Музыка», 1964.
Народные песни Московской области. Составитель А. Руднева. М., «Музыка», 1964.
«Счастливая доля». М., «Музыка», 1966.
Котикова Н. Народные песни Псковской области. М., «Музыка», 1966.
Мохирев Н., Харьков В., Браз С. Народные песни Кировской области. М., «Музыка», 1966.
Репертуар русских народных хоров. Поет Омский народный хор. Составитель Г. Пантюков. М., Музгиз, 1966.
Свитова К. Народные песни Брянской области. М., «Музыка», 1966.
Русские народные песни Поморья. Составитель С. Кондратьева. М., «Музыка», 1966.
За Двиной, за Северной. М., «Музыка», 1966.
«Не бела заря». Русские народные песни для хора в обработке Н. Кутузова. М., «Советский композитор», 1967.
Народные песни Ивановской области. Запись И. Ельчевой. Иваново, 1968.
Кутузов Н. Избранные песни. М., «Советский композитор», 1969.
Расцвели оренбургские степи. М., «Музыка», 1969.
Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. Л., «Музыка», 1969.
Русские народные песни для детского или женского хора без сопровождения. Составители Н. Калугина и В. Попов. М., «Музыка», 1971.
Край наш Воронежский. Песни и хоры из репертуара Воронежского русского народного хора. М., «Советский композитор», 1971.
Образцы народного многоголосия. Составитель И. Земцовский. Л., «Советский композитор», 1972.
Поет Хор русской песни Всесоюзного радио и телевидения. М., «Советский композитор», 1972.
Песни Н. Кутузова. М., «Советский композитор», 1973.
Край сибирский, дорогой. Хоры и песни. М., «Советский композитор», 1973.

НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ

АЙ, ДА УЖ ВЫ, НОЧИ

Народная песня Московской обл.



2. Ай, да надоели,
Надоели ночи, надоску... а!
Надоскучили,
Надоскучили.

3. Ай, да со милым, да
Со милым да дружком вы разлу... а!
Вы разлучили,
Поразлучили.

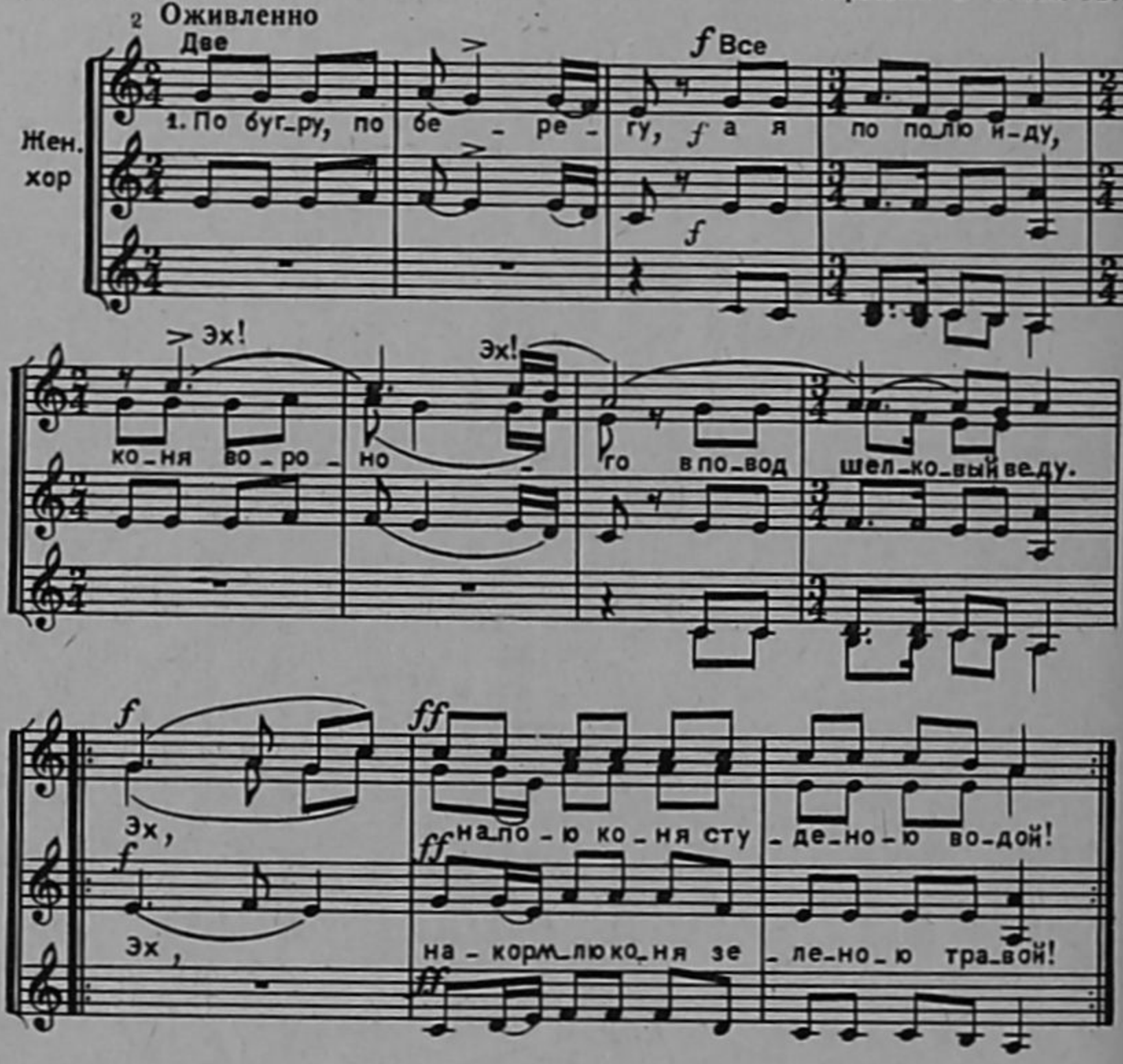
4. Ай, да что сама я,
Что сама я, девка, глупо сде... а!
Глупо сделала,
Глупо сделала.

5. Ай, да своего ли,
Своего ли дружка я прогне... а!
Я прогневала,
Распрогневала.

ПО БУГРУ, ПО БЕРЕГУ

Слова и напев А. ОЛЕНИЧЕВОЙ

Обработка В. ЗАХАРОВА



2. По бугру, по берегу,
А я еду да пою!
По хлебам, по колосу
Наше поле узнаю.
Эх, уродилися высокие хлеба!
Эх, ты колхозная, счастливая судьба!

3. Грива точно золото
У колхозного коня.
Издалека милая
Заприметила меня.
Эх, на коне я вслед за нею полечу!
Эх, расхорошую в седло я подхвачу!

4. По бугру, по берегу,
А мы по полю идем,
Коня вороного
С милой вместе поведем.
Эх, полюбуемся мы с милой на поля,
Эх, на тебя, Сибирь, богатая земля.

БЕЛЫМ СНЕГОМ

Слова и напев А. ОЛЕНИЧЕВОЙ

Обработка А. КОПОСОВА

Напевно

pp Запев

1. Бе - лым сне - гом лес пок - рыл - ся,
2. Ноч - ка свет - ла - я на - ста - ла

p

жем-чу - гом го - рит Ир - тыш. Да под бе-ре-гом от -
ме - за туч лу - на взош - ла. Тра - кто - рист и-дет с гар -

- ло - гим ти - хо, ти-хо ше-лес-тит ка - мыш.
- мош - кой, а за ним дев-ча-та вдоль се - ла.

mp Подголосок

3. Звез - ды яс - ны - е си - я - ют,

Эх!

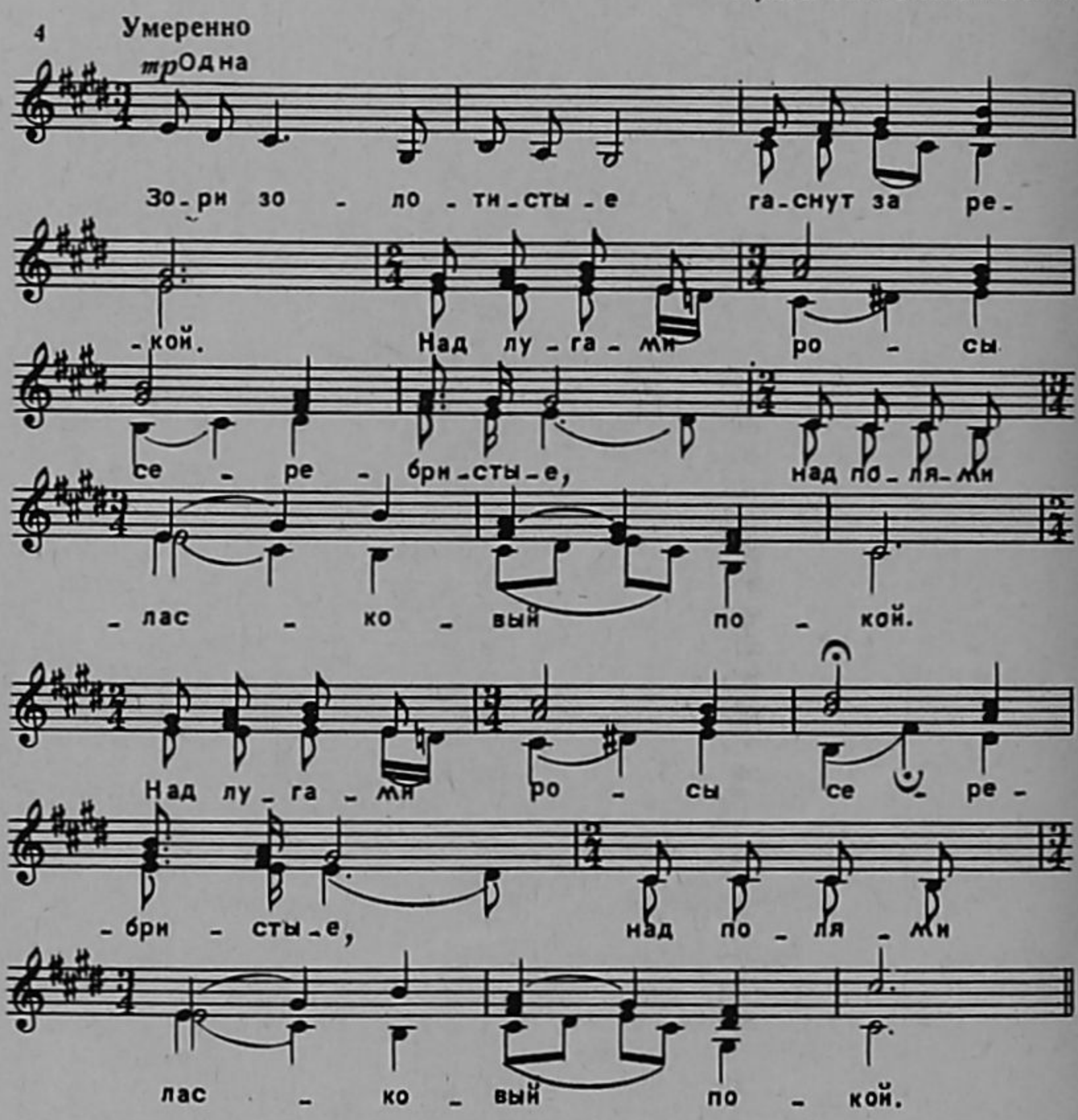
все за - тих - ло на се - ле. И по - ют, по-ют дев-ча - та
о лю - би-мой, о род -ной зем - ле, и по - ют, по-ют дев-
- ча - та о лю - би-мой, о род -ной зем - ле.

rit.

ПОДМОСКОВНАЯ ЛИРИЧЕСКАЯ

Слова В. БОКОВА

Музыка Н. ПОЛИКАРПОВА



2. Спать гармошка тульская нынче не дает,
Голосочком нежным песню грустную
За рекою девушка поет.

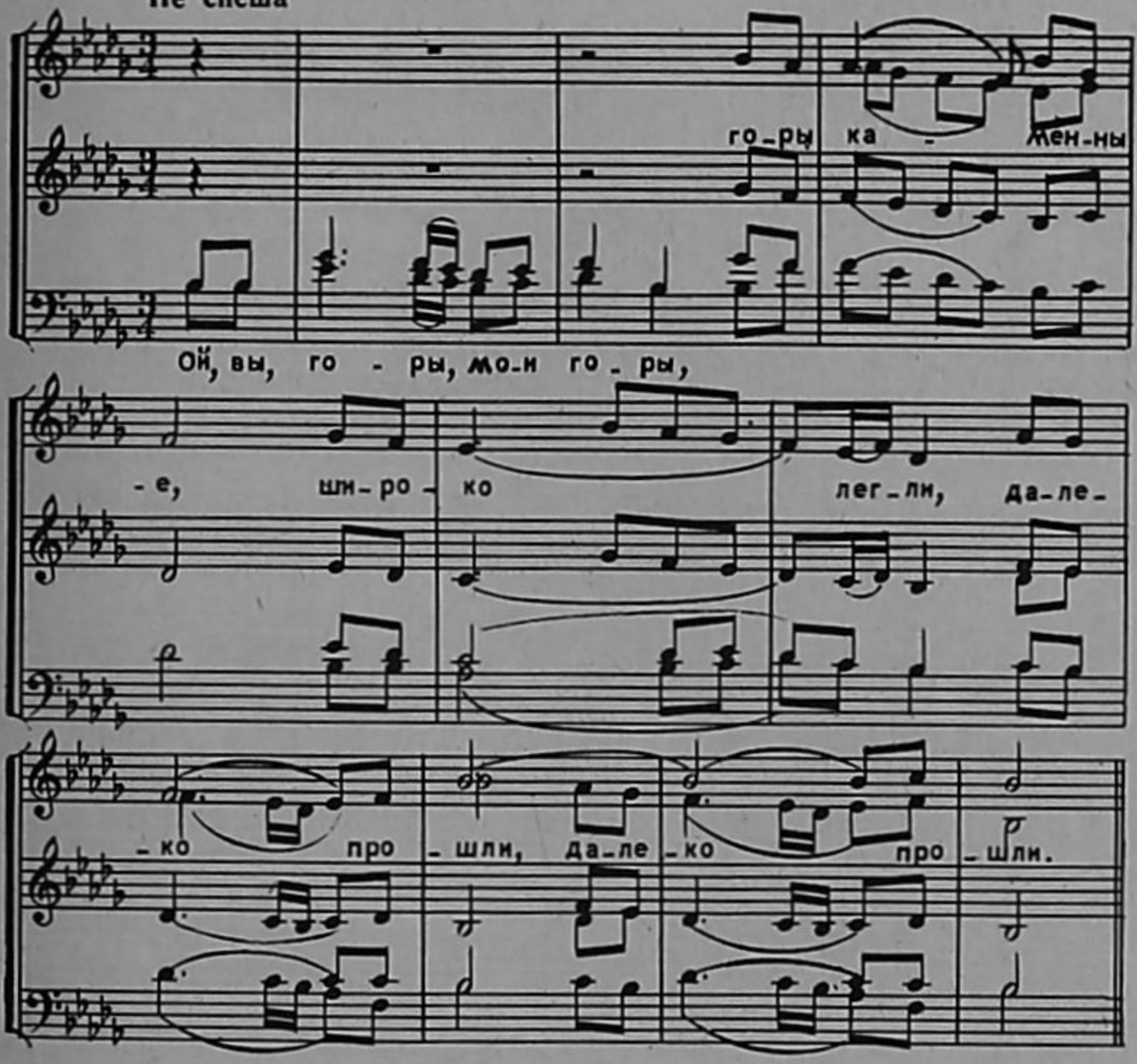
3. Что она печалится, почему грустна?
Видно, гармонист ей очень нравится,
Но напрасно в парня влюблена.

4. Ах, зачем ты, молодость, унесла покой,
Ах, зачем ты девушку заставила
Тосковать над речкой в час ночной.

ОЙ, ВЫ, ГОРЫ

Уральская народная песня

5 **Не спеша** Распев Уральского хора



2. Всем богаты мои горы, —
Золотой рудой,
Дорогой рудой,
Рудой медною (2 раза).

3. Рудой медною;
Дорогим камням, —
Там и счету нет,
Счету нет богачеству (2 раза).

4. Ой, вы, горы мои, горы,
Горы каменные,
Лишь одно у вас
Небывалое: (2 раза).

5. Светла долюшка,
Жизнь привольная,
Воля вольная —
С мудрой партией (2 раза).

НЕ БЕЛА ЗАРЯ

Пензенская народная песня

6 **Спокойно. Задушевно** Обработка Н. КУТУЗОВА

С.

А.

Т.

Б.

Не бе - ла за - ря во ко - шеч -

-ко за-ря взош - ла, не... не - я - сен мо-ло-

А

- дой вдоль у - ли - цы ме-сяц про - све - тил.

Конец

2. Вдоль у - ли - цы ме - сяц про-све - тил.
3. До - ро - жень - ку, ме - сяц, ши-ро - ку.

-ро_жень_ку ме_сяц ши-ро - ку Эх!..

Эх!.. про... про-све - ти - ка ме- сяц, до-

Что... что_бы ми - лу друж - ку про-

Что... что_бы

-ро - жень_ку ме_сяц ши - ро - ку. 4. Про-

mf

-е - хать, ох, друж_ку по_ско - рей...

-е - хать, ох, друж_ку по-ско -рей Эх!..

мил, мил у- -е - хал, за чем, да мне не ска-

-зал-Ду-ша, про-щай!

f

б.У-е-хал, да

не ска-зал „про-щай"! Эх!..

Что, что бо-лишь, ре-ти-во по-

pp

а-ми-лому сердце ты мо-ё! Не бе-

ГОРЫ ВОРОБЬЕВСКИЕ

Русская народная песня

7 Протяжно. Мягко

p Запев

Уж вы, го-ры, вы мо-и, го-ры Во-робь-

pp Жен. хор *p* *mf*

-ё... - вски-е, во-робь ев - ски-е

p *mf*

Запевала

f

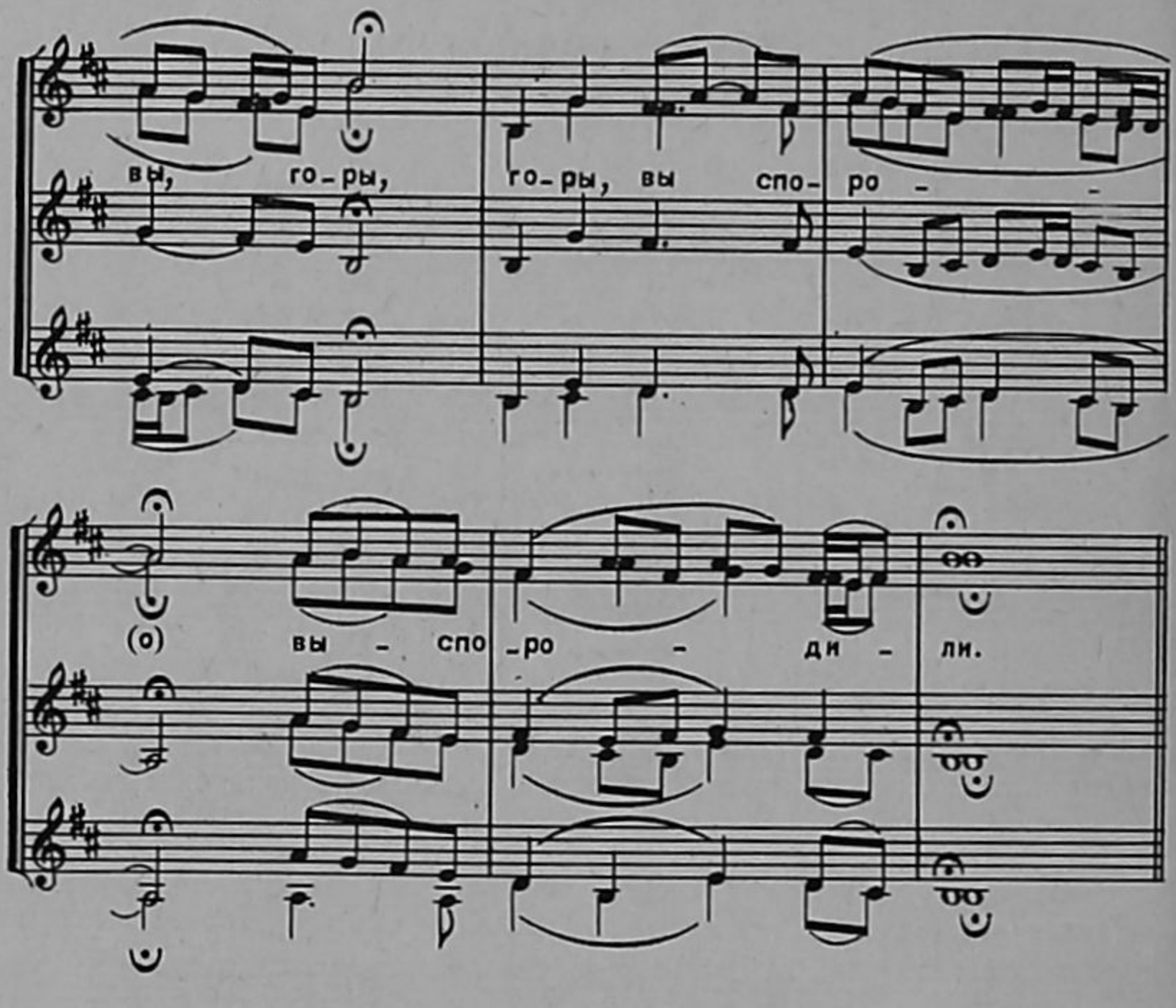
Во - робь - ёв - ски-е - а -

Хор

f

(а) Э... - - - ой да, ну че-го же

f



3. Вы спородили...
Э... ой да, спородили вы, горы,
Один бел — горюч...
Бел — горюч камень,

4. Бел — горюч камень...
Э... ой да, из-под камушка течет,
Течет речка бы...
Речка быстрая.

