

СОЛЬНОЕ ПЕНИЕ В ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЕ И АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ЕГО ПОСТИЖЕНИЯ

Традиционное сольное пение сегодня все более явственно выдвигается в число одной из наиболее актуальных проблем современного музыкознания и художественной практики. Долгие века и десятилетия традиционное и академическое музыкальное искусство развивались достаточно автономно и независимо одно от другого, по своим имманентным законам. XX в., и в особенности его последняя треть, открыли современному европейскому обществу богатейший мир традиционной культуры. И он предстал перед этим обществом в новом обличье. В этнической музыке увидели не только источник для использования отдельных тем, образов, мелодико-ритмических элементов, дабы освежить тематику, язык и стилистику академического искусства и произвести соответственные преобразования традиционного музыкального материала в целях структурно-функционального обновления композиторской музыки письменной традиции. Все более и более отчетливо стали осознавать безграничное богатство и огромный творческий потенциал **традиционной музыки**, в ее **системной целостности**, слышали системную значимость для формирования этой целостности тембро-артикуляционной, исполнительской составляющей.

Эта составляющая приобретает значение главенствующего элемента в попытках творческого, исполнительского воплощения и порой даже берет на себя смелость являться фактором продолжения, **континуации** «ута-сающей» **этнической музыкальной традиции**¹. Родилось множество коллективов и солистов, интерпретирующих народные песни, танцы, инструментальную музыку в традиционной или, как им кажется, в традиционной исполнительской манере. В вузах, средних и даже начальных музыкальных учебных заведениях появились специальные кафедры и отделения так называемого народного пения, где готовят солистов и руководителей певческих коллективов, ориентированных на изучение, воссоздание, возрождение и даже развитие этнических музыкальных традиций. Сегодня в России, других странах Восточной Европы число этих новых, вторичных интерпретаторов и репрезентантов этнической музыки во многом превосходит все уменьшающуюся под воздействием политических и экономических катаклизмов популяцию аутентичных ее носителей. Появляются и ряд новых, если не отрицающих традиционную музыку как своеобычное явление культуры, то, во всяком случае, достаточно дискуссионных для ее художественно-эстетической системности феноменов и связанных с ними проблем. Здесь, в контексте тематики настоящей статьи, обозначим хотя бы три.

Первая. Изначальная ориентация в организованных формах обучения традиционному пению и соответствующей ему исполнительской манере на некие **общенациональные стилевые нормативы** (некое вообще русское народное пение, вообще белорусское, общеукраинское, общемордовское и т. п.). А имеются ли в природе таковые, ведь подлинное этническое искусство принципиально существует только в региональных, локальных стилевых традициях (!), серьезный вопрос.

Вторая. В русских, да и многих других славянских, балтских, финно-угорских этнических традициях основной формой художественной ре-

¹ См.: Мацневский И. В. Континуация или реставрация (к проблеме возрождения этнической музыки) // Язык традиционной музыки и современное культурное пространство. Алматы, 2008. С. 12–16.

ализации является **ансамблевое** пение (с небольшим составом участников группы, когда в партитуре отчетливо прослушивается *каждый голос, каждый субъект* творческого коллектива). Сегодня же и на концертной эстраде, и в средствах массовой информации, и в учебных заведениях, на фестивалях и конкурсах **солисты** явно **преобладают над ансамблями**. Это отчетливо видно даже в наилучших, наиболее профессионально подготовленных и организованных мероприятиях, как, например, на Международном фестивале «Голоса Золотой степи» в Астрахани. Исключительно сольному исполнительству посвящен и крупнейший Международный конкурс им. Г. Хоткевича в Харькове. В то же время в качестве центральной сферы освоения на народно-певческих факультетах и отделениях вузов и колледжей искусств и культуры выступает так называемый **народный хор** (с естественной направленностью на **нивелирование индивидуальной певческой манеры**) – феномен, принципиально чуждый традиционной культуре...

И третья. Манера звукоизвлечения, артикуляция, подача, краска звука, характер фразировки в возрожденческих инициативах новых исполнителей приобрели статус **самодостаточного**, автономного, порой и вовсе независимого от всего структурно-функционального конгломерата пения и песни как цельной художественной системы **феномена**. Стало возможным петь все, что угодно, этим особым способом звуковоспроизведения и певческой артикуляции – **вне его системной взаимосвязи** с языком, диалектом, этно- и индивидуально-психологической, жанро-функциональной и структурной, а также всеми другими составляющими культурно-исторической целостности каждого явления этнического искусства.

Разумеется, в рамках статьи невозможно сколько-нибудь полно осветить даже одну из особенно злободневных для современного бытия культуры сфер традиционной музыки – сольное пение. Вместе с тем актуальность проблематики вызывает необходимость хотя бы в тезисной форме охватить ее именно в **целостности**, не ограничиваясь лишь тем или иным отдельным аспектом. Весьма важно обратиться к **комплексу порождающих факторов** сольного пения в традиционной культуре как системы. Тогда рельефнее выделались бы и вопросы соотношения традиционного с современными формами сольного народного пения и пути его совершенствования. В числе основных, по крайней мере наиболее актуальных для современной этномузыкологии, на наш взгляд, выступают следующие порождающие факторы и, соответственно, аспекты изучения традиционного сольного пения: психофизиологический; функциональный; социопрофессиональный; структурный; психоэнергетический; учебный. Представим их последовательно.

1. **Психофизиологический** фактор, разумеется, проявляется и в инструментальном исполнительстве, но особенно существен в пении (при игре на традиционных инструментах уже само орудие воспроизведения, в известной степени, предопределяет строй и характер звукоизвлечения²). Певческий аппарат связан со всем организмом человека, с общим его физическим состоянием – как основательно исследовал эту проблему крупнейший современный вокаловед В. И. Юшманов, инструментом певца

² См.: Мацневский И. В. Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных композиций // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л., 1986. С. 11–29. См. также статью «Столетие баяна: Парадоксы и антиномии», публикуемую в настоящем издании.

