

Работа с народными певцами

Как известно, опыт обучения народной манере пения в профессиональных учебных заведениях очень незначителен. В 1930-е годы было начато обучение ашугов Бюль-Бюль Мамедовым в Бакинской консерватории. В московском музыкальном училище имени М. М. Ипполитова-Иванова ведут работу с русскими народными певцами И. П. Яунзем и В. Г. Клоднина. К сожалению, материалами, обобщающими их педагогический опыт в этой области, мы не располагаем.

Семнадцать лет работы в Уральском народном хоре, наблюдения за народными певцами в художественной самодеятельности и в быту, обучение исполнительницы песен народов СССР — студентки Саратовской консерватории, балкарки по национальности, Л. Кульбаевой (Нальчик) и, наконец, несколько лет занятий по специальности в отделениях хормейстеров для народного хора, организованных при факультетах хорового дирижирования Саратовской консерватории и Института имени Гнесиных, дали мне материал для обобщения признаков народной манеры пения и специфики овладения ее навыками.

Настоящая статья не претендует на исчерпывающую полноту освещения сложнейшей проблемы воспитания народных певцов и может быть лишь одним из подготовительных этапов в создании необходимого учебного пособия для дирижерско-хоровых отделений средних и высших музыкальных учебных заведений. Она будет особенно полезной для работников и воспитанников культпросветучилищ и институтов культуры, сталкивающихся с трудными вопросами работы с народными певцами. Именно от этой категории деятелей хорового и вокального искусства мне чаще всего приходится получать тревожные, взволнованные письма. К ним приходят молодые люди, хорошо поющие в народной манере пения. Как их учить? Можно ли и надо ли учить их академической манере пения? Не принесет ли она им «вреда»? Можно ли, привив навыки академического пения, сохранить навыки и народного? Эти и другие подобные вопросы возникают ежечасно. По нашему мнению, на них может быть дан ясный общий ответ: надо учить! Учить артистов хора и солистов народных хоров. Учить исполнителей народных песен для профессиональной и самодеятельной концертной эстрады. Особенно последних. Их выступления в жанре исполнителей народных песен на

смотре самодеятельности и даже на профессиональной эстраде обнаруживают полную стихийность исполнения и поразительно низкий уровень общей и вокальной подготовки. Штампы и подражание немногим известным квалифицированным артистам этого жанра (самородкам, в большинстве не имеющим специального образования) создают довольно унылую картину псевдонародности и ремесленничества. Репертуар таких певцов — два-три десятка «заезженных» песен, зачастую убогого идейно-художественного содержания.

В профессиональных и некоторых самодеятельных народных хорах певцы имеют квалифицированных педагогов — хормейстеров и художественных руководителей, в большей же части самодеятельных народных хоров до сих пор почти все руководители — дилетанты, главным образом баянисты. Да и хормейстеры народных хоров до последнего времени не получали специальной подготовки и допускали в практической работе грубые ошибки вокального характера.

Наиболее талантливые солистки профессиональных народных хоров, переходя на эстраду для сольной работы, обнаруживают, что их подготовка, полученная в самых лучших коллективах, для самостоятельной художественной деятельности недостаточна. На концертной эстраде они либо предоставлены самим себе, либо их «воспитателями» становятся аккомпаниаторы-баянисты, сами плохо знающие народные песни и традиции народного исполнительства, вокально совершенно неграмотные.

Народных певцов можно и должно обучать тонкостям народного вокального мастерства и искусству переживания. Проблема музыкальной и общей культуры народных певцов может разрешиться с созданием отделений народного пения в профессиональных музыкальных учебных заведениях.

Народная манера пения

Народная культура пения имеет древние традиции. К народной манере пения могут быть отнесены замечательные слова М. И. Калинина: «Вы понимаете, что в народе не может сохраниться то искусство, которое не представляет ценности. Народ — это все равно, что золотоискатель, он выбирает, сохраняет и несет, шлифуя на

протяжении многих десятилетий, только самое ценное, самое гениальное»¹.

На основе народной песни, народной культуры пения возникали и развивались все современные академические профессиональные вокальные культуры и школы, складывались характерные признаки и особенности национальных музыкальных культур.

Профессиональные вокальные культуры вовсе не сводимы к европейской оперно-камерной академической манере пения. Существуют и другие формы профессионального вокального искусства, имеющие свои вокальные приемы и краски, сложившиеся в индийской, китайской, азербайджанской, арабской музыке. Они не «хуже» европейской академической школы, хотя и очень своеобразны.

Но народы всего мира не отказываются и от народной манеры пения как певческого искусства для всех, как формы участия в исполнении всего народа. Как народные, так и профессионально-академические манеры пения имеют право на существование и творческое развитие, обогащая общую вокальную культуру человечества. Народную культуру пения не надо принижать, противопоставляя академической: развивать следует и ту и другую.

Сокровища мировой вокальной литературы благодаря академической манере пения делаются интернациональным достоянием, сближающим людей различных наций. Но при всех очевидных достоинствах академической вокальной культуры — она не универсальна.

Часто певцы, не пригодные для академического пения, иногда очень красиво поют в народной манере и, наоборот, голос, некрасивый в народной манере, оказывается хорошо звучащим в академическом пении.

Народной манерой пения в быту овладевают уже в подростковом возрасте, а с достижением семнадцати-восемнадцати лет с окончанием мутации — поют по-народному совершенно свободно и уверенно, причем, как правило, интонационно чисто и стройно, иногда с виртуозным мастерством.

Следует отметить, что полное овладение мастерством народной культуры пения тоже требует длительного обучения в народном быту путем подражания мастерам народного пения. Этот процесс про-

¹ Калинин М. И. Из речи на заседании Президиума ЦИК Союза ССР 27/V 1936 года. — М. И. Калинин об искусстве и литературе. М., 1957, С. 155–156.

должается обычно с раннего детства до юношеской зрелости — десять—двенадцать лет.

Ценность народной манеры пения заключается прежде всего в том, что ею может овладеть большинство людей. В народной манере хорошо исполнять подлинные народные песни, а также песни, сочиненные композиторами в расчете на народную манеру пения и обогащающие народный песенный быт.

Человечество не знает одной-единственной, «самой лучшей», «самой благородной» манеры пения. Имеет право на развитие и русская народная манера пения, которую обычно называют «белым звуком», «открытым» пением, в противовес округленному прикрытому звучанию голоса в академической манере.

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

Основу для пения большинства народов мира составляет грудное звучание в нижней октаве диапазона голоса в сочетании с головным звучанием в верхней октаве. Грудное пение встречается чаще — звонкое, далеко летящее — «пространственное». Национальные различия коренятся, главным образом, в речевых особенностях звучания гласных и согласных звуков, различно формируемых. Опыт показывает, что певец, поющий в грудной манере своей национальности, овладев речевым произношением гласных и согласных другого языка, в довольно короткий срок осваивает чуждый ему национальный колорит пения.

Возможности диапазона профессионального, воспитанного в прикрытой манере голоса колеблются в среднем в пределах двух октав. А норма диапазона голоса народного певца при грудном пении — октава у женщин и нона — децима у мужчин, если певцы ни в какой мере не пользуются «прикрытым» звуком. При этом отметим, что без какой-либо тренировки в октавном диапазоне народный певец имеет, как правило, абсолютно чистую звуковысотную интонацию. Это, так сказать, «природная» чистота интонации человеческого пения, достигаемая естественной связью между представлением высоты и его воплощением голосовым аппаратом, работающим в при-

вычной речевой манере. И — что особенно примечательно — эта чистота интонации достигается при всех градациях громкости звучания.

Грудное пение при выходе за рамки октавного диапазона требует головного звучания, называемого у русских народных певцов пением «тонким» голосом (у женщин), а у мужчин — «фистулой». Этот тип звучания схож с фальцетным пением у мужчин, но если последнее остается прикрытым, то пение тонким голосом и фистулой отличается неприкрытостью и ровностью — отсутствием крупного вибрато. Оно может быть очень легким, «прозрачным» и приятным, но и очень мощным, подчас пронзительно-визгливым. В солдатском пении «фистула» одного певца, ведущего верхний подголосок (у донских казаков — «дишкант»), может перекрыть мощное грудное пение нескольких десятков мужчин.

В пределах одного голоса хоровой песни певец пользуется либо грудным, либо головным регистром. Поэтому у большинства народов нормой народных напевов является октавный диапазон (в чем легко убедиться, просмотрев сборники записей народных песен, не подвергавшихся композиторским обработкам). Часто народные песни имеют и меньшие диапазоны напевов: квартовые, квинтовые или секстовые¹.



Октавный диапазон грудного звучания может «передвигаться», что зависит от свойств голосового аппарата у певцов одной национальности или от фонетических особенностей гласных звуков и их сочетаний с согласными у данной национальности (более открытое или закрытое произношение, гортанный или носовой оттенок и т. д.).