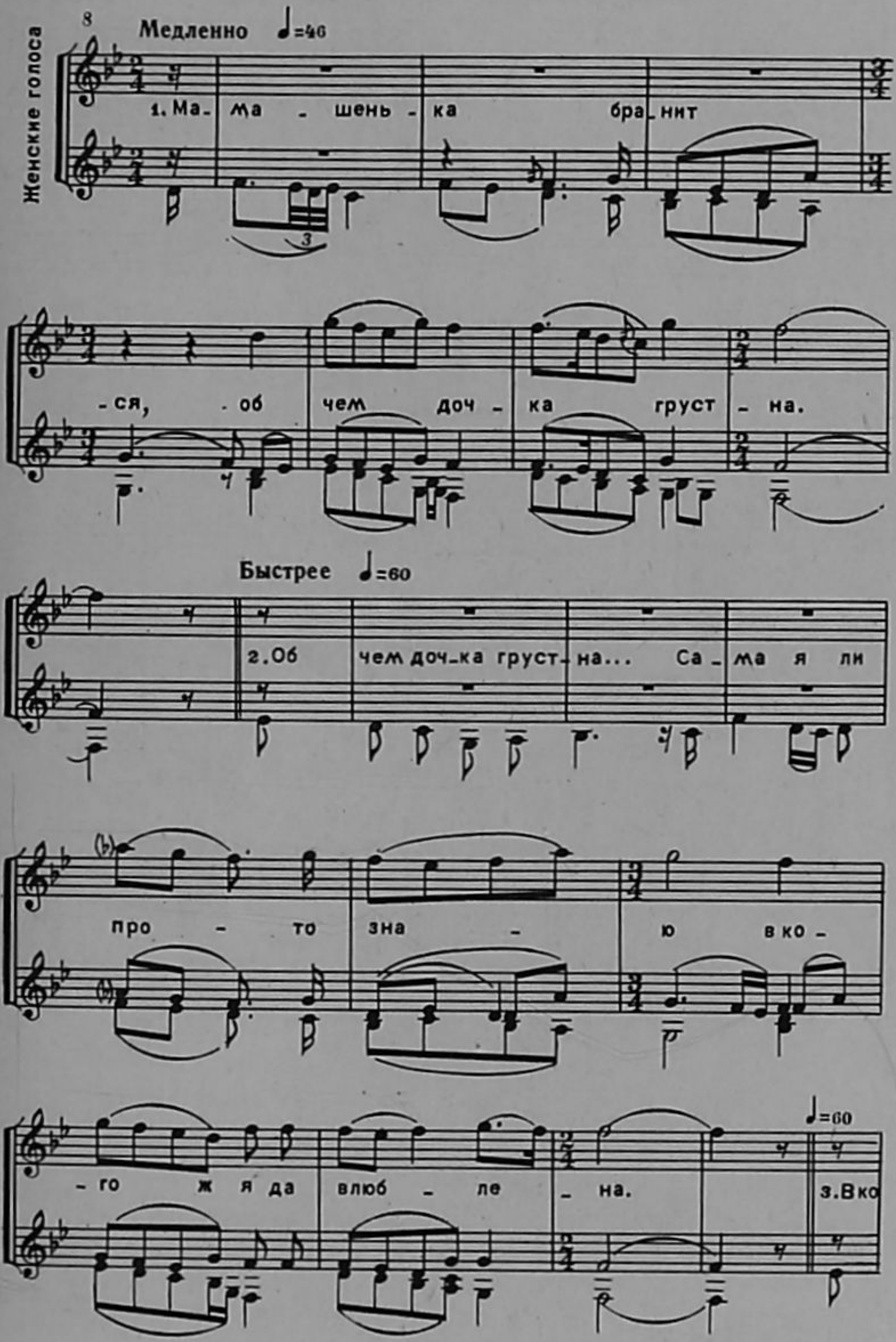
5. Речка быстрая...
Э... ой да, как на этой на реке
Стоит куст раки...
Стоит куст ракитовый,

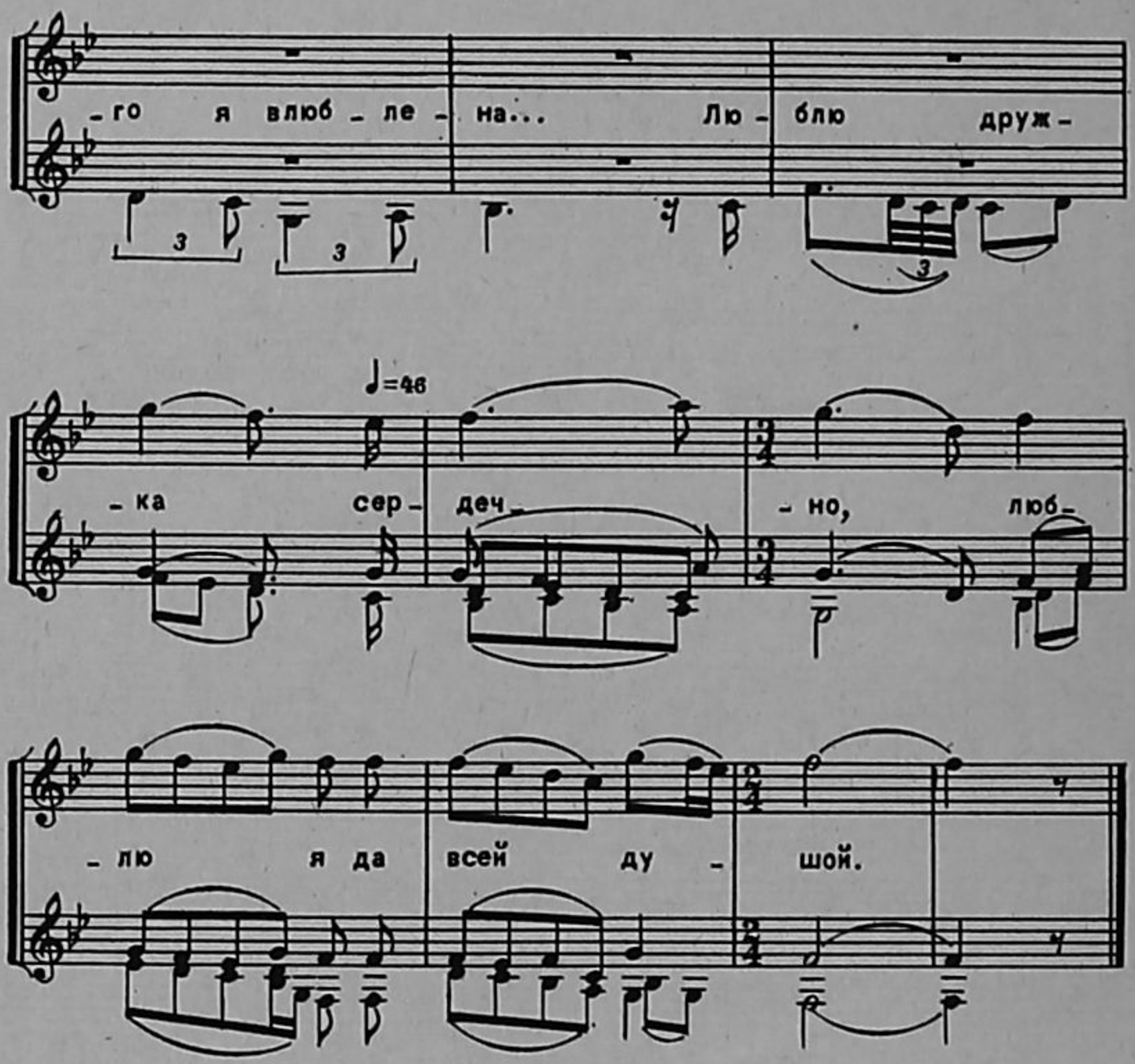
6. Куст ракитовый...
Э... ой, да, как на этом на кусте
Сидит млад сизой...
Млад сизой орел,

7. Млад сизой орел...
Э... ой да, держал то во когтях,
Держал черного во...
Черного ворона.

МАМАШЕНЬКА БРАНИТСЯ

Народная песня Красноярского края





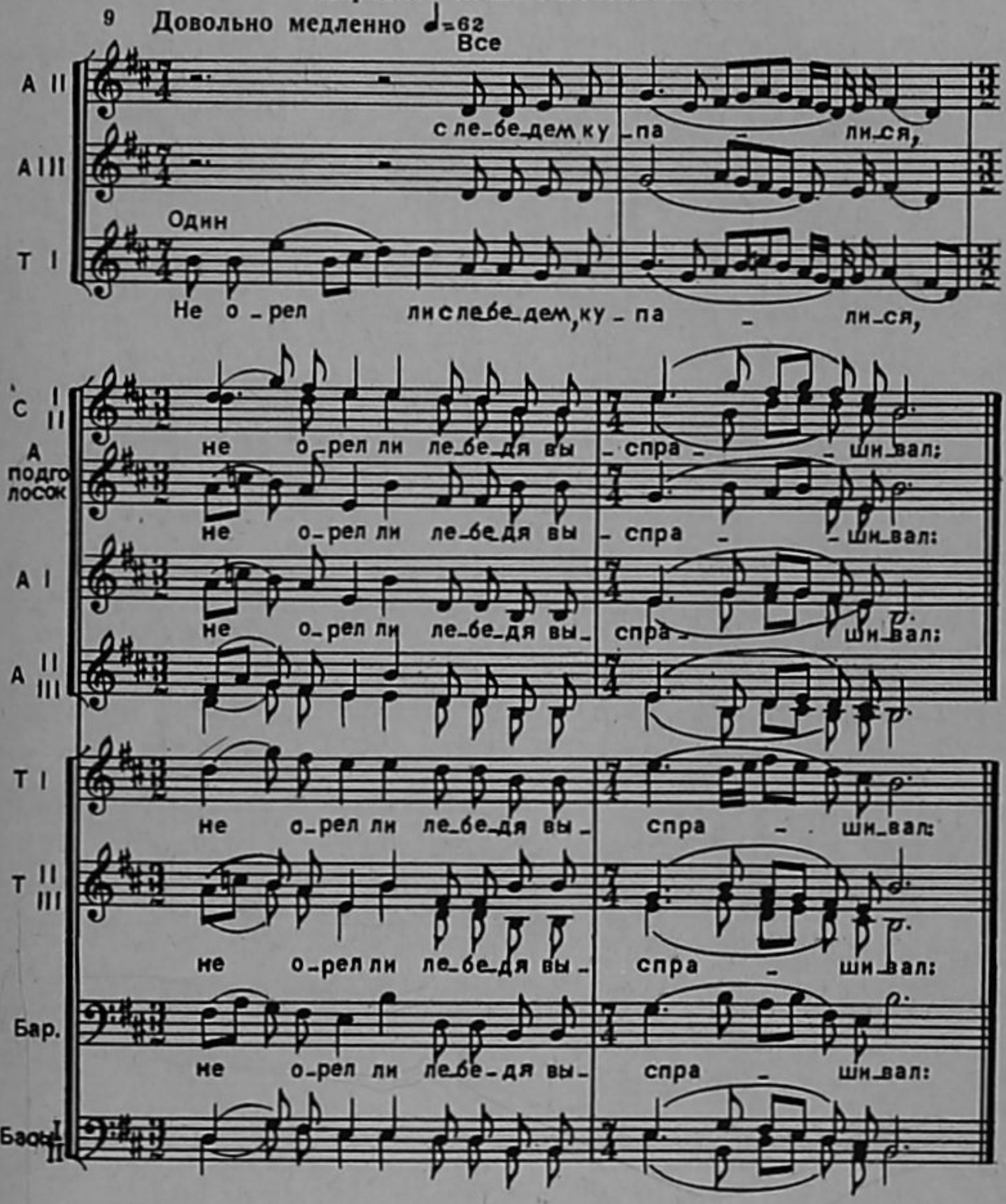
4. Люблю я всей душой...
   Какой же он коварный,
   Насмеялся надо мной...

5. Насмеялся надо мной...
   Не смейся, злой-коварный,
   Не смейся надо мной.

6. Не смейся надо мной...
   Тебя господь накажет
   Неверною женой.

НЕ ОРЕЛ ЛИ С ЛЕБЕДЕМ КУПАЛИСЯ

Народная песня Московской обл.



2. — Не бывал ли, лебедь, на моей стороне?
Не слыхал ли, лебедь, о моей голове?

3. — Не бывал я, лебедь, на твоей стороне,
Не слыхал я, лебедь, о твоей голове.

4. Только слышал-видел — в поле огонек горит,
Под дымком лежит удал добрый молодец.

5. В руках держит, держит плеть шелковую,
В ногах стоит верный развороный конь.

НИЧЕГО Я С СОБОЙ НЕ ПОДЕЛАЮ

Слова и музыка Н. ПОЛИКАРПОВА

2 вариант

10 С движением

Одна Двое

Ни - че - го я с со - бой не по -

- де - ла - ю. Я ли - ши -

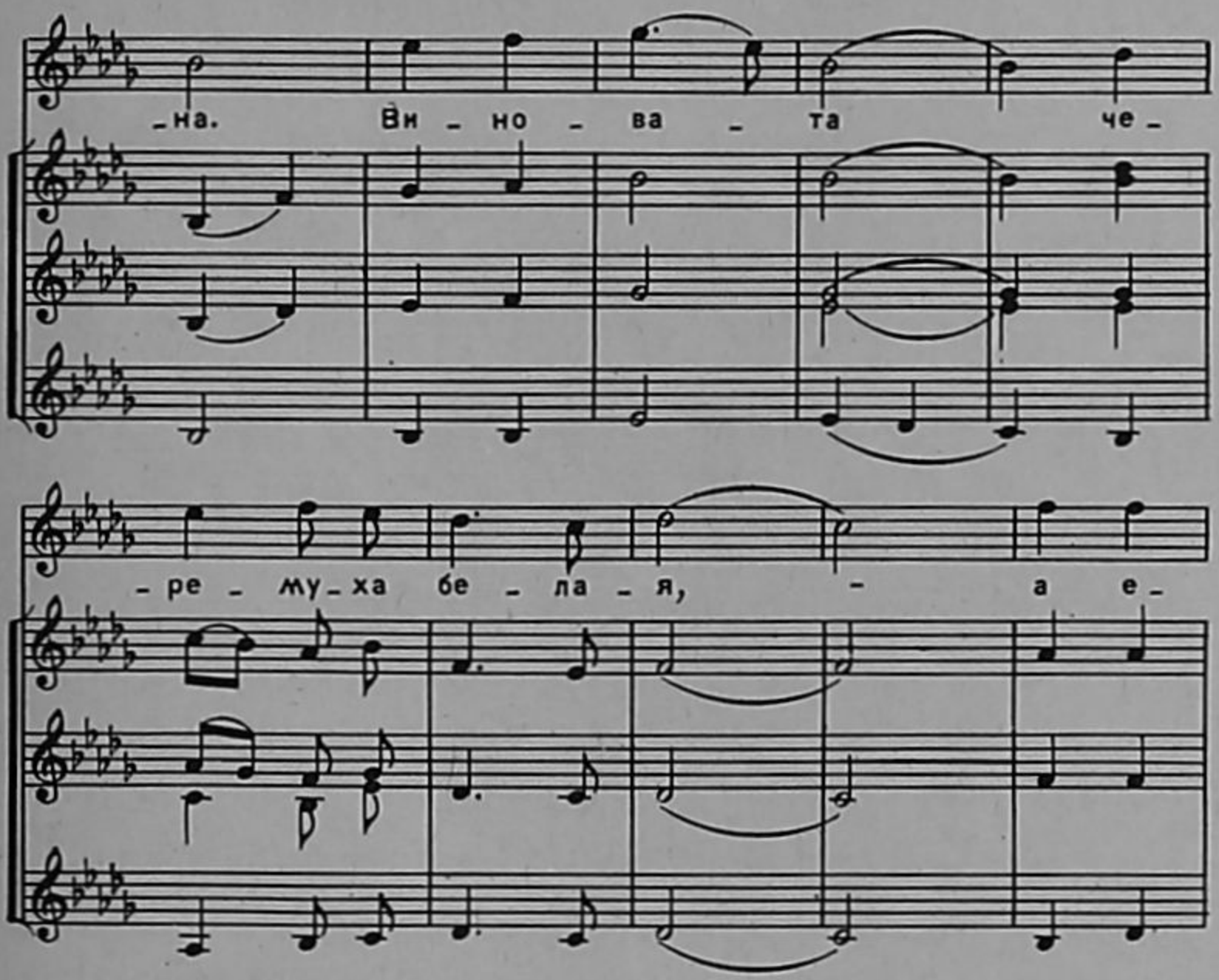
- лась по - ко - я и сна.

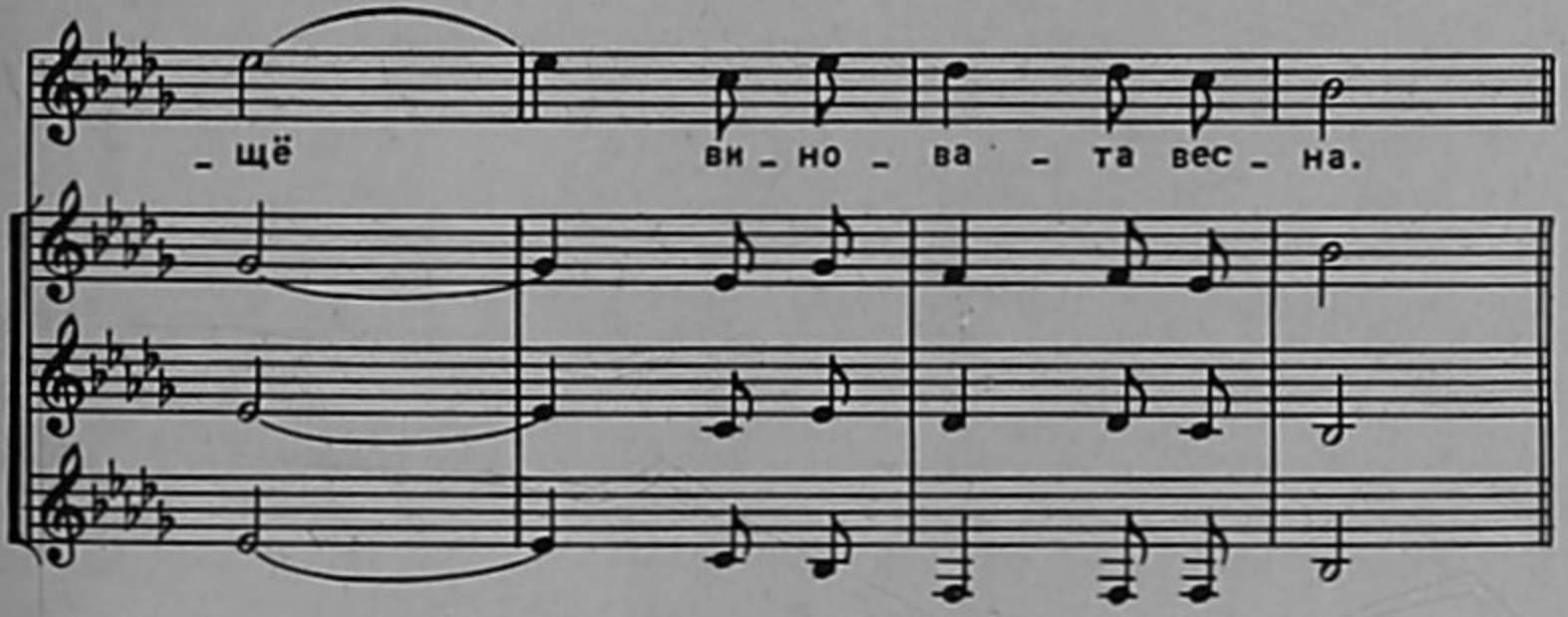
Подголосок

Ви - но - ва - та че - ре - му - ха бе - ла -

Хор

- я, - а е - щё ви - но - ва - та вес -





2. Неужели покой не воротится
В этот вечер к крыльцу моему?
И смеяться, и плакать не хочется,
Отчего и сама не пойму.

3. Что такое со мной приключилося?
С сердцем сладить, ох, нет больше сил.
Не в того ли я парня влюбилася,
Что сегодня со мной говорил.

4. Может звезды меня убаюкают,
И утихнут тревоги мои.
А гармони поют и аукают,
Да куда-то зовут соловьи.

ШУМИ, ШУМИ, ДУБРАВУШКА

Музыка А. АБРАМСКОГО

Слова Н. ГЕРАСИМОВОЙ

Умеренно

11 Одна

p

Двое

Шу - ми, шу-ми, дуб - ра - вуш-ка, шу - ми зе - ле

Жен. хор

I *mf*

- на - я. Гу - ляй, гу - ляй де - вуш-ка,

II *mf*

p

по-ка мо - ло - да - я, по-ка мо - ло -

Все

- да - я.

p Одна

Рас - ти, рас-ти, дуб -

Рас - ти, рас-ти,

- ра - вуш-ка, рас-ти зе-ле - на - я.

mf

mf

Муж. голоса

Гу - ляй, па-рень,

mf

mf

f с мо - ло - ду, го - рес - ти не зна - я,

го - рес - ти не зна - я. От - шу - мишь ты

mf Одна

mf Все

От - шу - мишь ты, дуб - ра - вуш - ка, и спа - дут ли -

mf

- сточ - ки.

Прой - дет, прой - дет -

мо - ло - дость, про - ле - тят го -

- доч - ки, про - ле - тят го - доч - ки.

