

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

ТРУДЫ 20

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Библиотека ГРЦ

№ _____

МОСКВА

1974

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ

ТРУДЫ 20

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

ВОПРОСЫ
МУЗЫКАЛЬНОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ
И ФОЛЬКЛОРА

МОСКВА

1974

Редколлегия: С. Н. Кондратьева,
Н. Г. Михайлова,
Л. В. Шамина (отв. редактор)

Редактор-составитель Л. В. Шамина

От редколлегии

Сборник состоит из ряда статей, посвященных вопросам музыкальной самодеятельности и народного творчества. В их числе имеются также затрагивающие общие вопросы развития современной художественной самодеятельности, ее отношение к традиционному народному творчеству — фольклору, а также проблемы формирования личности нашего современника под влиянием участия в самодеятельных коллективах.

Эти вопросы, возникающие в процессе развития художественной самодеятельности, все более привлекают внимание как исследователей разных специальностей, так и практических работников культуры и искусства, порой вызывают острые дискуссии и не теряют своей актуальности ни в широкой печати, ни в специальной литературе. Авторы сборника делают попытки внести свой посильный вклад в изучение подобных общих вопросов и наряду с этим осветить некоторые частные, малоисследованные явления народной музыкальной культуры.

Настоящий сборник не ставит своей целью разработки монографического характера, не является он и методическим пособием, хотя, например, при анализе практики современных хоров в нем частично затрагиваются вопросы методического порядка и дается критика некоторых методических рекомендаций для самодеятельных народных хоров.

Сборник предназначен для специалистов, занимающихся народным, в частности, самодеятельным, творчеством, в связи с задачами культурно-просветительной работы, а также для руководителей самодеятельных коллективов и широкого круга читателей, интересующихся вопросами музыкального народного творчества и художественной самодеятельности.

С. КОНДРАТЬЕВА,

кандидат искусствоведения

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ФОЛЬКЛОР (К ПРОБЛЕМЕ НАРОДНОГО ХОРА)

Взаимоотношения фольклора и художественной самодеятельности являются одной из актуальных и острых проблем современной художественной культуры, приобретающей в нашей многонациональной стране особенную сложность. Но для повседневной художественной практики необходимо иметь правильную позицию в этом вопросе.

Жизнь выдвигает целый ряд задач, однако решение их связано с уяснением самой природы художественной самодеятельности, которая далеко не выявлена. В работах последних лет имеется, правда, немало определений, отмечающих отдельные стороны и функции самодеятельности, однако они не охватывают существа предмета.

Среди важных признаков художественной самодеятельности отмечается ее общественный характер, связанный со стоящей перед самодеятельностью задачей воспитания человека коммунистического общества, т. е. человека творческого, передового и общественно активного. Поэтому и в художественной самодеятельности можно дифференцировать две взаимно связанные ее стороны: общественно-политическую и эстетическую. В работах по интересующему нас предмету читаем: «...художественная самодеятельность — это массовое непрофессиональное художественное творчество народа, одна из современных форм народного творчества и общественно полезной деятельности трудящихся»¹, «...самодеятельное искусство формировалось под непосредственным руководством Коммунистической партии как большое общественное явление в жизни советского народа. Оно неразрывно связано с практикой коммунистического строительства»². Иначе говоря, художественная

¹ Л. Алексеева. Художественная самодеятельность как средство воспитания нового человека. Автореф. канд. дисс. М., 1964, стр. 10.

² Там же, стр. 5.

самодетельность — это занятия искусством, художественное творчество, но творчество особого рода, представляющее собой большое общественное движение советского народа, руководимое Коммунистической партией.

Из числа недавних специальных работ общественно-политический характер самодетельности отмечается в статье ленинградского фольклориста Л. И. Емельянова: «Художественная самодетельность ... является не только школой собственно художественного мастерства, но, — что, может быть, еще более важно, — школой жизни, школой гражданственности»¹.

Справедливость этого положения подтверждается всей историей развития самодетельности в советской России и на национальных окраинах, в частности, в первые годы после Октября. В качестве одного из многочисленных примеров сошлемся на возникновение в 1919 г. самодетельного коллектива при Заволжском Дворце культуры имени Первого мая в г. Ульяновске. Организаторами кружка были женщины-активистки, получившие большие права от только что утвердившейся Советской власти и горячо выступившие в ее поддержку². В национальных районах выступления женщин на самодетельной сцене зачастую являлись подлинным переворотом в местном патриархальном укладе. Так, например, в Доме культуры села Большая Атня в Татарии был создан первый в республике самодетельный коллектив, в котором приняли участие женщины. В их числе была и одна из первых девушек-трактористок Галима Сибагатуллина. Она сыграла свою первую роль на колхозной сцене, не побоявшись угроз кулаков³.

Общественная функция самодетельности, крепнувшая на протяжении более 50 лет существования Советской власти, имеет большое значение: любое событие производственного или политического характера — революционные праздники, выборы, народные гуляния, чествование передовиков труда — сопровождается выступлениями самодетельных артистов.

Что касается роли самодетельности в воспитании творческой личности, то об этом писали многие авторы. «Будучи инженерами, рабочими, агрономами, учителями, врачами, люди, прошедшие школу самодетельного искусства, навсегда сохраняют в душе стремление к творчеству, к поискам красоты и утверждению прекрасного в жизни. Человек, который прошел школу художественной самодетельности, не может обойтись

¹ Л. И. Емельянов. Современная художественная самодетельность и проблемы фольклористики. В сб.: «Фольклор и художественная самодетельность». Л., «Наука», 1968, стр. 33.

² См. «Бьют родники народного творчества». Ульяновск, 1963.

³ См. А. Фомин. Село Большая Атня (фоторепортаж). Газета «Советская культура», № 17, 8 февраля 1968 г.

без хорошей книги, хорошего фильма и т. д., и, самое главное, весь уклад жизни этого человека, породнившегося с искусством, становится богаче и ярче. Он тоньше чувствует красоту во всем: в природе, в искусстве, в отношениях между людьми», — замечает автор ряда работ по эстетике художественной самодеятельности А. Г. Егоров¹.

Одним из жизненных примеров, подтверждающих это положение, может служить судьба М. Ф. Филатовой, запевалы совхозного хора села Куракова Белевского района Тульской области. Любовь к песне эта талантливая женщина, подлинный мастер народного пения, пронесла через всю жизнь. Человек большой общественной активности, она выступает вместе с хором в совхозе, в районе, ездила в областной центр и в Москву.

Известны также многочисленные высказывания участников художественной самодеятельности о той роли, которую играют в их жизни занятия искусством. «Как хорошо смотреть на мир глазами художника, поэта, музыканта... Я люблю природу уже с детства, но осмысленно научился видеть прекрасное вокруг в нашем творческом коллективе — изостудии», — говорит студент экономического факультета Ленинградского сельскохозяйственного института С. Сладков².

Для обоснования этой особенности самодеятельного искусства многие авторы ссылаются на известное положение К. Маркса в его работе «Немецкая идеология»: «Каждый, в ком сидит Рафаэль, должен иметь возможность беспрепятственно развиваться». В классовом обществе имеет место «исключительная концентрация художественного таланта в отдельных индивидах и связанное с этим подавление его в широкой массе», это «есть следствие разделения труда»³ и противоположности между трудом физическим и умственным. Эта противоположность уничтожится при коммунизме.

Анализ жизненных фактов в свете приведенного положения Маркса помогает осмыслить главную задачу самодеятельности как художественного творчества. Хотя некоторое количество самодеятельных артистов постоянно переходит в число профессионалов, подавляющее их большинство не стремится к этому и никогда не перейдет на профессиональную сцену. Надо полагать, что функция самодеятельности состоит в том, чтобы дать возможность художественного развития каждому трудящемуся, который имеет в этом потребность («каждому,

¹ А. Егоров. Коммунизм и искусство. (О самодеятельности и профессиональном искусстве). «Коммунист», 1960, № 4, стр. 76—77.

² «Массовость и мастерство. Проблемы и практика художественной самодеятельности». М., 1966, стр. 58.

³ «К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. 1. М., 1957, стр. 251.

в ком сидит Рафаэль»). Нам думается также, что в противоположность свойственной профессиональному искусству «исключительной концентрации художественного таланта в отдельных индивидах» (Маркс) в самодеятельности этот талант как бы рассеян в широкой массе. Поэтому существо самодеятельности, по-видимому, проявляется именно в массовости, возможности занятий искусством на самой демократической основе, тогда как «концентрация таланта» обязательно приведет к сужению этой основы. Ясно, что большая масса людей не может состоять целиком из выдающихся талантов. С этим свойством самодеятельности связано, по-видимому, и отсутствие отчужденности стиля, художественного совершенства в авторских формах самодеятельности — произведениях самодеятельных поэтов и композиторов¹. Вместе с тем в их массовом искусстве, тесно связанном с жизнью, всегда есть волнующий жизненный материал и непосредственность переживания.

В последние годы активно разрабатываются проблемы художественной самодеятельности в социологическом плане: ее удельный вес в свободном времени трудящихся и роль в культурном росте тружеников города и села². Примерами изучения самодеятельности в связи с вопросами нравственного и идейно-эстетического воспитания могут служить приводимые в данной работе диссертации и статьи.

Менее разработаны вопросы, связанные с эстетической природой самодеятельности как вида художественного творчества, хотя некоторые из них привлекают постоянное внимание общественности. Среди них и проблема воплощения фольклора на самодеятельной сцене, имеющая немаловажное значение для практики.

Материалы, касающиеся взаимоотношений самодеятельного творчества и фольклора, неоднократно публиковались в периодической печати (например, в журнале «Клуб и художественная самодеятельность») и в брошюрах, посвященных деятельности отдельных коллективов³; проблема обсуждается на

¹ Отчужденность стиля может быть в творчестве самодеятельных певцов, скульпторов и др. тогда, когда она восходит к фольклорной традиции.

² И. Е. Раниш. Особенности развития духовной культуры современного социалистического села. Канд. дисс. М., 1968. В. С. Калугин. Диалектика развития культурной революции в СССР. Автореф. канд. дисс. М., 1968; З. А. Петрова. Свободное время трудящихся и деятельность учреждений культуры по его рациональному использованию. Канд. дисс. М., 1966.

³ См., например, А. Абдулаев. Самодеятельность Буйнакского районного Дома культуры, Махачкала, Дагестанское книжное издательство, 1957; «Бьют родники народного творчества». Книжное изд-во, 1963; К. И. Ваниюшкин. Народные таланты. Чебоксары, Чувашкнигоиздат.

научных совещаниях и в дискуссиях¹, составляет содержание сборников научных статей².

Специфика трех форм художественного творчества — фольклорной, профессиональной и самодеятельной — и изменений, происходящих с ними в различные исторические эпохи, рассматривается в интересной работе И. Шитова «Взаимодействие фольклора, самодеятельного и художественного творчества»³. Историческая перспектива, имеющаяся в его работе, придает трем исследуемым явлениям диалектическую гибкость и подвижность, и это чрезвычайно углубляет научную разработку вопроса.

Своеобразную позицию занимает фольклорист В. А. Василенко: «...современную художественную самодеятельность... следует рассматривать как непосредственную преемницу традиционных форм народного творчества»⁴ — считает он.

Высказывание это вызывает серьезные сомнения. Так, хотя художественная самодеятельность и является преемницей дореволюционного фольклора в том смысле, что и самодеятельность, и фольклор являются формами художественного творчества масс, но было бы неправомерно называть ее непосредственной преемницей фольклора. Самодеятельность — это сложное и многоплановое явление, в определенном смысле являющееся преемницей фольклора, но при этом и «отрицающее» своего предшественника: достаточно указать, например, на введение профессиональных концертных элементов в исполнение произведений фольклора на самодеятельной сцене. Кроме того, исторически самодеятельность связана не только с фольклором, но и с дореволюционным любительским искусством.

Подробно рассматривает соотношение современной самодеятельности, старого любительства, фольклора и профессионального творчества музыковед А. Сохор⁵. Так, он считает, что

¹ Например, дискуссия 1953—1955 гг. о современном фольклоре и массовом народном творчестве. Совещание по современному фольклору в ноябре 1961 г. в Киеве.

² «Проблемы современного народного творчества» — «Русский фольклор», IX. М.—Л., «Наука», 1964; «Современный русский фольклор». М., «Наука», 1966; «Проблемы музыкальной самодеятельности». М.—Л., «Музыка», 1965; «Фольклор и художественная самодеятельность», Л., «Наука», 1968.

³ И. П. Шитов. Взаимодействие фольклора, самодеятельного и профессионального художественного творчества. В кн.: «Вопросы марксистско-ленинской эстетики». М., Изд-во МГУ, 1964.

⁴ В. А. Василенко. Традиции русской народной песенной лирики Сибири и современная хоровая самодеятельность (по материалам Омской области). Автореф. канд. дисс. М., 1956, стр. 15.

⁵ А. Сохор. О специфике самодеятельного искусства. В сб.: «Проблемы музыкальной самодеятельности». Л., «Музыка», 1965.

самодеятельность имеет существенное отличие от старого любительского искусства, которое заключается в коренном изменении общественных условий, задач и содержания творчества, а главное в том, что художественная самодеятельность — организованное движение трудящихся, в котором инициатива снизу сочетается с руководством сверху.

С профессиональным же искусством, от которого самодеятельность, в общем-то, отличается по главному признаку — профессиональной занятости, — самодеятельность, однако, имеет то общее, что в процессе своего творчества самодеятельные артисты овладевают формами профессионального искусства. Кроме того, по мнению Сохора, общим в обоих случаях является разделение функций авторства и исполнительства между различными людьми. (С этим нельзя вполне согласиться, так как авторское и исполнительское творчество, как правило разделяющееся в профессиональном искусстве, в самодеятельности нередко совмещается в одном индивидууме. Вообще же, как известно, самодеятельное искусство стремится приблизиться к профессиональному — самодеятельные артисты исполняют произведения профессионального искусства и постоянно пополняют кадры профессионалов, — но в конечном счете самодеятельность не сливается с профессиональным творчеством, так как имеет свою специфику.)

Сохор присоединяется к существующему мнению о том, что самодеятельность — одна из форм массового народного творчества, отличающаяся по сравнению с профессиональным искусством «особой непосредственностью и свежестью выражения»¹, которые он связывает с отсутствием специального художественного образования у «артистов». Но, по-видимому, дело тут не столько в образовании, сколько в свободе, добровольности занятий искусством. Образование у самодеятельных артистов нередко имеется, и постепенно художественная образованность их все растет².

В некоторых отношениях самодеятельность, по мнению Сохора, уступает современному народному творчеству (по-видимому, имеется в виду современный фольклор и близкие к нему формы творчества). Если в последнем художественные произведения создаются авторами из народа при опоре на традиции и признание народа, то в самодеятельности часто нет прочной опоры на традицию, в то же время нет и художественной но-

¹ А. Сохор. О специфике самодеятельного искусства, стр. 4.

² Имеются в виду такие случаи, когда человек, окончивший музыкальную школу или училище, работает по другой специальности, но выступает как участник музыкальной самодеятельности. Или, например, специалист-музыкант, окончивший вуз как музыковед или дирижер-хоровик, принимает участие в самодеятельности как певец.

визны. В результате во многих случаях не может быть большого художественного эффекта и поэтому произведение самодеятельного искусства далеко не всегда может заслужить всенародное признание. Поэтому Сохор вслед за фольклористом Ф. А. Рубцовым называет самодеятельность не современным народным, а современным массовым творчеством¹.

В этом положении есть доля истины, но при этом следует учесть, что вопрос о фольклорной традиции, авторстве и признании народа стоит в традиционном и современном фольклоре по-разному.

В советское время, когда народ перестал быть обособленной и безликой массой, когда сформировалось социалистическое общество, анонимность утратила свое значение, растет авторское начало в массовом творчестве и, возможно, что тут кроется одна из причин того общеизвестного факта, что все меньшее количество произведений современного народного творчества получают всенародное признание и осознаются при этом как анонимные. Традиционный фольклор в том виде, как он дошел до нас в живых бытующих образцах и печатных источниках, представляется более цельным и однородным, тогда как современное народное творчество являет собой пеструю, изменяющуюся, противоречивую картину. Но в нем все же дифференцируются две основные разновидности: художественная самодеятельность и формы, тяготеющие к фольклору. Из этих двух разновидностей творчества преимущество самодеятельности состоит в том, что она имеет более современную общественную форму организации, зато виды творчества, близкие к фольклору, более «почвенны», ибо традиционный фольклор, по нашему мнению, и в настоящее время продолжает сохранять значение питающей почвы как для профессионального, так и для самодеятельного искусства (и в национальных республиках, и в русских областях).

При сосуществовании фольклора, художественной самодеятельности и профессионального искусства специфика самодеятельности проявляется в том, что она выражает себя как большое общественное движение, форма общественной активности и сознательности масс. Что же касается ее художественной природы, то она выявляется преимущественно в исполнительстве, основываясь, как правило, на произведениях фольклора, с одной стороны, и профессионального искусства — с другой. Благодаря своей общественной функции просвещения масс, воспитания творчески активного и сознательного человека — члена коммунистического общества, художественная самодеятельность становится важным звеном в системе современной

¹ А. Сохор. О специфике самодеятельного искусства, стр. 4.

культуры, являясь одним из средств демократизации всей художественной жизни, так как в ней осуществляются контакты народного (фольклорного) и профессионального искусства. В значительной мере благодаря самодеятельности широкие массы трудящихся знакомятся с произведениями фольклора, приобщаются к общечеловеческому искусству, выходя за рамки местной культуры.

Что же касается художественной специфики самодеятельности, то ее уловить труднее. Вряд ли можно выявить ее особый репертуар и жанры подобно тому, как это имеет место в профессиональном творчестве и фольклоре. В какой-то мере можно говорить об определенных художественных особенностях самодеятельного творчества: например, о жанре агитбригады, некоторой специфической «окрашенности» исполнения, своей трактовке того или иного жанра профессионального искусства или произведения фольклора. Но и в этом случае показательно, что как раз характерный жанр самодеятельности — агитбригады — силен не столько художественной стороной, сколько политической актуальностью. Мы не считаем, что это принижает художественную самодеятельность. Ее общественная функция осуществляется несколько иначе, чем в профессиональном искусстве, и здесь она имеет свои особые задачи, не разрешимые в рамках профессионального искусства. Следует учитывать специфику самодеятельности как общественного явления и не подходить к ней исключительно с привычными мерками профессионального творчества.

Итак, в самодеятельности осваивается и в значительной мере переосмысливается современная художественная культура в ее основных формах: национальной непосредственно фольклорной и национальной профессионально-академической.

Обоснованность существования фольклорного элемента в самодеятельности не вызывает сомнений: фольклор приходит в самодеятельность, так сказать, вместе с массами.

С другой стороны, вполне естественна и тяга участников самодеятельности к профессиональному искусству. Ибо, во-первых, село в современную эпоху в экономическом, политическом и культурном отношении идет за городом. Во-вторых, городская культура, будучи по своей природе результатом общенародного художественного творчества, богаче узконациональной, фольклорной, в ней есть новое содержание, новые формы, которых нет в фольклоре. В связи с вопросом о соотношении профессионального искусства и фольклора напомним известные высказывания представителя передовой русской общественной мысли XIX века.

«Мы не увлекаемся беспредельным пристрастием к народным песням, мы не думаем ставить, как это делают многие,

цыганского хора выше оперы или концерта... не считаем «Древних русских стихотворений» Кирши Данилова выше «Стихотворений Пушкина»...»¹. Народная поэзия, по мысли Н. Г. Чернышевского, с одной стороны, «полна жизни, энергии, простоты, искренности, дышит нравственным здоровьем»², но, с другой стороны, в ней есть известная ограниченность содержания и форм, вызванная исторической ограниченностью патриархального быта.

«Почему немцы читают Гете и Шиллера, а не Нибелунгов, русские Пушкина, а не Киршу Данилова?... цивилизуясь, народ перестает удовлетворяться народной поэзией»³.

Полемическая заостренность этих высказываний Чернышевского общеизвестна. Вместе с тем они сохраняют определенное значение и в наше время. Вопрос взаимодействия национального и интернационального в духовной культуре имеет большую значимость и остроту, особенно в связи с явным усилением интереса к фольклору в последние годы.

Итак, в самодеятельности расширяются рамки народного творчества за счет привнесения интернациональных элементов. Интернационализм в высокой степени присущ советскому самодеятельному искусству, и это прогрессивная черта, проявление одной из важнейших тенденций социалистического искусства.

Процесс интернационализации культуры в самодеятельности особенно явственно обнаруживается в районах со смешанным населением, например на Урале, в Поволжье. При этом нередко видоизменяются формы традиционного фольклорного искусства. Так, например, на Южном Урале старинный башкирский праздник сабантуй, на котором до революции исполнялись воинские игры полукочевого народа, теперь иной раз превращается в колхозный праздник, связанный с завершением весенних полевых работ. На нем наряду с башкирскими играми и состязаниями (национальная борьба на полотенцах, конские скачки, состязания в стрельбе из лука) выступают также татарские, русские, чувашские, марийские, удмуртские певцы и плясуны, т. е. представители разных народов, живущих в этих местах⁴. Взаимодействие искусства разных народов в районах со смешанным населением интенсивно происходило до революции, происходит оно в фольклоре и ныне. Но еще

¹ Н. Г. Чернышевский. Песни разных народов. Полное собрание сочинений, т. 11. М., ГИХЛ, 1949, стр. 294.

² Там же, стр. 297—298.

³ Там же, стр. 304—305.

⁴ См. Л. Г. Бараг. О роли художественной самодеятельности во взаимодействии русского и нерусского фольклора. В сб.: «Фольклор и художественная самодеятельность», Л., «Наука», 1968, стр. 201—206.

интенсивнее, как показывает фольклорист Л. Г. Бараг, этот процесс интернационализации осуществляется в рамках самодеятельного искусства. Интересные данные приводил министр культуры Татарской АССР Б. М. Гизатуллин, выступая с трибуны Всероссийской творческой конференции по основным проблемам дальнейшего развития самодеятельного искусства, состоявшейся 23—25 ноября 1965 г. в Москве. Например, в нефтяных районах республики работают люди 40 национальностей. В Нурлат-Октябрьском районе живут представители 16 народностей, нередко села и колхозы, где живут и работают представители трех, четырех, пяти национальностей¹. На четырех языках говорят, например, в колхозе имени Мичурина Лениногорского района: по-татарски, по-русски, по-мордовски и по-чувашски, и самодеятельные артисты в этом колхозе также поют на четырех языках. «Есть немало песен, — сказал Гизатуллин, — ставших своими, родными: «Хотят ли русские войны?», «Бухенвальдский набат», «Подмосковные вечера»².

Приведенные песни, ставшие в Татарии «родными», — это песни русских профессиональных композиторов. Следовательно, самодеятельность наряду с фольклором других народов осваивает и их профессиональное творчество. Смещение в самодеятельности фольклорного и профессионального начала, с одной стороны, и многонационального, с другой стороны, — это два процесса, родственные между собой. В обоих случаях происходит интернационализация культуры, так как профессиональное искусство каждого народа наряду с национальными особенностями включает в себя сумму общих, международных норм и принципов.

* * *

Вопрос об интерпретации фольклора в самодеятельности весьма актуален для практики наших народных хоров. Ленинградский фольклорист Ф. А. Рубцов, например критикуя современные самодеятельные русские народные хоры за эклектичность и искажение фольклора, предложил создать небольшое количество высокохудожественных этнографических хоров, а остальные хоры переодеть в городские костюмы и рекомендовать им петь песни советских композиторов³.

Эта точка зрения выражает представления специалиста-фольклориста, для которого критерием оценки является чисто-

¹ Б. М. Гизатуллин. Воспитывать интернационализм средствами искусства. В сб.: «Массовость и мастерство». М., 1966, стр. 53.

² Там же, стр. 52.

³ См. Ф. Рубцов. Хоровые коллективы русской народной песни. В сб.: «Проблемы музыкальной самодеятельности», Л., 1965.

та фольклорного стиля. Однако позиция эта, с нашей точки зрения, противоречит жизни. У художественной самодеятельности есть и иное, по-видимому, еще более важное назначение, чем совершенное и «чистое» по стилю исполнение. Эта задача — удовлетворять потребности людей в широком и всестороннем развитии, откликаться на все запросы современников. Поэтому вряд ли можно искусственно запретить исполнять народные песни и локализовать их исполнение в небольшом количестве коллективов. Такое представление о народной песне лишило бы ее возможности многопланового воздействия на современную музыкальную культуру и быт.

Есть и другие, на наш взгляд, более реальные мнения относительно жизни фольклора на концертной, в том числе и самодеятельной, эстраде.

Фактически произведение фольклора перенести на концертную сцену невозможно: «...с того самого момента, когда фольклорное произведение попадает на самодеятельную сцену, оно перестает быть фактом живой фольклорной традиции, превращаясь в «мертвую» классику, в объект «нарочитого» воспроизведения»¹. Здесь несколько резко высказывается совершенно правильная мысль о том, что концертное исполнение не соответствует природе фольклорного искусства, так как концертность — это элемент профессионализма, а зарождение фольклора относится к той эпохе, когда художественное творчество еще не выделилось в особую профессию, не отделилось от быта. Естественно, что и такие свойства фольклора, как безыскусственность, импровизационность, не вяжутся с концертностью. Поэтому любое исполнение народной песни на эстраде в той или иной степени будет лишь реконструкцией, воспроизведением, популяризацией фольклора, фактом освоения местного фольклора обществом в целом.

Сходные мысли высказывает и другой ленинградский автор Б. Н. Путилов: «Нельзя не считаться с тем, что постепенно в общенародный обиход и в практику художественной самодеятельности фольклор будет входить все чаще и все шире через обычные современные пути, то есть, в адаптированном виде»². Примеры такой адаптации автор видит в творчестве И. С. Козловского, М. П. Максаковой, хоров — Северного, Уральского, Воронежского, ансамбля И. Моисеева. Путилов отмечает также, что самодеятельность нередко уже заимствует фольклорный репертуар от этих профессионалов, а не из не-

¹ Л. И. Емельянов. Современная художественная самодеятельность и проблемы фольклористики. В сб.: «Фольклор и художественная самодеятельность». Л., 1968, стр. 42.

² Б. Н. Путилов. Фольклор и художественная самодеятельность. В сб.: «Фольклор и художественная самодеятельность», Л., 1968, стр. 8.

посредственного источника. Но значит ли это, что самодеятельность не должна черпать свое вдохновение из непосредственного источника? По мнению Путилова, нет, не значит. Наоборот, он считает одной из важнейших задач самодеятельности популяризацию фольклора и рекомендует при этом максимально сохранять особенности фольклорного искусства¹.

Нет ли здесь противоречия? С одной стороны, концертное исполнение народной песни — это лишь адаптация, но не песня в ее подлинном бытовавшем виде, а с другой стороны, рекомендуется при этой адаптации сохранять все признаки подлинника.

По-видимому, это противоречие лишь кажущееся. Фольклорное произведение, действительно, совершенно перерождается на сцене, оно во многом теряет свое обаяние (и в этом отношении мы понимаем сетования многих фольклористов). Однако если при этом что-то утрачивает фольклор, то, по-видимому, выигрывает музыкальная культура в целом, обогащаясь за счет фольклора. Самодеятельная сцена становится средством пропаганды народного искусства. (В данном случае нас интересует в первую очередь самодеятельное искусство, но вопрос об использовании фольклора в репертуаре самодеятельности — лишь часть общей проблемы взаимоотношений фольклора с формами индивидуального художественного творчества, как самодеятельного, так и профессионального²).

Признавая правомерность и необходимость для искусства освоения фольклорного наследия, нужно сознавать теоретическую и практическую сложность вопроса о творческой обработке фольклорного материала. Эта сложность особенно ощутима, когда речь идет о самодеятельном творчестве. Здесь существует реальная опасность фальсификации фольклора при обработке. И тут уместно вспомнить еще одно высказывание: «...сущность проблемы использования фольклора в художественной самодеятельности и заключается в установлении меры обработки фольклорного материала и в правильном использовании творческой инициативы самих участников самодеятельности — носителей фольклорной традиции, в тактичном сочетании с нею

¹ Б. Н. Путилов. Фольклор и художественная самодеятельность, стр. 10.

² Например, огромное расстояние отделяет «Камаринскую» М. И. Глинки от камаринской в исполнении народного скрипача, а мелодии из «Ночи в Мадриде» также сильно отличаются от фольклорных прообразов. Происходит потеря фольклорного колорита, очень значительная в глазах знатоков. Сам Глинка отмечал, как известно, что записанные им в Испании напевы не всегда поддаются профессиональной обработке. Такая потеря фольклорного качества была неизбежной, ибо только таким путем стало возможным возникновение выдающегося произведения профессиональной музыки.

выдумки и организаторской воли руководителя»¹. Когда не относятся с должным пониманием к фольклору, то возникает эклектическая, псевдонародная культура, появляются псевдо-фольклорные стилизации. Следовательно, разрешение вопроса лежит на путях культурного, умелого и любовного претворения фольклора на концертной сцене.

Вспомним некоторые уроки прошлого. В ряду корифеев — основоположников русского народного хорового исполнительства стоит Е. Э. Линева. Прислушаемся к ее мнению: «Может быть, бессознательное народное творчество чисто классической простотой исполнения превосходит даже высшую школу, выработанную профессиональными артистами; именно благодаря тому, что народный певец сам складывает песню, она льется невольно и безыскусственно. Ученый певец поет задолбленное; только самые талантливые из образованных певцов возвышаются до исполнения, дающего иллюзию импровизации»². «На стороне народных исполнителей всегда останется преимущество, которое мы можем приобрести только огромной работой над собой. Народ импровизирует песню, мы заучиваем ее по нотам...»³.

Здесь правильно оцениваются некоторые вопросы отношений народного и профессионального музыкального искусства, дается программа овладения народной песней с позиций образованного музыканта: «искусственное» создание безыскусственности. В сущности, наши лучшие современные хормейстеры развивают эту программу.

Так, позиция Н. Калугиной — педагога института имени Гнесиных, изложенная в ее работах⁴, заключается в том, что при комплектовании русского народного хора не может быть и речи о стихийном, само собой разумеющемся мастерстве. В хор приходит молодежь, которая часто не владеет мастерством народного пения, не умеет петь. И подобно тому, как в народе молодежь долго учится у мастеров, прежде чем овладеть этим искусством, — так было всегда, — такая учеба должна проводиться и в народном хоре.

В наше время для практики многих народных хоров характерно сознательное отношение к творчеству, руководство творческим процессом. Чрезвычайно велика при этом роль руково-

¹ В. Е. Гусев. Фольклор в художественной самодеятельности. В сб.: «Фольклор и художественная самодеятельность». Л., 1968, стр. 59.

² Е. Э. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I. СПб., 1904, стр. XXIV—XXV.

³ Там же, стр. XXIV.

⁴ Н. В. Калугина. Омский русский народный хор. Автореф. канд. дисс. М., 1955; «Изучать, понимать, хранить». «Клуб и художественная самодеятельность», М., 1964, № 16, стр. 8—9.

дителя хора. Вот как, например, определяет задачи руководителя хора в области изучения народного традиционного творчества председатель Ленинградского областного хорового общества Л. И. Шимков: «Досконально изучив его основы, дирижеры-хоровики должны научиться бережно хранить народные песни, уметь их обрабатывать, сохраняя их колорит, стиль и народность. Научиться собирать местный фольклор, включать в свой репертуар бытующие песни, уметь не только организовать коллективы, но и привить всем участникам любовь к народной песне. Вот главная задача, на мой взгляд, которая должна решаться на современном этапе в области народного хорового пения»¹.

Конкретные соображения о том, как осваивать народную песню в коллективе, высказывает Калугина. В частности, автор устраняет путаницу вокруг вопроса о так называемом белом звуке, обосновывает законы «полевого» народного пения и его естественной трансформации в концертных условиях².

Глубоко анализирует местные областные манеры подлинно народного русского пения Н. Мешко. Ставя перед собой задачу научить мастерству народного пения, Мешко фактически разрабатывает науку о народном вокализировании³.

Мы видим, что практики руководства русских народных хоров накопили большой опыт, который уже обобщается⁴.

Положение русских народных хоров служило в течение ряда лет предметом острой дискуссии в среде хормейстеров и композиторов. Основные вопросы спора сводятся к следующему. Нужна ли местная фольклорная основа для такого хора или происходит неизбежное стирание грани между народным и академическим хором? Если основа нужна, то в чем она проявляется и как ее поддерживать в хоре? Какова при этом роль руководства и воспитания? Каким образом народный хор сделать современным? А сущность всех этих вопросов можно свести к следующему: традиции и современность в русском народном хоре.

Эти проблемы применительно к государственным хорам хорошо выразил композитор А. Копосов. Он напомнил о неудовлетворительном выступлении хора имени Пятницкого на I съезде композиторов, что вызвало в свое время критику хора

¹ Л. И. Шимков. Воспитывать руководителей народных хоров. В сб.: «Массовость и мастерство». М., 1966, стр. 95.

² См. Н. Калугина. Изучать, понимать, хранить. «Клуб и художественная самодеятельность», М., 1964, № 16, стр. 8—9.

³ См. Н. Мешко. Чтобы учить — надо учиться. «Клуб и художественная самодеятельность», М., 1964, № 20, стр. 18.

⁴ А. Копосов. О русских народных хорах. «Советская музыка», 1962, стр. 22.

со стороны Д. Д. Шостаковича. Причину неудачного выступления хора Копосов видит в отказе от подлинно фольклорного материала. Автор отмечает происходящий в ряде хоров процесс: «...вместо показа народного творчества руководители этих хоров в последние годы занялись показом своего сочинительства... Характерно, что плохое понимание специфики народных хоров «прикрывается» разговором о новаторстве и современности»¹. Хоры отходят от традиционного фольклора под предлогом борьбы с «архаикой», современная же тема решается без учета традиций и без знания современного фольклора. Народные хоры «отошли от основной своей культурно-просветительной задачи, ради которой были созданы, — пропаганда лучших образцов современного и старинного песенного, музыкального и танцевального фольклора»².

Здесь мы имеем дело с последовательной позицией, защищающей один из важнейших принципов существования современного народного хора. Принцип этот не вызывает сомнения: народное творчество действительно является основой деятельности такого хора. Но, помимо этого, коллектив должен быть современным. Поэтому хор не может ограничиваться пропагандой старинной русской песни, и не случайно в его репертуаре появляются авторские песни на советскую тематику. Правда, их уровень нередко бывает низким, и они подвергаются заслуженной критике, но вряд ли без авторских песен, только на основе советского фольклора можно решить современную тему. Быть народным, использовать многовековые традиции народной культуры и в то же время быть современным — вся сложность решения этой противоречивой задачи заключается в том, чтобы найти меру соотношения двух составляющих элементов.

Задача эта успешно была решена хором имени Пятницкого, послужившим образцом для других. Не случайно принципы и характерные жанровые черты современного русского народного хора были хорошо сформулированы нар. арт. РСФСР А. В. Прокошиной, ветераном этого хора. «Русский народный хор во все времена должен шагать в ногу со своим народом. В своих песнях и танцах отражать все, чем полна душа народа. Быть в полном смысле слова современным. А современный народный хор — это музыкально грамотный, многоголосный коллектив, обладающий высокой вокальной культурой...»³.

¹ В дополнение к указанным работам см.: «Омский русский народный хор». М., 1954; А. Руднева. Русский народный хор и работа с ним. М., 1960.

² А. Копосов. О русских народных хорах. «Советская музыка», 1962, № 4, стр. 22.

³ А. В. Прокошина. О традициях и современности в русских народных хорах. В кн.: «Массовость и мастерство». М., 1966, стр. 78.

В репертуаре его должны быть и старинные, и современные народные песни и пляски, и произведения советских композиторов, темы их — и местные и общенациональные. Именно эта осуществленная на практике программа, весьма гибкая, политически передовая, высокопрофессиональная, принесла хору имени Пятницкого в лучший период его деятельности славу одного из передовых советских исполнительских коллективов.

Вопрос о русском народном хоре имеет большое значение для самодеятельности. Многие были обобщены в дискуссии середины 60-х годов, отразившейся в материалах Всероссийской конференции 1965 г., опубликованных в сборнике «Массовость и мастерство», а также в статьях на страницах журналов «Клуб и художественная самодеятельность», «Культурно-просветительная работа».

Познакомимся с некоторыми инструктивными материалами, рекомендованными для самодеятельности. В «Записной книжке участника художественной самодеятельности», читаем: «Среди различных видов самодеятельных коллективов наибольшее количество составляют хоры общего типа. Хоры, достигшие высокого уровня художественно-исполнительского мастерства называются академическими. Другой массовый вид хоровой самодеятельности — хоры народной песни»¹. «За последние годы некоторые самодеятельные хоры русской народной песни, да и часть профессиональных коллективов этого... направления... стали отходить от резко выраженной бытовой натуральной манеры пения и приобщаться к певческим навыкам, свойственным хорам общего типа... хоры русской народной песни стали петь более мягким, некрикливый звуком, без нарочито подчеркнутой натуральной манеры»².

Позиция авторов этого документа по отношению к народному искусству у нас вызывает сомнения. Трудно согласиться, например, с утверждением о том, что эклектические хоры общего типа, не имеющие жанровой определенности, лучше всех русских народных хоров, как местных, фольклорных, так и профессиональных. Неправильно и то, что народные хоры (и массовые самодеятельные, и фольклорные, и профессиональные) не обладают мастерством. В связи с этим надо отметить, что упомянутые выше статьи Калугиной и Мешко о культуре русского народного пения, опубликованные в журнале «Клуб и художественная самодеятельность» в 1964 г., имели, видимо, тем большую ценность, что они как раз помогали преодолеть недостатки в отношении к народным хорам.

¹ «Записная книжка участника художественной самодеятельности». М., «Советская Россия», 1965, стр. 77.

² Там же, стр. 79.

В более позднем инструктивном документе читаем: «Цель курса — подготовить слушателей к самостоятельному руководству... деятельностью хоров русской народной песни. Занятия в хоровом классе должны воспитывать у слушателей любовь к русскому народному хоровому пению... вооружать их знаниями... и культурой русского народного хорового пения»¹. Программой предусмотрено изучение хоровых партитур, характерных для русских народных хоров различных областей Российской Федерации, но «основное внимание рекомендуется уделять изучению местных вокально-хоровых традиций». «В репертуар включаются русские народные старинные и современные песни различных областей, песни профессиональных и самодеятельных (местных) композиторов»².

Таким образом, программа предусматривает овладение мастерством исполнения старинных местных народных песен как одну из важнейших задач, стоящих перед самодеятельным хором русской песни. Мы видим в этом большой шаг вперед по сравнению с соответствующим разделом «Записной книжки участника художественной самодеятельности». Однако при этом в документе отмечается, что в репертуар включаются «произведения с несложной ритмической структурой, с четкими мелодическими линиями в хоровых партиях»³. На зачете по сольфеджио требуется «написание одноголосного диктанта, состоящего из одного предложения (без модуляции и отклонения)»⁴. Кроме того, учащийся обязан произвести «самостоятельную запись местной старинной или современной народной песни»⁵.

Ясно, что, умея записывать лишь простые напевы «без модуляции и отклонения», «с несложной ритмической структурой» и незамысловатой мелодикой, курсант сможет освоить местную народную песню в самом элементарном виде, без мелизматики и дробных ритмических фигур, без деталей и подробностей, в которых проявляется неистощимая изобретательность народной песни.

Конечно, надо учитывать реальный уровень подготовки руководителей самодеятельности, но важно в подобной рекомендательной программе отметить, что исполнение народной песни в таких хорах представляет собой лишь посильную попытку, далекую от уровня мастерства лучших народных певцов, иначе

¹ «Программа очно-заочных курсов руководителей хоров русской народной песни». М., изд. ЦДНТ, 1968, стр. 3.

² Там же,

³ Там же, стр. 3.

⁴ Там же, стр. 49.

⁵ Там же, стр. 40.

может создаться превратное, упрощенное представление о народной песне.

В репертуаре современных русских народных самодеятельных хоров определенное место занимают традиционные русские песни. Однако нередко они разучиваются по репертуарным сборникам. Такое исполнение многократно вызывало нарекания знатоков народной песни. Например, ленинградский фольклорист В. Митрофанова, анализируя итоги проведенного в январе 1965 г. в Ленинграде зонального показа к Всесоюзному смотру сельской художественной самодеятельности, отмечает, что ярким местным колоритом выделились хоры Лешуконского района Архангельской области, села Варзуга Мурманской области и Городецкого сельсовета Псковской области. Наоборот, песни, разученные из репертуарных сборников, были скучны и однообразны (несколько одинаковых «Утушек», звучавших на смотре).

«Ориентация многих руководителей самодеятельности на репертуарные сборники, игнорирование тех фольклорных богатств, которыми обладает каждый район нашей страны, приводит к однообразию репертуара, скуке, потере интереса у исполнителей и зрителя. Народные песни и хороводы, пройдя через репертуарный сборник, становятся похожими как братья-близнецы»¹.

Далее автор предлагает оставить в репертуарных сборниках арии из опер, пьесы известных драматургов (к этому можно добавить — популярные песни советских композиторов). «Но наряду с этим необходимо дать простор на самодеятельной сцене талантливым хранителям традиционного народного искусства, не стремясь причесать все под одну гребенку: надо приобщать к местному искусству молодежь, опираясь на опыт старшего поколения, более чутко прислушиваться к традиции, не стремясь переломить ее так, «как надо» или «как у соседей». Возможности для такого подхода к руководству сельской художественной самодеятельностью самые разнообразные. Они зависят от состояния традиционного фольклора. Создание и опыт работы известного коллектива «Гдовская старина»... показывает, насколько плодотворной может оказаться свободная инициатива в работе сельской художественной самодеятельности»².

По-видимому, в данном случае мы имеем дело с определенной, четко сформулированной позицией, с целой программой

¹ В. В. Митрофанова. Русский свадебный обряд в исполнении коллектива «Гдовская старина». В сб.: «Фольклор и художественная самодеятельность», Л., 1968, стр. 146.

² Там же, стр. 146.

действий в области руководства сельской художественной самодеятельностью. По существу, это программа специалистов-фольклористов¹.

Неоднократно с их стороны критикуются и репертуарные сборники, такие, как: «Поет хор» (составитель В. Левашов, М., «Советская Россия», 1966); Н. Поликарпов. «Песни для женского хора без сопровождения» (М., «Советский композитор», 1959); А. Аверкин. «Хоровые песни без сопровождения и в сопровождении баяна» (М., «Музыка», 1968); Ф. И. Маслов. «Песни для голоса и хора с фортепиано». (М., Музгиз, 1956); «Репертуар самодеятельных русских народных хоров» (вып. 1, М., «Советский композитор», 1963); «Льются песни. Из репертуара самодеятельных хоровых коллективов Ленинградской области» (составитель Г. Пайкин, Л., Музгиз, 1962); «Народные песни и песни советских композиторов для хоров колхозной самодеятельности» (составитель П. М. Милославов, М., Музгиз, 1950); «Песни советских композиторов для хоров колхозной самодеятельности. Репертуар художественной самодеятельности» (составитель П. Милославов, М.—Л., Музгиз, 1947). Можно указать также на следующие серии сборников: библиотечка «В помощь художественной самодеятельности» (изд-во «Советская Россия») (серия выпускается в течение года); «Популярные песни в сопровождении баяна» (изд-во «Музыка»). В сущности, как нам кажется, вопрос даже не решается качеством песен, помещенных в репертуарных сборниках. В них можно найти немало хороших песен, интересных для любого самодеятельного коллектива своей современной тематикой, а также местными, специфическими элементами, представляющими интерес для всех. Сборники эти дают общее представление о состоянии современной песни для народного хора, поэтому песни из подобных сборников не только могут, но и должны включаться в репертуар как одна из его необходимых составных частей.