Мною замечено в работе с народной балкарской певицей Людмилой Кульбаевой, что при исполнении своих народных песен она

¹ Нижняя октава, отмеченная белыми нотами, — грудной регистр; верхняя октава, отмеченная черными нотами, — головной регистр (тонкий голос — фистула); в скобках — звуки, возможные у отдельных певцов данного типа голоса.

пела в диапазоне *ми-бемоль* первой — *ми-бемоль* второй октавы. При исполнении же русских, украинских и белорусских народных песен она не могла в грудном звучании петь выше *до* второй октавы, используя диапазон *до* первой — *до* второй октавы. В более высокой тесситуре русские народные песни у нее теряли свой национальный колорит, а интонация становилась неустойчивой, нечистой; то же наблюдалось при исполнении украинских и белорусских народных песен. Характерно, например, что в песне «Перепелочка» в тональности соль минор у Л. Кульбаевой долго понижалось *си-бемоль* первой октавы в следующей фразе:



В этом участке диапазона певица понижала, а полутонем ниже, в *фа-диез* миноре — держала строй! Более открытая белорусская фонетика речи, оказывается, требовала более низкого строя, чем балкарская. В дальнейшем же, при овладении белорусской речевой фонетикой, певица стала держать подлинную тональность.

В народном пении певцы пользуются разговорным состоянием всего голосового аппарата, хорошо натренированного в этой мышечной координации процессом повседневной разговорной речи. «Разговорными» являются дыхание, состояние верхних резонаторов, полости рта, губ, манера работы голосовых связок. Народное пение, по состоянию при нем голосового аппарата, можно назвать естественно-разговорным.

Шаляпин, исполняя народные песни или создавая народные образы, применял более «открытый» звук. Это была сознательная стилизация народного пения. Вообще палитра вокальных красок, которыми владел Шаляпин, была поистине безгранична. В 1957 году в Лондоне, после одного из концертов Уральского народного хора, ко мне подошел известный исполнитель и собиратель старинных шотландских (гельских) народных песен Джеймс Кемпбелл. Одобрительно отозвавшись о концерте, он сказал: «Мне теперь понятно, почему Шаляпин пел народные песни каким-то другим звуком, которым он не пользовался в исполнении академического репертуара. Я узнал этот характер звука в исполнении вашего хора».

Иногда, говоря о грудном пении, педагоги-вокалисты называют его «криком», думая, что его кажущаяся напряженность вызвана,

якобы, крайней физической нагрузкой на голосовые связки. Но это элементарное заблуждение. Даже при самом звонком звучании народные певцы поют, как правило, с удивительной свободой всего голосового аппарата. Никакого напряжения — ни в горле, ни в артикуляции, ни в губах! Выражение лиц певцов всегда остается естественным, мышцы шеи не напрягаются, естественным остается цвет лица. Разговорное положение ненапряженных, мягких губ даст исполнителям возможность пользоваться всем богатством разговорной мимики и правдивостью речевых интонаций.

Если бы грудное и горловое пение были основаны на сильном напряжении связок, то каким образом ашуги, берущие *ми* второй октавы и даже *фа* второй октавы, могли бы выдерживать многочасовые состязания? Чем объяснить многолетнюю работу таких певиц, как Л. Русланова, А. Прокошина, В. Клюднина, М. Мордасова, А. Устюжанина, Т. Семенкина, Л. Фролова?

Длительный опыт работы с народными певцами убедил меня в том, что при соблюдении общих норм певческого режима, артисты полностью сохраняют здоровый певческий аппарат до старости, не получив никакой специальной вокальной подготовки в учебном заведении или у педагога. Мне приходилось записывать народные песни у шестидесяти-семидесятилетних стариков и старух, и если их общее физическое состояние было удовлетворительным, они прекрасно, звонко и чисто пели. Так например, Мария Якимовна Плеханова из села Покровское Егоршинского района, Свердловской области вступила в Уральский народный хор в возрасте старше пятидесяти лет. Иван Артемьевич Карыпов из деревни Малая Лая Кушвинского района, той же области участвовал в художественной самодеятельности и вел предельно высокие теноровые запевы в возрасте старше семидесяти лет. Примеры певческого долголетия многочисленны и среди певцов, получивших академическое воспитание. Но народные певцы поют без специальной подготовки, без школы, без специального тренажа, воспитывающего у академических певцов выносливость голосового аппарата.

Русская народная манера пения неоднородна. Как я наблюдал, в областях с «окающим» говором чаще поют с совершенно разговорным положением голосового аппарата: рот открыт «разговорно», с естественным положением мягкого нёба. Глубоким дыханием не пользуются. Так поет Уральский народный хор, состоящий из народных певцов Свердловской и Пермской областей. Сестры Федоровы не «окают», но

поют в сходной манере «естественного разговорного» пения. При этой манере вибрато голоса имеет очень небольшую амплитуду колебаний, дающую «прямой» звук, ровный и интонационно чистый. В аккордах ансамбля или хора певцы добиваются удивительной чистоты и устойчивости строя. Их унисоны отличаются поразительной слитностью.

В южнорусских народных хорах чаще приходится встречаться с полуприкрытой манерой пения, дающей большую амплитуду вибрато голоса. Полуприкрытая манера пения, типичным представителем которой является Людмила Зыкина, за последнее время широко распространилась у русских и украинцев. Кстати, в этой манере поют многие артистки эстрады — М. Кристалинская, Г. Великанова, М. Пахоменко и другие.

При полуприкрытом пении положение губ тоже близко к разговорному, но с несколько более опущенной нижней челюстью и с приподнятым мягким нёбом. В результате этого увеличивается объем ротоглоточной полости и достигается полутораоктавный диапазон голоса уже не в чистом грудном, а в смешанном звучании. При этом заметно увеличивается амплитуда вибрато голоса певца; голос перестает быть прямым; тембр становится «насыщеннее», красочнее, эмоциональнее; голос становится как бы «больше». Но интонация делается менее устойчивой. Хор, имеющий хотя бы одну певицу с полуприкрытой манерой пения, приобретает дребезжащий тембр, «барашек». Исчезает чистота унисона и отчетливость строя многоголосных созвучий. Выигрывая в мощи и эмоциональности звучания, певцы-солисты проигрывают в интонационном отношении не только с точки зрения звуковысотной чистоты, но и с точки зрения речевой выразительности. Менее выразительной становится и мимика.

Обращает на себя внимание, что певцы этой манеры уходят от пения народных песен в подлинном виде (в октавном и более узком диапазоне), а затем совершенно перестают петь народные песни и в обработках. Причина этого, прежде всего, заключена в недостатке общей культуры, в тяге к модным «шлягерам», в незнании и непонимании ценности народного музыкально-поэтического творчества. Но есть и другая причина — вокально-техническая, ими даже не осознаваемая, но с необходимостью заставляющая переходить к исполнению произведений самодельных и профессиональных авторов, пишущих в полутораоктавном диапазоне. В смешанной манере полуприкрытого грудного пения нет достаточной легкости пения звуков верхнего регистра, подвижности голоса в чрезвычайно специ-

фичном — народном «скором» пении, аналогичном речитативному академическому пению. В подлинных народных песнях октавного диапазона в каждой строфе один, два, три раза в напеве используются кульминационные звуки — предельно высокие в натуральной неприкрытой манере пения, но исполняемые без малейшего напряжения. В полуприкрытой манере пение верхов, превышающих октаву, становится вокальной трудностью, в известной мере утомительной для исполнителя. Для певиц этой манеры характерно приберегание кульминационного звука для самого заключения как «kozyрного» эффекта.

Певицы полуприкрытой манеры приходят на эстраду прямо из самодеятельности, без специального художественного образования, с низким уровнем общей и музыкальной культуры. Но, если принимать их для профессионального обучения в музыкальные училища, возникнет трудно разрешаемая проблема учебного репертуара: народная песня с ее ограниченным диапазоном напевов, как правило, для них мало пригодна, разве только для начальных этапов обучения, а общая вокальная литература рассчитана на академическую манеру пения. Вот и получается, что в концертных организациях работают «исполнительницы русских народных песен», которые народные-то песни и не поют (разве что «Вниз по Волге-реке», «Ах ты, степь широкая», «По муромской дорожке», «Валенки» и еще с полдесятка вконец запетых песен этого рода, от классических народных песен довольно далеких). А в последнее время певицы этого жанра явно эволюционируют, просто превращаясь в исполнительниц советской или зарубежной эстрадной песни.

