

А. РУДНЕВА

# РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ХОР И РАБОТА С НИМ

№ 14

● Библиотечка «В ПОМОЩЬ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ» ●





Людмила Ивановна Садовникова для про-  
работки, критики и саморецензии

Библиотечка

„В помощь художественной самодеятельности“

разработана  
А. Руднев

А. РУДНЕВА

23/2 - 1974.

# РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ХОР И РАБОТА С НИМ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТСКАЯ РОССИЯ»  
МОСКВА — 1974



Руднева А. В.

P83 Русский народный хор и работа с ним. М., «Сов. Россия», 1974.

88 с. (Б-чка «В помощь художественной самодеятельности»).

Книга «Русский народный хор и работа с ним» предназначена для руководителей хоров художественной самодеятельности.

В книге даны определяющие признаки народных музыкально-поэтических произведений, освещен процесс создания хоровой многоголосной партитуры на основе мелодии песни, особая глава посвящена репертуару хора. Автор ставит вопрос о необходимости музыкального образования в народных хорах.

Слово «народный» употреблялось в прошлом и употребляется сейчас как категория эстетическая, оценивающая значительность произведения искусства.

Понятие народности искусства было широко освещено еще в прошлом столетии русскими революционными демократами — Белинским, Чернышевским, Добролюбовым. «Всякая поэзия только тогда истинна, когда она народна, т. е. когда она отражает в себе личность своего народа». «Народность... сделалась теперь высшим критерием, пробным камнем достоинства всякого поэтического произведения и прочности всякой поэтической славы», — писал Белинский<sup>1</sup>.

Но существует еще другое значение слова «народное» — как категория жанровая. Оно не исключает категорию эстетическую, но ограничивает круг художественных произведений. Художественные произведения, рожденные и бытующие среди широких народных масс, нередко определяются словом «народные» в отличие от произведений, созданных поэтами и композиторами-профессионалами, имена которых известны. Это многочисленные образцы устной поэзии и музыки прошлого (сказки, поговорки, пословицы, былины, песни — лирические, трудовые, свадебные, хороводные, революционные) и настоящего (частушки, песни гражданской и Отечественной войн, современные трудовые и бытовые песни, сказы, легенды). Исследования показывают, что и у этих произведений были творцы, имена которых остались неизвестными.

Поскольку в поле зрения автора этой книги находятся в равной степени произведения, дошедшие до нас из глубины времен, и произведения, отражающие современность, — мы под понятием «народное творчество» будем иметь в виду и процесс создания нового, рождаемого в массе трудового народа (это

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Общий взгляд на народную поэзию и ее значение. Русская народная поэзия. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, стр. 654.



имеет отношение к современности), и процесс бытования и творческой переработки в широких народных массах уже созданного произведения (это имеет отношение к произведениям старины).

\* \* \*

Для определения народности произведения и понятия «народное творчество» в целом существует не один, а несколько характерных признаков.

Основным, главным признаком народности произведения является содержание, отражающее жизнь, мысли, чувства, идеи трудового народа, ибо народ, создающий материальные и духовные ценности, — творец своей истории. Во все исторические времена, при разных общественных формациях трудящиеся массы отражали свои идеи в немеркнущих произведениях поэзии и музыки. Еще до Великой Октябрьской социалистической революции В. И. Ленин писал, что в буржуазном обществе «в каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, элементы демократической и социалистической культуры, ибо в каждой нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую»<sup>1</sup>.

Народное творчество в дореволюционной России — это демократическое творчество, несущее зачатки идей великих социалистических преобразований. После Великой Октябрьской социалистической революции, когда пролетариат взял власть в свои руки, демократическая культура, отражающая социалистические идеи трудового народа, стала основой культуры в Советской России. Говоря о будущем строительстве социалистической культуры в нашей стране, В. И. Ленин подчеркивал: «...мы из каждой национальной культуры берем только ее демократические и ее социалистические элементы, берем их только и безусловно в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму каждой нации»<sup>2</sup>.

Главным и решающим при оценке народности произведения является его идейная основа.

Помимо того, что произведение должно быть идейным по своему содержанию, оно должно быть выражено такими поэтическими и музы-

<sup>1</sup> Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 120.

<sup>2</sup> Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 121.

кальными художественными средствами, которые близки и понятны народу.

Для примера возьмем песню на слова А. С. Пушкина «Узник». Она была популярна в революционной среде в XIX веке, широко распространена в народных массах и в настоящее время (пример 1).

Сижу за решеткой в темнице сырой.  
Вскормленный в неволе орел молодой,  
Мой грустный товарищ, махая крылом,  
Кровавую пищу клюет под окном.

Клюет, и бросает, и смотрит в окно,  
Как будто со мною задумал одно.  
Зовет меня взглядом и криком своим  
И вымолвить хочет: «Давай, улетим!»

Мы вольные птицы; пора, брат, пора!  
Туда, где за тучей белеет гора,  
Туда, где синюют морские края,  
Туда, где гуляем лишь ветер... да я!



Текст пушкинского стихотворения возник на основе народной песни «Орелик». Варианты текста песни «Орелик» довольно разнообразны, они имеют значительную общность сюжета, интонационное родство разнообразных напевов, но ни один текст, ни одна мелодия не являются перепевом текста и мелодии пушкинского «Узника». Безусловно — песня на пушкинский текст тоже бытует в устной народной традиции и имеется в вариантах записи собирателей. Установлено, что народные варианты всякого авторского текста и напева бывают незна-

<sup>1</sup> А. С. Пушкин. Стихотворения. Малая серия. Изд. 3, т. 1. Л., «Советский писатель», 1954, стр. 218.



чительными и всегда как бы «уточняют» и приближают к народному образному мышлению произведения. Напевы песни «Орелик» — крестьянского склада. Напев песни «Узник» скрещивается с революционными песнями, широко распространенными в революционных демократических кругах города (на фабриках, заводах). Формально — структура строфы народных вариантов двустрочная, и к тому же с цепной формой следования текста и напева. Вариант Пушкина имеет рифмованную четырехстрочную строфу, распетую на четырехстрочном периоде.

Нам известны напевы Московской, Воронежской, Курской, Ростовской и других областей страны. Песня «Орелик» встречается всюду, где есть талантливые исполнители народных песен. Вот два варианта (пример 2, 3.):

По воле летает орел молодой,  
Летавши по воле, добычу искал.

Летавши по воле, добычу искал,  
Не нашел добычи, сам в клетку попал.

Сидит за решеткой орел молодой,  
Сидит за решеткой, сам смотрит в окно.

К нему прилетает товарищ его:  
— Товарищ мой верный, давай улетим!

Улетим далеко, в иные края,  
Туда, где гуляет лишь ветер да я!

(Московский вариант)



Орелик, орелик, орел, ой да, молодой.  
Летал год по воле, добычи искал.

Летал год по воле, добычи, ой да, он искал.  
Не нашел добычи, сам в клетку попал.

Сижу я в темнице, в темнице, ой да, я сырой,  
Ко мне прилетает млад сизой орел,

Ко мне прилетает млад сизой, да сизой, орел,  
Он крыльями машет, сам смотрит в окно.

Клюет он добычу со мной, ой да, говорит:  
— Товарищ, товарищ, давай улетим!

Товарищ, товарищ, давай, ой да, улетим,  
Улетим далеко, в дальние края.

(Курский вариант)<sup>1</sup>



Широкая популярность песни «Узник» на слова А. С. Пушкина в XIX веке и в первом десятилетии XX века объясняется тем, что содержание ее соответствовало общественным настроениям того времени. Песня до сих пор звучит как лучшее произведение народной классики. Поэтический художественный образ его близок целому ряду старинных русских крестьянских песен и в первую очередь песне «Орелик», где образ человека, заточенного в темницу, ассоциируется с птицей, заключенной в клетку.

Птица в народной поэзии — символ свободы, независимости: соловушка в клетке рвется на свободу; с жаворонком, распеваящим весной на проталинке, беседует узник; сокол тоскует по родимой сторонке; орел — гордая степная птица — улетает в заветный «вольный край».

Значит, народно такое произведение, которое передает мысли, идеи трудового народа и выражено художественными средствами, доступными и понятными народу.

По этим двум главным признакам мы можем называть народными и безымянные («народные» в собственном смысле слова) произведения, и произведения авторов (поэтов и композиторов), имена которых нам известны.

<sup>1</sup> Руднева А. В. Народные песни Курской области, М., «Советский композитор», 1957.



\* \* \*

Долгое время многие исследователи считали, что собственно народным надо считать только такое произведение, которое получило распространение не через печать, а устно. Отсюда и определение «устное народное творчество».

Признак устности как признак народности произведения был весьма существенным в дореволюционное время. Тогда русский народ в массе был неграмотным. Собираение, записывание и публикация произведений, бытующих в традиционной устной форме, начались только в конце XVIII века. С этого времени местные песни, сохранившиеся в памяти народных певцов и музыкантов, стали достоянием всего народа. Но и теперь еще многое, что помнят и знают талантливые певцы из народа, неизвестно собирателям фольклора и широким массам.

Распространение произведения «из уст в уста» остается одним из признаков народности и в наше время как для созданных в народной среде произведений, так и для произведений профессиональных поэтов и композиторов.

Легко запоминающиеся песни, услышанные в кино, по радио, в грамзаписи, поются людьми, не знающими нот и не видевшими песню опубликованной. Народные певцы запоминают ее, и песня несется повсюду, минуя обязательного посредника — письменность (публикацию в печати).

В этом смысле лучшие песни советских композиторов стали народными. Достаточно вспомнить песню А. Г. Новикова на слова Л. Ошанина «Гимн демократической молодежи», которая распевается молодежью всех стран, стала массовой. Массовая песня в современных условиях развития советской музыкальной культуры — новый песенный народный жанр по отношению к былинам, лирическим, хороводным, революционным песням, формировавшимся в разные исторические времена жизни русского народа. Эта и подобные ей массовые песни летят по всему миру, становятся народными, ибо в них наряду с признаком устности выступают также основные признаки народности: идейная направленность и наличие средств художественной выразительности, особенно понятных и близких трудящимся всего мира.

\* \* \*

Белинский писал: «В области словесности нет знаменитых имен, потому что автор словесности<sup>1</sup> — всегда народ. Никто не

<sup>1</sup> Белинский употребляет «словесность» в смысле «устное народное творчество». (Прим. автора).

знает, кто сложил его простые и наивные песни, в которых так безыскусственно и ярко отразилась внутренняя и внешняя жизнь юного народа или племени. В эпоху младенчества народ и не заботится об именах своих первых поэтов, равно как и сами поэты не заботятся о сохранении их имени в потомстве. В эти времена поэзия — не заслуга, а инстинктивная потребность: человеку поется — и он поет, совсем не подозревая, что он — поэт»<sup>1</sup>.

Исследователи народного творчества говорили, что произведение лишь в том случае можно назвать народным, когда неизвестен автор стиха и напева; что нельзя называть народным произведение, у которого известен автор. Но есть такие произведения, авторы текстов которых известны, а авторы мелодий не известны. Таковы песни «Гибель Ермака» на слова К. Ф. Рылеева, «Замучен тяжелой неволей» на слова Г. А. Мачтета, пушкинский «Узник», «Среди долины ровныя» на слова А. Ф. Мерзлякова.

Для дореволюционного прошлого характерно, что народные массы не знали авторов бытовавших произведений. Песня переходила из уст в уста, из селения в селение; она становилась известной в округе и, наконец, в стране. Имена авторов народных песен прошлого в большинстве случаев не были известны. Авторов же современных песен мы можем и должны знать. Это не мешает нам относиться к этим песням как к народным. Они имеют черты и признаки, указанные выше: идейность, реалистичность, правдивость, доступность и цельность художественного образа, широкая популярность и бытование в устной традиции. Народные массы, исполняющие такое произведение, часто даже и не интересуются именами авторов слов и музыки. Здесь сам народ как бы присуждает песням «звание» народных.

\* \* \*

Признаком народности является также варьирование текста и мелодии песни. Наблюдения собирателей и исследователей народного творчества указывают на своеобразное отношение народа и его лучших исполнителей к текстам и мелодиям любимых песен. В процессе исполнения народные певцы поют мелодию и текст свободно, творчески, привнося в песню свои индивидуальные приемы импровизации (пример 4).

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Общее значение слова литература. Полн. собр. соч., т. 5. М., Изд-во Акад. наук СССР, 1954, стр. 625.





В результате свободного варьирования мелодии песни нередко образуются многоголосые распевы ее. Формируется многоголосная песня. Варьирование диктуется необходимостью выразительно донести содержание песни до слушателя при многократно повторяющейся мелодии музыкальной строфы (пример 5).



Естественно, изменяется и хоровое многоголосие. Помимо варьирования песни в процессе исполнения одним или многими певцами встречается и другая форма варьирования.

Одну и ту же песню поют в разное время в разных районах

страны, территориально далеких друг от друга. На вариантах песни в таких случаях всегда лежит отпечаток местной манеры голосоведения хоровой структуры, приемов исполнения.

Примером может служить «Веселая беседушка». Вот ее основной (нераспетый) текст:

Веселая беседушка, где батюшка пьет.  
Он пьет не пьет, голубчик мой, за мной, молодой,

шлет.

А я, млада-младешенька, замешкалася.  
За утками, за гусями, за лебедями,  
За мелкою за пташкою, за журушкою.  
Как журушка по бережку похаживала,  
Шелковую да травушку зашпиывала,  
Холодную водицею захлебывала,  
За реченьку за быструю поглядывала.  
На том боку за речкою крутая гора.  
На той горе, на горوشке деревня мала.  
Мала она, малешенька — четыре двора.  
Во этих ли во двориках четыре кумы.  
— Вы кумушки, голубушки, подружки мои!  
Пойдете вы в зеленый луг — возьмите меня.  
Вы станете цветочки рвать — сорвите и мне.  
Вы станете веночки плести — сплетите и мне.  
Пойдете вы на реченьку — возьмите меня.  
Вы станете венки бросать — забросьте и мой.  
Как все венки поверх плывут, а мой потонул.  
Как все дружки домой пришли, а мой не пришел!

По содержанию ее относят к разным жанрам: к свадебному, к календарно-обрядовому (весенняя), к хороводному и лирическому.

Приводим отрывки вариантов текста этой песни, записанные в разное время, разными собирателями, в разных областях России. При общности содержания в текстах имеются некоторые разночтения и различные зачины:

Раздуй, развей, погодушка, калинку в саду.  
Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет.  
Невеселая беседушка, где милого нет.  
Развеселая компаньца, где мой милый пьет.  
Он пьет не пьет, голубчик мой, за мной, младу, шлет...  
Что я, млада-младешенька, замешкалася...

(Архангельский вариант)

<sup>1</sup> Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.

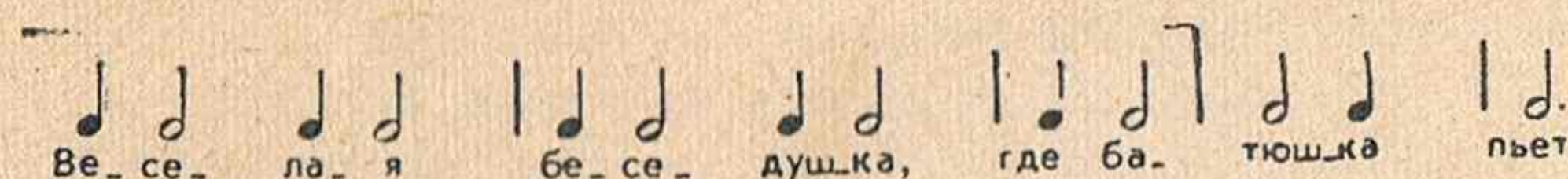


Невеселая компания, где мой милый пьет.  
Ой пьет не пьет, голубчик мой, за мной, молодой, шлет...  
(Архангельский вариант)

Калинушка с малинушкой, лазоревый цвет.  
Веселая беседа, где батюшка пьет.  
(Сб. М. Балакирева)

Широкая дороженька, где батюшка идет...  
(Смоленский вариант)

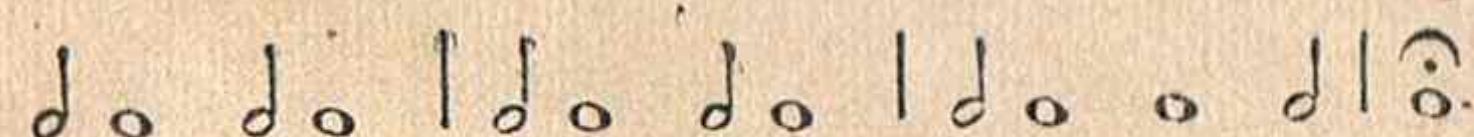
Большинство вариантов имеет общую форму музыкально-поэтической строфы, типичную для лирических песен (повторение предыдущего полустиха в запеве последующей строфы — см. ноты); единый ладотональный (минорный) план; сходную ритмическую схему слогов-нот.



На каждом областном варианте заметны следы местного своеобразного певческого стиля. Нет надобности делать подробный стилистический разбор всех музыкальных вариантов. В них легко заметить простоту и выразительность мелодии московского варианта (пример 6); предельную лаконичность мелодического контура смоленского варианта, изложенного более мелкими долями<sup>1</sup>:



(пример 7); широкую, «висящую в воздухе» вследствие непрерывного устремления к тонической квинте мелодию воронежского варианта (пример 8); усложненную мелодическими качаниями и непрерывными движениями на внутрислоговых распевах архангельскую «Калинушку», изложенную в укрупненных долях:



(пример 9); наиболее древний распев тамбовского варианта (пример 10); выющийся между крайними звуками септимы, бесполутоновый донской вариант (пример 11); сосредоточенный, мечтательный, элегический вариант Рыльского района Курской области (пример 12) и совершенно отличный от предыдущих

<sup>1</sup> Имеется в виду долгота «слогоноты». (Прим. автора).