ОТ СИБИРСКИХ ПРОСТОРНЫХ ПОЛЕЙ

Мелодия и слова Крутинского хора
Распев Омского хора

12

С движением

Запев

Ой да, от си - би - р(ы) - ских прос - тор (ы) - ных кол -

Двое

- хо - з(ы) - ных по - лей. Ой да, от кол - хо - з(ы) -

- ных (ы) да по - лей. Ой да, где Ир - тыш (ы),

Все

Ой да, где Ир - тыш - (ы) го - лу -

- бе - - ет, ох (ы), да ро - ди - ...

ох (ы) да - ро - ди - - мой.

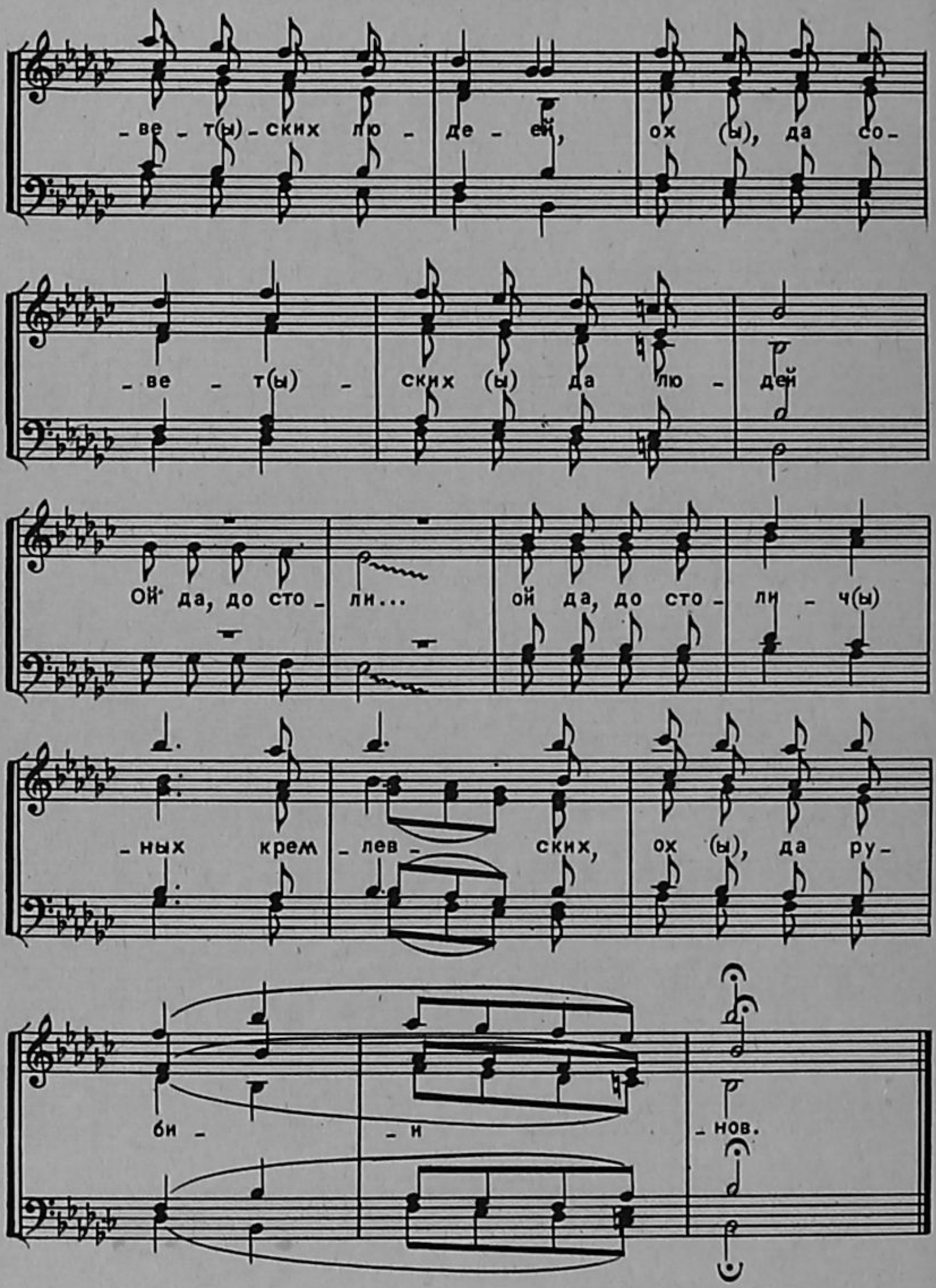
Одна

Да ро - ди - - мой.

Все

Подголосок

Ой да, доле - ти ты э - та пе - с(ы) - ня со -



2. Ой-да, мы поем о великой победе труда,
О несметных богатствах Сибири,
О колхозных полях, о зеленых лугах,
О свободном пути к изобилью.

3. От великой Сибири, растущей в труде,
Где Иртыш серебрится родимый,
Долети эта песня советских людей,
До столичных кремлевских рубинов.

ВО ПОЛЕ ОРЕШИНА

Оживленно

13

Распев народного хора

Одна ♩= 84

1. Во по-ле о-ре-ши-на, во по-ле куд-ря-ва-я.

Жен.

Муж.

Чер-но-бро-ва-я мо-я, чер-но-гла-за-я мо-я.

Жен.

2. Е-е ве-тер ду-ет, е-е под-ду-ва-ет.
3. Что И-ван-то Марь-ю на ру-ках ка-ча-ет.
4. Он е-е ка-ча-ет, е-е ве-ли-ча-ет.

Жен.

Муж.

Чер-но-бро-ва-я мо-я, чер-но-гла-за-я мо-я.

5. Спи мо-я ми-ла-я, ра-дость до-ро-га-я

Жен.

Муж.

Чер-но-бро-ва-я мо-я, чер-но-гла-за-я мо-я.

Муж.

6. Я по-е-ду в го-род, при-ве-зу по-да-рок.

Жен.

Муж.

Чер_но_бро_ва_я мо_я, чер_но_гла_за_я мо_я.

Жен.

Муж.

7. Вко_су лен_ту а_лу_ю, в ко_су лен_ту а_лу_ю.
9. На ше_юш_ку ян_та_ри, до_ро_жень_ку не то_ри.

Чер_но_бро_ва_я мо_я, чер_но_гла_за_я мо_я.

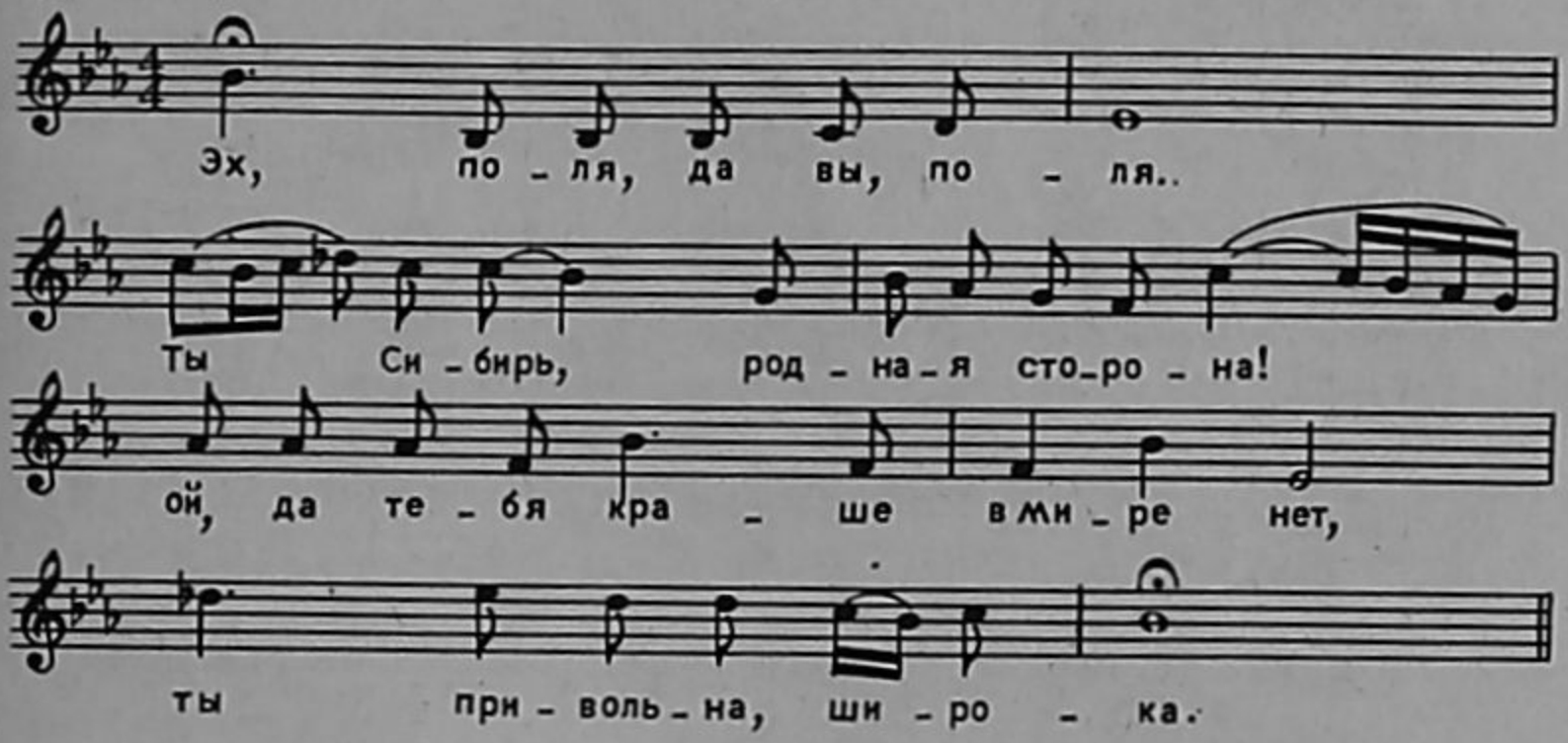
8. Зо_ло_че_но_е коль_цо, зо_ло_че_но_е коль_цо.
10. До_ро_жень_ку не то_ри, ху_дой сла_вы не кла_ди.

Чер_но_бро_ва_я мо_я, чер_но_гла_за_я мо_я.

ТЫ, СИБИРЬ, РОДНАЯ СТОРОНА

14 **Широко**

Напев и слова А. ОЛЕНИЧЕВОЙ

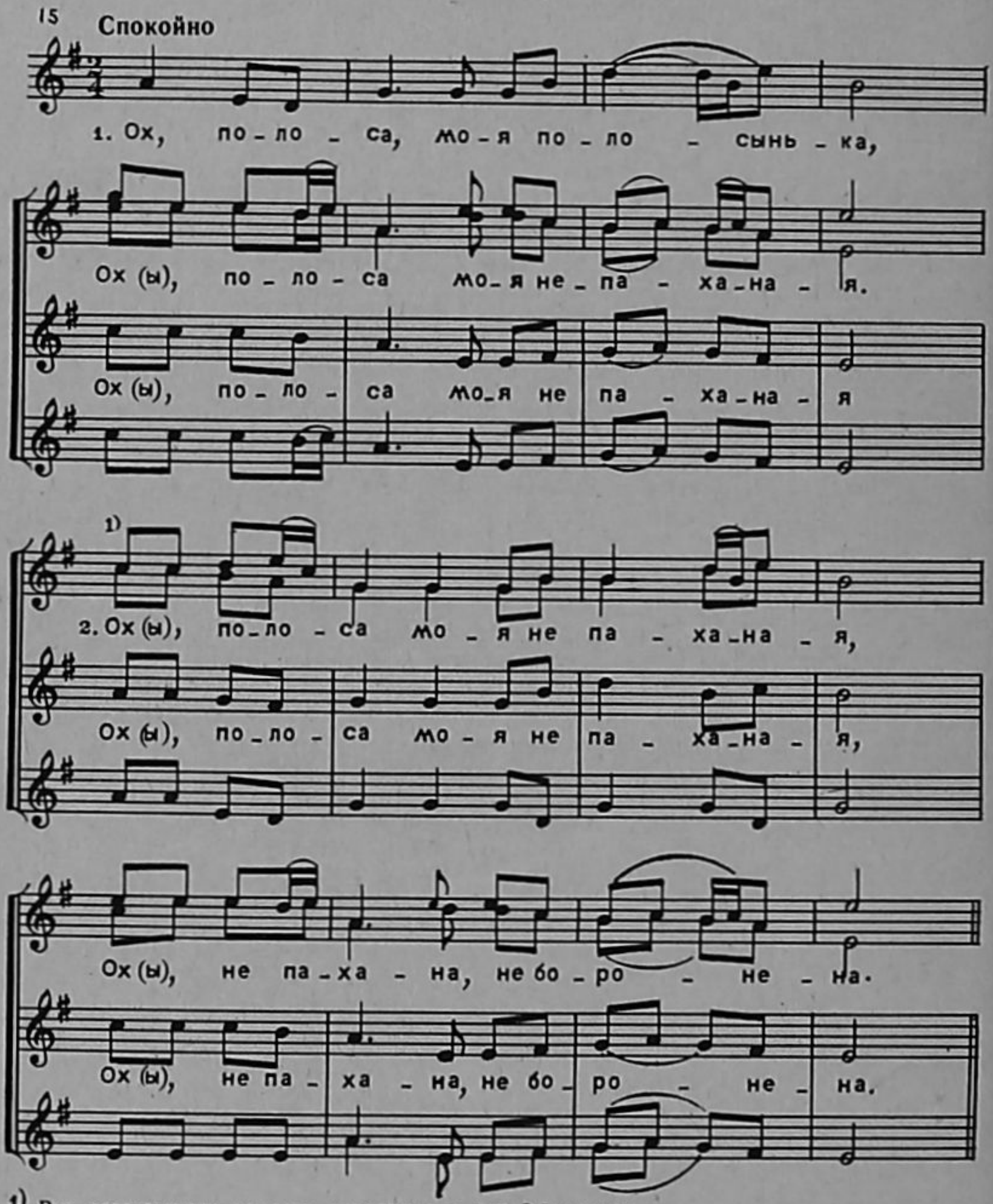


2. Эх, красавица земля!
   Ты навек народу отдана.
   Ой да, тебя краше в мире нет,
   Ты привольна, широка!

3. Эх, тебя, моя земля,
   Греет солнце, солнце из Кремля.
   Ой да, тебя краше в мире нет,
   Ты, привольна, широка!

ПОЛОСА

Народная песня Воронежской обл.



1) Все последующие куплеты исполняются как 2-й куплет.

3. Ох (ы) непахана, неборонена,
Ох (ы) заросла моя полосынька.

4. Ох (ы) заросла моя полосын (и) ка,
Ох (ы) частым ельничком-березничком.

5. Ох (ы) частым ельничком-березничком,
Ох (ы) молодым горьким осинничком.

УЖ И Я ЛИ, МОЛОДА

Слова Н. ГЕРАСИМОВОЙ

Музыка А. АБРАМСКОГО

Довольно подвижно

mf Одна

Уж и я ли, мо-ло-да, в ро-ще я гу-

Две

-ля-ла. Я гу-ля-ла, я гу-ля-ла в ро-ще я - гу-

-ля-ла. Уж и я ли, мо-ло-да, зем-ля-нич-ку бра-ла.

Все

Зем-ля-нич-ку, зем-ля-нич-ку, зем-ля-нич-ку бра-ла. Уж-и

Женские голоса

я ли, мо-ло-да, в ку-зо-во-чек кла-ла, в ку-зо-во-чек,

Т.

Б. Мужские голоса

в ку-зо-во-чек, в ку-зо-во-чек кла-ла. Уж и я ли, мо-ло-да

дружка у-ви-да-ла, у-ви-да-ла

Одна

p

у-ви-да-ла, дружка у-ви-да-ла. Уж и я лимолода

p Все

дружка под-зы- ва - ла, под-зы-ва-ла,

p

p

под-зы-ва-ла, дружка под-зы- ва-ла. Уж и

1. Я ли, мо-ло-да, друж-ка у - го - ща - ла,
2. Я ли, мо-ло-да, друж-ка про - во - жа - ла.

у - го - ща - ла, у - го - ща - ла, друж-ка у - го -

f

про-во-жа - ла, про-во-жа - ла, друж-ка про - во -

f

1. 2. Одна

- ща - ла. Уж и Уж и я ли, мо-ло-да, друж-ка це - ло -

-жа-ла.

Все замедляя

p *pp*

- ва - ла, на про-ща-нье, на про-ща-нье друж-ка це-ло - вала

p *pp*

p *pp*

ЕСТЬ МОРЕ НА ДАЛЬНЕМ ВОСТОКЕ

Народная песня иртышских казаков

Запись и обработка Е. КОНЬКОВА

Не спеша. Мужественно

17 Запевалы (Бар. и бас)

mf *cresc.*

Есть мо_ре на Даль_нем Вос_то_ке—у

f

щель е крем_ни_стой го_ры. Там

бьют_ся за пра_во_ е де_ло сут-

Хор (Т. Б.) *f*

_ра до ве_чер_ней за_ри. Там

бьют_ся за пра_во_ е де_ло сут_

_ра до ве_чер_ней за_ри. Там

рвут_ся гра_на_ты, шрап_не_ли, и

f

зем_лю взры_ва_ет сна_ ряд. Там пал за свя-

_ту_ю Рос_ си_ю ге_рой_ско_ю смерть_ю сол_

Запевалы

mf

– дат. Там пал за свя – ту – ю Рос –

– си – ю ге – рой – ско – ю смерть – ю сол –

Хор

mf

– дат. К ро – ди – те – лям весть при – ле – те – ла и

f

хлы – ну – ли сле – зы из глаз – что

сын ваш у – бит на раз – вед – ке, о

нем по пол – ку был при – каз. Что сын ваш у –

бит на раз – вед – ке, о

нем по пол – ку был при – каз.

mp

– бит он во сла – ве и си – ле, у –

cresc.

– бит, по – хо – ро – нен вда – ли. Ни –

кто той мо - ги - лы не зна - ет за -

щит - ни - ка рус-ской зем - ли Ни -

кто той мо - ги - лы не - зна - ет за -

rit.

щит - ни - ка рус - ской зем - ли.

ХОРОШО БЫЛО, БРАТЦЫ, В ОТРЯДЕ

Народная песня Краснодарского края

18

Свободно ♩= 100

1. Ой, да хо - ро - шо бы - ло, брат - цы, в от -

- ря - де, ой, да с Крю - ков -

- ским же с мо - - лод - цом.

О- й, да Крю - ков - ско - й жа

у- дал доб-рый мо - ло - е - а - а - дец(ы)

нам (ы) сло - ве - сно же рас - ска -

-зал: 2.„Ой, да Крю-ков - ской у - дал доб-рый
3.„Ой, да во кру - ты же го - ры пой -

мо - ло - дец, о - и да он сло - ве - сно
- дем, о - и да к Ша - ми - лю - в гос -

рас - ска - зал: „О - й да во кру -
- ти - зай - дем, о - й да Ша - миль

- ты - го - ры, ой,братцы, по - й -
шаш - ки, да он, ой да на - то - ча -

- дем. Э - о - й,
- ет. Э - о - й,

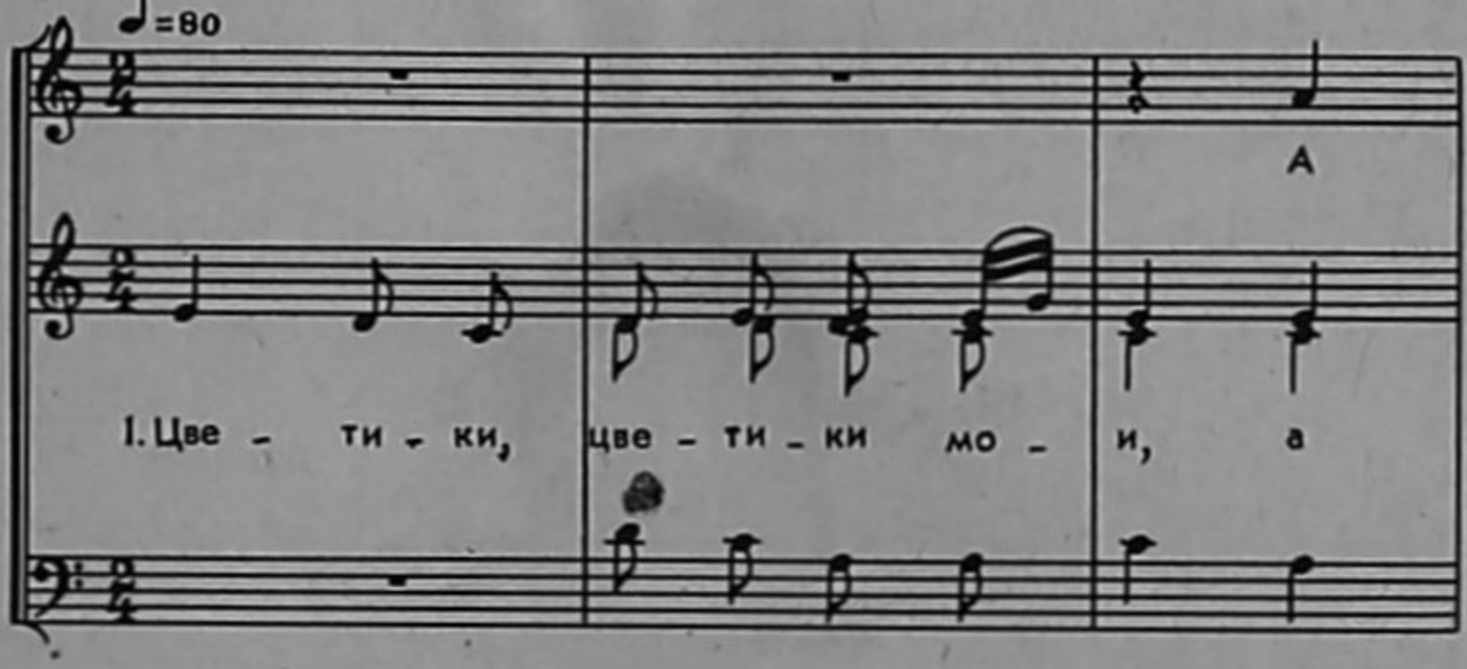
к Ша - ми - лю в го -
Крю - ков - ско - го

- сти - зай - дем".
в го - сти ждет".