является не голос, но весь человек в его целостной органике³. При одинаковых условиях (громкость, звуковысотность и характер ее видоизменения, интенсивность и пр.) временной лимит **фонообразовательного кванта** (рабочий термин наш. – И. М.), а отсюда и музыкальной фразы, предложения, песенной строфы и формы в целом ограничен естественными возможностями дыхательного аппарата певца.

Продолжительность и экспрессивность мелодической фразы в пении находятся в прямой связи с напряженностью воздушного потока при певческом дыхании. **Полетность** звучания – с упругостью соответствующих мышц и толщиной управляемой ими поющей (вибрирующей) воздушной струи. Чем она, при всех равных условиях, уже, тем дальность распространения звука в **открытом пространстве** больше; это хорошо знают традиционные исполнительницы, при пении не раскрывающие широко рта в отличие от оперных солистов, добивающихся полноты и объемности звучания в залах или других **замкнутых** помещениях.

Специфика вокального аппарата, звуковысотный **диапазон**, масштаб голоса, его **регистры** и – наиболее опасные для голосовых связок – **переходные зоны** формируются и осваиваются традиционным певцом в контексте его поисков (у солистов порой вполне осознанных) гармонии между идеальным **личным самовыражением**⁴ и **канонами**, нормативами той или иной локальной либо исторической этнической традиции. Соответственно, **индивидуальные диапазоны** формируются в своем становлении, развитии и определяются как таковые в соответствии с **нормативной типологией голосов** в этнической культуре, а также в контексте жанров фольклора и иных форм традиционной вокальной музыки.

2. **Функционально-психологические** предпосылки сольного пения в этнической традиции обусловлены определенным рядом антиномий-оппозиций. Исходный аспект для славянских и финно-угорских традиций: певец – человек – крестьянин (земледелец, пастух, мастеровой и т. д.). Центральной оказывается проблема **личности носителя** песенной культуры. Солист, как и запевала, ведущий певческой группы, выступает здесь как **лидер**, форпост, хранитель, ответственный за передачу и само существование этнической песенной традиции. На формировании художественного стиля пения солиста сказываются как **личностные качества**, темперамент, субъективные вокальные и общемузыкальные способности, память, широта репертуара и наиболее певчески приемлемая, удобная для голоса, наиболее близкая по тематике, образности, эстетически любимая, исполняемая его часть, так и **общественный статус**, место певца в традиционной среде, авторитет и характер его отношения с ней.

Сказанное, разумеется, наиболее ярко реализуется в сфере **традиционно сольных жанров** – эпосе (у славянских народов это прежде всего имеющие древнейшие профессиональные основы творчества их носителей украинские кобзарские думы, спиванки-хроники; у словаков и южных славян – гайдуцкие циклы); **плачах-причитаниях**, давних **сакральных** (с закладательными по отношению к древним тотемам, идолам и т. д. и охранительными мотивами) и выросших на их основе **лирических песнопениях** (особенно рельефно – в так называемых **долгих песнях** калмыков, татар,

³ Юшманов В. И. Певческий инструмент и проблемы вокальной техники оперных певцов: Автореф. дис... доктора искусствоведения. СПб., 2002.

⁴ См.: Брылева Л. Г. Онтология самореализации личности как предмет прикладной культурологии: Автореф. дис... доктора культурологических наук. СПб.: Академия культуры, 1998.

башкир, казахов, других тюркоязычных народов). Сольное исполнение свойственно также многообразным *личным песням*, еще фиксируемым в традициях народов Севера, Дальнего Востока, а также у финно-угров (например, удмуртов) и др. Проявляется оно и в *колыбельных, балладах, любовной лирике* восточных славян, в том числе белорусов и русских.

Сказанное воплощается и в более редких, но имеющих место и в русских, белорусских и украинских локальных традициях – не только в былинах и пастушеских импровизациях, но и в **сольных интерпретациях ансамблевых лирических песен** (у наиболее одаренных и склонных к индивидуальному самовыявлению исполнителей, причем не только певиц, но и певцов-мужчин), а также в формах исконно **ансамблевого пения**. В зависимости от личности **лидера певческой группы** – даже в рамках одного музыкального микродиалекта, даже одной небольшой деревни – не только дифференцируются певческая манера, характер артикуляции, фразировки, особенности многоголосия, фактуры, тонально-высотное положение песни, но даже выбор определенной части общелокального репертуара и алгоритм его исполнения. В этом плане хотелось бы обратить внимание на замечательные наработки по анализу и осмыслению традиционного ансамблевого пения русских Приладожья и волжских немцев Казахстана, осуществленные основоположниками психологического направления в отечественной этномузыкологии А. Мозиасом и И. Виндгольцем⁵.

Здесь, нам думается, необходимо особо выделить следующие важные для изучения и понимания своеобразия традиционного пения **функциональные уровни** реализации названных антиномий: а) запева-лидер в традиционной певческой группе; б) солист в группе и – солист вне группы; в) солист в обряде, магической акции и – в лирике. Чрезвычайно существен и коммуникативный аспект – певец и слушатель, естественно, по-разному реализуемый: а) в похоронном, свадебном или рекрутском причитании, в плаче; б) в лирическом пении для себя либо для других членов традиционной общины (теперь и на сцене в клубе, на этнографических концертах и других современных выходах традиционного певца за пределы локальных форм бытования народного искусства); в) в эпических жанрах; г) в колыбельных и забавлянках для детей.

3. Специфический характер приобретает пение в искусстве **профессиональных носителей этнической традиции** – кобзарей, лирников, былинных сказителей, постоянно приглашаемых для участия в обряде плакальщиц и т. д. Во-первых, здесь достаточно рельефно прослеживаются черты шаманизма, языческих верований, магического функционирования певческих выявлений (как в плане словесного текста и его исполнительских акцентов, так и характере интонирования, артикуляции, целостного художественного поведения певца и т. д.)⁶. Во-вторых, существен и **социальный** фактор, обо-

⁵ Мозиас А. И. Исследование народно-песенного исполнительства // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 96–103; Мозиас А. И. К вопросу об изучении народного многоголосия с точки зрения певческого поведения и самооценки // Вопросы народного многоголосия. Тбилиси, 1988. С. 38–40; Виндгольц И. П. Проблема певческой группы (аспекты и методы изучения) // Русский фольклор. Л., 1985. Т. 23. С. 110–118; Виндгольц И. П. Фольклорная группа в локальной традиции (на материале немецкой песенной культуры села Кирово Карагандинской области): Дис. ... кандидата искусствоведения. Л., 1986; Автореферат. Л., 1986.