6 Довольно медленно  $\text{♩} = 72$

Запев ко 2-му и последующим куплетам

7 Умеренно  $\text{♩} = 100$

8 Умеренно

Запев

Хор

9 Медленно  $\text{♩} = 100$

Запев ко 2-му куплету



10 Не спеша

1. Да ве-се-ла-я да бе-се-да го-луб-  
да он пьет, не пьет, да го-луб-

-душ-ка, где ба-тюш-ка пьет  
-чик мой, за мной, мла-дой, шлет

Запев к 2-му куплету  
2. Да где ба-тюш-ка пьет э,

11 Подвижно

1. Да ве-се-ла-я да бе-се-душ-ка, да он пьет, не пьет, да го-луб-чик мой,

где ба-тюш-ка пьет, 2. Где ба-тюш-ка пьет,  
за мной мла-дой шлет,

12 Умеренно

Да ве-се-ла-я да бе-се-душ-ка,

где ба-тюш-ка пьет, И вай, ле-ли,

ле-ле-шунь-ки где род-мень-кий пьет,

13  $\text{♩} = 100$

1. (Да) За реч-ко-ю за бы-стро-ю че-ты-ре д'во-ра.  
2. (Да) Ве-се-ла-я (да) бе-се-душ-ка, где ба-тюш-ка пьет,

Ой, ля-ли, ля-ли, ля-ли, че-ты-ре д'во-ра.  
Ой, ля-ли, али лей, ля-ли, где ба-тюш-ка пьет,

вариантов по ритмике, строению строфы, основанный на целотонном звукоряде в объеме увеличенной кварты «таночный», ярко танцевальный, празднично-ликующий вариант Обоянского района Курской области (пример 13).

Областное своеобразие во многом зависит от того, в какой обстановке исполнялась песня, к какому песенному жанру в данной местности она относится.

Не менее интересны варианты песни «Уж ты сад, ты мой сад». Ее текст утвердился чуть ли не сразу в одном и том же варианте многих районов страны. Музыкальные же решения были различными. Один из вариантов стал общеизвестным в силу большей простоты и лаконичности напева, легкой его запоминаемости. Может быть, он скорее других проник в печать и стал общеизвестным. Другие варианты напева не менее значительны, но почти не известны, хотя они в художественном отношении не ниже общеизвестного варианта. Приводим четыре варианта мелодий песни «Уж ты сад, ты мой сад». Трудно сказать, какой из них следует считать основным. Обычно основным считают тот, который наиболее распространен в народных массах. С этой точки зрения другие считаются необязательными для общего исполнения «вариантами местного значения». К сожалению, у нас до сих пор нет еще такого свода русских народных песен, куда вошли бы лучшие образцы в качестве классических народных песен и где были бы выделены важнейшие варианты (пример 14, 15, 16, 17).

14 Не спеша  
Запевала

Уж ты сад, ты мой сад, сад зе-ле-лень-кий,

Хор  
Сад зе-ле-лень-кий, раз-ве-се-лень-кий,

15 Медленно  
Одна

Уж ты сад, ты мой сад, сад зе-ле-лень-кий,

ах, за-чем же ты мой сад о-сы-па-ешь-ся,



16 Не спеша

Э... ой, да уж ты сад

ты мой сад, Э... ой, да сад зе\_ле\_

Все -нень\_ кий Э... ох, и по\_че\_му же

ты мой сад, Э... ох, и о\_сы\_па\_ ешь\_ ся.

17  $\text{♩} = 100$  Одна Все

Авбо\_ ру зе\_лен сад раз\_ви\_ ва\_ ет\_ ся. А ку\_

-да, ми\_лый мой со\_би\_ ра\_ ешь\_ ся.

Иногда у руководителей хора возникает вопрос: как относиться к тому, что местные народные исполнители, хоры и певцы-одиночки варьируют произведения советских композиторов, изменяют их настолько, что создают подчас свой, отличный от оригинала вариант?

Запрещать творчески относиться к исполнению авторских песен, разумеется, нельзя. Если самодеятельному хоровому коллективу трудно усвоить хоровую партитуру, написанную автором, то коллектив ее облегчает (аранжирует) применительно к своим возможностям. Если коллектив имеет свой самобытный хоровой стиль, свои принципы в соотношении голосовых партий и формировании хоровых партитур согласно местным особенностям многоголосного пения, то он стремится перестроить авторскую хоровую партитуру, в соответствии со своеобразием исполнительского стиля. Он вносит в авторскую песню «свое», придает ей своеобразный местный колорит, создает новый вариант песни. Но к созданию такого нового варианта песни того или иного автора следует относиться очень осторожно, требовательно. Нельзя допускать искажения художественного замысла композитора.

В настоящее время многие участники художественной самодеятельности — руководители и певцы хоров — обучаются нотной грамоте. Это очень важное достижение. Музыкальная грамотность помогает коллективам художественной самодеятельности быстрее осваивать песенный материал, публикуемый музыкальными издательствами, дает возможность руководителям записывать народные песни, фиксировать лучшие творческие «находки» в процессе коллективного распевания какой-либо песни, закреплять их в хоре.

Освоение музыкальной грамоты не ограничивает творческих возможностей певцов, а, наоборот, способствует сознательному восприятию музыкального народного творчества.

Примечание. Некоторые руководители народных хоров, ознакомившись с музыкальной грамотой и внедряя ее в своих хоровых коллективах, перестают творчески работать над песнями, придерживаются того, что написано в нотах, боятся произвольно изменить что-либо в хоровых партиях, особенно в публикациях народных песен. Такая практика приводит к однообразию в исполнении. Особенно это заметно в куплетных песнях, где на один повторяющийся музыкальный куплет поется восемьдесят поэтических строф. Руководители забывают о замечательной народной традиции варьирования, которая может и должна культивироваться и в настоящее время. В ней должно сочетаться сознательное мастерство с творческим вдохновением.

Итак, варьирование мелодии и текста песни является также одним из признаков народного творчества. Подлинно народные песни всегда имеют местные варианты текстов и напевов.

Вследствие варьирования развивается традиция коллективного творчества, коллективной шлифовки произведений, бытующих в народных массах. Белинский, заметив этот процесс в народном творчестве, писал: «И переходит песня из рода в род, от поколения к поколению; и изменяется она со временем: то укоротят ее, то удлинят, то переделают, то соединят ее с другою песнею, то сложат другую песню в дополнение к ней: и вот из песен выходят поэмы, которых автором может называть себя только народ»<sup>1</sup>. А. М. Горький написал рассказ «Как сложили песню», в котором обрисовал творческий процесс «складывания» песни двумя крестьянками. Вот отрывок из этого рассказа:

«...Вдруг Устинья говорит бойко, но деловито:  
— Ну-кошь, Машутка, подсказывай...  
— Чего это?  
— Песню сложим...

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Общее значение слова литература. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, стр. 625.



И, шумно вздохнув, Устинья скороговоркой запевает:

Эх, да белым днем, при ясном солнышке,  
Светлой ноченькой, при месяце...

Нерешительно нащупывая мелодию, горничная робко, вполголоса поет:

Беспокойно мне, девице молодой...

А Устинья уверенно и очень трогательно доводит мелодию до конца:

Все тоскою сердце мается...

Кончила и тотчас заговорила весело, немножко хвастливо:  
— Вот она и началась, песня! Я те, милая, научу песни складывать, как нитку сучить... Ну-ко...»<sup>1</sup>

«Сложить песню», «собрать песню» — значит восстановить в памяти наиболее яркое, значительное из слышанного где-то, когда-то, добавить к этому свое, присочинить слова, развить мелодию, распевать ее на голоса хором или ансамблем, а иногда из попевок родственных песен «собрать» силу новую.

\* \* \*

Весьма существенным признаком народности произведения является проверка временем.

Среди песен, популярных в народных массах в определенное время, часто оказываются такие, которые по тем или иным причинам впоследствии забываются, исчезают из памяти народных певцов на длительный период, порой навсегда. Но есть и такие, о которых говорят, что время над ними бессильно: они остаются в веках и живут в памяти народа. «Время — великий критик, — писал В. Г. Белинский, — его крылья провевают все дела человеческие, оставляя на току немного зерен и рассеивая по воздуху много шелухи...»<sup>2</sup>

А ведь часто за такой «шелухой» трудно бывает увидеть зерна ценного и нового, которые составляют основу будущего.

Критерий проверки временем вполне применим к народным произведениям многовековой давности, сохранившимся до наших дней. Но как быть с песнями современными? Неизвестно, сохранятся ли они в памяти народа в течение будущих столетий?

<sup>1</sup> М. Горький. Собр. соч. в 13-ти т. Т. 11. ГИХЛ, 1951, стр. 291—292.

<sup>2</sup> Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, стр. 559.

Однако у нас есть возможность «сократить» сроки испытания временем современной песни путем широкого устного ее распространения: передать по радио, записать на граммофонную пластинку, исполнить в концертах, с эстрады и, ускорив ее популяризацию, проверить ее на широкой аудитории, в народных массах.

Пропаганда и популяризация лучших современных песен способствуют их массовому распространению, ускоряют срок проверки на право быть народными при наличии в них других, указанных выше признаков<sup>1</sup>.

Большую роль играет и тот факт, — как мы, современники, сумеем оценить новую песню и способствовать ее продвижению в народные массы. Мы уже имеем достаточный опыт работы с самодеятельными композиторами — участниками художественной самодеятельности, опыт в доработке их песен профессиональными исполнительскими коллективами и солистами.

Немало песен этих авторов записано на граммофонные пластинки, опубликовано в печати и стало любимыми песнями нашего народа. Таковы: «Родина» на слова Н. Сусленникова, мелодия В. Смылова; «Пойду, выйду к быстрой речке» — слова О. Ковалевой, музыка Н. Поликарпова. «Волга реченька глубока» — слова и напев О. Ковалевой.

В первоначальном виде многие сочинения бывают в творческом отношении несовершенны. Стихи — неуклюжие по рифме, напевы — недостаточно выразительны, песни бедны по хоровому многоголосию. В то же время эти песни обладают свежестью, искренностью, определенностью мысли, правильным отображением окружающей действительности, глубоко народными художественными средствами выразительности, верностью поэтических и музыкальных художественных образов. И все же эти песни находятся в невыгодном положении, когда их сравнивают с лучшими образцами старинных песен, уже прошедших многолетнюю шлифовку в народе.

Музыканты, воспитавшие свой вкус на старинной «крестьянской» народной песне и музыке, до сих пор относятся скептически к современной песне, с некоторым предубеждением отыскивая в ней следы «влияний», чуждых крестьянской (деревенской) песне<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Показателен в этом отношении пример композитора А. В. Александрова. Он положил начало собиранию и пропаганде советской военной песни эпохи гражданской войны. Благодаря Ансамблю Советской Армии, которым он руководил, многие советские песни («По долинам и по взгорьям», «Бейте с неба самолеты») стали любимыми в народе не только у нас в стране, но и за рубежом. (Прим. автора).

<sup>2</sup> Это и теперь остается значительным недостатком в оценке явлений музыкального фольклора. (Прим. автора).



Отворачиваясь от современных песен, музыканты подчас не замечают ростков нового, зарождающегося в недрах старого. Это новое заключается в единстве идейной направленности народного и профессионального искусств, в своеобразном «сплаве» интонаций, ритма, стиха, хоровой структуры из лучших образцов крестьянской, городской демократической народной песни и профессиональной песни советских композиторов. В современных условиях задача советских музыкантов (в первую очередь хоровиков) — отыскивать эти зерна нового, молодые свежие ростки советских песен в творчестве людей, которые, работая на производстве, в колхозе, создают песни о сегодняшней жизни, поют потому, что не могут не петь. Задача советских музыкантов-профессионалов — изучать и пропагандировать эти новые песни.

\* \* \*

Среди множества песен, бытующих в репертуаре народных певцов, собиратели встречают песни «местного значения», бытующие только лишь в данном селе, округе или в группе исполнителей-певцов. Уж много лет как собиратели отдают предпочтение лучшим вариантам песен, лучшим песням. Часто можно услышать справедливое мнение, что нужно записывать песни талантливые в творческом отношении и от талантливых исполнителей. Естественно, что чем талантливее будет произведение и его исполнитель, тем оно будет долговечнее, сохранится в памяти народной на многие годы, десятилетия, столетия. А талантливость характеризуется тем, в какой степени глубоко и верно автор произведения сумел отобразить мечты народа, его идеи, мысли; какими музыкально-поэтическими средствами представлен художественный образ: насколько это произведение качественно выделяется из ряда других, того же профиля и жанра, песен.

Над высокоталантливыми произведениями время бессильно. Как бы далеко в глубь времен ни уходили они по своему происхождению, все равно они заслуженно будут любимейшими песнями народных масс и в настоящее время, потому что «народное музыкальное творчество является самым серьезным, самым сильным, действенным видом музыкального искусства. Оно наиболее ярко, наиболее правдиво отражает жизнь и трудовые подвиги нашего народа, оно выражает его переживания, стремления, думы, мечты»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Захаров В. Г. Из стенограммы выступления на совещании руководителей народных хоров. Всесоюзный Дом народного творчества, 1953.

\* \* \*

Итак, можно сделать заключение, что существует, в совокупности, несколько признаков, определяющих произведение как народное, а именно подлинно народным произведением может называться талантливое произведение известного или неизвестного автора, отражающее идеи трудового народа, выраженное художественными средствами, понятными, доступными народу. Оно распространяется в народных массах из уст в уста, проходит испытание временем, подвергается творческому варьированию при исполнении и достигает в процессе коллективной шлифовки высшей ступени искусства.

Чем более полно представлены эти признаки в одном произведении, тем оно талантливее, тем прочнее входит оно в золотой фонд народного творчества, народной классики, независимо от того, является ли произведение сочинением профессионала, известного автора или неизвестного самородка из народной трудовой среды.



---

Глава вторая

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ  
НАРОДНОГО ХОРОВОГО ПЕНИЯ

---

Народное музыкально-поэтическое творчество наиболее ярко выражено в песнях.

Народная песня в быту исполняется преимущественно ансамблем и реже в одиночку, соло. Небольшие семейные ансамбли в три-пять человек, дуэты и трио подружек с одной улицы, небольшие хоровые группы в семь-десять-двенадцать человек, состоящие из одного звена работающих вместе в поле, в саду, в огороде женщин, группы рабочих или солдат в армии — вот составы исполнителей народной песни, широко распространившиеся у нас в России.

В таких естественно возникающих ансамблях развивается народное хоровое пение. Эти ансамбли всегда являются центром музыкальной сельской культуры. Они лучшие и постоянные участники организованной при клубе художественной самодеятельности.

За годы существования Советского государства народные хоры стали одним из самых распространенных видов народного искусства. В репертуаре этих хоров — старинные и современные песни самых различных жанров.

Именно народные ансамбли и хоры показывают образцы бережного и вместе с тем критического отношения к народному творчеству.

Всей своей деятельностью эти коллективы способствуют строительству социалистической культуры. Они активные советские художественные коллективы, откликаются своим творчеством на современные общественные, политические, исторические события. Они создатели новых песен, отражающих нашу действительность, и лучшие хранители старинных традиций.

Руководителями народных хоров, кроме профессиональных музыкантов, становятся нередко активисты — участники самодеятельности: учителя, библиотекари, художественные руководители клубов, колхозники или рабочие, любящие хоровое

пение, знающие народную песню и обладающие организаторскими способностями. Таковы известные в кругах самодеятельности Е. К. Степанюгина, ныне покойные А. Р. Лебедева, С. С. Маслов — в Воронежской области, Е. А. Медянцева в Пензенской области и многие другие. Некоторые из таких руководителей, посвятившие себя любимому делу, становятся на путь профессионализма, учатся в музыкальных учебных заведениях (П. П. Фомичев в Ростове-на-Дону, И. Я. Русанов в Курске).

\* \* \*

Организация народного хора — нелегкая задача. Нужно найти и привлечь в хор одаренных певцов, вести с ними регулярные спевки, организовать выступление перед слушателями. Эти выступления должны быть все лучше и совершеннее по качеству исполнения и репертуару.

Чтобы успешно вести регулярные занятия с хором и давать концерты, руководитель обязан знать: какой состав хора у него может и должен быть, как хор должен петь и что хор будет исполнять.

Думая о составе хора, руководитель обязан ясно себе представить, какими качествами должен обладать участник народного хора. Руководитель самодеятельного коллектива не всегда имеет возможность выбирать для хора таких певцов, которые могут удовлетворять требованиям ансамбля. Он вынужден считаться еще и с тем, что члены производственного коллектива хотят петь в хоре и соло независимо от природной музыкальности, от природных качеств их голоса, слуха.

Существует точка зрения на самодеятельное искусство, согласно которой руководитель не может отказать никому из желающих участвовать в хоре. Между тем один «любитель пения», не обладающий ни слухом, ни голосом, ни музыкальностью, но упорно посещающий занятия хорового кружка, может разрушить кропотливую работу руководителя, создающего хоровой коллектив. Некоторые руководители клубов не только не понимают вреда, который приносит один такой «певец», но часто даже упрекают руководителя хора в «придирчивости», ставят ему в вину неумение научить хор с таким «любителем» чисто петь.

Можно, конечно, создавать хоры для всех желающих петь. Но одновременно с такими «массового типа» хорами должны работать коллективы, в которых поют мастера и знатоки народного пения, музыкально одаренные «песельники». По этим лучшим хорам, где поют люди, обладающие хорошими



голосами, владеющие народной манерой пения, и следует равняться начинающим коллективам.