Вместе с тем эти песни никак не могут заменить образцов традиционного местного фольклора и созданных на его основе современных песен. Конечно, освоение местных, а тем более создание на его основе современных песен — это зачастую весьма сложная задача, условия для осуществления которой имеются лишь в меньшинстве хоров. Однако такой практический опыт известен.

Так, знаток русского песенного фольклора Н. П. Колпакова пишет о сельской хоровой самодеятельности Архангельской

¹ См., например, статью И. Земцовского «Сельская хоровая самодеятельность и фольклор». В сб.: «Сельская хоровая самодеятельность». Л., 1965.

области, где хорошо сохраняется старинная песня и где на ее основе местными силами успешно создается современная народная песня¹. В результате творчество этих хоров приобретает большой общественный резонанс, становится современным и по-настоящему оригинальным.

Следует также иметь в виду, что использование местной основы — это самый естественный и почти неисчерпаемый источник создания самобытного репертуара хора, ведь в противном случае коллективы разных районов становятся одинаковыми, что практически и происходит.

Однако высказывается и противоположная точка зрения. Очень отчетливо и с крайних позиций она выражена С. Кротковым², старшим преподавателем кафедры хорового дирижирования МГИК, который анализирует опыт молодежного народного хора шахты Южно-Сахалинская. Этот коллектив не имеет своей особой фольклорной основы, так как местное население составили выходцы из различных краев и областей. Поэтому хор воспроизводит некоторые традиции русского народного пения в их обобщенном виде: элементы импровизационности и вариантности, соединение песни с движением, компактный, отчасти прикрытый звук. Хор не стремится к непосредственной этнографической подлинности, а воспроизводит характерные черты русского народного искусства уже в сильно переработанном виде путем показа существенных художественных деталей, например «намеков» на специфическое движение (в процессе пения).

В качестве вывода Кротков высказывает мнение, что современный русский народный хор может существовать без местной основы (его примеры: хор имени Пятницкого, хор Всесоюзного радио, лучшие самодеятельные хоры Москвы и Ленинграда).

Нам думается, что обнаружить уязвимые места в этой позиции не столь трудно. Во-первых, подобные хоры образуются преимущественно в пунктах сосредоточения смешанного населения: в новых промышленных центрах, крупнейших городах, столице. Нет слов, таких мест много и будет все больше. Но рядом с ними остается очень много районов, сохраняющих свою самобытность, и кто может сказать, как именно и в какие сроки будет изменяться лицо этих районов? Во-вторых, нам думается, что именно в подобных коллективах проблема само-

¹ Песни сочиняют Т. А. Орешкина, руководитель хора в Каменках, рабочем поселке в устье Мезени, и О. В. Антропова, участница Черевковского хора. См. Н. П. Колпакова. Самодеятельные хоры Северного края. В сб.: «Фольклор и художественная самодеятельность». Л., 1968, стр. 67—68.

² С. Кротков. Традиции и современность в народном хоре. «Клуб и художественная самодеятельность», 1968, № 1, стр. 27.

бытности стоит наиболее остро. В статье имеется упоминание об изучении местной исполнительской традиции и создании репертуара, но сказано об этом неясно и глухо. Очень возрастает в подобных хорах роль художественного руководителя. В этом случае своеобразие творческой манеры хора зависит непосредственно от руководителя и отражает его художественное направление. Следовательно, в подобных коллективах, отдаляющихся от фольклорной основы, происходит возрастание роли индивидуального творческого начала, что является тенденцией профессионального искусства. Наконец, в-третьих, успехи, которые имеются у хора Всесоюзного радио под руководством Н. Кутузова, у хора имени Пятницкого последнего периода, могут быть достигнуты не **благодаря** отсутствию местной основы, а **вопреки** этому обстоятельству, и это отсутствие, возможно, является самым трудным моментом в жизни этих коллективов? Обратим внимание, например, на тот факт, что отсутствие местной базы в хоре Кутузова отчасти компенсируется постоянным обращением хора к областным программам русской песни.

Приведенные нами противоположные мнения о путях развития современного русского народного хора отражают реально существующий в жизни противоречивый процесс, в котором тяготение к выявлению местной основы борется с тенденцией к смешению и унификации. Эти противоположные тенденции наблюдаются и в самодеятельных, и в государственных хорах русской народной песни.

Из анализа полемики выкристаллизовываются основные задачи народных профессиональных хоров:

1) исходя из понимания народной художественной традиции как традиции высокого искусства, как проявления народного сознания, овладевать этим искусством путем упорной, повседневной учебы;

2) овладев фольклорной традицией, создавать песни и танцы о современной жизни народа, быть выразителем дум и чаяний своего современника.

Профессиональные хоры русской песни возникали и возникают обычно на местной основе: вспомним историю создания русских народных хоров, например, имени Пятницкого, Северной песни, Уральского. С течением времени хор, как местный самобытный коллектив, переживает кризис. Но параллельно с этим постоянно возникают новые местные коллективы, в числе которых упомянем Рязанский русский народный хор и Кубанский казачий хор. Наряду с процессом унификации, таким образом, и сейчас продолжает действовать тенденция к выявлению местной самобытности. Но если для народных хоров в целом, как профессиональных, так и самодеятельных, необ-

ходимо выявлять местную фольклорную основу, то как это делать в практических условиях существования самодеятельного народного хора?

* * *

Мы имеем возможность проанализировать процесс претворения песенного фольклора в самодеятельности на непосредственном музыкальном материале, заимствованном из практики трех современных хоров Тульской области.

Творчество этих коллективов базируется на местном музыкальном фольклоре, который в Тульской области весьма богат и хорошо сохранился. Здесь есть немало сел, где старинные песни исполняются во всем их богатстве и сложности (например, села Кураково и Кармань Белевского района, Лелюхино Арсеньевского района, Доброе, Песочня и Болото Суворовского района).

В связи с этим представляет интерес история южных районов Тульской области, в том числе Белевского района. Для нас важно отметить, что население южнотульских земель (в VI веке славяне, в X веке вятичи) в течение ряда веков тяготело к южным группам восточных славян, что позднее оно вошло в пограничные районы Московского государства, оборонявшиеся от татар. Своеобразные местные условия (окраинное положение, длительная необходимость активной военной борьбы и определенная самостоятельность местного населения), возможно, способствовали консервации, замедленности разрушения элементов древнего восточнославянского языческого уклада и искусства.

В фольклоре Тульской области сказывается и пограничное положение края между русскими, украинцами и белоруссами и дух свободолюбия народа, и память о казачестве, и большая живучесть некоторых элементов архаического искусства. В связи с этим жанровый состав местного музыкального фольклора очень разнообразен. Примечательна восходящая к глубокой древности песня так называемой цепной структуры «Пошел козел по лыки» (село Кузьменки Арсеньевского района), а также скоморошина «Не столбы качаются» (село Варфоломеево Ленинского района). Интересен факт распространенности в области народных инструментов архаичных типов. Упомянем о широко бытующих деревянных трещотках, о зафиксированном в селе Луние Щекинского района аккомпанементе гвоздем по косе.¹ В области популярны также самые простые

¹ Сообщено Н. Ф. Куприковым, методистом Тульского ДНТ. Ему также принадлежит ряд сведений о песенном репертуаре области, помимо Белевского, Арсеньевского и Суворовского районов.

духовые инструменты, глиняные раскрашенные свистульки под названием «филимоновские игрушки», предмет местного народного промысла. До сих пор не забыты гадальные песни («На стенке крючок», «На лавке курьяк», «Под печкой блоха» с общим припевом «Кому сбудется — не минуется», причем в разных селах — Куракове, Лелюхине — одни и те же предсказания истолковываются гадальщицами по-разному). Но особенно о древности тульского фольклора свидетельствует большое количество бытующих здесь величальных и хороводных песен, а также свадебных, исполняемых на девичнике¹. Вместе с тем лирических песен этого позднего жанра здесь поется очень мало, буквально единицы («Горы Воробьевские», «Ой, да ты калинушка», «Стоял туман при долине», «Во субботу день ненастный» и др.). В функции жнивной пелась «Посылала Ваню мать», на троицу исполнялась «Калинушка с малинушкой» (обычно свадебная), в петров день — «Улица моя широкая».

Интересен факт бытования сатирических и шуточных песен. В их числе уже упоминавшаяся скоморошина «Не столбы качаются», «Камаринская» («Из улицы в улицу скоморох идет по улице»), «У нас нынче свадьба будет», шуточная нелепица «Да где же это видено» (корни этого жанра очень древние), солдатская сатирическая «Кайзер с Францем сговорился», пародия на церковный речитатив «Рассказать ли вам, подружки». Вплоть до настоящего времени популярны солдатские походные и казачьи песни: «Сподул сильный ветер с под горы» («проходная»), «Из-за леса, из-за рощи», «Из-за лесу копия мечей», «Поехал казак на чужбину далеко». Поют здесь частушки, «страдания», «елецкого», а также украинские и белорусские песни («Возле речки, возле гаю», «Ты сказала, в воскресенье», «Эй, наливайте полные чары»).

По своему музыкальному складу фольклор Тульской области весьма самобытен. Эта самобытность проявляется главным образом в величальных, свадебных и хороводных песнях, которые своей яркостью и популярностью у населения оставляют далеко позади все остальные песенные жанры, бытующие здесь. Так, в селе Куракове Белевского района нам удалось записать на магнитофон плач-прощание невесты с матерью, в музыкальном отношении представляющий редкий образец несинхронного двухголосия.

¹ По материалам наших экспедиций (в 1957 г. в села Доброе, Песочня и Болото Суворовского района и в 1970 г. в села Манаенки, Кузьменки и Лелюхино Арсеньевского, Кураково Белевского района и поселок Черепеть Суворовского района) величальных песен насчитывается примерно одна четвертая часть от общего количества, свадебных причитаний и песен девичника около одной четвертой и хороводных — одна шестая.

Пример этот не единичен. Тут же, в Куракове и в Лелюхи-не Арсеньевского района мы записали причитание невесты на фоне прощального хора подруг, также несинхронное по времени и своеобразное по ладовому соотношению.¹

В этих же селах записаны и наиболее яркие величальные, свадебные, покосные и лирические песни (примеры № 1—10).

Своеобразный стиль величальных и свадебных, а также и покосных песен очень сильно ощущается благодаря манере пения, которая, очевидно, представляет особый интерес для музыкальных самодеятельных коллективов Тульской области.

Песни величальные и собственно свадебные, являющиеся разновидностями внутри общего жанра свадебных песен, контрастны по своему содержанию. Песни девичника, как известно, выражали все тяжелое, что ожидало молодую женщину в свадебном акте: союз с нелюбимым, разлука с родными, предстоящая жизнь в чужой большой семье, где невестка была бесправна и угнетаема. В соответствии с этим тульские песни девичника поются с исключительной экспрессией: напряженный звук, форшлаги, подчеркивающие особенно важные тоны, звонкие глиссандо, отрывистые окончания куплетов (№ 2, «Кукушка»).

Не меньшей экспрессией отличаются и свадебные величальные песни, но она имеет уже совсем иной характер. В этих песнях звучит радость и торжество по случаю будущего продолжения рода. Поэтому они поются громко, ликующе. Как характерные приемы исполнения отметим акценты и sforцандо (№ 7, «Зимой — летом сосеночка»), стаккато (№ 8, «У ворот травушка»), глиссандо и целые групповые форшлаги. К средствам того же плана надо отнести высокий выкрик на септиму от заключительной тоники (№ 8).

«Проходные покосные», которые пелись по пути на покос и обратно, отличаются большим мелодическим размахом («Все ребята поженились раз у раз», «Стоял туман при долине» — один из вариантов, «В саду Маша гуляла», «Не шатайся, скажем, не валяйся», «Я далеко по зоре слышу», «За лесом солнце осияло»). Интересно исполняется песня «Стоял туман» (№ 9), в которой происходит большое динамическое нарастание при переходе от сольного запева к хоровому припеву. Здесь, так же как и в свадебных, очень важны глиссандо, в том числе двойное последовательное глиссандо вниз-вверх в четвертом такте.

¹ См. публикацию песен в сб.: «Труды НИИ культуры», т. 6. М., 1972, стр. 51—54.

Совсем по-другому поются некоторые лирические песни. Примером сосредоточенной, проникновенной лирики могут служить «Горы Воробьевские» (№ 10). Здесь нет акцентов, sforцандо, а немногочисленные глиссандо и форшлаги звучат по-иному: мягко и выразительно.

В меньшей мере образная природа тульских песен выявляется при анализе их мелодических, ритмических и ладовых особенностей.

Своеобразную окраску этим песням придает их музыкальный лад, для которого характерна большая роль интервала кварты. Тонический устой зачастую в них находится посередине звукоряда, снизу он подкрепляется заполненной субквартой, а верхний тон лежит либо на расстоянии большой секунды от тоники («Кукушка»,¹ № 2, «Кузнецы»), либо большой терции (№ 1, «Цветы мои алые»). Нередко тоника сверху и снизу обрамляется двумя квартами (№ 3, «У нас на реченьке»).

Тонический устой в рассматриваемых песнях отличается постоянством, зато между остальными ступенями лада возникают довольно сложные отношения. Хотя лад в тульских песнях в основном диатонический (пентатоника встречается только в одной песне девичника — № 4, «Вот и тебе, Волга-речка»), но нередко встречается хроматизм на расстоянии. Как это и бывает обычно в русских, и не только русских, песнях, подвергаются изменению ступени больше секундового и терцевого отношения: III, II, VII, VI.

С этим связана одна интересная особенность рассматриваемых песен: в величальных и покосных в запеве лад и звукоряд обычно еще не устанавливаются, они выявляются только в хоровой партии. В запеве же происходит «нащупывание» напева. Причем подъем настроения, возникающий в момент вступления хора, иногда со всей наглядностью выступает как причина перехода минорного лада в мажорный (№ 9, «Стоял туман», и № 7, «Зимой-летом», где повышаются сразу две ступени, II и III).

Особо следует сказать о ладе лирической «Горы Воробьевские». Это единственная песня, диапазон которой вверх от тонического устоя превышает кварту (в целом он составляет малую сексту). Важно то, что здесь преодолевается квартовый «потолок» и появляется квинтовый интервал, а вместе с ним тоническое трезвучие. Если квартовый лад и диапазон (вверх от тоники) характерен для русских обрядовых песен, то квинтовый (и появляющийся вслед за этим звук малой сексты) характерен для лирических песен. Тоническое трезвучие вносит новую окраску, новые ладовые средства.

¹ См. сб.: «Труды НИИ культуры», т. 6. М., 1972, стр. 53—54.

Пожалуй, еще более, чем в ладе, проявляются жанровые контрасты в ритмике. Для величальных песен характерна ровная ритмика стиха. В песне «Виноградьца» (№ 5) четырехстопная хореическая строка чередуется с трехстопной. Правильному стиховому ритму соответствует и упорядоченный хореический музыкальный ритм: каждому слогу соответствует одна восьмая, за исключением затянутых конечных слогов в строке. Особый динамический эффект имеет дробление музыкального ритма во второй стиховой строке песни «Зимой-летом» (№ 9): «Была зелена». Эффект создается повторением одного и того же музыкального тона.

Более сложный музыкальный ритм встречается в песнях девичника. Так, в песне «Кукушка рябая»¹ двухстопной анапестической стиховой строке соответствуют разные варианты музыкального распева поэтической стопы (пример № 11).

Еще более сложный ритм можно наблюдать в песне «Вот и тебе, Волга-речка» (№ 4). Здесь поэтический ритм очень сложен и непостоянен. Если в первой строфе первую и вторую строки в сумме можно представить как пятистопный дактиль (13 слогов) и семистопный хорей (12 слогов), то в дальнейших строках (3-я, 5-я, 6-я) трехстопные первые строки сменяются двухстопными вторыми.

Не менее сложен музыкальный ритм, не соответствующий стихотворным стопам (пример № 12).

Приводимая здесь вторая строфа песни соответствует седьмому, восьмому и девятому тактам музыкального изложения. Как видно из схемы, музыкальный метроритм соответствует дактилическим стиховым стопам лишь в седьмом и девятом тактах — ударный слог стиха совпадает с сильной или относительно сильной долей такта и подчеркивается протяженностью звука: (те)-бе, (си)-де-(ти). В восьмом такте стихотворная стопа раздвигается за счет введения дополнительных слогов: дру-к(ты) Ма-ри-юшка. В девятом такте музыкальная долгота и ударность слогов не совпадают со стихотворной стопностью.

Мелодика рассматриваемых песен образуется как синтез составляющих музыкальных элементов, в том числе ритма и лада. Так, в величальных песнях очень важно отсутствие внутрислогового распева, это придает мелодике речитативный характер. Он еще усиливается обилием повторенных тонов (№ 5, «Виноградьца», и № 7, «Зимой-летом»). В напевах девичника важно сочетание коротких долей с очень длинными, это подчеркивает отдельные тоны мелодии и усиливает настроение на-

¹ См. указ. сб., стр. 53—54.

стойчивой убедительности, которой отличаются эти песни. В покосной «Стоял туман» очень важны мелодико-ритмические «перекаты» вверх-вниз, создающие впечатления удали, широты.

Выделяется мелодия лирической «Горы Воробьевские» (№ 10). В сравнении со свадебными песнями она отличается широтой напева, как это обычно и свойственно лирической песне. Логичны и выразительны нисходящие волны мелодики с разнообразной ритмикой, сложными внутрислоговыми распевами-опеваниями.

Своей мелодичностью выделяется и песня «Вот и тебе, Волга-речка» (№ 4). Пентатонный лад придает ей устойчивость и естественность, а сложная ритмика, образуемая в большинстве случаев по принципу двукратного и четырехкратного внутрислогового дробления (см., например, третий такт), способствует выразительности. Это характерно для обрядовых песен (распевы лирических более сложны). Ритмические средства здесь разнообразны: очень короткие доли чередуются с длинными, ровный ритм — с пунктирным и с синкопическим. Важную роль для создания образного целого играют гибкие, быстрые опевания тонов и частые колебания мелодической линии вверх-вниз. Мелодия как бы скользит в непринужденном ритме по тонам пентатоники, чутко и нервно колеблется, отражая все оттенки настроения. Такая мелодика, столь выразительная, конкретная, содержит в себе и типическое начало. Подобное скольжение характерно именно для пентатонного лада, так как ему свойственны, как известно, бóльшая, чем в диатонике, устойчивость всех ступеней и бóльшая их равноценность.

Наш анализ дает возможность судить о большой ценности и разнообразии жанров и музыкального содержания тульских песен.

Богатство местного музыкального фольклора довольно широко используется музыкальной самодеятельностью области, и в этом есть определенная заслуга Тульского областного Дома народного творчества. В начале 70-х годов в области насчитывалось несколько фольклорных хоров: Люторический хор Узловского района (лауреат Всероссийского смотра сельской художественной самодеятельности 1965 г.), Кураковский и Николо-Гастунский Белевского района, Черепетский Суворовского района, Нарышкинский Тепло-Огаревского района, а также хор села Доброго Суворовского района, который тоже выступал как самодеятельный.

С 1966 г. существует инструментальный фольклорный ансамбль Тульского Дома народного творчества во главе с Н. Ф. Куприковым, уроженцем Тульской области. Куприков —

сын сельского учителя и сельского медика, окончил Тульское музыкальное училище как хоровик. В 1964 г. познакомился с местными мастерами игры на народных инструментах, увлекся этим самобытным звучанием и решил создать оркестр местных инструментов. Куприков является также большим энтузиастом фольклорных хоров области. В 1969 г. его ансамбль насчитывал 10 человек; они играли на тростниковых дудочках, пастушьих рожках (жалейках), «филимоновских игрушках» (свистульках), балалайках, гусях, ложках, трещотках (пластинчатых и вертушках). В репертуар оркестра вошли старинные русские народные песни. В 1968—1969 гг. по инициативе ДНТ фольклорные хоры области с большим успехом выступали на летних концертных площадках Тулы.

Мы имеем возможность наблюдать характерные явления в практике фольклорных хоров на примере двух коллективов: Кураковского и Черепетского.

Кураково — очень большое село, в котором ныне организован плодоовощной совхоз. Стоит Кураково на шоссейной магистрали, соединяющий Тулу, Белев и другие окрестные населенные пункты. Хор пользуется большой известностью в районе и области, в 1970 г. он приезжал в Москву. Костяк коллектива составляют несколько опытных пожилых певиц, в том числе М. В. Филатова (59 лет), Е. И. Кoryшева (63 года), М. Е. Коновалова (62 года). Мастерские запевы Филатовой задают тон, другие пожилые певицы с большой тонкостью и красотой ведут хоровую партию, а более молодые (от 20 до 40 лет) являются как бы ведомыми и учатся у мастеров. Руководитель хора осуществляет главным образом организаторские функции.

По характеру репертуара и исполнения Курковский хор практически не отличается от фольклорных ансамблей. Рассмотрев некоторые песни из репертуара хора («Виноградьца зеленая», № 7), можно убедиться в подлинно народном характере их исполнения.

Однако своеобразие концертного исполнения все-таки проявляется, в частности, в отборе репертуара. Женщины села Куракова знают намного больше песен, чем включают в свои концертные выступления. Для выступлений они отбирают песни с занимательным сюжетом («Говорил барин лакею своему», «Из-за леса, из-за рощи вышла ротушка солдат») или веселые, шуточные, хорошо принимаемые широкой публикой (хороводная «Зашли тучи», покосная «Все ребята поженились раз у раз», «Коробейники»), величальные («Не ковано не шиновано колесо», «Зимой, летом сосенушка»), казачьи песни и песни, в которых поднимаются значительные общественные темы («Во солдаты меня мать провожала»). Хор исполняет и композицию

«Свадьба», которая представляет собой сжатое воспроизведение местного свадебного обряда без каких-либо изменений и добавлений. В этой постановке исполняются песни «Да воскресный день рано» (грустная, медленная песня, певшаяся на девичнике); «Зимой, летом сосенушка» (величальная), «Прощание невесты», «Виноградьца» (величальная), «Полно тебе, батыюшка» (величальная), «У нас было на Дону», «Расцвела вышенка», «Кузнецы молодые» (на девичнике).

Как уже неоднократно отмечалось в литературе, свадебный обряд, действительно, как бы просится на сцену благодаря своему богатому синтетическому содержанию. В свадьбе сочетаются конкретная жизненная ситуация, драматическое действие, многообразные чувства: веселье и ликование, грусть и трагедийность. Действие сопровождается наговорами дружки, множеством разнохарактерных песен. Поэтому не удивительно, что представления свадьбы получили самое широкое распространение в сельской музыкальной самодеятельности. Конечно, исполнение свадьбы на эстраде означает уже освобождение от обрядовости, сопровождается изменением взглядов на жизнь, на свадебные песни.

Черепетский хор Суворовского района (руководитель А. М. Минаков) возник в иных условиях, нежели Кураковский. В Черепети, поселке городского типа, нет той компактности населения, которая отличает село Кураково, и в состав хора вошли выходцы из разных мест. Это сразу изменило условия творческой работы коллектива. Кроме того, хотя в хоре имеются отдельные хорошие исполнители в народной манере (Н. Н. Козловская, М. Г. Гурева), но нет творческих групп исполнителей из одних и тех же сел. Эти условия определяют и характер репертуара хора и манеру его исполнения. Так, наряду с народными песнями хор поет песни советских композиторов. Этого не было в Кураковском хоре, и в этом проявляется возрастающая роль руководителя. Черепетский хор поет и народные песни: в их числе хороводная «Вдоль по морю», величальная «Возле леса», свадебные «Отдают нашу младу» и «Веселая беседушка». Отметим очень интересный и, видимо, не случайный момент: среди песен преобладают такие, которые популярны в разных краях России: «Вдоль по морю», «Отдают нашу младу», «Веселая беседушка».

Напевы разучиваются не с нот, а путем слуховой передачи от самих участников хора, в этом сказывается еще сохранившаяся близость к местной песенной почве. Однако весьма важно установить, как именно исполняются эти песни, как соотносятся их исполнение с народным. Для выяснения этого вопроса сравним народные песни в распеве хора с теми же напевами в исполнении местных жительниц А. Г. Ромачевой и М. Н. Ба-

ландиной, в хоре не участвующих¹. Пример № 13а иллюстрирует хороводную «У нас по морю, морю синему», спетую этими двумя женщинами; пример № 13б — ту же песню, исполненную хором.

Первый из этих двух вариантов выгодно отличается внутренним разнообразием, живостью музыкальной ткани. В мелодии нет ни одного оборота, ни одного мелодического отрезка, который бы повторялся без изменений. Правда, в третьем и четвертом тактах мелодия нижнего голоса почти не варьируется (изменяется лишь один звук), но зато в этом месте образуется секундное созвучие, которого не было в третьем такте, а это очень яркая деталь. Главное же, в четвертом такте при неизменном нижнем голосе меняется верхний голос, создавая новые выразительные краски.

Далее хотя в первом варианте поют два голоса, но мелодия не везде ведется двухголосно. Нередко вместо двухголосия звучит унисон или просто поет один голос, а другой паузирует: неоднократно появляются короткие паузы в обоих голосах. Это отсутствие выдержанного количества голосов, а также эпизодические паузы являются одной из самых характерных черт русской народной подголосочной полифонии. Они сообщают музыкальному изложению живость, естественную прерывистость и прозрачность.

Существенное значение имеет ритм. Обратим внимание на ритмические фигурки в верхнем голосе в первом и втором тактах, на синкопическую ритмическую фигуру в четвертом такте. Примечательны и ритмические дробления (чаще всего две шестнадцатые на один слог текста вместо одной восьмой). Эти дробления осуществляются при участии словесного текста и притом по-разному: за счет вставки дополнительного слога («ды» в третьем такте), за счет введения дополнительной гласной после согласной в конце слова («нас-ы» во втором такте), за счет толчка голоса и легкого придыхания на одном и том же звуке по высоте («с-ы-ы» — в первом такте, «мо-о» — в четвертом).

Наконец, отметим интервальный состав двухголосия. В нем встречаются унисон, секунда, терция, кварта, квинта, октава. Интервал большой секунды нередко появляется в важных точках мелодического построения (в первом и втором тактах — при перемене местного ладового устоя на звуке «фа диес», в четвертом такте — на мелодическом и стиховом акценте «нас по мо-рю...»).

¹ При анализе используются магнитофонные записи, сделанные нами в феврале 1970 г. Для удобства сравнения каждая пара сравниваемых песен приводится в одной тональности. Оригинал первой песни — в ми-миноре.

Анализ песни показывает, что все музыкальные средства — мелодика, лад, ритм, фактура и интервальный состав многоголосия — создают впечатление разнообразия и естественности.

Хоровой вариант сильно отличается от двухголосного. Во-первых, запевают песню два голоса вместо одного, и тем самым нарушается один из типичных признаков русской многоголосной песни — ее одnogолосный запев. Во-вторых, запев, уже сам по себе одноплановый и лишенный значительных внутренних контрастов, повторяется без изменения во втором такте в средних голосах, а дальше, в третьем и четвертом тактах, имеется такой же механический повтор в басовом голосе. Некоторую живость в духе народного исполнения вносит верхний голос во второй половине второго такта, а также секундовый диссонанс в четвертом такте. Но в целом благодаря ритмической и фактурной однородности (закрепленности партий), благодаря неоднократным точным повторам песня имеет тягучий характер.

Эта характеристика уточняется при сопоставлении с четырьмя другими вариантами¹ той же песни, записанными в Ленинграде, Беломорском районе Карельской АССР, а также в селах Маковском и Тасеевке Красноярского края.

Рассмотрим два первых напева (примеры № 13в и 13г). Карельский вариант наиболее далек от самодеятельного. Так, например, в отличие от трех остальных, он мажорный. Вместе с тем в нем ярко выражены те свойства народного исполнения, которые мы отметили у двух женщин из Черепети: большая импровизационная изменчивость, обилие пауз в отдельных партиях, ритмическая неоднородность голосов. Однако три других варианта из Ленинграда и Сибири выявляют иные черты в исполнении этой песни: непрерывность движения и изоритмию в голосах. Ленинградский и Сибирский (маковский) варианты обнаруживают также октавное удвоение в двух голосах, подобно тому, как это делает Черепетский хор, а в Тасеевском напеве встречается восходящий ход к верхнему звуку, т. е. также характерный оборот из самодеятельного варианта.

Народный вариант, записанный в Ленинграде, обнаруживает сходство с напевом Черепетского хора (например, если

¹ Пример 13в в оригинале — в си бемоль миноре, а 13г — в ля бемоль мажоре; первый взят из сб. Ф. Рубцова «Народные песни Ленинградской области». М., 1958, стр. 167; второй — из сб. С. Кондратьевой «Русские народные песни Поморья». М., 1966, стр. 85; два других варианта приведены в сб. «Русские народные песни Красноярского края». Вып. I. Составитель В. Хорьков. М., 1959, стр. 193, Вып. II. Составитель А. Руднева. М., 1962, стр. 43.

сопоставить разные партии двух вариантов во втором такте). Но и в этом народном варианте запев, конечно, одноголосный, точная мелодическая повторность отсутствует, а ритмическая одноплановость песни смягчается триольными фигурами.

В итоге мы должны сделать ряд выводов. Приведенные здесь варианты показывают, что при всем разнообразии в них сохраняются неизменными некоторые качества, которые, очевидно, относятся к общим принципам русской песни. К их числу можно отнести обязательную вариационность и отсутствие точных повторов; контраст одноголосного запева и группового продолжения песни; нередко появление секундового и квартового диссонансов, что очень оживляет музыкальную ткань; живую изменчивость полифонической фактуры, образующуюся вследствие постоянной смены количества звучащих голосов и частого паузирования одного или нескольких голосов; общий выразительный характер исполнения¹. Именно эти неизменные свойства всех народных вариантов без исключения нарушаются в исполнении Черепетского хора, в результате народная песня в исполнении этого самодеятельного коллектива подвергается значительному огрублению.

Сходные явления можно наблюдать и в другой песне, исполняемой хором, «Возле леса». Так же как и первую, мы можем ее сравнить с вариантом, исполняемым двумя местными народными певицами (примеры № 14а и 14б).

При сравнении видно, что народный вариант разнообразнее и тоньше, чем самодеятельный. Сошлемся в народном варианте на минорный ход в первом такте и установление мажора во втором, на большее в сравнении с самодеятельным исполнением интервальное разнообразие (секунды в 1-м и 3-м тактах, кварты во 2-м и 4-м). Самодеятельный вариант также много теряет от однообразных неизменяемых повторов в басовом голосе (такты 3-й и 4-й, 7-й и 8-й). Определенную роль играет и привнесение в песню авторского начала: появление в третьем куплете высокого подголоска, исполняемого на звуке «а»². Подголосок этот песню не украсил (может быть, он выиграл бы при более темпераментном исполнении).

Другие народные песни (например, № 11), исполненные хором, впечатления не меняют. Правда, они поются с элементами варьирования в разных куплетах, так же как и песни, проанализированные выше, но в музыкальном отношении

¹ Из отмеченных особенностей русского народного пения первые две общепризнаны в музыковедческой литературе, а три последних являются нашими наблюдениями.

² Предложен А. И. Федякиным, известным местным автором.

варьирование малоинтересно. Ослабляет художественное впечатление и присущая хору тяжеловатая манера исполнения.

Таким образом, сам факт включения народных песен в репертуар Черепетского самодеятельного хора должен всячески приветствоваться, но в истолковании этих песен хором имеются и искажения народных традиций.

Анализ творческой деятельности двух хоров Тульской области целесообразно дополнить опытом хорошо нам знакомого русского самодеятельного Поморского хора, успешно выступавшего на Декаде карельского искусства и литературы в Москве в августе 1959 г.

Так же как и в двух хорах Тульской области, самобытный творческий облик Поморского хора сложился благодаря обращению хора к местной поморской песне. И этот результат был достигнут, несмотря на то что Поморский хор имел еще меньше связей с местной народной почвой, чем Черепетский. В Черепетском хоре есть немало пожилых хороших певцов-запевал, в Поморском хоре никто из пожилых участников не мог взять на себя роль запевалы. В Черепетском хоре песни разучивались с помощью самих певцов, в Поморском гораздо большую роль при этом играл руководитель. В Черепетском хоре партитура голосов все же еще очень близка к народной, что особенно выявилося при привлечении дополнительных народных вариантов. В Поморском же хоре руководитель коллектива К. Н. Стасюк делала свою гармонизацию напевов.

Руководитель хора К. Н. Стасюк окончила дирижерско-хоровой факультет музыкального училища. Народной песней она увлеклась еще до своего приезда в г. Беломорск, живя в Пудоже (на восточном берегу Онежского озера). Обладая к тому же красивым голосом и большой музыкальностью, она стала отличной исполнительницей. Став руководителем хора в Беломорске, Стасюк приложила все силы, чтобы в хоре зазвучала поморская старинная песня. Песню Стасюк перенимала на слух от местных пожилых певиц и затем разучивала ее с основной частью хора, добавляя кое-где свои голоса. Характер исполнения (мелодия, многоголосие, манера пения) сочетал местную народную традицию и профессиональные музыкальные представления руководителя, основанные на массовом хоровом пении. Хормейстер стремился прививать хору вокальные навыки: дикцию, технику дыхания, фразировку. Однако народная песня исполнялась в упрощенном виде. Это проявилось в выравнивании мелодии и ритма, в уменьшении импровизационности, мелизмов, в нивелировке штрихов.

Партитура не соответствовала народной подголосочной полифонии, и в ней к основной мелодии добавлялись удваивающие терции и аккорды.

И все-таки песня исполнялась с любовью, и такие колоритные образцы поморского фольклора, как «Уж ты матушка, весна красная», «Хороша, весёла моя», тепло принимались современным слушателем.

Мы считаем в целом опыт Поморского хора положительным и находим возможным рекомендовать подобный путь освоения местного фольклора для самодеятельных народных хоров. Но, поддерживая инициативу в освоении местной народной песни, необходимо требовать от руководителя углубления его теоретических знаний, овладения мастерством народного исполнительства.

Следует отметить, что исполнение старинных песен в современных молодежных самодеятельных хорах является лишь реконструкцией фольклора на концертной сцене, которая связана с выбором песен, сокращением текстов, неизбежным внесением нового в интерпретацию образов песни. При таком подходе можно рекомендовать как достижимую цель высокохудожественное, бережное, глубокое прочтение реконструируемого фольклорного произведения.

Практика трех приведенных нами коллективов содержит типические явления в жизни современных самодеятельных хоров, представляющие собой как бы разные степени отхода от непосредственной фольклорности. Выделение этих трех разновидностей в значительной мере условно.

Первую разновидность русского самодеятельного хора можно видеть в лице Кураковского хора. Коллектив целиком состоит из жителей одного села, руководящую роль в таком ансамбле играют местные пожилые певцы — выдающиеся мастера народного искусства, руководителю принадлежат пока в основном организационные функции. Репертуар составляется исключительно из местных народных песен без добавления композиторских. Самодеятельная природа коллектива, в отличие от чисто фольклорных ансамблей, проявляется в принципах отбора песен, с учетом специфики концертного исполнения.

В музыкальном исполнении песен в таком хоре не наблюдается никаких изменений по сравнению с подлинно народной трактовкой. Тексты не подвергаются сокращению, в исполнении сохраняется варьирование. Это блестящее, совершенное народное исполнение. Правда, роль различных участников хора при этом далеко не равноценна. Женщины помоложе, лет 65—40, не владеют мастерством более пожилых солистов, но значение таких людей среднего возраста в хоре состоит в том, что они необходимы для освоения и продолжения песенной традиции. Хор выступает в костюмах, из которых значительная часть полностью подлинная, местная, а в других юбки, ленты,

украшения куплены в современных магазинах, но сшиты костюмы по образцу старинных.

Существенные отличия от данного коллектива наблюдаются в Черепетском хоре, который представляет как бы вторую разновидность русского самодеятельного хора. Он составлен из народных певцов, но уже не уроженцев одного села, а выходцев из разных мест. Для такого сборного состава хора характерен также переход на общерусские песни, известные всем. Хор еще ориентируется на народные песни, но уже не может их исполнять слаженно и мастерски. Запевы (там, где они одноголосны) еще поются в народной манере, но в хоровом припеве импровизационность все больше сменяется механической затверженностью, непосредственное переживание — вязкой монотонностью. Появляются элементы грубого искажения песни, очевидно навязанные недостаточно сведущим обработчиком (двухголосный унисонный запев, неудачные украшательские ходы). Все же основа народных песенных партитур в хоре сохраняется, усиливается роль руководителя. Так, он вводит в репертуар песни советских композиторов, исполняемые по случаю праздников и торжественных дат.

Третий тип можно представить себе в виде Поморского хора. В этом коллективе, как и в первых двух, имеются пожилые певцы, знающие местную песню, но основной состав хора — молодежный, причем молодежь в значительной мере приезжая. Решающую роль во введении местных песен в репертуар, в их разучивании, в освоении исполнительской трактовки играет руководитель хора, имеющий дирижерское хоровое образование академического профиля и в то же время увлеченный местным фольклором. Применяя профессиональные академические знания, руководитель в своих обработках снабжает народные мелодии традиционными терциями и аккордами, но благодаря чутью и любви к песне избегает грубых искажений и пошлого украшения. Костюмы — аналогичные тем, в какие одеваются кураковцы, т. е. местные, но отчасти реставрированные с использованием современных материалов.

Из рассмотренных трех типов хоров последний дальше всех пошел по пути профессионализации, в нем решающую роль играет руководитель. Если в хорах типа Кураковского все определяется составом коллектива, то хор типа Поморского фактически можно создать с любым составом. Для этого надо, чтобы имелась местная фольклорная база и соответствующий руководитель.

Мы видели, что в сельской художественной самодеятельности происходит процесс постепенного отхода от непосредственной фольклорности. Это неизбежный процесс, начинающийся с момента концертно-сценического исполнения фольклора.

Следовательно, фольклорные элементы в рамках самодеятельности — это уже не собственно фольклор, а некое новое качество. Очевидно, что при этом художественность достигается несколько иными приемами, чем в фольклоре.

Сложнейшую задачу сценического воплощения фольклорного произведения приходится решать в конкретных условиях сельской самодеятельности, при помощи не всегда квалифицированных руководителей. Не удивительно, что решение ее нередко приводит к ослаблению фольклорной традиции и к резкому снижению художественного уровня. Происходит утрата культурного наследия русского народа — многоголосного импровизационного пения, утрата народной вокальной культуры, полной глубочайшей осмысленности.

Приведенный выше анализ деятельности трех хоровых коллективов дает представление о типических явлениях в русских самодеятельных хорах и позволяет выступить с некоторыми рекомендациями.

Обратимся снова к нашим хорам. Зная конкретные условия их жизни, мы можем разработать программу помощи им. Надо сказать, что все эти коллективы, независимо от их художественного уровня, нуждаются в разного рода помощи со стороны областных ДНТ, министерств культуры, научных учреждений, фольклористов и композиторов.

В коллективе типа Кураковского хора главная задача — это сохранение традиции, имеющегося высокого уровня путем преемственности. Поэтому за те несколько лет, в течение которых ведущие мастера еще сохраняют исполнительскую форму, ДНТ должен проследить за тем, чтобы в хоре росла смена старшим певцам, смена, по мере возможности не уступающая им, организовать обучение молодежи. Такая учеба в коллективе стихийно идет, но ее надо сделать сознательной и планомерной.

Для Черепетского хора можно рекомендовать устранить те нарушения и отступления от народного исполнения, проявления дурного вкуса, которые мы отметили выше. Это можно сделать путем командировки в хор квалифицированного специалиста-фольклориста, композитора или хормейстера-«народника» или при помощи семинара при ОДНТ (с участием специалиста) с разбором конкретных программ.

Для молодежного хора типа Поморского (или любого другого молодежного народного хора) требуется целая система воспитания хора и руководителя. Из этой системы мы сейчас исключаем вопросы организационного воспитания коллектива, его профессионального и культурного роста, а ограничиваемся проблемой воплощения местного фольклора в творческой деятельности хора. Для освоения местной песни необходимо при-

менить, как нам кажется, комплекс как слуховых методов, так и самых современных профессионально-технических средств.

Необходимо организовать учебу руководителя, солистов, отдельных групп и хора в целом у местных мастеров народного пения. Наиболее простым способом при этом является контакт со старыми певцами, живущими в этом же населенном пункте. Но этого не всегда может оказаться достаточно. Дело областных органов культуры, партийных и хозяйственных организаций — обеспечить соответствующие поездки, командировки для изучения искусства импровизации, звукоизвлечения и художественной трактовки песни, так как для овладения секретами исполнения абсолютно необходимо слуховое перенимание.

Кроме того, встает задача записи песен с целью накопления репертуара. Простейший способ и здесь — запоминание песен на слух. Как известно, М. Пятницкий, П. Ярков хранили в своей памяти множество песен со всеми голосовыми партиями и подголосками. Конечно, это пример высокого уровня мастерства. Но каждому руководителю хора, влюбленному в песню, доступно запоминание хотя бы основных мелодий (так делала и К. Стасюк).

Наряду с этим перед руководителем, окончившим музыкальное или культурно-просветительное училище, можно и нужно ставить задачу профессионального собирания и записи песен, выявления местных многоголосных ансамблей, с использованием методов фольклористического обследования, записи многоголосного исполнения на портативный или стационарный магнитофон и последующей их расшифровкой. При отсутствии магнитофона руководитель должен уметь произвести запись по слуху.

Нас не должен смущать тот примитивный уровень записи и освоения народной песни, который неминуем при таком методе работы. Следует помнить, что для достижения высокого уровня культурной работы над народной песней низший уровень неизбежен как ранний этап. Кроме того, задача массового, широкого собирания обязательно приводит к упрощению решения. Вспомним факты из истории фольклористики. Так, значительная часть песенных фондов Литературного музея Крейцвальда в г. Тарту создана благодаря простым слуховым записям массовых корреспондентов. Но зато сейчас эстонские товарищи могут ставить перед собой задачу тотального собирания всех существующих вариантов песенных мелодий, имеющих в Эстонии.

В русской фольклористике еще в начале века Е. Линева выдвинула задачу всеобщей записи песен, для которой планирова-

лось привлечь широчайшие слои сельской интеллигенции, учащихся, студентов. Такая массовая запись имеет еще один важнейший результат: она превращает собирание песен в общественное движение, в событие общественной жизни. При этом должна многократно возрасти культурно-просветительная роль народной песни.

Итак, чтобы наладить работу руководителя хора по собиранию местного фольклора, необходимо обеспечить ОДНТ аппаратурой, магнитофонами как стационарными, так и портативными и наладить их регулярную работу.

Необходимо использовать средства печати. При существующем положении, когда тиражи областных сборников русской песни (например, выпускаемые издательством «Советский композитор»), колеблются от 500 до 1000 экземпляров и исчезают из продажи через две-три недели после выхода в свет, можно со всей уверенностью сказать, что эти сборники не доходят до глубинной самодеятельности. Следовательно, встает вопрос о значительном увеличении тиражей этих сборников, а также о том, чтобы разработать организационные пути доведения их «до потребителя» и обеспечения их освоения. Руководитель должен уметь выбрать нужную песню из сборника, должен уметь сделать в случае необходимости соответствующую обработку песни из сборника применительно к профилю своего коллектива.

Следует расширить выпуск пластинок с записями исполнения народных хоров, а также наладить выпуск звучащих фольклорных приложений при нотных сборниках песен (как это имеет место за рубежом).

Следует только помнить о том, что народная песня по самой своей природе рассчитана на исполнение в непосредственной бытовой обстановке, нередко в поле, в лесу, и она плохо поддается технике грамзаписи.

Одновременно надо поставить вопрос об особом внимании к технике записи и расшифровки народной песни для будущих руководителей народных хоров в культпросветшколах, училищах и на курсах. Для этих кадров необходима практика фольклорных экспедиций. Собираание, запись и расшифровка фольклора должны стать профилирующим предметом в учебе руководителей народных хоров.