⁶ Ср.: Вийдаленн Р. Я. Исполнение народных сказок как производственно-магический обряд. М., 1965; Смоляк А. В. Шаман: личность, функция, мировоззрение (народы нижнего Амура). М., 1991.

стренная *психологическая* и *функциональная оппозиция певца* – носителя традиционного искусства и *слушателей* – его реципиентов.

Фактор этот более рельефен и лучше исследован на материале вокальных традиций Ближнего и Среднего Востока, Центральной Азии, Китая, Индии, а также в инструментальной музыкальной культуре⁷, однако имеет место и право на серьезное изучение по отношению к певческой культуре славян, тюрков, финно-угров, народов Севера и Дальнего Востока России⁸. В России пионерами изучения искусства традиционных мастеров-сказителей (И. Федосовой, А. Первенцовой, М. Федоровой, А. Лазорихи, К. Мамоновой, Т. Рябиной, И. Касьянова, И. Фофанова и др.) выступили еще в конце XIX – начале XX в. филологи и этнографы⁹. Причем, как отмечал еще М. Азадовский, «внимание к исполнителям фольклора возникло в России и на Украине раньше, чем в большинстве европейских государств, и только несколько позже, чем в Югославии» (курсив наш. – И. М.)¹⁰, хотя и в

⁷ Водяний Б. Шляхи передачі народної інструментальної музики: етнопедagogічний аспект (на матеріалі Західноpodільського регіону) // Наукові записки. Серія: музичне мистецтво. Тернопіль, 1998. Вип. 9. С. 71–73; Захарієва С. Свирачът във фолклорната култура. София, 1987; Мацневская В. И. Творческий кодекс профессионального народного скрипача // Традиционное искусство и человек / Traditional Art and the Man. СПб., 1997. С. 42–43; Мацневская В. И. Феномен музыкальной памяти традиционного инструменталиста в свете современной когнитивной психологии // Традиционные музыкальные инструменты в современной культуре: Материалы Международной конференции к 70-летию Альгирдаса Вижинтаса. СПб., 1999. С. 74; Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 180–196; Нолл В. Інструментальні музичні спеціалісти східної Європи до колективізації: економічні норми в контексті селянського суспільства // Родовід: Наукові записки до історії культури. Київ. Число 2 (II). 1995. С. 26–42; Сб. Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981.

⁸ См.: Квитка К. В. Профессиональные народные певцы и музыканты на Украине (Программа для исследования их деятельности и быта) // Квитка К. В. Избранные труды: В 2 т. М., 1973. Т. 2. С. 279–325; Хоткевич Г. М. Воспоминания о моих встречах со слепыми // Хоткевич Г. М. Твори у двох томах. Київ, 1966. С. 455–518; Лось А. Генезис ліричних speвау і форми старчества на Беларусі // Родовід. Наукові записки до історії культури. Київ, 1993. № 6. С. 31–36; Мацневский И. В. Традиционный музыкальный профессионализм между векторами интеграции // Язык традиционной музыки и современное культурное пространство. Алматы, 2008. С. 17–22; Михайлова К. Странстваци професионални епически певци у славянците (историко-типологическа характеристика) // Епос. Етнос. Етос. Епосът във фолклорната култура славянските и балканските народи. София, 1995. С. 70–114; Соломонова О. Б. Искусство скоморохов в контексте отечественной музыкальной культуры (на примере песенного творчества скоморохов): Автореферат дис... кандидата искусствоведения. Киев, 1988; Шахназарова Н. О двух типах музыкального профессионализма в контексте культуры // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981. С. 16–23; Рамодин А. В. Исполнитель и традиция: Психолого-артикуляционные аспекты морфологии // Искусство устной традиции: Историческая морфология. СПб., 2002. С. 155–162; Черемський К. Повернення традиції. Харків, 1999; Черемський К. Традиційне співцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури. Харків, 2008. С. 79–179.

⁹ Указываем по: Чистов К. В. Народная поэсса // Федосова И. А. Избранное / Составление, вступительная статья и комментарии К. В. Чистова. Петрозаводск, 1981. С. 3–30.

¹⁰ Чистов К. В. Мастер в народной художественной культуре Русского Севера // Мастер и народная художественная традиция Русского Севера. Петрозаводск, 2000. С. 9.

дальнейшем обращение к личности носителя традиционной культуры еще долго относилось к экспериментальным направлениям в фольклористике¹¹. Ученые обратили внимание на функциональные и социальные предпосылки сольного творчества, его половозрастного своеобразия, характер и степень личного вклада сказителей в становление содержания и поэтики исполняемых, а то и вновь создаваемых ими произведений, их жанровую сферу, говор, систему знаний и поведения певцов в контексте целостного тезауруса соответствующей эпохи в локальной традиции¹². В сфере исследуемых аспектов – роль семейной традиции в сольном пении, феномен мастера-«умельца» и его трактовки самими носителями этнической культуры («Мастер» <...> – «умелец», человек даровитый, знающий, умелый, унаследовавший или получивший «дар» (дарование) от кого-то)¹³. Наступила пора серьезного обращения к данной проблематике и в этномузыкознании – и не только в плане осознания эмоционального воздействия певца на слушателей, силы и неповторимости «впечатления от его искусства»¹⁴.

В кругу существенных порождающих факторов и соответственных аспектов изучения традиционного пения также различные формы его **сопряжения с иными ингредиентами** синкретических (а в более поздних формах – и синтетических) художественных действ. Особого внимания заслуживают следующие соотношения: а) пение и шествие, процессия, corteж; б) пение и танец; в) пение в хороводе; г) пение и инструментальная музыка; д) сольные песенные эпизоды в полиэлементных жанрах (обрядовых действиях, играх, явлениях традиционного кукольного театра и представлениях живых актеров и т. д.). **Коррелирующее воздействие** таких форм сказывается на характере пения не только в психофизиологическом аспекте, но проявляется и в **художественном выборе** и смене **акцентов** в приматных (когда словесный текст или песенный напев выходят на первый план в комплексе), перемененно-приматных и эквивалентных соотношениях различных элементов комплекса¹⁵.