Певец слаженного народного (как, впрочем, и всякого иного типа) хора должен обладать хорошим голосом, слухом, музыкальной памятью и чувством ансамбля, то есть способностью подстраивать свое пение к общему хору и свой голос к голосам других участников хора<sup>1</sup>.

Обычный состав действующего самодеятельного народного хора 15—20 человек. Малочисленные хоры всегда хорошо «спеты», их хоровые партитуры интересны по своему варьированию и цветистому многоголосию. Руководителям не следует особенно стремиться к количественному росту хорового коллектива. Они больше сделают и добьются лучших результатов, если будут работать с немногочисленным составом. Известно, что в прошлом хор имени М. Е. Пятницкого, Северный хор и другие профессиональные коллективы были немногочисленны, в пределах 25—30 человек. У них не было силы звучания, но было умение и тонкое мастерство, гибкость, подвижность, творческая инициатива и иные положительные качества, которые исчезают или заметно уменьшаются в хоровых массивах числом в 70—100 человек.

Какие голоса ценятся в народном хоре и составляют его основу? Какое качество голоса по его тембровой окраске наиболее соответствует понятию «народное»?

Главную роль в народном хоре играют тембры альтов в женской группе и тембры теноров и баритонов в мужской группе, ибо на этих голосах строится, в основном, хоровая партитура народного хора.

Лишь после того, как руководителю удастся собрать цельную, единую по своему звучанию альтовую, теноровую и, в какой-то степени, баритоновую группы, можно думать о расширении хорового диапазона крайними голосами: высокими сопрано, низкими и средними басами.

Тембры голосов у первых альтов должны быть звонкими, яркими, чистыми, свободными от излишней вибрации или матовой окраски. Такие голоса очень сходны по тембру с голосами мальчиков. В каждом хоре всегда найдутся одна-две певицы с широким диапазоном грудного регистра; на их долю выпадает партия подголоска в лирических песнях, исполняющего верхний голос песни, в то время как остальные певицы хора поют нижние голоса. Они (эти подголосочные тембры), собственно, и придают звучанию хора так называемую «народную» окраску.

<sup>1</sup> Состав хора необходимо обязательно подбирать по тембру, диапазону и силе звука соответственно требованиям ансамбля. (Прим. автора).

# ВОКАЛЬНО-ХОРОВАЯ СТРУКТУРА РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРА

Наименование хоровых партий и отдельных певческих групп

кол-во певцов

Рабочий диапазон

Варианты различ. сочетаний

1.  
Хор партий

2.  
Диапазонов

Тембров

ЖЕНСКИЙ СОСТАВ

I гр.

С. I. а-подголосок  
б-ведущие

2  
2-3

С. I

Сопр.

С. I

С. II а-импровизатор  
б-ведущие

1  
3-4

С. II

С. II

II гр.

А. I а-подголосок  
б-ведущие

2  
4-5

А. I

А. I

А. II а-импровизатор  
б-ведущие

1  
3-4

Альт

А. II

III гр.

А. III а-ведущие  
б-подголосок

2-3  
1

А. II

А. IV подголосок

2

Сочетание  
тембров  
А. и Т.

МУЖСКОЙ СОСТАВ

I гр.

Т. I а-подголосок  
б-ведущие  
(дубл. А. III)

1  
2-3

Т. I

Т. I

Т. II а-импровизатор  
б-основные

1  
2-3

Т. II

Тенор

Т. II  
и Бар.

II гр.

Т. III основные

2-3

Бар. а-импровизатор  
б-ведущие

1  
3-4

Бар.

Басы I

Басы I основные

2-3

Басы I

Басы II

III гр.

Басы II подголосочно-  
гармоническая  
партия

2-3

Басы II



Главная отличительная черта женской альтовой группы — это звонкость с опорой на грудной резонатор. Верхний, головной резонатор альтовых голосов почти не используется в хоре (особенно если в нем редко применяется *piano* и *pianissimo*).

Вторые альты в женской группе (низкие голоса) должны отличаться густым, сочным, насыщенным обертонами тембром, естественно расширяющим книзу общий диапазон альтовой группы.

Сопрано в женской группе должны быть по тембру близкими к тембрам мальчиковых сопранных голосов; но основная отличительная их черта — почти полное отсутствие вибрации, иногда прямой, несколько резковатый («жалеечно-го» типа) звук.

Роль сопрано — дублирование на октаву вверх партии низких альтов или исполнение подголосочных партий к мелодии, звучащей у первых альтов.

Несколько по-другому складывается сочетание голосов мужского хора. В мужском хоре центром должны быть баритоны и тенора — звонкие, сильные, тембристые, высокие. Баритоны (подобно первым альтам в женском хоре) несут основную нагрузку в исполнении мелодии песни. Эта же задача ложится и на основную теноровую группу, за исключением двух-трех самых высоких теноров, исполняющих в мужском хоре подголоски с густой мелизматикой, колоратурного характера, звучащих часто как мальчиковые альты.

Басы — средние и низкие — очень часто исполняют основной напев мелодии или втору ее (если песня двухголосная) в унисон с сопрановыми подголосками. При пении в тесном расположении голосов с центром звучания у альтов и теноров (без сопрано) басы поют фальцетом теноровую партию или примыкают к баритонам, предельно облегчая звучание своего голоса, подводя его под тембровую окраску этих голосов (см. таблицу распределения мужских и женских голосов по партиям соответственно их диапазону и тембру, по П. Г. Яркову).

Руководитель должен относиться к хору прежде всего как к единому цельному музыкальному организму, который в состоянии выполнить его художественные, творческие требования. Воспитывая хор как музыкальный организм, требуя от него ровного во всех регистрах диапазона, звонкости, летучести звучания, руководитель кропотливо работает с каждым певцом хора в отдельности и с коллективом в целом.

Надо добиваться того, чтобы коллектив почувствовал себя единомышленником и соратником в передаче исполнительских и творческих намерений руководителя. Чтобы создать такой послушный, хорошо звучащий, чисто настроенный

певческий коллектив, руководитель хора должен настойчиво и упорно работать над воспитанием технических певческих навыков у хористов, их художественного вкуса и сознательного отношения к делу.

Одной из самых трудных сторон в работе с хором является постановка голоса. В чем заключается постановка голоса вообще и в народном хоре — в частности? Постановка голоса — это прежде всего всемерное освобождение от имеющихся в голосовом аппарате поющего недостатков (природных и «благоприобретенных»). К таким недостаткам могут относиться: гортанный призыв в тембре, гнусавость, чрезмерная опора на горло, отсутствие летучести звука, короткое или напряженное дыхание и замыкание его в верхней части груди, отсутствие опоры в дыхании, плохая дикция, косноязычие, пестрота в приемах звукоизвлечения и многое другое.

Вторая цель постановки голоса — закрепление и развитие положительных качеств голосового аппарата поющего, а именно: укрепление и расширение наличия рабочего диапазона, использование природных резонаторных данных, способствующих развитию силы голоса, укреплению хорошего, крепкого дыхания.

Умение петь складывается из следующих основных элементов вокального искусства:

1. Дикция — правильное произношение слова, правильное звучание гласных и согласных; интонационная выразительность исполняемого текста; осмысленное отношение к слову, фразировка.

2. Чистота, правильность интонирования мелодии, доведенная по точности до инструментальной чистоты; гибкость, подвижность голоса в сложных мелодических оборотах.

3. Верное, точное ритмическое распределение слов и звуков, с абсолютным совпадением слова со звуком, умение сочетать передачу слова со звуком.

4. Свободное владение дыхательным аппаратом, умение распределить дыхание таким образом, чтобы оно способствовало правильному звучанию в смысле интонирования, силы и фразировки.

5. Чувство ансамбля в совместном пении; слитность голоса одного с голосами певцов своей хоровой партии и хора в целом.

Работа над укреплением этих сторон певческого мастерства проводится руководителем хора с каждым певцом в отдельности и коллективно.

Нужны ли какие-либо особые теоретические знания и упражнения, которые должен сообщать руководитель хору? Конечно, нужны — в том случае, если сам руководитель в них



ТАБЛИЦА ДИАПАЗОНОВ ГОЛОСОВ В НАРОДНОМ ХОРЕ (по П. Г. Янкову)

Верхние голоса

Сопрано I А

Сопрано I Б

Сопрано I В

Сопрано II А

Сопрано II Б

Сопрано II В

Средние голоса

Альты I А

Альты I Б

Альты I В

Альты II А

Альты II Б

Альты II В

Низкие голоса

Альты II В

Ж Е Н С К А Я Г Р У П П А Х О Р А

отлично разбирается. К сожалению, далеко не все руководители обладают опытом воспитания певцов народного хора. В подобных случаях можно рекомендовать наиболее легкие формы в этой области, а именно: подобрать такие песни, при помощи которых прослеживаются и исправляются те или иные недостатки, достигаются те или иные положительные результаты. Для выработки четкой дикции можно включить в план занятий две-три песни в скором темпе, требующие

Верхние голоса

Тенора I А

Тенора I Б

Тенора I В

Тенора II А

Тенора II Б

Тенора II В

Средние голоса

Баритоны А

Баритоны Б

Баритоны В

Средние басы А

Средние басы Б

Средние басы В

Низкие голоса

Средние басы В

М У Ж С К А Я Г Р У П П А Х О Р А

ясной скороговорки. Приводим текст и напев плясовой шуточной песни (пример 18).

У меня, молодой, муж гнедой,  
У меня, молодой, муж гнедой.  
Сударыня-барыня, муж гнедой,  
Сударыня-барыня, муж гнедой,



А я, млада, кария!<sup>1</sup>  
 А я, млада, кария,  
 Сударыня-барыня, кария,  
 Сударыня-барыня, кария,

18 Скоро  
 Одна Все

У ме-ня мла-дой, муж гне-дой, у ме-ня мла-дой муж гне-дой  
 Су-да-ры-ня-ба-рыня, муж гне-дой, су-да-ры-ня-ба-рыня, муж гне-дой  
 а я, м\_ла-да, ка-ри-я, а я, м\_ла-да, ка-ри-я,  
 су-да-ры-ня-ба-рыня, ка-ри-я, су-да-ры-ня-ба-рыня, ка-ри-я.

Слова этой песни (особенно припев), распеваемые в быстром темпе с мелкими ритмическими фигурами, помогают выработать хорошую артикуляцию губ и отчетливую дикцию.

Распевание может проводиться в целях расширения или укрепления диапазона хора. Педагоги-вокалисты часто практикуют гаммообразные упражнения в несколько звуков в объеме квинты. Эти упражнения поются с перемещением на полтона-тон вверх, при этом распевание доводится до предельно высокой ноты.

Среди народных песен есть множество удобных для распевания в объеме кварты или квинты. Это мелодии задушевные, глубокие по своему содержанию и настроению. Таковы фразы из песен «Ты заря ли, моя зорюшка», «Ой, думы мои, думы» и другие (пример 19, 20).

<sup>1</sup> Правильно «карая».

19 Умеренно

Ты за-ря ли, ой, да ты за-ря ли мо-я бе-ла зо... ох,  
 зо-рюшка, а- у ай, да ты ве-чер-ня,  
 ой, да ты ве-чер-ня я бе-ла-я за-ря, ох, зо-рюшка,

20 Медленно

Ой, ду-мы мо-и, ду-мы, ой, ду-мы мо-и, ду-мы, ду-мушки больши-е

Если понадобится упражнение, в котором голос должен охватить сразу широкий объем звуков в октаву или шире, то для этого можно воспользоваться широкоохватными мелодиями лирических песен, например, началом песни «Надоели ночи, надоскучили» из сборника М. Балакирева<sup>1</sup> (пример 21).

21 Медленно

На-до-е-ли но-чи на-до-ску... эх,  
 на-до-ску-чи-ли (да), на-до-ску-чи-ли

В качестве упражнения для укрепления дыхания можно использовать и песни быстрые, подвижные, и широкие, распевные. Образцом мелодии, исполняющейся на одном дыхании, может служить запев песни «Ай, да уж вы, ночи» или любая другая песня из сборника «Песни Московской области»<sup>2</sup> (пример 22).

<sup>1</sup> Балакирев М. А. Русские народные песни. Музгиз, 1957, № 7.

<sup>2</sup> Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.



22 Довольно медленно  $\text{♩} = 92$   
Одна (запев поется на одном дыхании)

ой, да уж вы, но\_чи.  
Уж вы, но\_чи мо\_и, но\_чи те...  
а! Но\_чи тем\_ны\_е, вы о\_сен\_ни\_е.

23 Широко, распевно, не затягивая  
Запевала (весь запев на одном дыхании)

Ой, по Пи\_тер\_ской, Твер\_ской Ой, да  
по Мо\_ско... ой, да, о\_к' по Мо\_сков\_...  
...ской ска\_жем, брат\_цы, трак\_то\_вой, трак\_то\_вой  
Ой, ска\_жем, трак\_то\_вой  
да о\_х' по се\_ре... ой, да ой, да о\_х' по се\_...  
ой, да по се\_ре...  
...ред\_ке, ой, ска\_жем, сто\_ит большой дом, эх, боль\_шой дом.  
ой, ска\_жем, боль\_шой дом, эх,

24 Не спеша  $\text{♩} = 66$   
Одна (на одном дыхании)

Да по ре\_чуш\_ке у\_те\_нуш\_ка пла\_ва\_ла,  
Все да Подголосок  
пла\_ва\_ла, (ах) пла\_ва\_ла, пла\_ва\_ла  
Да по бы\_стрень\_кой ко\_са\_та\_я гу\_ля\_ла,  
гу\_ля\_ла, ах, гу\_ля\_ла, гу\_ля\_ла да

В практике народных хоров очень часто употребляется «цепное», непрерывное дыхание; исполняя песню, певцы дышат по очереди. Этот прием является одним из самых употребительных и самых существенных в народном пении. Воспитать цепное дыхание в хоре можно в одинаковой степени и на протяжных, и на подвижных, быстрых песнях. Для примера приводим песни «Ой, по Питерской, Тверской, ой, да по Московской» и «Да по речушке утенушка плавала» (пример 23, 34).

Поскольку в народных хорах большую роль играет тембр голоса (любого певца и любой партии), руководитель не стремится к нивелировке тембров голосов во имя компактности и ровности звучания хоровой партии в целом. Вместе с тем ансамбль различных тембров в конечном счете должен представлять единое целое и не быть чрезмерно контрастным.

Для воспитания ансамбля, в котором тембры «припеваются» друг к другу, образуя часто единое целое в любых комбинациях, необходимо выделить время на репетициях для маленьких ансамблей: дуэтов, терцетов, квартетов. От них нужно добиваться очень большой слаженности голосов, независимо от комбинации тембров. Не мешает практиковать совместное (дуэтное) пение певцов с одинаковыми или однородными тембрами: тенор с тенором, бас с басом или



баритоном, сопрано с сопрано, альт с альт. Это позволяет певцам предельно сливать однородные тембры голосов. Часто даже опытный профессионал, слушая такие дуэты и видя певцов, не может сразу определить, кто из них поет первым голосом, а кто — вторым.

Следует практиковать также сочетание мужских и женских голосов: крайних (сопрано и бас) и средних (альт и тенор).

Руководитель, работающий над маленьким ансамблем, может в предельно короткий срок добиться сознательной стройности и слаженности в хоре.

Огромное значение имеет правильная настройка хора перед выступлением в концерте. Для этого рекомендуется найти среди множества песен одноголосную мелодию умеренного темпа, не очень широкого диапазона, которую должен знать весь хор. Эту мелодию следует в качестве распева петь всем хором: с закрытым ртом, затем на какой-либо одной или разных гласных и, наконец, со словами. Этим руководитель достигнет звуковысотной настройки всего хора, чистого интонирования мелодии, «разогревания» голосового аппарата и приведения в порядок дикции. Для дикции и ритмической четкости рекомендуется также пропевание (на *piano* или *pianissimo*) какой-либо быстрой песни.

Если почему-либо хор интонирует нечисто, какая-то партия, какая-то группа или какие-то отдельные голоса, как говорят, «не держат строя», то полезно «раскачать» хор вверх и вниз в смысле укрепления его рабочего диапазона, а именно: исполняемую песню, в которой особенно заметно расхождение строя, сначала опустить на тон (можно и на полтора тона) ниже и пропеть одну строфу (по мере надобности и больше — две-три), затем эту же самую песню поднимать постепенно по полутонам вверх, уходя от основной тональности на полтора-два тона выше.

«Раскачивание» песни между «крайними» тональностями приводит хор в состояние готовности исполнить песню в той тональности, в какой она должна звучать в концерте.

Такой прием «настройки» хора рекомендуется в тех случаях, когда хору предстоит выступление в концерте, но певцы хора не имели возможностей и достаточного количества времени для предварительной спевки.

В повседневных репетиционных занятиях руководитель должен воспитывать у певцов сознательное отношение к настройке своего голоса в ансамбле с другими голосами. Эта сознательная настройка может иметь индивидуальные приемы.

Одним из них является «подтягивание» исполняемого звука до необходимой ансамблевой высоты подобно тому, как

скрипач подтягивает струны на своем инструменте. Полезна и «немая» настройка, то есть прослушивание звучащих голосов своей партии, соседних партий, определение позиции своего голоса перед началом пения, одним словом, подготовка голосового аппарата через слуховую настройку и «мысленное» пение (в уме). Этот прием настройки типичен для народных певцов-ансамблистов.

Природа и физиологическое устройство человеческого голосового аппарата таковы, что у каждого поющего человека (имеются в виду певцы, не прошедшие школы, не подвергавшиеся педагогической обработке) общий диапазон голоса охватывает в среднем полторы-две октавы.