Но представим себе, наконец, и высший уровень работы, при котором во главе хора стоит руководитель, окончивший, скажем, народное отделение дирижерско-хорового факультета института имени Гнесиных в Москве. Такой специалист в состоянии квалифицированно записать и расшифровать народную песню. В этом случае проблему освоения местного репертуара, очевидно, можно считать решенной. Остаются только художе-

ственно-интерпретаторские задачи, задачи огромной всесторонней учебы и воспитания всего коллектива, который должен быть в состоянии хорошо исполнить народную песню, дав ей при этом современное эстетическое толкование.

* * *

В нотографии приводимых песен есть отклонения от общепринятой нотации, которые обусловлены особенностями народной песни и широко применяются фольклористами Советского Союза и Европы. Укажем на следующие особенности музыкальной записи:

— обозначение не всех ключевых знаков тональности, как обычно, а только тех, которые реально имеются в напеве;

— обозначения размеров неравнодольных тактов:

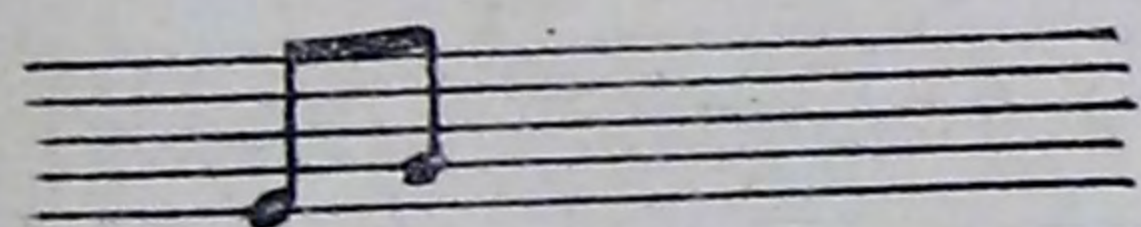
$\frac{3}{8} \frac{3}{4}$

— или постоянное чередование тактов разного размера:

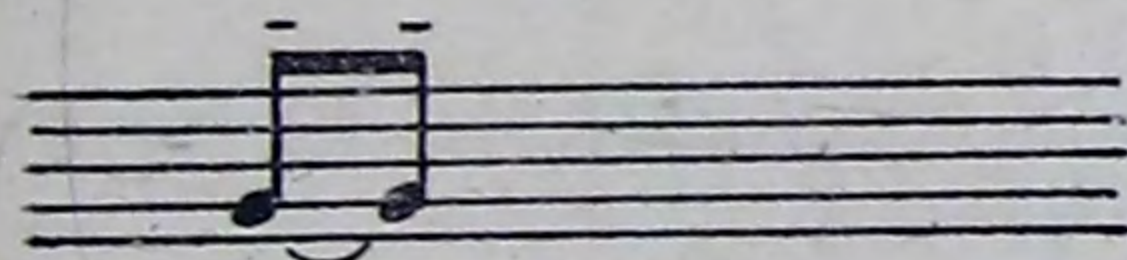
$\frac{4}{4} \frac{3}{4}$

|
|
|

— пунктирная тактовая черта, обозначающая условные такты неравного размера;



— маленькая нота обозначает звук, лишь слегка задеваемый голосом;



— подчеркивание тонов, исполняемых на одной высоте на один слог;

• 7 7
* *

— глиссандо (скольжение звука);

— удар трещотки, местного народного инструмента;

**

— звуки неопределенной высоты.

Пример № 1

Одна

Цве - ты мо - и йа - лы,

цве - ты мо - и йа - лы, че (е)го вы за - вя ли?

и йа - лы, че - го вы за - вя ли?

Цветы мои алы,
Чего вы завяли?

(2 раза)

Один вянوك свила,
Ой, на (о)кно положила.

(2 раза)

Чего ж вы завяли,
Дочь моя милая.

(2 раза)

Ой, на (о)кно положила.
Ой, лёжи, мой веночек.

(2 раза)

Ой, садила-поливала,
Ни цвета не сорвала.

(2 раза)

Ой, лёжи, мой веночек,
До меньшей сестрицы.

(2 раза)

Ни цвета не сорвала,
Один цвет сорвала.

(2 раза)

До меньшей сестрицы.
Меньшая сестрица.

(2 раза)

Один цвет сорвала,
Один вянук свила.

(2 раза)

Меньшая сестрица
Мой венук доносит.

(2 раза)

Мой венук доносит,
По мне поголосит.

(2 раза)

Пример № 2

Скандируя. Громко, «со звоном» ♩ = 98

Одна

Кузне-цы ма- лады-е, кузнецы ма- ла- Двое ма- ла- Все мала.

-ды- е, куй-те ко- ней креп- ше! -ды- е, куй-те ко- ней креп- ше!

Одна Куй-те ко- ней крепше, куй-те ко- ней Все ко- ней Двое куй- те.

креп- ше на е- той до- лин- ке! креп- ше, эй! на е- той до- лин- ке! креп- ше на е- той до- лин- ке!

Кузнецы маладые, Куйте коня крепше!	(2 р.)	По белому камню, Подковы-то звякнут.	(2 р.)
--	--------	---	--------

Куйте коня крепше, На этой долинке	(2 р.)	Подковы-то звякнут, А люди-то скажут.	(2 р.)
---------------------------------------	--------	--	--------

Нам ехать далече, До села, до деревни	(2 р.)	А люди-то скажут: «Богатые едут.	(2 р.)
--	--------	-------------------------------------	--------

До села, до деревни, По белому камню.	(2 р.)	Богатые едут, Богатую вязут.	(2 р.)
--	--------	---------------------------------	--------

Богатую вязут, Акулину Ивановну».	(2 р.)
--------------------------------------	--------

Пример № 3

Медленно; скандируя $\text{♩} = 63$

Одна

Нас на ре - чень - ке, на быст - ринь -

- кяй. Там, на ка - мушке, на белень - кяй.

Две Э!

Все Э!

Одна 3

Там, на ка... что на - бе - лень

- кем, как там Ан - нушка дары мыла.

(У) Нас на реченьке, на быст-
ренькяй,
Там, на камушке, на беленькям.

Э, на камушке, на беленькям,
Там Аннушка дары мыла́.

Там Аннушка дары мыла́,
Свою горюшка причитывала.

Свою горюшка причитывала,
Отца с матерью порухивала.

Отца с матерью порухивала,
Говорила, что «я замуж не пойду».

Говорила, что «я замуж не пойду,
Не пойду я, не подумаю.

Не пойду я, не подумаю
Ни за князя, ни за барина.

Ни за князя, ни за барина,
А пойду, пойду, подумаю.

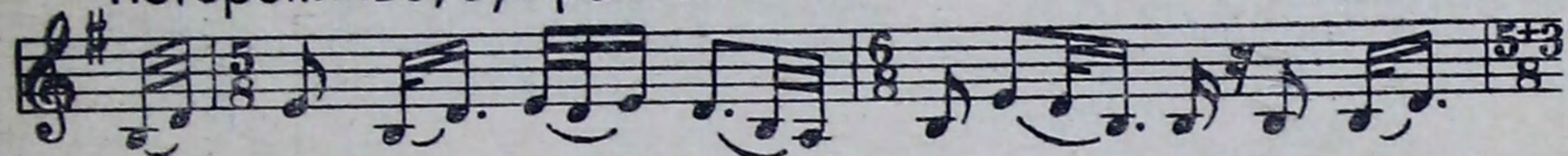
А пойду, пойду, подумаю
Все за русского крестьянина.

Все за русского крестьянина.
В няво полюшко припахано.

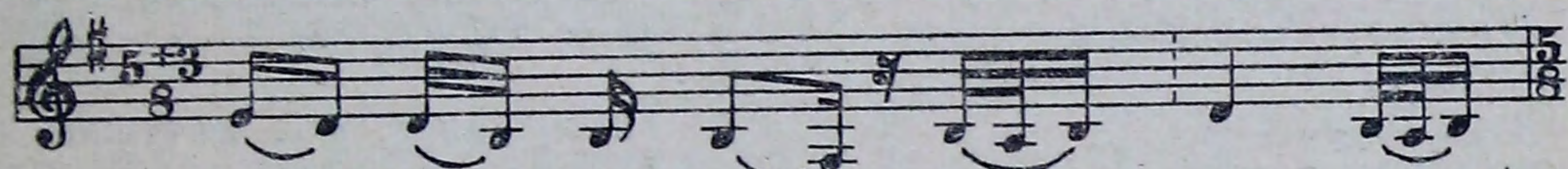
В няво полюшко припахано,
Пашеничкой позасеяно».

Пример № 4

Неторопливо, сумрачно $\text{♩} \approx 104$



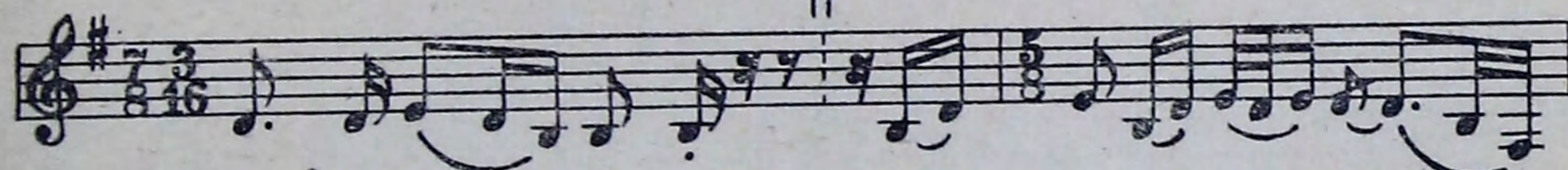
1. Э, вот и те бе, Волга ре... еч-ка,



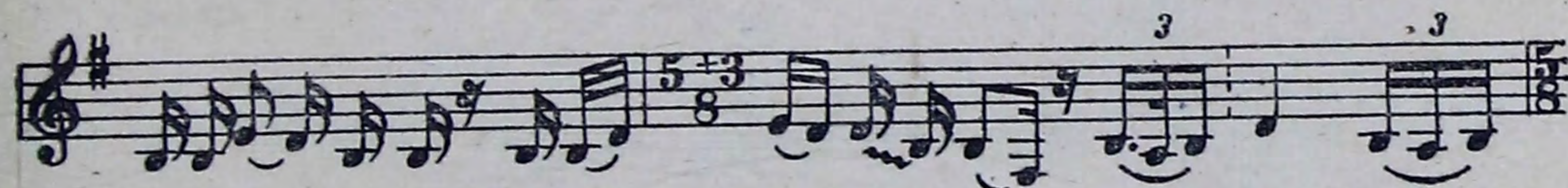
не до - л - го ли - ле - ти,



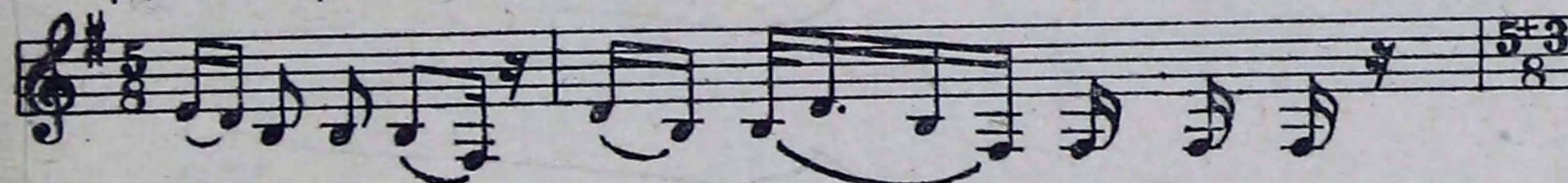
вот и те - бе, Во - л - га - реч-ка,



не долго ли - летъ! 2. Э, вот и те - бе,



дру-к Ма-ри-ю... ушка, не до - лго си - де - ти,



вот и тебе... И - ва - ны - в - на...,



не до - л - го си - деть?

Вот и тебе, Волга-речка,
Недолго лилеть.

} (2 раза) { Садилася друг-Марьюшка
За дубовый стол.

Э, вот и тебе, друг-Марьюшка,
Недолго сидеть.
Вот и тебе, Ивановна,
Недолго сидеть.

Сымала друг-Марьюшка
Себе ключйки,
Сымала Ивановна
Себе ключики.

С вечера до утрени —
Все девицею.

} (2 раза)

А вот и тебе, моя матушка,
Я не клюшница,
Вот и тебе, моя рódная,
Я не клюшница.

К обеду, друг-Марьюшка,
Молодицею.
К обеду, Ивановна,
Молодицею.

Послушница, моя матушка,
Чужой клюшницы.
Послушница, моя родная,
Чужой матушки.

Пример № 5

Подвижно. Громко, напряженно $\text{♩} \approx 148$

Ви_но_гра_ды_ца мо_я зе_ле_на_я,

а_е, а_ли_лѐ, (а), зе_ле_на_ (а)_я,

низ_ко го_ло_ву... на_к(ы)_ло_ни_ла,

ой ли, лѐ ли, лѐ, на_к(ы)_ло_ни_(и)_ла,

Одна группа Другая группа

чо_ли Марь_я ба_тющ_ки го_во_ри_ла,

Виноградъица моя
Зеленáя,
Ае, алилѣ,
Зеленáя.

Не давай, мой батюшка,
Младу замуж.
Ой, лели, лѣ,
Младу замуж.

Низко голову
Наклонила,
Ой ли, лѣли лѣ,
Наклонила.

Не взирай, мой батюшка,
На богатство.
Ой ли, лѣли лѣ,
На богатство.

Чо ли Марья батюшки
Говорила.
Ой ли, лѣли лѣ,
Говорила.

Не с богатством мне жить,
С человеком.
Ой ли, лели лѣ,
С человеком.

Не с высокими хоромами —
С советом.
Ой ли, лели лѣ,
Мне советом...

Пример № 6

Устремленно, мерно, как бы стелясь. Торжествующе.

Одна $\text{♩} = 124$ * * * * * Две * * * * * Все *

1. Пол(ы)на, пол_на, ти_бе, ба_тюш_ка, по_л(ы)_на спать, ||

ой, я_ли, а_ли_лё, я_ли, пол_но спать,

(2) не по_ра ли, ро_ди_мой мой, у_ста_вать,

ой, я_ли, я_ли_ёй, я_ли, у_ста_вать...

Полно, полно тебе, батюшка,
Полно спать.¹

Ой, яли, алилё, яли,
Полно спать.

Не пора ли, мой батюшка,
Уставать?

Ой, яли, ялиёй, яли,
Уставать.

Скоро, скоро ясное солнце
Увзойдет.

Ой, яли, ялиёй, яли,
Увзойдет.

Скоро, скоро Иван-сударь
Приедет.

Ой, яли, ялиёй, яли,
Приедет.

А он едет, везет Маше
Кандалы.

Ой, яли, ялиёй¹, яли,
Кандалы.

Уставай, уставай, мой батюшка,
Раньше всех.

Ой, яли, алилё, яли,
Раньше всех.

Поливай, поливай алы цветики
Чаще всех.

Ой, яли, алилё, яли,
Чаще всех.

Утренними и вечерними
Зорями.

Ой, яли, алилё, яли,
Зорями.

Апосля того — горючими
Слезам.

Ой, яли, алилё, яли,
Слезам.

— Буду, буду, моя дитенка,
Уставать.

Ой, яли, алилё, яли,
Уставать.

— Буду, буду, моя милая,
Поливать.

Ой, яли, алилё, яли,
Поливать.

Утренними и вечерними
Зорями.

Ой, яли, алилё, яли,
Зорями.

Апосля того горючими
Слезам.

Ой, яли, алилё, яли,
Слезам.

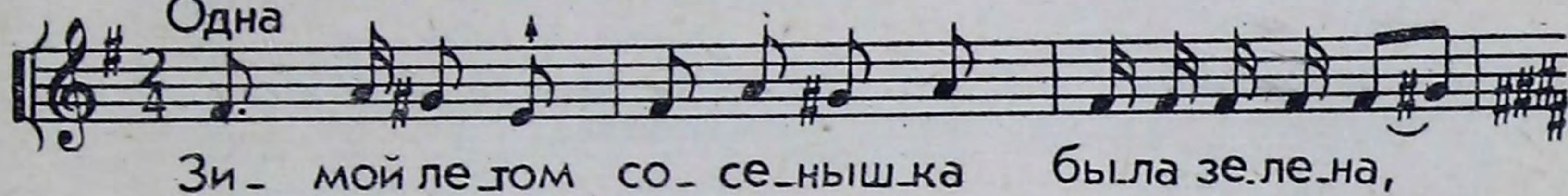
¹ Исполнительская трактовка Кураковского хора, от которого записана эта песня, отличается исключительной красочностью звучания, почти не поддающейся нотной фиксации. Мы имеем в виду выразительность и воодушевление певцов, живую переключку отдельных партий, разнообразие динамических оттенков и вокальных штрихов исполнения, высокие колористические призвуки в одном из голосов и мягкую тембровую краску трещоток — местного ударного инструмента, состоящего из деревянных пластинок, скрепленных с одной стороны.

Начиная с четвертого такта, основную линию мелодии ведет большинство голосов (см. в нотах верхнюю строку), другая часть голосов вторит (см. нижнюю строку), среди подголосков выделяется один звонкий, с высокими обертонами (в нижней строке). Он условно отмечается глиссандо.

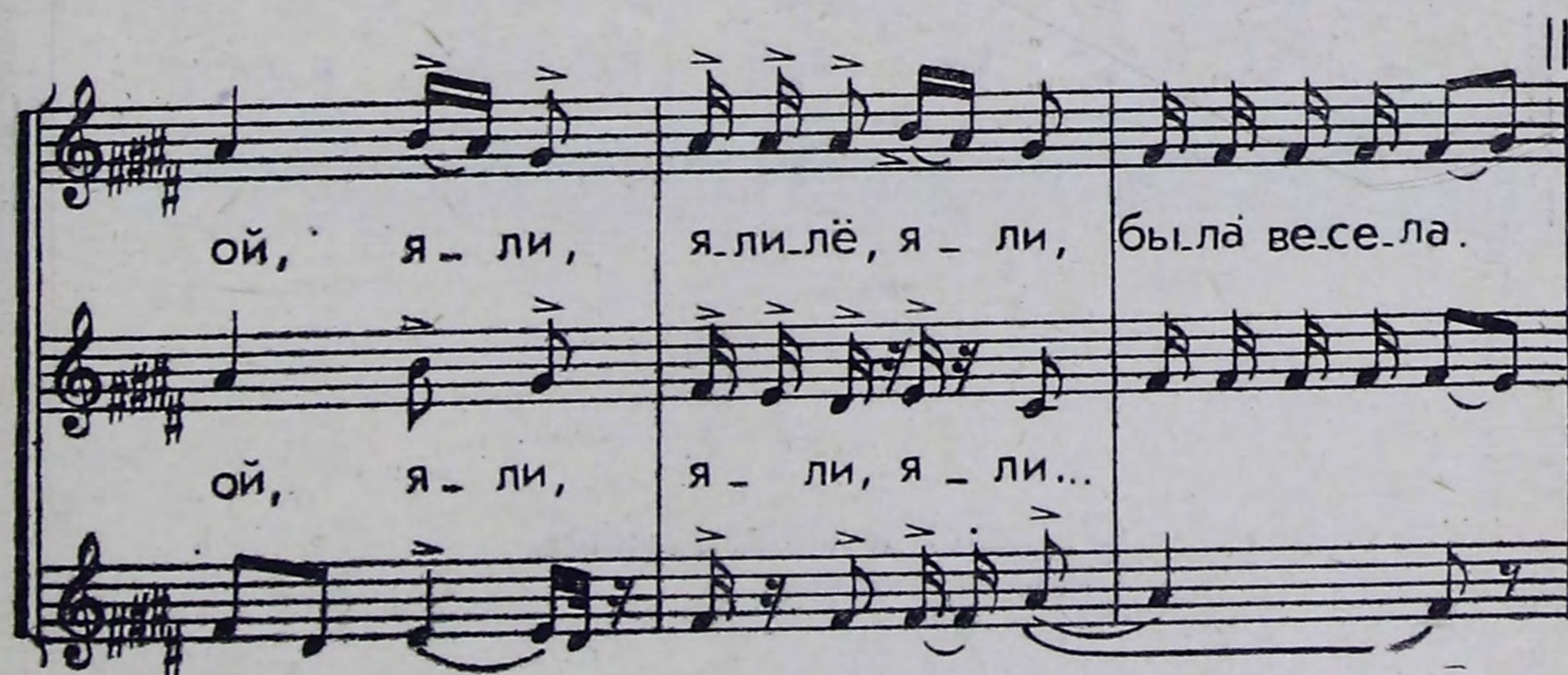
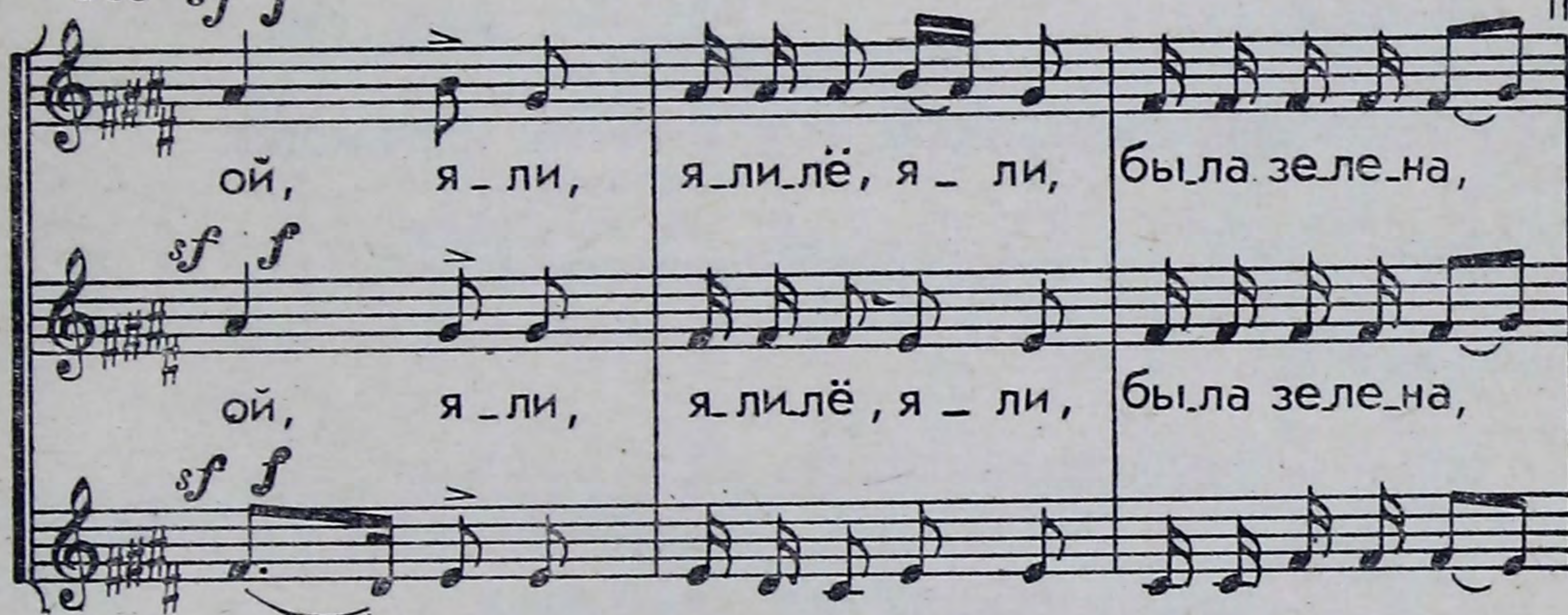
Пример № 7

Быстро, напористо $\text{♩} = 80$

Одна



Все *sf f*



Зимой — летом соснышка
 Была зелена.
 Ой, яли, ялилѐ, яли,
 Была зелена.

В пятницу, ой, Марьюшка
 Была весела.
 Ой, яли, ялилѐ, яли,
 Была весела.

Во субботу головушку
 Гладила.
 Ой, яли, ялилѐ, яли,
 Гладила.

В воскресный день к венцу ехала,
 Плакала.
 Ой, яли, ялилѐ, яли,
 Плакала.

Не жалостливый мой батюшка
 До мене.
 Ой, яли, ялилѐ, яли,
 До мене.

Отпускает молодешуньку
 Прочь от себе.
 Ой, яли, ялилѐ, яли,
 Прочь от себе.

Остаются три садика
 У тебе.
 Ой, яли, ялилѐ, яли,
 У тебе.

Остаются три зеленые,
 Все цветут.
 Ой, яли, ялилѐ, яли,
 Все цветут.

Пример № 8

С удалью
 Одна (свободно, с полетом) Двое

Все *sf*

1.(У)во-рот травушка рас-тет; трава ше-л-ко-ва-е,
 э-э-э-э-э-э,

ой! я, ой, я, я-ли-ля, я-ли-ля!

(У) ворот травушка растёт,
 Трава шелковое,
 Ой! я, ой, я,
 Ялиля, ялиля...

Пример № 9

Неторопливо, задумчиво. Далее – с удалью
Одна. Звонко

(Сто)_ял ту_ ма_н при до_ ли_ не,

сто_ ял ту...

Э - э, э, ох! При до-

ли... эй, на ши ро_ кий лист на ма_

ли не, ши_ ро_ кий лист на ма_ли_(не.)

Стоял туман при долине,
Стоял туман, ох, при долине,
Широкой лист на малине,
Широкой, лист на мали...

Лист пошире — на дубочку,
Лист пошире, ох, на дубочку,
Манул парень, ох, девчоньку,
Манул парень, ох, девчоны...

Не свою манул — чужую,
Не свою манул, ох, чужую.
— Пойдем, радость, поцелую,
Пойдем, радость, поцелу...

Что чужу девку целовать,
Что чужу девку, ох, целовать.
Тоску сердцу придавать,
Тоску сердцу, ох, придава...

Твоя маменька — злодейка,
Твоя маменька да злодейка,
Сестра-шельма — лиходейка,
Сестра-шельма, ох, лиходейка.

Разлучили нас с тобою,
Разлучили нас да с тобою
Словно рыбица ды с водою,
Словно рыбица, ох, ды с водой!

Щука-рыба живет в море,
Щука-рыба живет да в море,
Но я, девица, дыкы на воле,
Но я, девица, дык на во...

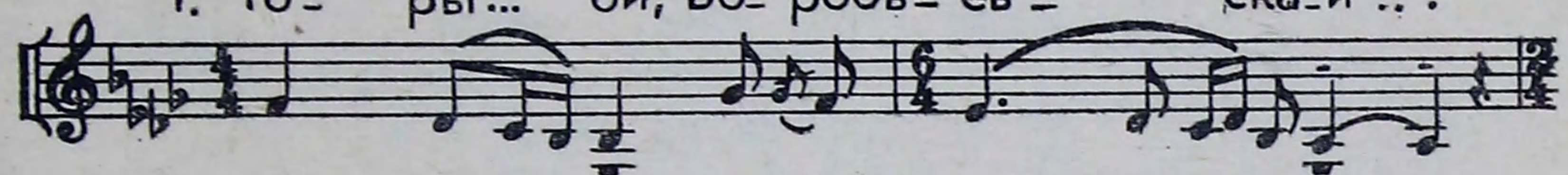
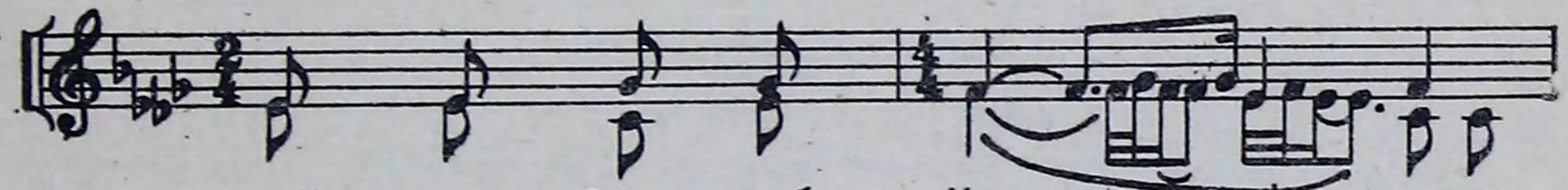
Щука рыба — с карасями,
Щука-рыба да с карасями,
Но я, девка, ох, с молодцами,
Но я, девка, ох, с молодца...

Я с такими с удалыми,
Я с такими, ох, с удалыми,
С ребятами, ох, с холостыми,
С ребятами, ох, холосты...

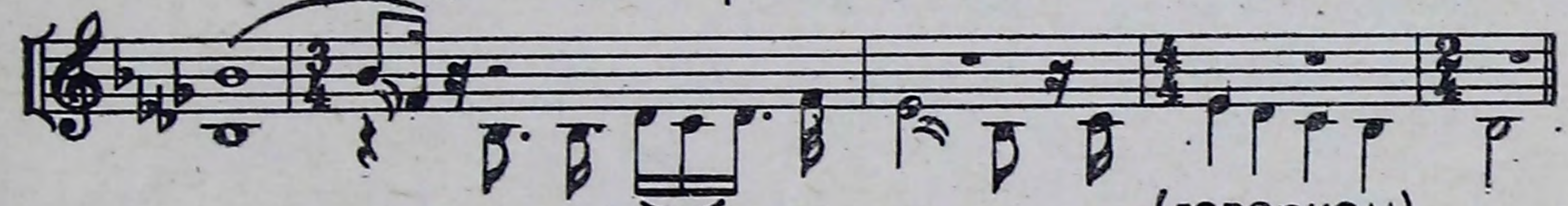
Пример № 10

С глубоким чувством

1. Го- ры... ой, Во- робь- ев - ска-и ...

ой, да Во- робь- ёв - ска(ха)-



-и. 2. Во-робьев -ска- ей... ой, че - го же вы, го-ры...

Горы, ой, Воробьевскай...
Ой, да Воробьевскай.

Воробьевскаей...
Ой, чего же вы, горы,
Гóры, не спорóдили,
Ой, да спорóдили.

Не спорóдили.
Спородíли вы, горы́,
Один бел-горюч камéнь,
Ой, да бел-горюч камéнь.

Бел-горюч камéнь.
Из-под камушка течет,
Течет речка быстрая,
Ой, да речка ж быст... быстрая.

Речка быстрая.
Ох, на етой на реке
Стоял част, част ракитовой куст,
Ой, да част ракитовой куст.

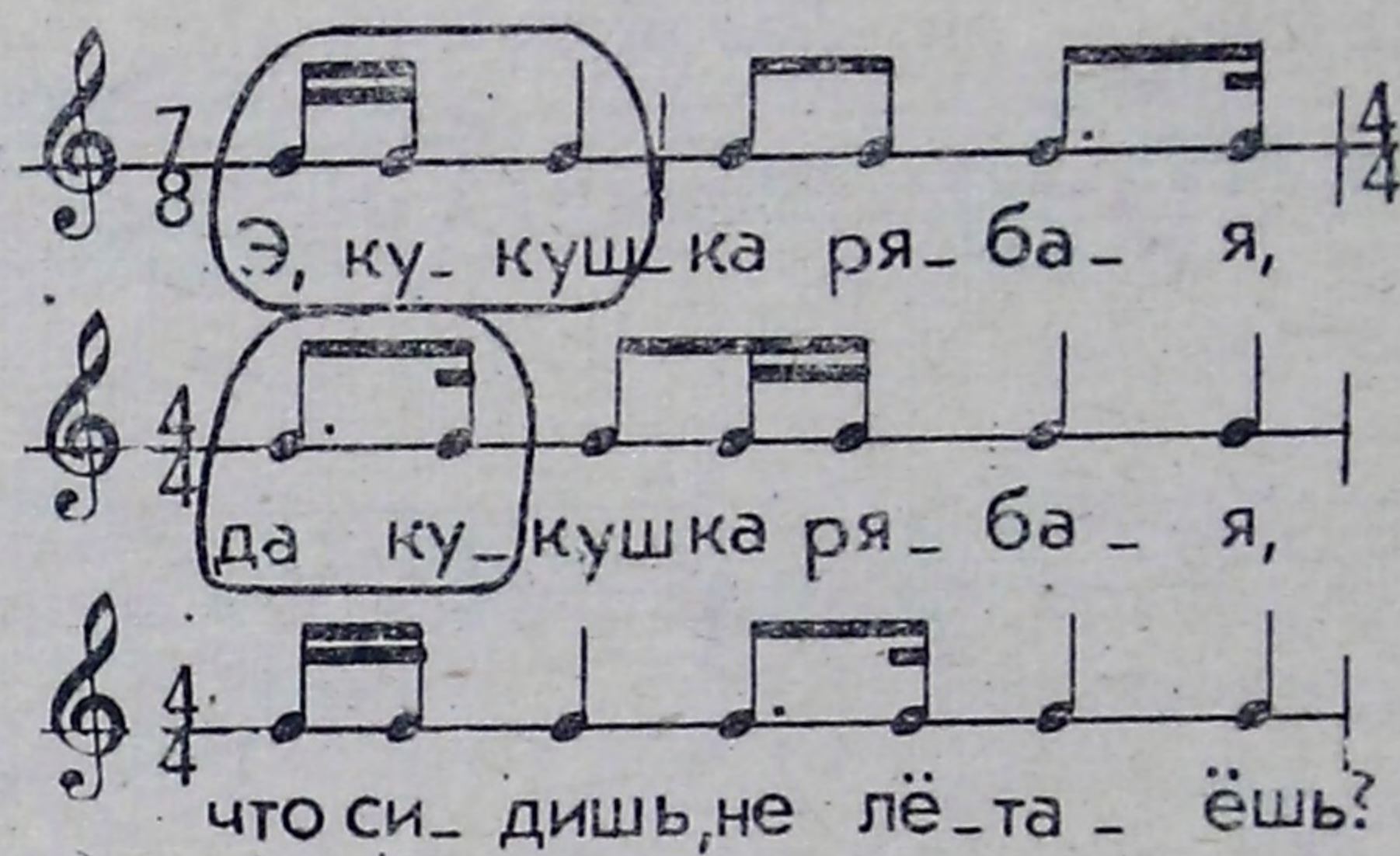
Част ракитовой куст.
Ой, на этом на кусте
Сидел млад, млад сизóй орел,
Ой, млад сизóй орел.

Млад сизой орел.
Он в ногтях он держал,
Держал чер... черного ворона,
Охы, черного ворона

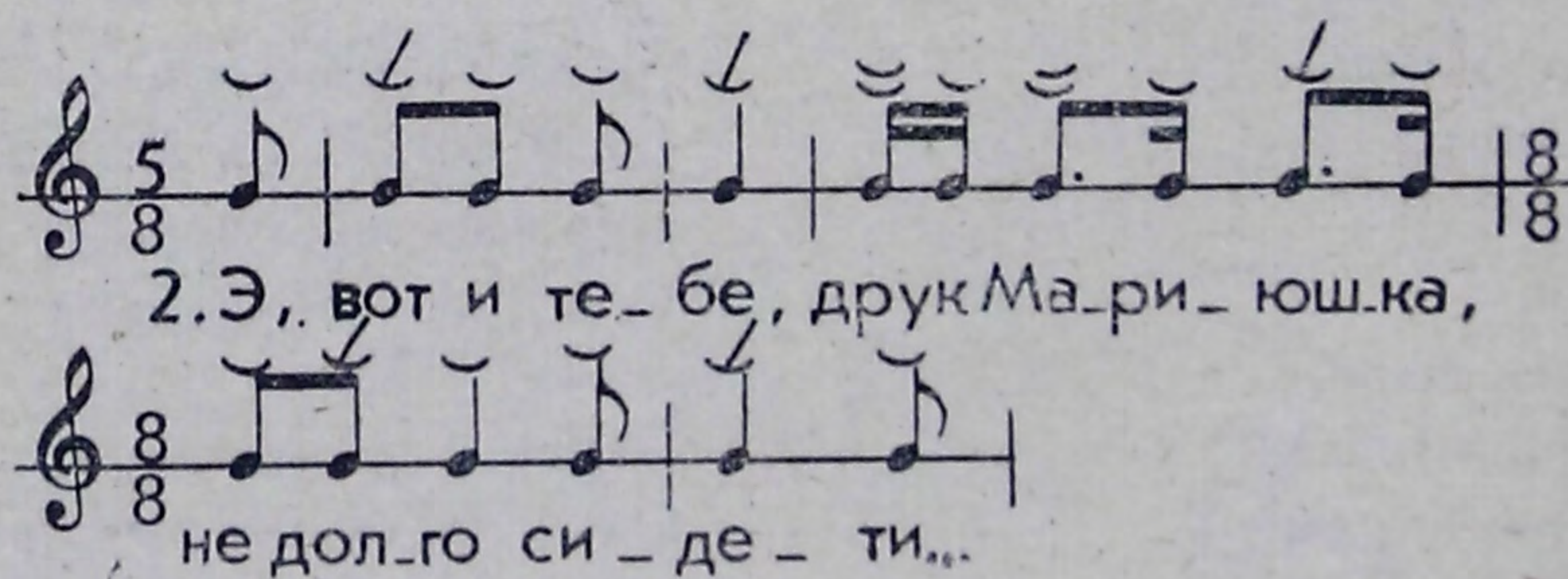
Черного ворона.
Охы, драть его не драл,
Только все расспрашивал,
Ой, все расспрашивал.

Все ж расспрашивал.
— Де ж, ворон, ты летал?
Летал, де ж полётывал?
Ой, де ж полётывал?

Пример № 11



Пример № 12



Пример № 13а

Неторопливо. ♩ = 90

...о!

Э, на - с по мо - рю,
легко, изящно, просто

на - с по... о мо - рю, нас по мо - рюды морю

си - не - му

си - не... си - не - му, нас по мо - рю, мо - рю

си - не - му.

(У) нас по морю, (2 раза)
Нас по морю, морю синему. (2 раза)

Охы, что по синему, (2 раза)
По синему, по Волынскому. (2 раза)

Плывет стадо, (2 раза)
Плывет стадо лебединое. (2 раза)

Охы, лебединое, (2 раза)
Лебединое, гусяное. (2 раза)

Под ней вода, (2 раза)
Под ней вода сколыхнулася. (2 раза)

Сколыхнулася, (2 раза)
Сколыхнулася, ворохнулася. (2 раза)

(И) Откуль взялся, (2 раза)
Откуль взялся млад-сизой орел. (2 раза)

Разбил стаду, (2 раза)
Разбил стаду лебединаю. (2 раза)

Лебединаю, (2 раза)
Лебединаю, гусяною. (2 раза)

Во мелкой пух, (2 раза)
Во мелкой пух, во зеленый луг. (2 раза)

Брала перье, (2 раза)
Брала перье красна девица-душа. (2 раза)

Своему дружку, (2 раза)
Своему дружку на подушечку. (2 раза)

На высокие, (2 раза)
На высоки возголовницы. (2 раза)

(И) Откуль взялся, (2 раза)
Откуль взялся доброй молодец-душа. (2 раза)

— Бог на помощь, (2 раза)
Бог на помощь красной девице-души. (2 раза)

Чтот она ему, (2 раза)
Она ему не всклонила. (2 раза)

Не всклонила, (2 раза)
Не всклонила, не поклонила-ся. (2 раза)

Грозил парень, (2 раза)
Грозил парень красной девице-душе. (2 раза)

— Дождусь поры, (2 раза)
Дождусь поры, дождусь времечка. (2 раза)

Будешь, девка, (2 раза)
Будешь, девка, во моих белых руках. (2 раза)

Будешь стоять, (2 раза)
Будешь стоять близ кроватки моей. (2 раза)

Будешь держать, (2 раза)
Будешь держать шелковую плет в руках. (2 раза)

Скоро девка, (2 раза)
Скоро девка догадалася. (2 раза)

За мальчишечком, (2 раза)
За мальчишечком все гонялася. (2 раза)

На коленочки, (2 раза)
На коленочки становилася. (2 раза)

Низешунья, (2 раза)
Низешунья поклонилася. (2 раза)

— Прости, мой друг, (2 раза)
Прости, мой друг, виновата пер(е)д тобой. (2 раза)

Я думала, (2 раза)
Я думала, что не ты, мой друг, идешь. (2 раза)

Не ты идешь, (2 раза)
Не ты идешь, низко кланяешься. (2 раза)

Ты брось лозу, (2 раза)
Ты брось лозу, подыми свою жену. (2 раза)

Пример № 136

Медленно, тягуче. $\text{♩} = 80$

Вдоль по мо-рю, вдоль по мо-рю,

вдоль по мо-рю, мо-рю си- не-му,

вдоль по мо-рю, мо-рю си- не-му.

Пример № 13в

Как по мо-рю, по си-

-не-му, по си-не му, по вол- нис- то-му,

по си-не-му, по вол- нис- тому.

Неторопливо; свободно

Плы-ве - т ле-бедь,плы - вет ле-бедь,плывет

ле - бед(и)ле - бед(и)

ле-бедь, ле-бедь бе-ла - я мо-я,

плы-вет ле-бедь,ле-бед(и) бе-ла - я мо-я.

Пример № 14а

Очень живо, как бы сообщая о чем-то

Одна $\text{♩} = 124$ Двое Все

Возле ле-са, возле ле-са, возле зе-ле-ной дубра-вы,
и - вой, ля-ли, и - вой, ля-ли, возле зе-ле-ной дубра-вы,
хо-дит го-луб, хо-дит го-луб со го-лу-бушко-ю,
и - вой, ля-ли, и - вой, ля-ли, со го-лу-бушко-ю...

Возле леса, возле леса,
Возле зелёной дубравы,
И вой ляли, и вой ляли,
Возле зеленой дубравы.

Ходит голубь, ходит голубь
Со голубушкой.
И вой ляли, и вой ляли,
Со голубушкой.

У голуба, у голуба
Золотая голова.
И вой ляли, и ой, ляли,
Золотая голова.

У голубки, у голубки
Позолоченная.
И вой ляли, и вой ляли,
Позолоченная.

Как увидел, как увидел
Да Иван с терема.
И ой, ляли, и ой, ляли,
Да Иванович.

Кабы моя, кабы моя
Да и Марья такова.
И вой ляли, и вой ляли,
Да Ивановна.

Я бы летом, я бы летом,
Во колясочке водил.
И вой, ляли, и вой ляли,
Во колясочке водил.

А зимой, а зимой —
Санки писанные.
И вой, ляли, и вой ляли,
Санки писанные.

Приудайте, приудайте
Пояски лошадям.
И вой, ляли, и вой ляли,
Пояски лошадям.

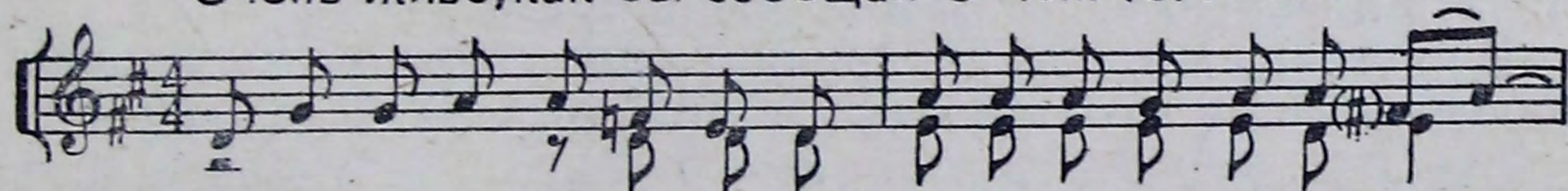
Пример № 146

Чтобы кони добежали,
Мово друга утешали.
И вой, ляли, и вой ляли,
Мово друга утешали.