В некоторых народных хорах имеются певицы обеих разновидностей — «разговорной» (неприкрытой) и полуприкрытой манеры пения. Например, в Воронежском народном хоре М. Мордасова поет в «разговорной» манере, а большая часть других солисток, в частности, ушедшая на пенсию Ю. Золотарева, — в полуприкрытой. Обе эти разновидности русского грудного пения основаны на «звонком» звучании, имеющем свои жизненно многообразные оттенки. Мне представляется, что сфера возможностей полуприкрытой манеры более подходит для сольного пения, в котором голоса с выраженным вибрато лучше проявляются в своих индивидуальных качествах. В руководимый мною Уральский народный хор я не брал поэтому певиц полуприкрытой манеры. Чистая «разговорная», неприкрытая манера мне представляется более целесообразной именно в хоровом пении. При ней сохра-

няются ценнейшие качества традиционного народного хорового пения — его особая интонационная чистота, ансамблевая слитность и специфика тембрального звучания. Напомню, что выдающиеся мастера академического хорового искусства избегают приема в хор голосов с крупным вибрато, предпочитая голоса менее индивидуально характерные, но более ровные — прямые. Мне вспоминается приезд в 1930-е годы в Советский Союз Вестминстерской хоровой капеллы, женщины-певицы которой пели «дудкообразными» обестембрёнными голосами. Звучание это было очень непривычным, но интонационной чистоты хор добивался без особого труда.

Что касается народных певцов, то если в их воспитании становится на путь «прикрывания» звука, то это надо делать вполне последовательно, прививая законченные навыки академического пения. Дело не в «большей его благородности» и «округленности» — эти ощущения субъективны. Прикрывание звука, которым человек обычно от природы не владеет, дает возможность певцу получить выровненный двухоктавный диапазон смешанного звучания с плавным переходом от грудной части диапазона к головной. Двухоктавный диапазон необходим для исполнения оперного и камерного вокального репертуара.

Помимо чисто технических достоинств народной манеры пения, делающих ее возможной почти для каждого человека, она обладает и специфическими эстетическими качествами, корнящимися в ее органической связи с речевыми интонациями, с речевой фонетикой.

Голосовой аппарат народных певцов полностью подготовлен к смысловому интонированию в повседневной практике живой разговорной речи. Поэтому так выразительно непосредственное, естественное, как называл его Н. Г. Чернышевский, пение: «Естественное пение, как изливание чувства, будучи произведением природы, а не искусства, заботящегося о красоте, имеет, однако, высокую красоту; оно увлекательно, как увлекательна красавица, не знающая о своей красоте; потому является в человеке желание петь нарочно, подражать естественному пению. Каково отношение этого искусственного пения к естественному? — оно гораздо обдуманнее, оно рассчитано, украшено всем, чем только может украсить его гений человека... Но вся ученость гармонии, все изящество развития, все богатство украшений гениальной арии, вся гибкость, все несравненное богатство голоса, ее исполняющего, не заменит недостатка искреннего чувства, которым проникнут бедный мотив народной песни *а* неблестящий, мало обработанный голос человека, который поет не по заказу, не из

желания блеснуть и выказать свой голос я свое искусство, а из потребности излить свое чувство»¹.

В народной манере пения впечатляет близость вокальной фонетики к речевой и, в этом смысле, особая «правдивость». В реальной действительности в человеческой речи раскрывается безграничность смысловых интонационных возможностей голоса. Человек в повседневной жизни пользуется всеми интонационными ресурсами своего голоса — красивыми и «некрасивыми», отталкивающими, чарующими и пугающими, смягчающими и ожесточающими, ласкающими и дразнящими, уважительными и оскорбительными и т. д., и т. п. Все эти речевые возможности легко воспроизводятся и в бытовом пении на основе поистине могучих средств музыкального выражения, которые в народной музыке очень многообразны и простираются от самых простейших интонаций (интервал, попевка) до сложных интонационных комплексов. В этом отношении, как видим, Чернышевский явно недооценил возможности «бедного напева» народной песни.

Оттенки человеческого голоса иногда очень тонко, иногда же рельефно меняются, в зависимости от конкретных условий исполнения народной песни: личные переживания певца, настроение данного момента, обстоятельства быта или труда, в которых звучит песня, и т. д. Так, исполняя солдатскую строевую удалую песню, мужчины пользуются мощным грудным пением в сочетании с лихой пронзительной фистулой подголоска в верхнем регистре.

Пронзительными «тонкими» голосами за пределами верхнего регистра грудного пения, со спадом в глубокие грудные низы, ведут женщины похоронные вопли, переходящие в естественные рыдания.

Тоска, смятение и слезы звучат в заунывных рекрутских или бабьих и девичьих песнях о разлуке. Тихонечко, «тонкими» голосами напевают женщины сердечные лирические песни для себя, за работой или колыбельные для убаюкивания ребенка. Улыбчато-весело поют прибауточки маленьким детям.

Призывно и задорно-звонко поет девушка частушку, выходя на гулянье и давая миленочку тем самым знать о своем выходе. Свободно и привольно звучит «проходная» песня косцов, возвращающихся с луга, с покоса домой. Бесшабашной удалью полно звучание хора за праздничным столом, на веселой свадьбе.

¹ Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности. — Статьи по эстетике. М., 1955, с. 88.

Задорно-передразнивающе поют сатирические песни, осмеивающие глупость, неумелость, неряшливость, распутство, пьянство и т. д.

Все эстетические категории — прекрасного, трагического, безобразного, страшного, смешного, возвышенного и т. д. — заключены в музыкально-поэтическом содержании народных песен и претворяются в звуковых качествах их исполнения.

На традиции народного исполнительства опирался Шаляпин, пользовавшийся широчайшей палитрой тембровых красок своего голоса, в том числе и имитацией открытого народного звука. Были голоса красивее, но богаче интонационными возможностями не было и нет. И дело тут не в природных качествах его баса, а в сознательном применении реалистического принципа: «Пой, как говоришь»!

Конечно, есть и народные певцы маловыразительные. Самые талантливые молодые певцы, начинающие обучаться народному пению, нуждаются в привитии им навыков сознательного выразительного исполнения. Выразительные возможности народной манеры (звонкое грудное пение, пение «тонким» голосом и т. д.) в условиях профессионального исполнительства надо уметь реализовать.

С сожалением надо признать, что многие народные хоры ограничиваются только звонким грудным пением, да еще только в его «полуприкрытом» варианте, обедняя тем самым возможности избранной ими народной манеры пения. Как правило, недооценивается пение «тонким» голосом.

Основное свойство звонкого звучания — его полетность, способность далеко разноситься на открытых пространствах. Но ведь эти качества не всегда необходимы для раскрытия образа, нужна бывает и «ограниченность» легкого напевания, которая свойственна пению вполголоса в нижней грудной октаве.

Не у всех, владеющих звонким грудным пением, есть хорошее звучание при пении вполголоса. Так, моей вышеупомянутой ученице Л. Кульбаевой пришлось долго поработать над этим приемом в некоторых русских, белорусских и польских песнях. Первое время она никак не могла петь вполголоса, не прикрывая звук, — получалось просто плохо опертое на дыхание, «неграмотное», некачественное академическое *piano*. После многократного прослушивания данного приема пения в записях сестер Федоровых и Уральского народного хора она наконец довольно прилично овладела этим средством задушевного, затаенного пения, обогатив палитру красок своего голоса.

Обучение современных народных певцов

Мастерство народных певцов в прошлом вырабатывалось на основе преемственности устной традиции народного творчества, передаваясь из поколения в поколение. В стране всеобщей грамотности, высокого уровня общего и музыкального образования, какой является наша Родина, навыки устного творчества все более и все чаще сочетаются с музыкальной письменностью. Я глубоко убежден, что современный уровень деятельности народных хоров, основных пропагандистов народного творчества, равно и певцов-солистов, исполнителей народных песен на самодеятельной и профессиональной эстраде не может удовлетворять возросшие требования народа к этой области искусства. Интуитивное пение и «натасканное» исполнительство музыкально неграмотных, художественно малоразвитых певцов не может эстетически взволновать и убедить современного советского слушателя, ждущего от исполнителей народных песен с эстрады художественных открытий, более глубокого видения и чувствования, чем то, на которое он сам в бытовом народном пении способен.

Современный исполнитель народных песен, претендующий на выступления с концертной эстрады, должен быть разносторонне образованным человеком и, безусловно, музыкально и художественно грамотным, хорошо разбирающимся в проблемах искусства, знающим и глубоко понимающим фольклор и процесс развития народного творчества, способным отличить подлинно народную песню от просто модных песенок и псевдонародных подделок. Он должен уметь сознательно пользоваться средствами музыкально-поэтического воплощения народно-песенных образов и народного вокального мастерства.

Все вышесказанное требует от воспитателей народных певцов соответственной подготовки.

Главная трудность в художественном воспитании народных певцов состоит в том, что этим часто занимаются люди, сами плохо знающие народную песню или, при знании народного искусства, недостаточно ценящие его мастерство, не признающие до конца его высокую эстетическую ценность. Поэтому большинство таких руководителей пренебрегает исполнением именно народных песен в подлинном виде, подменяя их произведениями композиторов-любителей, зачастую пишут их сами. Игнорируя специфику народного хорового пения, они дают певцам песни, имеющие диапазон

более октавного, или избирают такие тональности, которые выводят певца за рамки его натурального диалозона, не требующего постановки голоса.