У таких натуральных, природных голосов — женских или мужских, низких или высоких — различаются по высоте и характеру два основных звука регистра: нижний, грудной, насыщенный грудным резонатором, и верхний, головной, насыщенный головным резонатором.

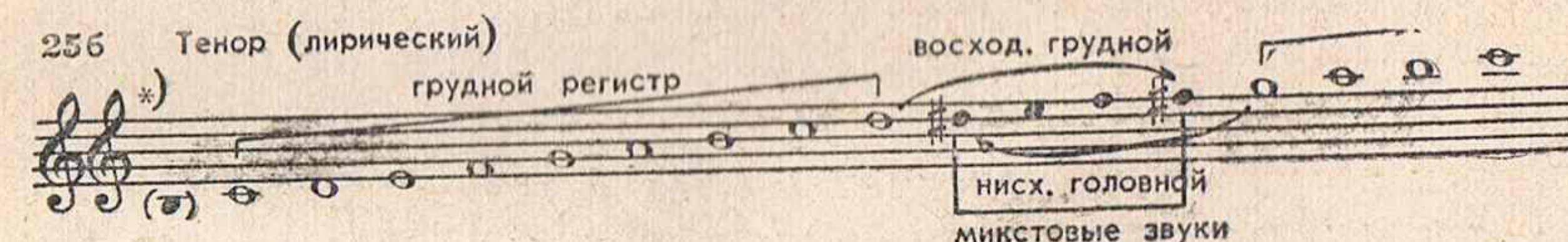
Между этими двумя основными регистрами, естественно звучащими, у певцов имеется несколько звуков, называемых в певческой практике «смешанными», или «микстовыми».

У женщин микстовые звуки «рассекают» диапазон голоса почти посередине, охватывая пять-шесть звуков (по полутонам), и резко отделяют нижний регистр от верхнего (пример 25<sup>a</sup>).



Натуральное звучание основных регистров в народной практике, особенно у женщин-сопрано, очень контрастное: в нижнем регистре голос звучит насыщенно, сочно, как альт, а в головном регистре — пронзительно, как жалейка.

В мужских голосах микстовые звуки находятся в верхней части диапазона и охватывают всего три-четыре звука (пример 25<sup>b</sup>).



\* означает, что фактическое звучание на октаву ниже — написано в 1 и 2-й, а звучит (в мужском голосе) в малой и первой октаве.



Переход от грудного регистра к головному замечается лишь как переход к «открытому» звучанию верхних звуков при некотором освобождении голоса от грудного резонатора.

Народные певицы, обладающие хорошим сопрано широкого диапазона, обычно не пользуются при исполнении одной и той же песни и грудным и головным регистрами. В каждом отдельном случае они выбирают для себя какой-либо один регистр. Избегая частого пользования микстовыми звуками, они ограничивают свою партию в хоре или мелодию в сольном пении, стремясь в основном петь в верхнем регистре своего голоса, свободно расширяют мелодические контуры напева до дуодецимы, пользуясь для этого широкими интервалами, с захватом нижнего грудного регистра.

Народные певицы с природным высоким сопрано пользуются микстовыми звуками по-разному, в зависимости от того, в каком регистре они поют песню — в головном или грудном: если в головном, то микстовые звуки будут нижними и относительно тихими, мягко звучащими; если в грудном — они будут верхними, напряженно звучащими, применяются они в народном ансамблевом пении на открытом воздухе, особенно в лирических песнях (пример 26).

26 Умеренно  $\text{♩} = 60$   
Одна

Ой, го-ре, го-ре да ле-бе-день-ку мо-е-му  
Хор  
Да что вы-рос-ли да бе-лы-е перь-я по не-му.

В вокальной практике пользование такими звуками известно под названием «белого звука».

У певиц, имеющих от природы сильное, красивое тембра сопрано, при подобном приеме звукообразования не утрачивается звонкость и своеобразная прелесть голоса, но у певиц с посредственными голосовыми данными подобные звуки напоминают скорее крик, нежели пение, и не могут доставить эстетического удовольствия слушателям.

Постоянное перенесение грудного звучания на микстовые звуки приводит к быстрому утомлению, затем к порче голоса, а впоследствии к окончательной потере его. Голос, эксплуатируемый подобным образом, со временем грубеет, становится сиплым, теряет тембровую окраску; рабочий объем звуков постепенно суживается.

На голос непрофессиональных певиц подобная манера не

сказывается так губительно; такая певица имеет время для восстановления нормального звучания голоса. Для профессиональной же певицы, работающей ежедневно три-четыре часа, эта манера вредна, так как ограничивает художественно-исполнительские возможности (певица поет напряженно), а главное, сокращает срок профессиональной пригодности голоса.

Что касается пользования микстовыми звуками в качестве нижних к головному регистру, то в современных условиях развития массовой народной певческой культуры, сосредоточенной в закрытых помещениях (в клубах, в домах культуры), этот способ расширения головного регистра несколько не отражается на голосе, не вредит ему, а, наоборот, способствует его укреплению.

В массовой практике народного певческого исполнительства часто наблюдается пользование звуками того регистра, в котором привычно звучит разговорная речь, — у женщин в грудном, низком, у мужчин на высоких нотах грудного регистра. На основании этого долго считалось подлинно народным только такое пение, в котором звучали низкие женские и высокие мужские голоса. По этому принципу формировались и теперь еще формируются народные хоровые коллективы.

Однако нельзя признать такое пользование голосовыми регистрами характерным признаком русского народного хорового пения. В ряде местностей нашей страны в народных хорах участвуют высокие женские голоса, поющие исключительно в головном регистре (северные хоры, женский «дишкант» в донских смешанных хорах, высокое сопрано в подмосковных районах и др.).

Голосовой состав народных хоров зависит от местных традиций, укрепившихся в условиях бытового хорового исполнительства. Например, в Архангельском народном хоре поют преимущественно женщины с высокими (сопрано) и низкими (альты) голосами; в Воронежском народном хоре поют сопрано, а вместе с низкими женскими голосами поют высокие мужские (тенора и баритоны); низкие (басы) не находят применения в хоровом ансамбле с тесным расположением голосов в партитуре, где женские голоса звучат преимущественно в малой и первой октаве.

За последнее время кое-где установилась неверная практика, в результате которой народные хоры составляются преимущественно из женщин; в то же время известны мужские ансамбли среди донских, кубанских и терских казаков, а также мужские ансамбли в Курской и Воронежской областях. На вечерах и «беседах» за столом женщины присоединяются к мужскому ансамблю, но инициатива обычно остается за



мужчинами. Можно сказать, что в художественной самодеятельности наблюдается большое разнообразие составов хоров и ансамблей — однородных и смешанных в разных сочетаниях.

В профессиональном искусстве закрепились два основных типа народных хоров. Первый имеет ограниченный диапазон без сопрано и низких басов и поет песни в тесном расположении голосов (с охватом звуковой шкалы в полторы-две октавы). Второй имеет полный объем звуковой шкалы обычного смешанного академического хора, а именно: сопрано, альт, тенор, бас. У хоров этого типа народная песня может звучать в широком расположении голосов в две с половиной — три октавы.

К первому относится, например, хор им. М. Е. Пятницкого, ко второму — Волжский хор. Московский хор под управлением П. Г. Яркова состоял из певцов, обладавших разными тембрами и диапазонами голосов. Этот хор одну и ту же песню исполнял иногда в тесном (без сопрано и басов), а иногда в широком (с сопрано и басами) расположении голосов, в зависимости от тональности, которую устанавливал запевала. Однако хор не терял национального характера и черт, присущих народному пению.

Собирая хор из певцов, имеющих «свою манеру», руководитель может ограничить состав только низкими женскими и высокими мужскими голосами, если в данной среде так только поют и умеют петь песни.

Если же нет возможности собрать хор из певцов, исполняющих песни согласно местным традициям, то руководитель строит свой хор по «типу» какого-либо из профессиональных хоров. Известно, что у каждого из профессиональных народных хоров всегда есть «приверженцы» из художественной самодеятельности и подражатели. Они стремятся воспроизводить репертуар и манеру коллектива, который пользуется особой любовью хористов и руководителя.

Иногда руководитель создает народный хор из любителей пения, не связанных никакими местными традициями или стремлением быть похожими на известный коллектив. В этом случае он может и должен подбирать в хор голоса, не ограничивая их диапазон, принимать певцов с низкими и высокими голосами. В народных хорах обычно произведения поются в более низкой tessiture, чем в хорах академических.

Для наглядности приводятся две таблицы диапазонов голосов: в хоре академического типа (по П. Г. Чеснокову) и в народном хоре с полным составом голосов (по П. Г. Яркову). В народных хорах с местными традициями из общей шкалы выпадают целые группы, например: высокие женские или

ТАБЛИЦА ДИАПАЗОНОВ ГОЛОСОВ РЕГИСТРОВО-ТЕМБРОВОЙ ХОРОВОЙ СИСТЕМЫ В АКАДЕМИЧЕСКОМ ХОРЕ (по П. Г. ЧЕСНОКОВУ)

низкие мужские или частично голоса из той или иной группы (см. таблицы по П. Г. Яркову и П. Г. Чеснокову).

Соотношение голосов в партиях народных хоров иное по сравнению с академическими. Если для академических хоров почти обязательна пропорция один к одному (то есть равное количество голосов в партиях), то в народных хорах при восьми-девяти альтях, например, достаточно двух-трех звонких сопрано подголосочного характера. В мужском составе хора при восьми-девяти басах и баритонах достаточно иметь



(по П. Г. Чеснокову)

Т Е Н О Р А

I A  
I B  
I B  
II A  
II B  
II B

Баритоны А  
Баритоны Б  
Баритоны В

Средние басы А  
Средние басы Б  
Средние басы В  
Средние басы Г

Октава А  
Октава Б

три-четыре высоких тенора. В смешанных хорах женщин обычно бывает больше, чем мужчин (например, в Уральском народном хоре).

В последнее время в профессиональных хорах заметна тенденция к уравниванию мужских и женских групп в количественном отношении, так как не всякая песня хорошо звучит при

неравном составе групп (это касается особенно современных песен).

В народном профессиональном хоре типа хора им. М. Е. Пятницкого мужская и женская группы делятся на три партии каждая: высоких, средних и низких голосов.

В основе народного хорового пения лежит принцип полифонического многоголосия, где все голоса поют песню, не разделяясь на главные и второстепенные партии. Так, в двухголосной песне «Ой, да ты, калинушка» обе голосовые партии исполняются альтовыми группами, но в большом хоре эта двухголосная основа разойдется между всеми голосами на две и даже на три октавы вверх и вниз с одновременным варьированием (пример 27).

27  $\text{♩} = 50$

Одна Двое

Ой, да ты ка-ли-нуш-ка, ты ма-ли-нуш-ка

Хор

Женские голоса

I  
II  
III

Мужские голоса

I  
II  
III

Ой, да ты не стой, не стой, на го-ре кру-той

Разделяясь на голосовые группы, народные певцы «разводят» напев песни на все голоса — высокие и низкие, позволяют себе «присочинение», прибавление иных мелодических попевок, то есть одновременное исполнение вариаций к основной мелодии первого и второго голоса. Такое подведение голосов к основному напеву называется в народе «подводкой», «дишкантом», «подголоском». В научной фольклористической терминологии укрепилось название «подголосок».

Можно указать несколько различных видов подголосков, встречающихся в певческих стилях, основанных на областных традициях.

Своеобразна роль подголоска в северном пении. Певицы



и певцы хора поют одноголосную основу песни либо в унисон, либо в октаву. Исполнители подголосков варьируют этот же напев или пытаются выделить самостоятельный, часто верхний по отношению к мелодии, поющей в грудном регистре, голос, звучащий, однако, слабее, чем основная мелодия. Из этого вида подголоска развилась народная хоровая полифония, получившая название «подголосочной» (пример 28).

28

Верхние подголоски

Ведущий голос

Нижние подголоски

Хор

По про си те, ба тюш ка да

В Воронежской области подголосками называется пение без слов на какой-либо гласной с частыми остановками на выдержанном звуке нижней или верхней тоники. Этот вид подголоска употребляется в хоре им. М. Е. Пятницкого, в Воронежском хоре; его часто вводили в свои произведения и обработки народных песен композиторы А. Д. Кастальский, П. Г. Чесноков, А. В. Никольский и другие (пример 29).

29 Подголосок

Хор

ля, Тру дом мы ки зо билью про ло жим путь се бе, а

В донских песнях подголосок называется «дишкант». Его «выводят» обычно певцы с высокими звонкими голосами: тенор-альтина, мальчик-альт, женщина-альт или высокое сопрано. Исполнитель «дишканта» мастерски ведет вариации с элементами колоратурного пения (с мелизмами) на фоне двухголосного (чаще мужского) хора. Основой при этом

30

Дишкант Тенор

Тенор Бас

То личка слу жил да раз доб рый я

является басовая партия, а верхняя, баритонно-теноровая, перекликается с партией басов или с «дишкантом» (пример 30).

К подголоскам относится также употребительный всюду (особенно в плясовых и частушках) прием ритмических выкриков на фоне звучания песни: «И-их, их!», «Э-эх!», «Ах, ах!» и т. п.

Эти и иные разнообразные виды подголосков показывают огромную исполнительскую изобретательность у наиболее талантливых певцов, всегда стремящихся расцветить, украсить песню.

При характеристике варьированного народного многоголосия не следует употреблять термин «надголосок». Этот термин не соответствует народному пониманию «подголоска» как подпевания на высоких тонах. Термин «подголосок» связан с понятием «голосить», то есть подпеть то же самое, только на высоких нотах (встречается слово «верещать», употребляемое в том же смысле).

При большом разнообразии подголосочных приемов понятие «подголоска» обуславливается двумя главными признаками: 1) во всех случаях он показывает степень отклонения поющего от основного напева вверх или вниз; 2) исполнение подголосочной партии, даже такой развитой и самостоятельной, как на Дону или в южных русских районах, поручается обычно одному исполнителю.

В тех случаях, когда подголосочная партия утверждается в качестве самостоятельного мотива к основному, ведущему, ее начинают петь одновременно много голосов, уравнивая в силе и значении с основным напевом, — тогда подголосочная функция этой партии отпадает, заменяется полноценной хоровой. Примером может служить песня «Ой, да ты, калинушка» (см. пример на стр. 41).

Основное условие пения в народном хоре — петь так, как удобно певцу, сообразуясь с рабочим диапазоном голоса, возможностью «водить голосом» в пределах основного варианта напева двухголосной песни (то есть нижнего или верхнего мелодического контура).



В многоголосном хоре, богатом различными по тембру и тесситуре (высокими и низкими) голосами, часто можно услышать простую двухголосную песню, распетую на восемь, десять и больше хоровых партий, украшенную подголосками.

Умение сплестать голосовые партии, давать напеву верное и красивое направление с учетом стройности всего ансамбля, сочетать голоса составляют основу высокого мастерства голосоведения. Стоит только кому-либо из певцов забыть об ансамбле, увлечься мелодическим рисунком своего напева, как этот напев становится доминирующим, и голос певца начинает выделяться как солирующий на фоне хора. В слаженном ансамбле новые исполнители испытывают немало огорчений, пока не научатся владеть этим искусством.

Искусство «водить голосом», то есть индивидуализировать, варьировать напев песни, весьма сложно. Плетение мелодического узора в общем хоровом ансамбле дается не сразу. Нужно усвоить главный напев песни, ее основу, прежде чем искать свой самостоятельный мелодический рисунок и закреплять место своего голоса в общем ансамбле.

Без звучания в хоре основы напева невозможно создать подголосочную полифонию. Поэтому некоторые умелые певцы или певицы иногда сознательно избегают варьирования мелодии и ведут свою партию, оставаясь в пределах основного устойчивого напева песни. Они отлично слышат мастерские вариации партнера, но сами своим пением служат как бы звуковой опорой, канвой, по которой их товарищи «вышивают» затейливые узоры мелодической орнаментики.

Рядом с мастерством голосоведения (умением сочетать свой голос с другими — чувством ансамбля) стоит не менее трудное искусство импровизации мелодии (умение свободно обращаться с мелодическим материалом, умение создать мелодию). Процесс овладения искусством импровизации труден и длителен. Импровизация требует от всех без исключения участников хора постоянного творческого подъема, вдохновения, любви к песне, понимания ее «души» и отличной «спетости» с другими, основанной на умении «водить голосом».

Если хотя бы часть певцов лишена творческого настроения: устала, отвлечена посторонними делами и мыслями — и не в состоянии импровизировать, песня звучит вяло, неровно.

Мастерство импровизации с большой силой и яркостью обнаруживается у лучших запевал хора или у руководителей ансамблей. Импровизация напева песни характеризует творческий облик певца или певицы; чем богаче одарены, чем более опыты певица или певец, тем интереснее, тоньше и художественнее будет их импровизационное искусство.

Народные певцы не тяготеют большим количеством музы-

кально-поэтических стрóf (часто достигающих до двадцати и более). У народного певца дышит и живет каждое слово; песня льется, как широкая река. Слушая такую песню, даже не замечаешь повторяемости музыкальной строфы (куплета), потому что одна и та же мелодия непрерывно варьируется, и варьирование это органично связано с содержанием песни. Чем дальше развивается, разворачивается повествование, чем глубже, проникновеннее становится проявление настроений и переживаний исполнителей, тем взволнованнее вариации напева, разнообразнее средства выразительности, накопленные коллективным и индивидуальным художественным опытом.