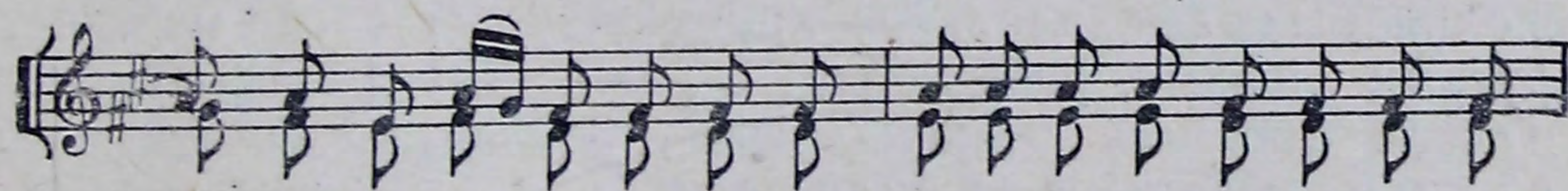
Чтобы мне, молодой,
Небесчестной сидеть,
И вой, ляли, и вой ляли,
Небесчестной сидеть,

Небесчестной сидеть,
На милого глядеть.
И вой, ляли, и вой ляли,
На милого глядеть.

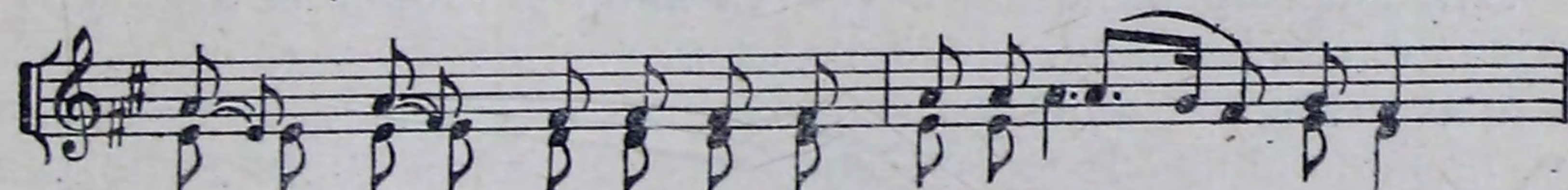
Очень живо, как бы сообщая о чем-то. $\text{♩} = 120$



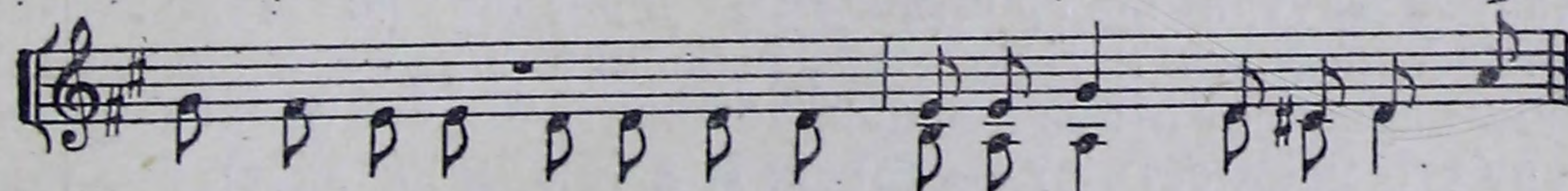
1. Возле ле-са, возле ле-са, возле зе-ле-ной дуб-ра...



и-вой, ля-ли, и-вой, ля-ли, возле зе-ле-ной дубро-ви,



(2) хо-дит го-лубь, хо-дит го-лубь со голу-ба-ю, Ой!



и-вой, ля-ли, и-вой, ля-ли, со го-лу-бушко-ю.

Т. ЛУКЬЯНОВА

ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТИПОЛОГИЯ НАРОДНО-ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (НА МАТЕРИАЛЕ КАЛЕНДАРНЫХ ПЕСЕН БРЯНЩИНЫ)

Большое значение фольклора в развитии сельской музыкальной самодеятельности стало аксиоматичным, по крайней мере не вызывающим дискуссии среди специалистов по народной музыке. На эту тему стали появляться как обобщающие статьи¹, так и актуальные практические рекомендации². В последнем направлении, как нам кажется, предстоит еще многое сделать и фольклористам и хормейстерам.

В настоящей статье предпринята попытка помочь руководителям сельских самодеятельных коллективов и хоров русской народной песни более дифференцированно относиться не только к репертуару, но и к манере исполнения, к певческому стилю исполняемых фольклорных произведений своей местности. Другими словами, речь пойдет о важности дифференцировать (по манере исполнения, в частности) каждый данный музыкальный стиль.

Эта дифференциация касается как претворения этнографической специфики воспроизводимых на сцене локально-определенных сельских обрядов и праздников (свадьба, встречи весны, празднования Нового года или окончания уборки урожая), так и своеобразия исполнительской интерпретации различных жанров внутри воспроизводимых праздников. Народ очень чутко относится к такой дифференциации, бережно хранит свое, идущее от отцов и дедов, дорожит тем, что отличает культуру его местности от соседней. И в таком, казалось бы, узкоместном патриотизме вовсе нет какой-либо ущербности: ведь именно в этой, исконно присущей исполнителю данной фоль-

¹ Основную литературу и освещение актуальной проблематики по затронутой теме см. в статье И. Земцовского «Сельская хоровая самодеятельность и фольклор» в сб.: «Проблемы музыкальной самодеятельности». М.—Л. «Музыка», 1967.

² См., например, статью С. Кондратьевой «Практическое освоение местного фольклора в сельских народных хорах» в сб.: «Труды НИИ культуры», т. 6, вып. I. М., «Советская Россия», 1972.

клорно-этнографической общности специфике и проявляется их общенациональное своеобразие. Именно тут органически взаимодействует общее и частное, именно тут наличествует столь важное в искусстве свойство — иметь «лица необщее выражение».

Народно-песенное творчество по своей природе синкретично. Для нас это означает, что исполнительская сторона его складывается из различных компонентов. Помимо исполнения интонируемого текста и специфически музыкальных особенностей фольклорного произведения сюда нередко входит исполнительство хореографического, а также игрового характера. Особенно ярко это проявляется в обрядовых, в том числе календарных, песнях. Музыка, поэзия, игра, мимика, жестикуляция, элементы хореографии, костюм, время, обстановка и композиция действия взаимосвязаны в них и взаимообусловлены. В настоящей работе мы не можем не учитывать синкретической природы календарных песен, однако основное внимание предполагаем уделить именно музыкальному исполнению.

Автор работы остановил свое внимание на основных календарных праздниках и на соответствующих им различных типах интонирования, сложившихся в традиционной исполнительской культуре Брянщины. Это, на наш взгляд, необходимо для того, чтобы дифференцированно воспроизводить на эстраде песни разных жанров, а точнее, разных исполнительских групп и типов¹.

Брянский материал избран не случайно. Предпринимая попытку изучения исполнения календарных песен, мы прежде всего предполагаем констатацию сегодняшней исполнительской манеры в том виде, как она унаследована народными певцами от предшествующих поколений.

В этом смысле без преувеличения можно сказать, что песенный фольклор Брянщины представляет собой уникальный материал. Календарные песни здесь — живое явление современности: именно этот богатый материал позволяет заняться исследованием исполнительства с учетом живой традиции в первую очередь².

Брянщина привлекает и целым рядом других, прежде всего этнографических, особенностей.

Брянская область погранична Украине и Белоруссии, однако основное ее население — русские. Большинство исполните-

¹ Локальное ограничение в исследовании необходимо хотя бы потому, что дифференциация календарного материала всех областей России возможна, на наш взгляд, лишь при работе большого авторского коллектива.

² В основу работы положен материал, собранный автором статьи в фольклорных экспедициях в Брянскую область в период 1968—1971 гг.

лей, от которых мы записывали песни, имеют русские фамилии, говорят на русском языке: «Мы-то русская, и с фамилией тоже русской», — приходилось слышать в экспедициях. Вместе с тем местные жители заметно ощущают территориальную и историческую близость украинцев и белорусов, а также своеобразие своего диалекта: «говор наш не русской», «мы же не всегда брянскими были, и украинцами тоже назывались». Действительно, местный диалект представляет собой результат своеобразного сосуществования и взаимопроникновения различных восточнославянских языков и их диалектов. То же самое можно сказать и об исполнительской практике в рамках календарных песен Брянщины. Близость белорусского и украинского населения оставила заметный след и в местном песенном репертуаре, и в исполнительской манере брянцев.

Эта рассматриваемая фольклорная культура отражает как былое единство восточнославянских племен, так и позднейшую историческую связь разных народов — опыт культурного влияния, заимствований, некоторой ассимиляции. «В процессе взаимодействия... песнетворчество... обрело качественно новые черты. Родился новый, оригинальный стиль, основанный на сочетании элементов русского, белорусского и украинского фольклора»¹.

Обратимся к исследуемому материалу и попытаемся дать первичную классификацию собранного на Брянщине музыкально-этнографического материала. В основу классификации будет положена оценка народными певцами исполнения песен определенных жанров. Так, в процессе экспедиционной работы нами было замечено, что относительно исполнения одной группы песен можно услышать: «наговорика»² щадровку» (или веснянку, или русальскую), другой — «скрячим»³ «купальскую» (или жнивную и т. п.), третьей — «давайте-ка спеем»⁴. Первые термины «наговорить» и «скричать» всегда определяли исполнение одного из календарных жанров. «Спеть» означало либо пение лирической протяжной, либо календарной песни, но в которой явно присутствует лирический текст. Обилие песенного материала в брянских деревнях не позволило моментально, в процессе экспедиционной работы, распознать все тонкости исполнения записанных песен. Но одно постоянно настораживало: перед исполнением лирических протяжных песен хористы никогда не говорили друг другу «скричим», «наговори», о жанре плача — «спой плач», а просто: «поплачь-ка».

¹ К. Г. Свитова. Народные песни Брянщины. М., «Советский композитор», 1968, стр. 8.

² Напеть говорком.

³ Кричать песню.

⁴ Спеть.

а о календарных — то «наговори», то «скричите», то «спойте». Но почему «спеть» относилось и к лирике, и к некоторым календарным песням? Почему «наговорить» — обращение почти всегда к одному лицу, а «скричать», «спеть» — к группе лиц? Почему в одиночку пели только лирику, а «сезонные»¹ песни под любым предлогом петь отказывались и только тогда соглашались, когда собирались группами? Даже те одноголосные календарные песни, которые «наговаривали» отдельные исполнители, и те пели только в присутствии своих односельчан, которые могли тут же поддержать или повторить. Но главное то, что их присутствие было обязательно. Эти и ряд других аналогичных вопросов легли в основу настоящего исследования исполнительских традиций Брянского края и их классификации.

Календарные песни на Брянщине можно «наговорить», «скричать» или «спеть в сезон». Первые два определения относились только к календарным жанрам. Настораживал лишь термин «спеть в сезон». Но певички упорно настаивали, например говоря о замашной песне «Кудерки, то хлопчиковы кудерки»: «Эту когда зря не спеешь, она специальная, по сезону, что и те, что скрячим».

Только детальный анализ нотировок песен и скрупулезные прослушивания тех и других образцов выяснили истинное различие композиционных особенностей лирической протяжной песни и так называемой «сезонной лирики», а также различия их в манере интонирования. То, что календарные песни исполнялись иначе, чем лирические протяжные, подтверждала и реплика Ульяны Степановны Галузиной из села Шумиловка, которая в одной из бесед на вопрос: «Почему в деревне говорят то «споем», то, «скричим»? — очень просто ответила: «Так поём же мы песню, а то скричим: вот, к примеру, на троицу, в жниво — как выходим на поле; на святках рядимся и наговариваем дары, а сейчас уж уходят одни балагуры».

И действительно, на Брянщине не услышишь о календарных песнях, как о песнях. В разговоре, при записи на магнитную ленту или в быту всегда говорят: «скрячи веснянку» и т. п.

Теоретический и исполнительский (слуховой) анализ показал, что каждому из названных народными певцами способу интонирования календарных песен («наговорить», «скричать» и «спеть по сезону») соответствовали и определенные качественные, т. е. композиционные и исполнительские, черты: метро-ритмика, ладообразование, типы многоголосия, tessitura голосов, исполнительские штрихи и т. п. Это и навело на

¹ Так на Брянщине называют календарные песни.

мысль сделать классификацию исполнения календарных песен Брянщины согласно народной терминологии, очень точно определяющей прежде всего способ интонирования этих песен.

Именно народную терминологию, «отталкиваясь» от нее, используя ее, но не перенося буквально в свою (аналитическую) классификацию исполнительских типов брянских календарных песен, мы положили в основу своего исследования. Суть в том, что народные термины в настоящее время, видимо, разделяют материал иногда не столько по исполнительским признакам, сколько по функциональным, т. е. по месту этих песен в обряде. Поэтому народная классификация, как нам кажется, ныне может быть шире специальной классификации исполнительских приемов, т. е. она затрагивает не только дифференциацию песен по способам исполнения, но и по обрядовой функции (исследование последней не входит в нашу задачу).

Между тем границы функции со временем расшатываются и остается понятие, например, «скричать», под которое попадают и не только «крики» (особенно это касается первых двух групп). Отсюда естественное наличие подгрупп, а также смешанных и переходных типов, в которых тот или иной признак одной из групп преобладает. Поэтому народная классификация берет в настоящее время материал как бы «скопом», без внутренней дифференциации, отражая не столько его современную, сколько (очевидно) исходную функцию, когда исполнительская манера более строго и более однозначно соответствовала жанровой функции.

Учитывая народные определения, можно говорить о существовании в календарном цикле трех исполнительских групп: песни типа¹ «наговорить», типа «скричать» и типа «спеть в сезон».

Нельзя забывать, что эти песни претерпели определенную эволюцию. В результате, как указывалось выше, имеются песенные образцы, представляющие собой, например, смешение или сплетение двух манер, как бы переходный этап от одного типа интонирования к другому. Не выясняя причины их сосуществования, укажем лишь эти образцы, выделим их в подгруппы. Таким образом, песни типа «наговорить» будут иметь две подгруппы, типа «скричать» — три, типа «спеть в сезон» — одну. Особенности каждой подгруппы будут указаны при анализе композиционных и исполнительских приемов.

Считаем необходимым сделать важное разъяснение того, каким образом чисто, казалось бы, речевые брянские терми-

¹ Тип — вид, образец интонирования, обладающий определенными признаками.

ны «наговорить» и «скричать» имеют отношение к календарному мелосу. В ракурсе настоящей статьи это вопрос принципиальный. Автор исходит из предпосылки, что напевы всех календарных песен, несмотря на особое, в том числе и неспециальное эстетическое, отношение к ним народных исполнителей («это не песня»), являются все же музыкой и могут изучаться этномузыковедением именно как музыка (при вычленении напевов из реального синкретизма). Дело в том, что для нас данная народная терминология носит прежде всего исполнительский ракурс: она касается способа исполнения мелодий, которые могут «говориться», «кричаться» или «петься». Разумеется, эта народно-исполнительская дифференциация не может не касаться некоторых существенных черт мелодических структур песен (о чем частично будет речь ниже).

В календарных песнях всех исполнительских групп, с нашей точки зрения, вполне допустимо говорить именно о мелодике, но о мелодике особого рода.

Общераспространенное определение «мелодия», отождествляющее принципиально мелос и пение (кантиленность), в данном случае не подходит: это все мелос, все музыкальная формульность, но исполнительски дифференцированная. Понятие музыкальная формула, с нашей точки зрения, может касаться одной конструкции песенной строфы, ее чисто музыкально-ритмической цельности, завершенности, определенности, тогда как звуковысотный состав ее может включать и музыкальное и речевое интонирование (нотируемые точно и условно). Но именно наличие единой музыкальной композиции, скрепление стиховой организации, делает самые «наговорные» песни в общем песнями, а не просто декламированными стихами. Так, в первой исполнительской группе преобладает речевое интонирование¹ над музыкальным (особенно в области звуковысотности), а во второй и третьей они принципиально равноценны: во второй — примерно то и другое равно (все отличие лишь в речевой динамике произношения напева-стиха), в третьей — соотношение речевого и музыкального интонирования вновь подвижно, сложно, но колеблется больше в сторону музыкального интонирования, мелодия здесь употребляется в более общераспространенном смысле.

* * *

1. Песни первой исполнительской группы — типа «наговорить» — представляют собой образцы фольклора, в которых трудно выяснить собственно пение. Однако все они имеют

¹ Имеется в виду не речь в пении, а пение-речь.

более или менее определенную звуковысотность, что обязывало при нотировании указывать исходную высоту звука, степень интонационного вибрирования, метроритмическую пульсацию.

В селе Дубровка записана песня «Ти дома, дома», исполняющаяся в новогоднее утро (см. пример 1).

1

Ти до-ма, до-ма, сам пан хо-зя-ин, на пе-чи си-дит,
о-бу-ва-е-тся, он да ко-ле-ч-ком под-ти-с-ка-е-тся,
А ко-му ко-му по ши-ля-гу, а-на-м де-точ-кам по пи-ро-гу.

Песни подобного рода называют «говорилками» и, видимо, не случайно, ибо «песни» как таковой нет, но это и не речь, а как бы «омузыкаленный говор», выраженный в структурно определенной форме. Поэтому «напев» песни обозначен не обычными нотами с овалом, а крестами.

Щедры звучали на одной высоте и их звуковысотная линия совершенно лишена распевности, в результате чего здесь особенно отчетлива синхронность текста и музыки. Тем не менее интересно проследить, как меняется линия в зависимости от качества интонации. Нами зафиксированы интонационные взлеты и спады, которые как бы динамизируют композицию щедр. Нотная запись показывает, что начальный и конечный звуки каждой фразы произносятся на одном звуковом уровне, к тому же это слегка акцентированные звуки (в нотной записи это обозначено знаком «—»), все другие имеют интонационное понижение (примерно на $\frac{1}{8}$ тона) и лишены акцента. Последние четыре строфы имеют повышение интонации на первом слоге или более яркий акцент, чем в первых строфах, видимо, в связи с тем, что в тексте появляется эмоционально подчеркиваемое конкретное требование подарков.

Можно, видимо, говорить о наличии опорного тона, который служит отправной и конечной фазой развития динамики песни.

Интересно проследить, как соотносятся в щедрах ритмика напева и текста. Налицо полная синхронность ритмической

канвы текста и напева: на каждый ритмослог падает ритмозвук (см. пример 2).

2

слоги: А А А А А

звуки: Ъ Ъ Ъ Ъ Ъ

Что касается метра, то он отличается поразительной статичностью в напеве — здесь всегда трехдольность, в то время как в тексте — пятидольник чередуется с четырехдольником.

Например, текст:

А кому кому (5)

По шилягу¹ (4)

Но главное, что хотелось бы подчеркнуть, — это единство ритма слога-ноты или слога-звука, что является, на наш взгляд, своеобразным фундаментом в формировании манеры исполнения песен этой группы или, точнее говоря, базой, на основе которой формируется названный тип интонирования. В иных песнях, как мы убедимся, именно соотношение ритма слога-ноты будет определять тип интонирования. Подобная синхрония слога-звука создает и определенный тип мелодики, абсолютно лишенный каких-либо элементов орнаментации.

Немалую роль в образном содержании песни играет низкий регистр, который исполнители избирают для пения. Это придает голосам необычные тембровые краски, поют нарочито грубо, словно стремятся испугать слушателей.

В селе Дубровка удалось сделать две записи — одна сольная, другая — от ансамблевой группы фольклорного коллектива. Вторая запись — исполнение в унисон, что не случайно, ибо именно в песнях этой группы наиболее ярко проявляется архаика структуры напева, и структуры ладообразования, и собственно исполнительская манера. К тому же в наших записях песен этого ансамбля нет примеров хорового пения с запевом солистки. Последнее также служит подтверждением того, что образцы, напетые этой группой, принадлежат к более архаичным по стилю песням.

Исполняются щедры на едином дыхании, с небольшими цезурами после каждой фразы, и отличаются монотонностью изложения. Тем не менее эмоционально они воспринимаются очень ярко, ибо адресат, которому направлены щедры, знает

¹ Шиляг — сосуд с овсом.

«цену» всей нарочитости и монотонности. В результате на лицах слушающих едва заметная, но улыбка. Они стремятся показать серьезность своего восприятия. Однако после песни все — и щедрющие, и те, кому пелись щедры, — дружно смеются, поздравляют друг друга с праздником, благодарят за славление, добрые пожелания и дают за них вознаграждение.

Шумиловский вариант — образец несколько иного исполнения щедровки «Ти дома, дома».

Отметим общие и отличительные черты в названных вариантах.

Прежде всего тип интонирования здесь тот же, но диапазон говора расширяется до чистой кварты, в результате чего интонационное колебание говора увеличивается и практически можно говорить о простейших элементах песенного (мелодического) начала. Но все же это еще не пение, и потому при нотировке мы опять же указывали лишь ориентировочное интонационное звено:

4.

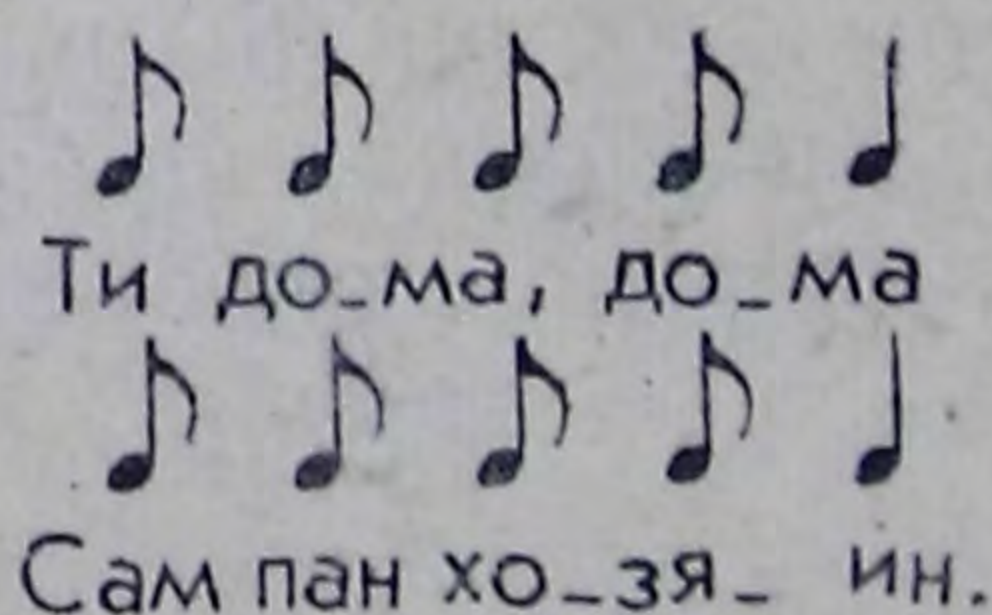
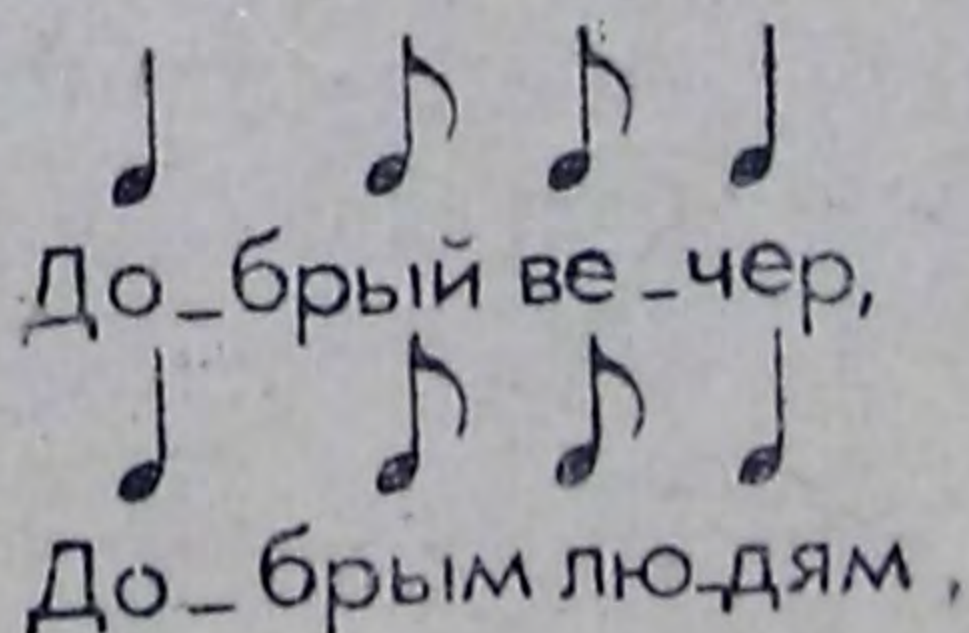


Таким образом, сохраняя тип интонирования, но несколько расширяя его диапазон, эта запись представляет собой образец второй подгруппы песен — типа «наговорить».

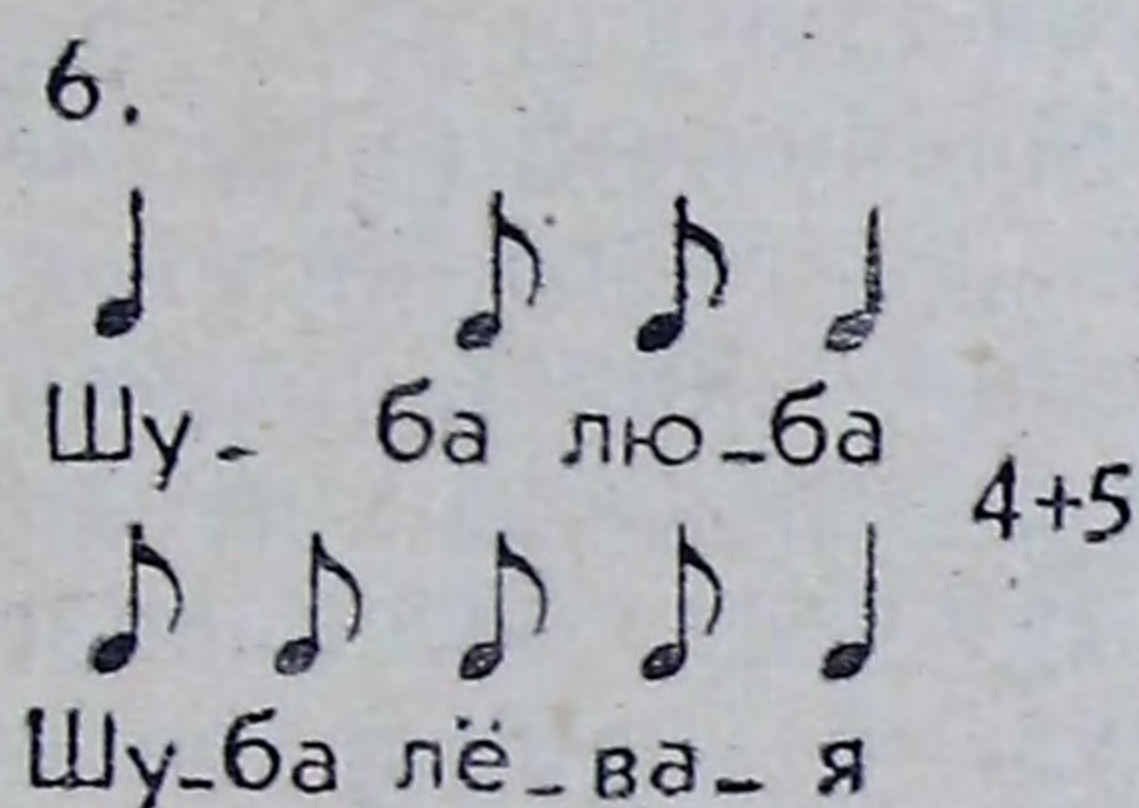
Расширение диапазона звучания приводит к некоторому видоизменению ощущения опорного тона. Если в дубровском варианте опорный тон является отправной и конечной фазой развития динамики песни и там был фактически один интонационный уровень звучания, то здесь, при сохранении собственно тех же приемов подачи опорного тона (отправная точка и заключительная), — интонационный уровень становится другим. Следовательно, практически можно говорить о появлении двух опорных центров: условно назовем их квартовой тоникой.

Соотношение ритмики напева и текста представляет, как и в дубровском варианте, полную синхронность слога-звука:

5.



Сходна и метрическая схема напева и текста: трехдольный метр в напеве и чередование пяти- и четырехдольника — в тексте:



Можно отметить полную тождественность обоих вариантов¹.

Что касается собственно характера исполнения, то в шумиловском варианте сохраняются те же приемы. Так, например, акцентированы первая и последняя доли. Как и в первом варианте, здесь также акцентируется смысловое значение песни — там, где появляется текст с требованием вознаграждения, исполнительница с говора нараспев переходит на обычный громкий разговор с яркими восклицаниями:

Открывайте сундучки
И давайте деткам пятачки!

Сравнивая записи песни, сделанные в двух различных селах, можно отметить, что стабильными оказываются в основном композиционные элементы: а) метроритмическая организация напева, б) наличие одноголосного пения, в) отсутствие в мелодике орнаментации, а также исполнительские — характер акцентировки звука, тип дыхания, композиционная динамика (наличие кульминации), единая нюансировка звука, единый темп.

Несколько видоизменяются, но практически почти сохраняются те же черты: подача опорного тона, тембровые краски, регистры; обнаруживаются едва уловимые изменения в манере интонирования.

Следовательно, можно говорить о существовании единой исполнительской группы, композиционные и исполнительские особенности которой в целом однотипны, но незначительные исполнительские отклонения позволяют отметить наличие подгрупп.

Особенностью песен типа «наговорить» является речевой

¹ Запись сделана от отдельных исполнителей, так что сравнивать характер многоголосия здесь не придется.

характер интонирования, отсутствие распевов. Интересно заметить, что песни в основном исполнялись одним исполнителем, реже — группой, но обязательно со стремлением к унисону.

Правда, понятие унисона для песен рассматриваемого типа весьма условно: стремление петь (здесь «говорить») не означает еще реального, музыкального чистого унисона (тут вполне возможна и гетерофония, причем подчас с оригинальнейшим сочетанием речевых и музыкальных звуков). К сожалению, общепринятая нотация тут часто бессильна; необходима помощь специальной аппаратуры (например, спектрографа).

К тому же один исполнитель всегда должен был иметь слушающих из числа односельчан (членов экспедиции за слушателей упорно не принимали). Следовательно, песня должна была иметь специфический адресат. Насколько серьезно воспринимали во время записи адресат и исполнитель подобные «говорилки», сказать трудно. Одно было замечено вполне определенно: исполняли и слушали с удовольствием, завершая пение улыбками, смехом и шутками.

Автором осуществлены следующие записи, которые относятся к песням типа «наговорить»: святочных «Сею-вею, посеваю», исполнявшейся во время новогоднего обхода дворов и посыпания зерна, щедровок «Ходя Илля», «Щедрый вечер», «Щедры бодры»; весенних закличек «Весна-красна», «Ой, весна моя»; русальской «Ой, русалочка, синеокая»; обжиночной «Дай боже» и др. Несмотря на принадлежность к различным периодам календарного года, все эти песни имеют одну манеру интонирования. В центре внимания таких песенных образцов — слово, они больше говорятся, чем поются. Но говорятся не буднично, а с соответствующей моменту ритмованной жестикულიей; одни из примеров наделены «долбящими интонациями» и поражают своей монотонностью, однообразием тембровых, интонационных, ритмических контуров мелодии. Например, щедровка парней «Щедры-бодры» не читается, не поется, а фактически бубнится, словно скороговорка. Однако это — омузыкаленная скороговорка». Нотация песни, к сожалению, не передает и не может передать характера исполнения щедр.

Другие примеры выявляют несколько иные исполнительские нюансы. Например, колядка, записанная в селе Ружном от А. И. Овсянкиной, исполнялась тоже говорком, но не столь монотонно, а, напротив, эмоционально, живее: певица и улыбкой, и игрой глаз, и манерой интонирования (говора!) подчеркивала лукавый, задиристый характер колядки, в которой одновременно сочетались монотонность напева и эмоциональная речевая выразительность.

Новогодняя песня «Сею-вею, посеваю», записанная в селе Каменский Хутор от П. К. Воропаевой, исполнялась говорком, а основная эмоциональная нагрузка падала на сопутствующие пению игровые моменты: посыпание зерна в избе, мимику, жестикуляцию, ходьбу.

Эти и другие примеры, особенно песен второй и третьей групп, показывают, сколь меняется характер интонирования в зависимости от значимости в каждой песне элементов игры, хореографии и т. п. Внутри одной исполнительской группы это выражается лишь в нюансах, незначительных изменениях. А при сравнении трех исполнительских групп можно ясно увидеть эту зависимость, а с ней и разницу в манере интонирования.

Выше указывалось на существование песен, которые представляют собой образцы как бы переходных типов интонирования, например святочная песня «Ходя Идля» (село Шумиловка, см. пример 7).

7. $\text{♩} = 84$

Хо-дя Идля на Василя, но-ся пу-гу жи-тя-ну-ю,
Ку-да ма-хне-там жи-то расте, куда не ма-ха-е-
Там жи-то вы-ле-та-е. А вы, люди, бо-га знай-те,
столы за-сти-лай-те, Дет-кам по блин-очку да-вай-те!
До- брый ве-чер! Вы- нос-те бли-на.

Напета говорком, но первая половина песни более «песенна» и при нотации звуковысотность интонирования была определена объемом чистой кварты, однако после четырех строк «пения» исполнительница «заговорила нараспев», в результате чего звуковысотность стала неопределенной.

Песня ряженой козы, записанная в той же деревне, полностью звучит в интервале кварты, но интонируется говорком.

Такая звуковысотная определенность и неопределенность, несмотря на наличие единой манеры произнесения звука «говорком», дает повод выделить две подгруппы: в одну вошли собственно «говорилки» (например, «Ти дома-дома» — дубровский вариант, «Щедры-бодры»), в другую — «говорилки» с песенными элементами (например, «Коза», «Ходя Илля»).

2. Самую многочисленную группу представляют песни типа «скричать», исполняющиеся на святках («За горою за каменною», «Ой рано рана»), на масленице («Горшок на колу», «Ой казали масленне»), весной — весенние заклички, заклинания на урожай, различные типы весенних обрядовых хороводов, игр («Кострома», «Летела стрела», «Ой весна моя, веснянка», «Да шунули девушки»), а также песни, сопровождавшие празднование грязной недели — вождение коня («Дубровка, дубровка»), вождение русалок и завивание венков из березовых ветвей и колосьев ржи («На грязной неделе», «Да старые старухи венки завивали»), захоронение кукушки, дуги («Кокушка, кокушка», «Брошу я дугу»), кумление («Через тын сосна»), раскачивание на качелях («Я на релечках»), песни купальские, петровские, песни уборочной поры («На святого Ивана», «Ой чия-то борода» и др.).

Весьма различные по образному содержанию, некоторым композиционным и исполнительским приемам, эти жанры объединяются манерой интонирования — песни кричат, скандируя каждый слог, причем пение напряженное, горловым звуком, что создает ощущение некоторой сухости, резкости.

Скандирование звука в исполнительской манере брянцев — это не обычное подчеркивание или выкрикивание слога. Оно всегда сопровождается своего рода интонационным вибрированием, которое возникло, на наш взгляд, в результате пения на едином дыхании целой строфы, а порой и куплета (что, кстати, было свойственно и песням типа «наговорить»). Вопрос вибрирования звука в брянских песнях может стать предметом специального исследования. Здесь мы лишь отметим, что незначительные различия в манере скандирования, связанные с той или иной формой вибрации, определили наличие подгрупп.

В результате песни типа «скричать» подразделяются на три подгруппы.

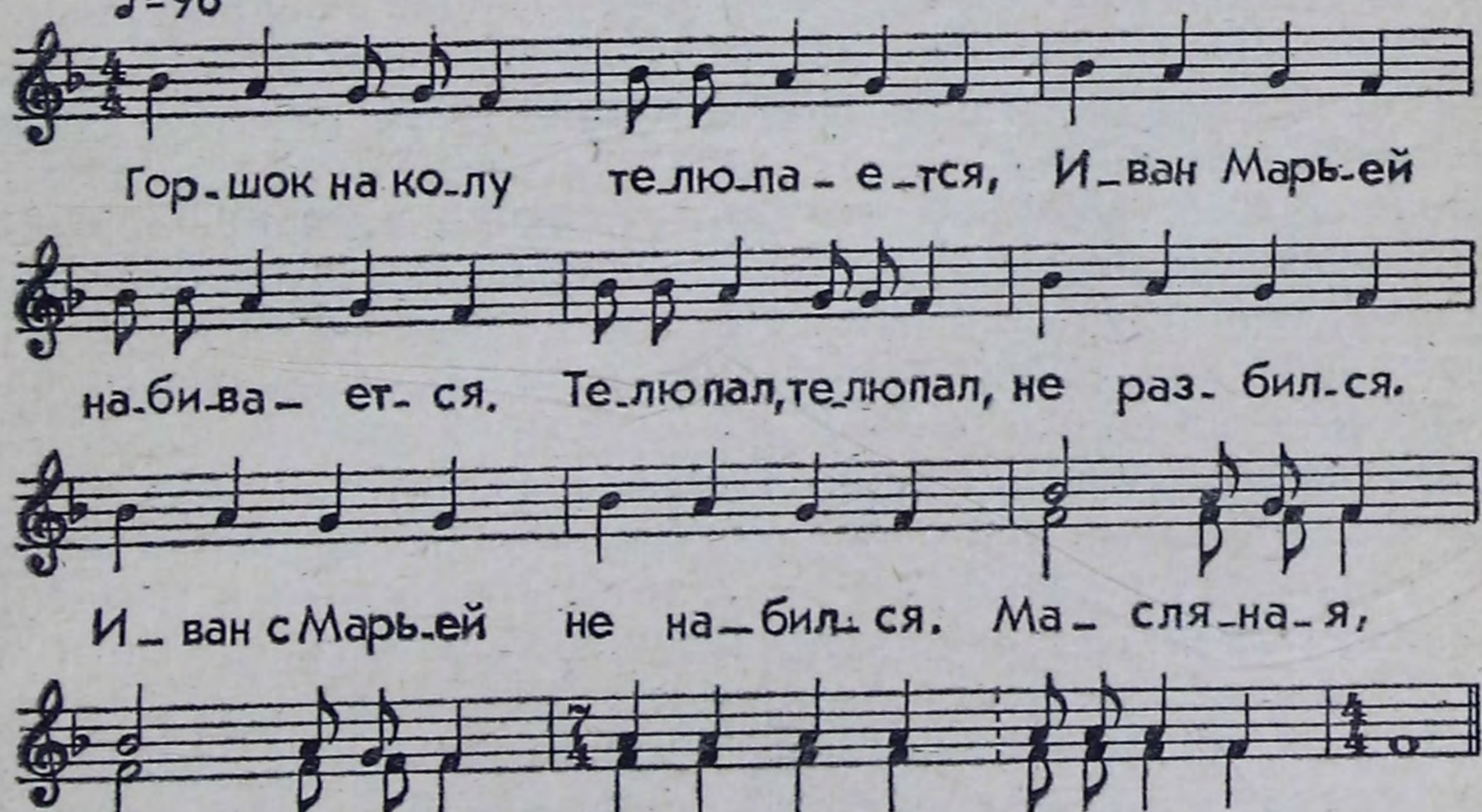
В первую подгруппу вошли те песни, манера интонирования которых имеет как бы горловое скандирование, при котором вибрация звука практически не заметна, слышны лишь горловые призвуки, вызванные, очевидно, напряжением

гортани. Кричащим звуком скандируется буквально каждый слог песенной строфы.

По характеру исполнения все напевы так или иначе связаны с элементами плясовых движений. В песнях данной подгруппы всегда ощущается синхронность скандированного слога, звука и элементов движения, они звучат в интервале чистой квинты, либо чистой квинты (реже). Причем песенный слог в них распевается лишь в исключительных случаях, чем подчеркивается скандирование звука. Лишенные элементов распевности, ограниченные узким диапазоном, эти напевы очень напоминают метрически-организованный говор, но в отличие от песен типа «наговорить» они имеют точно нотированную звуковысотность, что дает большее право говорить здесь о пении как таковом.

Например, масленичная песня «Горшок на колу», записанная в селе Каменский Хутор Климовского района, изложена в интервале чистой квинты, ее мелодия полностью лишена распевности и очень однообразна по тематическому развитию: фактически это систематическое повторение (b — a — g — f) нисходящей квартовой попевки (см. пример 8).

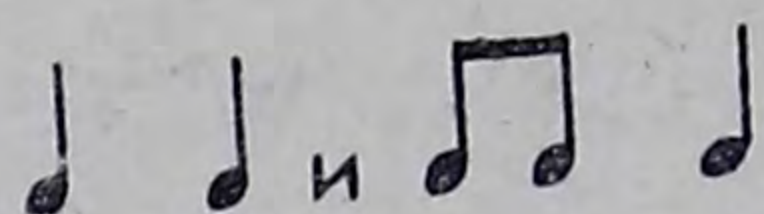
8 $\text{♩} = 96$



Гор-шок на ко-лу телю-па - е-тся, И-ван Марь-ей
на-би-ва - ет-ся. Те-лю-пал, те-лю-пал, не раз- бил-ся.
И- ван с Марь-ей не на- бил- ся. Ма- сля-на-я,
Сча - стли-ва-я, Про-стяг-ни-ся до Вели-ка дня!

Песня имеет запев, исполняющийся одноголосно, и двухголосный припев. В запеве можно отметить незначительное ритмическое варьирование попевки (см. пример 9), т. е. сопостав-

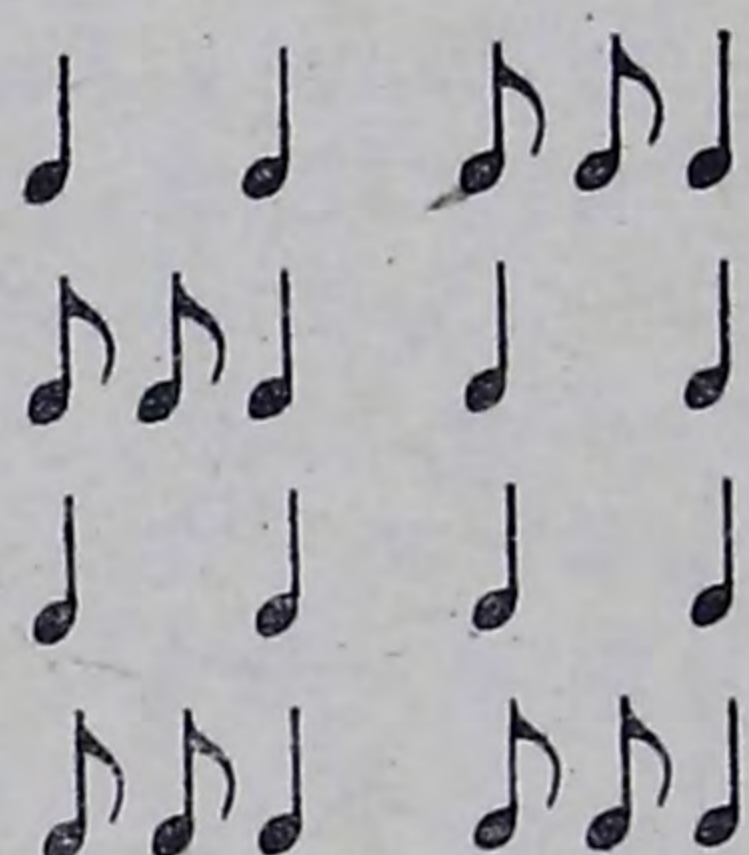
ляются фигуры



, где вторая — по-

лудробление первой.