Следовательно, работа с народными певцами должна начаться с подготовки к этому самого руководителя. Надо много раз прослушать данного исполнителя с народными песнями, которые он знает с детства и которые поются в его родном селе, городе, районе, области, республике, записать эти песни в тональностях, в которых их пел певец совершенно свободно. Ни в коем случае при этом не надо навязывать певцу тональность, которая скажется» руководителю, привыкшему к другому стилю исполнения, более «естественной».

Записанные песни надо изучить — понять специфику их поэтического содержания, особенности их строения, приемы вокального исполнительства. К работе с народным певцом нельзя подходить с позиций культуры, чуждой традициям местного народного творчества: надо изучить почву, на которой выросли певческие навыки исполнителя. Поняв специфику данной национальной или местной культуры народного пения, руководитель должен умело предотвращать ошибки певца, исправлять их. Нужно очищать пение от навыков, чуждых данной певческой культуре, и, главное, учить певца пользоваться всем богатством приемов народного пения с осознанными выразительными целями.

Правильность изложенных требований подтверждается проверенной практикой лучших организаторов и руководителей прославленных народных хоров — М. Е. Пятницкого, К. И. Массалитинова, А. Я. Колотиловой и других. Все они обязательно — стихийно или сознательно — начинали создание хора с вдумчивого изучения народного творчества тех мест, откуда потом набираются певцы для коллектива. Нарушение этого условия обычно приводит к утрате народным хором своеобразия, а в дальнейшем и всех специфических черт этого жанра. Хор становится обычным, как говорят, «общего типа», но плохим, так как для академического хора нужны люди с академическими голосами. Певцы же с народной манерой пения имеют своеобразную народную певческую школу, в которой они прошли длительное обучение. И эту школу неквалифицированный руководитель варварски ломает, пытаясь дать новые вокальные навыки, тоже требующие длительного обучения, не говоря о специальных профессиональных голосовых данных, которых эта новая школа требует.

О необходимости вдумчивого подхода, большой культуры и музыкального кругозора говорит и длительный, исключительно плодотворный личный исполнительский, опыт крупнейшего мастера исполнения народных песен народов мира — Ирмы Петровны Яунзем.

Особые трудности представляет работа с певцами малых национальностей, народное творчество которых мало изучено и совершенно не собрано. По существу, руководитель такого народного певца должен стать первым собирателем или исследователем народных песен данной национальности, народности.

При работе же с народными певцами тех национальностей, народное творчество которых в известной степени изучено, надо иметь в виду, что они могут представлять и творческие традиции каких-либо местных певческих школ с неповторимо индивидуальными чертами, идущими от их основателей. В работе с такими певцами тем более нужна вдумчивая и внимательная подготовка, с изучением специфики местного народного творчества и местной певческой культуры.

Многих преподавателей пения в культпросветучилищах и на дирижерско-хоровых отделениях музыкальных училищ волнует вопрос: можно ли обучать академическому пению людей с народной манерой? Одних это волнует потому, что они сожалеют о необходимости ломки манеры хорошего народного певца, тогда как неизвестно, что из него выйдет. Другие же опасаются за физиологический результат обучения певца другой манере при наличии уже прочных навыков народного пения: не будет ли у человека испорчен голос. Для пения в общем хоре всем учащимся нужны навыки академического пения, так как хоровые классы работают только на этой основе¹. Некоторые педагоги пытаются сохранить таким учащимся народную манеру, не занимаются с ними постановкой голоса и дают петь народные песни. Другие же, жалея об утрате навыков народного пения, пытаются привить академические, сохраняя и первые.

Вероятно, пытаясь осветить возникающие неясности, следует ответить на два вопроса. Во-первых, можно ли петь в двух манерах? Во-вторых, надо ли учить народных певцов академической манере пения?

В принципе пение в двух манерах возможно. Мне приходилось наблюдать довольно ловкие попытки подражания академических

¹ В настоящее время в отдельных культпросветучилищах делаются попытки создания ансамблей народного пения.

певцов «открытому» пению. Это хорошо делала профессор Уральской консерватории О. И. Егорова. Выросший в семье оперного певца, я усвоил академическую манеру пения, обучаясь постановке голоса в саратовском музыкальном техникуме. Кроме того, я научился подражанию уральской народной манере пения и мог вливаться в пение народного хора, не нарушая общего хорового звучания. Слышал я, как отдельные певцы Уральского народного хора подражали академическому пению. Но все эти случаи были именно подражанием, а не настоящим органическим пением в двух манерах. В двух манерах поет Украинский государственный народный хор имени Г. Веревки. Но пение этого коллектива не отличается чистотой вокального стиля ни в той, ни в другой манере.

Уникальный случай – творческий путь Ирмы Петровны Яунзем. Окончив Ленинградскую консерваторию по классу профессора К. Г. Дорлиак, она обратилась к народному пению и научилась глубоко художественному воплощению различных народно-национальных манер пения. Обладая большой культурой и тонким фонетическим слухом, Ирма Петровна очень близко подходила к звучанию оригинала.

По моим многолетним наблюдениям за певцами, приходившими в Уральский народный хор, большая часть людей, хорошо овладевших академической манерой пения, не в состоянии вернуться к народной манере или овладеть ею. Им народное пение субъективно, по внутренним ощущениям кажется грубым, некрасивым. Приобретенные условные рефлексy академического пения сохраняются очень прочно, особенно у малокультурных или недостаточно обученных певцов, которые не в состоянии правильно анализировать ощущения своего голосового аппарата и сознательно управлять ими. Для этого типа певцов пение в двух манерах просто вредно, а может быть, и губительно для голоса.

Интересные наблюдения я получил от работы со студентами отделения хормейстеров народного хора в Саратовской консерватории и в Музыкально-педагогическом институте имени Гнесиных.

В Саратовской консерватории мне приходилось проводить все занятия по специальности на этом отделении в течение пяти лет. В отличие от гнесинцев, контингент студентов здесь формируется из владеющих народной манерой пения – неприкрытой и полуприкрытой (в большинстве). При занятиях пением четыре раза в неделю освобождение от навыков полуприкрытого звучания проходит с

большим трудом, главным образом из-за навыков студентов: им очень нравится эта манера пения. Но и при большом желании студента освободиться от рефлексов полуприкрытого пения это удастся нелегко.

Другая картина раскрылась в Институте имени Гнесиных. Там я занимался по месяцу в течение трех лет со студентами третьего и четвертого курсов. Контингент этого отделения формировался из окончивших дирижерско-хоровые отделения музыкальных училищ, иногда — отделения народных инструментов и получивших некоторые — не очень прочные — навыки академического пения. Голоса, в большинстве, не певческие. Народной манерой (полуприкрытой) владели лишь трое более чем из тридцати пяти человек. Я предложил им попробовать поучиться народной манере пения — грудному неприкрытому звуку. Предупредил, что сломаю им старую манеру пения. Они ответили — ломайте, мы ею тоже не очень хорошо владеем. Взявшись с большим желанием за дело, они в течение месяца ежедневной работы довольно хорошо научились имитировать неприкрытое грудное пение. Стали петь звонко и интонационно довольно чисто. Причем произошли некоторые довольно интересные метаморфозы. Из десяти девушек на одном курсе, по академической классификации, у них считалось восемь сопрано и два альты. В результате перехода к неприкрытому пению сопрано стало два, а альты восемь. Подобного рода изменения «амплуа» происходили и на других курсах, а также у студенток Саратовской консерватории, которые с полуприкрытого пения перешли на неприкрытое. В начале 1971 года ко мне пришла для прослушивания студентка музыкального училища имени М. М. Ипполитова-Иванова, поступавшая на отделение хормейстеров народного хора. В своем училище она занималась на отделении народного пения как солистка. Сразу обратило на себя внимание противоречие между ее говором и пением: говорила высоким голосом, а пела низким меццо-сопрано в полуприкрытой манере. Дав ей несколько упражнений, я привел ее в неприкрытой манере к ее естественному разговорному звучанию. Она оказалась типичным вторым сопрано с диапазоном, приблизительно, *си* малой — *си* первой октавы. Выяснилось, что *фа* первой — *си-бемоль* первой октавы — излюбленный ее диапазон для пения частушек, которые она, в отличие от песен, поет менее прикрытым звуком. По определению фоноатра оказалось, что ее связки — среднее между альтовыми и второго сопрано.

Неправильное определение типа голоса чревато последствиями. Певицы, поющие не своими голосами, быстро изнашивают их. В звуке появляются трескучесть и большая раскочанность. Теряется чистота тембра на *riano*. Очень неустойчива звуковысотная интонация — певицы склонны к понижению или повышению, не держат то-нальность.