Мало того, певцы в таких действиях могут и **направленно видоизменять певческую манеру** согласно обрядовой функции или выполняемой роли. Так, святочные **кулики** (ряженные) Тихвинской земли сознательно искажают свои голоса, поют-приговаривают на вдохе, «медведь» ревет.

¹¹ См.: Лорд А. Б. Сказитель. М., 1994; Гацук В. М. Сказочник и его текст (К развитию экспериментального направления в фольклористике) // Проблемы фольклора. М., 1975.

¹² См.: Путилов Б. Н. Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М., 1997; Путилов Б. Н. Искусство былинного певца (из текстологических наблюдений над былинами) // Принципы текстологического изучения фольклора. М.; Л., 1966; Чистов К. В. Мастер в народной художественной культуре Русского Севера // Мастер и народная художественная традиция Русского Севера. Петрозаводск, 2000. С. 7–15; Воробьева С. В. К вопросу о семейной традиции сказительства: круг И. Андреева и К. Саввинова // Там же. С. 50–59.

¹³ Чистов К. В. Мастер в народной художественной культуре Русского Севера. Указ. изд. С. 11–12; см. также другие статьи в сборнике «Мастер и народная художественная традиция Русского Севера».

¹⁴ Краснопольская Т. В. О певческом искусстве пудожанки Анастасии Соболевой // Мастер и народная художественная традиция // Мастер и народная художественная традиция Русского Севера. Указ. изд. С. 140.

¹⁵ См.: Богданов И. А. О некоторых явлениях и закономерностях синкретизма фольклора (на примере музыкального фольклора финно-угров и народностей Севера) // Финно-угорский музыкальный фольклор: проблемы синкретизма: Тезисы докладов. Таллин, 1982. С. 11–14; Мациевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 80–112.

Их подляшские коллеги (самый северный украинский этнический регион Восточной Польши) – *огіроди* даже при исполнении рефренной песни «Го-го-го, коза» стремятся к открытому, близкому к крику интонированию, максимально используя грудной резонатор. А уж исполнители сольных партий Козы, Журавля, Цыгана, Цыганки и др. персонажей традиционного новогоднего музыкального театра ряженных «Гоготуха» и вовсе пытаются за счет вокальной артикуляции усилить ассоциативную связь с интерпретируемым образом¹⁶.

4. Структурная специфика сольного пения обусловлена его позицией и ролью в **целостной системе** этнической традиции, трудовой деятельности, быта, демографических нормативов, верований, идеологии, морали, форм творческого выявления. Это касается как носителей певческого искусства, так и самого **местоположения и функции** этого искусства в культуре. Существенными факторами в формировании у носителей песенной традиции не только собственно певческого аппарата, но и тесно связанных с исполнительской реализацией песни напряжения и объема мышц, особенностей дыхательного аппарата, состояния резонаторов и характера оперирования ими являются повседневные и сезонные (при весенних, летних, осенних полевых работах, сенокосе, жатве и т. д.) виды труда. Репертуар, специфика интонирования, артикуляции, динамические и высотные характеристики пения и песен соответствующих жанров складывались в **гармонии с естественным состоянием организма**, всем комплексом участвующих в звукообразовании элементов его целостной системы. Организм этот принципиально готов к воспроизведению именно тех песен и именно в такой манере, которые были адекватны его состоянию при определенных видах деятельности человека в традиции.

Дифференциация видов труда при специализации занятий (разных видах земледелия, охоты, пастушества, рыбной ловли) в **разное время года**, разных погодных условиях, состояния почвы и т. д. сказывалась и на разном состоянии певческого инструмента и, соответственно, формах пения. Более того. На микродифференциацию певческих манер влияли как общая физическая **конституция и индивидуальный певческий аппарат**, так и **состояние** отдельного человека в то или иное время, при той или иной субъективной ситуации: традиционный исполнитель не ориентировался на указания метронома, тональность по камертону, нотный текст, который ему надо было воспроизвести в точности и пр. Он сам выбирал необходимый темп, звуковысотную зону, а также оптимальный для каждого случая вариант **принципиально политекстового произведения** этнической музыки, существующего во множестве вероятных версий¹⁷.

Наряду с этим существенными порождающими музыкального (интонационного и артикуляционного) структурирования песни являются **цели и задачи** певческого акта, а отсюда – характер и формы **отражения** в

¹⁶ См.: *Ивлева А. М.* Маска в системе ряженья: игровой и мифологический аспекты (К вопросу о маске в традиционном русском быту) // Зрелищно-игровые формы народной культуры. А., 1990. С. 34–45; *Мацневский И. В.* Народное игровое искусство и инструментальная музыка // Там же. С. 125–132; *Мацневский И. В.* Инструментальная музыка и традиционная хореографическая культура // Музыка и танец: вопросы взаимодействия: Материалы Всероссийской научно-практической конференции. Майкоп, 2004. С. 6–11; *Мацневський І. В.* До явищ традиційного музичного театру на Підляшші: Гоготуха // Музика та дія в традиційному фольклорі. Львів, 2001. С. 45–48.

¹⁷ *Мацневский И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007. С. 160–163.

нем, **моделирования** носителем традиционной культуры своих представлений о мире и о самом себе. По-разному, естественно, они проявлялись: а) во время труда (и различных видов труда – при собирательстве, земледелии, пастьбе, на охоте и т. д.); б) в обряде и ритуале (с соответствующей их дифференциацией); в) в свободной коммуникации. Отпугивание диких животных от стада, приманивание птиц при охоте, ауканье, магические акты вызывания ветра или дождя, сакральные задачи пения при обращении к тотемам, заклинание духов на понятном реципиентам языке и при соответствующем способе коммуникации, непосредственное или нормированное ритуалом выражение чувства – все это требовало от исполнителей (и солистов в особенности – они ведь на переднем плане!) самых разнообразных интонационных и артикуляционных форм певческого выявления.