9



вз

Припев содержит двутипность мелодического развития, а следовательно, и манеры интонирования: нижний (основной) голос представляет собой «топтание» на одном — нижнем звуке квартовой полевки, верхний — ниспадающее квартовое движение, сменяющееся «топтанием» на терцевом и опорном тоне. Неразвитый тип мелодического звена обусловил наличие манеры интонирования говорком в песне иной исполнительской группы. Действительно, припев почти говорится, как бы бубнится одной группой исполнителей и кричится — другой. Но отметим весьма интересный исполнительский штрих: те, кто «кричал» — тоже начинает «говорить», вторя в терцию первым (хотя говор их более кричащий), а затем полностью присоединяются к ним. Можно полагать, что данная песня по манере интонирования представляет новую исполнительскую группу, в некоторой степени близка манере интонирования песен первой исполнительской группы типа «наговорить».

Как и в тех, в ней обнаруживается узкий диапазон звучания, полная синхронность слога-ноты, отсутствие в мелодике орнаментации, сртемление всячески подчеркнуть первый и последний слог песенной строфы, ощущение опорного тона, формированное дыхание и ряд других композиционных и исполнительских средств, но в то же время имеются и такие черты, которые позволяют говорить о принадлежности к иной исполнительской группе. Это кричащая манера интонирования всей песни (особенно ярко проявляется в запеве, где более развита мелодическая линия), конкретная звуковысотность на протяжении всей песни (в отличие от песен второй подгруппы типа «наговорить», где часть песни имеет относительно определенную звуковысотность, а другая почти ее не имеет), исполнение

напева в характере плясовых мелодий (особенно в запеве), несмотря на столь статичный по мелодике припев. Все это лишь отдельные отличительные качества различных исполнительских групп.

Аналогичны по композиционной структуре и общей манере исполнения масленичные песни «Ой, казали масляной», «Як пойдём мы к Василю», «Брязнули ложечки».

Более развитую композицию, но близкую исполнительскую манеру имеют песни весенних танок «Заведу кривой танок» или песни-картинки (игровые) «Кострома», «Мак», «Хрен», петровская «А у печи огонь горит» и т. п. В сравнении с предыдущими масленками в этих песнях очень сильно развито игровое действие, мимика и жестикация, а следовательно, элементы движения: вприпрыжку ведут ряженую козу ко ржаному полю («А у печи да огонь горит»), рисуют фигуры танка («Заведу кривой танок»), настоящий театр с атрибутами — ряженым, декорациями и т. п. — разыгрывается в «песнях-картинках»: «Кострома», «Мак», «Хрен». Кроме того, некоторые песни данной подгруппы представляют собой композицию, в которой пение (хоть и кричащее, почти полностью лишённое самых простых элементов распевности) всегда чередуется с разговорными диалогами, раскрывающими игровой сюжет «песни-картинки» («Мак», «Хрен», «Кострома», «Махоня»). Внемелодические ритмоакценты — притопы ногами, хлопанье в ладоши, возгласы, насвистывание — звучат в песнях только этой подгруппы (см. песни «Мак», «Заведу кривой танок», «Дубровка-дубровка»).

Во вторую подгруппу вошли песни, манера интонирования которых тоже связана с характером вибрации — вибрация звука более насыщенная, что порой вызывает повышение или понижение звуков меньше чем на полутон, вторая состоит в том, что в песнях сохраняются элементы хореографии (в той или иной форме), но характер их изменен: снижается активность, динамичность песен, они более сдержанны по темпу, спокойны по ритму движения.

Особенностью песен второй подгруппы является наличие речевых интонаций в структуре напева; они появляются здесь благодаря неразвитой мелодической линии. Иллюстрацией может служить запев песни «В пана Миколая» (пример 11).

11.

 $\text{♩} = 84$

В па-на Ми-ко-ла-я на дво-ре я-бло-на

Рай расступился Христос народился да ве-го дому.

Там, где запев «топчется» на одном звуке, пение, как такое, исчезает, что совсем не отражается в нотах, но очень ярко при слуховом восприятии. Там, где появляется интонационное движение, возникают и песенные элементы. Таким образом, если графически воспроизвести напев, то песенные и речевые интонации распределяются следующим образом (см. пример 12):

1. В па-на Ми-ко-ла-я на дво-ре я-бло-на.
2. На той я-бло-не све-чи го-ре-ли.
3. Де све-чка та-е, там ре-чка ста-не¹.

Аналогичная картина наблюдается в песне «Ой рано рана» (см. пример 13).

$\text{♩} = 84$ Одна ↑ ↓

Ой, ра-но, ра-на па-ва ле-та-ла,

Все

Свя-тый ве-чер до-брым лю-дям!

¹ Знак «—» обозначает наличие речевых интонаций, знак «=» наличие песенных элементов.

Запевает солистка, которая в спокойном темпе открытым звуком, чеканя каждый слог, «выпеваает» первую фразу, акцентируя ее начало и окончание.

Мелодическая канва напева, восходящее движение и более долгий (в сравнении с предыдущими) последний звук фразы способствуют усилению акцента.

Вторая — ниспадающая — фраза сохраняет те же исполнительские штрихи, но воспринимается с небольшим диминуэндо.

Особый интерес, как нам кажется, представляет манера произношения того или иного звука. Это не просто акцентирование или скандирование, это скорее пение, включающее в себя элементы речи, причем пение напряженное, гортанное, на форсированном дыхании. Манера произнесения слога-звуков может быть выражена следующим образом:

Ой рано+ранá
Пава+летала
Перья+роняла

говор+пение

»

»

Услышанное подтверждается статикой мелодической линии: в большинстве случаев это пение на одном звуке (см. куплеты второй, третий и т. д.).

Для запева характерна вибрация звука, благодаря которой в первом куплете зафиксировано повышение третьей и понижение пятой ступеней лада, в третьем — тоже понижение пятой, после которой звучит высокая четвертая ступень. Отметим, что для припева подобное интонационное колебание не характерно. Во всех куплетах исполнители четко интонируют вполне темперированные звуки лада.

От куплета к куплету солистка усиливает динамику звука: таким образом, к последнему куплету запев исполняется почти криком с еще большим скандированием каждого слога песни.

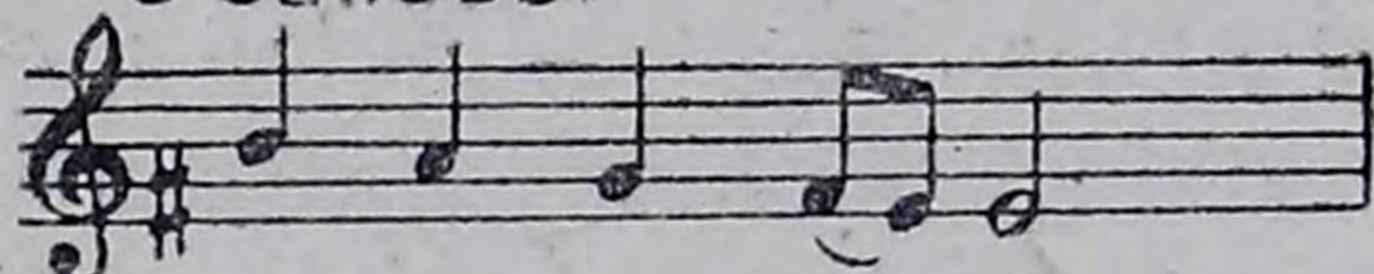
Припев исполняется хором. Певцы стремятся выстроить своеобразный гармонический звуковой фон, который как бы суммирует линейность запева (т. е. гармонии строятся только на звуках запева). Исключение составляет заключительный аккорд, который октавным удвоением утверждает опорный тон песни. И действительно, если в запеве воспринимались две опорные точки лада (e—h), в припеве имелось этому подтверждение, то в заключение дается октавное удвоение звука e', тем самым благодаря удвоению и продолжительности звучания можно констатировать осознанное восприятие исполнителями более устойчивого звука лада (e). Если вслушаться, как в заключение фразы акцентируется опорный тон и как чеканятся все другие звуки лада на протяжении пения, то можно отме-

тить общую активизацию всех исполнительских приемов для подчеркивания опорного тона.

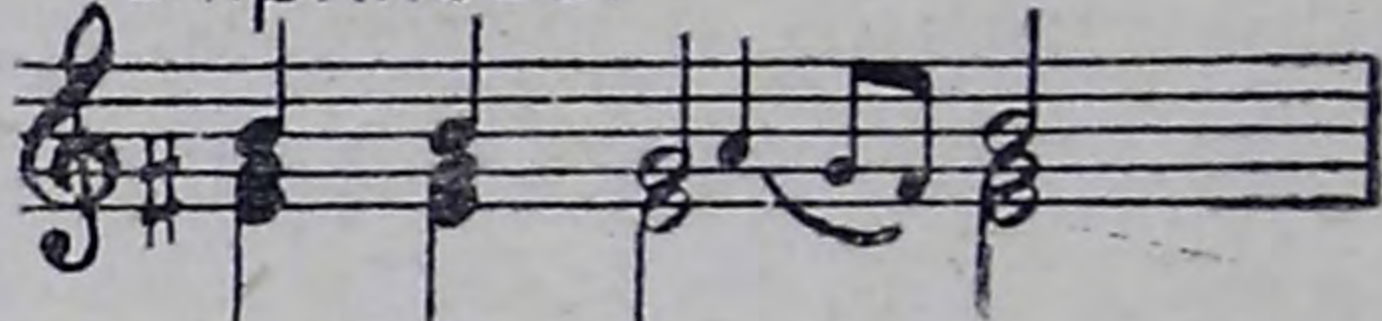
В припеве полностью сохраняется избранный солисткой и темп, и нюансировка, и скандирование, и акцентировка опорного тона лада. Несмотря на аккордовый тип многоголосия (с учетом среднего голоса), можно найти характерные и для запева незначительные мелодические распевы (см. пример 14).

14.

в запеве:



в припеве:



Завершение фразы у солистки и хора происходит не одинаково. Солистка всячески подчеркивает последний слог, а хористы, напротив, «уводят» звук, делают своего рода диминуэндо. Это можно объяснить следующим: аккордово-гармонический тип изложения — явление, привнесенное в исполнительскую манеру данного коллектива извне и совершенно нетипичное для исполнения календарных песен вообще и данной деревни в частности. Здесь совмещаются как бы две традиции: одна исконно народная — подчеркивать, «почти говорить» песню, другая — исторически более развитая, свойственная южно-русским лирическим песням — петь, прослушивая вертикаль с характерным угасанием звука в конце фразы. Близки по исполнительским признакам этой песни святочная «Летела тетеря», весенние хороводы «Э, да шунули девушки», «Ой, под белою под березою», русальские «Э, да рельнички-колыхальнички», «Да старые старухи венки завивали», купальские «Да во коло колодезя», «Ой на море море» и др.

Несмотря на то что многие из них связаны с элементами движения, они более спокойные, сдержанные. В этом их значительное отличие от песен предыдущей подгруппы, это несколько меняет их общий исполнительский характер: они лишены немелодических ритмо-акцентов — притопов, хлопаний в ладоши и т. п.

Хотя в них зафиксирован игровой характер исполнения, но яркая театрализация, отмеченная в песнях предыдущей группы, здесь отсутствует. В целом же этот тип интонирования близок предыдущему и представляет несколько иную, более «песенную» по манере исполнения подгруппу. Следует сказать об использовании в них весьма своеобразного исполнительского приема «гуканья», напоминающего лесной клич-зов; каж-

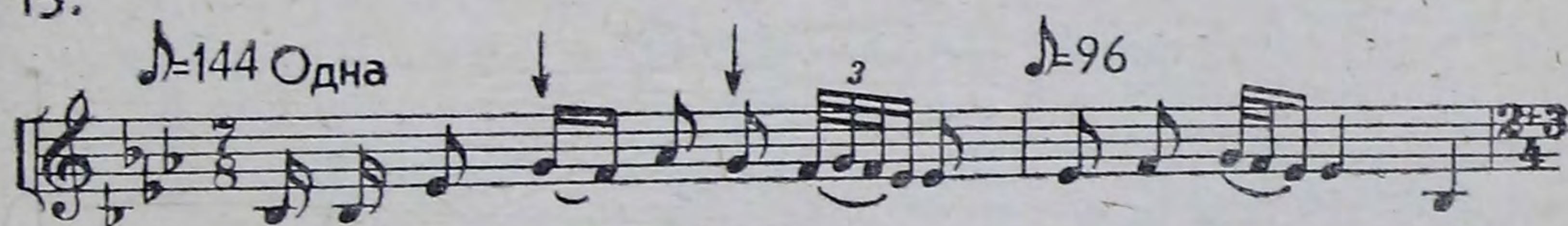
дый куплет песни (иногда и запев солистки, и хоровая часть завершается возгласом «гу» или «у», реже «ы», «и»).

Характеризуя певческую манеру песен второй исполнительской группы, мы сравнивали ее с криком (тип «скричать»). «Крик» и «клич-зов» — близость этих терминов не случайна, ибо, как нам представляется, «гуканье» служит своеобразной акустической, колористической кульминацией песен этого типа. Песенная строфа, а порой и куплет в них исполняются на едином дыхании со скандированием почти каждого песенного слога, что создает почти нулевую нюансировку пения, но внезапный возглас «гу» (или «у») как бы компенсирует определенную монотонность внутрistroфного пения (как, например, в песнях «Ой чия-то борода», «Зарзали кони»).

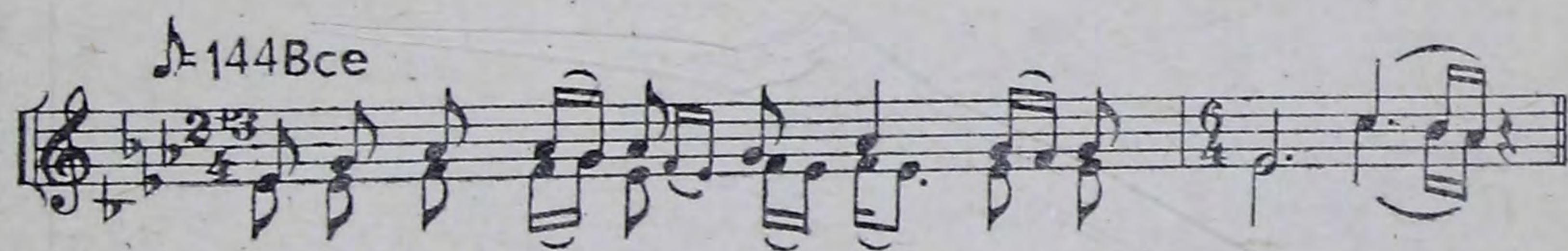
В третью подгруппу включены песни, манера интонирования которых связана с кричащим скандированным звуком, но в сравнении с предыдущими подгруппами отличается особо сильной вибрацией звука, а также наличием «гуканья» буквально во всех образцах (примерах).

Вибрация здесь настолько ощутима, что фактически превратилась в своего рода мелизматические опевания опорного звука лада. Характерна для этой группы песня «Девочка Галечка, не чеши косы» (см. пример 15).

15.



Де-во-чка, ой, Га-ле-чка, ой, не че-ши ко-сы

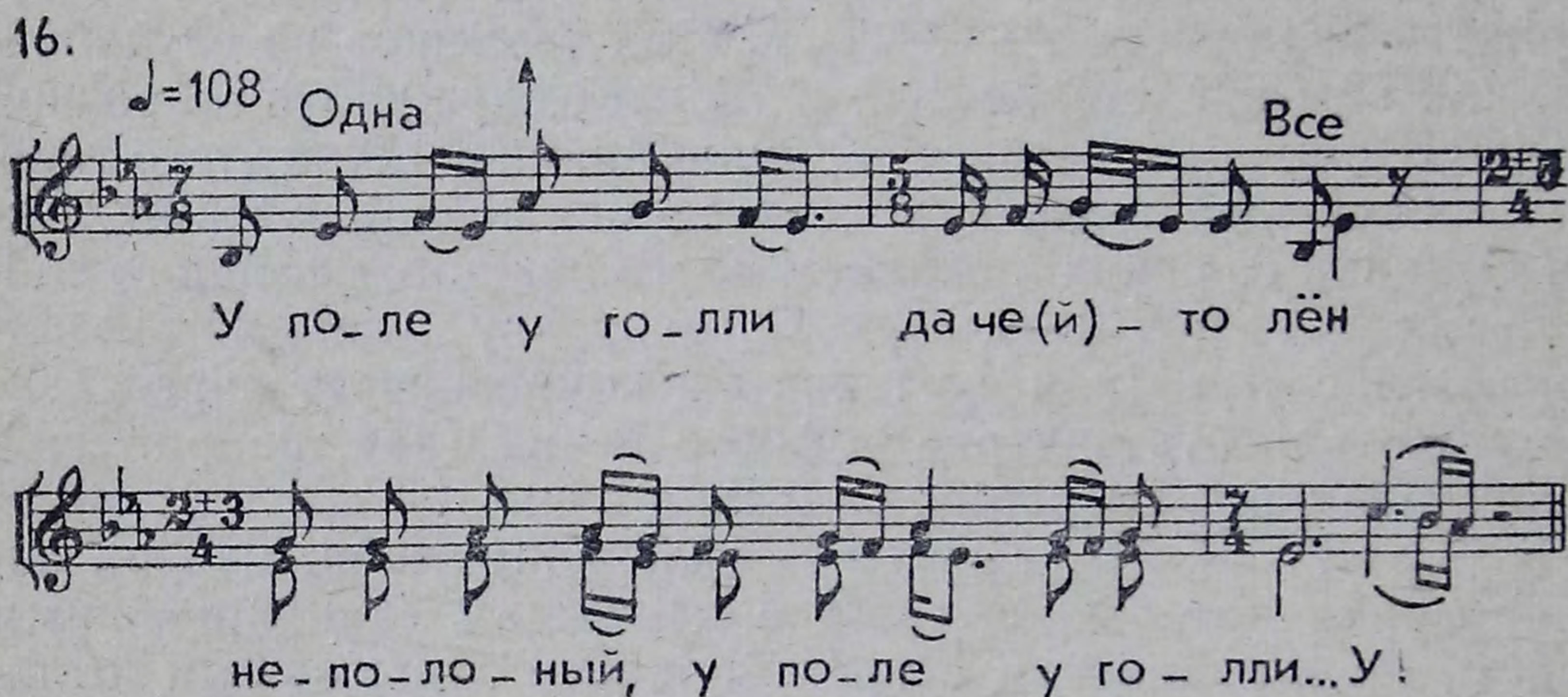


надречко-ю, де-во-чка Га-ле-чка. У!

Этот тип интонирования очень ярко представлен песнями села Шумиловка Климовского района и села Дубровка Суражского района: святочной «Рай коню, рай конишенку», веснянкой «Ой весна моя», проволоочной «У поле, у голли», русальскими «На грязной неделе», «Девочка в таточки». В названных песнях структура напева тоже как бы содержит речевые интонации, но характер их иной, нежели в предыдущей подгруппе. Там речевые интонации возникали благодаря «топтанию» на одном звуке, здесь использовано два других композиционных приема:

а) квартовая интонация, которая обрамляет запев и воспринимается не как распев, а как интонация-возглас, клич. (см. Пример 16. Песня «У поле, у голли»);

16. $\text{♩} = 108$ Одна Все



У по_ле у го_лли да_че (й) — то лён

не_по_ло_ный, у по_ле у го_лли... У!

б) мелизматический распев опорного тона (здесь es) создает ощущение свободного, своего рода агогического «топтанья» на одном звуке. Например, как в запеве на словах «поле да гей то лён» проследим манеру интонирования в песне «У поля, у голли», имеющей куплетную форму: сольный запев и хоровой припев. В ее основе — две квартовые интонации. Первая, обрамляющая запев, сначала воспринимается как клич, возглас, который очень утвердительно, настойчиво вводит слушателей в образное содержание песни. Верхний звук кварты служит опорным звуком всей композиции, что, естественно, обогащает колористическую значимость квартового возгласа.

Последующее развитие представляет собой опевание опорного звука, затем вновь квартовый возглас, за которым тут же следует ниспадающее движение, но теперь уже к опорному тону (см. первый такт песни). Подобное двухэтапное восходящее квартовое интонирование ни в коей мере не напоминает плавное движение мелодии, а, напротив, воспринимается как внезапный, вторгающийся возглас, мало связанный с развитой мелодической линией.

Весьма оригинальная общая композиция куплета: в момент, когда запевала обрамляющей квартовой интонацией завершает структуру запева, хор подхватывает последний слог запева, но не в унисон с запевалой, а в интервале кварты. Звучит опорный тон, это создает необычный акустический эффект: угасающий квартовый зов, клич и внезапно вторгающаяся долбящая интонация опорного звука (см. последнюю четверть второго такта песни).

Можно ли говорить здесь об элементах сложившейся песенности? Практически невозможно, ибо квартовые возгласы и опевание опорного звука, ни один из названных композиционных приемов не позволяют пропеть интонацию, и потому ее кричат; т. е. сама композиция напева создает предпосылки для особой манеры интонирования.

Что касается опеваний опорного тона, то они представляют собой не столько распев, сколько звуки, возникающие в результате вибрации опорного тона, а потому чаще выражаются более мелкими длительностями: шестнадцатыми, тридцать вторыми.

При обычном прослушивании фонозаписей подобные фиксации и вычленение вибрации затруднены, ибо слышится в основном один, но сильно вибрирующий звук. Только при прослушивании фонозаписи на более медленной скорости можно услышать детали вибрации и нотировать ее.

Хоровая часть куплета (особенно нижний голос) закрепляет опорный звук своим долбящим, назойливым интонированием практически одного звука.

Итак, в песнях второй и третьей подгрупп имеется общая тенденция: всячески вычленить часто повторяющийся звук. Именно повторяющаяся, долбящая интонация опорного тона создает особую манеру интонирования — кричащее пение с элементами речевых интонаций. Если проанализировать слоговой ритм напева (соотношение скандируемых слогов-нот) в песне «У поле, у голли» и в других песнях данной подгруппы, то можно убедиться в полной синхронности слого-нот, распевности, как средства нагнетания мелодической динамики (подобно распевности лирических, протяжных песен), здесь нет.

Подобная манера интонирования наиболее часто встречается в песнях сел Шумиловка и Дубровка. Большинство песен данной подгруппы очень статичны по движению, практически его либо нет, либо оно появляется эпизодически (песни «На грязной неделе», «Ой весна моя» и т. п.). Полностью отсутствуют внемузыкальные ритмо-акценты — они даже и не подразумеваются, как в песнях предыдущей подгруппы.

Элменты театрализации выявляются весьма слабо. В основном они сводятся к обязательному наличию естественного фона для исполнения песен (как в песнях «На святого Ивана», «На грязной неделе»). В доме исполнять их нельзя, только естественная березовая роща, луг, поляна, иногда ряженье — вот те незначительные элементы театрализации, зафиксированные во время экспедиционных записей.

3. Песни третьей исполнительской группы — типа «спеть в сезон» — образцы календарных песен, в которых очень ярко выражены элементы распевности — качество, столь характер-

ное для лирической протяжной песни. Но в отличие от последней, где распевность как один из приемов динамизации напева присутствует на протяжении всей мелодии, в календарных песнях она не получает своего развития, а является как бы этапным моментом и зафиксирована нами в основном лишь в запевах песен, припевы же практически лишены ее. В отличие от манеры интонирования в лирических песнях, здесь всегда скандируется первый звук распетого слога, что создает совершенно иное восприятие напева. Например:

Распев в календарной песне
выглядит следующим образом:



в лирической:



Песни этого типа зафиксированы во всех деревнях Брянщины и исполняются в течение всего календарного года, но особенно часто поздней осенью и ранней весной. Среди значительного числа назовем наиболее яркие по своим художественным достоинствам — это святочные «Зеленая да ты вишенка», «Где ты, зоречка зоряла», масленичные «На горе стояла калина», «Я думала, что седня четверг», «Кзали масленке», весенние «Благослови боже», «Чтой ты Ванюшка», «Раскинулся дубер», осенние «Да ти сивая зезюлечка», «Отбила щука рыбу» и т. д.

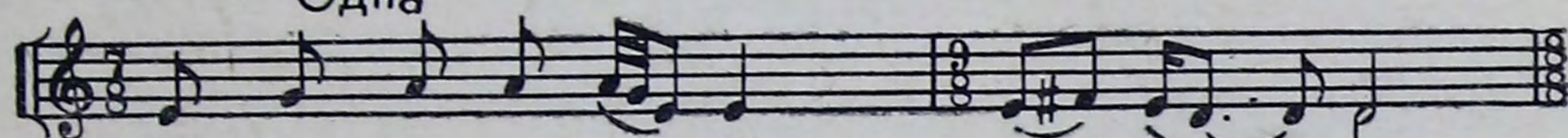
Проследим манеру интонирования песни «Зеленая да ты вишенка» (см. пример 17). Запевала спокойно, более мягким (в сравнении с песнями второй группы) тембром ведет зачин, при этом наблюдается сочетание различных манер интонирования: с одной стороны, — это выпевание каждого слога строфы, отсюда ощущение внешней монотонности, несмотря на еле уловимое крещендо на слове «зеленая», акцентирование в тексте «да ты», с другой — это распевность слогов и общее диминуэндо на слове «вишенка». В целом запев воспринимается как плавно развивающийся зачин, в котором подчас слегка скандируются некоторые звуки.

В ряде случаев скандирование носит кричащий характер (особенно ярко в весенних песнях «Чтой ты Ванюшка», «Раскинулся дубер»), что дает право говорить о преемственности в манере интонирования песен типов «скричать» (третья подгруппа) и «спеть в сезон». Если проследить композиционную структуру песен обеих исполнительских групп, то и здесь вы-

17.

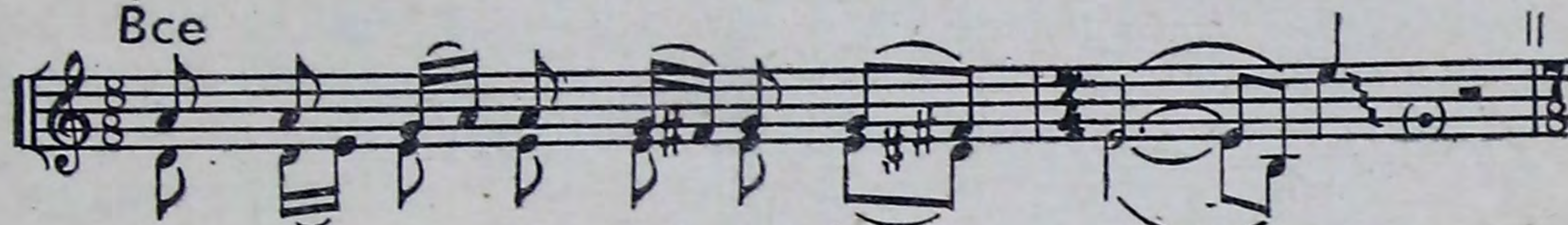
♩ = 48

Одна



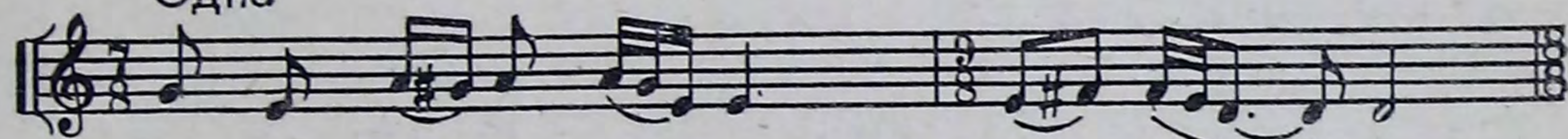
Зе - лё - на - я да ты, ви - шень - ка,

Все



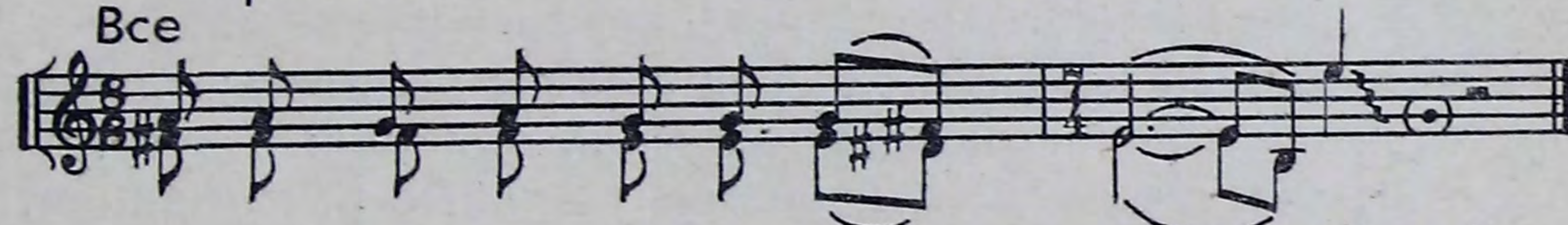
ши - ро - ко - е тво - ё лис - тье. У!

Одна



Ши - ро - ко - е тво - ё лис - тьень - ка,

Все



дайку - да ты по - хи - ли - ла (сь). У!

явятся некоторые общие черты, позволяющие говорить о преемственности или взаимовлиянии.

В припеве развивается линия скандированного пения. Хор, подхватывая конец фразы запева, очень сдержанно выпевает каждый слог строфы, затем долго прослушивает опорный звук, певцы скользят на кварту и вдруг внезапно резко издают возглас «У!», глиссандируя спад. Последующие запевы куплетов подчеркивают двутипность манеры интонирования, сочетающей в себе как песенные, так и кричащие, скандированные интонации.

Скандирование всегда подразумевает синхронность сложеноты, распевность — самостоятельность развития текста и напева, а следовательно, определенное несоответствие их метроритмической организации.

Диапазон, в котором развивается мелодия данной песни, на первый взгляд такой же, что и в песнях типа «скричать» (третья подгруппа). Но при анализе обнаруживается иное размещение и соответственно восприятие опорного тона. Так, зачин сначала дается в интервале чистой кварты: восходящее движение и спад (е-а). Здесь напев скандируется, но затем как бы «сползает» на секунду вниз (песенный тип интони-

вания), кажется, что к «устою» и на мгновение ощущается акустический «купол» чистой квинты с опорным тоном «ре».

Однако впечатление оказывается обманчивым: хор, показав так называемый ложный, мнимый «устой» и акустическую квинту, внезапно переходит в квартовый диапазон с разрешением в истинно опорный тон — e^1 , ибо этот звук не только завершает общую композицию напева, но и начинает ее, он же неоднократно появляется в запеве, а затем в виде долбящей, назойливой интонации звучит в нижнем голосе припева. «Гуканье» в песне — тоже направлено к опорному тону — e .

Развитый гетерофонный тип многоголосия характерен и для некоторых других песен. В целом же для этого типа интонирования характерно подголосочное многоголосие.

Аналогично исполнение песни «Где ты зоречка зоряла», записанной в том же селе. Примеры данной исполнительской группы из песен других деревень имеют несколько иную композиционную структуру, но манеру исполнения сохраняют ту же: сочетание песенного и скандированного интонирования.

Песни данной исполнительской группы полностью лишены сопутствующих пению исполнительских приемов: отсутствуют хореографические элементы, внемузыкальные ритмо-акценты, театрализованные игровые компоненты — песни лишь приурочены к празднику. Но в них раздвигаются рамки музыкальной фактуры, наблюдается более развитое многоголосие, более гибкий, связанный со свободой мелодического распева метро-ритм и т. п. Эти черты как бы компенсируют отсутствие иных приемов и в целом несколько не снижают художественных достоинств этих песен, а, напротив, значительно повышают, ибо воздействуют, с музыкальной точки зрения, более утонченно.

* * *

В статье были даны лишь общие исполнительские особенности названных групп. Для того чтобы полно представить исполнительскую типологию календарных песен Брянщины, необходимо выявить конкретные исполнительские признаки, систематизировать исполнительские приемы, характеризующие каждую группу (тип интонирования) песен. К таковым можно отнести исполнительские штрихи (глиссандирование, вибрирование, скандирование, «откидывание» звука), определяющие характер звукового туше, а также тембровые, темповые, всевозможные агогические изменения, способствующие активизации динамики, нюансировки, тесситуры голосов и т. п.

Наряду с этим следует изучать и такие элементы композиционной структуры песни, как мелос, лад, метро-ритм, типы многоголосия, однако с особой точки зрения — как средства,

формирующие определенную манеру пения и как способы исполнительского выявления содержания и функции песни. Но это особая тема, выходящая за рамки настоящей статьи.

Мы считаем возможным и необходимым рекомендовать руководителям самодеятельных народных хоров тщательнейшим образом прислушиваться к манере исполнения произведений каждого народно-песенного жанра и его разновидностей. Подобная дифференциация народной манеры пения будет способствовать выявлению специфических черт исполнения отдельных жанров, что приведет к более органическому развитию русского народного хорового исполнительского искусства в новых условиях его существования.

Т. ТОДОРОВ,

*научный сотрудник Института музыки
Болгарской Академии наук*

О РАЗЛИЧИЯХ СОЦИАЛЬНОЙ ФУНКЦИИ И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ ФОЛЬКЛОРА И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Приступая к рассмотрению этой проблемы, много раз трактовавшейся в разных аспектах, мы должны предварительно уточнить свои задачи. В данной статье речь пойдет не о месте народного художественного наследства и традиционных форм его проявления в современной культурной жизни; мы не ставим также своей целью доказать, что выразительные средства фольклора в состоянии служить средством художественного обобщения нашей действительности. Эти вопросы уже получили положительный ответ в нашей практике и решены на более широкой основе — они являются частью проблемы продолжения национальных художественных традиций. Не вызывает сомнения тот факт, что народное художественное творчество является неистощимым источником, из которого современный художник может черпать вдохновение. Ежегодные смотры народного художественного творчества — «фольклорные собор-надпевания», ставшие в Болгарии традиционными, являются красноречивым доказательством жизнеспособности народной художественной культуры. Но при современном претворении этих многолетних художественных традиций возникают некоторые проблемы, в теоретическом плане пока не решенные.

Переход фольклорных произведений в репертуар профессионального искусства или самодеятельности приводит к серьезным изменениям и в самих факторах их существования, и в их форме. В них возникают новые качества, развивающиеся за счет других, утрачиваемых в изменившихся условиях существования.

Для осознания этого процесса необходимо произвести дифференциацию двух сфер творчества — фольклора и художественной самодеятельности, определить их особенности и функции в нашей действительности. Существовая бок о бок в современном народном творчестве, они имеют общие функции. (Если бы этого не было, они не могли бы одновременно существовать.) Какова же общественная функция художественной

самодетельности? В чем ее сходство и отличие от функции фольклора?

Художественная самодетельность возникает из потребностей удовлетворения эстетических запросов масс, задача, которая должна быть поставлена перед нею в ходе строительства социализма, — это содействие повышению художественной культуры масс, воспитание всесторонне развитой личности человека социалистического общества. Она становится действенным фактором современного воспитания, поскольку привлекает человека к активному занятию искусством.

Что касается фольклора, то, являясь результатом развития народного художественного сознания, фольклор в то же время в течение веков играл действительную роль в его дальнейшем совершенствовании. Можно предположить, что до возникновения художественной самодетельности задача удовлетворения художественных потребностей людей решалась стихийно, посредством участия масс в осуществлении художественных традиций и обычаев. Однако на самом деле это не так. Здесь как раз мы сталкиваемся с проявлениями специфики фольклора, с одной стороны, и художественной самодетельности — с другой.

Своеобразие художественных процессов в фольклоре должно рассматриваться в связи с формированием художественного сознания. Развитие художественного сознания ведет к оформлению художественно-ценностного, как самостоятельной категории. Но фольклор, как известно, не является сугубо художественным явлением, он — явление синтетическое, включающее в себя широкий круг представлений и знаний народа о действительности и ее закономерностях¹. Поэтому его функции не исчерпываются только задачами, которые выполняет современное искусство, а принадлежат к гораздо более широкому кругу отношений человека с действительностью. Однако в своем развитии фольклор постепенно переходит из синтетического состояния в свою противоположность — расчленение и специализирование отдельных форм общественного сознания, специализирование их функций в общественной практике.

¹ Мы имеем в виду не «синкретизм», означающий соединение различных форм искусства (поэзии, музыки, танца), вследствие их неразвитости, а именно «синтетизм» фольклора, т. е. свойственное ему соединение искусства и других форм общественного сознания (народной философии, народной медицины, религии, обычаев и др.), которое лежит в основе всего художественного метода фольклора и определяет его отличие от профессионального искусства. Такое толкование данного понятия уже было высказано и обосновано в советской фольклористике.

Следовательно, степень сохранения или распада синтетизма фольклора определяет и его облик в тот или иной момент, и функции фольклора становятся настолько более определенными, насколько это развитие вытесняет другие, когда-то существовавшие его функции. Ясно, что если фольклор еще выполняет в общественной практике комплекс идеологических и практических функций, не дифференцированных в сознании человека, как самостоятельные и со своей собственной спецификой, то критерии для его оценки на этом этапе будут отличаться от современных. Какова же эта разница в принципах оценки?

Для современного ценителя искусства — исполнителя (профессионала или любителя), зрителя или слушателя, художественное произведение выполняет определенные эстетические задачи, удовлетворяет его духовные потребности. Это относится к общественной значимости идеи, составляющей содержание художественного произведения. Она находит полное свое проявление в совершенстве художественной формы произведения, в мастерском исполнении, во всем, что связано со сценическим проявлением. Восприятие основной идеи произведения является результатом комплекса восприятий отдельных сторон художественного целого произведения. Но о такой оценке элементов художественного восприятия можно говорить только на уровне развития, при котором общественное сознание уже достигло детального дифференцирования и самостоятельного развития отдельных его форм.

Обращаясь к фольклору, мы констатируем, что чем дальше мы уходим в прошлое, тем больше оценка художественного ценного переплетается и растворяется во взаимосвязях и взаимозависимостях общественной полезности нехудожественного порядка, и эстетически ценное подчинено практически необходимому. Именно в реализации насущных потребностей эстетическое начало проявляло свое содержание. В первобытном фольклорном искусстве эстетическое качество самым непосредственным образом связано с практически необходимым: немислимо отвлеченное существование прекрасного, оторванного от жизненно необходимого. В этом смысле чувство красоты в народных праздниках, обычаях и традициях возникало не в созерцании пестрых украшений, живописных одежд или в восприятии прелести мелодий, совершенства слова и танца. Чувство красоты развивалось параллельно с чувством нравственности, заботы о ближнем, о том, кто стоит рядом в борьбе с природой. Таким образом, фольклор воздействует на зрителей и слушателей другим способом, нежели профессиональное искусство, и тут ре-

шающее значение имеет не его синкретизм (свойственное ему единство слова, музыки, танца).

При сопоставлении функции фольклора и художественной самодеятельности становится очевидным их значительное качественное различие. Художественная самодеятельность — это организованное массовое движение, имеющее целью повысить художественную культуру широких слоев населения, не занимающихся искусством профессионально. Ее задача — посвятить массового слушателя в некоторые достижения современного искусства. Поэтому в ней переплетаются и сопутствуют друг другу профессионализм, произведения профессионального искусства, как предмет занятий, профессиональное руководство самодеятельным коллективом, с одной стороны, и необходимость для исполнителя — любителя удовлетворять свои художественные потребности — с другой. В результате этого общения профессионализма с непрофессионализмом (самодеятельностью) поднимается общий уровень художественной подготовленности участников самодеятельности, развивается их способность понимать художественно ценное. Высшая цель исполнения в художественной самодеятельности — подняться до уровня профессионализма.

Переход же произведений фольклора в репертуар самодеятельного коллектива не только связан с их художественным переосмыслением, но и возможен только после такого переосмысления¹. В этом случае место произведений в художественной практике оправдывается уже значимостью их идейного содержания, а самое идейное содержание воздействует на слушателя и зрителя посредством достоинств своей художественной формы².

¹ Процесс освобождения художественного произведения от его внехудожественных практических и производственных функций начинается еще в рамках фольклора. Этот процесс находит выражение в освобождении образцов от их прикрепленности к определенным моментам быта и их утверждений в народной практике как самостоятельных художественных произведений. Это подготавливает почву для возникновения подобных жанров в непрофессиональном художественном творчестве, которые достигают окончательного прояснения своих художественных функций и становятся предметом любительских занятий искусством. Но в отличие от самодеятельности любительство не ставит перед собой воспитательных задач.

² Из материала, на основе которого можно проследить историческое развитие художественной формы в фольклоре, видно, что чем больше преобладают обрядно-практические элементы, тем ближе стоят к первичному их состоянию художественно выразительные средства. И обратно: с ослаблением практических и прикладных функций произведений фольклора, переосмыслением их в общественной практике как произведений, направленных на удовлетворение художественных потребностей, они следуют по специфическому, художественному пути развития, сообразно функциям, которые выполняют. Конечно, и в обрядном действии художественная форма не является случайной. Но заклинание воздействует на своих исполнителей и

Можно сформулировать, какие качества теряет и какие приобретает фольклорное произведение, перешедшее в репертуар художественной самодеятельности. Исполнение произведений на сцене увеличивает дистанцию между слушателем и исполнителем, и поэтому теряется элемент «соучастия» даже в той форме, в которой он существует в обычаях и традициях, оставшихся в быту народа как художественные проявления. Зритель в зале является только пассивным соучастником. Однако утрата такого элемента, как сознание практической необходимости, выраженной в прикладной, утилитарной функции произведения фольклора, должна быть компенсирована приобретением других качеств: произведение должно привлекать внимание слушателей и действовать на них посредством обогащения художественно-выразительных средств.

Таким образом, выявляется один из стимулов развития художественных средств. И в этой связи вполне современным и уместным оказывается проникновение профессионального опыта в художественную самодеятельность при исполнении в ней произведений фольклора.

Вмешательство профессионального авторского и исполнительского творчества, бесспорно, является важным шагом на пути эволюции произведений. Благодаря этому фольклорные произведения поднимаются до уровня современных требований искусства и сила их эстетического воздействия увеличивается. Например, гармонизованная народная песня воздействует на слушателя не только посредством художественных достоинств своей мелодии и поэтического текста, но и средствами гармонии, которые привнес композитор при обработке песни, сопоставлением тембров хора или оркестра (если произведение оркестровое); для полного раскрытия художественного содержания используются такие приемы, как фразировка, динамика, средства драматургического построения. Но произведение народного музыкально-поэтического творчества, обработанное профессионалом, требует такого совершенства исполнения, которого нет в фольклоре. Необходимо, чтобы эти произведения были снова органически восприняты той средой, которая их создала в их первоначальном виде. В разрешении

слушателей прежде всего верой в магическую силу слова. Поэтому в нем не стоит на первом месте забота о развитии художественной формы. В художественных произведениях, выполняющих адекватную художественную функцию в общественной практике, дело обстоит иначе. Такое произведение также воздействует на слушателя и зрителя своей общественной и нравственной значимостью, но понятие о нравственности в нем приобретает более широкое значение. Нравственное может проявиться и там, где отсутствует конкретный сюжет действий. Оно может войти в художественное совершенство музыкального образа, может проявиться в движении танца.

этой проблемы и проявляется художественно-воспитательная функция самодеятельности.

Композитор, приступающий к гармонизации народной мелодии, должен осознать стоящую перед ним задачу. В наши дни, когда наряду с традиционным народным художественным творчеством эстетические потребности трудового народа удовлетворяются и современным эстрадным искусством, и серьезными жанрами профессиональной музыки, сопоставляясь с ними, задача композитора очень сложна. Прежде всего он должен уметь сохранить первичную свежесть и непосредственность произведения. Далее он должен использовать современные выразительные средства и возможности музыкального развития, чтобы подчеркнуть характерные особенности музыкального мышления народа, которые хотя и не получили еще определенного развития в его творчестве, но присутствуют в нем как потенциальная возможность. Особенно ясно это видно при гармонизации народных песен. В песенном творчестве каждого народа существуют образцы, которые отражают различную степень развития музыкального сознания. Иначе говоря, универсальные музыкальные закономерности в них оказываются на различном уровне развития. И эти особенности произведения должны получить соответствующее выражение и развитие в гармонии. При этом нередко дает о себе знать следующая закономерность: чем более первичным является интонационный язык произведения, тем более гибко должны использоваться гармонические средства, вследствие отдаленности от нашей современности музыкального языка архаических слоев фольклора.