Однако ни один талантливый певец не злоупотребляет многообразием этих средств выразительности. Он выбирает их со вкусом, пользуется ими экономно. Важнейший, главный прием он берет за основу выразительности передачи содержания песни: это может быть предельно широкое непрерывное дыхание и долгий звук в лирической песне; отчетливая моторная ритмика в песне плясовой; остро акцентированная ритмика, с нарочито подчеркнутой дикцией на слабых долях такта в частушках; выразительная интонация слова — звука в величальных, застольных, поздравительных, похвальных песнях. Исполнитель обязан знать, какие приемы исполнения в данной песне допустимы, какие исключаются.

В умелом применении указанных приемов сказывается чутье художника, воспитавшего в себе строгий художественный вкус, перенявшего все лучшие исполнительские и творческие традиции, накопленные и развитые многими поколениями.

Хоровая партитура народного хора складывается из «разветвлений» мелодической основы народной песни.

Мелодическая основа народной крестьянской песни одноголосна или двухголосна.

К напевам песен с одноголосной мелодической основой трудно присочинить (как иногда говорят, «подобрать») второй, не менее самостоятельный голос. При совместном исполнении такой песни отдельные певцы могут допускать лишь варьирование ее, которое даст местами двузвучия и даже трехзвучия, но основной контур мелодии — мелодическая основа песни — останется одноголосным (пример 31).

Среди крестьянских песен есть много и таких, в которых ясно обнаруживается двухголосная основа напева: два самостоятельных голоса одной песни представляют две одинаковые значительные мелодии, взаимно «требующие» друг друга (пример 32).

Звучание в одном голосе верхней или нижней мелодии порождает в слуховом восприятии поющего другую мелодию,





вызывает потребность одновременно петь (именно петь, а не слышать) и эту, другую мелодию. В таких случаях трудно сказать, какой голос из двух важнее. Чаще всего тот, которым начинается запев песни.

Примечание. Ярко выраженное трехголосие с самостоятельным проведением мелодии третьего голоса в крестьянских народных песнях почти не встречается. В репертуарах крестьянских народных певцов есть демократические городские песни XIX века, распетые, в соответствии с народными традициями, главным образом двухголосно, но с довольно самостоятельным третьим голосом. В народе такие песни называются «триольными». Таковы, например, песни «Вниз по матушке по Волге», «Среди долины ровныя» (пример 33).



Основное требование народной полифонии — обязательное исполнение мелодии всеми участниками хора.

Многоголосие образуется вследствие того, что, во-первых, однородные голоса одного регистра при совместном пении допускают свободное варьирование мелодии, образуя подголоски к этой мелодии; во-вторых, однородные голоса поют мелодию в двух регистрах — грудном и головном, в двухоктавном звучании, сохраняя тот же принцип свободного варьирования; в-третьих, к двухоктавному пению женских голосов добавляются высокие мужские, усиливающие звучание женских голосов низкого регистра, и низкие мужские голоса, удваивающие в октаву ниже высокие мужские голоса. В последнем случае одноголосная варьированная мелодия звучит в трех октавах, с на-

ложением в средней октаве тембров высоких мужских голосов на тембры низких женских (пример 39).

Мелодия значительно изменяется у отдельных варьирующих голосов, отчего образуется многоголосное разнообразие в звучании песни при различной тембровой окраске.

В песне, имеющей двухголосную основу, многоголосие возникает тоже вследствие многорегистрового и многотембрового варьирования мелодии с выделением подголосков в разных октавах, но в более сложной форме, так как варьирование относится не к одному, а к двум напевам — голосам песни, имеющим самостоятельное значение, но взаимно связанным друг с другом (пример 40).

По устной традиции народные певцы обычно не придерживаются раз установленной хоровой партитуры. Однако в слаженном, спевшемся ансамбле более или менее устойчивое соотношение голосов в многоголосной хоровой народной песне позволяет зафиксировать наиболее яркие образцы народной подголосочной полифонии в исполнении лучших мастеров народного пения в установившейся на длительный срок стабильной хоровой партитуре.

\* \* \*

При исполнении хороводных, игровых и плясовых песен народный хор движется, танцует, «разыгрывает» содержание песни. В этом случае происходит перестановка певцов с места на место (либо по росту, либо поочередно женщины с мужчинами); вследствие этого хор распадается на маленькие вокальные ансамбли в три-четыре человека, оказывающиеся рядом, но поющие каждый свою партию.

В квалифицированных народных хорах вокальный ансамбль от перестановки не расстраивается. Этому способствует многолетняя спетость, «чувство локтя», особо развитое у народных певцов.

Руководителям хоров можно порекомендовать включать всех участников хора в занятия по движению и танцу независимо от того, танцуют ли они в концерте. Тренировка в танце и пластических движениях приучает артистов или участников хора к красивой, плавной походке, умению держаться степенно и с достоинством.

\* \* \*

В большинстве народных хоров установилась традиция исполнять песни без дирижера. Эта традиция идет от «артельного» пения, в котором участвовало небольшое количество



певцов, подчинявшихся в основном воле лучшего певца-запевалы. Запевала обычно определяет звуковысотный уровень (тональность) песни, устанавливает темп, ведет «стержневой» (основной) напев, вокруг которого остальные голоса сплетаются в причудливых вариациях пестрым красочным ансамблем тембров и регистров.

Роль такого запевалы в народном хоре очень важна. Всякая народная песня начинается с запева одного голоса. Но запевала не только начинает песню. Он ведет ее с начала до конца, являясь одновременно незаметным «дирижером», потому что остальные певцы подчиняются его тону, голосу, темпу.

Запевала выдвигается из среды хора не только за красоту тембра, знание песни, но и за способность понимать «душу» песни. При плохом запевале хор не подхватит песни, не споет ее «как надо». Опытный запевала своим голосом как бы цементирует все голоса хора, подчиняет их своей воле, руководит исполнением песни. При исполнении различных песен такое своеобразное «руководство хором» переходит от одного запевалы к другому. Это повышает активность и творческую инициативу хора. В артельном пении от каждого певца требуется максимальная самостоятельность, собранность, чувство ансамбля.

Участвуя в хоре только своим голосом, каждый певец внутренним слухом «поет» всю песню целиком, многоголосно. Опытный певец готов в любую минуту поставить свой голос на место голоса утомившегося соседа, даже перейти из одной партии в другую, когда почувствует необходимость «подкрепить» ее. Если хор поет в сопровождении музыкального инструмента (например, баяна), то нередко роль дирижера выполняет баянист.

В хорах, где нет опытных певцов, вся творческая работа ложится на руководителя. Роль руководителя в народном хоре — воспитательная, творчески направляющая. Руководитель хора развивает в участниках способность к индивидуальному творчеству; этот процесс предполагает создание новых песен и их распевание, «разведение на голоса» старых песен. Руководитель должен быть творчески одаренным человеком и опытным музыкантом.

Среди выдающихся руководителей-самородков народных хоров известны имена Ивана Евстафьевича Молчанова (1809—1881), Митрофана Ефимовича Пятницкого (1864—1927), не только руководившего хором, но и исполнявшего песни вместе с другими певцами, Петра Глебовича Яркова (1875—1945) — певца и автора ряда современных песен и частушек.

\* \* \*

Народное творчество не ограничивается только пением. Немалое место в нем занимает и инструментальная музыка. Участие народных музыкальных инструментов в народном хоре весьма желательно. Но не следует отдавать исключительное предпочтение баяну или, тем более, аккордеону. Последний по своему тембру чужд звучанию народной песни.

В народном хоре могут найти применение местные народные инструменты: жалейки, дудки, балалайки, гусли, домбры, гармоники-двухрядки, рожки, трещотки, бубны и даже скрипки. Привлекая в хор народные инструменты, руководитель не должен забывать о том, что чем больше хор поет без сопровождения музыкального инструмента, тем скорее он достигает настоящего народного хорового мастерства.

В народной практике музыкальные инструменты не просто аккомпанируют, они — равноправные участники ансамбля, в котором сочетаются пение и инструментальная музыка. В Смоленской области или Белоруссии популярна скрипка. Она ведет основу мелодии, в то время как певцы и певицы варьируют ее. Скрипка — очень нужный и полезный в хоре инструмент. С ее помощью вырабатывается чистота интонирования звуков, ровность и певучесть мелодии, точность ритма и чистота двухголосия.

В других местах распространена жалейка. В ансамбле с другими инструментами она ведет мелодию, но ей свойственно довольно сложное варьирование, если голос или иной инструмент (скрипка, дудка) ведут основной напев.

На инструментальное сопровождение в хоре нужно обращать особое внимание. Этот вопрос еще до сих пор не разработан даже в профессиональных коллективах. Фольклористы мало занимаются собиранием и изучением народных мелодий в исполнении народных инструментов. При огромном количестве публикаций текстов песен, исчисляемых тысячами, мелодий песен насчитываются сотни, а записей инструментальных пьес — единицы и десятки.

Народные хоры окажут немалую услугу советской массовой музыкальной культуре, если сумеют сочетать певческое искусство с народными традициями виртуозной игры на народных инструментах.

\* \* \*

В исполнительской практике народных хоров немалое место занимают народная хореография и пантомима. Мы говорили уже об их значении для стройности хорового ансамбля.



Хочется указать руководителям хоров на необходимость заниматься этой стороной народного творчества с не меньшим усердием и вниманием, чем пением. К сожалению, пока народная хореография находится в наибольшем отрыве от музыки и пения у исследователей и собирателей народного творчества. Специалисты, хореографы и музыканты по-разному воспринимают движения в танцах и ритмы народных танцевальных песен или инструментальных пьес. А руководители хоров, получая специальное образование дирижеров, постигают искусство танца лишь тогда, когда вплотную сталкиваются с ним в своем коллективе. Поэтому мы считаем необходимым дать сведения о народной драме и хореографии в связи с хоровым пением.

Хороводы и хороводные песни можно разделить по их содержанию на игровые и плясовые.

В первых развивалось и приобретало более острую сюжетную направленность драматическое искусство (пантомима), во вторых получила право на самостоятельное существование и развитие народная хореография.

От песен и хороводов второй группы, в свою очередь, отделились и выкристаллизовались в самостоятельный жанр пляски и сопровождавшие их плясовые песни, вокальные и инструментальные, которые следует рассматривать как третью самостоятельную группу.

Отличительные особенности этих трех самостоятельных жанровых групп заключаются в следующем.

Хороводы-игры представляют собой небольшие законченные музыкально-драматические сценки, разыгрываемые участниками хоровода. Корифеи хора разыгрывают действие под пение остальных участников, стоящих по кругу. Действие происходит внутри круга. Главное для этих хороводов — содержание песен, ибо все, о чем поется в песне, должно изображаться действующими лицами в виде маленькой драматической пьесы.

В исполнении песен для хороводов-игр ведущую роль играет запевала, который начинает каждую строфу песни, а хор ее продолжает. Запевала «рассказывает» (поет) содержание песни, а хор поет припев или повторяет слова, пропеты запевалой.

Темпы таких песен умеренные или даже медленные. Содержание песен весьма разнообразно, но это всегда какая-нибудь жанровая сценка из народного опыта (например, «Из-за лесу, лесу темного») (пример 34).

Хороводы-пляски представляют собой большие группы танцующих людей. Их главная особенность заключается в том, что все пляшущие поют песню и стремятся в такт пению со-



блюдовать четкость хореографических построений («змейки», «ручейки», «улицы», «ворота» и пр.) и не менее точно и отчетливо «выбивать» ногами ритм установленного движения.

В песнях хороводов-плясок содержание обычно бывает шуточного либо лирического характера. Чаще всего в них встречается мотив величания или «припевания» юношей к девушкам с упоминанием имен величаемых («припеваемых»).

В величальных песнях упоминается либо одно имя — девушки или молодца, либо пары (жениха и невесты, жены и мужа), с похвалой их достоинствам. В некоторых областях величают 3—4 пары присутствующих. Встречаются песни, в которых поют пока всех присутствующих не повеличают. В припеваниях звучит мотив взаимной симпатии, любви юноши и девушки, их предполагаемого сватовства.

Важное место занимают песни с текстами о земледельческом труде: сеяние проса, уборка льна, плетение плетня. Громадную роль в них играет темп и ритм как основа коллективного движения, коллективного танца.

Поют песню все участники хоровода. Запевала только начинает песню, задавая тон и устанавливая темп. Хор подхватывает песню и продолжает ее до конца, не останавливаясь (пример 35).

В хороводах-играх с окончанием песни заканчивается и хоровод, а в хороводах-плясках одна песня сменяет другую, но хоровод не останавливается. Часто один напев служит трем или четырем песням, разным по содержанию.

Пляски отличаются от хороводов-плясок степенью необходимого исполнительского мастерства, виртуозными приемами, доступными лишь немногим одиночкам. Главное здесь — общение с партнером (или партнершей) и независимость от остальных участников пляски (даже в ансамблевом танце типа кадрили во много пар — на первом месте внимание к партнеру).

В песнях для плясок по кругу содержание бывает шуточ-





ное, бытовое, лирическое. Поют песни только зрители, стоящие вокруг пляшущих, пляшущие же не поют.

Темпы песен значительно быстрее, чем в хороводных плясовых. Своеобразие плясовых песен заключается в том, что мелодия их преимущественно ограничивается объемом квинты с ощущением мажорного или минорного лада, причем крайние звуки в интервале квинты могут звучать непрерывно в качестве выдержанного созвучия (своеобразного двойного органного пункта). В этом сказывается близость плясовых напевов к инструментальной музыке, связанной с устройством и настройкой инструментов: лиры, волынки, гудка, жалейки и других (пример 36 — наигрыш на лире).



Далеко не все приемы, встречаемые в исполнительской практике народных певцов (подчас не первоклассных), являются высокохудожественными, ценными. Немало встречается приемов устаревших, свидетельствующих о слабо развитом художественном вкусе. Грубость, нарочитая вульгарность и развязность, встречаемые в исполнении некоторых певцов, к сожалению, иногда подхватываются некоторыми исполнителями, переносятся в практику самодеятельного и даже профессионального искусства.

Некритическое отношение к исполнительским традициям, искажение их, заимствование плохих приемов исполнения, стремление добиться лишь внешнего сходства с народными исполнителями, утрирование лучших художественных «находок» приводят по существу к отрицанию народного исполнительского стиля.

К наиболее характерным недостаткам и ошибкам профессионалов-исполнителей в работе над народной песней относится настойчивое пропагандирование ограниченного певческого диапазона. Считалось, что народную песню надо петь только низким женским голосом. Из мужских голосов предпочтителен был высокий. Из хоров народной песни изгонялись и изгоняются высокие женские голоса (сопрано) и низкие мужские (басы).

Типичной ошибкой является также убеждение, что пение «белым звуком» — признак народной манеры пения. В результате неумеренного пользования белым звуком у исполнителей появляется крикливость, грубое акцентирование каждого звука, отсутствие нюансов, полное игнорирование широкого диапазона голоса с его головными звуками, неправильное пользование микстовыми звуками как крайними звуками грудного регистра.

Часто встречается и некритическое применение к песням разного характера и жанра лишь двух видов подголосков — «иханья» и взвизгивания, выкриков и перекрывания долгим крикливым звуком основной мелодии песни.

Резкое скандирование текста, грубая подача звука, имевшие место в народной певческой практике, утверждаются как основа народного стиля и распространяются неопытными руководителями хоров на все виды народного песенного творчества.

Подчас сознательное копирование чьей-либо индивидуальной манеры исполнения приводит к грубому натурализму.

При выборе мелодии песни для исполнения в качестве основы нередко берется второстепенная вариация к основному



37 Скоро  
Поют вариацию

А у нас нон-че у но-чи при лу-чи-не, при све-чи

Нужно петь основную мелодию

А у нас нон-че у но-чи при лу-чи-не, при све-чи

ай, ле-ли, ай, ле-ли, ай-ле-ли-ли лей-ле-ли

ай, ле-ли, ай, ле-ли, ай-ле-ли-ли лей-ле-ли

напеву — в результате песня звучит в искаженном виде (пример 37).

Частое злоупотребление свистом и хлопаньем в ладоши свидетельствует о незнании народных традиций и неумелом их применении ко всем жанрам. Свист возможен только в военно-походных казачьих и солдатских песнях и плясовых, шуточных мужских. Хлопанье в ладоши свойственно женщинам во время пляски как танцевальный жест или момент подчеркивания особенно ярких динамических и ритмических акцентов.

Частое применение portamento (то есть пения со скольжением голоса по промежуточным звукам при переходе от одного звука данной мелодии к другому или на окончании фраз) у народных певцов находится в прямой зависимости от произнесения текста. Например, у курских певиц — оттягивание звука в конце фразы есть выразительный прием для сохранения темпа и четкости ритма в подвижных песнях (пример 38).

38

Да чер-но-бро-ва-я, чер-но-о-ка-я

Знак „—“ — скольжение голоса вниз на неопределенную высоту.

У профессиональных певцов именно этот прием становится одним из самых отрицательных; он звучит грубо, вульгарно.

Нередко встречается также небрежное отношение к чистоте и художественности текста, сознательное искажение речевой дикции как натуралистическое подражание просторечию.

Если певица-крестьянка, у которой речь основана на местном диалекте, может допустить неправильное, с литературной

точки зрения, произношение слова (например: «заперта трюмя замками»), то у нее это прозвучит просто и не будет коробить слух; у профессиональной певицы с эстрады это же слово прозвучит как искажение русской речи.

Очень многие песни изменяются в худшую сторону вследствие неправильного отношения исполнителей-профессионалов. Незнание законов соотношения ритма стиха с ритмом песни, незнание элементарного строения музыкально-поэтической строфы песни приводит к тому, что исполнители произвольно и неряшливо подтекстовывают слова вне связи ритмики напева с логическими акцентами в тексте. Незнание жанровых стилистических особенностей исполнения песни приводит к полному нарушению исполнительских традиций.