ЦВЕТИКИ, ЦВЕТИКИ МОИ

Народная песня Ростовской области

19



что ж вы не ра - но рас - цве - ли , а

а,

3. Что ж вы не ра - но рас - цве - ли а -

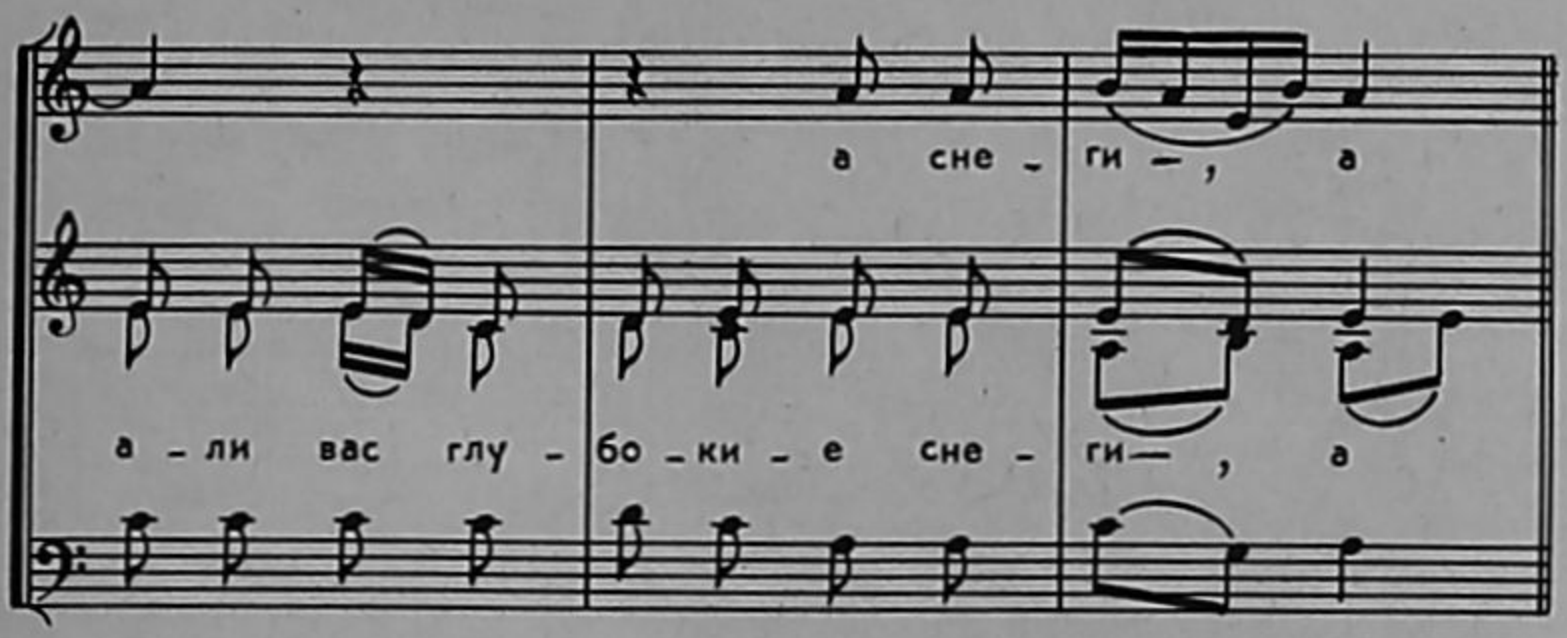
рас - цве - ли а -

ли вас мо - ро - зы об - ня - ли, а

ли вас мо - ро - зы об - ня - ли а

4. А - ли вас мо - ро - зы об - ня - ли. Ой

Ой,



5. Али вас глубокие снеги,
То ли вам весна не красна.

6. То ли вам весна не красна,
То ли вам не в радости прошла.

7. То ли вам не в радости прошла,
Не в радости прокатилася.

8. Не в радости прокатилася,
Что это на улице шумит?

9. Что это на улице шумит?
Все про нашу доню говорят.

10. Все про нашу доню говорят,
Донюшку ругают и бранят.

11. Донюшку ругают и бранят.
Стоит доня у чужих ворот.

12. Стоит доня у чужих ворот,
Донюшка платочком машит.

13. Донюшка платочком машит,
Доня к себе Ванюшку манит.

14. Доня к себе Ванюшку манит,
Сюда, сюда, Ванюшка-дружок.

15. Сюда, сюда, Ванюшка-дружок,
Я ж тебя, Ванюшка, люблю.

16. Я ж тебя, Ванюшка, люблю,
Я ж тебе платочек подарю.

17. Я ж тебе платочек подарю.
Я ж тебе алый, голубой.

18. Я ж тебе алый, голубой.
Сидели мы с милым в саду.

19. Сидели мы с милым в саду,
Летели соловьи через сад.

20. Летели соловьи через сад,
Говорили соловьюшки в лад.

21. Говорили соловьюшки в лад,
Да не могли с милым разобрать.

22. Да не могли с милым разобрать,
Нам было ж не до того.

23. Нам было ж не до того,
Пить было пиво и вино.

24. Пить было пиво и вино,
Да любить было дружка одного.

Партитуры Государственных русских народных хоров

СИДЯТ ВЕТЕРАНЫ

Слова М. ЛЬВОВА

Музыка А. ПАХМУТОВОЙ
Переложение В. Левашова
Из репертуара хора им. Пятницкого

Не спеша, певуче

С I II
А I II

Си_дят в об_ним_ку ве_те_ра_ны: не мно_го вы_пи_ли, не пья_ны, а за спи_ной чу_жи_е стра_ны, а в серд_це ра_ны, а в серд_це ра_ны, а в серд_це ра_ны. *mp* Жи_вы_е мерт_вых вспо_ми_на_ют, с тос_кой и боль_ю вспо_ми_

-на-ют, но толь-ко мерт-вы-е не зна-ют, что их жи-

dim.

С. I II

-вы-е, что их жи- вы-е не за-бы-

А. I II

Т.

Б.

Б.

-ва- ют —

Им не ус- лы-шать го-лос

им не об_нять сво_их лю_би_мых. Ни_чем по_

mp

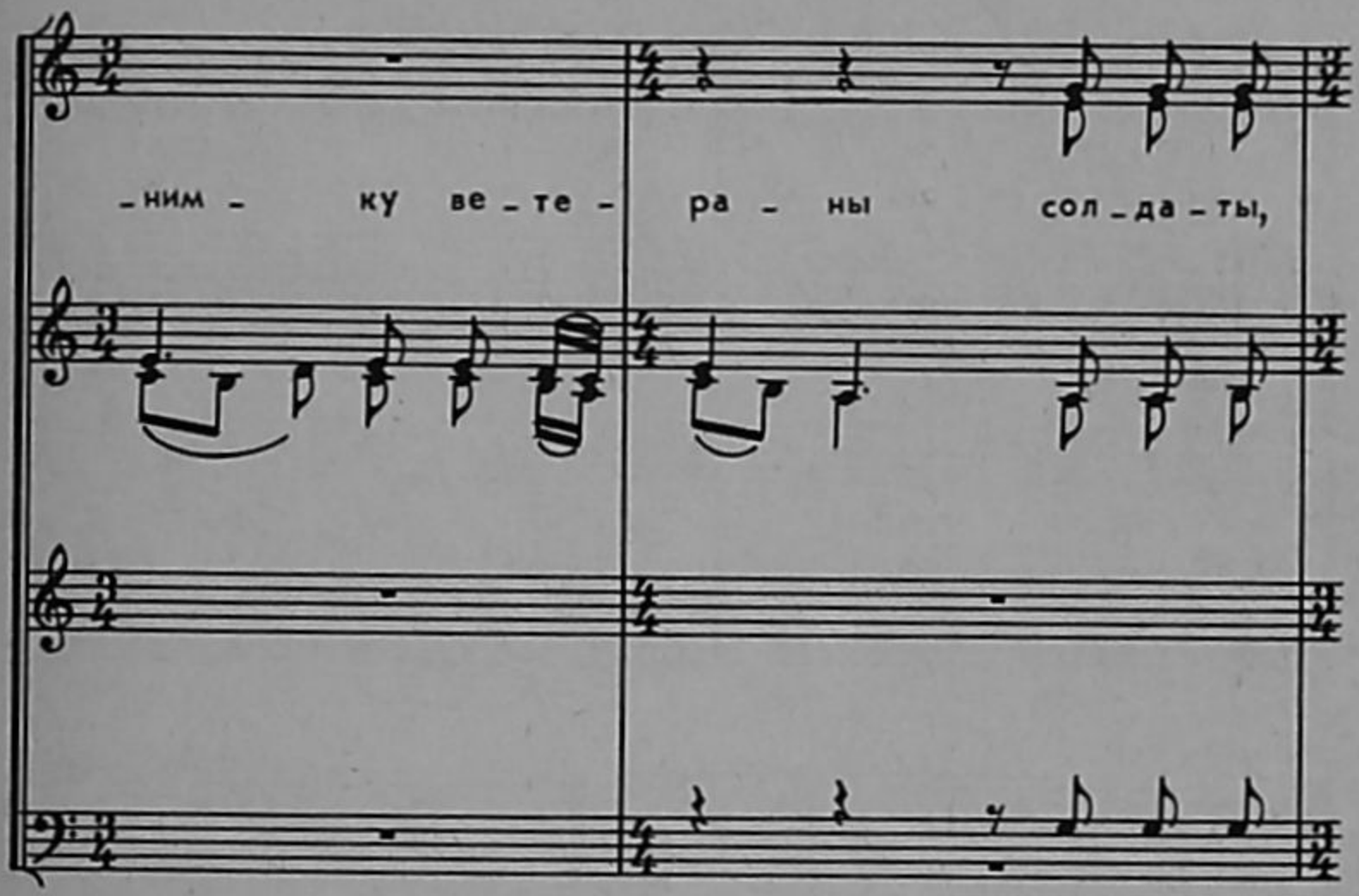
ми_лых,

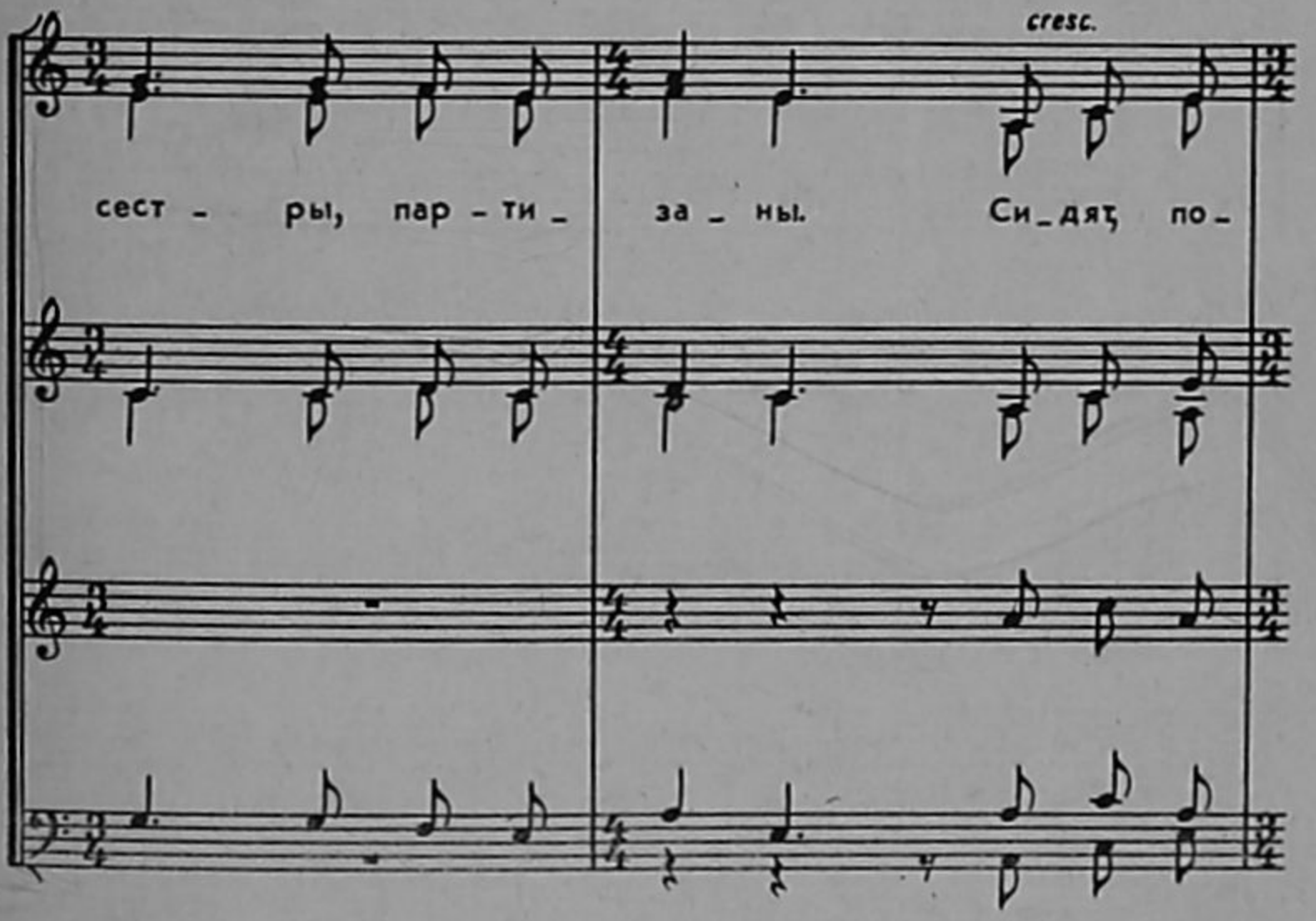
_мочь друзь_ям не в си_лах жи_вы_е пла_чут, жи_вы_е