Применяя понятия современного искусства, мы говорим о национальном колорите, о развитии в его рамках личного почерка композитора. При обращении к фольклору и народному музыкальному творчеству вопросы эти приобретают дополнительную сложность. Понимание национального колорита связывается не только с широким и обобщающим представлением об идейно-интонационном характере музыки, как это бывает в профессиональном музыкальном творчестве; при обработке фольклора вопрос о национальном колорите приобретает большую конкретность в связи с существованием отдельных музыкально-этнических диалектов внутри одной национальности. Эти диалекты не должны быть нивелированы, если речь идет не об использовании музыкальной темы как отправной точки для решения самостоятельных музыкальных задач, а о том, чтобы создать обработку фольклорного образца на современном уровне художественно-технических средств. И в этом случае личный почерк композитора должен быть в какой-то мере подчинен задаче раскрытия музыкальных особенностей песен-

ной области, раскрытию важного конкретного элемента национальной культуры. Но из этого, конечно, не следует, что индивидуальность композитора должна быть обезличена.

Впрочем, решение тех или иных художественных задач в современном искусстве, в том числе и самостоятельном, предполагает индивидуальные и специфические пути. Применительно к самодеятельным коллективам с фольклорным репертуаром возможна специализация исполнительских коллективов в определенных дифференцированных направлениях. Так, в Болгарии были созданы, с одной стороны, так называемые «академические», а с другой — «бытовые» хоры и ансамбли. Если в первых народная песня разрабатывается в плане профессионального искусства и находит себе место в репертуаре рядом с классическими произведениями мировой музыкальной культуры, то вторые были ориентированы на разработку болгарского народного песенного творчества, песен других народов и на авторские произведения, созданные в народном стиле и предназначенные для подобного состава. Художественный эффект в том и в другом случае основывается на жанровой характерности и специфическом звуковом колорите, получаемом с помощью особого способа извлечения звука. Если в хоровых ансамблях, специализировавшихся на академическом пении, наблюдается постановка голоса, соответствующая требованиям современной вокальной школы, то в ансамблях для народного пения, как правило, сохраняются особенности народного звукоизвлечения. При этом там, где существует такая возможность, рассчитывают и на внешние зрительные эффекты (как, например, одежда и украшения исполнителей, порядок расположения групп на сцене и т. д.). Таким образом, связь с традиционной народной песенной культурой осуществляется не только путем заимствования песенных образцов, но и посредством жанровой специфики исполнения, благодаря которой можно приблизиться к более достоверной передаче цельного звукового облика народной песни и атмосферы ее художественного бытования. Это осуществляется участниками «бытовых» самодеятельных ансамблей, исполняющих произведения своего родного края.

Таким образом, переосмысление художественного произведения, возникшего в другую эпоху и отвечавшего общественным потребностям, далеким от современных, означает в некоторой степени смещение его первоначального идейного центра, актуализацию новых моментов в его общественной функции или содержании. Процесс художественной реализации такого произведения перед современной публикой представляет большие трудности не только для композитора, но и для исполнителя. Современный исполнитель должен уметь согласовать

художественное понимание прошлых эпох с художественно-эстетической подготовкой и требованиями современного слушателя. И это должно сочетаться с глубоким чувством художественной меры, чтобы удовлетворить иногда сильно различающиеся между собой интересы и вкусы наших современников. При недостаточной эстетической подготовке исполнителя это ведет к антихудожественным отступлениям, которые, к сожалению, нередки в непрофессиональной, прежде всего любительской, практике наших дней. Они выражаются, как правило, в поверхностном отношении к идейному содержанию произведения, увлечении внешними, чуждыми народному творчеству эффектами, которые, однако, воздействуют на непритязательного слушателя и вызывают его аплодисменты. Это находит свое выражение и в поведении на сцене, когда на смену строгой сдержанности исполнения в народном искусстве приходит сладковатое интимничание с публикой, неоправданная с художественной точки зрения жестикуляция, которая имеет целью визуально «конкретизировать» поэтическое содержание, и т. д.

Очевидно, что в такой сложный момент в развитии народного художественного творчества, который оно переживает сейчас, рядом с тенденциями, являющимися естественным продолжением его многовековой эволюции, неизбежно появляются и отклонения от верного пути. Это делает тем более необходимым профессиональное руководство современными демократическими формами музыкальной жизни народных масс, находящими свое органическое выражение в рамках художественной самостоятельности.

В нашей работе мы лишь в краткой, тезисной форме затронули упомянутые сложные вопросы, разработка которых должна вестись совместными усилиями многих специалистов. Ограниченные размером данной статьи, мы стремились сделать лишь скромный, посильный вклад в разрешение проблемы. Высказывая свои соображения по данной теме, мы хотели бы сделать шаг в этом направлении.

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА (О ХОРЕ П. Г. ЯРКОВА)

Русское народное хоровое исполнительство формировалось как непосредственная часть народного музыкального песнетворчества, прошедшего в своем развитии путь «...от прикладной стадии музыки, как «служительницы» магии и медицины... до выражения эстетического чувства в формах более сложного и прочно организованного музицирования (деревенский хор)»¹.

Каждая эпоха привносила в структуру народной музыки свои черты, свои особенности, которые неизменно сказывались и на хоровом исполнительстве. Особенно значительные изменения в области народно-певческого искусства происходят в XV—XVI веках, весьма важных для становления и развития Русского государства и его культуры. К концу XV века окончательно определилось ведущее положение Москвы. Освободившись от зависимости Золотой орды, Московская Русь переживала свой расцвет, сопровождавшийся большим подъемом сил народа. В этот период в области народного творчества окончательно оформляются основные песенные жанры, определяются их содержание, сюжетные линии и стилевые особенности.

Усложнение интонационно-ритмического строя русской песни, обогащение ее мелодики, развитие многоголосия повлекли за собой и существенные изменения в русском народном хоровом исполнительстве.

В происходящих культурных процессах особенно велика была роль Москвы, влияние которой сказалось не только на формировании русского языка и литературной речи России, но и на оформлении национальной музыкально-певческой речи, становлении народного и профессионального хорового исполнительства.

Москва, как огромный людской резервуар, была наполнена песнями. Они звучали повсюду, и в праздники, и в будни.

¹ Б. Асафьев. Русская музыка. М—Л., МСМХХХ, стр. VI.

«...Слышал песню и видел хороводы каждый сад при частном доме, слышала и видела каждая лавочка у ворот, каждая улица с переулком и перекрестком, каждая площадка, всякая пригородная и загородная луговинка»¹. Сохранились описания московских народных гуляний, где устраивались большие хороводы: «У Москворецких ворот на мосту собиралось множество девиц и женщин, которые по древнему еще суеверному и идолопоклонническому обыкновению, ходя с березками, пели песни, плясали и бросали с голов своих в Москву-реку венки»².

Народные гуляния устраивались в Сокольниках и Марьиной роще. В них участвовали не только мастера русской песни, но и исполнители на народных инструментах.

Во второй половине XIX века в Москве появляется первый профессиональный русский народный хор Ивана Евстратиевича Молчанова (1809—1881), крестьянина Ярославской губернии. Этот хор состоял из тридцати бывших солдат. Вместе с ними в хоре участвовали их сыновья, пение которых заменяло женские голоса.

Русские песни звучат не в одном только хоре Молчанова, они включаются в репертуар и других профессиональных хоров. При этом исполняются и собственно песни, и аранжировки.

В начале XX века впервые получает общественное признание народное хоровое творчество в его подлинном виде. В 1911 г. собиратель песен, музыкант и певец Митрофан Ефимович Пятницкий организовал в Москве показ крестьянского хора. «Крестьянские концерты» Пятницкого, в которых выступили народные певцы из Воронежской, Смоленской и Рязанской губерний, вызвали большой интерес общественности и широко освещались в прессе. Известный хоровой композитор и музыкальный деятель А. Кастальский писал: «...крестьянские концерты, устроенные М. Е. Пятницким, представляли в этом отношении высокий музыкальный интерес для нашей публики, давая возможность непосредственно слышать подлинные образцы народного музыкального исполнения, с его характерными тембрами голосов, своеобразным музыкальным орнаментом, дающие впечатление особенной свежести и новизны даже для наших, привыкших ко всему ушей...»³.

Крестьянский хор М. Е. Пятницкого стал первым коллективом, воссоздавшим в концертной практике народное хоровое звучание в его естественном виде, и с 1911 г. народное испол-

¹ Б. Асафьев. Русская музыка, стр. 107.

² И. Земцовский. Искатели песен. Л., 1967, стр. 15.

³ Еженедельник «Музыка», 4 февраля 1912 г., № 62, стр. 149.

нительство стало самостоятельным течением в русской хоровой культуре. На его основе уже в советское время формируется творческое направление народных хоров, получивших большое общественное признание.

Судьба хора Пятницкого, прошедшего путь от фольклорно-бытового хорового ансамбля до Государственного профессионального коллектива, типична для многих ныне существующих профессиональных хоров русской народной песни. В начальный период своей деятельности они, как правило, носили фольклорный или любительский характер.

Создавая свой коллектив из певцов нескольких губерний, Пятницкий не ограничивал творческие задачи хора фольклором конкретных мест. Объединяя певцов из разных областей в единый общерусский ансамбль, он стремился к созданию общерусского стиля, но завершить эту попытку ему, к сожалению, не удалось (Пятницкий скончался 21 января 1927 г.). Однако вся последующая деятельность созданного им коллектива говорит о том, что его замыслы обрели реальность, ибо стиль обобщенно-народного хорового пения, восходящий к фольклорному исполнительству, который начал оформляться под его руководством, ныне получил массовое распространение в нашей стране.

Но что, собственно, обозначает понятие «народный хор».

Точного определения в имеющейся музыковедческой литературе не существует. Различные авторы указывают лишь отдельные признаки такого хора¹. Суммируем эти положения, раскрывающие жанр народного хора, с характерным для него отсутствием дифференциации по областным признакам.

Народный хор представляет собой певческий коллектив, обладающий определенным комплексом вокально-исполнительских приемов, сложившихся на основе народных художественных традиций. К числу этих приемов относятся характерные тембровые особенности звучания. Специальное распределение по голосам, их соотношение и диапазоны и, кроме того, синтетичность исполнения народной песни, т. е. сочетание музыки и поэтического слова с танцем, пантомимой.

В многоголосии ведущая роль принадлежит альтовой группе певцов у женщин и теноровой или баритоновой — у мужчин. К этому грудному, насыщенному звучанию прибавляется специфический призвук гортанного происхождения, придающий звучанию особую напряженность.

Диапазон голосов сравнительно узкий и обычно колеблет-

¹ См. А. Руднева. Русский народный хор и работа с ним. М., 1960; Н. Калугина. Основы методики работы с русским народным хором. М., 1969, и др.

ся в пределах полутора-двух октав, с тяготением к чистым регистрам, как правило, грудным или головным и с применением соответствующих резонаторов. Между двумя основными регистрами обычно имеются несколько смешанных микстовых тонов, которые у женщин, поющих в грудном регистре, звучат очень напряженно. Переходы из регистра в регистр в процессе исполнения одного произведения очень редки.

Особенностью народной полифонии является то, что в ней нет четкого деления на хоровые партии. В некоторых случаях это деление совсем отсутствует (в хорах с однородными составами). Там же, где разделение имеется, различия в составе партий во многом зависят от местных певческих традиций. Чаще всего, особенно в Центральной России, встречается увеличенный состав альтовых женских голосов *divizi*, а мужчины объединяются в одну группу, с эпизодическим использованием низких голосов (басов).

Сопрано используются лишь как дополнительная краска или подголосок (иногда *divizi*).

В связи с отсутствием закрепленных партий певцы свободно переходят из одной партии в другую, легко ориентируясь в общем ансамбле. Однако в тех местах напева, где точно зафиксированы ладовые устои, певцы строго придерживаются одного и того же голоса, без импровизационных отступлений.

Другой яркой конструктивной особенностью партитуры народного хора является наличие запевал — и для всего хора в целом, и для отдельных партий. Такой хор, не стесненный требованиями дирижера, отличается большой исполнительской свободой.

Народный хор синтезирует в своем исполнительстве элементы нескольких видов искусства. Творчески свободные условия исполнения приводят к выявлению личного отношения певца к исполняемому произведению, порождают собственный рисунок каждой певческой «роли». Исполнение песни в народном хоре — это одновременный показ многих интерпретаций одного образа, отсюда и свободное состояние певцов на сцене, определяющее жесты, движение, мимику отдельных исполнителей в хороводных, плясовых и игровых песнях, причем в игровых песнях определенные ситуации, разыгрываемые народными певцами перед хором, диктуются содержанием песен.

Особенностью русского народного пения является его импровизационный характер и подголосочный склад. Принцип вариационности присущ песням как формам повторного строения. Мелодии песен, имеющих значительное количество куплетов текста, разнообразятся, варьируются народными певцами, даже когда они поются одноголосно, а в хоровых партитурах

это свойство проявляется в виде многоголосного хорового варьирования основной мелодии песни, излагаемой, как правило, центральными и «стержневыми» голосами. Подголоски — своеобразные вокализации, выполняющие в хоровой партитуре различные конструктивные и выразительные функции, в зависимости от местных песенных традиций.

Все упомянутые особенности народного хорового исполнительства имеют общерусский характер и не затрагивают местных средств выражения. К ним относятся диалектные особенности, бытующая в местной речи манера извлечения звука (более или менее открытая), артикуляция (активная или сдержанная при пении, свободная, как бы «на улыбке» и т. д.).

К этому надо добавить, что сам процесс народного пения имеет специфический характер. Это пение отличается особой задушевностью, искренностью и глубоким проникновением в образ исполняемой песни, бережным отношением к слову, правильным и четким его произнесением. Слово, его содержание и звучание во многом определяют окраску и структуру музыки.

Разумеется, отмеченные типические признаки русского народного хорового исполнительства не исключают и его исторической эволюции. Эта эволюция народного пения происходит в сторону его профессионализации и обобщения фольклорных местных, региональных форм в национальные. Весь этот процесс практически раскрывается в творческих судьбах наших государственных народных хоров.

Самобытно творческое лицо Подмосковного хора под управлением Петра Глебовича Яркова. Его специфика проявляется уже в том, что певческая культура Московской области включает в себя явления, с одной стороны, близкие к северо-русской, а с другой стороны, к южнорусской песенно-хоровой традиции. Однако хор Яркова и в условиях профессиональной работы сумел сохранить неприкосновенность импровизационного распева — метода, присущего фольклорным хорам. Это, по нашему мнению, особенно актуально и поучительно для наших современных русских народных хоров.

Московский русский хор под управлением П. Г. Яркова возник в 1919 г. в Бронницком районе Московской области. Первоначально в хоре пели односельчане и жители близлежащих деревень Денежково, Нестерово, Кочино-Гора, Верково, Макаровка, Малышево. Позже в состав хора вошли и певцы из других областей — Тульской, Рязанской, Смоленской, переехавшие на жительство в Московскую область (такое смешанное население характерно для Подмосковья, и в том числе для Бронницкого района). Руководил хором со дня основания и

вплоть до своей кончины (1945 г.) Ярков. Он был его душой, его творческим началом, главным хранителем традиций, певческого своеобразия и репертуара.

Ярков принадлежал к числу одаренных людей из народа, самородков, которые, не получив специальных знаний, достигали порой вершин в области ремесла и народного творчества.

Родился П. Г. Ярков 15 (27) августа 1875 г. в семье крестьянина деревни Сельцо Бронницкого уезда Московской губернии. О своем детстве он рассказывает в автобиографической «Крестьянской поэме»¹:

...Я родился в семье бедняка,
Не в довольстве я вырос, не в холе,
Не обут, не одет, бегал я босиком,
Борновал землю я в поле.

Несмотря на трудную жизнь, в детстве Яркова были и отрадные моменты, повлиявшие на развитие его музыкальности. Мать Яркова, уроженка деревни Денежково Бронницкого уезда, была известной песенницей, и уже в раннем детстве Ярков слушал ее прекрасные напевы.

....Меня песнею мать пеленала,
Она песней меня согревала,
Я у ней перенял
Напев русский, родной,
Сохранил и сберег
Песни образ святой².

Ярков наблюдал музыкальный быт своего родного села, насыщенный праздниками с неизменными песнями и хороводами.

Определенное воздействие на Яркова оказал и его односельчанин Прохор Прошин (1853—1903), хороший запевала и танцор.

Общее образование Яркова ограничилось тремя классами земской школы. С 12 лет он жил в Москве, получив богатую возможность слышать многосложный песенный сплав. Это оказало большое влияние на формирование его певческого таланта.

В числе его сверстников, учеников мастера-краснодеревщика, были ребята из других областей, которые знали много своих, деревенских песен. Яркову представился случай усвоить и перенять не только народные песни соседних областей, но и

¹ Издана в г. Краснодаре в 1922 г.

² Рукописный сборник П. Яркова «Сказы и песни» (Семейный архив Яркова).

услышать певцов отдаленных районов, познакомиться с городской бытовой и профессиональной музыкой: «...здесь, в Москве, за верстаком на работе звенела с утра до вечера наша родная песня. Широкой волной разливалась она по всей Москве. Всюду слышалась песня и песня. Любовь у народа к песне была безгранична»¹.

В Москве продолжалось общее развитие Яркова. Он много читал, проявлял интерес к вопросам общественной жизни и проблемам земледелия.

В 1902 г. Ярков возвращается в деревню и начинает серьезно заниматься сельским хозяйством. Он вводит ряд усовершенствований для повышения урожайности. В 1910 г. Ярков покидает родную деревню, приобретает заброшенный участок земли и ценой невероятного труда превращает его в цветущее хозяйство, приносящее небывалые урожаи. Свой опыт Ярков излагает в нескольких брошюрах².

Параллельно шло развитие Яркова-художника, народного певца-умельца, человека яркого творческого дарования. О певческом таланте Петра Глебовича рассказывает А. В. Руднева, которая была консультантом хора. «Пел Ярков, особенно значительно, выразительно и тщательно подчеркивая главные слова в песне. Песня его напоминала резьбу по дереву или камню, с рельефным начертанием рисунка, с бороздкой, предельно ясной, в меру глубокой и широкой, выведенной умелой рукой, единым росчерком, без обрывов, уверенным и ровным штрихом... Этому впечатлению помогала неизменно ясная дикция Петра Глебовича, слова укладывались в песню всегда ровно и отчетливо, как напечатанные четким, жирным штрихом на чистой, белой, прекрасного качества бумаге»³.

Вокруг талантливого певца сгруппировался круг любителей-песенников, которые вместе с ним составили хоровой ансамбль. Успеху коллектива весьма способствовали условия, которые уже в первые годы после установления Советской власти были исключительно благоприятными для роста талантливых и инициативных людей из народа. Повсюду организовываются хоровые кружки, в которых разучиваются революционные песни. Центральная пресса и особенно газета «Правда» призывают к организации хоров, регулярно печатают тексты песен и сообщают о выпуске сборников. Эти призывы нашли отклик и в сельских районах, где также устраивались митинги

¹ В. Сидельников. Писатель и народ. М., 1962, стр. 243.

² П. Г. Ярков. Как достигнуть высокого урожая ржи. М., 1928; Как получить высокий урожай от простой русской коровы. М. — Л., 1925; Какая польза от сортировки. М., 1926.

³ А. В. Руднева. П. Г. Ярков. «Вопросы музыкально-исполнительского искусства», вып. 2, М., 1958, стр. 312.

и пелись революционные песни. Определенное воздействие на коллектив оказал и пример хора М. Е. Пятницкого, получившего к тому времени известность.

Первое выступление хора Яркова состоялось в 1921 г. на собрании этнографической секции Государственного института музыкальной науки, где произошла знаменательная встреча Яркова с известным фольклористом Ю. М. Соколовым. Соколов отметил значительную ценность этого выступления с точки зрения этнографии, присущую коллективу чистоту стиля, отличающую все фольклорные народные хоры.

В 1923 г. Ярков как мастер высоких урожаев был приглашен на Первую Всесоюзную сельскохозяйственную выставку в Москву. На выставке он знакомится с искусством хора Пятницкого.

По возвращении в Бронницкий район Ярков активизирует свою творческую деятельность, готовит концертные программы, стараясь выступать чаще. Участники хора, певцы из Тульской и Рязанской областей, обогащают репертуар хора песнями своих деревень, которые Ярков творчески перерабатывает в московских традициях.

В 1925 г. состоялось выступление коллектива на открытии Московского Дома крестьянина, где присутствовали члены правительства и Н. К. Крупская. Искусство народных певцов получило высокую оценку, и хор завоевывает официальное признание. Так начинается профессиональная концертная деятельность коллектива. Он много гастролирует по стране, выступая по радио. Ярков при этом является не только руководителем хора, но и ведущим певцом-солистом, и автором, создателем современного репертуара для коллектива.

В своих произведениях Ярков отражает волнующие события своего времени. Об этом говорят уже названия песен: «Пятилетка в четыре года», «Советская молотилка», «От старого к новому», «Челюскинцы», «Не летай, пилот мой, низко», «От Москвы родной», «Ах ты, Волга», «Юрий Смирной», «Ты живи, Россия, здравствуй!»

Сочинения эти выполнены методом традиционного народного песнетворчества. Мелодии и тексты песен Ярков создает сам, а иногда к процессу творчества подключается весь хор. Старейший певец хора Антон Васильевич Седов рассказывает: «Петр Глебович принесет, бывало, новую песню и говорит: «Давайте попробуем напеть ее». Сначала он сам затянет мелодию, мы подхватываем. У кого лучше получается, Петр Глебович просит повторить. Так и запоминаем, а уж потом на разные голоса поем».

До последнего часа своей жизни Ярков оставался верен своему искусству, своему хору, своим творческим принципам. Он был одним из многих энтузиастов-практиков, которые в первые годы Советского государства пришли в новое революционное искусство и принесли с собой ту одаренность, умение и интуитивное чутье, которым их наделила природа и отшлифовала сама жизнь. И не случайно после смерти руководителя хор Яркова не пришел к новым, более современным формам творческой деятельности, не сумел перестроиться и в результате распался.

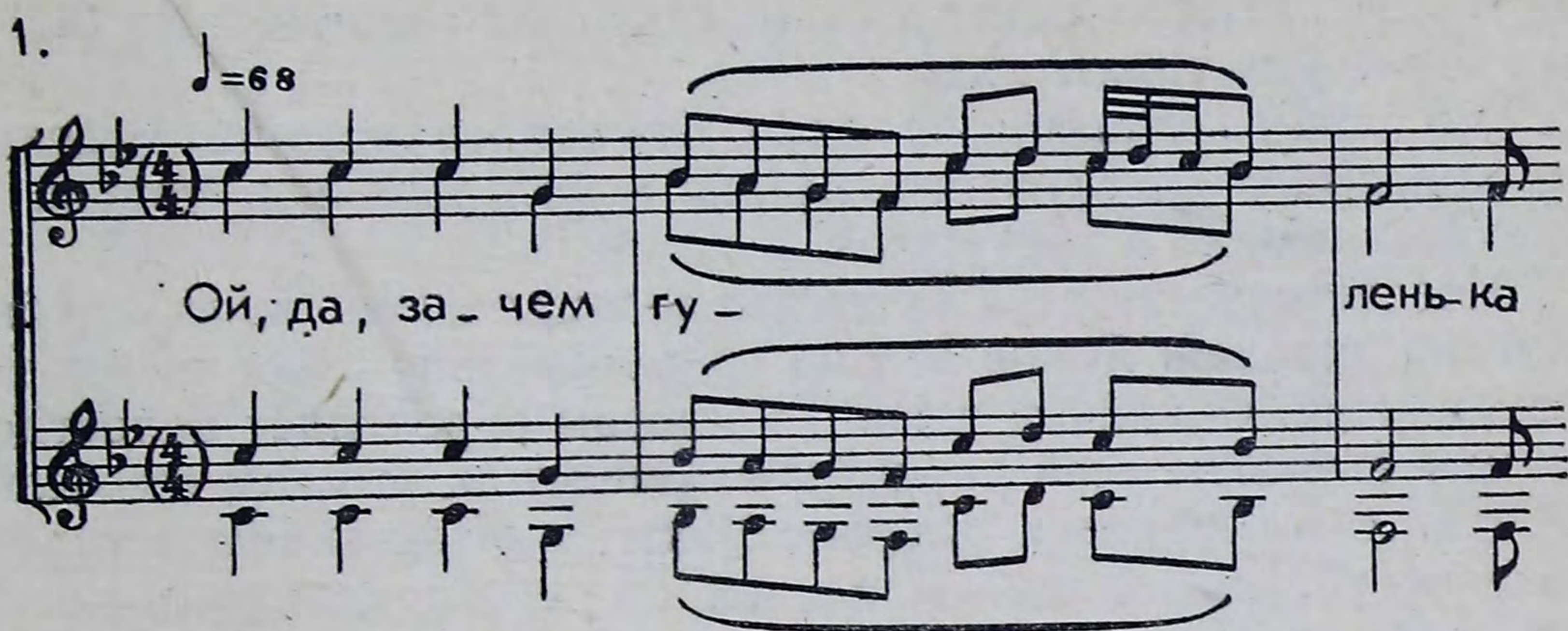
В тот период, когда исполнительское мастерство и импровизационные распевы Яркова и артистов хора достигали наивысшей художественной выразительности, коллектив представлял большой интерес для анализа московской певческой манеры.

Сохранившиеся партитуры хора, записанные и расшифрованные А. В. Рудневой¹, дают возможность судить о действительно высокохудожественном певческом искусстве этого коллектива.

Хор Яркова обладал полной звуковой и тембровой палитрой. В его составе были высокие женские голоса (первые сопрано с диапазоном от $до_1$ до $ля_2$, вторые сопрано, поющие в пределах от $до_1$ до $фа_2$), первые альты дивизи ($си_м$, $до_1$ — $фа_2$), альты вторые ($соль_м$ — $до_2$) и третьи ($ми_м$, $фа_м$ — $соль_1$), первые тенора ($соль_м$ — $ля_1$), вторые тенора ($соль_м$ — $соль_1$), баритоны дивизи ($си_м$ — $ми_1$) и басы, первые ($си_б$ — $си_м$) и вторые ($ля_б$ — $соль_м$). Как видим, состав хора представлен почти всеми имеющимися голосами, что бывает далеко не в каждом народном хоре. Иначе говоря, состав хора Яркова был уникальным. Ярков любил сочетание разных голосов. «Чем больше разных голосов, — говорил он, — тем красивее песня получается». Но предпосылки этого явления мы видим даже не в личном пристрастии Яркова, а в происходящем в районе Москвы исторически обусловленном процессе слияния нескольких певческих культур, в том числе северовеликорусской и южновеликорусской.

Известно, что для северных районов России характерно одновременное звучание очень высоких и очень низких женских голосов, и это очень украшает пение северян. Оно восходит к одноголосной основе, но противопоставление высоких и низких голосов придает ему колористический характер (см. пример 1).

¹ «Народные песни Московской области». Запись, составление, предисловие и примечания А. Рудневой. М., 1951.



Как видно из примера, голоса распределяются по своим мелодическим рисункам, строго придерживаясь октавного разрыва между верхними и нижними голосами. Мы предполагаем, что это высокое расположение женского верхнего голоса, удваивающего на октаву основную мелодию, пришло в московский певческий стиль из северной партитуры.

По-видимому, с юга, от донских певческих традиций, хор Яркова заимствовал низкий мужской голос (бас). Это явление, не типичное для хоров Центральной и Северной России. Так, известный собиратель В. Прокунин писал: «...во всех моих переложениях я всячески избегал низких басовых звуков, так как мне никогда не приходилось слышать их при исполнении русской песни народом»¹.

Диапазоны голосов хора Яркова не превышали установленных рабочих норм для народных хоров, т. е. полутора октав. Обычно использовались характерные для народного пения грудные регистры и акцентировались средние, компактно звучащие голоса. Головной регистр был более характерен в партии сопрано, певшей в хоре очень высоко. Нам удалось записать звучание песни «Ой, ты Ваня» от группы певцов хора, в тональности ля минор, где сопрано в запеве свободно берет звук ля₂, что редко встречается в народном хоре, особенно в современном. Как показывают наблюдения и анализ записей народных песен прошлых лет, современный народный хор и в первую очередь в женских голосах поет на терцию-кварту ниже, чем это было в начале XX века. По свидетельству Н. К. Мешко, художественного руководителя Государственного северного хора, даже современный профессиональный коллектив поет ниже на терцию-кварту по сравнению с существующими народными партитурами северных песен. Причину

¹ Н. Лопатин и В. Прокунин. Русские народные лирические песни. М., 1956, стр. 266.

этого Н. К. Мешко видит в существующих современных бытовых певческих традициях.

Хор Яркова пел, как правило, без сопровождения. Русские народные инструменты и гармонь использовались только в плясовых песнях и частушках.

В качестве дирижера выступал запевала, роль которого была очень важной. Ярков весьма требовательно относился к запеву, считая, что зачин песни во многом определяет целостное и яркое звучание всей партитуры. Известно, что сам он много работал с запевалами, которые должны были своим вступлением не только начинать песню, но и определить нужную для этой песни тональность (в хоре не применялась предварительная тональная настройка и песни исполнялись в тональности запева). Партия запевалы продолжала оставаться ведущей в процессе всего исполнения, как бы контролируя звучание партитуры и являясь своеобразным дирижером.

Запевом определялся и первоначальный темп исполнения, которому Ярков придавал большое значение, не позволяя певцам петь слишком скоро плясовые и хороводные песни, а в медленных был категорически против злоупотребления всяческими замедлениями. Точность темпа, особенно в круговых плясовых песнях, зависела во многом от движений, к которым хор привык за многие годы исполнительства. Движения рук, ног, головы, корпуса помогали певцам найти и нужный темп, и точность образа, а это способствовало, в свою очередь, и более верному интонированию произведения. Е. В. Гиппиус вспоминает, что даже при записи песен на радио ярковцы приплясывали и двигались во время исполнения, когда же в целях более чистой записи им запретили всякое движение, то в их пении исчезла моторность, и песня поблекла¹.

Партитура исполняемого произведения зависела от жанра песни. В протяжных песнях, с их насыщенным голосоведением, где обилие вариационных линий, переплетаясь и объединяясь, обволакивали основную мелодию, мы видим все упомянутые выше хоровые партии. В таких песнях с наибольшей достоверностью прослеживается подмосковный многоголосный распев, с его двухголосной полифонической основой, тесным расположением средних голосов и параллелизмами в октаву или дециму между крайними, широко расположенными голосами (см. пример 2):

¹ «Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым». Редакция и предисловие проф. Гиппиуса. М.—Л., 1951, стр. 9.

2. Медленно $\text{♩} = 72$

Одна С I Двое С. I и С. II

Все Ой — (и), ты, Ва — ня, раз — у — да — ла

С. I II

го — ло — ва, (да) раз — у — да — ла

А. I.

го — ло — ва, (да) раз — у — да — ла

А. II. III

Т. I II

го — ло — ва, (да) раз — у — да — ла

Б.

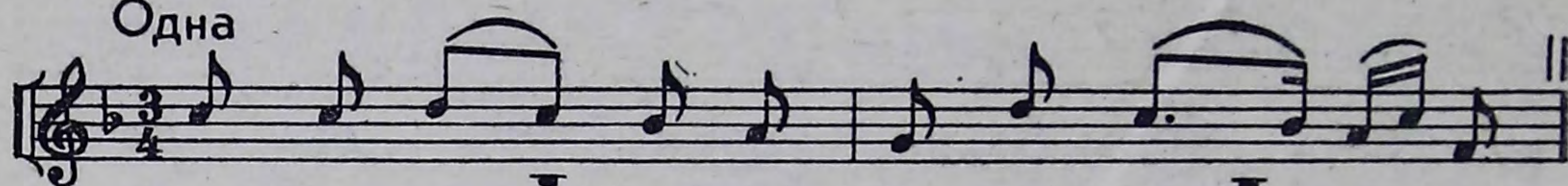
В песне «Ой ты, Ваня» два нижних голоса образуют двухголосный полифонический склад, а верхний подголосок удваивает мелодию основного голоса, что создает трехголосную ткань песни, расширенную вверх и вниз за счет варьированных проведений темы в других голосах.

В практике исполнения народных песен большое значение уделяется подголоскам — дополнительным звуковым наложениям, эпизодически возникающим в разных голосах. В хоре Яркова подголосками называли голоса, поддерживавшие непрерывное звучание на стыках музыкальных фраз, особенно в песнях подвижного характера. Эти подголоски как бы сцепляли фразы и отрезки мелодии между собой, не давая песне прерваться. В подвижных песнях, с их более простой партитурой, хоровая ткань сокращалась до трех- и двухголосия, что не противоречит исполнительской практике Подмосковья (см. пример 3).

3.

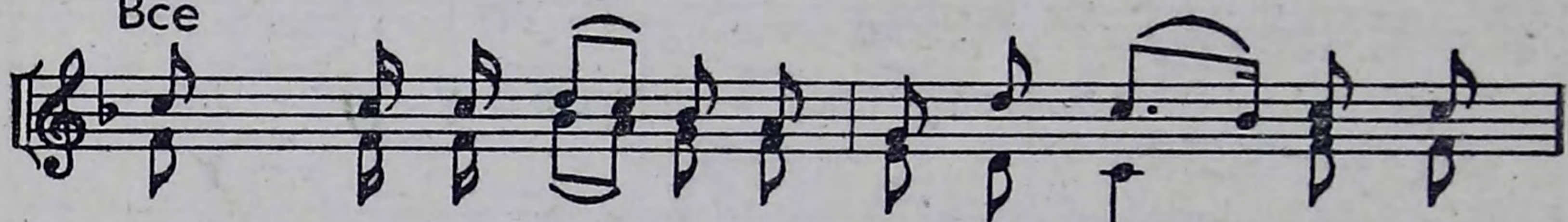
Подвижно

Одна

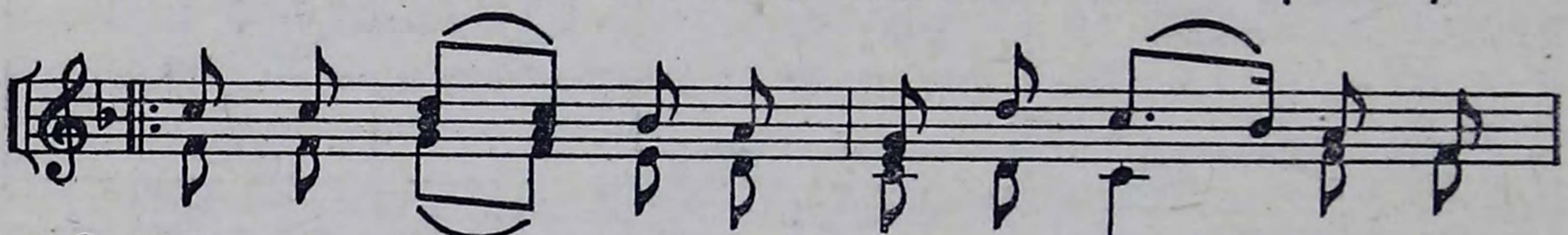


1. У_ ез_жал ми_ лый в дальню сто_ ро_ ну,

Все



ой, да, лю_ли, лю_ли, в дальню сто_ ро_ ну.



2. Мо_ ло_ дой же_ не он на_ ка_ зы_ вал,

В партитуре песни «Уезжал милый в дальнюю сторону» можно видеть и терхголосие, и линию верхнего подголоска, который на стыке четвертого и пятого, девятого и десятого тактов продолжает исполнение звука «до» второй октавы. К сожалению, нотная запись не передает исполнительских особенностей, и если в нотах мы просто видим отдельные звуки длительностью в одну восьмую, то в живом звучании эти звуки тянутся без цезур, не прерываясь, образуя звуковой «мостик» от одной строфы к другой, от одного куплета к другому. Теснитурная напряженность этого стыкового подголоска, не дающая мелодии угаснуть, держит всех исполнителей в активном состоянии.

Звук в хоре Яркова всегда отличался благородством, мягким звучанием, без нарочитых, форсированных «приемов», характерных для некоторых манер. В то же время пение было светлым и звонким, а у мужских голосов (теноров) праздничным и блестящим. Особенное значение Ярков придавал высоким женским голосам. «Самая красота, — говорил он, — когда голос взвьется, как сокол, в небеса, а потом камнем на землюкинется»¹. Мягкое звучание женских голосов объяснялось, видимо, использованием при пении головных резонаторов. (Это является приемом, характерным для Севера. Автору удалось обнаружить в г. Череповце Вологодской области самодетель-

¹ А. Руднева. П. Г. Ярков, стр. 310.

ный русский народный хор, поющий исключительно в головном регистре. Альтиновые голоса при такой пении звучат несколько глухо, зато общее звучание отличается мягкостью.)

В хоре Яркова было несколько групп певцов, объединенных по годам пребывания в коллективе. Старшая группа состояла из корифеев хора, опытных певцов, знавших в совершенстве не только весь репертуар, но и все моменты исполнения. Они являлись хранителями традиций хора и главными воспитателями молодых певцов.

Средняя группа пришла в хор из других коллективов и ей приходилось с большим трудом перестраиваться и выучиваться исполнительским приемам, принятым в хоре Яркова. Ярков методично воспитывал этих певцов, перенимая в то же время положительные моменты их исполнительства.

Группа молодых участников хора изучала штрихи и нюансы манеры исполнения Яркова и старших певцов, которые были очень важны. В процессе разучивания песен Ярков требовал от певцов одновременного заучивания вместе с мелодией и словами всех особенностей нюансировки, ритма, динамики, так как хор был музыкально неграмотным и всю учебу приходилось производить на слух.

Коллектив, владеющий только слуховым, интуитивным методом разучивания новых напевов, требовал огромных усилий руководителя. При этом сначала сам Ярков запоминал и выучивал мелодический рисунок новой песни, потом — наиболее опытные певцы, и только затем все остальные. Работа над новыми песнями обычно затягивалась на долгое время.

Процесс разучивания осложнялся еще и тем, что Ярков, начиная повторное разучивание, иногда пел не тот вариант мелодии, который учил накануне, а ее новый, варьированный вид. Однако с большим напряжением песня все же выучивалась, и тогда начинался как бы вторичный период ее жизни. Он заключался в распеве, который придумывался певцами тут же, на репетиции. Иначе говоря, осуществлялся принцип импровизационного, самостоятельного многоголосного распева усвоенной всем хором главной одноголосной мелодии. В этом и состоял творческий метод хора Яркова, основывающийся на подлинной народно-певческой традиции.

Учебно-воспитательная работа хора Яркова целиком была подчинена задаче разучивания, подготовки и шлифовки песенного репертуара. Многие приемы этой работы освещены в книге А. В. Рудневой «Русский народный хор и работа с ним». Основной репертуар хора Яркова состоял из народных песен, которые Ярков неустанно собирал еще со времен своего московского ученичества. СобираТЕЛЬская деятельность продолжалась всю его жизнь и осуществлялась своеобразным способом,

распространенным среди народных певцов: Петр Глебович, не зная тон и не умея записать мелодию песни, записывал только тексты, а все напевы песен, включая вариации, хранил в памяти и мог в любой момент напеть ту или другую песню. Известно, что почти весь репертуар хора (а он насчитывал более 150 песен) был выучен от Яркова, который знал более 300 произведений народно-музыкального творчества.

Искусство хора П. Г. Яркова, высоко оцененное современниками, было ярким и праздничным, отличалось тем неповторимым обаянием, которое вообще присуще настоящему творчеству.

В рецензиях и отзывах на концерты хора многократно отмечалось мастерство коллективной импровизации в хоре, благородство звука, четкость дикции, артистичная мягкость всех игровых моментов, плавность хороводов и танцев. Это был, действительно, выдающийся коллектив — «...представитель богатой московской песенной культуры...»¹.

¹ «Вечерняя Москва», 28 августа 1944 г.

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ПУТИ ЕГО РАЗВИТИЯ

Оркестр русских народных инструментов — одна из форм массового национального искусства — до сих пор не получил должного освещения и теоретического обоснования в исследовательской литературе. Существующие публикации освещают лишь отдельные частные стороны вопроса.

Так, имеется довольно много работ, содержащих исторические исследования русских народных музыкальных инструментов, мемуары и биографии организатора первого оркестра русских народных инструментов В. В. Андреева.

Большую ценность представляют выступления в печати самого В. В. Андреева, в которых автор дает определение некоторых жанровых особенностей русского народного оркестра и предсказывает ему большое будущее. Интересны статьи В. П. Коломийцева и А. В. Оссовского, посвященные краткому рассмотрению репертуара, исполняемого «Великорусским оркестром» под управлением Андреева в начале 1900-х годов. Авторы анализируют исполнение оркестром популярных в то время «Русской фантазии» А. К. Глазунова и «Рhapsодии памяти Чайковского» Н. П. Фомина. Публиковались также учебно-методические работы (самоучители, программы, методические письма, руководства). Более полное освещение вопросов, относящихся к деятельности оркестра русских народных инструментов, представляет литература советского времени, в которой есть информационные материалы (итоги смотров, конкурсов, характеристики деятельности того или иного современного оркестра), статьи, освещавшие вопросы комплектования русского народного оркестра, репертуара для него, взаимовлияния профессионального и самодеятельного оркестрового исполнительства. Историко-этнографический аспект имеет диссертация А. П. Агажанова «Русские народные инструменты и народная инструментальная музыка» (1959 г.), в которой автор освещает историю возникновения инструментов, анализирует исполняемую на них музыку.

В перечисленных работах, однако, недостаточно разрабатывается коренной вопрос о специфике оркестра русских народных инструментов, о путях его развития и месте в системе профессионального и самодеятельного искусства.

В значительной мере ощущается и недостаток научно-популярных работ по интересующему нас предмету. Оркестр народных инструментов часто звучит по радио, в концертных залах, в клубах, и, естественно, среди миллионов слушателей есть немало людей, у которых возникают вопросы об исторических путях русского народного оркестра, его выдающихся деятелях, проблемах, возникающих при его сопоставлении с оркестром симфоническим, духовым, джазом и т. д. Однако публикации, содержащие такие сведения, малочисленны и имеют обычно иной характер (учебный, методический).

В книге Рогаль-Левицкого «Беседы об оркестре» (М., 1961 г.), известной широкому кругу читателей, русскому народному оркестру уделено всего несколько строк.

Ничего не говорится о нем и в фундаментальных трудах по истории музыки. Так, в двухтомном учебнике «История русской музыки» (М., 1940 г.), подготовленном кафедрой истории музыки народов СССР Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (авторы: Т. Ливанова, М. Пекелис, Т. Попова, А. Громан, Д. Житомирский, Ю. Келдыш), мы не находим сведений о деятельности В. В. Андреева и Н. П. Фомина, создателей оркестра; лишь всего десяток страниц уделён описанию русских народных инструментов: гуслей, гудка, домры, балалайки, жалейки, волынки, кувичек, рожков. В качестве излюбленного массового инструмента упомянута гармонь, а в пример народного ансамбля назван — ансамбль рожечников.

Довольно подробную характеристику музыки для оркестра народных инструментов можно, правда, найти в очерках А. Д. Алексеева «Музыка для русских народных инструментов» («История русской советской музыки», т. I—IV. М., Институт истории искусства АН СССР, 1956). Но и здесь деятельность основоположников оркестра освещена недостаточно.

Между тем русский народный оркестр, как явление национальной культуры, нуждается в серьезном исследовании. В нашей работе мы хотели развить мысль Андреева в определении жанровых особенностей русского народного оркестра, осветить некоторые вехи его истории, выявить его значение для современной художественной практики.