У каждой песни есть определенный, основной темп, однако профессионалы часто насилуют природу песен, втискивая их в слишком быстрые темпы либо чрезмерно растягивая.

На эстраде часто наблюдается нарочитое ускорение темпов в плясовых песнях в угоду виртуозной технике плясунов, не умеющих выбрать для пляски соответствующую мелодию с более подвижным темпом.

Наоборот, светлые, оптимистически звучащие у народных певцов лирические, «долгие» песни вследствие общего замедления темпа превращаются в унылые напевы с неоправданными паузами между словами и чрезмерно долгими звуками в концах строк и фраз. В самой же песне отсутствуют агогические (темповые) нюансы, которыми так богата народная традиция исполнения.

Динамическая нюансировка у народных певцов отталкивается от основного уровня громкости, присущего данной песне, придающего ей основное настроение или окраску. В дальнейшем отклонение основывается на интонационной выразительности текста и мелодии.

Знатоками и мастерами держать песню в пределах основного уровня громкости должно считать артистов хора имени М. Е. Пятницкого. Достаточно прослушать песни «Полоса моя, полосонька» и «Ревела буря» в исполнении этого хора.

Многие руководители хора игнорируют этот принцип и в погоне за разнообразием, за «раскраской» произведения злоупотребляют сменой двух крайних степеней силы звука («громко» и «тихо»), часто не отдавая себе отчета, почему они это делают, ибо содержание песни не всегда принимается во внимание. Исполнители ориентируются главным образом на звуковые тембровые контрасты.

Неумение разобраться в жанровых особенностях песни ведет к смешению в одной песне исполнительских приемов, присущих разным жанрам, и неправильному применению их



в концертной практике. Например, под напев былины об Илье Муромце дается «славянский» хоровод-танец; на напевах частушек — неоправданный прием жестикуляции; в благородной хороводной игровой песне используются формы лубка, балагана. Наблюдается излишняя драматизация лирических песен.

Традиция свободного «гуртового» пения с принципом петь «кому как удобно» подменяется беспорядочным, хаотическим пением без разделения на голосовые партии, без элементарного строя и ансамбля; совершенно отсутствует пропорциональность в соотношении хоровых партий и голосов в партиях.

Народный многоголосный склад песни подменяется четырехголосным гомофонным пением, своеобразная ладовая организация крестьянской народной мелодии искажается. Народное хоровое пение а саррелла вытесняется двухголосным пением под баян, тенденция к полифоническому мышлению у певцов хора постепенно исчезает.

Народные певцы-мастера, знатоки песни, оставили потомству прекрасные образцы песенного, музыкального, драматического и хореографического искусства, образцы вековой хоровой и сольной песенной культуры. На критическом и вдумчивом освоении этой культуры зиждется творчество композиторов-классиков, наших лучших композиторов и исполнителей. Это богатство далеко еще не познано. Оно еще долго будет служить для советских исполнителей и композиторов источником вдохновения.

### Глава третья

## О РАБОТЕ НАД НОВОЙ ПЕСНЕЙ

В работе над новой песней руководитель исходит из наличия жанровых особенностей песни, ее одноголосной и двухголосной основы и из голосового состава хора. Как правило, руководитель берет только основу напева народной песни и разводит ее на голоса применительно к составу голосов в своем коллективе.

Мы говорили, что мелодическая основа народных старинных и современных песен бывает одноголосной или двухголосной. В одноголосной песне все поют одну мелодию, потому что трудно к ней сочинить другую самостоятельную (в народном стиле) мелодию; отдельные певцы только варьируют ее. Так, например, в песне «Калина с малиною» мы видим незначительное расхождение голосов (пример 31).

Самое простое разведение на голоса такой мелодии заключается в делении хора на женскую и мужскую группы. Эту мелодию песни певцы хора поют в разных октавах (пример 39).

39 Довольно медленно  $\text{♩} = 66$

Женские голоса

Мужские голоса

На мягкой траве (ах) на лугу рекой

В песне с двухголосной основой обе мелодии достаточно самостоятельны, но ведущей чаще бывает та, с которой начинается запев. Отличительная особенность исполнения песен этого типа — стремление исполнителей обоих голосов «отделиться» друг от друга и на окончаниях разойтись вверх и вниз на октаву (пример 32).



Примечание. Термин «голос» здесь и дальше употребляется нами в значении «человеческий голос» и в значении «голос песни» (хоровая партия), в зависимости от общего смысла фразы, в которой окажется это слово.

В смешанном хоре песня с двухголосной основой требует разделения мужской и женской группы на высокие и низкие голоса.

Двухголосная песня, помимо разведения ее на высокие и низкие голоса, позволяет еще варьировать напев, в результате чего между высокими и низкими партиями часто образуется средняя партия, соединяющая в своем мелодическом рисунке попевки верхнего и нижнего голоса песни. В результате такого стремления среднего голоса выделиться в отдельную партию в лучших народных хорах укрепились традиции разделять однородную группу (например, женские голоса) на три партии, различая голоса верхний, средний и нижний (пример 40).

40  $\text{♩} = 62$

Женский высокий голос  
Подголосок  
Женский средний голос  
Женский низкий голос

В лучших, известных нам хорах каждую из этих партий — голосов (высоких, средних и низких) делят еще на первые и вторые. Получается шестиголосное пение в однородных (например, женских) хорах и богатая, десяти-, двенадцатиголосная партитура в хорах смешанных.

Варьирование основных голосов в двухголосной песне как бы «раскачивает» вверх и вниз основной напев, поэтому в некоторых песнях можно услышать от шести до двенадцати голосовых партий, звучащих одновременно в разных октавах (пример 41).

Руководитель должен знать рабочий диапазон голосов всех певцов и тембры их. В зависимости от содержания песни и характера ее напева следует опираться на ту или иную груп-

41  $\text{♩} = 72$   
а) двухголосная основа

б) то же с варьированием в других голосах

Женские голоса

в) смешанный хор

Высокие голоса  
Женские голоса  
Запевала  
Средние голоса  
Низкие голоса  
Высокий и Средний голоса  
Мужские голоса  
Низкие голоса

пу голосов, дающую песне основную тембровую окраску, с тем чтобы остальные группы примыкали к ним сверху и снизу в качестве «подголосков».

Разведение песни с одноголосной основой на высокие и низкие, мужские и женские голоса не представляет собой трудности. Важно только выбрать удобную для всех голосов тональность.

Разведение песни с двухголосной основой зависит от того,



каким голосом поручено ведение основных партий. Если в женском хоре обе эти партии исполняют низкие и средние голоса, то верхние голоса будут петь партию низких, но октавой выше.

Если обе партии ведут высокие и средние голоса, то низкие будут дублировать партию, исполняемую верхними голосами, но на октаву ниже.

При таком разведении крайние голоса будут удваивать в одном случае нижнюю партию, а в другом — верхнюю (примеры 42, 43).

42  $\text{♩} = 76$

43  $\text{♩} = 76$

Деление народного хора только на две группы — первых и вторых голосов — не оправдало себя. Оно заставляет певцов напрягать голос и неудобно для настройки на ту или иную тональную высоту.

Выделение самостоятельной средней группы певцов облегчает нагрузку и верхним, и нижним голосам. Средняя группа ведет главную мелодию песни (будь то верхний или нижний напев двухголосной песни), предоставив крайним голосам возможность петь свои партии в удобной для них тесситуре.

Это позволяет руководителю приспособлять не голоса к песне, а песню к голосам в наиболее выгодном для самой песни звучании, часто передавая (в разных песнях) одной и той же группе (например, средней) то верхний, то нижний голос. При этом крайние группы исполняют остальные партии.

Возможности распевания песен очень велики. Широко пользуясь ими, руководитель должен проявлять больше само-

стоятельности в обращении с напевом и настойчивости в воспитании у певцов любви к многоголосному пению.

Ниже в качестве образца или примера разведения одноголосной песни на голоса хора приводится описание работы над новой песней в одном из народных хоров. Состав этого хора имел неравные группы. В нем было 23 женщины и 16 мужчин.

Состав хора по голосам имел следующую структуру: мужской и женский хор делился на группы. Каждая группа в свою очередь разбивалась на голоса по партитурной нагрузке.

Женский хор делился на три группы.

Первая группа (высокие голоса)

- 1-е сопрано — подголосочного характера (2 чел.)
- 1-е сопрано — ведущая группа (2—3 чел.)
- 2-е сопрано — импровизатор-мастерица (1 чел.)
- 2-е сопрано — ведущая группа (3—4 чел.)

Вторая группа (средние голоса)

- 1-й альт — подголосочного характера, выполняет также функцию связующего тембра с первой группой (2 чел.)
- 1-й альт — ведущая группа (4—5 чел.)
- 2-й альт — импровизатор-мастерица (1 чел.)
- 2-й альт — ведущая группа (3—4 чел.)

Третья группа (низкие голоса)

- 3-й альт — ведущая группа (2—3 чел.)
- 3-й альт — подголосочного характера (1 чел.)
- 4-й альт — подголосочная группа (2 чел.)

Мужской хор тоже делился на три группы.

Первая группа (высокие голоса)

- 1-й тенор — подголосочного характера (1 чел.)
- 1-й тенор — ведущая группа (2—3 чел.)
- 2-й тенор — импровизатор-мастер (1 чел.)
- 2-й тенор — ведущая группа (2—3 чел.)

Вторая группа (средние голоса)

- 3-й тенор — ведущая группа (2—3 чел.)
- Баритон — импровизатор-мастер (1 чел.)
- Баритон — ведущая группа (3—4 чел.)

Третья группа (низкие голоса)

- 1-й бас — ведущая группа (2—3 чел.)
- 2-й бас — подголосочно-гармонического характера (2—3 чел.)



Прилагаемая ниже таблица размещения голосов на звуковой шкале сделана из расчета 39—50 человек. Указаны варианты хоровых групп (партий): а) по голосам, выполняющим хоровые партии в партитуре; б) по диапазону родственных голосов; в) по сходной тембровой окраске при необходимости усилить ту или иную хоровую группу в какой-либо песне (см. таблицу вокально-хоровой структуры).

Все участники хора были опытными певцами, обладавшими навыками к усвоению нового материала и творческой его переработке. Почти все они умели варьировать мелодию песни, находить место своему голосу в общем ансамбле, хорошо чувствовали стиль того или иного жанра песни. В каждой хоровой группе были запевалы и отличные мастера своего дела, за которыми всегда шли остальные участники хора.

Для разучивания в хоре нами был взят одnogолосный вариант песни «Ай, во поле липенька», записанный Н. М. Бачинской в деревне Егунино Звенигородского района Московской области. Напетая исполнительницей мелодия представляет собой сольный одnogолосный вариант хоровой хороводной песни (пример 44).

44 Подвижно

Знак  $\text{J}_{\text{,,}}$  — скольжение голоса вниз на неопределенную высоту.

Этот напев казался нам выведенным из двухголосной основы с чередованием сначала (такты 1 и 2) мелодии верхнего, а затем (такты 3 и 4) мелодии нижнего хорового голоса. Он был удобен для того, чтобы развести его на хоровые голоса и создать хоровую многоголосную партитуру.

Прежде чем приступить к разучиванию песни, нам пришлось поработать над текстом песни, сделать его удобным для концертного исполнения без хороводной игры, в меру длинным и вместе с тем наиболее полно раскрывающим содержание. Пересмотрели, помимо варианта Н. М. Бачин-

ской, несколько более ранних записей. В результате остановились на следующей редакции текста:

Ай, во поле липенька<sup>1</sup>,  
Под липою бел шатер,  
Во том шатре стол стоит,  
За тем столом девица.  
Рвала цветы со травы,  
Вила венки с городы.  
Кому венок износить?  
Носить венок старому.  
Старому венок не сносить<sup>2</sup>,  
Носить венок милому.  
Милому венок износить.

Чтобы хор мог разучить одnogолосную мелодию, необходимо было опустить ее на терцию ниже для удобства высоких и низких голосов (пример 45).

45 Подвижно

Над усвоением текста и мелодии хор работал до тех пор, пока не достиг определенных результатов, а именно: усвоил одnogолосный вариант мелодии песни, выучил полный текст, укладывая его поэтические строфы на музыкальную строфу, освоил ритмические особенности напева и темп песни.

В процессе разучивания в сознании певцов хора откладывались первые впечатления о наличии обязательных ладовых устоев, не подлежащих замене ни в одном голосе, ни при каком варьировании напева; а рядом с этим уже намечались части напева, доступные импровизации и «разведению на голоса»; в сознании певцов хора откладывались участки мелодии, которые впоследствии должны были закрепиться у ведущего голоса (верхнего или нижнего), и намечались второстепенные попевки, которые могли быть переданы другим голосам, поющим выше или ниже.

<sup>1</sup> Текст изложен по стиху, без повторений слов на музыкальной строфе. (Прим. автора).

<sup>2</sup> Песня сокращена за счет того, что нет повторений стихов от слова «Ай, во поле» до слов «кому венок износить», которые обычно поются в хороводах после слов «старому венок не носить». (Прим. автора).



Заметно было, что первые две мелодически одинаковые фразы лучше звучали у высоких голосов, а третья и четвертая фразы (вторая половина напева) переходили в диапазон звучания низких голосов и как бы опирались на них. Казалось, что происходит смена тембров. В первой половине ярче звучали тенора и сопрано, во второй половине энергичнее звучали басы и альты.

Выдерживая звучание песни в тональности фа мажор, удобной для всех голосов, мы приступили к репетициям, на которых было поставлено задание варьировать выученную хором мелодию. Оказалось, что варьирование напева расширило, «раскачало» песню вверх и вниз. Так, первая половина мелодии отошла к верхним голосам, а вторые голоса в этой части напева устремились на поиски вариаций. Вторая половина песни, наоборот, закрепились за вторыми, низкими голосами. Здесь верхние голоса должны были найти иное продолжение начатой ими мелодии.

В результате такого первичного распева получилась хоровая двухголосная песня с унисоном в конце. При распевании песни соблюдалось правило: одна певица исполняла запев — первую фразу песни, остальные певцы хора включались на второй фразе и пели до конца всю строфу сообща (пример 46).



Так, новый этап работы над песней заключался в разведении одноголосного напева на два основных возможных голоса. Образовались два «русла», по которым разветвился одноголосный вариант мелодии. Эти два русла стали, в свою очередь, главными, обязательными для высоких и низких голосов. Характерно, что в этом раздвоении певцами руководило гармоническое ощущение лада. В моменты устоев все голоса стекались в унисон, в моменты развития мелодии образовывалась многоголосная «пучность», заполняемая всеми голосами хора.

Следующим этапом работы были поиски новых вариаций напева в верхних и нижних голосах, отход от основной мелодии, в результате чего стали появляться одновременно созвучия из трех-четырех и больше голосов.



Здесь начинает преобладать не гармонический, а полифонический принцип мышления у певцов, обогащающий песню трех-, четырех-, пятиголосным сплетением голосов.

Со стороны некоторых певиц были попытки изменить зачин песни — мотив первой фразы. Частично эти изменения оказались приемлемыми (пример 47). Но одна из певиц дала слишком витиеватый узор, значительно отличавшийся от основного рисунка запева. Конечно, от такого зачина песни пришлось отказаться.

Когда наметились возможности разведения песни на голоса, наступил момент расширения диапазона звучания песни на две и три октавы соответственно тесситуре и тембровой окраске голосов.

Потребность развести песню на много голосов привела к смене тональности для того, чтобы высоким голосам петь в высоком регистре, низким — в нижнем; высоким мужским голосам — в унисон с низкими женскими голосами, низким — разместиться на октаву ниже.

Наиболее удобной тональностью оказалась тональность ля мажор (то есть та, которая записана Н. М. Бачинской от исполнительницы). В этой тональности песня свободно размещается в трех октавах:

1-я женская группа, высокие голоса (сопрано) поют в первой и второй октаве;

2-я женская группа — средние (альты первые) поют тоже в первой и второй октаве;

3-я женская группа — низкие голоса (альты вторые) в малой и первой октаве; тенора — в первой и малой октавах,



басы — в малой и большой; баритоны, подобно средней женской группе, располагаются между тенорами и басами (ближе к тенорам) в малой и первой октавах (пример 48).

Такое расположение голосов позволяет певцам вводить дополнительные импровизации к напевам. Различная окраска голосов обогащает звучание мелодии, исполняемой одновременно в трех октавах (пример 48).

48 Подвижно  
Хор

Женские голоса I  
II  
III

Мужские голоса I  
II  
III

Ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,  
Ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,  
Ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,  
Ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,  
Ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка  
ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка  
ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка  
ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка  
ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка  
ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

Когда разбивка песни на тембровое многоголосие была сделана, оказалось возможным продолжение процесса импровизации, но уже внутри каждой партии и в пении каждого отдельного голоса.

Здесь важно было сохранить чувство меры. Чрезмерно отдаленная от оригинала, усложненная импровизация должна быть отброшена: она засоряет общую хоровую партитуру и затушевывает основу мелодического контура.

В исполнении некоторых не в меру усердных, с мало развитым вкусом певиц такие импровизации противоречат природе песни и традициям народного хорового искусства. Эти нелогичные, художественно не оправданные приемы нами исключались в создаваемой хоровой партитуре.

Установившаяся тональность ля мажор диктуется также потребностью поручить запев верхним голосам — сопрано. Это придает песне свежесть, праздничность и нарядность. Последующее вступление низких альтов во второй фразе подчеркивает красочность высоких голосов и придает густоту и пышность звучанию. Потребность в тембровой раскраске песни подсказывает в первых двух фразах возможность отказаться от мужских голосов. Кажутся лишними и голоса средней женской группы, заполняющие звуковую «воздушную» пустоту между крайними голосами. Без них звучание мелодии оставляет впечатление широкого простора, воздуха, солнечности и ясности весеннего дня.