Смена манеры пения может привести к деградации голоса. Мне приходилось наблюдать случаи, когда пение в народном хоре певца, имевшего стихийно полученные навыки академического пения, приводило к порче голоса.

Мужчинам в народном хоре сплошь и рядом приходится петь в регистре первого тетрахорда первой октавы. Они без утомления смогут двадцать-тридцать раз спеть в быстром темпе и на полном звуке фразу:



Это для академического тенора, не говоря о басы или баритоне, просто неисполнимо (переходные звуки от грудного к головному регистру — наиболее трудные в формировании). Так вот с этой трудностью не в состоянии справиться певцы, имеющие хотя бы и очень поверхностные навыки прикрытого пения. Поэтому академический тенор, имеющий *си* — *си-бемоль* первой октавы, может быстро потерять голос в народном хоре, где он должен петь всего в объеме децимы — от *ми* малой до *соль* первой октавы.

При нынешнем состоянии певческого обучения народных певцов, неразработанности методологии в этом вопросе и отсутствии подготовленных кадров педагогов для обучения этому типу пения надо избегать пения в двух манерах. В данное время это принесет тяжелый вред делу сохранения голосов, которыми мы и так не очень богаты.

Надо ли учить народных певцов академической манере?

Учить академической манере пения можно любого человека, в том числе и владеющего народной. Можно! — Но не всякого стоит. Заведомо не стоит учить пению людей с непевческими голосами. При наборе в хоровые самодеятельные капеллы принимают далеко не каждого желающего в ней петь. Производится очень строгий от-

бор. Не всякий голос красив в академической манере, как не всякий хорош и для народной. Не всякий голос пригоден для овладения полным диапазоном в академической манере. Есть голоса «короткие», которым недоступен по свойствам голосовых связок полный двухоктавный диапазон. Не помогает в этом случае самое мастерское обучение. А такова большая часть людей.

Однако петь хотят все! И все могут петь в народной манере, как указывалось выше, тоже двухоктавной, но отчетливо распадающейся на два регистра: грудной и головной. Народная манера хороша и для хорового пения (народные хоры), и для бытового – хорового и ансамблевого, и для эстрады в ансамблях (сестры Федоровы) и соло (Селиванова, Мордасова).

Когда в музыкальное или культпросветучилище приходит молодой человек учиться, для того чтобы стать педагогом пения в школе или клубе, разумеется, его надо и можно учить искусству академического пения в его основах. В общеобразовательной школе детям нужно давать навыки академической манеры. Она необходима для изучения классической вокальной музыки всех эпох и народов.

Детям следует прививать вкус к академическому пению, но петь они должны в естественной, разговорной, фальцетной манере. Из ровного звучания детских голосов, какому, например, учит А. В. Свешников, можно в дальнейшем, при возмужании, сформировать и естественно-разговорную, и полуприкрытую, и академическую прикрытую манеру пения.

Учитывая сказанное, надо каждый раз серьезно продумывать вопрос о целесообразности переучивания на академический лад хорошего народного певца – хранителя древней традиции национального певческого искусства. Несмотря на то, что народная манера пения доступна самым широким массам людей, мастера народного пения – редкость.

Самородков народного искусства пения, усвоивших его мастерство от дедов и родителей, надо ценить и беречь, растить и пестовать, по возможности давая им музыкальное и артистическое образование. Сохраняя народную манеру пения, можно стать и хормейстером народного хора (отделения в Институте имени Гнесиных и в Саратовской консерватории).

Долг педагога, зная о риске в переучивании народного певца на академический лад, предупредить его об этом.

О работе над вокальным мастерством в Уральском хоре

Народным певцом мы называем человека, овладевшего народным песенным мастерством непосредственно в народном песенном быту. Такого певца учить и совершенствовать в вокальном отношении может только подлинный мастер народного пения, подобно тому, как академических певцов обычно учат вокалу сами певцы — в прошлом или настоящем.

Показателен опыт народных хоров. Пятницкий собрал мастеров народного пения из нескольких губерний, создав хор из четырех земляческих групп. Он не учил петь: ценность этого коллектива была именно в подлинности народного мастерства пения, к которому не прикасалась рука профессионала.

Когда мне пришлось в 1943 году взяться за организацию Уральского народного хора в Свердловске, я, естественно, не имея никакого опыта в этом деле, обратился за консультацией к В. Г. Захарову. Он рекомендовал мне повторить опыт Пятницкого: собрать певцов, хорошо владеющих народной манерой пения, лучше двумя-тремя земляческими группами; не учить их петь; не учить дикции; петь на говоре, на котором в жизни большинство их естественно разговаривает; помнить, что песня — правда. Следует оговорить, что через некоторое время Захаров стал считать вокальную работу с певцами нужной. Это было вызвано, вероятно, тем, что в 1940–1950-е годы в народном быту не было единства манеры пения. Стала распространяться «полуприкрытая» манера, которая начала занимать все большее место в пении хора Пятницкого. Понадобилось известное выравнивание звучания голосов певцов. Вокальной работой с молодыми артистами коллектива стали заниматься его опытные певцы. У хора Пятницкого выработалась какая-то своя манера пения, не имеющая характерных областных черт, как бы «общерусская». Сказалось и то, что Захаров не любил неприкрытое пение, как у сестер Федоровых, о которых сказал, что они поют, «как монашки».

Но я строго следовал первоначальным советам Захарова, данным в 1943 году, и опыту хора Пятницкого в прошлом, который внимательно изучал. На этот путь меня направляло и, ставшее профессиональным, собирание и изучение уральского фольклора, которое я сочетал с изучением народной манеры пения. Хор я составил из молодежи, хорошо певшей народные песни и частушки, взяв в не-

го и четырех мастериц народного пения постарше: трех пожилых и одну среднего возраста. Одно время в хоре пел и старик семидесяти трех лет — Иван Артемьевич Карыпов, обладавший высоким и звонким тенором и мастерски певший проголосные песни, изобиловавшие «качаниями» — распевами. Таким образом были созданы наиболее благоприятные условия для совершенствования умения молодых певцов: перед ними всегда были прекрасные образцы подлинно народного мастерства пения. Была воспроизведена обстановка народного песенного быта, в которой младшие певцы наглядно учатся у старших.

Были и среди молодых такие, которые с раннего детства слышали отличных певцов и принесли с собой в хор их неповторимое мастерство. Таким был Степан Квашнин из села Катарач, Буткинского района Свердловской области. В хор он пришел пятнадцатилетним обладателем хорошего альты. Пел он без перерыва в период мутации, постепенно став лирическим баритоном. Его не пришлось учить вокалу. Он принес умение петь с собой. В хоре он только развился как артист. Выразительным он был с самого начала — будучи настоящим талантом — но в хоре овладел искусством переживания. Уральский народный хор к 1949 году стал крепким художественным коллективом, а в 1951 году получил золотую медаль и звание лауреата Международного конкурса на III Международном фестивале демократической молодежи и студентов в Берлине. Среди других народных хоров он отличался своим особым уральским колоритом не только в репертуаре, но и в звучании — очень ровном, без качки и «баоашка». Это было достигнуто сохранением манеры пения, принесенной певцами из уральского народного быта и песенного творчества.

Учил ли я петь? — Нет, тогда не учил (я сам так петь не умел). И хормейстерам запрещал. Правда, последние меня не всегда слушали, что давало соответственные результаты. Первый год в Уральском хоре работали два хормейстера: Л. П. Ванилер — с группой певцов из села Покровское, Егоршинского района Свердловской области и Н. А. Мальгинова (работающая и ныне) — с группой из села Измоденово, Белоярского района Свердловской области. Каждая группа имела свои песни, свою местную манеру пения и некоторые общие: группа села Покровское пела более зычным звуком и применяла, наряду с грудным пением всей массы голосов, удвоение «тонким голосом» основного напева в октаву (двумя-тремя альтами). Группа села

Измоденово пела более легким, серебристым, звонким грудным звуком, без «тонкого» подголоска.

И вот я замечаю, что в Покровской группе происходит что-то странное с звучанием голосов — появляются тусклость и пестрота. Спрашиваю у Ванилер: «Вы им с голоса не показываете?» (я запретил хормейстерам показывать напевы голосом, чтобы не прививать чуждые навыки академического пения, — перенимать музыку певцы должны только с инструмента — рояля). Она уверяет, что ни в коем случае! А группа поет хуже и хуже, утрачивая свой народный колорит. Я «подслушал» за дверями во время занятий: оказывается, Ванилер на репетиции все время поет! Показывает фразировку — красивым академическим сопрано. Получив хорошую школу в Ленинградской консерватории, она не могла удержаться и широко прибегала к личному показу. У нее это по академическим требованиям получалось хорошо, и певцы начинали ей подражать, увлеченные интересными образными певческими решениями. У них, конечно, ничего не выходило — академической манерой они не владели ни в какой степени, но свою народную манеру начинали утрачивать. Ванилер скоро ушла из хора. Покровская группа постепенно выровнялась, восстановив свое прежнее звучание.