В числе весьма существенных порождающих традиционной певческой артикуляции и самой манеры пения выступают также **нормативы языка и речи** (ежедневной и обрядовой), а также **жанровые проявления поэтического текста** песни (как фонетические, так и лексико-грамматические).

Фонетическая дифференциация передних и задних «о», «а», «э», «ы», «и» в диалектах восточнославянских языков прямо отражается на собственно музыкальной стороне песенной артикуляции и тембре. Разную по ширине звучащую полосу дают градации «ы» и «и». В своих нотациях закарпатских песен В. Гошовский четко дифференцирует «ы», «и», «і»¹⁸; хотя реально фонетических версий, даже только на украинском материале, еще больше. Острота белорусских гласных «е», «я», «і» тесно связана с озвончением согласных («дзь», «цъ»). Замена на русскую белорусской графики при записи и интерпретации вторичными исполнителями песен современных Западной Смоленщины и Южной Псковщины («пить», «девка» – вместо «піць», «дзеўка» и т. п.) или украинской – при обращении к песням черноморских казаков Кубани («выйды» ≠ «вийди», «пидэмо» ≠ «підемо»), равно как применение польской транскрипции белорусских и украинских песен Восточной Белосточкины и Подляшья, приводит к существенным искажениям звучания.

Важную роль **назализации** (включения носового резонатора) и уплощенности, «прижатости» в певческой артикуляции карел и ряда других, в особенности финно-угорских народов, отмечает С. Николаева. «Звук словно бы исходит из затылка и спины поющего человека, напоминая “голос” кричающей утки. На наш взгляд, – пишет исследовательница, – подобная специфика тембра обусловлена, во-первых, артикулированием переднеязычных гласных <... > (ä, i, e, ü, ö), сопровождающимся активным напряжением мышц задней стенки глотки. Не менее важную роль играет и способ артикуляции ряда согласных: смычно-проходных п, l и смычной t. Кончик языка при их произнесении находится на верхних альвеолах, сам язык при этом словно бы “вдвигается” в область глотки, уменьшая тем самым объем глоточного резонатора и изменяя форму “раструба”. Звук при этом формируется в области носоглотки. Подобный тип артикулирования определяется В. В. Мазепусом как *равномерная фарингализация (без фокусного сужения)*»¹⁹, подразумевающая сжатие глотки и уменьшение ее объема, что приводит к особому напряжению фонации»²⁰.

¹⁸ См.: Гошовский В. А. Украинские песни Закарпатья. М., 1968.

¹⁹ Мазепус В. В. Артикуляционная классификация и принципы нотации тембров музыкального фольклора // Фольклор. Комплексная текстология. М., 1998. С. 37.

²⁰ Николаева С. Ю. Проблемы изучения тембра и артикуляции в певческих стилях карелов (в печати).

Но не только речевые форманты сказываются на звуковысотной и тембровой стороне пения²¹. Фразировка, динамика и ее изменения в процессе движения формы, окраска звука в зачинах, окончаниях и серединах музыкальных построений тех или иных масштабов отчетливо координируются со **смысловыми** и **фонетическими** характеристиками **песенного текста**, составляя с ним единое художественное целое.

Существенна также **гендерная** и **возрастная** стратиграфия певческого материала и сложившихся форм исполнительства²². Налицо и объективные психофизиологические предпосылки их индивидуальной и групповой дифференциации. И исторически складывающийся в процессе становления певческой системы каждой национальной или региональной культуры **этнический звукоидеал** (система представлений народа о том, каким должно быть звучание песни во всем комплексе ее составляющих, какими должны быть ее мелодика, ритмика, форма, тембро-артикуляционная сторона исполнения и т. д.) определенной **традиции в целом**, а также отдельных ее **половозрастных групп**.

Своим **историческим** звукоидеалом обладают различные песенные жанры – от древнейших до возникающих в новое время, и, естественно, исполнять их требуется по-разному, тем более что по-разному складываются **соотношения** и **музыкально-функциональная** значимость составляющих их структуры элементов²³.

5. Необходимо иметь в виду, что управление всем творческим процессом в момент исполнения у традиционного певца осуществляется главным образом на уровне интуиции. Да и само освоение песни происходит достаточно стихийно, на что обращал внимание еще в 20-х гг. XX в. Е. В. Гиппиус: «Ни один крестьянин специально не выучивает песни: он или слышит ее мимоходом и <...> запоминает частично; или сам принимает участие в пении незнакомой или малознакомой песни, подтягивая хору и, в этом случае, запоминает те обороты песни, которые ему легче удалось схватить и подпеть»²⁴.

В деятельности традиционных профессионалов степень контроля над исполнительским процессом более высока, но и здесь его генерирование не выходит за пределы **психоэнергетики**. Певец может концентрировать свое внимание только на реализации основных творческих задач и до кон-

²¹ Много и интересно об этом на материале традиционных литовских песен, с применением точных методов исследования пишет Р. Амбразевичюс. См.: *Ambrazevičius R. Formant Technique in Traditional Singing // Music and Ritual. Vilnius, 1997*; *Ambrazevičius R. Tradicinio dainavimo technikos akustinis tyrimas // Liaudies kūryba. Vilnius, 1997*; *Ambrazevičius R. Etninės muzikos notacija ir transkripcija. Vilnius, 1997*. P. 18–21, 59–60, 81–86.

²² И здесь не следует игнорировать значимость наряду с женским также мужского сольного пения, в том числе в русской традиции. Не случайно еще Е. В. Гиппиус отмечал: «Одиноклая протяжная песня получила преимущественное развитие именно в мужской певческой традиции, ярче всего в ямщицкой и бурлацкой» (*Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева // Балакирев М. Русская народная песня. М., 1957* (Цит. по: *Краснопольская Т. В. О певческом искусстве пудожанки Анастасии Соболевой // Мастер и народная художественная традиция. Указ. изд. С. 42*)).

²³ См. статью «О дифференцированности морфологических доминант в традиционной музыке», публикуемую в настоящем издании.