Оркестр русских народных инструментов возник в самом конце XIX столетия (1887—1888 гг.) как новое и оригинальное явление, обратившее на себя всеобщее внимание.

Отечественные и зарубежные газеты высоко оценивали его выступления; многие крупнейшие музыканты отмечали его оригинальность и предсказывали ему большое будущее. Были, правда, и отрицательные отзывы. Так, например, некоторые считали его лишь «модным увлечением», а иные относились к оркестру пренебрежительно из-за его «мужицкого» происхождения. Однако оценки оркестра носили еще частный характер; говорить о том, что он представляет собой, как определенный жанр, было тогда преждевременно: состав инструментов не установился, репертуар не фиксировался. Но все же было ясно, что народные инструменты незаменимы в передаче звучания русской песни.

Оркестр русских народных инструментов долгое время существовал только как любительское музицирование, исполняя главным образом бытовую песенно-танцевальную музыку.

Подлинного расцвета оркестр достиг в начале XX века. К этому времени уже определился состав инструментов, установились традиции исполнительства и репертуара, появились достойные продолжатели идей Андреева и Фомина. Оркестр русских народных инструментов стал привлекать внимание крупнейших русских композиторов. Так, Н. А. Римский-Корсаков в 1904 г. делает попытку ввести народные инструменты в партитуру оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (сцена свадьбы), А. К. Глазунов специально для оркестра пишет «Русскую фантазию» (1906 г.), которую сам инструментует. Позднее в создании репертуара для народных инструментов участвуют также А. Гречанинов, А. Ипполитов-Иванов, С. Василенко, Р. Глиер, М. Гнесин.

Но со смертью В. Андреева в 1918 г. оркестр русских народных инструментов в значительной мере теряет свои качества: снижается исполнительское мастерство и техника передачи самобытного завораживающего и обаятельного звука, оригинальный репертуар все больше заменяется переложениями симфонической и фортепианной музыки. Оркестр как бы застывает в своем развитии, внимание к нему музыкальной общественности падает.

Новый этап в истории русского народного оркестра начинается уже в послевоенный период. К этому времени лучшие традиции оркестра остались в памяти лишь немногих музыкантов, непосредственно соприкасавшихся с деятельностью В. Андреева и Н. Фомина. Но если что-то из находок первого перио-

да жизни оркестра и было утрачено, то появились и новые достижения. Обучение игре на народных инструментах было введено в общую систему музыкального образования, выросло много высококвалифицированных исполнителей — как солистов, так и оркестрантов.

В связи с этим с небывалой остротой встает вопрос о репертуаре для народных оркестров. Появляются произведения крупной формы и виртуозного характера — сюиты, концерты, симфонии, делается много переложений сложных симфонических произведений. Вследствие этого состав русского оркестра пополняется новыми звуковыми красками, заимствованными преимущественно из симфонического оркестра. Однако при этом не всегда соблюдалась пропорция в звучании между вновь введенными инструментами и струнной домробалабалаечной группой, составляющей основу русского оркестра и придающей характерный колорит звучанию. В результате оркестр русских народных инструментов нередко теряет свое лицо, жанровую направленность.

Об этом говорилось на совещании по вопросам развития оркестров русских народных инструментов, состоявшемся в 1949 г. в Москве. Так, Д. П. Осипов, один из руководителей государственного оркестра русских народных инструментов в Москве¹, сказал: «Инструментам нашего оркестра поручена функция инструментов симфонического оркестра, а их подлинная природа не выявлена» (см. «Совещание по вопросу оркестра русских народных инструментов», организованное при Всесоюзном комитете по делам искусств Совета Министров СССР в Москве в 1949 г. — стенограмма). П. Ф. Покромович² отмечал: «Вот я сижу у себя на квартире и слышу по радио симфонический оркестр... Вдруг на его фоне различается шуршание медиаторов — ага, значит, это оркестр имени Н. П. Осипова. Но ведь в основном звучит не народный, а симфонический оркестр. Утрачено звучание русских народных инструментов, то есть то, что было у Андреева и что восхищало...».

Действительно, молодое поколение слушателей, современные композиторы и музыковеды не имеют правильного представления о подлинном звучании русских народных струнных инструментов. В значительной мере это связано с тем, что произведения, вошедшие в золотой фонд русского народного оркестра, исполняются редко. За последние годы по радио почти не слышно произведений Будашкина (если не считать широкоизвестного концерта), Холминова, Фрида, не говоря уже о ком-

¹ Брат организатора оркестра Н. П. Осипова, именем которого назван коллектив.

² Представитель радиокомитета.

позиторе Фомине, который создал жанр оркестровой музыки для народных инструментов. Поэтому представления слушателей о ранних произведениях для оркестра русских народных инструментов, в том числе и о творчестве Фомина, обычно связаны с несколькими обработками русских народных песен, которые исполнялись главным образом самодеятельными коллективами (в профессиональных оркестрах эти обработки почти не исполняются). Дело в том, что если первый профессиональный русский народный оркестр состоял только из струнных инструментов (в чем и заключалась его прелесть), то в настоящее время струнные составы русского народного оркестра не практикуются. Поэтому сейчас не звучат и произведения из прежнего репертуара народного оркестра — ни песни, ни более сложные сочинения основоположников этого жанра. Между тем они представляют собой своеобразное явление в истории русской музыки.

В. В. Андреев в своем очерке «Великорусский оркестр» и его значение для народа» (1917 г.) писал, что значение оркестра не только в его художественных достоинствах, но и в необыкновенной доступности для народа в смысле непосредственного исполнительства. Андреев говорил о том, что должны создаваться оркестры и ансамбли из русских народных инструментов, которые своим высококачественным звучанием и мастерским исполнением вызовут желание подражать им и, таким образом, привлекут все больше и больше желающих обучаться игре на народных инструментах и принимать активное участие в искусстве, в творчестве.

С введением обучения на народных инструментах в систему музыкально-профессионального образования происходит, однако, некоторый отход от народно-исполнительских традиций и песенного репертуара. Теперь оркестр русских народных инструментов, как определенный жанр исполнительского музыкального искусства, разделился на профессиональное и самодеятельное искусство, со специфическими особенностями исполнительства и репертуара для каждого из них. Поэтому, с одной стороны, имеет место симфонизация оркестра и техническое усложнение репертуара за счет переложений симфонической музыки, а с другой — исполнение произведений весьма посредственного достоинства, сочиненных или переложенных малоквалифицированными музыкантами. Иначе говоря, профессионально грамотные произведения не отвечают специфике оркестра, а специфичные — не отличаются профессиональными достоинствами. Здесь уместно будет вспомнить еще одну мысль Андреева: «Качества великорусского оркестра ныне стали известны почти всему миру; музыкальными авторитетами всех стран, где он концертировал, признано, что великорусский

оркестр обладает такими средствами, которые дают ему возможность занять после симфонического оркестра сейчас же следующую ступень. Было бы ошибочно выводить, что великорусский оркестр имеет в виду исполнять непременно симфоническую музыку или вообще конкурировать с симфоническим оркестром. Такое задание противоречило бы главной цели, великорусского оркестра, у которого должен быть «свой репертуар». Действительно, при всей оригинальности тембра русских народных инструментов и их чарующего свойства, русский народный оркестр все же не имеет такого тембрового разнообразия и мощности, как симфонический оркестр. Привлекательная сила оркестра русских народных инструментов заключается в ясности и жизнерадостности звучания, в простоте формы. Мягкая специфическая звучность струнных народных инструментов способна полно и глубоко раскрывать сферу лирических чувств и переживаний, веселые танцевальные сцены и поэтические народно-сказочные образы. Поэтому чтобы раскрыть и обосновать значительное жанровое явление национальной музыкальной культуры нашего отечества (оркестр русских народных инструментов), нужно изучить своеобразие оркестра, связанное с анализом его специфического репертуара и с выявлением условий, сопутствующих возникновению такого репертуара. Цель настоящей работы — проследить судьбу русского народного оркестра в различные периоды его развития, определить его характерные жанровые особенности и место в общей структуре музыкально-эстетического воспитания.

Русский народный оркестр зародился сравнительно недавно. Его история не насчитывает и сотни лет. Однако составляющие его народные инструменты имеют многовековую историю. Например, домра, по имеющимся сведениям, существует уже более тысячи лет. Ансамблем домр сопровождалась представления скоморохов. Инструменты были различной величины: домра средняя, басистая, домришка и т. д. Много позже, в XVII веке, появилась балалайка. Однако вплоть до XIX века инструменты пребывали в своем первоначальном виде.

Коренным переломом в оценке русской национальной культуры явилась вторая половина XIX века — эпоха освобождения от крепостного права, подъема демократического движения и бурного расцвета русской национальной культуры. В творчестве Тургенева, Л. Толстого, Некрасова, Чехова, в живописи художников «передвижников», в музыке композиторов «могучей кучки» центральным героем становится народ, его история и борьба за освобождение.

Этими идеями были воодушевлены и основоположники

русского народного оркестра В. В. Андреев (1861—1918) и Н. П. Фомин (1864—1943).

Деятельность Василия Васильевича Андреева началась с сольных выступлений на балалайке, которые пользовались большим успехом у слушателей и позволили ему вывести этот инструмент на широкую эстраду. «Балалаечный Паганини», — так называли Андреева слушатели¹. «Балалайка в руках Андреева превращается в самый чарующий по мягкости звуков инструмент», — писали газеты. «Можно с уверенностью сказать, что балалайке доступны музыкальные эффекты, о которых едва ли снилось... россиянам, стыдившимся своего доморощенного инструмента».

Амплуа солиста, однако, не долго привлекало Андреева, так как в сольных своих выступлениях он видел лишь пропаганду народного инструмента и доказательство его больших художественных и технических возможностей. Он начинает работы по усовершенствованию народных инструментов, стремясь, чтобы они не потеряли своего основного качества, и, по существу, остались народными; сохранилась их форма, приемы игры, в значительной мере и тембр.

При реконструкции балалайки увеличивался корпус, причем для корпуса и деки использовалось дерево лучшего качества — ель, бук. Гриф инструмента, напротив, укорачивался. Кишечные цветные струны, обозначающие лады на подлинно народной балалайке, были на манер гитары и мандолины заменены постоянными ладами, число же ладов увеличилось, а на деке определилось постоянное место струнной подставки.

Для изготовления инструментов приглашались как отечественные мастера, так и специалисты известных зарубежных фирм. Значительный вклад в дело усовершенствования струнных инструментов внес Ф. Пассербский, который, руководствуясь указаниями Андреева, создал инструмент четырех разновидностей: пикколо, альтовую, басовую и обыкновенную балалайку.

Изменяя размер инструментов, а в связи с этим их тембры и акустические свойства, Андреев создавал различные разновидности балалаек, обладающих оркестровыми и ансамблевыми качествами.

В начале 1887 г. Андреев организовал небольшой кружок любителей игры на балалайках, состоящих сначала из семи, потом из восьми человек. В составе ансамбля было четыре пары инструментов: две пикколо, две примы, два альты, два баса, т. е. «двойной квартет». Первое публичное выступление кружка состоялось в марте 1888 г. Оно вызвало оживленные

¹ «Московские ведомости», 29 декабря 1890 г.

отклики прессы. Газета «Новое время» писала: «Господин Андреев и его семеро товарищей достигают таких прелестных эффектов, звучность балалаек так оригинальна, что мы не сомневаемся в полнейшем успехе мысли г. Андреева. Чрезвычайно оригинально выходят народные песни в их исполнении, вообще новое и свежее впечатление дают эти виртуозы и их инструменты»¹. В другой газете отмечалось: «...Мелодия постоянно переходит из инструментов верхнего строя в инструменты нижнего, причем остальные вторят мелодии или наигрывают очень оригинальный аккомпанемент. Все переложенные песни дышат чисто русским характером. В исполнении много переливов, много разнообразия, сочетание их приятно, в особенности в местах нежных. В исполнении быстрых песен много удали и, главное, вся передача чрезвычайно ритмична и полна темперамента»².

Своими успехами ансамбль был обязан Андрееву, его яркой музыкальной одаренности и интуиции, высокой требовательности к себе и другим, пренебрежению к трудностям ради достижения поставленной цели.

Не будучи музыкантом-профессионалом, Андреев сплотил отличные кадры музыкантов, сумевших изучить и понять специфические свойства русских народных инструментов и показать их с наилучшей стороны.

Среди сподвижников Андреева был Владимир Трифонович Насонов (1860—1917), дирижер и педагог. Он занимал должность старшего руководителя народного оркестра в воинских частях Петроградского военного округа. Был ближайшим сотрудником В. В. Андреева, участником его оркестра. Вместе с Андреевым написал школу для обучения игре на домре и балалайке, а также создал большое количество музыкальных обработок и переложений, прочно вошедших в репертуар оркестра русских народных инструментов. Его педагогические труды легли в основу современной методики игры на русских народных инструментах.

Видную роль в создании концертного репертуара для оркестра русских народных инструментов сыграл Федор Августович Ниман (1860—1936) — гобоист оркестра петербургского Мариинского театра, в 1890-е годы — руководитель духового оркестра флотского гвардейского экипажа, а впоследствии профессор Ленинградской консерватории, заслуженный деятель искусств РСФСР. С 1898 г. Ниман сотрудничает с Андреевым, а в 1918 г. принимает на себя руководство русским народным оркестром имени В. В. Андреева. Глубоко изучив

¹ «Новое время», 14 марта 1888 г.

² «Новости», 14 марта 1888 г.

техническую и выразительную возможности русских народных инструментов, он сделал большое количество художественных переложений классической музыки (русской и западной), а также обработок народных песен, завоевавших большую популярность в репертуаре русского народного оркестра.

Особенно следует отметить деятельность композитора Н. П. Фомина, связанного с оркестром почти с момента его возникновения. Вот как рассказывает об этом сам композитор: «В 1888 г. был основан В. В. Андреевым «Кружок любителей игры на балалайках», не знавших нот и играющих по слуху, да «с рук», вскоре приобретший известность благодаря смелому выступлению на концерте в зале Кредитного общества, сопровождавшимся шумным успехом у переполнившей зал публики. В числе публики был и я. На меня произвело глубокое впечатление оригинально красивая новизна звучности инструментов, удивительная сыгранность ансамбля, четкая ритмичность и тонкая нюансировка. Что же касается репертуара, то он состоял из народных песен с наивной дилетантской гармонизацией и кое-каких пьес сомнительного музыкального достоинства. В октябре 1889 г. В. В. Андреев... обратился ко мне с просьбой о сотрудничестве и принятии на себя музыкального развития и руководства кружком.

Первые мои шаги при ознакомлении с кружком были, пожалуй, не осторожны, так как я предъявил категорические требования полной реорганизации ансамбля, перемены строя инструментов, введения новых инструментальных элементов, обязательного изучения игры по нотам и нового художественного репертуара. Таким обстоятельством В. В. Андреев был положительно обескуражен, несмотря на все его доверие ко мне, но вскоре успокоился, так как мне удалось привлечь к участию в кружке моих товарищей по консерватории, способных и музыкально подвинутых. Сорганизовав таким образом больший, чем раньше, состав исполнителей, переменив состав и строй инструментов, также подготовив небольшой, но доброкачественный нотный материал, я приступил к занятиям. Первая состоявшаяся сыгровка кружка превзошла все ожидания как Андреева, так и участников нового состава. Вопрос о восстановлении кружка был обеспечен, и стал распространяться слух о его небывалых успехах.

Слухи о таких успехах кружка заставили большую часть прошлого состава вернуться и согласиться с предъявленными условиями, в то же время кружок стал увеличиваться притоком новых сил, преимущественно из учеников консерваторий»¹.

¹ «Курнкулюм Вите» (Автобиография). ЛГК, 1929.

Свидетельство Фомина является для нас важным документом, освещающим примечательные моменты в развитии нового коллектива. Если Андреев обладал талантом, чутьем и энтузиазмом, то Фомин и его окружение были сильны профессиональной выучкой. Это сказалось в концертной практике.

«Лучшими номерами концерта были русские народные песни. Большинство этих песен изящно и красиво гармонизованы, и этому наполовину обязаны своим успехом. Нам сообщили, что некоторые песни гармонизовал Н. П. Фомин, принимающий видное участие в кружке Андреева, и эти песни сразу и выгодно выделяются из ряда других»¹. «С приходом Фомина, отдавшего новому делу свое огромное дарование, исключительное мастерство, начинается новая полоса в жизни первого оркестра балалаечников. Появляются художественные и непревзойденные до сих пор по красоте и строго выдержанному народному стилю обработки наших великолепных народных песен, этих жемчужин народного творчества, которым по праву удивляется весь мир. «Фоминские» обработки народных песен сделались классическим репертуаром Великорусских оркестров...»².

В 1896 г. в письме к музыканту-этнографу и композитору Н. И. Привалову Андреев писал, что он хочет восстановить кроме балалайки также домру, гусли, жалейку, рожки, гудки, наконец «накры» и другие «ударные»³.

В 1895 г. один из участников кружка — С. Мартынов привез обнаруженную им в Вятской губернии старинную домру. По совету Фомина Андреев создает целое семейство домр: пикколо, малую, альтовую, теноровую и басовую, которые и вводит в свой балалаечный ансамбль. Струнный оркестр русских народных инструментов был единодушно признан музыкальной общественностью как музыкальный организм, наиболее соответствующий исполнению русских народных песен.

Отдавая предпочтение струнным народным инструментам, духовые инструменты Андреев вводил в оркестр лишь эпизодически. Он писал об этом в своем очерке «О русских народных инструментах»: «Оркестр домр, балалаек и гуслей наиболее интересен и типичен для передачи русских народных песен. Духовые инструменты этого интереса не представляют»⁴.

Тем не менее духовые инструменты также были переработаны Андреевым и использованы им в своем оркестре. Наиболее значительной реконструкции подверглась брёлка (жалей-

¹ «Петербургский листок», 1897, № 310.

² В. Куприянов. Что играть на балалайке. «Смена», 1926, № 232.

³ «Смена», 1 октября 1926 г.

⁴ «Санкт-Петербургские ведомости», 1897, № 10.

ка, подобие гобоя), к которой Андреев прикрепил клапаны. Звучание усовершенствованной брёлки в оркестре получило у слушателей противоречивую оценку. Некоторые рецензенты полагали, что реконструкция брёлки не улучшила тембровых качеств инструмента, но обезличила его значение¹. Другие, напротив, считали, что брёлка, усовершенствованная Андреевым, по звучанию напоминает английский рожок в верхнем регистре, но звуки брёлки красивее, инструмент хорошо сливается с балалайками и домрами и может считаться удачным нововведением в великорусский оркестр, придавая ему певучесть и служа для исполнения мелодии².

Впоследствии, видимо, именно тембровая близость брёлки и гобоя послужила причиной введения гобоя в оркестр русских народных инструментов на правах его естественной составной части.

Большую роль в деле совершенствования русских народных инструментов сыграл Н. П. Фомин, который «...занимался изысканием в области народных инструментов и установлением их строя, таким путем появились в оркестре новые разновидности домр, гуслей, свирели, брёлки и ударных инструментов»³.

Важное значение имело усовершенствование, введенное Н. Фоминым в устройстве гуслей, заключавшееся в приспособлении к ним клавишного механизма. Это в значительной степени облегчило изготовление гуслей, технику исполнения на них и широкое применение их в оркестре (с 1906 г.).

Передовая музыкальная критика (А. Оссовский и другие), постоянно высказываясь на страницах печати о достоинствах и недостатках звучности русского оркестра, призывала к расширению и обогащению оркестровых красок за счет введения новых инструментов, в первую очередь народного происхождения. В свое время это способствовало введению в оркестр свирели, жалейки и накр (род глиняных литавр). Однако не все народные инструменты вводились в оркестр на равных началах. Если домры и балалайки составили подлинную его основу, то духовые инструменты не являлись постоянной группой и применялись композиторами эпизодически.

К 1896 г. формирование оркестра в основном завершилось. Был установлен состав инструментов, определена роль каждого голоса в оркестровом исполнении, сложилась форма партитурного письма. Кружок любителей игры на балалайках вырос в большой оркестровый коллектив, к этому времени названный

¹ «Мировые отголоски», 1897, № 312.

² «Биржевые ведомости», 22 ноября 1897 г. (Воронеж).

³ «Курикулюм Вите». (Автобиография). ЛГК. 1929.

Андреевым «Великорусским оркестром народных инструментов».

В своей статье «О русских народных инструментах»¹ Андреев пишет: «Музыкальный репертуар такого оркестра должен состоять, по преимуществу, из народных песен, гармонизованных в строго русском стиле. Выдержка этого стиля в целом и в мелчайших подробностях представляет, конечно, не легкую задачу....».

В чем же типические свойства и жанровые особенности оркестра русских народных инструментов?

Прежде всего обращает на себя внимание звучание основной группы оркестра — струнных инструментов, возникающее от непрерывных ударов по струне пальцем или медиатором. Вследствие этого приема звуковые волны как бы набегает одна на другую, порождая особую тремолирующую звучность, своеобразный тембр. Этот тембр обладает теплотой и задушевностью, но зато звук при такой подаче лишен большой силы. В этом отношении он в значительной степени отличается от звучания инструментов симфонического и духового оркестра и рассчитан на небольшую аудиторию.

Традиционную основу русского народного оркестра образует струнная группа инструментов, в которую входят две разновидности инструментов, имеющие, однако, сходный принцип звукоизвлечения (удар по струнам и их вибрация). Современный самодеятельный (любительский) оркестр русских народных инструментов отличается от традиционного андреевского состава оркестра добавлением группы баянов (два-три инструмента), изредка вводимых деревянных духовых (флейта и гобой) и несколько расширенной группой ударных.

Как в отношении силы звучания, так и по разнообразию красок оркестр намного уступает симфоническому, поэтому ему свойственно камерное звучание, а его преобладающей образной сферой является лирика, мир задушевных человеческих чувств. В гораздо меньшей степени он способен воплощать философские замыслы, масштабность героических образов.

Однако из сказанного не следует делать вывод, что для оркестра русских народных инструментов неприемлемы произведения крупной формы, а также серьезные и глубокие сюжеты. Так, в его репертуар входят симфонии и симфониетты, увертюры и вокально-драматические произведения, концерты и рапсодии. Но содержание этих произведений в большинстве случаев имеет конкретную программу: это народно-бытовые сцены, картины природы, сказочно-фантастические образы или сюжеты из современной жизни.

¹ «Санкт-Петербургские ведомости», 1897, № 10.

Многие из этих произведений строятся на подлинно народных интонациях и имеют ярковыраженный национальный колорит. Таковы «Итальянская симфония» С. Василенко, «Русская фантазия» А. Глазунова, Симфониетта на темы песен донских казаков Г. Тихомирова, симфоническая картина «Березонька» Н. Фомина, «Болгарская рапсодия» И. Болдырева, Концерт для домры с оркестром Н. Будашкина, сюита «По Чуйскому тракту» И. Новикова, сюита «Конек-Горбунок» В. Бояшова, оратория «Песни села Шушенского» для солистов, хора и оркестра русских народных инструментов Ю. Шишакова и другие произведения.

Особенно широкое распространение среди сочинений для русского народного оркестра получили небольшие по масштабу программные пьесы с народно-песенной и танцевальной тематикой. Например, вальс «Гармоники» В. Андреева, «Пава», «Звездочка», «Колыбельная», «Овернский танец» Н. Фомина, «Сельская полька» П. Куликова, «Хороводная и плясовая», «На ярмарке» и «Думка» Н. Будашкина. Песенная и танцевальная музыка, созданная народом, аранжированная и интерпретированная композиторами, т. е. как и сами инструменты, «возвращенная народу» в измененном и усовершенствованном виде, является наиболее характерным содержанием музыки для русского народного оркестра. Анализ репертуара демонстрирует это: музыка, в основе которой лежит русская народная песня, занимает 90% всего репертуара.

* * *

Каковы практические условия и проблемы современного существования оркестров народных инструментов, особенно самодеятельных.

В их деятельности существует множество трудностей. Серьезнейшим препятствием является недостаток хороших музыкальных инструментов и большие трудности, с которыми сопряжено их приобретение.

Не урегулированы вопросы строя инструментов. Так, высота звука большинства баянов не контролируется на производстве в соответствии со стандартным «ля», т. е. не регулируется Государственным стандартом (ГОСТом). В результате баяны имеют некоторую разницу в строе и в оркестровом, ансамблевом звучании иногда фальшивят.

В особенно трудном положении находятся самодеятельные коллективы, которые особенно нуждаются в хорошо звучащих инструментах, струнах, колках, медиаторах, пультах и пр.

Значительные затруднения в работе самодеятельных оркестров русских народных инструментов вызывает отсутствие достаточно опытных музыкальных руководителей. В настоящее

время такие руководители либо вообще не имеют специального музыкального образования, либо играют на каком-нибудь одном из народных инструментов и, будучи слабо подготовленными теоретически, не всегда могут правильно подобрать нужный репертуар, разучить его с коллективом. Некоторые из руководителей берут для исполнения далеко не лучшее из всего созданного, не хотят приблизиться к современным требованиям; другие впадают в иную крайность, не в меру увлекаясь переложениями симфонической музыки и забывая о специфике народного оркестра.

Благодаря стихийности в выборе репертуара для оркестра русских народных инструментов, отсутствию общественного мнения и квалифицированной критики, диспропорции в соотношении исполняемых переложений и оригинальной литературы, распространенности пьес, не соответствующих специфике и характеру жанра, звучание оркестра русских народных инструментов не привлекает композиторов. Они не слышат его подлинного, специфического колорита, высоко ценимого русскими классиками и получившего признание мирового музыкальной общественности.

Распространенным недостатком переложений музыкальных произведений для оркестра русских народных инструментов является то, что они порой сводятся к механическому переписыванию голосов, без какого бы то ни было творческого переосмысления. Не учитывается специфика звучания регистров и тембровое своеобразие, пропорции звучания групп. Часто даже музыка, написанная специально для народного оркестра, страдает отсутствием жанровой характерности. Такая музыка, по существу, пишется для симфонического оркестра и лишь приспособливается для оркестра русских народных инструментов, что неоднократно подчеркивалось на прослушиваниях музыки советских композиторов.

Но какой бы ни был репертуар для оркестра, хорош он или плох, его все же постоянно не хватает из-за малых тиражей изданий. Ощущается необходимость также в грамзаписях и пластинках. Возможно, они и имеются на радио, но до массового слушателя не доходят.

Проблема создания специфического репертуара для оркестра народных инструментов имеет важнейшее значение.

Есть недостатки и в комплектовании состава оркестров. Так, не всегда учитываются пропорции инструментальных групп, недооценивается значение струнной группы, в первую очередь балалаек, создающих своеобразный колорит. Такое положение наблюдается в оркестре Всесоюзного радио (правда, здесь нет нужды иметь большое количество струнных инструментов в связи с имеющимися средствами усиления звуч-

ности). Другой коллектив, Оркестр русских народных инструментов имени Осипова, имеет большее количество инструментов в группе струнных, но и оно недостаточно для того, чтобы уравнивать звучание все более возрастающей группы баянов, духовых и ударных инструментов. Понятно, что расширение репертуара за счет привлечения большого количества произведений, написанных для симфонического оркестра, требует введения новых инструментов и оркестровых красок, однако не следует забывать о том, что основа оркестра русских народных инструментов должна при этом сохраняться и в случае увеличения состава оркестра струнная группа также должна расширяться и укрепляться.

Нельзя считать удовлетворительным и положение дел с музыкальным образованием. На подготовке специалистов отрицательно сказывается обособленность работы отделения народных инструментов от других подразделений вузов. В вузовской подготовке композиторов ощущается недостаток навыков и знаний инструментовки для народного оркестра. В программе теоретических дисциплин для композиторов отсутствует курс обязательного изучения инструментоведения и инструментовки для народного оркестра, а в связи с этим отсутствует и весьма важный раздел сочинения — обработка народных песен для народных инструментов и русского народного оркестра.

Введение в 1930-х годах специального курса изучения оркестровки для народного оркестра у композиторов Ленинградской консерватории под руководством профессора Н. П. Фомина и творческих заданий по сочинению для народных инструментов в Московском государственном музыкально-педагогическом институте имени Гнесеных в 1950-х годах под руководством профессора М. Ф. Гнесина дало положительные результаты. Репертуар для оркестра пополнился интересными произведениями, появилось много сочинений крупной формы. Однако в настоящее время курс инструментоведения и инструментовки для оркестра народных инструментов в вузах имеется только на факультете народных инструментов, чего явно недостаточно.

С другой стороны, необходимо усилить профессиональную теоретическую подготовку исполнителей на народных инструментах и руководителей народных оркестров. Для этого во всех учебных заведениях необходимо ввести в учебный план народных отделений класс камерного ансамбля, где каждый обучающийся игре на народных инструментах постепенно овладевал бы всеми видами инструментов, составляющих народный оркестр, а также осваивал приемы организации и руководства небольшими музыкальными ансамблями. Все это необ-

ходимо для овладения методикой по руководству будущим коллективом.

Кроме того, целесообразно ввести в учебный план и программу теоретического цикла «народников» обязательное изучение ими музыкального фольклора и элементов обработки песен для народного оркестра.

* * *

Перед нашими оркестрами стоят многообразные задачи, имеющие свою специфику в разных типах оркестров. Мы считаем необходимым яснее дифференцировать эти типы. Так, профессиональные оркестры народных инструментов должны учитывать в своей деятельности то, что они являются образцом для массовой самодеятельности. В этом одна из особенностей народного оркестра, в отличие от других, более академических форм искусства. Поэтому деятельность профессиональных оркестров должна всемерно способствовать выявлению жанровой специфики русского народного оркестра.

Мы считаем, что расширение состава оркестра и введение в круг исполняемых им произведений также и симфонического репертуара может иметь место в самодеятельности с целью приобщения широких масс к симфонической музыке (просветительская функция).

В оркестрах, состоящих из учащихся, правомерны подобные решения, но в гораздо меньшей степени, и акцент в деятельности учебных оркестров должен, так же как и в профессиональных, ставиться на выявлении типичных и характерных черт оркестра русских народных инструментов.

В. ЖИВОВ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО И МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

«Надо, чтобы возможно большее число людей активно, хоть в самой меньшей мере, но активно соучаствовало бы в воспроизведении музыки..., ибо нельзя воспринять всем существом, а не рассудком только, творческих достижений, если хоть на миг, на малый момент жизни не почувствовать себя творцом или соучастником-носителем и воплостителем чьих-либо творческих замыслов, то есть исполнителем»¹. Эти слова академика Б. Асафьева, высказанные им в 1919 г. когда наша страна делала первые шаги в области организации художественной самодеятельности и массового музыкального просвещения, не потеряли своей актуальности и сегодня. Опыт показывает, что лучшей, наиболее действенной школой воспитания квалифицированного слушателя, человека высокой духовной культуры является активное участие в исполнительстве. По сути дела, почти все виды современной художественной самодеятельности (за исключением кружков композиции, рисования, поэтических объединений) относятся к исполнительскому творчеству.

Новое время ставит новые цели. Еще недавно главной задачей самодеятельности была борьба за массовость. Теперь, кроме того, перед коллективами стоит задача резкого повышения качества исполнения, культуры, мастерства. В результате этого наблюдается стремительное сближение самодеятельности с профессиональным искусством. Естественно поэтому, что сейчас особенно остро стоит вопрос повышения квалификации руководителей, знания ими теории исполнительства, законов выражения, средств и приемов, при помощи которых исполнитель может донести до слушателя то или иное содержание произведения.

Главной особенностью исполнительского искусства является то, что его произведения создаются на основе уже существующих, ранее созданных произведений. Другая особенность

¹ Б. Асафьев. Нечто о музыкальном просвещении. В сб.: «Избранные статьи о музыкальном просвещении». М. — Л., «Музыка», 1965, стр. 23—24.

заключается в том, что исполнитель является одновременно и «материалом» и творцом произведения. При помощи голоса, мимики, движений, являющихся одновременно и «материалом» и орудием творчества, исполнитель раскрывает содержание и идейный замысел произведения. С этой особенностью тесно связана третья — произведения исполнительского искусства живут только в момент их создания, так как при каждом последующем исполнении артист привносит в него что-то новое.

Известно, что исполнитель может воздействовать на слушателя-зрителя звуком, движением или комплексом этих средств. Исходя из этого исполнительские искусства можно разделить на три категории: 1) художественное слово, музыка; 2) пантомима, танец; 3) опера, драма, балет.

Рассматривая исполнительские искусства внутри отдельно взятой группы, можно было бы отметить целый ряд общих свойств и приемов выражения, которые позволяют вывести типические для данной группы законы выразительности; можно также предположить, что при всем различии исполнительских искусств, несмотря на специфику каждого отдельного вида, все они имеют много общего как в самом процессе выражения, так и в организации средств выражения.

Попытаемся подробнее изложить эту гипотезу на материале двух искусств — художественного чтения и музыкального исполнительства. Чтец или музыкант-исполнитель на сцене становится автором-рассказчиком и от его имени передает логику мыслей и чувства автора и персонажей, раскрывает действие. Таким образом, искусство музыканта и чтеца — это искусство рассказывания, произнесения. В этом первая специфическая особенность анализируемых искусств. Вторая особенность заключается в том, что чтец и музыкант воздействуют на слушателя при помощи изменений темпово-динамических свойств звука (в одном случае — голос чтеца, произносящего текст, в другом — звук инструмента, на котором музыкант воспроизводит мелодию).

Полноценное художественное исполнение музыкального произведения отличается от грамотного прочтения нотного текста так же, как художественное исполнение литературного произведения отличается от простого чтения вслух. Наша задача заключается в том, чтобы на материале двух искусств проследить процесс превращения грамотного воспроизведения музыкального текста в художественное исполнение.

Первое обязательное условие обоих рассматриваемых искусств — единство мысли и звука. Отсюда понятно значение логического прочтения текста для правильного раскрытия заложенных в музыкальном или литературном тексте мыслей.

Система логического чтения была впервые в России стройно изложена С. М. Волконским¹.

Волконский предлагает начинать работу над произведением с логического разбора текста. Приступая к нему, исполнитель прежде всего в каждой фразе выделяет главные по мысли слова, обозначив их логическим ударением и подчинив им слова второстепенные. Практически это достигается интонационным понижением ударного слога главного слова при законченном предложении и повышением при незаконченном, с соответствующим усилением звука. В одном предложении может быть только одно основное логическое ударение (исключение составляют перечисления и сопоставления).

Объединяя главное слово со словами, ему подчиненными, чтец составляет законченную фразу. В свою очередь, фразы разделяются на логические группы слов, т. е. на звенья, которые неразрывно связывают между собой отдельные слова. (Эти звенья называют еще речевыми тактами.) Подобная группировка облегчает не только задачу чтеца, но и восприятие фразы аудиторией. Речевой такт объединяет слова, связанные друг с другом гармонически и по смыслу. «Ударение» и «слияние», — пишет Волконский, — важнейшие два элемента не только слова, но и вообще речи. Как в слове один слог ударением выделяется из числа других, так в предложении ударением выделяется слово... Как в слове неударные слоги «собираются» под ударяемый слог, так в предложении ударяемое слово «притягивает» к себе другие слова»². Для того чтобы создать впечатление **слитности**, Волконский рекомендует или не давать понижающих интонаций в конце первой части периода, или, если это трудно, сделать очень небольшое понижение. Здесь интонации принадлежит «архитектурная» роль и она становится строительным элементом речи, без которого части ее не держатся»³.

Но ни логические ударения, ни логическая группировка слов были бы невозможны без логических пауз — звуковых ос-

¹ Сергей Михайлович Волконский (1860—1937), внук декабриста С. Г. Волконского, писатель, театральный педагог, директор императорских театров. Его наблюдения над словом, систематизированные в книгах, известны в театральных кругах под названием «теории Волконского». Отдельно изданы: «Человек на сцене», «Разговоры», «Художественные отклики» (СПб, 1912), «Выразительный человек» (СПб, 1913), «Выразительное слово» (СПб, 1913), «Отклики театра», «Законы живой речи и правила чтения» (М., 1920). После революции Волконский работал театральным педагогом в школе-студии МХАТа и в Оперной студии вместе с К. С. Станиславским.

² С. М. Волконский. Выразительное слово. СПб., 1913, стр. 73.

³ Там же, стр. 147.

тановок, посредством которых отделяются друг от друга эти предложения и группы. Отделяя речевые такты один от другого, паузы в то же время связывают все слова внутри такта в одно целое.

Логические паузы могут быть самой различной длительности. Длительность паузы определяется степенью важности мыслей, заложенных в разделенных ею словесных сочетаниях.

Таким образом, определение основных слов, на которые должно упасть **логическое ударение**, распределение слов по **логическим группам**, расстановка **логических пауз** — вот те основные пункты логики речи, на которых строит Волконский первое прочтение литературного материала.

Продолжая линию Волконского, Станиславский, а за ним и другие советские теоретики художественного слова ввели понятие **логической перспективы**, т. е. соотношения выделяемых слов и групп между собой в зависимости от общего смысла (от контекста) произведения.

Логически разобрав текст, чтец определяет главную идею произведения. В этом ему может помочь знакомство с общественно-историческими условиями, в которых протекала жизнь автора, с его эстетическими взглядами, с социально-историческим анализом его главных произведений.

Уяснив авторскую мысль, основную идею произведения и определив свое активное творческое отношение к ней, чтец может переходить непосредственно к процессу исполнения.

Конкретными средствами выразительности чтения, при помощи которых реализуется трактовка исполнителем произведения, являются: интонация, психологическая пауза и темпоритм. Сразу же оговоримся, что здесь под словом «интонация» понимается не свойство голоса, а психологическая окраска слова, через которую проявляется исполнительская мысль и рожденная этой мыслью эмоция. Понимая значение интонации как способа выражения мысли, чувства, настроения, Волконский предостерегает об опасности выработки исполнителем каких-то постоянных интонаций применительно к слову: «...Хуже нет, как если к слову привяжется интонация, не отделаешься; это будет как неизлечимая болезнь; во всех ролях, во всех положениях слово будет вызывать одну и ту же звуковую окраску. А между тем в разнообразии вся сила речи; все искусство в том, чтобы то же слово мочь произносить на всевозможные интонации... помните — не в **слове** смысл, а в намерении»¹.

В паузах, так же как и в интонациях, различают две категории. Если **логическая пауза** вызывается «архитектурными» требованиями и служит для ясности мысли, то **психологическая**

¹ С. М. Волконский. Выразительное слово, стр. 72.

пауза вызывается настроением, чувством. «В логической паузе, — пишет Волконский, — не она сама важна, а важно слияние в одну словесную группу тех слов, что находятся в промежутках от паузы до следующей. Психологическая пауза сама по себе есть **содержание**, логическая — лишь **средство** придать ясность речи и из длинной вереницы слов создать отдельные куски»¹. Волконский рекомендует использовать психологическую паузу как способ выделения слова или мысли, на котором уже стоит логическое ударение. В этом случае пауза может быть и раньше выделяемого слова и после него: «Пауза **раньше**... обращает внимание слушающего на то, что будет, она будит любопытство. Пауза **после** останавливает внимание слушающего на том, что было — на последнем слове»².

Окончательную завершенность звучанию произведения придает ритм. Ритм возникает в органической близости к интонации и психологической паузе и так же, как и они, является выразителем внутреннего отношения к исполняемому. При выборе определенного ритма исполнитель исходит из психологических задач. Ритм речи исполнителя изменяется в соответствии с состоянием героя в данный момент. В зависимости от характера образа ритм может быть холодным, монотонным, стремительным, взволнованным, тревожным, спокойным и т. д. В большой мере он связан с дыханием. Так, учащенное дыхание вместе с короткими длительностями создает ощущение взволнованности, активности, а более долгие длительности и размеренное дыхание воспринимаются как спад напряжения, успокоение. С другой стороны, долгие длительности, размеренный ритм могут быть связаны со значительными явлениями, а учащенный ритм — с более поверхностными.

Также многообразно используется в художественном слове и темп. Замедление темпа может служить и средством синтаксического расчленения и средством подчеркивания наиболее важного момента смыслового и эмоционального содержания. Замедление в моментах смыслового акцентирования нередко сочетается с усилением звучности.

Большое значение как средство выразительности речи имеет сила звука (громкость). Основные объективные предпосылки громкости в речи и в музыке очевидны. Громкие звуки при прочих равных условиях больше возбуждают, раздражают, нежели тихие; извлечение громкого звука требует большего напряжения, чем извлечение тихого. Поэтому усиление звука обычно связывается с нарастанием напряжения, а ослабление — с затуханием, успокоением. Другая предпосылка выра-

¹ С. М. Волконский. Выразительное слово, стр. 167.

² Там же, стр. 177.

зительности силы звука основывается на ассоциативной связи усиления с приближением источника звука, а ослабленная — с удалением. Способность тихого, таинственного шороха настораживать человека как возможного признака опасности и сама специфика восприятия еле слышных звуков, требующих напряженного внимания, явилась предпосылкой использования очень тихой звучности для передачи затаенного, настороженного характера речи. Сила звука, так же как и интонации, связана с чувством, страстью. Волконский дает четыре разных способа употребления силы, каждый из которых имеет свое выразительное значение: нажим вначале (храбрость, энергия, порыв), нажим в конце (решимость, твердость, упрямство), нажим вначале и в конце (двойственность, фальшь, ирония), нажим на середине (мягкость, нежность, ласка, мягкая ирония).

Как сильное средство передачи чувства, эмоции, орудие выразительности Волконский рассматривает и **тембр**. Он подчеркивает сознательность выбора тембра, как психологической окраски. «В искусстве речи всякое «качество» голоса ценно, когда оно не есть хроническое свойство говорящего, а является результатом сознательного выбора, всякое качество ценно, как ценна лишняя краска или лишний оттенок краски на палитре живописца. Красота голоса есть только **украшение** речи, но не **сущность**, и ничего нет хуже на сцене, как красивый голос, который надоел, — это как красивое, но глупое лицо»¹.

Таким образом, работа чтеца над литературным материалом складывается из **логического прочтения** текста; выявления **творческого отношения**, основанного на логике мыслей; **трактовки произведения**, вытекающей из этого отношения; **подтекста**, порожденного своими собственными представлениями, и, наконец, **словесного действия** при помощи интонации, тембра, темпа-ритма, психологических пауз, силовых изменений звука. Попытаемся сравнить этапы чтеца с этапами работы музыканта-исполнителя.

В музыкальном исполнительстве свобода и индивидуальность трактовки базируются на глубоком проникновении в замысел композитора. Но логический разбор музыкального текста или, точнее, анализ музыкального произведения гораздо сложнее логического разбора литературного текста. Если материал искусства художественного чтения — слово само по себе — есть мысль, то материал музыкально-исполнительского искусства — мелодия, хотя и представляет собой, по определению Л. Мазеля, «содержательную эмоционально-насыщенную **мысль**, имеющую свою внутреннюю логику», но эта мысль не столь конкретна, как слово. Поэтому постижение главной мыс-

¹ С. М. Волконский. Выразительное слово, стр. 88—89.

ли музыкального произведения, определение его кульминации требует от музыканта-исполнителя глубокого и кропотливого анализа. Этот анализ должен охватить все основные художественные средства произведения в их взаимосвязи, учесть их выразительное действие и, принимая во внимание музыкальные и общественно-исторические сведения, привести к общим выводам о содержании и форме произведения.

Для того чтобы верно понять содержание произведения и найти его кульминацию, исполнитель определяет форму произведения; обнаруживает черты определенного стиля и жанра; выявляет волны мелодические, ритмические, гармонические, темповые, тональные, сопоставляет их и определяет главную динамическую вершину произведения и зависимость от этой главной вершины остальных разделов произведения.