На второй половине музыкальной строфы, где центр тяжести падает на низкие голоса, включаются все голосовые партии, поет весь хор. При таком размещении хоровых тембров внутри строфы песни стало ясно, что запевы во всех строфах следует поручать не одной певице и не всему хору, а только группе высоких женских голосов — сопрано; вторую фразу целесообразнее поддержать только крайними женскими, высокими и низкими, группами голосов. И лишь начиная с третьей фразы песня поется полным хором. В таком исполнении и каждая строка, и песня в целом звучат нарядно, пышно и вместе с тем свежо и прозрачно (пример 49).

Если необходимо заменить запевалу с высоким голосом певицей с низким голосом, нужно еще проверить звучание песни с низким запевом альтового тембра. Для этого необходимо изменить тональность. При запеве альты песня звучит в ми мажоре; партитура при разведении на голоса приобретает иной вид (пример 50).

Замена запевалы и перемена тональности вызывают иное расположение голосов в хоровой партитуре. Происходит обмен партиями между высокими и низкими голосами. Каждая группа певцов не просто переносит свою проработанную, заготовлен-



49 Подвижно  
Запев

Хор

Женские голоса

Мужские голоса

Ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ную партию (импровизацию) на кварту ниже или на квинту выше. Нет, она вынуждена совсем отказаться от своей партии, отдать ее другой группе голосов, а себе взять любую импровизацию иной группы. Хор был приучен к тому, чтобы певцы и певицы не замыкались во время пения только в разработке и исполнении своей партии. Они всегда слушали товарищей по ансамблю.

Поэтому любой певец сравнительно скоро находит новое русло своему мелодическому рисунку, принимая на себя ту

50 Подвижно

Хор

Женские голоса

Мужские голоса

Запев

Ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,

ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,

ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

партию двухголосной основы, которая удобнее всего «ложится на голос». Приняв новую партию ансамбля, певец относится к ней творчески активно, соответственно своей индивидуальности привносит нечто свое в уже закреплённый другими певцами вариант напева.

Что же получается с песней в ином расположении голосов? В женских голосах «центр тяжести» звучания мелодии перехо-



дит в среднюю группу, в ней концентрируется большое количество голосов, для чего «притягиваются» в эту партию отдельные певцы сверху и снизу от «крайних» партий.

Эти голоса, исполняя основу напева ведущей (теперь — средней) группы, варьируют ее, иногда отделяясь вверх и вниз от основы. Крайние голоса переходят на положение второстепенных подголосочных групп. Сопрано дублируют подголосочную низкую альтовую группу на октаву выше.

К женскому хору присоединяются мужчины. В этой тождественности они чувствуют себя очень удобно. Особенно ярко и красочно звучат баритоны, принявшие на себя инициативу в введении основного напева (подобно средней женской группе, но на октаву ниже). Песня звучит красиво, звонко. Она становится хоровой концертно-эстрадной песней.

Теперь хором разработаны две основные партитуры для смешанного состава хора с запевами высокого и низкого женских голосов. Однако в обоих вариантах песня как бы лишена того характера девичьей нежности, наивной чистоты, весенней свежести, которые составляют ее «душу». Некогда песня родилась и исполнялась женской частью сельской молодежи в дни весенних гуляний на лоне природы. Буйный расцвет молодой зелени, теплые весенние дни, яркое солнце, синее небо, щебетанье птиц влияли на настроение и душевное состояние молодежи и не могли оставаться вне художественного отражения в поэзии и музыке.

Весенняя хороводная песня юности, девичьей мечты, сокровенных желаний должна звучать в женских голосах. В первом варианте хоровой партитуры мужские голоса, басы, оказались слишком грузными и тяжеловесными. Мы попробовали исключить из ансамбля одни басы, оставив баритоны и тенора, звучащие в унисон с женскими голосами. Но тембровая окраска мужских голосов слишком резко выделялась на фоне женских голосов.

Во втором хоровом варианте с низким запевом звучность мужских голосов ярче, чем звучность женских, ибо меньшее значение получили высокие женские голоса, переключившиеся на варьирование второстепенных партий. Пришлось создать третий вариант хоровой партитуры. Для этого были исключены все мужские голоса, и исполнение песни поручено было женскому хору в двухоктавном звучании.

В многоголосном женском хоре, разделенном на три группы (верхнюю, среднюю и нижнюю), песня зазвучала радостно, беззаботно, светло, как щебетанье птиц на весеннем солнце. Недаром Глеб Успенский, слушая в деревне весной пение девушек, сравнивал его с пением жаворонков (пример 51).

51 Подвижно

В процессе распевания песни в женском хоре образовалось интересное голосоведение в отдельных партиях. Тембры одно-регистровых (высоких или низких) голосов перекрещивались между собой (пример 52 и 53).

В нашем примере голоса группы певиц с высоким регистром разбросаны на четырех строчках, штилями вверх. Если же эти голоса выписать отдельно на одну или две строчки, это перекрещивание будет выступать более явно.

В хоровом исполнении песни певицы не ограничиваются только приведенными здесь вариациями. В последующих музыкальных строфах с иными словами встречаются иные комбинации вариаций. Нельзя выписывать их все в одной хоровой строфе, ибо тогда партитура будет перегружена и в песне не будет ясности, светлой прозрачности общего хорового звучания.

В то же время невозможно отказать трем-четырем певицам в применении мелизмов в этой песне. Мелизмы в исполнении лучших певиц хора придают песне внутреннее колыхание, упругость, красивую манеру, основанную на степенности, чувстве собственного достоинства. Это та же «выходка»



52 Подвижно  
Одна

Высокие  
Низкие

Ай, во по\_ ле,

Высокие  
Низкие

ай, во по\_ ле

Высокие  
Средние

Высокие  
Низкие

Низкие

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

53 Подвижно  
Одна

Первые голоса

Ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка

в пении, которая так хороша, обаятельна и выразительна в народной пляске (пример 54).

54 Подвижно  
Однголосный вариант

Ай, во по\_ ле, ай, во по\_ ле,

ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка, ай, во по\_ ле ли\_ пень\_ка.

Здесь приведен пример с мелизмами, собранными воедино от нескольких одаренных певиц, поэтому мелизмов больше, чем обычно бывает у одной певицы: двойные форшлагги и триоли употребляются одной певицей, простые форшлагги — другой, предъемы — третьей.

Наряду с певицами колоратурного, виртуозного плана в хоре всегда есть певицы, не увлекающиеся этими приемами певческого искусства, а, наоборот, стремящиеся к простой, ясной линии мелодического рисунка; у них звук «прямой», несколько резкий и сухой, подчас немного жесткий, даже грубоватый. Этот характер звука скрепляет все выющиеся голоса. Он — канва, по которой вышиваются затейливые музыкальные узоры (в примере 51 нижний голос третьей строчки хоровой партитуры для женского хора).

Такое разделение певиц и певцов на ведущих основу песни и мастеров-виртуозов заставляет писать хоровую партитуру не на четырех или шести строках, а на десяти, двенадцати и более



(если смешанный хор) — внешне сложную, но в исполнении простую, заполненную вариациями разных голосов с разными приемами мелизматике, образующими вместе единое целое.

Следует отметить еще одну особенность в переплетении голосов. Помимо разделения голосов на группы (верхнюю, нижнюю и среднюю), из средней группы выделяются один-два голоса, которые возвращаются к исполнению первого одно-голосного сольного варианта, но уже разукрашенного мелизмами и вариациями. Этот вариант как бы оплетает соседние голоса сверху донизу по вертикали и от начала до конца по горизонтали. Выделяющийся тембр голоса придает особую прелесть хоровому звучанию.

Так из зерна-напева выросло дерево-песня с крепким стволом, пышными ветвями, кудрявой листвой. К этому добавились специфические приемы динамических и агогических нюансов, связанных с подачей текста. Из многих поэтических строф сплетается одна непрерывная песня-рассказ, песня-действие, песня — лирическое чувство. А из одной музыкальной строфы образуется многострофное музыкальное произведение, в котором эти музыкальные строфы не накладываются «стопочкой» одна на другую, а следуют одна за другой, расстилаясь музыкально-поэтическим ковром с бесконечно разнообразным переливом тембровых красок, звуковых сочетаний. Особенно интересно проследить темп и ритм, которые лежат в основе исполнения песни. На стыках двух музыкальных строф темп не затягивается; песня поется ровно, с мягкой подачей «мостика» к началу запева в новой строфе: «мостик» этот выполняют подголоски. Подголосками в данном хоре называются партии тех певцов и певиц, которые умеют пением на непрерывном и долгом дыхании скреплять части песни в одно целое, усиливая звучание конечного звука, не давая ему угаснуть при переходе к новой строфе.

Еще раз проверяем тональность песни. Оказывается, ля мажор — не очень удобная тональность для некоторых голосов: первые сопрано могут петь выше, ибо у них вверху только фа-диез, а у низких альтов встречаются ноты фа-диез и ми. Пробуем поднять на тон выше, в си мажор. Получается у сопрано визгливо, а у средней группы высоких альтов напряженно и крикливо. Значительно лучше звучит в си-бемоль мажоре, но пение в этой тональности требует большого хорового массива и хороших акустических условий для резонанса.

Снова обращаемся к оригиналу, записанному Н. М. Бачинской (в ля мажоре). Опыт собирателя показывает, что песня, исполняемая певицей или певцом много раз в жизни, откладывается в его памяти не только верно в смысле мелодии и ритма, но и абсолютно точно в той тональности, в какой она

десятилетиями звучала в быту в народном хоровом исполнении. Даже пожилые певицы воспроизводят ее совершенно точно, если же почему-либо их голоса уже не позволяют исполнить песню в требуемой тональности, то всегда следует оговорка: песня, мол, поется так-то и так, например «весело» (в смысле «высоко»), «шибко» (в смысле «громко»).

Изменение тональности в работе над песней полезно, нужно, даже обязательно. Свободное пение в разных тональностях способствует тому, что каждый певец слышит и поет «всю песню», вплетает в общий хор и свой голос. Певец (певица) всегда найдет место своему голосу в ансамбле независимо от того, удобно или неудобно ему (ей) петь в данном регистре. В трудных для него (нее) случаях отбрасывает слишком высокие и слишком низкие звуки, создает свою особую партию, с более узким объемом звуков, на попевах близких ему (ей) верхней и нижней партий, и всегда будет участником ансамбля, будет петь песню тонко и со вкусом, приплетая свой узор к узорам остальных.

Обязательная работа над песней в двух-трех и больше тональностях воспитывает у певцов ансамблевый слух. У большинства развивается абсолютный слух. Развитие абсолютного слуха позволяет хору обходиться без камертона, без обязательной подачи тона перед началом песни.

С начала до конца работа над песней ведется так, что в центре внимания хора «душа» песни. Это выражается в обязательном сохранении некоторых опорных точек и подходов к ним, в свободном варьировании некоторых частей мелодии, связывающих эти опорные точки. К опорным моментам мы относим точный, устойчивый запев, присутствие неизменяющихся частей мелодии (ладовых устоев), к которым устремляются все свободнодвигающиеся голоса.

Большое значение имеет исполнительская сторона: ведущие тембры голосов, занимающие центральное место в исполнении песни (в данной песне — голоса верхнего регистра), четкий ритм, упругий, непрерывающийся, широкий, игровой темп, смысловая сторона текста, влияющая на динамику, нюансировку и выразительность песни.

Руководителю приходится мало говорить с певцами об исполнительстве, ибо самый процесс разучивания и разработки песни держит певцов в творческом напряжении, берущем под контроль всякую фальшь, все лишнее, все чужеродное. Руководитель должен все время внимательно следить за всеми участниками коллектива — одних поправить, другим подсказать нужный ход голоса, у третьих снять лишние звуки, засоряющие мелодический рисунок, четвертых заставить обратить внимание на необходимые приемы для большей четкости ритма



и ясности дикции, пятых предостережечь от шаблона и примитивности. Вместе с тем он должен тщательно проверять правильность соблюдения принципа петь «кому как удобно», а главное — установить тональность для наиболее полного общего звучания песни в целом.

Песня считается готовой к исполнению в концертах после того, как пройдет период времени, необходимый для ее «впевания», она «уляжется» на голоса, «утвердится» в темпе так, чтобы был цельный ансамбль, чтобы звучали не отдельные партии и голоса, а песня в целом. Запевала должен почувствовать себя «хозяином» песни, а певцы — принять запевалу как «дирижера», как центральную, ведущую фигуру в исполнении.

Песня тогда будет готова к исполнению в концертах, когда она «проявится» в творческом сознании коллектива до предельной ясности, во всех своих деталях, необходимых для единого целого, когда при общем устремленном звучании песни отдельные мастера-импровизаторы наложат последние «штрихи», оживляющие песню, придающие ей особые, только ей одной присущие свойства.

---

## Глава четвертая

### РЕПЕРТУАР НАРОДНОГО ХОРА

---

Название «народный хор» говорит о том, что основой репертуара хора должны быть народные — старинные и современные — песни.

Современные песни хор заимствует из концертных программ, исполняемых народными профессиональными и самодеятельными хорами по радио, у местных певцов и композиторов, из сборников, издаваемых музыкальными издательствами, с граммофонных пластинок и, наконец, сочиняет сам, продолжая замечательную традицию своих отцов и дедов откликаться на события современной жизни, создавать свои песни.

Но создавать новые песни народный хор сможет лишь тогда, когда будет знать основной фонд старинных русских народных песен, с их богатством поэтических и музыкальных средств выразительности, отточенностью и правдивостью художественного образа, идейной направленностью, глубокой содержательностью сюжета.

Старинные народные песни обогащают творческую инициативу, воспитывают художественный вкус и повышают требовательность к оценке музыкальных явлений современности.

Старинная народная песня многообразна в жанровом отношении. Так, в былинах народ поет о лучших людях, полубогатырях, наделенных качествами, присущими русскому человеку: чудесной силой, свободолюбием, умением выступить в защиту обиженных и слабых. В былинах воспевается постоянная готовность стать на защиту своего народа, своей Родины от нападения врагов — захватчиков. Незлобивость, бескорыстие, скромность, прямотушие, откровенность — таковы черты характера русских богатырей.

В исторических песнях даны мудрые народные оценки исторических событий и деятельности известных личностей; воздается должное лучшим людям Родины, воспеваются героизм и подвиги народных борцов за свободу, за счастье народа.



В лирических песнях звучат мотивы верности, преданности, любви, горести и разлуки. В них широко отражены социальные мотивы страданий и борьбы народа против угнетения, за власть свободного труда на земле.

В трудовых песнях календарного цикла звучат светлые думы о труде земледельца, воспеты радость и счастье семейного благополучия; шуточные песни высмеивают нердивых, ленивых хозяев, бодрые — отражают радость коллектива труда, взаимопомощи. Есть немало песен, воспевающих природу, покоренную человеком и радующую его. Но рядом с этими песнями немало сложено таких, в которых отражены тяжесть подневольного труда, неравенство между членами семьи, тяжелые условия труда рабочих, бурлаков, батраков.

В свадебных песнях находят отражение чувства привязанности и уважения к родному дому, к родителям, к подругам (в прощальных песнях), взаимоотношения будущих супругов, а также высказываются пожелания счастья, благополучия, безбедности в согласной семье (в величальных песнях).

В хороводных песнях изображаются различные сцены народного бытового уклада, звучат светлые мотивы взаимной любви, воспроизводятся трудовые процессы, высмеиваются отрицательные бытовые явления: лень, ревность, корыстолюбие, зазнайство.

В плясовых песнях проявляется здоровый народный юмор, шутка, искреннее веселье, светлая, радостная лирика.

В хороводах и плясках исполнители показывают не только музыкально-певческие таланты, но и способность изобразить в лицах содержание песни, умение красиво ходить в хороводе разными фигурами, пройти в пляске со свойственной исполнителю «выходкой», выявляющей во внешнем облике лучшие черты натуры: скромность, мягкость, гордость или сдержанность, насмешливость или юмор. Во всех случаях пляшущий стремится показать свои лучшие качества, и именно в хороводе и пляске эти черты характера проявляются с наибольшей силой.

Весьма трудное искусство — исполнение частушек. В них исполнитель в первую очередь заботится о подаче текста, потому что частушки по содержанию — самый законченный вид народной поэзии; две или три-четыре строчки текста исполнитель должен спеть так, чтобы каждое слово было понятно, чтобы содержание было воспринято слушателем. К этому присоединяются обычно пляска (припляс), выразительный жест и инструментальный наигрыш. В частушке большую роль играет выразительная речевая (на напеве) интона-

ция и острый ритм (перемещение акцентов с сильной доли на слабую).

Народные хоры часто обходят стороной лучшие песни на слова русских поэтов, песни городского быта, революционные песни. Опыт хора им. М. Е. Пятницкого показал, что в народном хоре революционные песни и песни городского быта звучат с исключительной убедительной силой. Они овеяны целомудрием, душевной чистотой. В революционных песнях звучит «непокоренность» трудового народа, воля к победе и уверенность в достижении свободы и счастья.

Все огромные песенные богатства, накопленные веками, — результат творчества великого народа. Из множества старинных народных песен руководитель всегда может отобрать репертуар для своего хора. Песни эти имеют не только художественно-познавательное, но и огромное воспитательное значение. Они учат трудолюбию, скромности, честности, вежливости и многим другим качествам, составляющим характер русского человека. Качества эти и в наше время характеризуют советского гражданина.