²⁴ *Гиппиус Е. В. Крестьянская музыка Заонежья // Искусство Севера. Заонежье. Л., 1927*. С. 147–148. Крестьянское искусство СССР: Сборник секции крестьянского искусства, 1.

ца не управляет физиологическими действиями, работой многих мышц – в такой же степени, как не может непосредственным сигналом управлять процессом пищеварения или током крови.

Однако уровень психознергетического воздействия индивидуума на результаты исполнения существенно связан со всем его творческим тезаурусом, **предварительным опытом**, состоянием всего исполнительского аппарата, готовностью мышц, голосовых связок к воспроизведению того или иного музыкального материала, включению соответствующих резонаторов. Через психознергетику происходит **системное концентрированное воплощение** всего комплекса порождающих факторов традиционной певческой культуры. Причем именно в сольном пении такое воплощение оказывается возможным в оптимальной степени. Ведь солист в процессе пения остается со своим певческим инструментом один на один. Разработка психознергетической стороны певческого инструмента, исполнительства и педагогики в сфере академической музыки была успешно начата крупнейшим отечественным вокаловедом В. И. Юшмановым²⁵ и ждет своих продолжателей в области традиционного певческого искусства.

В кругу важнейших показателей исторического и этнического звукоидеала **постоянно проявляющаяся** звуковысотная, тембровая и динамическая **мобильность тона**, в особенности протяженного тона в наиболее архаических формах пения, а у певцов-солистов – и в исполнении лирических песен. И это не аналогия богато орнаментированному европейскому *бельканто* эпохи барокко с многочисленными юбляциями, опеваниями опорных тонов – все же стабильных по высоте. В архаическом сольном пении **подвижен** и порой даже не просто определим по высоте **сам тон**. Его смысла, напряженность, эмоциональная и функциональная насыщенность – именно в бесконечном движении, мобильности, изменчивости.

Опираясь на классификацию В. Виоры²⁶, Г. Тавлай в числе важнейших для архаических форм культуры отмечает «необычные по тембру, регистру звукоподачи, основанные на имитации голосов окружающей природы – “размытые” по высоте тоны, последовательности высот (пение без четко оформленных опорных ступеней) – *экмелика*; объединение глиссандо, иных орнаментаций с опорным тоном – соотношения тон – *экмелика*; движение голоса скачками в широком интервале – *хазматоника*. Послед-

²⁵ Юшманов В. И. О проблемах современной теории певческого искусства (к вопросу о психологии профессиональной певческой деятельности) // Современные проблемы педагогики музыкального вуза. СПб., 1999. С. 36–50; Юшманов В. И. Моделирование энергетики певческого фонационного процесса как метод функциональной разработки певческого инструмента // Воспитание – Образование – Здоровье. V Пикалевские чтения. Актуальные проблемы гуманизации и гуманитаризации образования: Материалы межвузовской научно-практической конференции (27 марта 2003 г.): В 2 ч. Пикалево, 2003. Ч. 2. С. 95–98; Юшманов В. И. Нейролингвистическое программирование в информационном поле психической саморегуляции энергетики певческого фонационного процесса // Телекоммуникации, математика и информатика – исследования и инновации: Материалы Всероссийской научно-практической конференции «Информатика и информационные технологии в образовании» (ИИТО 2003): Межвузовский сборник научных трудов. СПб., 2003. Вып. 7. С. 216–220; Юшманов В. И. О методе функциональной разработки певческого инструмента // Взаимодействие личности, образования и общества в изменяющихся социокультурных условиях: Материалы 4-й Международной научно-практической конференции «Личность. Образование. Общество»: Межвузовский сборник научных статей. СПб., 2003. С. 295–297.

²⁶ Wiora W. Ergebnisse und Aufgaben Vergleichender Musikforschung. Darmstadt, 1975.

няя бывает обусловлена резкими сменами позиций интонирования (говoreние – возглас – пение и т. п.). Все эти сферы звукотворчества связаны с естественным ощущением себя в звуковом пространстве природы и предполагают потому использование тонко дифференцированных интонационных блоков»²⁷.

Понимание и сакрализация, особая высшая проявленность подобных – в современном понимании *мобильных тонов* (высотная стабилизация тона – явление достаточно позднего порядка в европейской музыке) – фиксируется и глубоко теоретически осмысливается учеными Индии и Среднего Востока²⁸. Но подобный тип пения – объективная реальность. Такое пение функционирует и фиксируется сегодня в традиционном искусстве белорусских и ряда других ареалов Восточной Европы²⁹. Познание, исполнительское постижение, введение таких художественных феноменов в поле творческого психоэнергетического управления певческим процессом при интерпретации традиционных форм пения – задача современной науки, искусства, образования.

6. Становление сольного исполнителя в традиционной культуре – длительный и многотрудный путь постепенного и **системного формирования мастера**, не только раскрывающего свои субъективные возможности, знания, умения, потребности творческой самореализации³⁰, но и воплощающего в своем искусстве объективную картину самой традиции. И по характеру труда и быта, психофизиологическому опыту, состоянию певческого аппарата и всего организма, и по психоэнергетике, и по восприятию, отражению, моделированию мира, да и самого себя в этом мире, традиционный певец – плоть от плоти – **репрезентант** и неразрывная составляющая всего комплекса **локальной этнической культуры**. Ею он порожден, с нею полностью и естественно ладит и ее отражает в своем пении. Ее постигает в течение всей своей творческой жизни.

Совсем иная ситуация у **представителя урбанизированной среды**, современного городского жителя, артиста, студента, радателя фольклора, любителя традиционного пения, стремящегося реализовать себя в нем, но **воспитанного вне порождающего контекста** его становления. Не готова к его воплощению ни его мышца, ни основные и ложные голосовые связки. Не готовы и психоэнергетика управления резонаторами и всем певческим инструментом. Не готов к пению в традиционной манере весь его организм. Не соответствуют ей также его ментальность и психика.