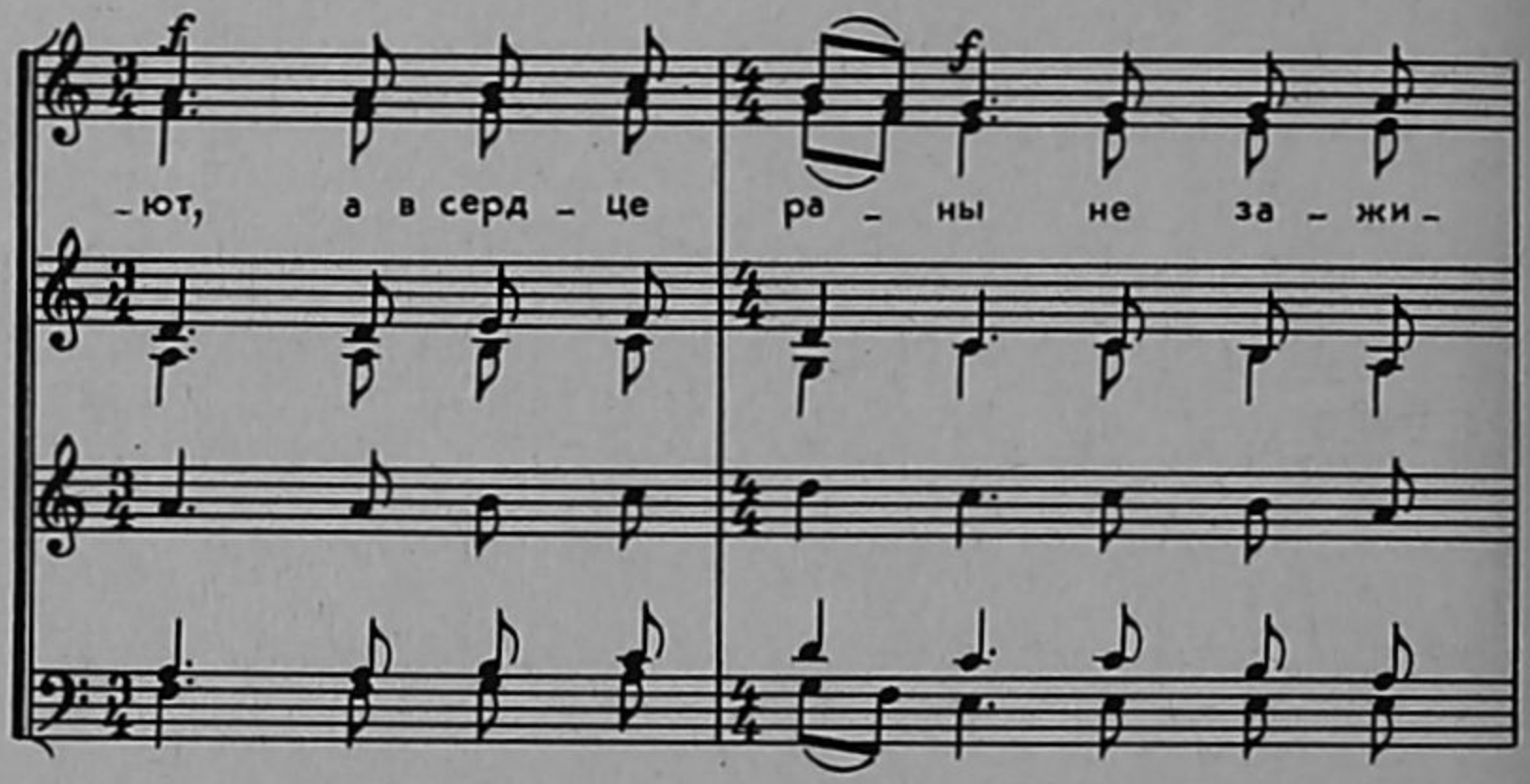
ff

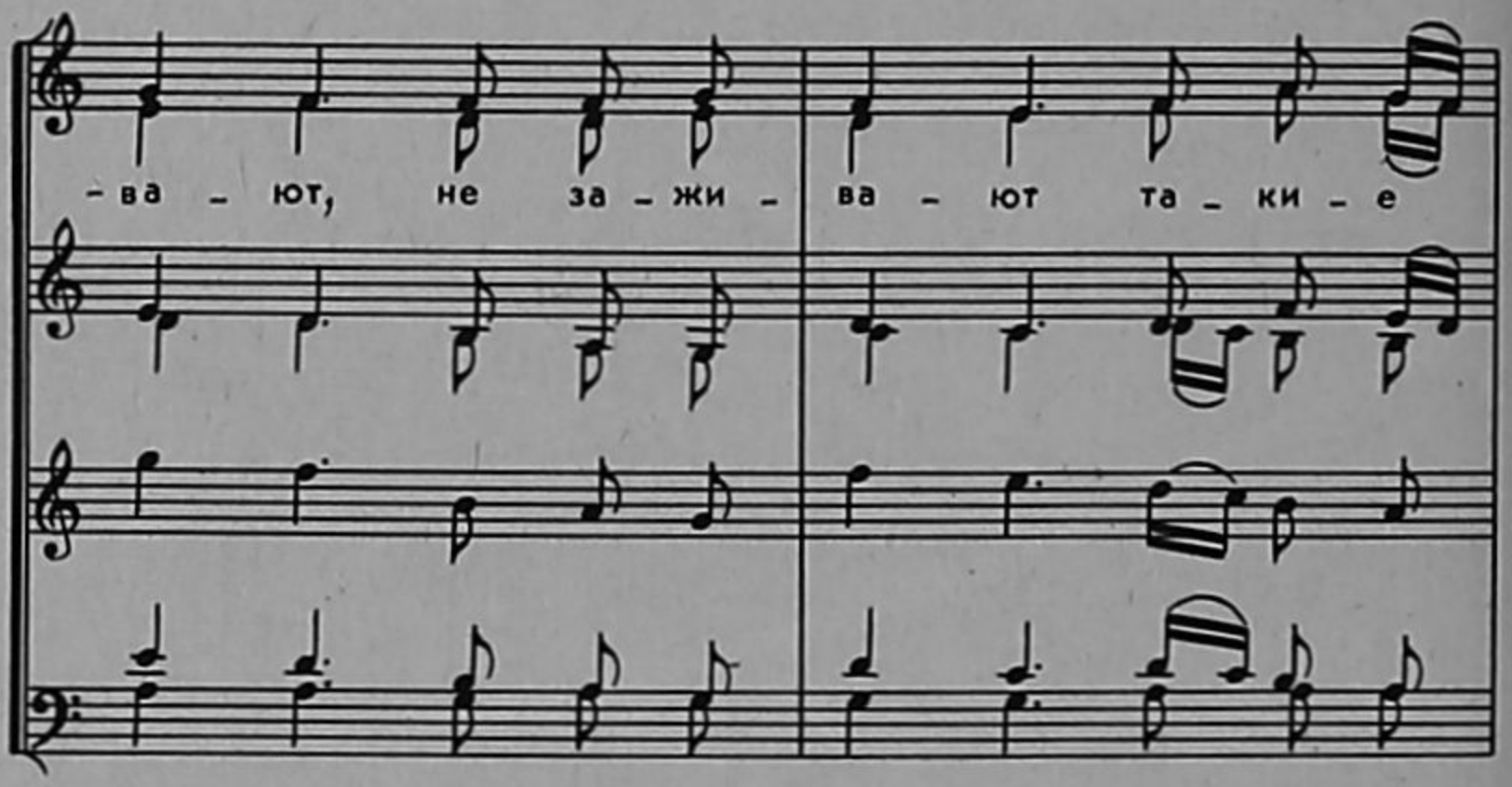
sub p

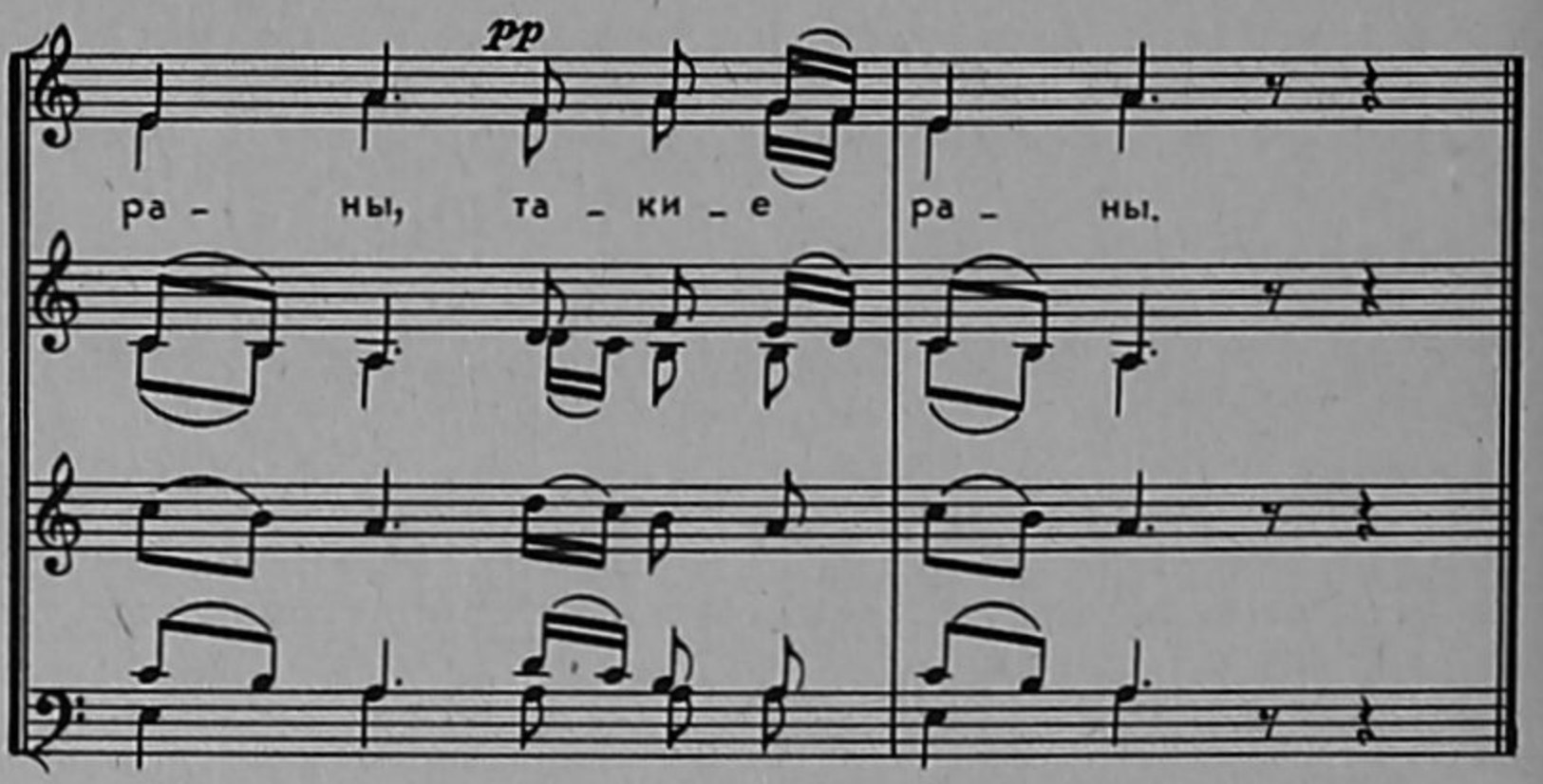
пла_чут на их мо_ги_лах. Си_дят в об_


-ним - ку ве-те- ра - ны сол-да-ты,


cresc.
сест - ры, пар-ти- за - ны. Си-дят по-


f
-ют, а в серд - це ра - ны не за - жи -
f


-ва - ют, не за - жи - ва - ют та - ки - е

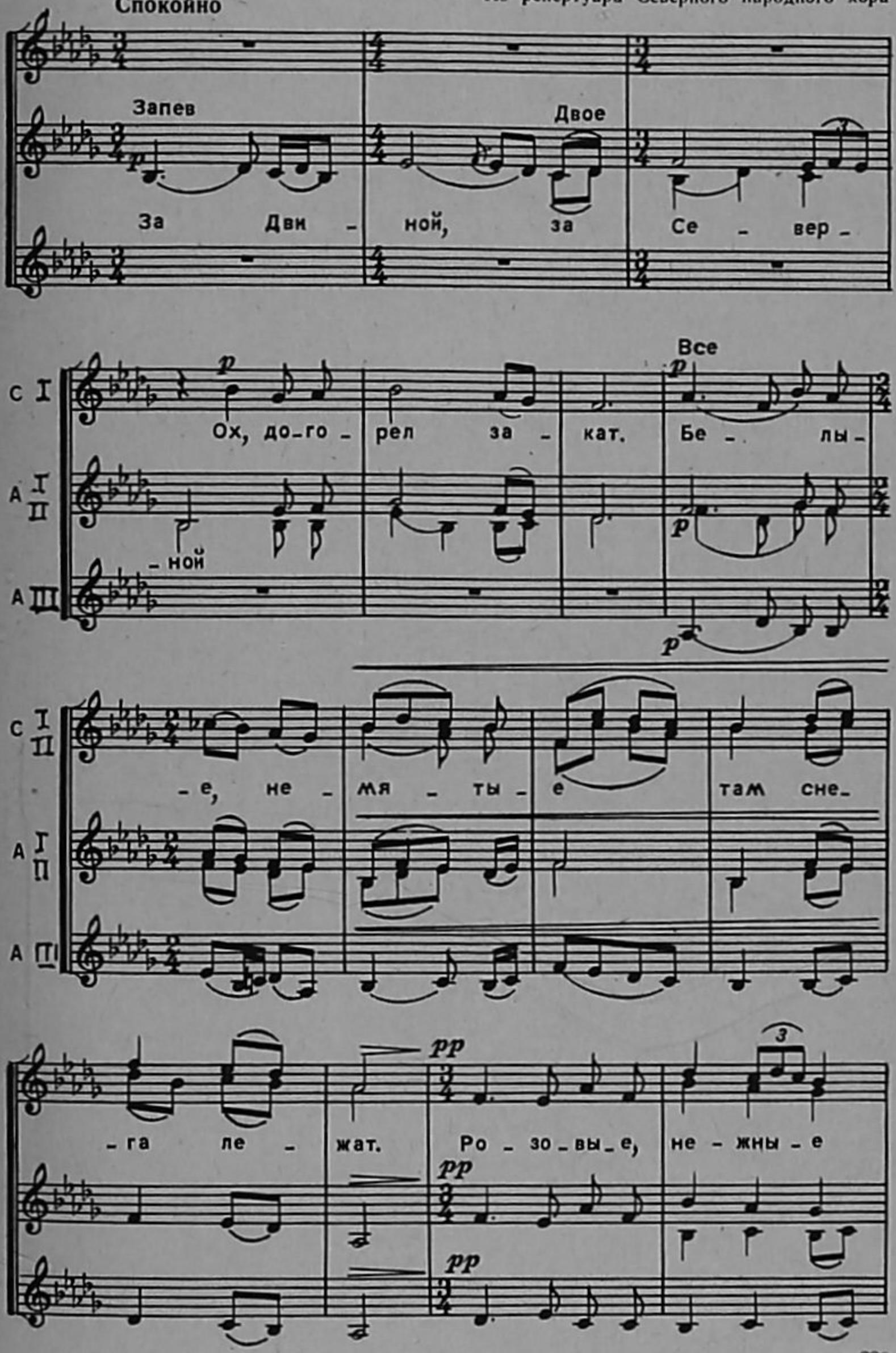

pp
ра - ны, та - ки - е ра - ны.

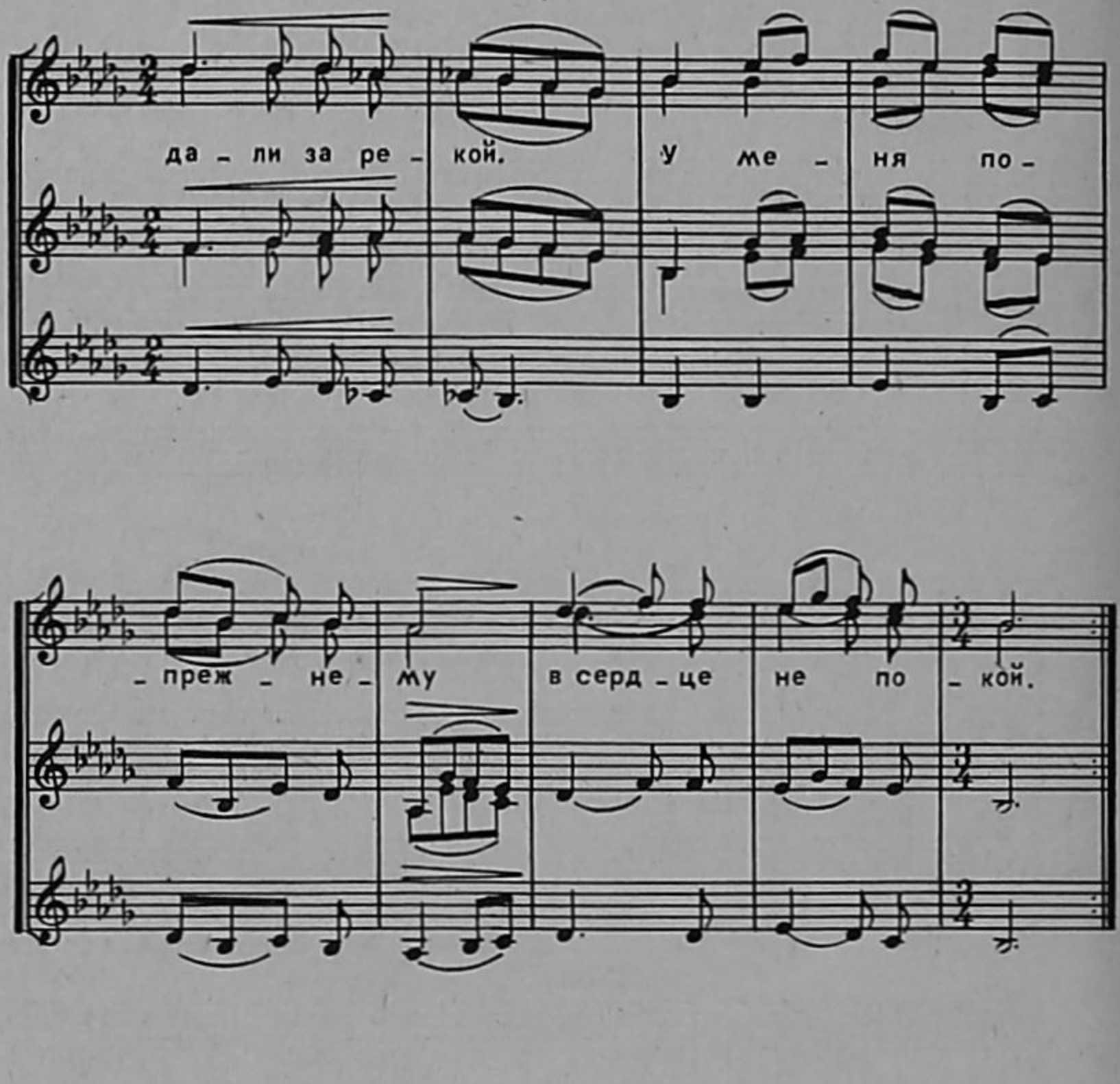
ЗА ДВИНОЙ, ЗА СЕВЕРНОЙ

Слова В. БОКОВА

Н. ПОЛИКАРПОВ

Из репертуара Северного народного хора





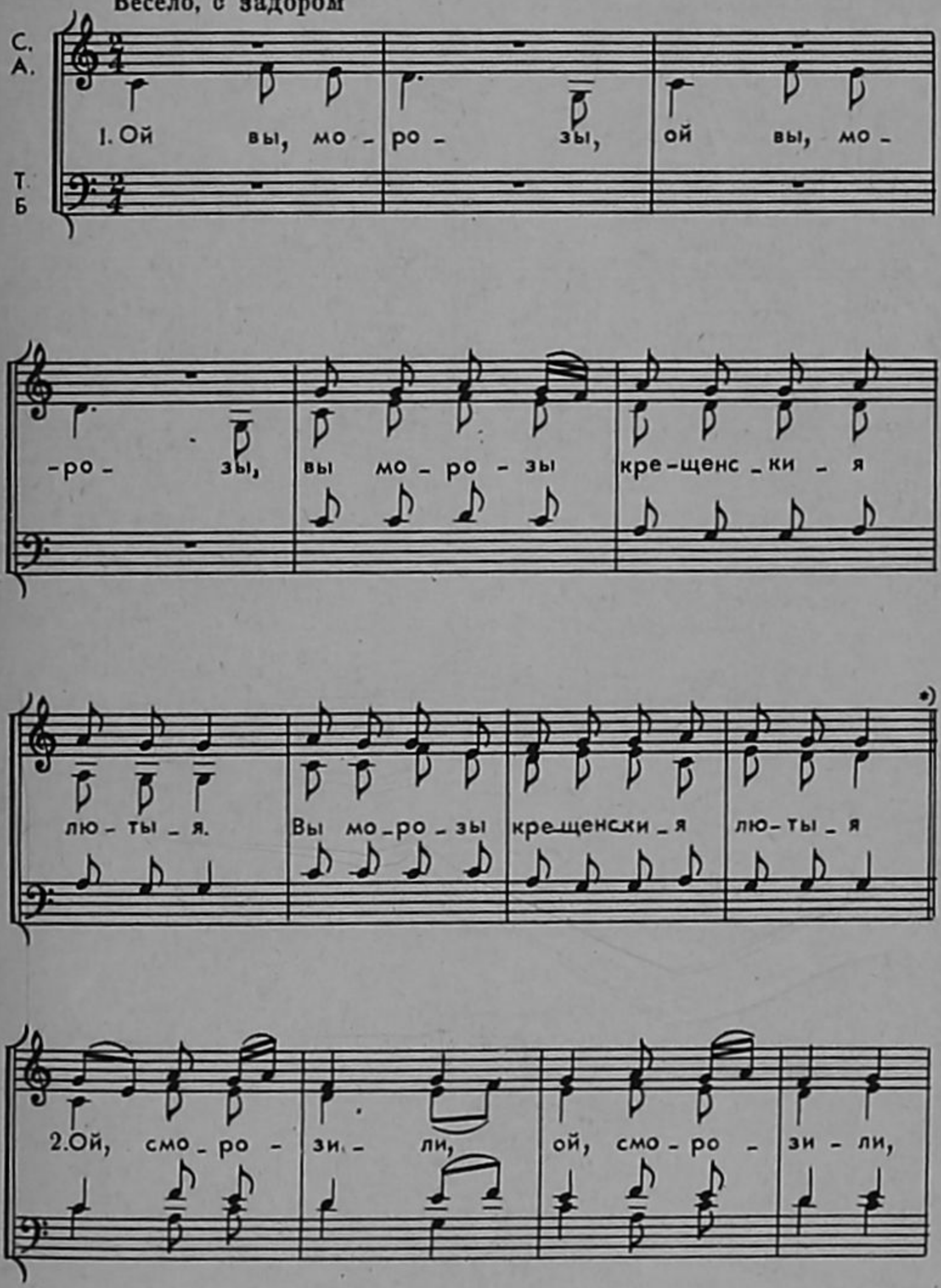
2. У меня по-прежнему
В сердце непокой —
Я не вижу милого,
В море милый мой.
Ой ты, красно солнышко,
Ходишь ты, где он,
Ты снеси на морюшко
Милому поклон.

3. Ты снеси на морюшко
Милому поклон
От любимой девушки,
От родных сторон.
Под шатрами снежными
Спряталась Двина.
Я тебе по-прежнему,
Милый мой, верна.

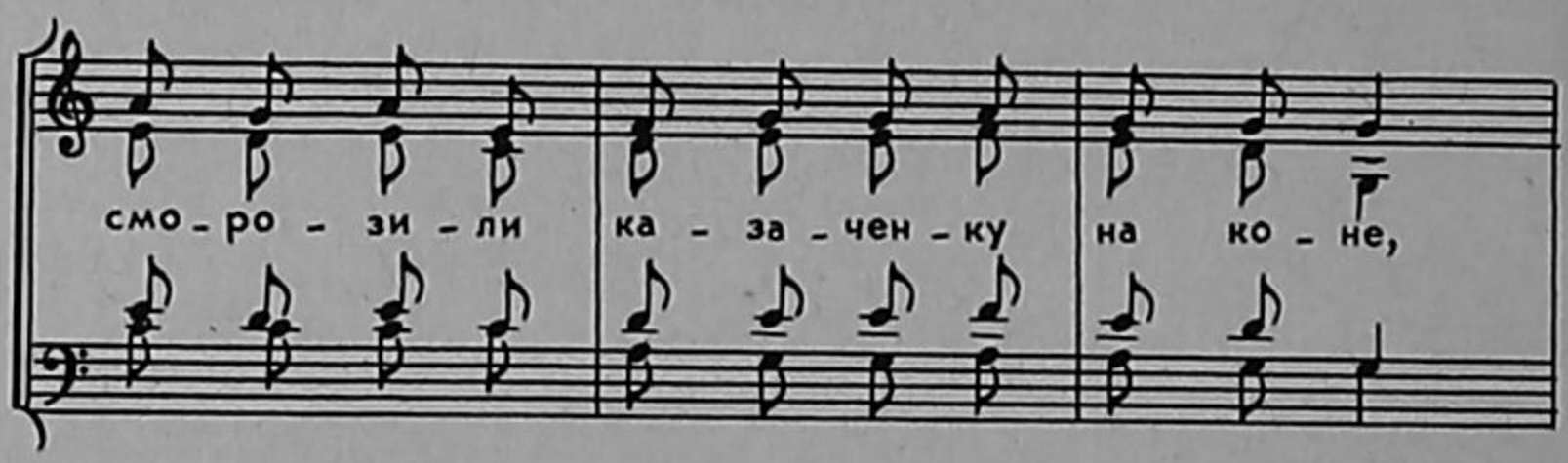
ОЙ ВЫ, МОРОЗЫ

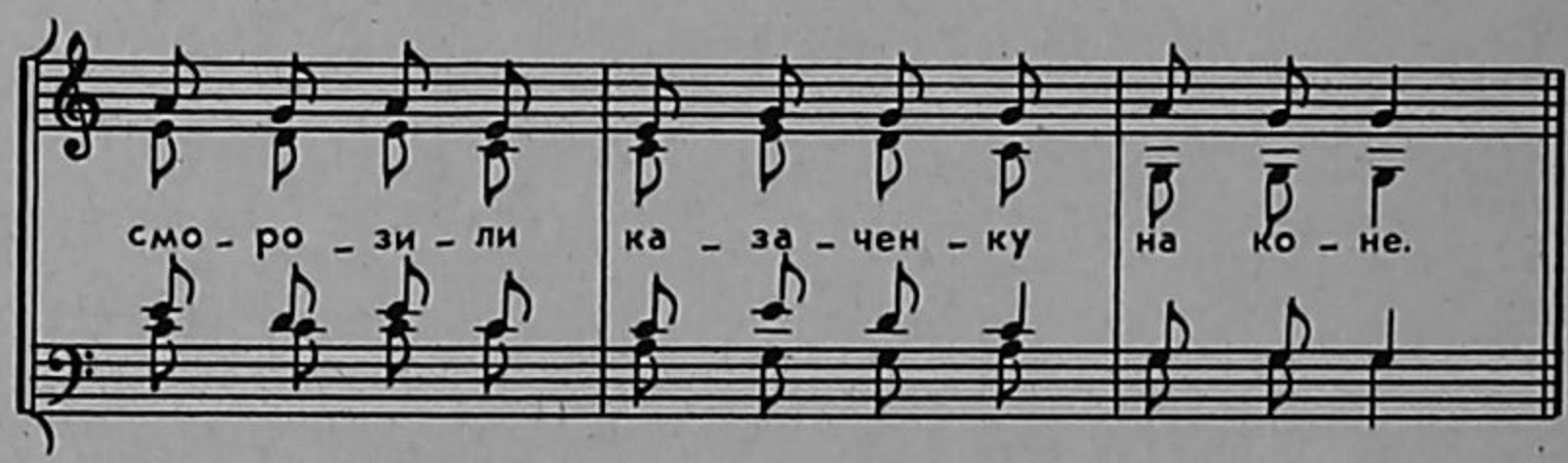
Народная песня Ростовской области

Из репертуара Ансамбля Донских казаков



* Далее все куплеты поются по 2-му.