Но в 1947 году возникло новое осложнение. Мальгинова тоже показывала голосом. Он у нее не певческий, и это не оказывало влияния на манеру певцов хора. Но она допустила другую ошибку, которая сказалась во время гастролей хора в Москве в 1947 году. У нас состоялась встреча с хором Пятницкого: слушал нас весь артистический состав хора и его руководители, которые после прослушивания поделились своими впечатлениями. Хор и его репертуар понравились. Однако Захаров попутно обронил небольшое замечание, меня смутившее: «В звучании хора маловато звонкости!» Мне, при моем академическом хоровом образовании и вокальном воспитании, казалось, что звонкости не то что маловато, а не многовато ли? Прошу читателя учесть, что за организацию Уральского хора я взялся, во-первых, не думая стать его руководителем (последнего я подыскивал, сам будучи художественным руководителем Свердловской филармонии), а во-вторых, не имея для этого должной подготовки, как, впрочем, и другие организаторы народных хоров. Естественно, что учиться приходилось больше на опыте народного творчества и, что греха таить, на собственных ошибках.

По возвращении из гастролей в Свердловск я, посещая репетиции, стал больше прислушиваться к колориту звучания хора: что значит — «маловато звонкости»? И вот замечаю, что ряд певцов поет не звонким грудным звуком, а как-то вяло, пестро и «распластанно». Причем у поющих звонко рот открывается не широко, а у поющих тускло, несобранно рот открыт широко, и они как-то странно артикулируют губами.

Проверяю поодиночке. Спрашиваю поющих тускло: почему вы рты так широко раскрываете? Отвечают: «Нам Неонила Александровна говорит, что мы плохо губами артикулируем, что они у нас ленивые». Прошу их петь с разговорным положением губ — получается звонкий и собранный грудной звук, с чистой интонацией. Вот так я и Неонила Александровна поняли рекомендацию Захарова: «не учите дикции»! Не нужно ничего неестественного, нарочитого в движениях губ для произнесения текста. Правильная позиция звукоизвлечения выработана в народном говоре и пении веками, а певцами усвоена с детства. Над дикцией мы потом все-таки работали, но не путем обучения певцов артикуляции рта, а другим методом.

Дыханию же я никогда не учил и не учу. Народные певцы дышат совершенно правильно для своей манеры пения, могут петь большие фразы на одном дыхании. Мы только распределяли певцов для «цепного» дыхания, которое бывает необходимо при исполнении некоторых проголосных и шуточных песен, поющих без остановок между строфами. Все это было возможно при одном условии: в хор брать только певцов, хорошо поющих в народной манере пения.

Принципы отбора певцов для пения в народном хоре

Опыт показывает, что для исполнения песен в народной манере нецелесообразно брать певцов, имеющих некоторые навыки академического пения (даже если они нигде этому не обучались, а усвоили путем подражания чисто стихийным порядком). Этим певцам необходима двойная ломка: снятие навыков пения прикрытым звуком и обучение красивому неприкрытому пению, которое у них получается просто неприятным — «открытым», производящим впечатление шаржа на народное пение.

Певцы с полуприкрытой манерой грудного пения более пригодны для сольного пения, хотя перед ними всегда стоит сложный вопрос подбора репертуара из народных песен, в этой манере не

очень хорошо получающихся, если не иметь в виду тех, что перешли в народный быт с дореволюционной эстрады от исполнителей полуприкрытого типа («Вижу чудное приволье», «Помню, я еще молодуха была», «Вниз по Волге-реке», «Липа вековая» и др.). Певцы полуприкрытой манеры, однако, в последнее время есть почти во всех профессиональных и самодеятельных народных хорах, и о работе с ними я скажу позднее. Я предпочитаю для хора певцов с естественно-разговорной манерой пения, о чем уже говорил ранее.

В народный хор и для сольного пения в профессиональном искусстве, мне кажется, целесообразно брать молодых людей в возрасте семнадцати-восемнадцати лет, с законченным средним образованием, которые уже овладели основами народного пения и нуждаются лишь в его совершенствовании с вокальной и исполнительской точек зрения. Можно принимать и неумеющих вообще петь в какой-либо определенной манере, если у них есть голосовые и музыкальные данные, а также если им будет у кого учиться. Практически не стоит брать певцов, нуждающихся в коренном переучивании. Это непродуктивная потеря времени. Надо учесть, что такие певцы приходят к нам не имея музыкального образования. Чтобы воспитать исполнителя песен народов СССР достаточно широкого профиля, требуется не менее восьми-девяти лет.

Проверка голоса при поступлении певца в хор или для обучения сольному пению не может опираться ни на какие строгие нормативные требования. Здесь все дело во вкусе, чутье и доверии к художественности народного искусства у руководителя или педагога. Своеобразие и яркость дарования народного певца — главное условие и главное требование. Он должен петь интонационно устойчиво, уверенно, четко. Голосовой аппарат должен быть здоровым.

Большую чуткость и наблюдательность развивает в себе педагог, чтобы научиться распознавать и ценить национальную и народную характерность, без которых не может быть хорошего народного певца — исполнителя народных песен. Аналогично комплектованию народного хора пробу голоса сольного исполнителя народных песен лучше проводить на материале, который исполнитель знает с детства или ранней юности, без сопровождения или с подлинным народным инструментальным сопровождением. При исполнении песен, разученных в самодеятельности, певец находится во власти штампов и подражания известным эстрадным образцам и не сможет выявить самобытность местной певческой школы, в которой он получил вос-

питание как певец вообще. (Надо сказать, что подражание Л. Зыкиной, например, многие самодеятельные певицы считают как раз своим достоинством). Русского певца очень хорошо прослушать на исполнении частушек, взятых опять-таки не из репертуара самодеятельности, а «уличных», если певец пел такие непосредственно в быту. Правда, в последнее время частушка стала реже звучать у молодежи, вытесняемая пением под гитару. С манерой пения здесь дело пока неясно. Но, по моим наблюдениям, под гитару поют все же естественно-разговорным звуком, хотя и не с грудным звонким звучанием. Вероятно, в этом случае мы тоже имеем дело с одним из вариантов чистой народной манеры пения.

Для представителей нерусских национальностей при пробе также желательно исполнение песен современных жанров, распространенных в быту молодежи, но опирающихся на традиции, на древнее мастерство народного певческого искусства. Мне много раз приходилось наблюдать, как вдруг раскрывался талант и голос певца при пении бытовых народных произведений, тогда как репертуар, взятый из самодеятельности или исполняемый прославленными артистами, делал певца даже в вокальном отношении неинтересным, не говоря об исполнительских штампах, вплоть до подражания тембру и особенностям произношения отдельных звуков. Бывало и так, что певец — с малоинтересным голосом — в народной традиционной песне проявлял себя выдающимся исполнителем, очень музыкальным, артистичным, что с лихвой искупало порой чисто голосовые недостатки.

При пробе хорошо прибегать к пению с танцем или подтанцовкой, как это практикуется в народном бытовом искусстве. Танец помогает певцу освободиться от скованности и стесненности — он начинает петь естественно, а пластические движения раскрывают его артистические возможности.

Роль педагога в вокальной работе

В настоящее время чрезвычайно редко можно встретить в музыкальных учебных заведениях и в народных хорах педагогов и хормейстеров, умеющих петь в народной манере. Естественно напрашивается вопрос: что он может сделать в певческом воспитании? Чему он может научить?

Мне кажется, что даже в академическом вокальном искусстве роль педагогического «показа» должна быть строго ограничена. Есть в «показе» опасность навязывания учащемуся индивидуальных прие-

мов приспособления голосового аппарата, свойственных данному педагогу как певцу. В русской вокальной школе при обучении сольному пению мы наблюдаем особую заботу о выявлении индивидуальных красок голоса, того, что делает его непохожим на другие однородные голоса. В народном же пении «показ» еще опаснее, так как он стирает неповторимость местной специфики народного пения, органически связанную с музыкально-стилистическими особенностями местных вариантов народных песен.

Тем не менее роль педагогов в воспитании народных певцов с чисто вокальной стороны очень велика. Если певец приходит с уже крепкими навыками какой-либо местной певческой школы, наблюдательный педагог может помочь ему развить эти навыки, обращая внимание на то, что особенно ценно и своеобразно. Педагог может научить певца ценить именно это своеобразие, которое тот сам просто не замечал или считал несущественным, стремясь к подражанию профессиональным, пусть даже и народным, но принципиально иным образцам. Надо помогать певцу освободиться от навыков, чуждых народному пению, и предохранять от приобретения новых. При этом очень эффективно обращение к звукозаписи. Певец должен услышать себя «со стороны», так как субъективные ощущения своего собственного пения часто обманчивы.