Мало того. Певческое мастерство исполнителя осваивается в традиционной культуре на протяжении многих десятков лет, порой в течение всей его творческой жизни. Представитель нового типа продолжателя этнической традиции³¹ хочет овладеть этим искусством быстро и эффективно, в течение нескольких лет обучения в вузе или творческой группе. Совершенно понятно, что стихийное освоение традиции, как это имеет место в этнической культуре, здесь малопродуктивно. **Противоречие тезаурусов** представителей **традиционной** и **урбанизированной** среды быстро сказывается либо на разрушении певческого аппарата молодого исполнителя,

²⁷ См.: Тавлай Г. В. Орнаментальное пение – универсалия традиционной культуры // *Голос в культуре. Артикуляция и тембр*. СПб., 2007. С. 65.

²⁸ См.: Там же. С. 67–72.

²⁹ См.: Там же.

³⁰ См.: Брылева А. Г. Онтология самореализации личности как предмет прикладной культурологии. Указ. изд.

³¹ См.: Мацневский И. В. Континуация или реставрация (к проблеме возрождения этнической музыки). Указ. изд.

ослаблении или разрыве связей, мышечных травмах, зажатости и т. д., либо на деформации, искажении, вплоть до карикатурного моделирования традиционной песни и ее исполнения.

Единственный выход – глубокое исследовательское изучение исторического опыта формирования певца в этнической традиции во всем комплексе составляющих его показателей и выработка на этой основе стройной **системы его постижения**. Последняя, естественно, структурируется с учетом как своеобразия мышления, исторического опыта, эстетики, жанровой и структурно-стилевой специфики традиционной музыки, так и психофизиологических, психоэнергетических, фоно-диалектных факторов ее исполнительской реализации. На этом основании разрабатывается серия **дистрибутивных**, связанных с каждой конкретной локальной, половозрастной или жанровой сферой функционирования песни дыхательных, мышечных, двигательных, фонетико- и лексикодиалектных, слуховых, ритмических, певческих **упражнений**, которые позволяют привести весь креативный художественно-исполнительский комплекс певца в **системное соответствие** с интерпретируемой музыкальной культурой³².

Особого внимания заслуживает психоэнергетический тренинг, а также воспитание специфического **этнически ориентированного вокального слуха** как системы «хорошо развитых обратных связей голосового аппарата», основанной на взаимодействии «многих органов чувств в пении: слуха, мышечного чувства, вибрационной чувствительности, зрения, барорецепции (контроль над подсвязочным давлением. – И. М.)»³³, а также соответственной слухо-зрительной ориентации. На кафедре музыки финно-угорских народов Петрозаводской консерватории этому способствуют специально направленные упражнения в курсе этносольфеджио. Имеют место подобные упражнения – ориентированные прежде всего на инструментальную традицию – и в курсе этносольфеджио Алматинской консерватории³⁴.

Не менее важным является развитие у обучающихся представлений о дифференцированности и принципиальной **равноправности различных музыкальных традиций** народов мира, формирование поисковых инициатив на постижение их ценности и значимости в мировом содружестве культур и адекватное системное осмысление их эстетической и стилиевой самобытности. Немало этому могут способствовать и различные формы приобщения человека к традиционным видам музыки и пения уже на **ранних стадиях становления** ребенка, живущего в урбанизированной среде.

Согласно классификации А. Мэрризма, в традиционной культуре четко подразделяются стихийное **самообучение** и **направленное обучение**

³² См.: Мацневский И. В. Этнопрофилированное музыкальное образование в эпоху глобализации // Перспективы развития художественного образования в местах компактного проживания карелов. Петрозаводск, 2006. С. 8–18; Мацневский И. В. Традиционное пение сегодня: проблемы исполнительства // Памяти А. А. Христиансена: Сборник статей. Саратов, 2010. С. 54–58.

³³ Морозов В. П. Тайны вокальной речи. Л., 1967. С. 190; См. также: Николаева С. Ю. Проблемы изучения тембра и артикуляции в певческих стилях карелов (в печати); Юшманов В. И. Вокальная техника и ее парадоксы. СПб., 2002. С. 14; Утегалиева С. И. Феномен звука /слуха в музыке тюрко-монгольских народов // Приоритеты развития культуры и искусства Казахстана на современном этапе. Алматы, 2002. С. 47–55.

³⁴ См.: Утегалиева С. И. О специфике взаимосвязи слухового и визуального начал у музыкантов-инструменталистов бесписьменной традиции // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. М., 1987. Ч. 1. С. 116–124; Утегалиева С. И. Этносольфеджио: Программа. Алматы, 2005.

под руководством педагога. Первое всегда предшествует второму (более характерному для профессиональных форм традиционной музыкальной культуры), но осознанное самообучение, постоянное самосовершенствование продолжается в течение всего времени функционирования музыканта³⁵. При **самообучении** ребенка рельефно проявляются его природные свойства, темперамент, **априорный круг привязанностей** и **способов выражения**. Тогда же складываются некоторые проекции его будущего творческого поведения в традиции.

Как верно отмечает Л. Рыжкова, «сначала ребенок слушал, наблюдал, потом постепенно, то там, то здесь, втягивался в труд, игры, шествия, приплясы, ритмичные крики и пение. А когда приходила пора подключить свой голос в голос громады (общины, среды. – И. М.), он знал уже все голоса, подголоски, коленца, блоки. Находясь внутри традиции, человек получал определенный набор навыков, умений, причем у каждого (был свой любимый жанр. – И. М.) была возможность в чем-то быть первым, лучшим»³⁶. Автор тонко учитывает этот фактор в своей работе с детским фольклорным ансамблем «Калыханка» (Минск, Беларусь).

Вот ее основные положения. Обучение проходит изустно, на слух, без применения учебников и записей в тетради. Акцентируются эмоциональные, слуховые и зрительные впечатления. Попытки повторить неотрывны от образного, интуитивного восприятия, от певца к певцу. «Дети изучают <...> народное исполнительское искусство, встречаются с народными носителями традиции в экспедициях. Они слушают и пробуют петь в сопровождении магнитофона, потом – самостоятельно»³⁷. Получается копия варианта исполнения, взятого за образец. «На первоначальной стадии обучения хорошая копия – самый желанный результат. И чем более старательно, осознанно ученик копирует Мастера (аутентичного исполнителя), отдавая полный отчет в его недостижимости, тем более приближается он к нему (Мастеру. – И. М.). <...> Копирование – самый органичный способ обучения. Так во все времена учились говорить, петь, двигаться. Воспринимали, даже младенцы, весь массив речи, музыки, пластики одновременно, а перенять, повторить могли только то, на что способны были на данном этапе роста и обучения»³⁸. Разумеется, под копированием подразумевается не буквальное воспроизведение единичного текста, а попытка найти одну из версий множественного в своей исполнительской реализации произведения традиционной музыки³⁹.