3. Ой, задержали, — *2 р.*
Задержали девчоночку на дворе. — *2 р.*

4. Ой, выходила,— *2 р.*
Выходила девчоночка на крыльцо. — *2 р.*

5. Ой, выносила, — *2 р.*
Выносила шубеночку на руке. — *2 р.*

6. Ой, прикрывала, — *2 р.*
Прикрывала казаченку на коне. — *2 р.*

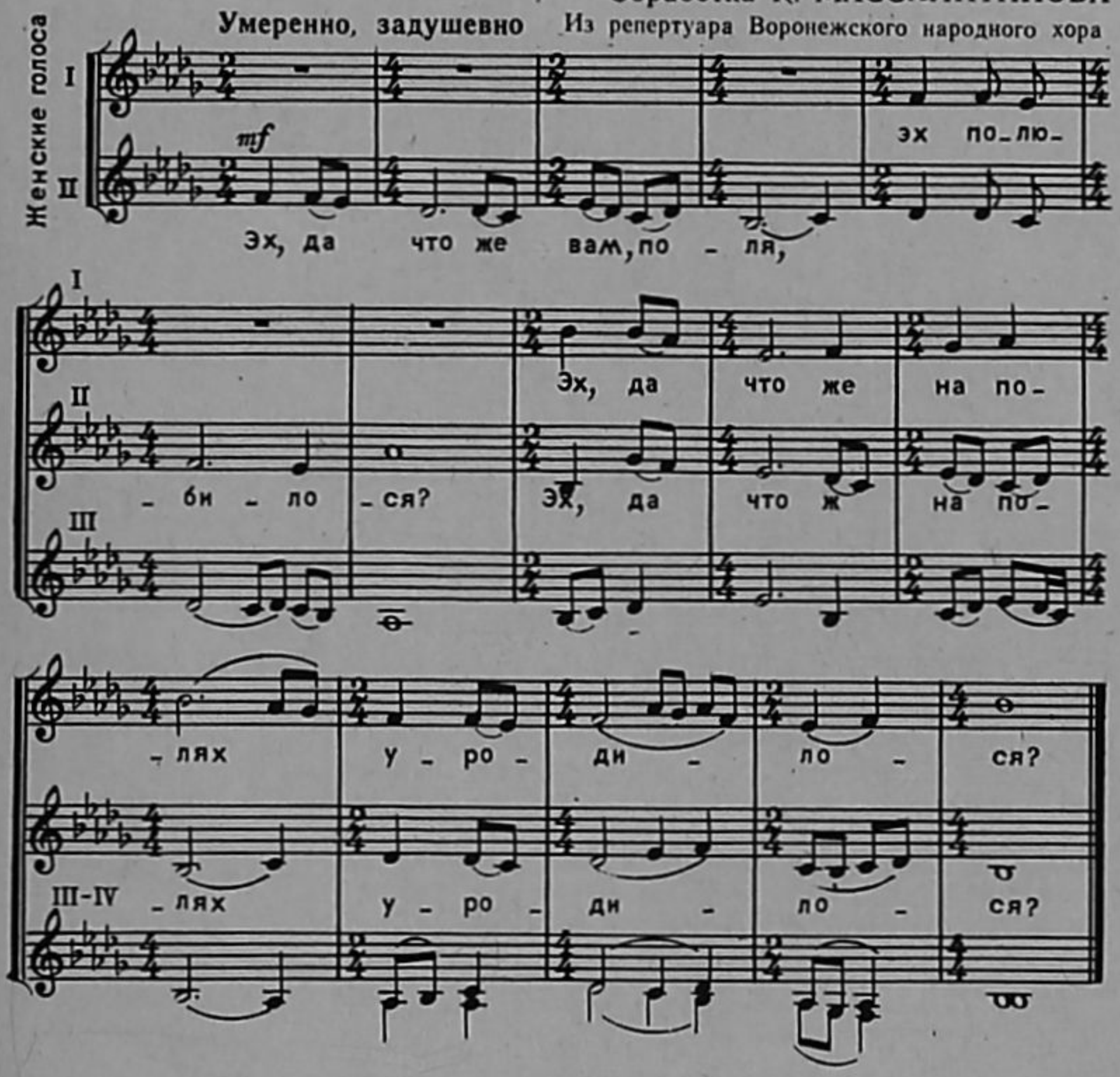
7. Ой, куда едешь? — *2 р.*
Куда едешь, заезжай, милый, ко мне. — *2 р.*

8. Ой, не заедешь, — *2 р.*
Обомрет да ли сердечушко во мне. — *2 р.*

9. Ой, а заедешь, — *2 р.*
Мое сердушко возрадуется. — *2 р.*

ЭХ, ДА ЧТО ЖЕ ВАМ, ПОЛЯ

Обработка К. МАССАЛИТИНОВА



2. Эх, полюбилися полям
Эх, клены стройные.
Эх, посадили их весной
Люди добрые.

3. Эх, ручейки в полях текут
Эх, серебристые.
Эх, соловьи в кустах поют
Голосистые.

4. Эх, уродилася в полях
Эх, рожь-красавица.
Эх, золотым зерном она
Наливается.

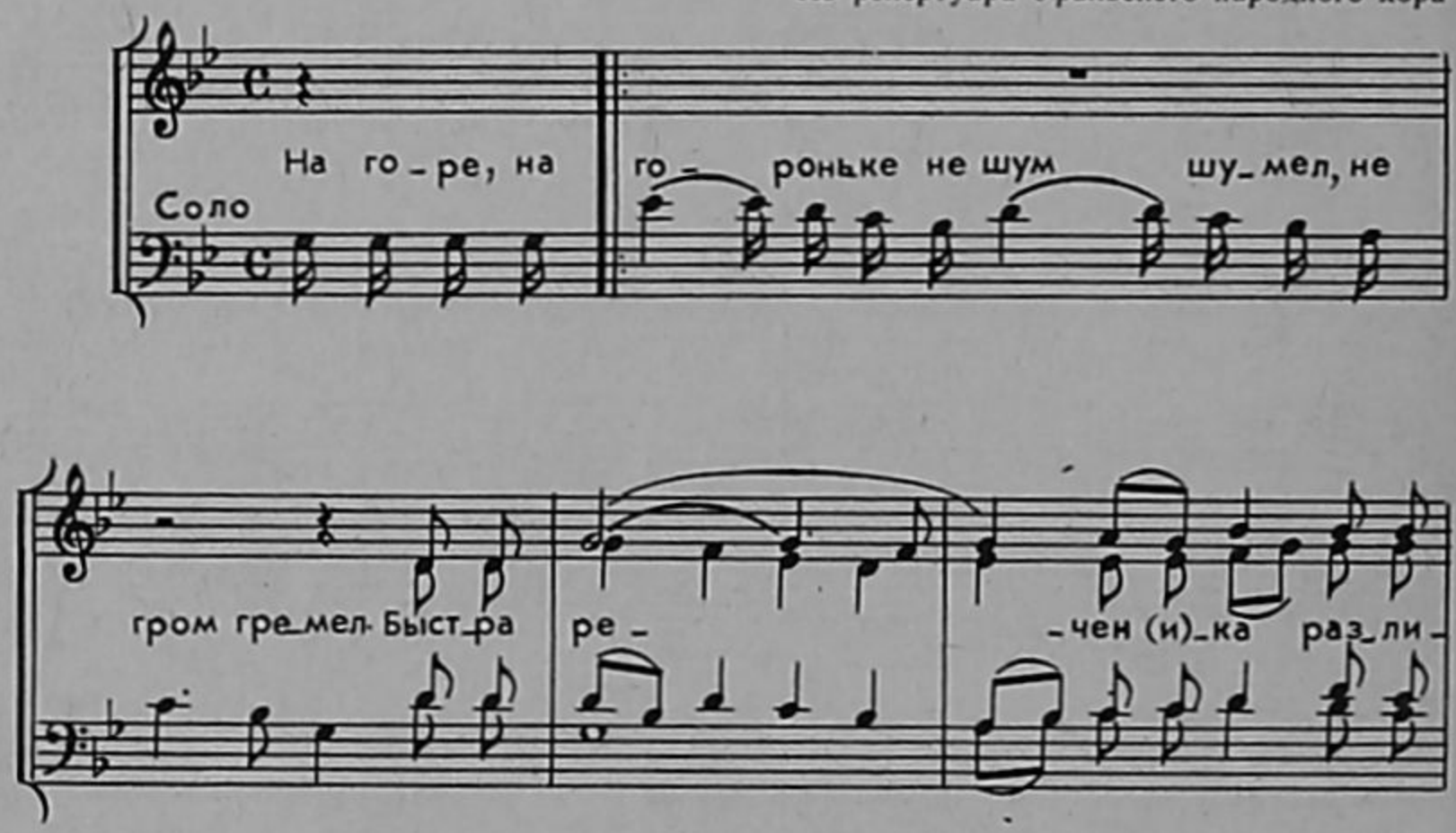
5. Эх, да стали все поля,
Эх, изобильные.
Эх, да славься ты, земля
Наша сильная.

НА ГОРЕ, НА ГОРОНЬКЕ

Народная песня

Обработка В. ГОРЯЧИХ

Из репертуара Уральского народного хора



Ой, да с той горы не сер — горючий,
Черный камень пал...
Горько горюшко навалилося.

Ой, да не пришел любезный, милый
Друг с войны домой...
Уж как зла судьба приключилася.
Ой, да ему буйный ветер
Белы кудри расчесал...
Алу кровь земля выпила.

Ой, да как же девице теперь
Одной на свете жить?
Подскажите вы, люди добрые?!

ЧТО ГОРИТ, ГОРИТ

Обработка В. ЛЕВАШОВА

Из репертуара Сибирского народного хора

Не спеша
Запевала

А. I II Что го - рит, го - рит, да не

пе - ре - го - рит, да что сы -

С. I II - рой - от бор, да ель - ни - чек. Что бе - жит, бе -

А. I II тра ль мо -

- жит, да не пе - ре - бе - жит, да
я, да не сес - три - ца, да

что род - ной - от брат кродной сес -
сес - тра - бе - ла - я ле - бе - душ -

1. - тре: „Ты сес -

2. ка, ни - че - го ты, сес - тра, ты не -

– ве – да – ешь, да как у

нас в до_ме гос – ти си_

–дят. Ой сва – ты, ой да сва _ та _ ют_

Т.
Б.

За те _ бя сва – ты, ой, да сва _ та _ ют_

– ся, да род – ной ба – тюш _ ка про_

– ся, да род – ной ба _ тюш _ ка про_

сва – ты – ват, ма _ туш _ ка за _ по_

сва – ты – ват, родна ма – туш – ка за _ по_

-ру - чи - ват, да от - да -

-ру - чи - ват, да от - да -

-ют те-бя во чу - жой дом. Что го-

-ют те-бя во чу - жой дом.

Одна
а... а... а... Все

-рит, го - рит, да не пе - ре-го-

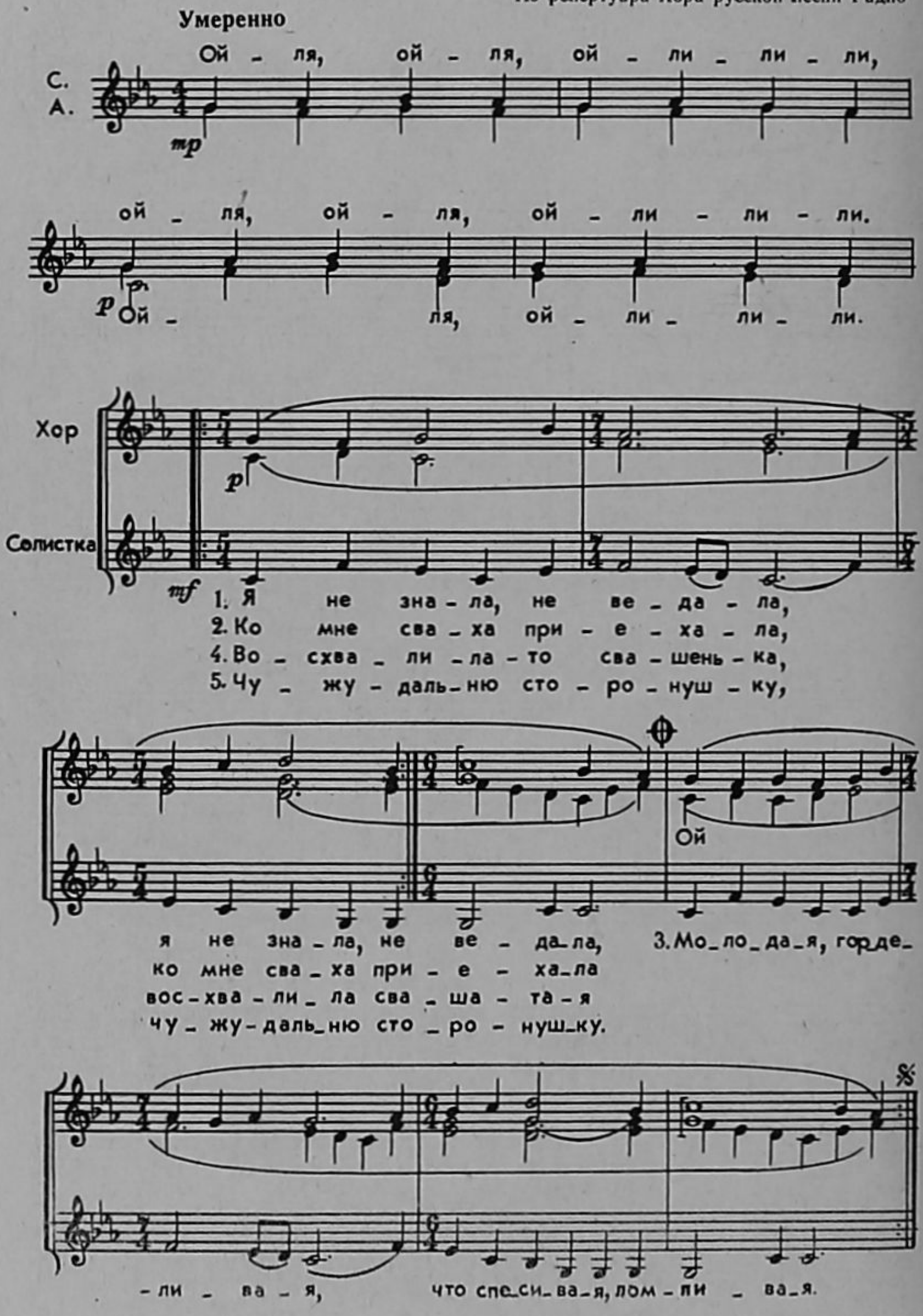
-рит, да что сы-рой от-бор да ель - ни -

-чек, да ель - ни - чек.

Я НЕ ЗНАЛА, НЕ ВЕДАЛА

Обработка Н. КУТУЗОВА

Из репертуара Хора русской песни Радио



Ой - ля, ой - ля, ой - ли - ли - ли,

mp

Ой - ля, ой - ля, ой - ли - ли - ли.

ой - ля, ой - ли - ли - ли.

6. Что чу - жа - я сто - ро - нуш - ка
7. Что чу - жо - е — то по - люш - ко

1. 2.

луч - ше го - ро - да здеш - не - го.
ви - но - гра - дом за — — — — са - же - но.

8. Ты не ври, не ври, сва - шень - ка,
9. Что чу - жа - я сто - ро - нуш - ка

1. 2.

(5/4)Ты не ври, да, сва - ши - та_я,
(6/4)Ху-же ле_са, ху - же тем - но_го.

Ой_ля, ой_ля, ой_ли_ли_ли, ой_ля, ой_ля, ой_ли_ли_ли

Ой - ля, ой_ли_ли_ли

10. Что чу_жо_е — то по - люш_ко —
11. О_но го_рем по за се - я_но,

Ой_ля, ой_ля,

Ой - ля,

о_но го_рем по_за се - я - но.
го_рю_чми сле_за_ми по - ли_то.

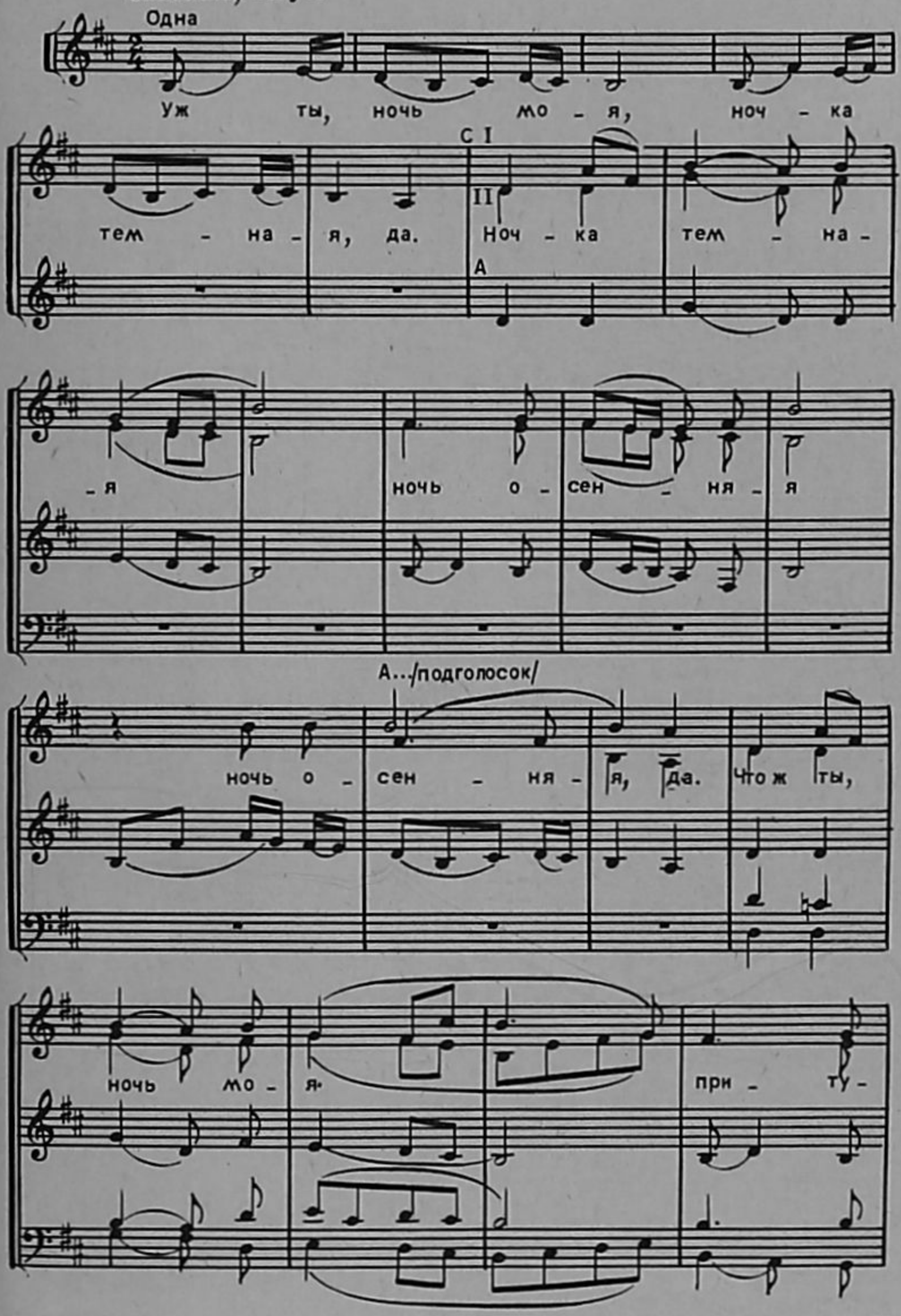
ой - ли - ли - ли, ой - ля, ой - ля, ой - ли - ли.

ой_ли_ли_ли, ой - ля, ой_ли_ли.

УЖ ТЫ, НОЧЬ МОЯ

Из репертуара Рязанского народного хора

Обработка Е. ПОПОВА



-ма - ни - ла - ся.

Одна

При - ту - ма - ни - ла -

-ся, да,

а - ли нет у те - бя

яс - на ме - ся - ца,

Одна

яс - на ме - ся - ца, да,

Что ж ты,

Что ж ты, де - ви - ца,

при - пе - ча - ли - ла - ся,

При - пе -

при - пе - ча - ли - ла - ся, да.

пе - ча - ли - ла - ся, да.