Показ пения хороших народных певцов — в натуре или в звукозаписи — много дает для усвоения навыков подлинно народного пения. Надо только умело отбирать образцы для показа. Наряду с демонстрацией народного пения чистого стиля можно пользоваться для сопоставления и отрицательными примерами, которые, к сожалению, изобилуют в грамзаписи.

Исправление дефектов полуприкрытого пения. Широкая популярность в последние годы певиц Л. Зыкиной и О. Воронец, на исполнение которых часто указывают как на классические образцы русского народного пения, привела к распространению их полуприкрытой манеры с выраженным крупным вибрато, очень вредной для хорового пения, и с характерными «иканиями» («звякающие» окончания фраз и даже отдельных слов, с неопределенной звуковысотностью, получаемые, вероятно, от нарочитого недосмыкания связок)¹.

¹ Определение «икания» распространено между исполнительницами этого жанра. Я полагаю, что определение «звякание», при всей своей «ненаучности», более точно характеризует эффект этого исполнительского приема, весьма распространенного.

Но отрицательные качества этой манеры и представляются «исполнительницам народных песен» особенно ценными, хотя они уже нанесли, на мой взгляд, вред истинно народному хоровому пению.

При комплектовании отделения хормейстеров народного хора в Саратовской консерватории пришлось принять в его состав девушек с полуприкрытой манерой пения. Учитывая их молодость и недостаточную еще опытность в исполнительстве, я решил попробовать вернуть их к чистой народной хоровой манере пения естественно-разговорным звуком. В течение первого семестра в этом удалось достигнуть некоторых успехов (у них нет индивидуальных занятий по постановке голоса — да ею просто некому заниматься, не говоря о методической неразработанности этого предмета учебного плана). Исправлением вокальных дефектов приходится заниматься попутно на ансамблевом пении, которое в этом отделении заменяет хоровой класс.

Для начала я записал пение вновь принятых студенток на магнитофонную пленку с одной и той же песней Г. Пономаренко «Волгоградская березка». Песня рассчитана на полуприкрытое пение с полутораоктавным диапазоном. Все три студентки ее пели до поступления в консерваторию на самодеятельной эстраде, разумеется, с полным копированием манеры Л. Зыкиной. Дал им прослушать эту запись — отметил индивидуальную у каждой, увеличенную амплитуду вибрато голоса и характерные «икания» у каждой.

В сольном пении они себе еще более или менее понравились. Потом я записал всех трех в унисонном пении этой же песни. Получился отвратительный унисонный «ансамбль» — с пестрым, «барашковым» звуком, пронизанным разновременными «иканиями». Даже их неопытному слуху это показалось совершенно ужасным. Для контраста я показал им запись пения сестер Федоровых, с чистейшими унисонами и прозрачайшими созвучиями. Непригодность полуприкрытой манеры для ансамблевого и хорового пения им стала ясна. Возникла задача освобождения от ее навыков. Это оказалось нелегким делом, особенно для тех, кто много выступал с сольным пением на самодеятельной эстраде.

Основным средством восстановления естественно-разговорного звучания голоса для всех трех студенток явилось разговорное положение всего голосового аппарата при пении народных песен предельно ограниченного диапазона — двух-, трех-, четырех-, пяти- и шестиступенных звукорядов мажора и минора. Таких подлинно народных песен много, и они дают возможность, отталкиваясь от примарной зоны (у мужчин — в объеме терции, у

женщин — кварталы), хорошо «успокаивать» голос, с пением отдельных фраз в качестве упражнений на разных динамических уровнях и с постепенным передвижением вверх и вниз по полутонам в пределах диапазона октавы.

Разговорное произношение слов песен помогло студенткам освободить мягкое нёбо от «зевка», применяемого для прикрывания звука. Но особо важную роль сыграло сохранение свободного, естественного положения губ — «мягких», «ленивых», «сонных», ненапряженных — с минимальной (разговорной) щелью рта. Освобождение от навыков прикрывания звука проходило нелегко. Добившись положительных результатов на упражнениях, они снова возвращались к приемам полуприкрытого пения, с характерными «звяканиями» связок, «засорявшими» хоровое звучание при эмоциональном исполнении песен. Приобретенные ранее рефлексy искоренялись трудно, особенно у студентки, которая два года пела в профессиональном народном хоре и много выступала солисткой на самостоятельной концертной эстраде. Она же, при пении подлинных народных песен, многострофных, жаловалась на утомляемость голоса.

Чистота интонации. Тональность песни. В Уральском народном хоре проблема интонации возникала только тогда, когда в хор принимались певцы с ненародной манерой пения или хорошие народные певцы, но из других областей России — с другой областной манерой, опиравшейся на другой местный говор. Я принимал в хор только коренных уральцев или уроженцев других областей, но с детства выросших на Урале, усвоивших местную манеру пения и уральский окающий говор¹.

В 1959 году я ушел из хора. Мой преемник не стал соблюдать установившиеся принципы формирования хора, для «расширения диапазона» принимал певцов с академической манерой, а народных певцов брал из других областей с акающим говором. Через два года хор, приехав в Москву, стал записываться на радио. Но после безуспешных многочасовых попыток не было записано ни одной песни — хор пел фальшиво. Так сказалась неоднородность манеры пения и речевой фонетики. Уральский хор выправил строй после прихода нового художе-

¹ Отмечу, что на Урале есть районы и неокчающие. Но певцов оттуда я не брал даже при хороших способностях. Это обеспечивало единство певческого колорита хора и очень чистую звуковысотную интонацию. На фабрике звукозаписи и на Радио Уральский хор благодаря этому записывал песню с первого пропевания. Дубль делался лишь на всякий случай.

ственного руководителя, освободившего от работы «чужеродных» певцов и восстановившего наш принцип формирования.

Чистоты строя, конечно, можно было бы добиться и другим путем, применяя опыт академического хорового пения, как это делал П. М. Милославов в Волжском народном хоре, имевшем смешанный состав певцов: неприкрытых, полуприкрытых и прикрытых. Но она может быть и результатом правильных принципов формирования состава хора. А. В. Свешников, например, для своего академического хора стремился подбирать «ровные» голоса, с минимальной амплитудой вибрато, а в хоре мальчиков сохранял природную ровность детских голосов.

Сходны причины чистоты или неустойчивости интонации народного певца-солиста. Если певец нечисто интонирует, причины надо искать прежде всего не в нем самом, а во внешних обстоятельствах: в неверном выборе тональности, в плохом владении речевой интонацией, в том, что он поет песню не на родном языке или на другом языке, и, наконец, в болезненном состоянии голосового аппарата.

В процессе занятий с певцом нельзя его упрекать в нечистой интонации, нельзя упорно добиваться чистого интонирования в данный момент. Не надо «переживать» его фальшь. Можно «испугать» певца, вызвать психологическую боязнь нечистой интонации и, как следствие, — хронически нечистое интонирование, неуверенное пение. Надо просто устранить причины интонационной неустойчивости, и чистота интонации придет сама.

Тональность для народной песни в выразительном отношении не является раз и навсегда фиксированной. Она фиксируется только для данного состава хора или ансамбля, для конкретного ее исполнителя-солиста. В хоре или ансамбле тональность приобретает конкретную выразительность в зависимости от соотношения в его составе легких и тяжелых голосов. Также и при исполнении песни соло высоким или низким, легким или тяжелым голосом, она — в одной и той же тональности — будет звучать более или менее напряженно, так как будет переноситься в менее или более высокие регистры, дающие разную степень напряженности вокального звучания.

Запись народной песни в определенной тональности опирается на случайные факторы: тип голоса исполнителя песни (тенор, бас); молодой, свежий или старческий, изношенный голос; пение вполсилы или полным голосом, с увлечением или равнодушно и т. д.

Давая исполнителю новую песню для разучивания, надо иметь в виду, что он может сразу же изменить тональность в процессе пения на уроке. Не надо настаивать на тональности, зафиксированной в нотах. Для проверки стоит несколько раз дать одну тональность, следя, к какой тональности придет певец, (обычно она наиболее удобная). Так постепенно установится нужная тональность. Целесообразно поэтому первоначально учить песню без сопровождения, транспонировав позднее, когда тональность твердо установится. Надо иметь в виду, что в процессе работы над песней тональность может несколько раз меняться, в зависимости от освоения певцом образного строя данной песни, от избранного динамического нюанса, от темпа, от освоения, наконец, певцом новых для него ладовых, мелодических, ритмических или речевых (другой язык или говор) трудностей.

Упражнения. Дикция. Упражнения-вокализы при обучении народных певцов имеют значение и для совершенствования вокала (о чем сказано ранее), и как средство музыкального воспитания.