Творцами замечательных песен были в России и мужчины, и женщины. Если на эпических, лирических (с мотивами гражданской, общественной лирики), шуточных, плясовых, солдатских, революционных песнях лежит печать мужского творчества, то в песнях свадебного цикла, календарных, хороводных, хороводно-плясовых, многих лирических, семейных песнях видны черты творческого почерка русской женщины.

Участие композиторов в деле создания репертуара для хоров очень значительно. Советские композиторы в настоящее время много делают в области собирания, записи, обработок народных песен, пишут совместно с поэтами новые песни.

Положительным опытом содружества поэтов и композиторов с исполнителями, участниками художественной самодеятельности, является, например, создание песен для республиканских и областных смотров художественной самодеятельности. Сюда относятся «Колхозная песня о Москве» Ф. Маслова (на слова В. Гусева), «Расцветай земля колхозная» С. Туликова (на слова Л. Ошанина), «Прошли года» В. Захарова (слова М. Исаковского) и многие другие.

Однако при отборе народных песен еще до сих пор большинство собирателей обращает основное внимание лишь на старинную народную песню, не охватывая широкого круга музыкальных явлений современной деревни. У собирателя порой недостает критического чутья: песни часто записываются от посредственных, плохо понимающих и знающих песню исполнителей, не обладающих достаточным мастерством.



В результате многое из записанного не удовлетворяет современным требованиям изучения народного творчества.

Умению отбирать певцов — знатоков народных песен можно поучиться на опыте дореволюционных собирателей (например, Е. Линевой, М. Пятницкого). Творческому отношению к песенному богатству можно научиться и у В. Трутовского (XVIII век), опубликовавшего первый в России сборник народных песен, и в особенности по замечательным, всемирно известным сборникам М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова.

Обработка народных песен (текста и музыки) требует исключительно серьезного и творческого подхода к материалу. Необходимо обладать знанием народных интонационных основ, учитывать ладовое многообразие и своеобразие народных песен.

Ориентировка на традиционный мажор и минор с их гармонической основой не дает возможности овладеть мелодической интонационной выразительностью народных песен.

Овладение «тайнами» народной полифонии (чему с такой любовью учил А. Д. Кастальский<sup>1</sup>) оберегает авторов от примитивного двухголосия, с движением голосов в терцию. Народные певцы обычно корректируют это двухголосие, изменяют его согласно национальным традициям и природе народного многоголосия.

Авторы многих современных песен для народных хоров находятся в плену у ритмики современного стиха с мерным чередованием ударных и неударных слогов. Избитые формы стихосложения в двух- или трехсложных стопах держат творческую фантазию композиторов в рамках речитатива или декламации нараспев, с обязательным упором на долгий последний или предпоследний слог. В таких песнях стихи не обогащаются музыкальной ритмикой и не приобретают нового песенного качества, а остаются «стихами нараспев».

Приходится сожалеть и о потере вкуса к широкой, напевной одnogолосной мелодии, необходимой в хоровом искусстве. Народные певцы сами превращают такую мелодию в хоровое многоголосное произведение. Подголоски, разнообразно представленные в народной практике, еще мало применяются в современных песнях. Лишь один вид подголоска пользуется у композиторов успехом — долгий звук у верхнего голоса на фоне целой музыкальной фразы или даже целой строфы. Бо-

гатеишие певческие народные традиции не находят еще настоящего отклика в современном песнетворчестве.

В репертуаре народных хоров мало развитых хоровых партитур.

В некоторых народных хорах можно наблюдать «боязнь» чистого хорового пения, без сопровождения баяна. А между тем постоянное пение с инструментом — большое зло. Певцов не учат петь *a cappella*, хоры и солисты «прячутся» за аккомпанемент, стесняются показать свое умение. Мало того, на репетициях руководители хоров сами боятся «оторваться» от инструмента и засоряют пение не всегда уместным сопровождением.

В народной практике музыкальные инструменты всегда находятся в ансамбле с пением. Это не просто аккомпанемент или сопровождение пению. В народной традиции пение с инструментом — тонкий художественный ансамбль. Здесь мы имеем в прошлом богатый опыт композиторов-классиков. Инструментальная музыка в сочетании с хоровым пением представляет в их творчестве подлинно художественный ансамбль голосов и инструментов, взаимно украшающих и дополняющих друг друга.

История изучения народных песен, освоения народных традиций дает нам образцы творческого отношения композиторов-классиков к песне: партитуры Глинки, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Лядова, Кастальского, рассчитанные на хоры общего типа, доступны и народным хорам художественной самодеятельности, могут быть использованы в учебной работе. Это — замечательные образцы сочетания приемов классического «партесного» пения с народной полифонией. Продолжать эти традиции и развивать их можно и нужно, но с исключительной осторожностью в смысле отбора нужных приемов, которые не нарушили бы жанровых, стилистических особенностей народного хора.

У нас есть оригинальные сочинения советских композиторов для народных хоров; среди них имеются очень хорошие, они прочно вошли в репертуар народных хоров. Их любят в народе, но их пока мало.

Интересно, что в настоящее время многие профессиональные и самодеятельные хоры стремятся исполнять песни в циклической форме сюит, тематически объединяя их.

<sup>1</sup> Кастальский Александр Дмитриевич (1856—1926) — автор хоровых сочинений, обработок народных песен и других произведений — написал исследование «Основы народного многоголосия» (издано Музгизом в 1948 году).



## Заключение

Большую роль в работе с народным хором играет музыкальное образование. Среди многих руководителей хоров, а также руководителей и организаторов художественной самодеятельности еще до сих пор существует точка зрения, что руководителю народного хора, а также членам его кружка не нужна музыкальная грамотность. Мало того, некоторые считают, что «слишком грамотного» музыканта к народному хору нельзя допускать: он его испортит, начнет переучивать на новый лад, убьет в народном хоре то живое творческое начало, которое является основой его деятельности. При этом ссылаются на примеры П. Г. Яркова, А. Р. Лебедевой, Е. П. Королевой (Воронежская обл.) и многих других, оберегавших чистоту народного певческого стиля от соприкосновения с «ученым» музыкантом.

Наша музыкальная художественная самодеятельность находится сейчас на таком культурном уровне, который не позволяет оставаться в стороне от музыкального образования. В народном хоре обучение должно стоять на первом плане, оно должно занимать значительную часть времени, выделенного на занятия.

Культурный рост советских людей требует неуклонного развития самодеятельности, призванной своими концертными выступлениями и всей работой воспитывать художественный вкус народных масс.

В народном хоре, как и во всяком хоре, должны проводиться занятия по вокалу, музыкальной грамоте и исполнительскому мастерству, ансамблевому пению (дуэты, трио). Особенно это необходимо в народных хорах городского профиля. Но занятия эти имеют коренное отличие от занятий в академических или хорах общего типа (об этом уже говорилось во второй главе).

Занятия по музыкальной грамоте должны проводиться на основе теоретическихложе-

ний, относящихся к народному творчеству. Нужны понятия о народных ладах, о народной мелодике, ритмике стиха и напева. Важно ознакомление с принципами тактирования, дирижирования, причем исходить следует из структурных особенностей музыкально-поэтической строфы (куплета).

Особо нужно подумать о методе работы над развитием музыкального слуха певцов народного хора. Слух певцов надо воспитывать на народной полифонической основе и на народных ладах. Нужно знать народную музыкальную речь (учиться на попевах, народных оборотах, ладовых образованиях и т. д.), изучать, впеваться, вслушиваться в народную песню, как изучал ее А. Д. Кастальский.

\* \* \*

Исполнительское мастерство должно воспитываться на основе лучших традиций. Необходимость повышения квалификации участников хоров требует квалифицированного, профессионального руководства коллективом. Однако на протяжении многих лет в домах народного творчества существовала практика подчинения народных хоров самотеку. Положительная роль грамотного руководителя в народном хоре нередко ставилась под сомнение. Считалось правильным ставить у руководства народными хорами только запевал, более или менее талантливых участников народного ансамбля. Лишь в городских клубах были профессионалы-руководители, и то не специалисты по хору, а чаще всего баянисты, умеющие аккомпанировать.

Сейчас назрела необходимость вплотную заняться подготовкой профессиональных кадров руководителей народных хоров. Образованные руководители хоров сумеют воспользоваться накопленным опытом народных певцов, воспринять и укрепить то, что наиболее современно, ново и отвечает развитию нашей социалистической культуры, нашему дальнейшему неуклонному движению вперед, к коммунизму.



Глава первая

1. *Узник*. Стихотворение А. С. Пушкина, музыка народная. Русские революционные песни. Музгиз, 1952, стр. 47—48.  
Приводится мелодия верхнего голоса.
2. *По воле летает орел молодой*. Слова и напев народные.  
Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.  
Приводится одноголосный, взятый нами из хоровой партитуры вариант. Оригинал в ля миноре. Изменена нами расстановка тактовых черт в соответствии со стиховыми цезурами.
3. *Орелик*. Слова и напев народные.  
Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957, № 2. Приводится ведущая мелодия верхнего голоса.
4. *Да, трава моя, травушка*.  
Там же № 14а (уточнено по № 14).
5. *Ай, во поле липенька*. Запись мелодии Н. М. Бачинской. Двухголосный вариант из репертуара хора П. Г. Яркова.  
Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.
6. *Веселая беседушка*. Московский вариант.  
Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.  
Тактовые черты унифицированы (см. № 7 и ниже). Мелодия солирующего голоса.
7. *Широкая дороженька*. Смоленский вариант.  
П. Ланэ. Народные песни Смоленской области, № 30. Рукопись. Хранится во Всесоюзном Доме народного творчества им. Н. К. Крупской; копия — в Кабинете народной музыки Московской государственной консерватории.
8. *Ой, да веселая беседушка*. Воронежский вариант.  
Руднева А. В. Запись с голоса солистки Воронежского народного хора Е. М. Осиповой. Хоровой вариант (см. «Народные песни Воронежской области». Музгиз, 1939, стр. 64).
9. *Да развей, развей*. Архангельский вариант.  
Е. Гиппиус и З. Эвальд. Песни Пинежья. Музгиз, 1937, ч. 2, № 157.  
К музыке верхнего голоса второго куплета подписаны слова первого и второго куплетов. Расстановка тактовых черт унифицирована. Оригинал в ми-бемоль миноре.
10. *Да веселая беседушка*. Тамбовский вариант.  
Руднева А. В. Из рукописного собрания записей песен разных областей.

11. *Веселая беседушка*. Донской вариант.  
Там же.
12. *Веселая беседушка*. Рыльский вариант Курской области.  
Руднева А. В. Курские народные песни (материалы экспедиции 1956 г.). Рукопись.
13. *Да за речкою, за быстрою*. Обоянский вариант Курской области.  
Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957, № 7.  
Под нотами выписан текст первого и двенадцатого куплетов.
14. *Уж ты сад, ты мой сад*. Общеизвестный вариант.  
Руднева А. В. Из рукописного собрания песен разных областей.
15. *Уж ты сад, ты мой сад*. Саратовский вариант.  
Неопубликованная запись О. В. Ковалевой. Из репертуара хора русской песни Комитета радиотелевизионной информации. Воспроизводится по памяти.
16. *Уж ты сад, ты мой сад*. Воронежский вариант.  
Руднева А. В. Народные песни Воронежской области. Рукопись. Два ведущих голоса из пятиголосной партитуры.
17. *А в бору зелен сад*. Курский вариант.  
Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957, № 28.

Глава вторая

18. *У меня, молодой, муж гнедой*.  
Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.
19. *Ты заря ли, моя зорюшка*.  
Римский-Корсаков Н. А. Русские народные песни (100). Музгиз, 1945, № 15.
20. *Ой, думы мои, думы*.  
П. Ланэ. Народные песни Смоленской области, № 4. Рукопись. Хранится во Всесоюзном Доме народного творчества; копия — в Кабинете народной музыки Московской государственной консерватории. Тактовые черты поставлены по стиху.
21. *Надоели ночи, надоскучили*.  
Балакирев М. А. Русские народные песни. Музгиз, 1957, № 7. Подтекстовка в 5—6-м тактах наша, по аналогии с № 22.
22. *Ай, да уж вы, ночи*.  
Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.  
Пунктирные линии поставлены по аналогии с тактовыми чертами в № 21.
23. *Ой, по Питерской, Тверской*.  
Руднева А. В. Народные песни Воронежской области. Рукопись.



- Вариант записи (см. «Народные песни Воронежской области». Музгиз, 1939, стр. 56).
24. *Да по речушке утенушка плавала.*  
Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964. 2-я авторская редакция хоровой партитуры.
  25. Вокальные регистры высоких голосов:  
а) женского, б) мужского.
  26. *Ой, горе, горе да лебедоньку моему.*  
Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957, № 5.  
Оригинал в до-диез миноре. Верхний голос поет одна певица; нижний голос поют все остальные участники хора.
  27. *Ой да ты, калинушка.* Общеизвестный вариант.  
Руднева А. В. Из рукописного собрания песен разных областей.
  28. *Вы премилые девушки.* Песни Севера. Собрания А. Я. Колотиловой. Музыкальная запись П. Ф. Кольцова. Архангельск, 1947, стр. 52.
  29. *Лети, победы песня.* Воронежский подголосок.  
Песни и сказы Воронежской области. Воронеж, 1944, стр. 15, 24—28-е такты.  
Подтекстовка иная.
  30. *Ой да я служил.* Донской подголосок.  
Листопадов А. М. Песни донских казаков. Музгиз, 1949, т. 1, ч. 2, № 196, 2—4-е такты.  
Все голоса выписаны в двойном скрипичном ключе.  
Подголосок выписан на отдельном нотном стане, а хоровые голоса (тенор и бас) на другом нотном стане.
  31. *Калина с малиною.*  
Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.
  32. *Заводы мои, заводы.*  
Там же.
  33. *Среди долины ровныя.* Общеизвестный вариант.  
Руднева А. В. Рукописное собрание народных песен разных областей. 5—8-е такты.
  34. *Из-за лесуку.*  
Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.
  35. *Ой вы, плотнички.*  
Там же.  
Дается в иной авторской редакции и в более мелких долях.
  36. *Камаринская.* Приведена по аналогии с фонозаписью плясового наигрыша на лире «Бычок». Вариант мелодии «Камаринской» (см. в книге А. Агажанова «Русские народные музыкальные инструменты». Музгиз, 1949, стр. 41, 45).
  37. *А у нас нонче, у ночи.* Варианты мелодии выписаны по фонограмме, имеющейся в рукописи. Расшифровка первых куплетов опубликована.

Руднева А. В. Народные песни Курской области. М., «Советский композитор», 1957, № 12.

Оригинал в ре мажоре. В нашем примере нет мелизмов.

### 38. *Таня, Танюшка.*

Руднева А. В. Танки и карагоды. Таночные и карагодные песни. Вопросы музыкознания (Ежегодник, т. 2). Музгиз, 1956, стр. 188, 5—6-й такты.

Новое обозначение тактового размера для шестимерных групп с переменной внутритактовой группировкой введено нами для того, чтобы знаменатель размера (двигательный пульс песни) оставался неизменным.

## Глава третья

### 39. *Что на той ли на долинке.*

Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.

Дается полная многоголосная хоровая партитура.

### 40. *Не орел ли с лебедем купались.*

Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.

Приводится партитура только женской группы хора.

### 41. *Веселая беседа.*

а) Авторское изложение двухголосной основы песни.

б) Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.

в) Там же.

Пунктир внутри такта поставлен для удобства сравнения.

### 42. *Стелется и вьется.* Иное редакционное изложение отрывка песни, опубликованной в сборнике.

Руднева А. В. Народные песни Московской области. М., Музгиз, 1964.

### 43. *Та же песня* в ином расположении голосов и в иной тональности.

### 44. *Ай, во поле липенька.* Запись Н. М. Бачинской. Материалы Кабинета народной музыки Московской государственной консерватории.

### 45. *Ай, во поле липенька* — в фа мажоре.

### 46. *Ай, во поле липенька* — двухголосный хоровой распев.

### 47. *Ай, во поле липенька* — двухголосный распев с вариациями.

### 48. *Ай, во поле липенька* — многоголосный распев в смешанном хоре.

### 49. *Ай, во поле липенька* — отработанный вариант для смешанного хора.

### 50. *Ай, во поле липенька* — то же в ми мажоре.

### 51. *Ай, во поле липенька* — вариант для женского хора в ля мажоре.

### 52. *Ай, во поле липенька* — десятиголосная партитура для женского хора.

### 53. *Ай, во поле липенька* — переkreщивание высоких голосов.

### 54. *Ай, во поле липенька* — одnogолосная мелодия с мелизмами.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

|                                                                       |    |
|-----------------------------------------------------------------------|----|
| Глава первая. О народном творчестве . . . . .                         | 3  |
| Глава вторая. Жанровые особенности народного хорового пения . . . . . | 22 |
| Глава третья. О работе над новой песней . . . . .                     | 57 |
| Глава четвертая. Репертуар народного хора . . . . .                   | 77 |
| Заключение . . . . .                                                  | 82 |
| Примечания к нотным примерам . . . . .                                | 84 |

Анна Васильевна Руднева

### РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ХОР И РАБОТА С НИМ

Редактор Э. М. Мазо. Художник Л. Ф. Шканов. Художественный редактор Е. Ф. Николаева. Технический редактор Л. С. Мезенцева. Корректор Л. М. Логунова

Сдано в набор 1/III-74 г. Подписано к печ. 28/VI-74 г. Форм. бум. 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Физ. печ. л. 5,5. Уч.-изд. л. 5,1. Изд. инд. БХС-223. А09250. Тираж 61 000 экз. Цена 20 коп. Бум. № 2.

Издательство «Советская Россия». Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета Совета Министров РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевсяна, 25. Заказ 2104.