А - ли

А - ли нет у те - бя

доб - ра

доб - ра мо - лод - ца? Одна

Ох, и

есть у ме - ня мил сер - деч - ный

толь - ко он со мной

друг, да,

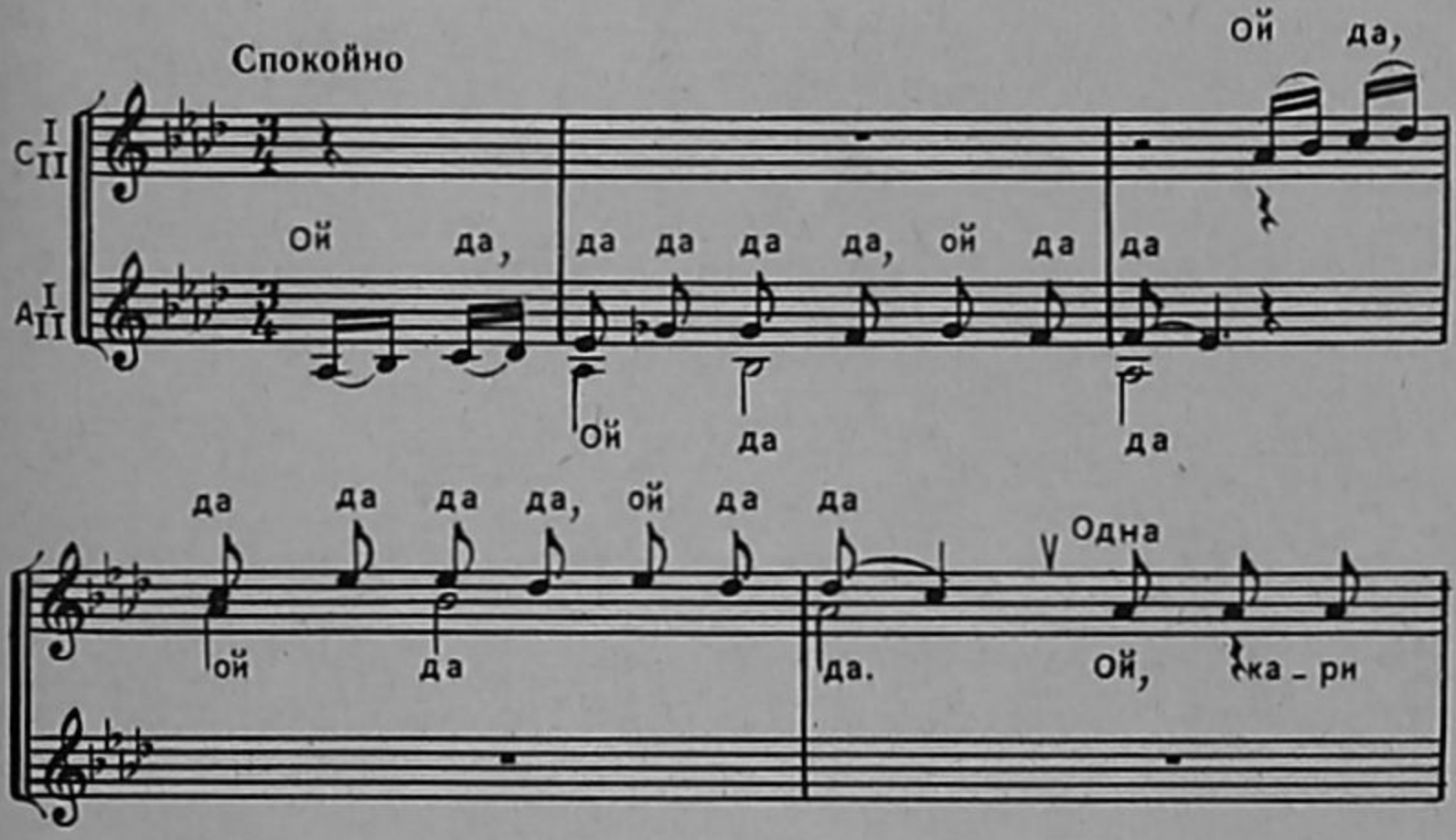
А.../подголосок/

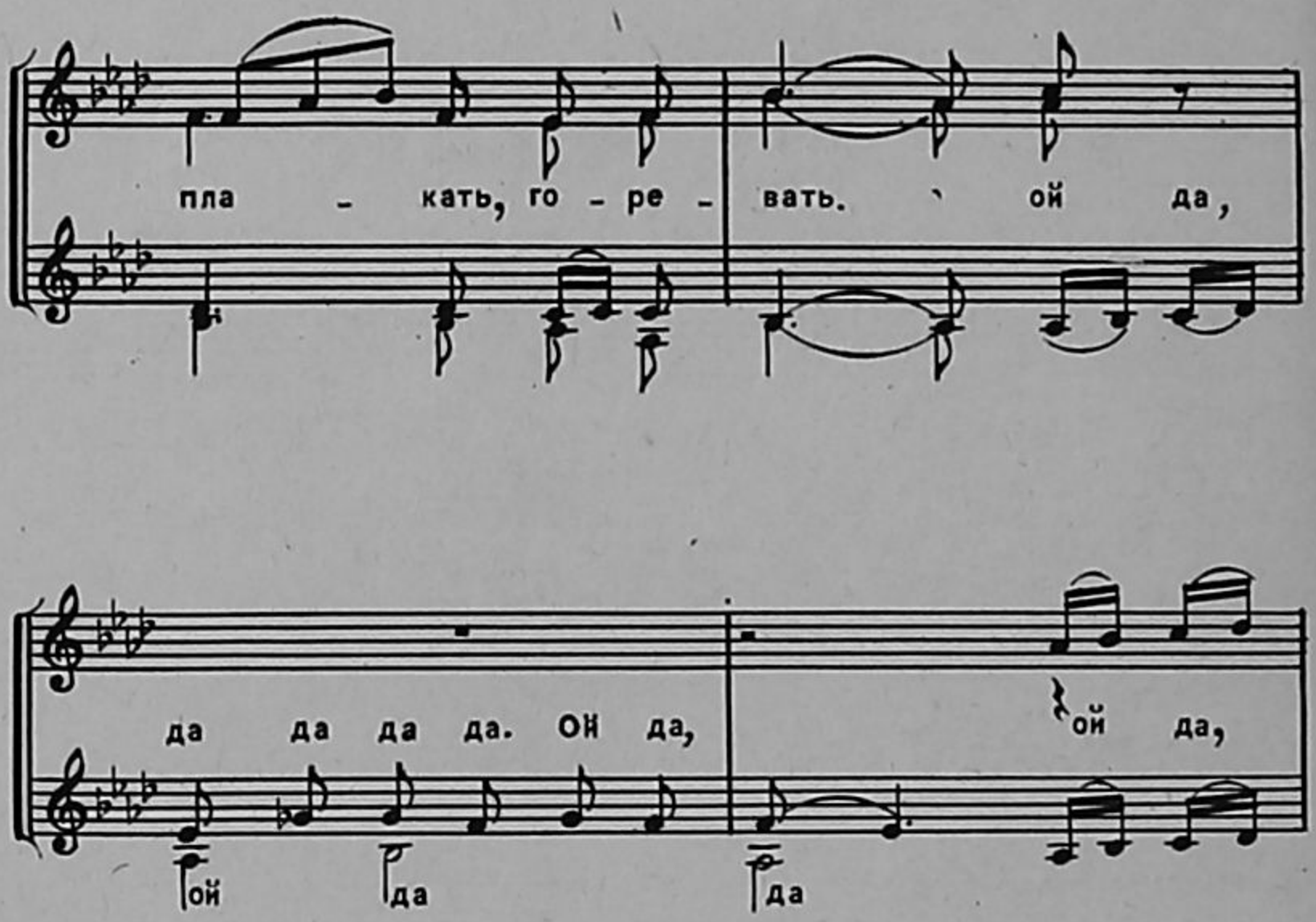
не влюб - ви жи - вет.

СИБИРСКИЕ СТРАДАНИЯ

Обработка Е. КАЛУГИНОЙ

Из репертуара Омского народного хора





2. Ой вы, девоньки,
Мои подруженьки,
Да я страдаю, слезы лью,
Да эти карие его
Глазёночки
Да мне покоя не дают.

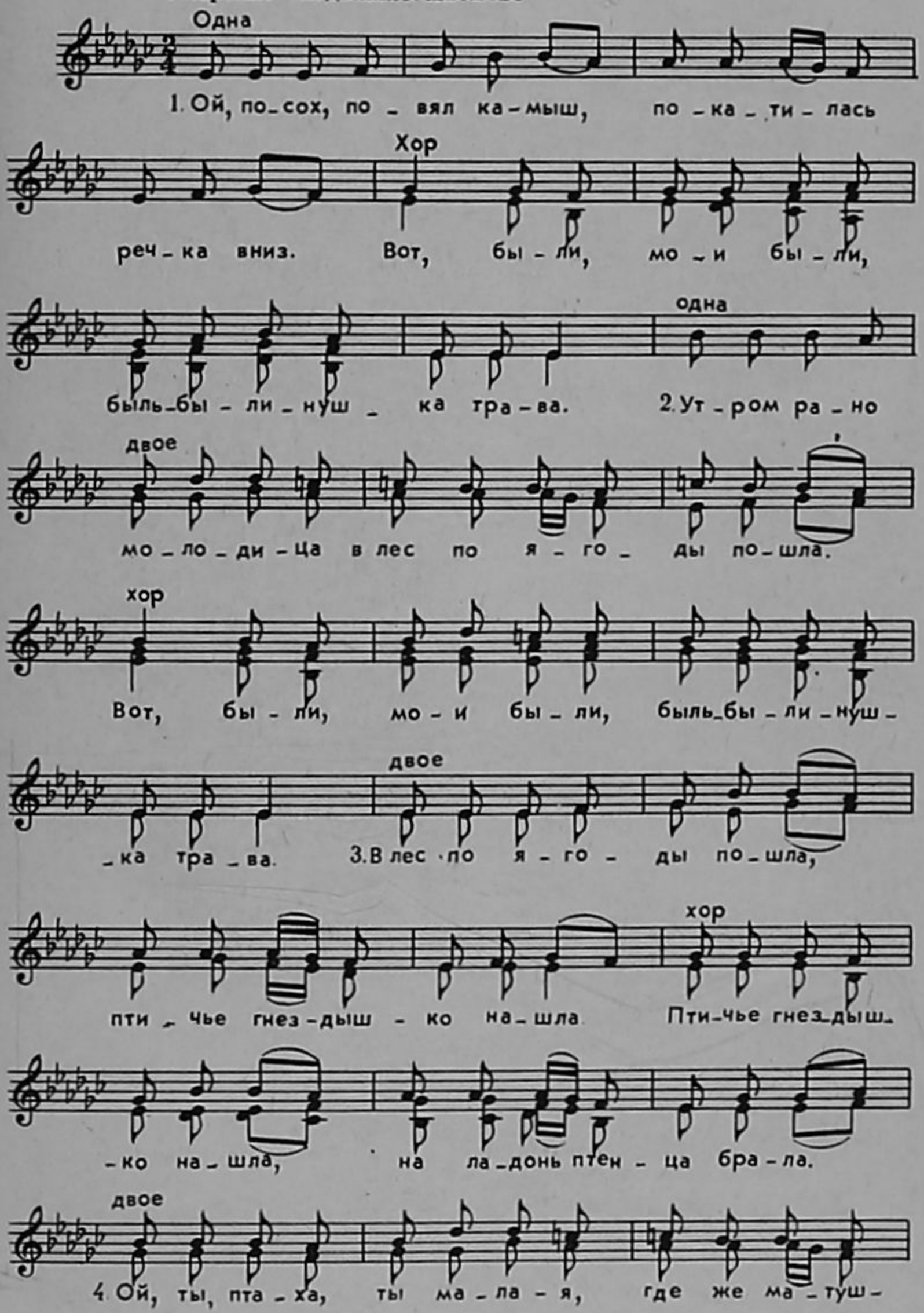
3. Я с миленочком,
Ой, да рассталася,
Да он уехал на Алтай,
На прощание
Ему сказала я:
«Да ты меня не забывай.»

ОЙ, ПОСОХ, ПОВЯЛ КАМЫШ

Обработка М. ЧУМАКОВА

Из репертуара Волжского народного хора

Умеренно - подвижно. Ласково



хор

-ка тво-я? Вот, бы-ли, мо-и бы-ли,

одна

быль-бы-ли-нуш-ка тра-ва. 5. На-шу ма-туш-

-ку род-ну-ю лю-тый кор-шун за-кле-вал.

одна

Вот, бы-ли, мо-и-бы-ли, быль-бы-ли-нуш-ка тра-ва.

хор

Ой! Ой! быль-бы-ли-нуш-ка тра-ва.

двое

6. Н-бра-ла крас-на-де-ви-ца я-год пол-ный

хор

ту-е-сок, я-год пол-ный ту-е-сок

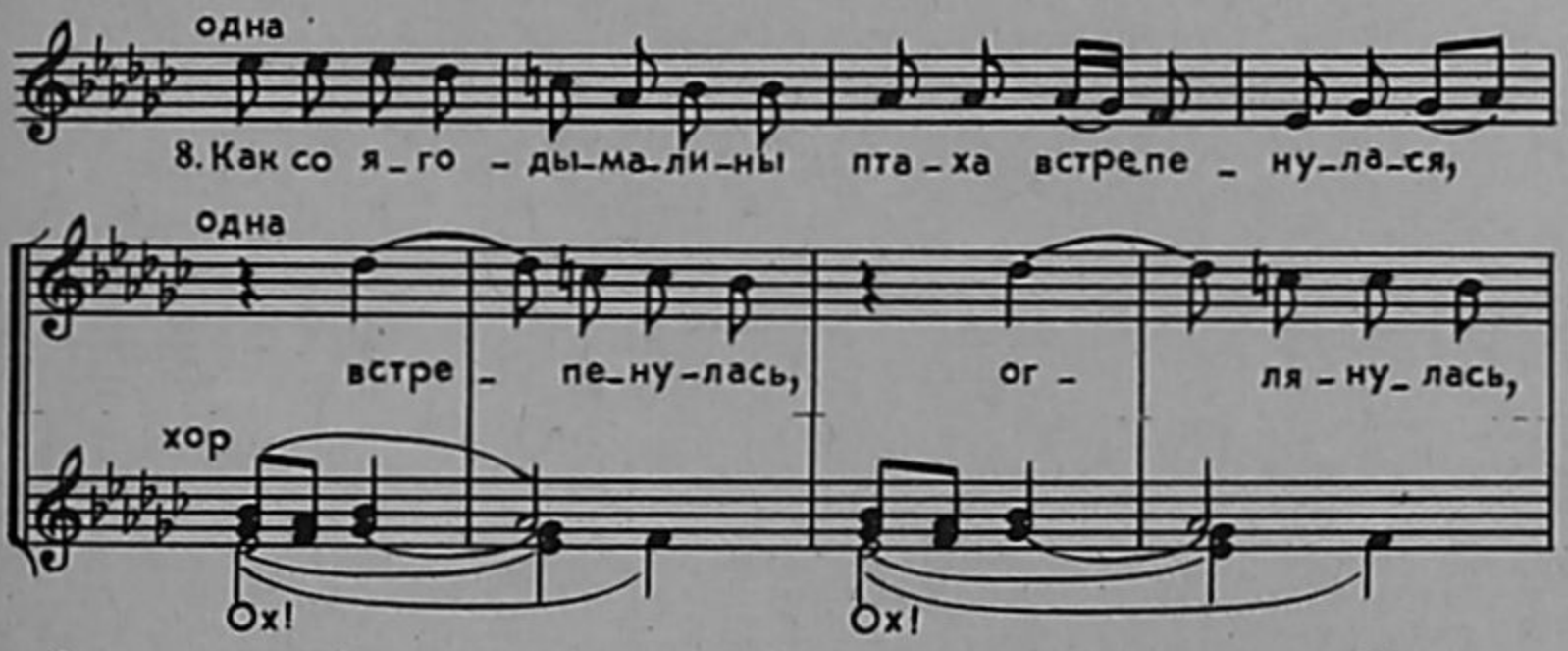
двое

вы-сы-па-ла на лу-жок. 7. Пташ-ку сы-то

на-кор-ми-ла, пу-хо-ви-но-чкой на-кры-ла.

хор

Вот, бы-ли, мо-и бы-ли, быль-бы-ли-нуш-ка тра-ва.



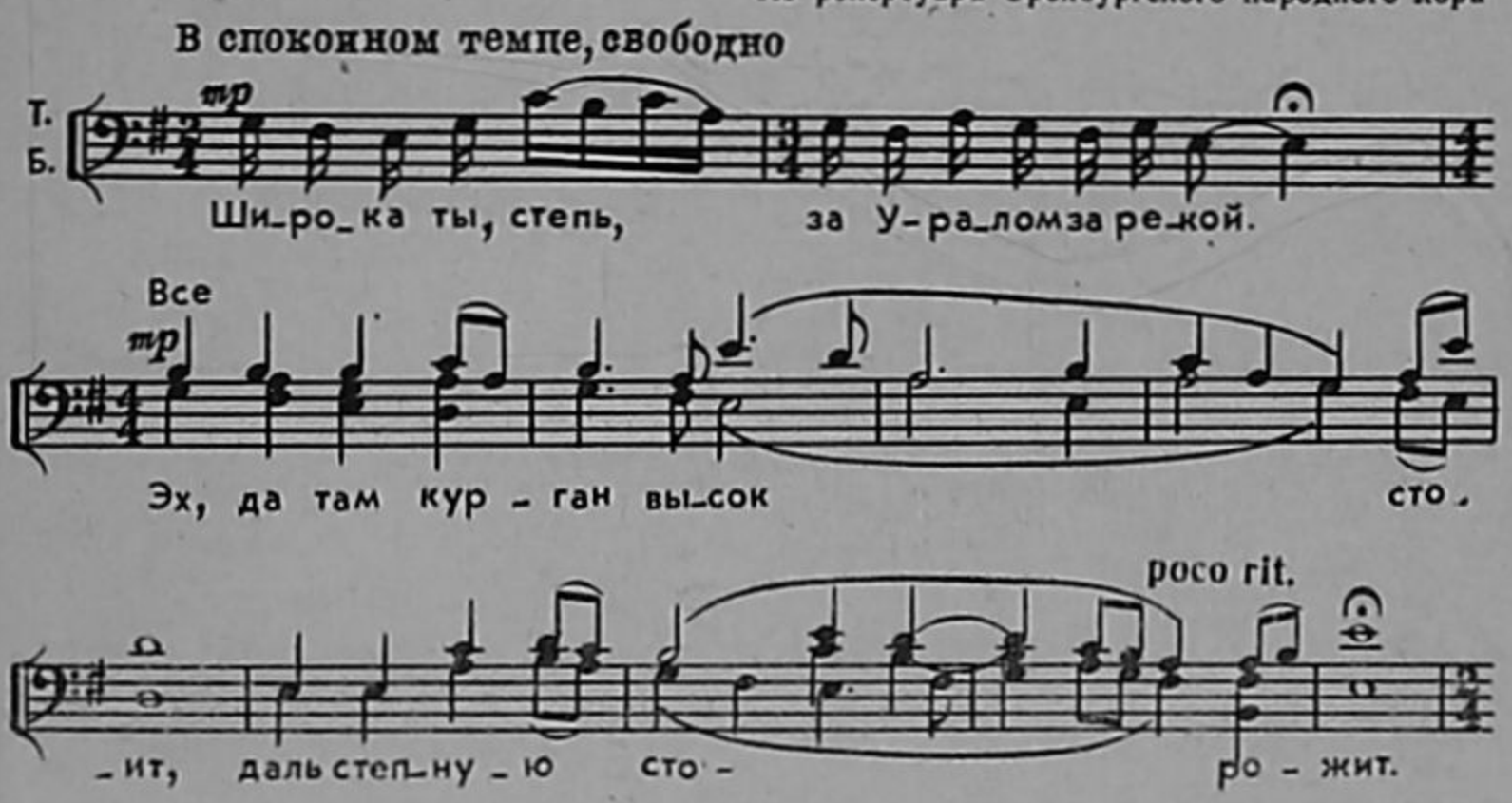
ШИРОКА ТЫ, СТЕПЬ

Русская народная песня

Обработка А. КОПОСОВА

Слова И. Дремова

Из репертуара Оренбургского народного хора



a tempo

mf Один

Эх, как на кур-га - не, эх, да на вы-со-ком-том,

С. Все

А mp

с ма - лых рек, эх, да с У-рал -

Т. mf

с ма - лых рек, эх, да с У-рал -

Б. mf

ре - ки, со - би - ра - лись

mf

ре - ки, со - би - ра - лись

ка- за - ки.

ка- за - ки.

mf Один

Как сто-го кур-га - на, эх, да стой ли вы-со-ты...

С. Все

mf

А. вся Рос_си_я — мать кру_гом

mp

Эх!

вид — на, что на бе_лый

свет од — на.