Позднее обучение музыкальной грамоте и ограниченность музыкального кругозора требуют принятия особых мер к развитию навыков сольфеджирования. Следует иметь в виду и то, что молодым певцам различные системы ладового мышления чаще не очень хорошо известны, а у специализирующихся в качестве исполнителей песен народов СССР есть и более сложные задачи овладения многими ладовыми системами, многообразными метроритмами различных национальных музыкальных культур. Для преодоления музыкальной отсталости учеников нужно, особенно на первых порах обучения, широко прибегать к различным упражнениям сольфеджирования в ладах и к ритмическим упражнениям. Учебных пособий для этой цели нет. Упражнения приходится руководителю или педагогу придумывать по ходу занятий.

Я последовательно знакоблю учащихся с народными музыкальными ладами — от простейших двух-трехступенных до самых сложных. В этих ладах они читают с листа народные песни, по составленной мною рукописной хрестоматии. Но, самое главное, в этих ладах они сами придумывают различные простые и более сложные напевы — вне ритма и ритмически организованные (с применением народных принципов развития мелодии: простой периодичности, пары периодичностей, вопросо-ответного строения и сквозного развития). В процессе освоения ладов осознаются и интер-

валы с их потенциальными выразительными возможностями в мажоре и миноре. Большое внимание обращается на народное своеобразие функциональных связей, последовательностей и народных кансовых форм.

Сольфеджирование в ладах на уроке занимает основное время, будучи, по существу, работой над песней. В результате накапливается знание большого количества народных песен различных эпох, жанров и стилей.

Упражнения в разных ладах используются одновременно и для распевания певца. На старших курсах для этого можно применить сам песенный репертуар, распределяя работу над ним в зависимости от диапазона напевов и динамики. На младших курсах мы даем задания строить лады (звукоряды и полевки) и упражнения в них последовательно от самого низкого звука диапазона голоса певца, переходя затем в верхний регистр и снова возвращаясь в нижний. Для исполнителя песен народов СССР надо использовать ладовые системы, которые характерны для данной песни, строя упражнения на трудных певцу внутрिलाдовых мелодических связях. Для певцов этого профиля нужно как можно более раннее преодоление национальной ограниченности, неизбежной у музыкально малоразвитых учащихся.

Ритмические упражнения — выстукивания ритмических рисунков карандашом по столу или хлопками ладоней — целесообразно строить на встречаемых в песнях трудных и непривычных ритмах. К ним надо прибегать по ходу всего урока. По ладовым и ритмическим упражнениям надо давать обязательные домашние задания, строго проверяя их выполнение. Как только это становится возможным хотя бы в самом простейшем виде, надо давать певцам задания записывать придуманные ими упражнения, подготавливая их тем самым к самостоятельным записям народных песен. Упражнения в разных ладах целесообразно строить, употребляя сольфеджирование (с названием звуков). Вокализация на отдельных гласных нецелесообразна, так как гласные при этом становятся искусственными, «абстрактными» — неразговорными. А вот устное сочинение песенок на какие-либо песенные стихи очень полезно, и особенно с их последующей записью.

Ансамблевое и хоровое пение народных песен в самодеятельности на первых порах целесообразно с транспонировкой песен в до мажор или до минор, с переходом к пению в других тональностях по мере продвижения певцов в музыкальной грамоте. В процессе черно-

вых уроков можно давать не подлинную тональность, если она требует пения в высокой, напряженной тесситуре. Подлинную для певца тональность можно ввести, когда он почувствует себя в данной песне совершенно музыкально свободно и начнет решать образные задачи. Последнее — вне нужной тональности — невозможно.

Для воспитания исполнителя песен одной национальности проблема произношения гласных и согласных звуков не выдвигает тех сложностей, которые возникают при обучении академической манере — с более широко раскрытым ртом при пении. Разговорное положение губ при народной естественно-разговорной манере обеспечивает и нормальное, разговорное произношение гласных и согласных звуков.

Народные певцы, при пении песен своей национальности, хорошо держат произношение гласных в одной позиции — с равной степенью звонкости, если только не начинают мудрить с губами, нарочито складывая их для тех или других гласных. «Жесткие» губы мешают удержанию гласных в одной позиции, лишают их звонкости звучания. Гласные *у, ю, и* в этом случае звучат тускло, глухо. Достаточно напомнить певцу о необходимости речевой свободы — «мягкости» губ с формированием гласных не губами, а полостью рта, как в пении этих гласных возвращается «звонкость».

Сложнее получается у исполнителя песен народов СССР, который в каждой песне новой для него национальности сталкивается с новыми гласными и согласными звуками, с более близким или глубоким их произношением. Ключом для обеспечения правильного произношения гласных и здесь является внимательный контроль за положением губ певца. Надо терпеливо и настойчиво убирать всякое напряжение губ, добиваясь произношения гласных мягкими губами. По мере овладения речевой фонетикой, в чем больше всего помогает внимательное вслушивание в говор и пение на данном языке, певец естественно приходит к правильной позиции при вокализации гласных звуков.

Представляется целесообразным при правильном произношении согласных звуков сохранение в народной манере пения краткости их разговорного произношения, но при четкости и активности. Некоторые педагоги — вокалисты и хормейстеры — полагают, что хорошая дикция достигается раскатыванием *р* (*р-р-р-р*) или протягиванием *м* и *н*. Но это часто «засоряет» произношение словесного текста, делая его манерным, неестественным.

В пении вокализируются, распеваются гласные звуки, а согласные разделяют их. Чем короче произношение согласных, тем певучее получается кантилена. Особенно вредно для певучести «шипение» и «свистение» шипящих и свистящих согласных, что резче всего проявляется во всяком хоровом и ансамблевом пении. Значит, задача борьбы за хорошую дикцию может быть разрешена путем тренировки в быстром и предельно четком произнесении согласных, особенно если они группируются. Произношение согласных должно быть разговорным, например: «другово», «милово» — вместо «другого», «милого» и т. п.

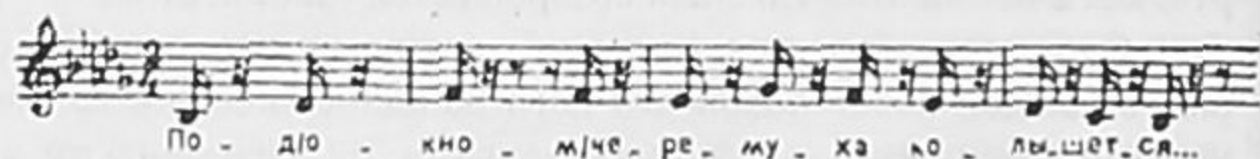
Для хорошего произношения рекомендуем применять следующие последовательные упражнения:

Прерывистое прочтение текста

По-д/о-кно-м/че-рѐ-му-ха ко-лы-ше-тся...

Все согласные звуки при этом могут только начинать слог. Если слог кончается на согласной, то она переносится на следующий слог, хотя бы и в другое слово. То же и с полугласной *й*: За ре-ко-й/зна-ко/мы-й/го-ло-с/слы-ши-тся...

Прерывистое пропевание текста:



При этом очень хорошо проверяется усвоение певцами ритма напева и его музыкального текста.

Слитное пение

В слитном пении необходимо соблюдать разговорную краткость произношения согласных, достигнутую на прерывистом прочтении и пропевании. Ни одна согласная не должна «заминаться». Их произношение должно быть предельно четким.

После такой тщательной проработки произнесения текста нескольких песен у певца подобное произношение согласных входит в привычку. К упражнениям приходится возвращаться, если у певца снова появилась неряшливость в произнесении согласных звуков.

Мы затронули в статье разнообразные проблемы воспитания народных певцов. Не все они одинаково полно могут быть раскрыты в рамках статьи, многие поставлены нами лишь декларативно.

Главное – народный певец должен быть всесторонне образованным и музыкально грамотным человеком. Только тогда он сможет работать над поэтическим текстом песни, не допуская его ненужного сокращения, выхолащивающего лирику песни, лишаящего ее бесценных поэтических достоинств. В работе над подлинным народным напевом или обработкой его певец должен использовать все свои знания в области истории, этнографии и т. д. Только образованный исполнитель сможет избежать опасной тенденции к «осовремениванию» старинных песен, которое происходит из-за недооценки их познавательной ценности и ограниченного понимания интересов советского человека, находящего огромную эстетическую ценность в художественных памятниках прошлого. Только настоящий художник правильно решит проблему отношения к местным говорам. Надо помнить, что в местных говорах, в их фонетике полнее всего раскрываются различные особенности национальной речи. Но при этом нужно в исполнении на местном говоре избегать нажима, утрирования, возможного шаржа. Только правильно и последовательно осуществляемая работа с певцом над исполнением песни ведет к грамотному воплощению народного произведения в условиях сценического показа: характер игрового действия, правдивость сценического поведения, правильное использование национальных костюмов и т. д., и т. п.

Христиансен Л.Л. Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 5. Ред.-сост. Дмитриев Л.Б. – М., Музыка. 1976. С. 9-38.