Песня – «средство перехода, точка перехода в другое время, – пишет далее Л. Рыжкова. – Дети слушают песню, пытаются ее повторить – если обучение устное, внеписменное (беззнаковое. – И. М.), то и повторение не является буквальным копированием, а скорее эмоциональным стремлением ухватить сам звуковой образ»⁴⁰. Иными словами, ансамбль создает

³⁵ См.: Merriam A. P. The Anthropology of Music. Northwestern University Press, 1944; Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Указ. изд. С. 196–197.

³⁶ Рыжкова Л. Н. Устная форма обучения традиционному народному пению в детском фольклорном ансамбле «Колыханка» // Механизм передачи фольклорной традиции. СПб., 2004. С. 280.

³⁷ Там же. С. 281.

³⁸ Там же.

³⁹ См.: Мацневский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Указ. изд. С. 160–161.

⁴⁰ Рыжкова Л. Н. Устная форма обучения традиционному народному пению в детском фольклорном ансамбле «Колыханка». Указ. изд. С. 285.

свои модели, свои звуковые образы аутентичных песен. «Это снимет проблему разницы физических и артикуляционных данных людей старшего поколения, голоса которых звучат на кассете, и детей, пытающихся им подражать»⁴¹. Каждый возраст использует свои возможности для достижения результата – Образа.

Интересно, что при таком обучении действительно исподволь складывается **типология певцов** – солистов и ансамблистов, во многом характерная для подлинной традиционной культуры. Вот какую классификацию своих юных исполнителей дает Л. Рыжкова.

«**Запевала** – самый авторитетный. Он музыкален, у него хороший слух, артистичная душа, а главное, способность запеть песню так, что легко вступить и петь остальным. Его главенство и авторитет признают. Попытки выучить всех «на солистов» не дают результата. «Вторые» не хотят быть «первыми», потому что они «вторые».

Пассивный – любит быть в ансамбле, выступать, но это не очень азартный певец. Очень редко распаляется и начинает петь талантливо, ярко. Подобные певцы попросту «не портят» песню и дают ансамблю необходимую массу звука.

«**Корифей**» – мальчик с очень сильным и красивым голосом. В солисты не рвется, но цену себе знает. Показывает свой голос не всегда, любит превратить этот момент в фокус, неожиданный для слушателей и партнеров. Может половину песни молчать или петь тихо, а потом, неожиданно, дать полный голос. Делает он это тактично и умело. Все взгляды обращены на него – трудно даже поверить, что такой сильный и красивый голос принадлежит этому хрупкому мальчику. Наступает момент его триумфа, самодовольствия. Далее он может уже и не петь так ярко.

«**Припала**» всегда старается стоять или сидеть рядом с одной из «запевал». Так он чувствует себя уверенней, поет красиво, чисто, смело.

«**Компостер**» – так дети называют одну девочку за то, что она хорошо запоминает песенные тексты и никому не позволяет их сокращать. Если вдруг замолчит солистка, наш «компостер» продолжит песню самостоятельно и тем самым заставит и остальных петь «без купюр». Она очень любит сюжетные тексты, переживает их, вдохновляется ими, в драматических местах краснеет, глубже дышит – одним словом, настоящая романсовая певица»⁴².

Что же касается **лидеров**, знатоков, корифеев традиции, а также профессиональной когорты носителей этнического искусства, на которых, собственно говоря, и должна ориентироваться система подготовки исполнителей традиционной музыки, здесь важно отчетливо осознавать хотя бы следующие наиболее значительные **структурно-функциональные признаки** этой области культуры, прямо отразившиеся на принципах отбора кадров духовно-музыкальной элиты хранителей, носителей традиции и самой системе традиционного профессионального обучения:

- 1) творческую личность мастера – носителя традиции;
- 2) соответствие его облика и характера деятельности целостной системе среды, в которой он функционирует;
- 3) интеграцию и координацию разножанровых и разностилевых пластов и нормативов культуры в сознании носителей и практике традиционного профессионального исполнительства-творчества;

⁴¹ Рыжкова Л. Н. Устная форма обучения традиционному народному пению в детском фольклорном ансамбле «Колыханка». Указ. изд. С. 285.

⁴² Там же. С. 284.

4) сочетание канона и импровизации, новаторских устремлений и консервативно-охранительных компонентов творческой деятельности – как отражение естественного процесса эволюции традиционного искусства во времени и пространстве;

5) контактную коммуникацию, восприятие и передачу традиции в непосредственном творческо-исполнительском контакте, от носителя к носителю, от поколения к поколению.

Сегодня мы все ярвственнее осознаем утраты, которые несет уничтожение традиционной культуры, уничтожение под любыми лозунгами. Потери эти, необходимость живой экологии, животворного дыхания традиционной музыки – в ее полноте, глубине, а не только во внешних, элементарных проявлениях – все более волнуют художников, ученых, практиков, сдавленных уничтожающим нашествием эрзацев массовой культуры. И чрезвычайно важно для будущего нашей культуры, для реализации подлинных достоинств и креативных возможностей традиционного пения, **каких певцов-солистов** мы воспитаем. Продолжающих и развивающих самобытные региональные и локальные традиции этнической музыки в их имманентном функционально-стилевом облике? Или – приспособляющих отдельные этнические структурные элементы и приемы к усредненным эрзацам академической и массовой культуры? Европейским – в Европе и США; неким среднемусульманским – в странах арабского мира, Пакистане, Бангладеш, Индии и т. д.; квазибуддийским (усредненно китайским или японским) – в Юго-Восточной Азии?..

Ведь **разрушение** и отрицание сущности этнической культуры **не есть** ее **эволюция**.