Один

f

Эх, да нын_че там, эх, да там в родной сте_пи,

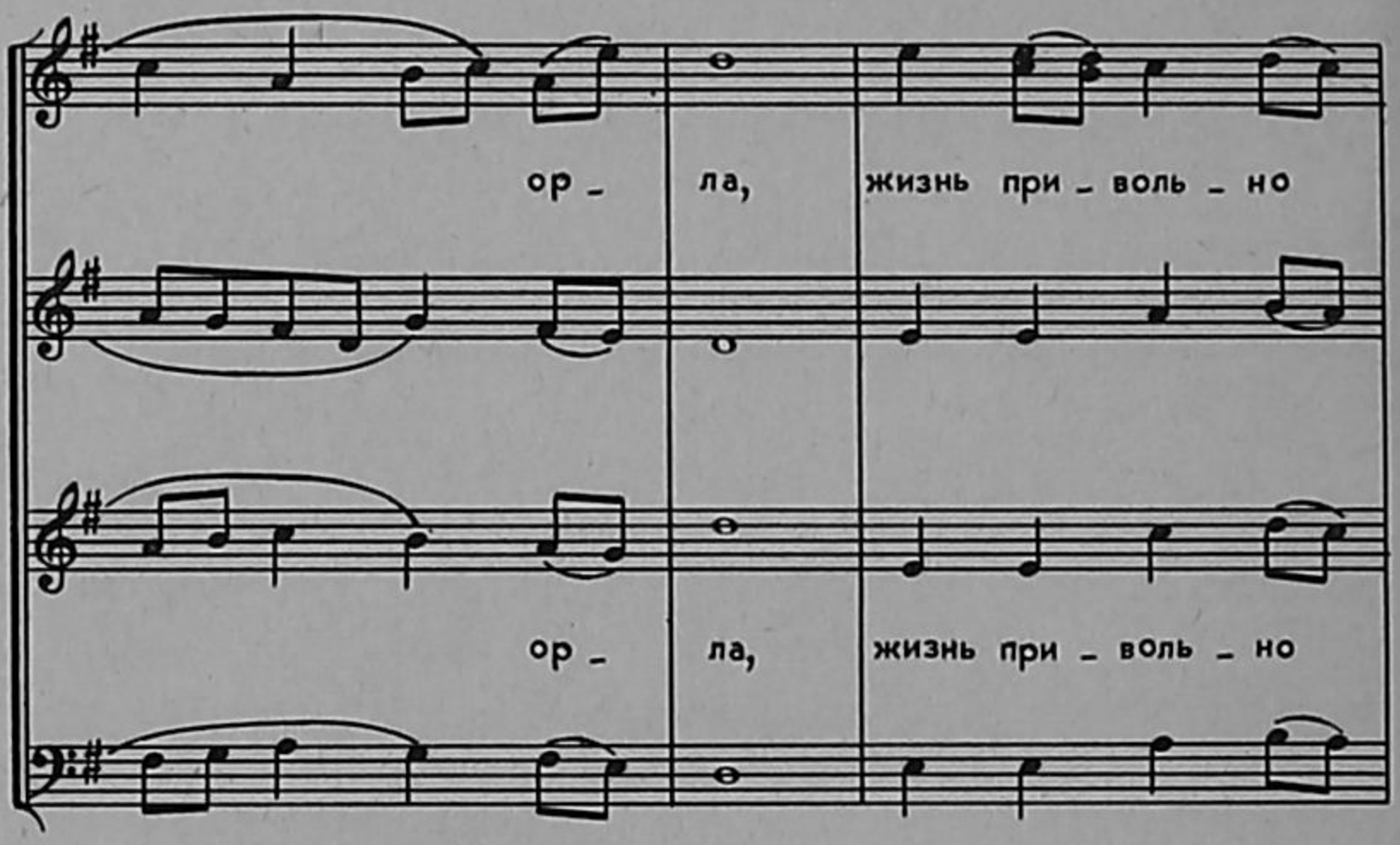
С. *f* Все

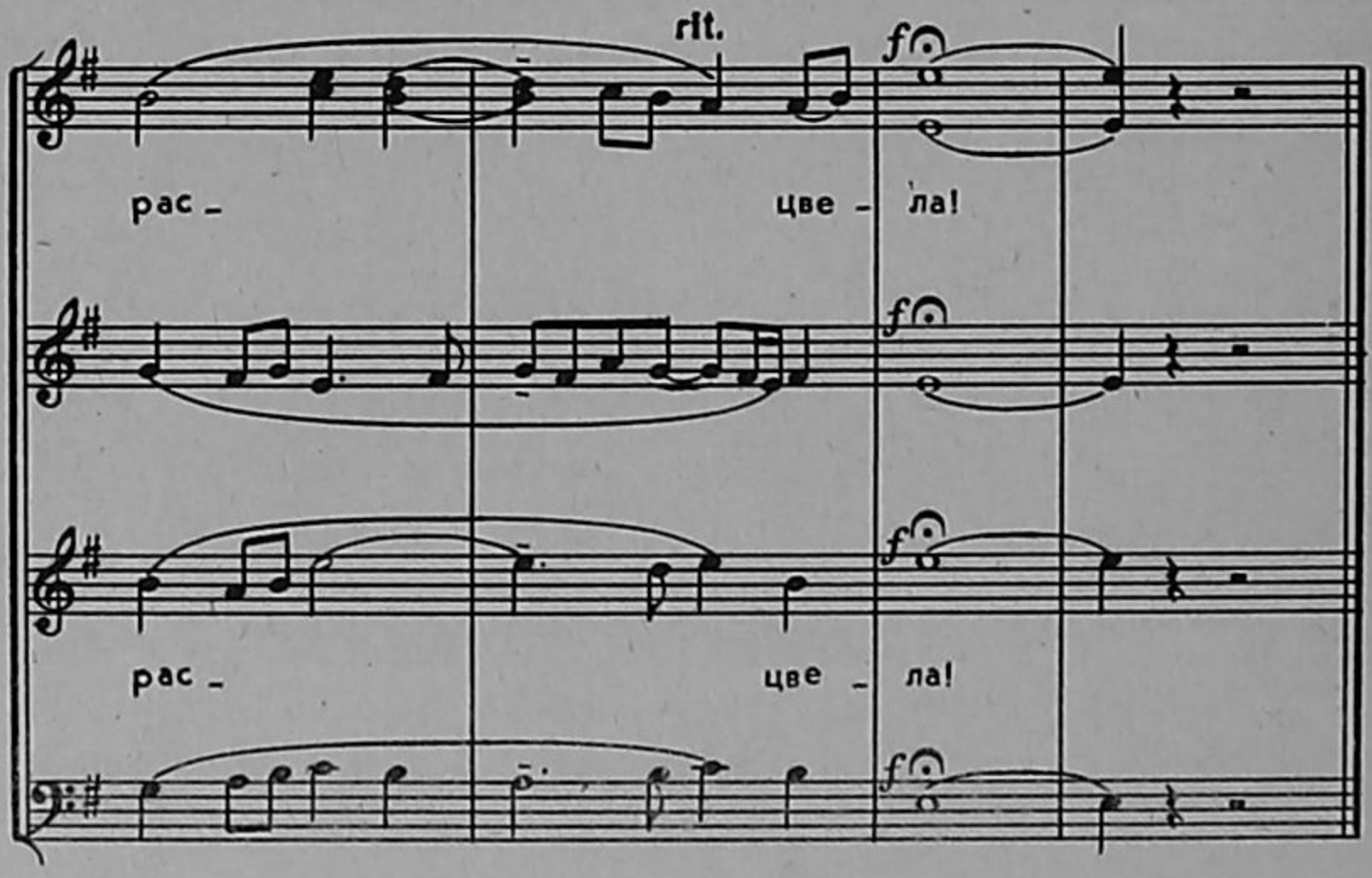
А. где кру_жи_ла толь_ко тень

Т. *f*

где кру_жи_ла толь_ко тень

Б. *f*


ор - ла, жизнь при - воль - но
ор - ла, жизнь при - воль - но

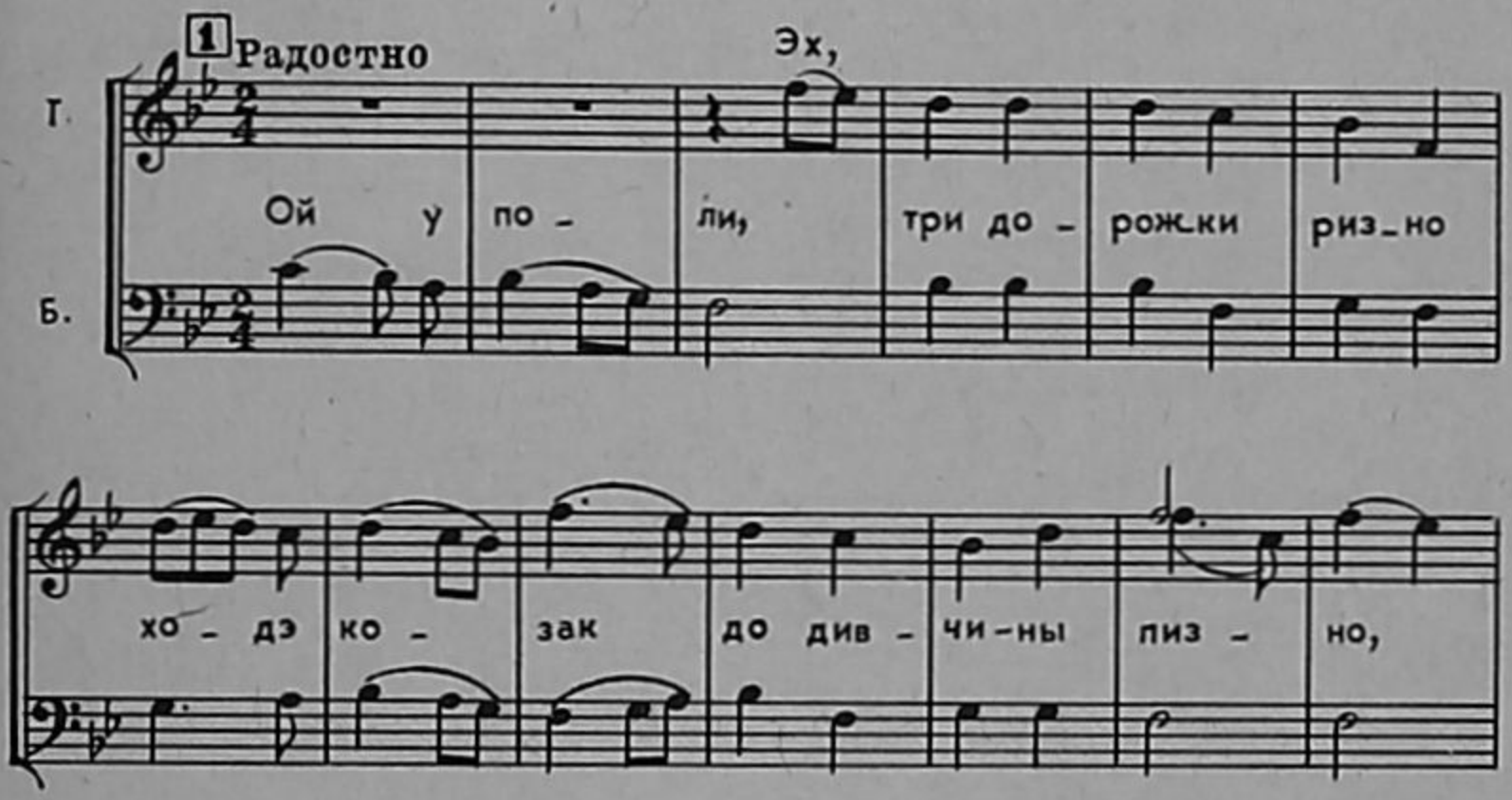

rit.
f
рас - цве - ла!
f
рас - цве - ла!
f
f

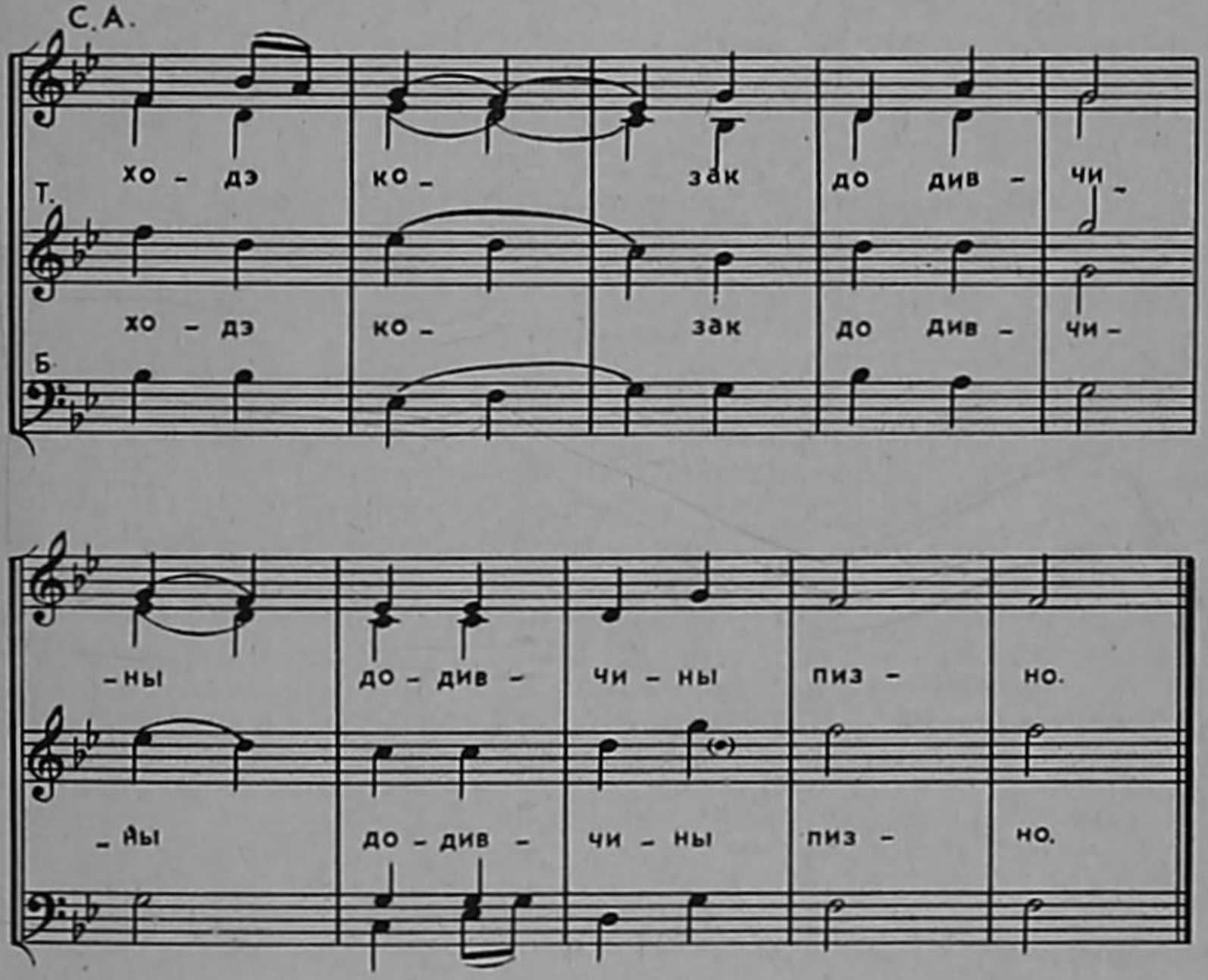
ОЙ, У ПОЛИ ТРИ ДОРОЖКИ

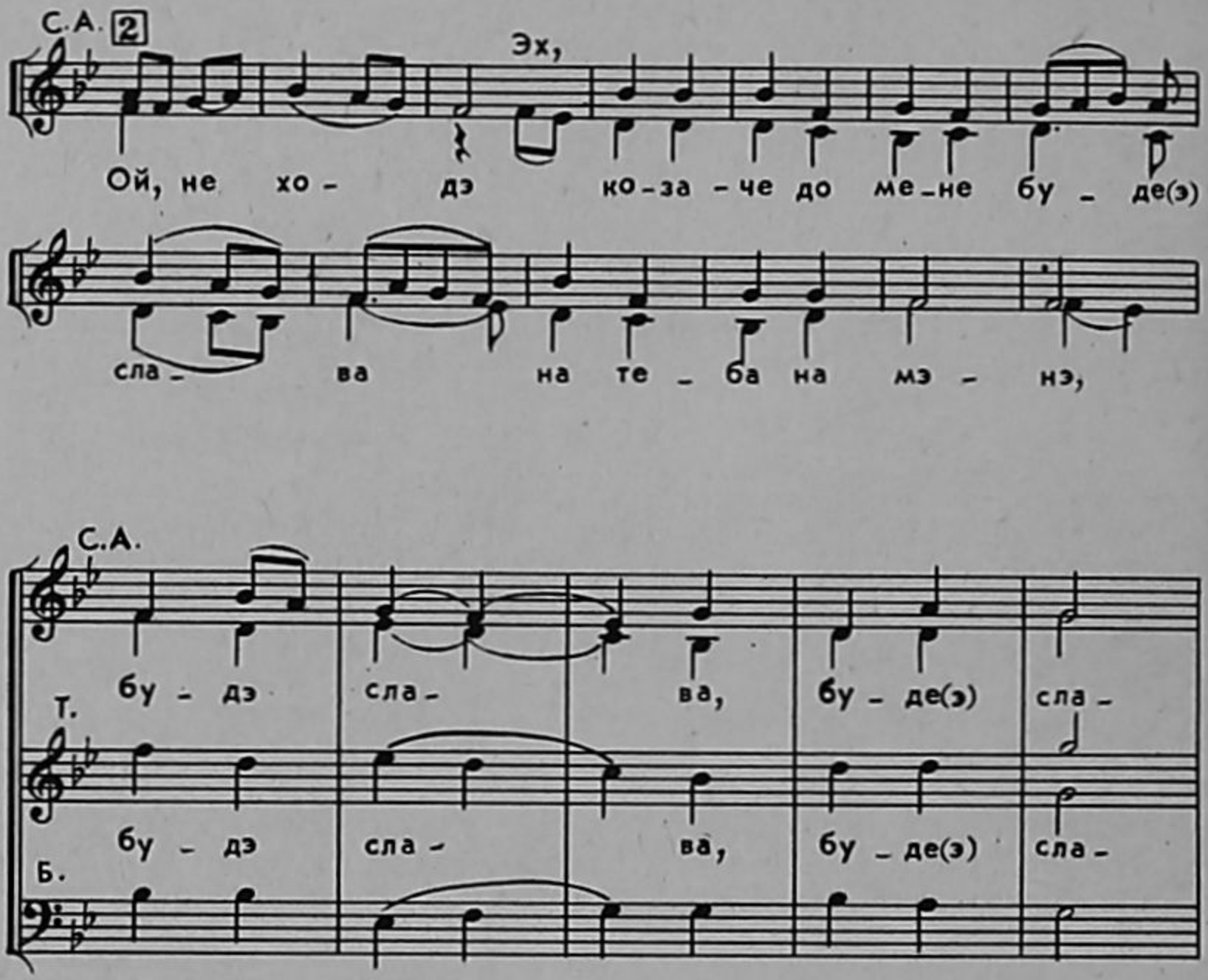
Песня черноморских казаков

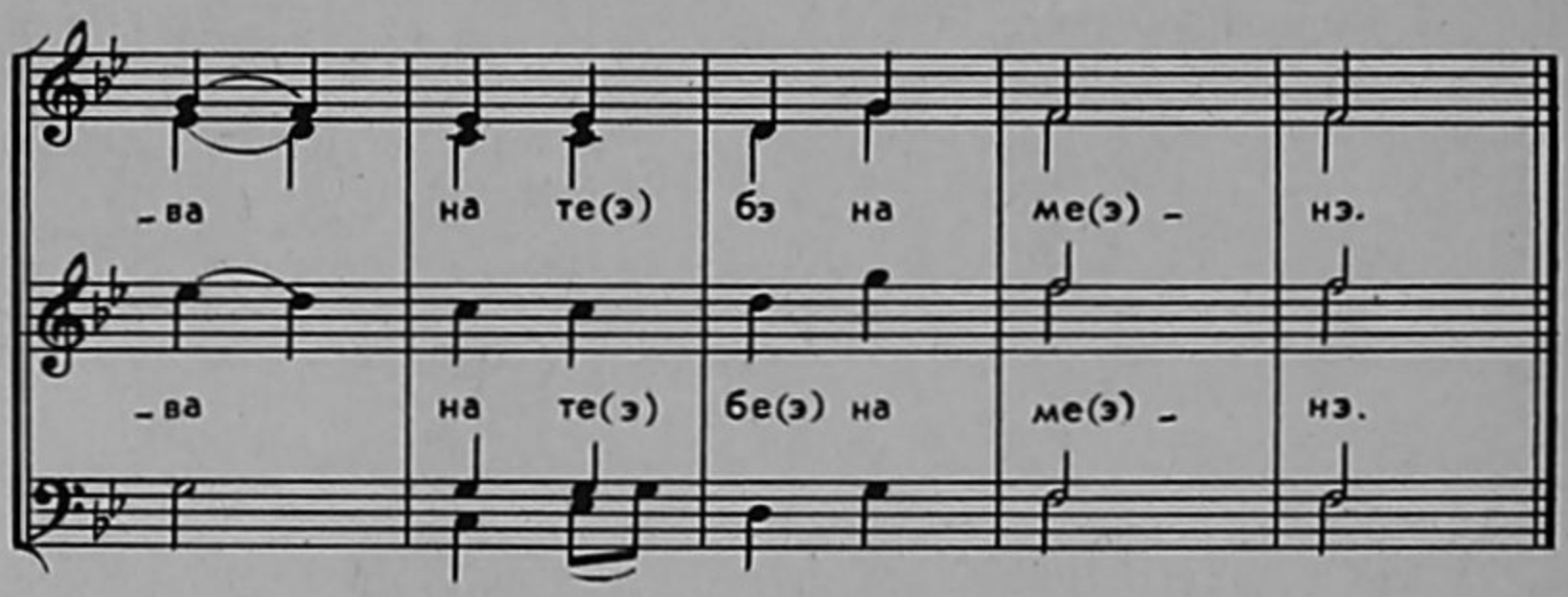
Обработка Ю. ЗАЦАРНОГО

Из репертуара Кубанского казачьего народного хора









3. Щей на твоего коня вороного,
   Щей на тебя хлопца молодого.

4. А я славы (эх) тии не боюся,
   Кого люблю,з тим не разийдуся.

5. Ой, я славы не буду бояться,
   А тобою буду любоваться.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 3
1. Из истории становления жанра русского народного хора . . . 5
2. Жанровые особенности и исполнительские формы современного русского народного хора 13
3. Репертуар 23
4. Вокально-хоровая структура 32
5. Партитура русского народного хора 39
6. Организация народного хора и отбор исполнителей 67
7. Певческое воспитание 71
8. Работа над песнями с элементами движения 89
9. Вопросы импровизации. Коллективное творчество 96
10. Работа над содержанием и исполнением песни 118
11. Организация исполнения 131
12. Инструментальное сопровождение в народном хоре 134
13. Музыкально-образовательная работа в народном хоре 139
14. Особенности деятельности руководителя народного хора . . . 145
15. Профессиональные русские народные хоры 148
Литература 181
Нотное приложение 187

ИБ № 895

Калугина Нонна Васильевна

МЕТОДИКА РАБОТЫ
С РУССКИМ НАРОДНЫМ ХОРОМ

Редактор *Е. Дурандина*. Художник *М. Шлосберг*. Худож. редактор *А. Головкина*. Техн. редактор *Т. Сергеева*. Корректор *Г. Мартемьянова*. Подписано к печати 15/IV-77 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печ. л. 16,0. (Усл. п. л. 22,4). Уч.-изд. л. 20,48. Тираж 13 000 экз. Изд. № 5188. Зак. 1684. Цена 1 р. 49 к. Бумага № 2. Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14. Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва 109088, Южнопортовая ул., 24.

1 р. 49 к.