Без осознания исполнителем логики мелодического движения музыкальная фраза будет представлять собой не единое органическое целое, а ряд разрозненных звуков. Поэтому в музыкальном исполнительстве необходимы логические ударения, логическая группировка и выявление логической перспективы. Выдающийся советский пианист и педагог К. Н. Игумнов говорил в одной из своих бесед: «В этой связности музыкальной речи самая трудная задача — найти **выделяющиеся интонационные точки** (выделено мной. — В. Ж.)... Интонационные точки — это как бы особые точки тяготения, влекущие к себе, центральные узлы, на которых все строится...»¹. Действительно, в каждой музыкальной фразе, предложении, периоде всегда есть точка, к которой стремятся остальные звуки (сравните с высказыванием Волконского об ударении и слиянии речи). Здесь интонационные точки играют «архитектурную роль», они связывают звуки и делают музыку более слитной. Другой задачей, стоящей перед музыкантом-исполнителем, является связь фраз между собой. Музыкальная фраза, как и словесная, должна быть согласована с предыдущей и последующей, иначе нарушится органическая связь фраз. Для этого исполнителю необходимо умение рассматривать каждую музыкальную фразу в общей связи, т. е. «горизонтальное мышление», которое поможет ему избежать излишнего подчеркивания подробностей, отвлекающих внимание слушателей от главного. Чаще всего «топтанье на месте», разрыв фразы на части бывает у исполнителей, не представляющих себе кульминационной точки, к которой стремится фраза.

Все это говорит о необходимости логического прочтения

¹ Я. Мильштейн. Исполнительские и педагогические принципы К. И. Игумнова. В сб.: «Мастера советской пианистической школы». М., 1954, стр. 56.

текста, исполнительского анализа для объективного восприятия произведения. Но основное зерно исполнительского искусства состоит в том, чтобы в результате правильного разбора материала и верных его оценок вызывать нужную интонацию, выявляя через нее свое творческое устремление.

В художественном слове понятие «интонация» употребляется в двух значениях: как строительный элемент речи и как психологическая окраска. В музыке это понятие гораздо более многозначно. В данной статье нас интересует главным образом интонирование как исполнение, воспроизведение, ибо оба рассматриваемых нами исполнительских искусства невозможны без интонирования.

Верно найденная исполнительская интонация развивает и углубляет композиторскую интонацию. Плохо понятая композиторская интонация может привести к гибели лучших сторон произведения. Найти «верный тон» — значит для исполнителя понять задачи интонации применительно к данной эпохе, данному композитору, данному произведению.

Мы уже говорили выше, что музыка и художественное чтение передают смысл, содержание при помощи звука. Оба искусства используют четыре физических свойства звука: высоту, длительность, силу (громкость) и тембр. Исполнительская интонация в художественном слове представляет собой применение исполнителем совокупности этих свойств звука в зависимости от выделения акцентируемых и более слабых моментов повествования, структуры и настроения произведения. В музыкальном исполнительстве высота звука есть зафиксированная в нотном тексте постоянная количественная величина (исключение представляет не точное, «нечистое» воспроизведение звука по высоте или фальшивая, «нечистая» интонация, как правило, не имеющая выразительного значения). Таким образом, язык музыканта-исполнителя составляют только три свойства звука: длительность, сила (громкость) и тембр.

Длительность звука в музыке неразрывно связана с темпом и ритмом. Оценка абсолютного значения скорости движения в музыкальном произведении, ощущение темпа неотделимы от целостного восприятия музыки, от ее характера. Доказательством этому служит тот факт, что большинство терминов обозначает характер музыкального звучания и косвенно указывает на темп. Обозначения медленных темпов говорят о спокойствии, неторопливости, о грузной, тяжелой поступи, о пышном, торжественном шествии, о философском раздумье и т. п. Средние темпы — сдержанность, сосредоточенность, размеренность, связь с человеческим шагом. Быстрые темпы — пылкость, порывистость, взволнованность, свирепость, кокетство, легкость, живость, веселость, шутливость, игривость.

Представление о темпе всегда является качественным, а не количественным. Выраженное числом метрономических единиц, абсолютное значение того или иного темпа оценивается относительно и воспринимается как некоторое качество быстроты, умеренности или медленности движения¹. Для каждого музыкального произведения существует определенная темповая зона, в пределах которой темпы исполнения соответствуют характеру музыки. Свобода исполнителя в трактовке темпа ограничена этой зоной, иначе исполнитель рискует исказить композиторский замысел. Темповая и ритмическая свобода исполнения — понятия, связанные между собой. Так, растягивание длительностей ритмических долей приводит к ощущению замедления движения, и, наоборот, при замедлении темпа одновременно растягиваются и длительности звуков. Эти незначительные колебания темпа и ритма известны в музыкальной практике под названием агогических нюансов или агогических акцентов.

Особым агогическим приемом, связанным с довольно заметным изменением темпа, является *rubato*. *Tempo rubato* — одно из основных выразительных средств, способствующих достижению жизненности, пластичности и декламационности исполнения — искусство «художественно нарушать» ритм. Обычно *rubato* регулируется своеобразным законом компенсации — небольшие ускорения внутри одной фразы ведут к эквивалентным замедлениям. При этом вольность темпа должна быть не внешняя, а внутренняя, как бы порожденная душевным волнением исполнителя. Только в этом случае его исполнение будет жизненным.

Нетрудно найти предпосылки агогических изменений в ускорениях и замедлениях речи, продиктованных внутренним волнением. Интересно в этом смысле также ритмическое сжатие, учащение ритмической пульсации при подходе к опорной точке. Наиболее яркую аналогию с этим приемом в искусстве звучащего слова можно наблюдать в репортаже спортивного комментатора. Напряжение, предшествующее значительному кульминационному моменту повествования, передается учащением слов параллельно с повышением тона. Кульминация же повествования часто подчеркивается ритмической оттяжкой и акцентированием главного слова, после чего следует утяжеление, успокоение ритма с соответствующим замедлением темпа.

Особым случаем произвольного исполнения длительности

¹ Наблюдения и расшифровки, проведенные в лаборатории музыкальной акустики Московской консерватории, показывают, что чаще всего метрономические обозначения темпа бывают завышены. См. об этом в книге Е. Б. Назайкинского «О музыкальном темпе». М., «Музыка», 1965.

ритмических долей является фермата. Долгое время существовало мнение, бытующее и сейчас, что фермата вдвое увеличивает длительность ноты или паузы. Это не всегда правильно. Полученные в результате исследований фактические данные показывают, что нет какой-то определенной нормы в исполнении фермат. Длительность ферматы в основном зависит от ее места и значения, а также от протяженности ноты или паузы, над которой она поставлена.

Анализ расшифровок ритма показывает, что длительность выдерживания ферматы обратно пропорциональна длительности ритмической доли, зафиксированной в нотном тексте. Чем больше эта длительность, тем меньше она растягивается. Наиболее сильно увеличиваются короткие длительности. Крупные же длительности при фермате иногда даже сокращаются. Длительность и характер исполнения звуков или пауз под ферматой самым тесным образом связаны с ролью ферматы, с ее расположением во фразе и музыкальным смыслом. Фермата может представлять собой остановку на высшем, кульминационном моменте развития, как бы отражающую стремление продлить мгновение наивысшей динамической напряженности, подчеркнуть наиболее значительный момент в развитии музыкальной мысли и чувства; и остановку, завершающую движение; и границу между частями музыкальной формы; и начальный момент движения, как бы экономию сил перед стремительным рывком.

Роль ферматы в музыкальном исполнительстве сходна с ролью психологической паузы в искусстве художественного слова. Психологическая пауза может возникнуть в начале фразы, внутри и в конце ее. В первом случае она привлекает внимание к словам предстоящим, во втором — проявляет психологическую зависимость высказанной мысли от мысли последующей, подчеркивая значение каждой из этих мыслей и выражая свое отношение к ним; в третьем случае она задерживает внимание на отзвучавших словах и образах.

Следующее свойство звука — **сила** (громкость) так же, как протяженность, свободно варьируется исполнителем в виде динамических оттенков. Громкость звучания неразрывно связана с темпом. Параллельно с возрастанием и снижением громкости часто возрастает и снижается темп. С другой стороны, нередко *crescendo* сочетается с замедлением, а *diminuendo* с ускорением. Сочетание *crescendo* с замедлением в большинстве случаев бывает связано с наиболее значительными моментами музыкального произведения: с подходом к кульминации, с возвращением к основным темам, с заключительными кадансовыми оборотами. В речи большая громкость, динамические ударения в моментах смыслового акцентирования также соче-

таются с более тщательной артикуляцией, замедлением темпа. В то же время *crescendo* часто идет параллельно с повышением мелодической линии, а *diminuendo* — с понижением, и, наоборот, нередко случаи, когда понижению мелодической линии сопутствует увеличение громкости, а повышению мелодии — снижение громкости. Те же сочетания мы видим и в разговорной речи, и в искусстве художественного слова.

«Обыкновенно с **подъемом** тона вместе идет и усиление... — пишет Волконский. — Очень трудно достигается сочетание низкого тона с силою. А между тем, это самое могущественное ораторское средство: низкий тон — отсутствие страсти, признак самообладания, уверенность в себе, а присоединяющаяся к нему сила голоса — выражение жизненной энергии... Выбатывайте и другое «сочетание» — высокий тон, но без силы. Это вводит вас в сферу любви, музыкального очарования и поэзии»¹. Несмотря на явный субъективизм этих характеристик, нам ясно, что и в искусстве художественного слова каждое данное сочетание имеет определенное выразительное значение.

Не менее важным средством выражения является тембр звука, связанный с громкостью, темпом и ритмом. Известно, например, что увеличение громкости сопровождается в большинстве случаев тембровым обогащением. Наоборот, ослабление силы звучания часто ведет к бестембрности, тембровой вялости. Известно также, что тембр инструмента и голоса изменяется в зависимости от высоты звука, регистра.

Нас интересует тембр как интонационно-выразительное, а не чисто физическое качество тона. «Красота звука» есть понятие не чувственно-статическое, а диалектическое: наилучший звук (следовательно, самый «красивый») тот, который лучше всего выражает данное содержание», — писал Г. Нейгауз. (Сравните с высказыванием С. Волконского о «качестве» голоса в искусстве речи, приведенное выше.)

В данном исполнительском аспекте нам важны не врожденные качества звука чтеца и певца, тембры, фиксированные и дифференцированные в звучаниях музыкальных инструментов, а способность чтеца и музыканта-исполнителя активно, действительно изменять окраску звука, подчиняя его физические свойства осмысленной передаче содержания литературного и музыкального образа.

Волконский писал, что каждое чувство требует для своего выражения соответствующей окраски звука. Это же утверждают выдающиеся певцы. В техническом отношении перемена тембра человеческого голоса зависит от перемены формы рта,

¹ С. М. Волконский. Выразительное слово, стр. 75—76.

точек упора звуковых волн в твердое нёбо, от мимики, выражения лица поющего.

Безусловно, что звук голоса певца и чтеца имеет преимущество перед звуком музыкальных инструментов с точки зрения гибкости и многообразия «речи тембров». Но, несмотря на то, что у каждого инструмента есть свой, определенный тембр, исполнитель может найти в рамках этого тембра широкий «тембровый диапазон» — от мягкой бархатной кантилены до отточенного стального удара. Как в речи и пении, изменение тембра зависит от перемены формы рта, так и в инструментальном исполнительстве для достижения звукового разнообразия необходимы различные приемы звукоизвлечения.

В фортепианном исполнительстве богатство тембровых красок обеспечивает разнообразие положения руки, кисти, пальцев — пальцы плоские, круглые, слегка закругленные.

Тем более велика роль исполнителя как творца тембров при игре на инструментах с нефиксированной высотой звукоряда: скрипке, виолончели, духовых. Идеальным же по богатству тембров остается человеческий голос. Задача исполнителя, по выражению Б. В. Асафьева, «вложить голос» в инструментальную интонацию». Таким образом, роль тембра в музыкальном исполнительстве сходна с его ролью в искусстве художественного слова.

Итак, мы рассмотрели и сравнили некоторые приемы выражения в двух смежных искусствах. Теперь попытаемся сделать выводы.

Работа над произведением в искусстве художественного слова и в музыкальном исполнительстве протекает аналогично:

первое прочтение или проигрывание, логический разбор или анализ, знакомство со стилем автора, эпохой и обществом, в котором он жил;

определение кульминации, главной идеи произведения;

и музыкант и чтец интонируют произведение при помощи звука, используя главным образом такие его качества, как длительность, сила (громкость) и тембр.

Академик Асафьев писал: «Речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока. Отсюда естественно вытекает обязательность **наблюдения** за оттенками и изгибами человеческой речи и за проявлением тесной связи мелодической линейности и мелодической конструктивности с движением и динамикой речевого потока¹». Тем более необходимо наблюдение и сравнение исполнительских приемов

¹ Б. В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс, кн. 2. Л.—М., Музгиз, 1947, стр. 9.

искусства художественного слова и музыкального исполнительства.

Безусловно, параллель музыкального искусства с художественным чтением будет полезна как в профессиональном музыкальном обучении и исполнительстве, так и в художественной самодеятельности. Особенно необходим такой подход в наши дни, когда перед педагогами и руководителями самодеятельности поставлена задача воспитывать художественные вкусы народа, активно формировать у участников самодеятельности эмоционально-эстетическое восприятие произведения.

Нам представляется, что прослушивание на занятиях вокальных, хоровых, оркестровых кружков записей известных чтецов (В. Н. Аксенова, Д. Н. Журавлева, И. В. Ильинского, А. И. Шварца, Н. Ф. Першина) поможет осознанию логики музыкального движения, приемов выразительного исполнения и в конечном счете более тонкому и правильному восприятию произведений музыкального искусства.

Умение красиво, грамотно говорить имеет особое значение для жанров музыкального искусства, непосредственно связанных со словом, — искусства пения и хорового искусства. Думается, что изучение законов и логики речи было бы исключительно полезно руководителям вокальных и хоровых коллективов.

Если же говорить в более широком масштабе, то надо сказать, что подход к специальным музыковедческим вопросам с позиций других наук, использование новых достижений и методов лингвистики, психологии, литературоведения, теории и формации является несомненно полезным. Однако необходимо при этом исходить из свойств музыки как искусства и прежде всего изучать законы различных искусств, в том числе и исполнительских. На наш взгляд, лучше рассматривать исполнительские искусства внутри каждой группы, а затем в целом. Итогом этого рассмотрения может быть выведение законов выражения для всех искусств. Движение по такому пути позволит специалистам не только решить вопросы музыкального исполнительства, вывести основные законы музыкального искусства, создать теорию музыкального исполнительства, но и в некоторой степени обогатит общую теорию исполнительского искусства, теорию, которая в равной степени нужна профессионалам и самодеятельности.

Ю. СОКОЛОВСКИЙ, кандидат педагогических наук,
и Г. МАЛЕНКОВИЧ

ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ МОТИВАЦИИ В ХОРОВЫХ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВАХ

Коллективы художественной самодеятельности, как известно, являются важным средством приобщения людей различного возраста, социального положения и профессии к культуре и искусству. Художественное творчество активно способствует развитию дарований и способностей участников, проявлению их общественно значимых личностных качеств. Решая художественно-творческие задачи, руководитель самодеятельного коллектива призван воспитывать и развивать творческие способности участников. В процессе своей педагогической деятельности он должен анализировать творческие достижения и неудачи, поступки и поведение членов коллектива, выясняя мотивы, лежащие в их основе. Зная мотивы деятельности и поведения, руководитель может направлять и планировать свою работу с учетом особенностей коллектива и его участников, правильно судить о причинах их решений и действий, поддерживать развитие одних и предотвращать возникновение других черт и качеств личности.

В советской психологии и педагогике мотивы рассматриваются как выражение потребностей и интересов, характеризующих побуждения личности. Психолог А. В. Петровский подчеркивает: «Если потребности составляют сущность, механизм всех видов человеческой активности, то мотивы выступают как конкретные проявления этой сущности»¹. Исходя из подобного взгляда на сущность мотивов личности мы провели изучение мотивации людей, включенных в коллективную художественно-творческую непрофессиональную деятельность.

Методика исследования. В течение 1970—1972 гг. нами было проведено обследование ряда хоровых самодеятельных коллективов, различных по типам (смешанные и однородные) и видам (академические и народные), городов Москвы, Электростали, Орехово-Зуева (Московская область),

¹ А. В. Петровский. Общая психология. М., «Просвещение», 1970, стр. 101.

Иркутска, Ангарска (Иркутская область), Улан-Удэ (Бурятская АССР). Были использованы методы наблюдения за учебно-творческой и воспитательной деятельностью членов коллективов, индивидуальные и групповые беседы и интервью с участниками и хормейстерами. На основании материала предварительного обследования ряда хоровых коллективов различного типа и вида были разработаны и использованы опросные листы, анкеты и планы-интервью.

Различные методы применялись комплексно. Так, например, для получения наиболее объективных данных о мотивах вступления в хор опрашиваемым были заданы открытые вопросы и проведены наблюдения, беседы и интервью (предварительный этап исследования). Затем на основе полученных ответов были разработаны и предложены участникам открытые и закрытые вопросы. С целью контроля правильности полученных данных проведены целенаправленные наблюдения, беседы и интервью, позволившие осуществить качественный анализ материала (основной этап исследования).

В данной статье мы ограничиваемся анализом данных исследований трех молодежных самодеятельных хоровых коллективов. При выделении этих объектов исходим из того, что для выявления специфически различной структуры мотивов необходимо изучить такие хоровые коллективы, которые при наличии общих признаков (например, возраста участников) отличаются между собой группой других признаков (профессиональной направленностью, образованием и общим развитием участников). Руководствуясь этой установкой, мы проанализируем результаты изучения студенческого академического смешанного хора, цехового академического хора локомотивного депо и смешанного хора русской песни. Возраст участников хоров от 16 до 25 лет.

Исследование проводилось в два этапа: во время создания коллективов и по истечении определенного периода их существования, что позволило выявить различия в мотивах, относящиеся к разным ситуациям жизнедеятельности коллективов.

Можно выделить три группы мотивов, изучение которых и составляет задачи исследования:

мотивы вступления в коллектив;

мотивы поведения и деятельности в коллективе;

мотивы ухода из коллектива.

Внутри каждой из групп различаются ведущие мотивы — показатели личностных, групповых и коллективных побуждений. При рассмотрении деятельности и поведения можно выделить мотивы, связанные с учебой, воспитательно-образовательной и внеучебной деятельностью коллектива, а также мотивы,

связанные с совместным проведением досуга. Отличия между последними двумя группами мотивов лежат в характере совместной деятельности: внеучебная работа хотя и не связана с планом занятий, но вытекает из задач учебно-творческого развития личности. Совместное проведение досуга, напротив, специально не преследует этой цели, а строится на основе задач, направленных на создание психологически товарищеской атмосферы «неформального» общения участников, выработку навыков коллективизма. Особо нас интересуют мотивы, связанные со спецификой межличностных отношений, возникающих и поддерживаемых в различных ситуациях общения руководителя с участниками и последних между собой.

Намечая задачи исследования, мы предположили наличие: зависимости мотивов от социально-демографических характеристик участников каждого коллектива (возраста, образования, прошлого опыта, общего развития);

качественно разных ведущих групп мотивов деятельности и поведения участников коллективов;

динамики мотивов участников на разных этапах жизнедеятельности коллектива;

связи между мотивационной сферой участников и характером их межличностных отношений.

Предлагаемый материал может быть рассмотрен в порядке первого опыта изучения мотивации в хоровых самодеятельных коллективах.

АНАЛИЗ МОТИВОВ ВСТУПЛЕНИЯ В ХОР

А. Студенческий смешанный хор. Участники его — студенты 1—5-го курсов (17—25 лет) преимущественно факультетов Иркутского университета. Большинство первокурсников (64% из числа опрошенных) приходят в хор, чтобы «продолжить занятия пением». Многие из них раньше пели в хорах школ, Домов пионеров, клубов. Приведем выдержки из протоколов бесед и интервью со студентами. «До института пела в школьном хоре, и это мне не мешало любить математику. Думаю, что в институте не расстанусь с музыкой и пением» (Татьяна С., 17 лет, 1-й курс химико-биологического факультета.). «Я с детства люблю петь... Занималась в хоре Дома пионеров, потом в Доме культуры. Когда узнала, что в институте организуется хор, я очень обрадовалась» (Валентина Ф., 18 лет, 1-й курс физико-математического факультета).

Таким образом, в мотивировках первокурсников проявляется осознанный, целенаправленный интерес к вокально-хоровой

деятельности, сформировавшийся до вступления в хоровой коллектив.

Более трети студентов этого возраста (36%) указывают на желание проявить свои способности, занимаясь хоровым пением. Так, Вячеслав Л. (18 лет, 2-й курс физико-математического факультета) отмечает: «В детстве я пел в хоре мальчиков, но с возрастом у меня изменился голос, и я долго не пел. Сейчас мне интересно, что получится, если я снова начну петь». Некоторые юноши и девушки этой возрастной группы (7%) мотивируют свой приход в хор желанием в дальнейшем заниматься другими видами музыкальной деятельности. Например, Виктор С. (18 лет, 2-й курс физико-математического факультета) говорит: «Никогда не пел в хоре и не знаю, что у меня получится. Мне хочется развить музыкальный слух, чтобы научиться не только петь, но и играть на гитаре».

Большую группу участников хора (34%) составляют учащиеся 3—5-го курсов в возрасте 21—25 лет. Анализ данных позволяет выяснить причину этого. Студенты старших курсов, овладевшие методами учебы в высшем учебном заведении, часто более экономно и целесообразно, чем студенты 1—2-го курсов, могут планировать свой досуг. К этому времени определяются более четко и художественно-творческие склонности молодежи, и стремления установить постоянные связи в общении, нередко выходящие за рамки отношений, сложившихся в учебной группе. Примечательно, что наибольшее число старшекурсников (28%) выдвигает мотив общения студентов, сложившегося на основе общих интересов: «Пришел в хор вместе с друзьями. Здесь мы познакомились со студентами других курсов и факультетов. Мы обсуждаем разные проблемы, узнаем много нового» (Виктор Б., 22 лет, 3-й курс физико-математического факультета). «Мне нравится проводить свободное время среди сверстников. Здесь я нашел друзей» (Леонид К., 21 года, 3-й курс физико-математического факультета). «В хоре я встретил товарищей, чьи интересы и мнения с удовольствием разделяю» (Виктор С., 23 лет, 4-й курс физико-математического факультета).

Среди опрошенных студентов старших курсов 21% вступление в хор связывают также с ожиданиями самоутверждения через проявление личностных качеств и способностей. «Учусь на 3-м курсе, но однокурсники не знают о моем увлечении музыкой, считают меня нелюдимым, скрытным. Думаю, что, занимаясь в хоре, я смогу проявить себя» (Юрий С., 23 лет, 3-й курс математического факультета). «Из нашей группы в хор записались несколько человек. Дело в том, что на смотре самодеятельности групп мы не очень удачно выступили, а ребята у нас толковые. Вот мы и решили позаниматься в хоре и успеш-

но выступить на следующем смотре» (Елена К., 23 лет, 4-й курс химико-биологического факультета).

Значимыми для студентов оказались мотивы, связанные с желанием интересно проводить свободное время.

Почти пятая часть всех записавшихся студентов (19%) затруднялись конкретно сказать, что их привело в хор. Свои мотивы вступления они объясняли высказыванием: «Пришел в хор случайно». Однако, как показывает анализ проведенных интервью и бесед, за мотивировкой «случайного» прихода в коллектив часто скрывается не бездумное решение заняться «хоть чем-то» в свободное время, а стремление посредством занятий в самодятельном коллективе сделать свою жизнь в институте более содержательной и радостной. В этом отношении типичным является высказывание студента Леонида Р. (24 лет, 5-й курс математического факультета): «В свободное время я не знал, чем заняться. Чувствую себя каким-то ограниченным». И студента Виктора Т. (23 лет, 4-й курс химико-биологического факультета): «Когда я учился на первых курсах, мне казалось, что времени на отдых почти нет, хотя я ничем не занимался в свободное время. Теперь я вижу, что мои друзья успевают многое сделать, и помимо учебы каждый чем-то увлекается. Ну и я решил заниматься в студенческом хоре. Я ведь люблю музыку».

В подобных высказываниях прослеживается неудовлетворенность старшекурсников бессодержательным проведением досуга, выражаются их духовные потребности и интересы в активизации жизни посредством включения в эмоционально-творческую деятельность.

Таким образом, при обследовании выявилась различная мотивировка вступления в хор студентов 17—20 лет и 21—25 лет.

Анализ данных исследования студенческого хора позволил выявить разнообразные мотивы вступления в коллектив, которые по характеру их содержания условно можно объединить в группы. Ведущими для студентов всех курсов оказались мотивы вступления, связанные:

- с реализацией ранее сформированных интересов и потребностей в занятиях вокально-хоровой деятельностью;

- с самопроявлением и самоутверждением личности в хоровом коллективе;

- общением студентов, сложившимся на основе взаимных интересов;

- потребностью приобщения к художественно-творческой деятельности.

Нередко студенты еще «ищут себя» не имея сложившихся мотивов, связанных с конкретными видами художественно-

творческой деятельности. Подобное выявилось и при изучении мотивов других социальных групп молодежи этого возраста. Важным фактором являются и ожидания студентов, связанные с тем, что занятия в самодеятельном коллективе позволят им содержательнее и интереснее проводить свой досуг. Поэтому при организации хорового коллектива весьма важно учитывать реальный художественный опыт студентов, намечать перед ними перспективы раскрытия их дарований и способностей в коллективе.

Однако при организации хоровых коллективов мы не можем полагаться только на то, что в прошлом у студентов уже сформировались относительно стойкие интересы к вокально-хоровому искусству. Одной из важнейших проблем в связи с этим выступает задача приобщения к вокально-хоровому самодеятельному искусству и тех студентов, у которых с самого начала отсутствует стремление к подобной деятельности. Для этих целей, как показывает опыт ряда высших и средних учебных заведений, следует разработать и осуществлять целый комплекс мероприятий по пропаганде художественного творчества, включая вокально-хоровое (организация факультативов по искусству, концертных выступлений самодеятельных и профессиональных исполнителей с последующим их обсуждением, проведение конкурсов на лучшее исполнение произведений, конференций, диспутов по проблемам искусства и т. п.).

Б. Цеховой молодежный хор. В коллективе выразили желание заниматься рабочие локомотивного депо железнодорожного узла города Улан-Удэ — машинисты, помощники машинистов, токари, фрезеровщики, слесари, контролеры в возрасте 16—25 лет, имеющие восьмилетнее и среднее образование.

В ходе бесед и интервью почти все рабочие, пришедшие в коллектив, прежде всего указывали: в хор записались потому, что «любят петь», «любят песни». «Рада, что у нас организуется хор. Я люблю петь, а на работе как-то не до песен. Правда, когда станки гудят, так, что ничего не слышно, я пою — для себя. Ребята посмеиваются, а у меня от этого бывает весь день легко на душе». (Светлана С., 21 года, токарь).

87% из числа опрошенных свой приход в коллектив объясняли желанием отдохнуть после работы. «Думаю, что в хоре смогу отдохнуть от работы. К концу смены устаю от шума станков и от напряжения» (Николай Т., 20 лет, токарь). «Когда я пою, усталость пропадает» (Людмила С., 21 года, контролер).

Эти мотивировки становятся понятными при ознакомлении с производственной деятельностью рабочих, требующей сосредоточенного внимания и большого физического и нервного на-

пряжения. По нашему мнению, хормейстер должен, исходя из подобных мотивов, строить учебно-творческую и идейно-воспитательную работу так, чтобы снимать утомление рабочих, постепенно приобщая их к вокально-хоровому искусству и к духовной культуре в целом.

Представляют определенный интерес данные о том, что более четверти участников хора (26%) высказали мотивы, направленные на то, чтобы «цех занял первое место в смотре». Однако при более глубоком анализе оказывается, что около половины рабочих, указавших на этот мотив пришли в хор по настоянию администрации с условием освобождения их с последнего часа работы в дни репетиций и выступлений. «Мне и в голову не приходило петь в хоре, но на цеховом собрании обязали всех ходить в хор, чтобы цех занял первое место» (Григорий В., 22 лет, фрезеровщик); «...никогда не пел, но мастер не дает мне прохода, заставляет петь в хоре» (Виктор В., 20 лет, машинист).

Более подробное знакомство с постановкой художественной самодеятельности в депо выявило, к сожалению, типичные для ряда промышленных предприятий «методы» ее организации. Как известно, в своих обязательствах многие производственные коллективы наряду с другими пунктами указывают пункт активного участия в художественной самодеятельности. Поэтому цеховая администрация и общественные организации, отвечающие за выполнение обязательств, иногда вместо кропотливой работы по выявлению способностей и дарований рабочих, создания такого психологического климата, который бы максимально способствовал развитию художественного самодеятельного творчества, встают на более легкий и неправильный путь — путь администрирования. Замечено, что отношение руководящих и инженерно-технических кадров к художественной самодеятельности непосредственно отражается на ее развитии. Известны многочисленные случаи, когда инженеры и техники активно участвуют в цеховой самодеятельности. Это способствует созданию благоприятной психологической атмосферы в цехе. В глазах рабочих значительно повышается авторитет художественной самодеятельности. Рабочие, инженеры, техники, совместно участвуя в творческой деятельности, устанавливают между собой новые связи, содействующие развитию социально-ценных видов неформального общения. В цехе локомотивного депо было организовано иначе: мастер был вынужден вступить в хоровой коллектив, в противном случае — рабочие тоже не запишутся. Анатолий Ш. (26 лет, мастер) по этому поводу говорил: «Мне пришлось записаться в хор, чтобы народ не разбежался. На первую встречу с хормейстером я не пришел. И рабочие, явившиеся на пер-

вую репетицию, увидев, что меня нет, сказали: раз мастер ушел и мы тоже уйдем. А нам ведь нужно выступить на смотре цехов. После смотра гора с плеч спадет».

В этом высказывании проявляется ответственность мастера за организацию хорового коллектива («нужно выступить на смотре цехов»), причем она внутренне не мотивирована важностью приобщения рабочих к художественному творчеству.

Подобная организация цеховой самодеятельности вносит много моментов в учебно-воспитательный процесс, затрудняющих деятельность хормейстера. И вместе с тем, несмотря на явное «администрирование», подавляющее число записавшихся в хоровой коллектив рабочих выразило желание участвовать в самодеятельности. Ведущими для молодых рабочих оказались группы мотивов вступления в хор, связанные:

- с желанием отвлечься и отдохнуть от работы;
- с потребностью в активном общении людей вне производства;
- с потребностью совместного участия в художественно-творческой деятельности.

В. Молодежный хор русской песни (Москва). В его состав вошли преимущественно работники сферы обслуживания предприятий города и области, имеющие восьмилетнее и среднее образование. Возраст участников хора 17—26 лет.

Анализ данных показал, что более чем для половины участников (58%) ведущими являются мотивы вступления в хор, связанные с относительно устойчивым интересом к русской музыке, любовью к народной песне. «С детства я слышу и пою русские песни. У нас мама хорошо поет. В хоре я давно мечтала петь» (Татьяна С., 19 лет, продавец). «В городе я живу недавно, до этого я росла и училась в селе. У нас в каждом доме пели народные песни. Вот я и решила не оставлять это занятие» (Валентина К., 20 лет, маляр).

На формирование интереса к народному пению, как мы видим, оказала влияние в прошлом среда, с которой участники были непосредственно связаны (семья, местожительство). Устойчивость выработанных интересов проявляется в том, что, даже попадая в другую среду, молодежь стремится продолжать занятия определенным видом художественного творчества.

Следующая группа ведущих мотивов вступления связана с желанием интересно проводить свободное время в общении с людьми (49%).

«Мне хочется проводить свой досуг интересно. В хоре много молодежи, я нашла здесь новых товарищей, которые, так же как и я, любят песни» (Людмила С., 19 лет, парикмахер).

«Я пришла в хор потому, что у меня есть свободное время. Живу я одна, мне бывает скучно, а в хоре я узнала много интересных людей» (Рита С., 18 лет, маляр).

Третья группа ведущих мотивов связана со стремлением через участие в хоре реализовать личные интересы (46%). «Меня привлекает возможность выступать на сцене. Думаю, что я со временем буду выступать с сольными песнями. Мне доставляет это большое удовольствие» (Валерий Ф., 24 лет, шофер).

Таким образом, через участие в деятельности хора группа молодых людей нередко надеется реализовать интересы престижного характера, для них — это определенный способ самоутверждения.

Итак, анализ данных исследования трех различных по составу самодеятельных хоров выявил разнообразие ведущих мотивов вступления участников в коллектив (см. табл. 1).

АНАЛИЗ МОТИВОВ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ПОВЕДЕНИЯ

А. Студенческий смешанный хор. Наибольшее количество студентов (83%) в качестве ведущих назвали мотивы деятельности, связанные с познавательным интересом к самому процессу обучения в коллективе, особенно выделяя ту область, в которой они принимают непосредственное участие.

«Мне бывает нелегко на занятиях, потому что раньше я не пел в хоре. Но, пожалуй, больше всего меня привлекает то, что каждый участник обязательно знакомится с нотами, учится не просто на слух, а по нотам. Раньше мне казалось, что я никогда их не пойму, а сейчас мы разбираем хоры только по нотам» (Игорь Ю., 24 лет, 4-й курс физико-математического факультета). «Мне нравится заниматься в хоре. Особенное удовольствие доставляет участие в нашей хоровой лекторской группе. Нам приходится много готовиться к выступлениям с концертами, лекциями о музыке, искусстве, много читать, слушать и анализировать музыку» (Юрий Ф., 21 года, 3-й курс физико-математического факультета).

Преодоление первых вокально-хоровых трудностей, чувство сопричастности к творчеству влияют на художественное развитие участников, побуждают их к активности, направленной не только к получению новых эмоционально-эстетических переживаний, но и к углублению своих знаний. Занимаясь в хоре, многие студенты серьезно увлеклись вопросами культуры, искусства. Формирование новых интересов проявилось в том, что одни участники начали посещать занятия музыкального факультета народного университета культуры, другие — соби-

Таблица 1

Таблица 1

рать музыкальные записи, музыкальную библиотечку, третьи — систематически посещать концерты и т. п. Рассказывая о своих планах в связи с занятиями в коллективе, они отмечали: «Думю с сентября поступать в вечернюю музыкальную школу для взрослых» (Лена С., 18 лет, 2-й курс химико-биологического факультета). «Я увлекся историей джазовой музыки. Подписался на журнал «Музыкальная жизнь». Там есть специальный материал по истории джаза. Узнаю много интересного» (Виктор Я., 23 лет, 4-й курс физико-математического факультета).

В данном случае мы можем говорить о том, что побуждения, связанные с познавательными интересами, переходят в цель — серьезно изучить определенные вопросы искусства и культуры.

76% студентов выделили мотивы, связанные с осознанием общественной значимости деятельности коллектива. Это мотивы, характеризующие роль хора в пропаганде музыкально-хорового искусства среди студенческой молодежи и населения. Особое место заняли мотивы, в которых участники выражали свое мнение о воспитательном значении коллектива.

Более половины студентов (67%) отметили мотивы деятельности и поведения, связанные с удовлетворением духовных потребностей в совместном проведении досуга; из них около 40% — в совместном посещении театров, концертных залов, музеев, выставок; более 10% — в коллективных походах; около 8% — в поездках за город.

Примечательно, что активизация интересов студентов под воздействием их включения в художественно-творческий процесс коллективной деятельности явилась важным фактором развития побуждений членов хора к общению со сверстниками (72%).

Б. Цеховой молодежный хор. Исследования показали, что мотивы, связанные со стремлением, чтобы цех занял первое место в смотре, стали ведущими для 69% участников цехового хора (тогда как при вступлении в хор — для 26%). Однако эта группа мотивов осуществляется в разных по характеру целях: проявление способностей, организаторских качеств, приобщение к искусству, получение премий за успешное выступление цеха.

Руководитель хора, ограниченный в своей деятельности сроками (двумя месяцами), ориентировал участников на разучивание к смотру цеховой самостоятельности трех хоровых произведений. Понимая, что возможности недавно организованного хора не позволяют за короткий срок добиться высокого уровня исполнения, хормейстер вынужден был все часы занятий посвящать отработке относительно чистого звучания хора.

Многократное повторение сложных тактов одних и тех же произведений, пение на слух без осознанного разбора вокально-хоровых трудностей и без постижения музыкально-образного понимания содержания произведений влекли за собой механическое их заучивание и воспроизведение.

Как показывают проведенные нами наблюдения, подобное положение типично там, где отсутствует систематическая и кропотливая образовательно-воспитательная работа с хористами. Следствием такой организации занятий явилось то, что часть хористов (8%) высказали мотивы, связанные с неудовлетворением процессом занятий. «Интерес к занятиям пропадает, потому что мы уже второй месяц бьемся над одними и теми же песнями» (Георгий Д., 24 лет, помощник машиниста).

Вместе с тем, несмотря на допущенные серьезные педагогические просчеты, сам факт организации цехового хора и совместного проведения репетиций благотворно повлиял на структуру и характер досуга рабочих.

Почти половина рабочих (49%) выразили надежду, что занятия в хоре позволят им лучше узнать товарищей по работе. Надо иметь в виду, что многие из рабочих по характеру своей деятельности (машинисты, помощники машинистов и т. п.) в процессе труда лишены возможности непосредственно общаться с рабочими других категорий того же цеха. Вот почему большую роль в сплочении производственного коллектива наряду с общественными мероприятиями играет цеховая самодеятельность. Поэтому мотивы самих рабочих, направленные на общение со своими товарищами, заслуживают самого пристального внимания.

Пятая часть записавшихся в хор рабочих (21%) мотивировала свое вступление в коллектив потребностью совместного участия в художественно-творческой деятельности: «С товарищами по работе я встречаюсь только в обед и после смены, когда все спешат домой. А в хоре будет возможность поговорить об искусстве, музыке» (Галина Т., 20 лет, фрезеровщица).

Более половины участников (53%) находят, что занятия хора позволяют им отдохнуть от работы, поговорить о личных делах, поближе познакомиться. Мы обнаруживаем, что и здесь мотивы, связанные с потребностью общения людей вне производства остаются одними из ведущих побуждений деятельности и поведения участников. Однако общение людей, ограниченное рамками занятий коллектива, ориентированного прежде всего на выступление, для части молодых рабочих оказывается недостаточным. Около 25% хористов высказали желание совместно посещать концерты, музеи, отдыхать за городом.

Однако факты подобных мотивировок, высказанных значительной частью хористов — тружеников цеха, заслуживают всемерной поддержки. Ибо вовлечение трудящихся в сфере досуга в социально-полезную деятельность сегодня выступает одной из важнейших задач администрации и общественных организаций. Следовательно, подобная мотивация — серьезный показатель, вскрывающий возможности идейно-воспитательного воздействия на трудящихся в сфере досуга.

В. Молодежный хор русской песни. Для половины участников (49%) ведущими стали мотивы деятельности, связанные с желанием научиться правильно и красиво петь. Однако часто мотивы участников хора не совпадают непосредственно с их конкретными целями, линией поведения в индивидуальной или совместной деятельности. Как показали наблюдения, у участников хора под воздействием работы в коллективе возникли цели, связанные со стремлением овладеть определенными знаниями, умениями, навыками. Формирование и развитие этой группы мотивов происходило постепенно: вначале мотивы больше определялись стремлением быть вместе с теми, кто также любит песни, затем — побуждением к вокально-хоровой деятельности, а у некоторых потом — стремлением осуществить свое желание стать солистом-певцом.

Вместе с тем одинаковые, с точки зрения внешнего наблюдателя, действия могут в своей основе иметь разные мотивы. Так, девушки и юноши из русского хора вместе овладевали певческими навыками и умением, выступали с концертами, но, как выяснилось в основе их деятельности лежали самые разные мотивы: «хочу стать солисткой хора», «хочу добиться популярности не только в коллективе, но и вне его», «хочу стать профессиональным певцом», «мечтаю поступить в музыкальную школу».

41% участников назвали ведущими мотивы, связанные с желанием добиться известности: «популярность коллектива среди участников других хоров», «личная популярность среди друзей, родственников».

Такая группа мотивов у некоторых участников оказалась связанной с переориентацией их деятельности: «хочу поступить в профессиональный хор», «хочу сменить специальность» и т. п. За подобным изменением мотивов обнаружились педагогические просчеты, в частности переоценка, завышение вокальных данных, а также захваливание со стороны родителей, знакомых, друзей, товарищей по работе: «...что ты у нас прозябаешь с таким голосом? Тебе нужна иная работа», и т. п. Влияние всего этого на поведение участников проявилось в пренебрежительном отношении некоторых из них к систематическим занятиям хора, к коллективным решениям, в равно-

душии к трудностям коллектива. Нередко можно было наблюдать, как, достигая определенных успехов в сольном пении, некоторые члены коллектива пропускали хоровые репетиции, а иногда и совсем их не посещали, решая, что для них нет смысла в коллективных занятиях. Так ослепление первыми успехами и похвалой со стороны друзей и родственников приводило к изменению мотивов деятельности и поведения участников в направлении, идущем вразрез с коллективными интересами.

Для 23% участников хора ведущими оказались мотивы, связанные с желанием выезжать с концертами в другие организации, поселки, города и т. п. При этом хористы отмечают, что «везде людям будет интересно услышать настоящие русские песни». В репертуар коллектива входили русские обрядовые свадебные песни, сопровождаемые хороводными танцами, определенными ритуальными и игровыми элементами. Подобная форма деятельности хора активизировала интерес участников, способствовала их эстетическому воспитанию, проявлению и развитию их способностей. Вот почему мотивы, связанные с удовлетворением потребности в совместном пении, оказались также ведущими почти для пятой части хористов (19%).

Анализ данных исследования трех хоровых коллективов обнаружил, что мотивы деятельности и поведения участников, образуя сложное сцепление, отчетливо отражают ведущие линии духовных потребностей, интересов, ценностных ориентаций личности и коллектива (см. табл. 2). Сам же процесс формирования и развития мотивов деятельности и поведения, будучи сложным и длительным, в огромной степени зависит от педагогической зрелости и мастерства хормейстера¹.

Исследование позволяет выявить различные типы мотивов, их возникновение и изменение на разных этапах деятельности хоровых коллективов. Обнаруженные группы ведущих мотивов вступления, деятельности и поведения участников не существуют отдельно, в чистом виде; они, как правило, высказываются ими в комплексе самых различных мотивов. Поэтому нам представляется неправомерным изучение только групп ведущих мотивов без анализа тех, которые хотя и не являются для участников главными, но существуют наряду с последними в их сознании и поведении.

Анализируя мотивационную сферу участников, мы исходим из того, что в основе мотивов деятельности лежит интерес. Однако руководитель должен уметь организовать работу участников, которая на первом этапе может им показаться неин-

¹ В данной статье этот важный аспект проблемы специально не рассматривается, ибо он требует особого анализа, не входящего в наши задачи.

ГРУППА ВЕДУЩИХ МОТИВОВ
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ПОВЕДЕНИЯ УЧАСТНИКОВ

Студенческий хор	Цеховой хор	Хор русской песни работников сферы обслуживания
Мотивы, связанные с познавательными интересами к процессу обучения в коллективе	Мотивы, связанные со стремлением занять первое место на смотре	Мотивы, связанные с желанием правильно и красиво петь
Мотивы, связанные с осознанием общественной значимости деятельности коллектива	Мотивы, связанные с удовлетворением потребности в отдыхе после работы, в общении людей вне производства	Мотивы, связанные с желанием участников добиться известности
Мотивы, связанные с удовлетворением потребности личности в общении со сверстниками	Мотивы, связанные с желанием проводить свободное время	Мотивы, связанные с желанием выезжать с концертами в другие организации
Мотивы, связанные с удовлетворением потребности в свободном проведении досуга	Мотивы, связанные с чувством неудовлетворения содержанием учебного процесса	Мотивы, связанные с удовлетворением от участия в совместном пении
83	69	49
76	53	41
72	24	23
67	8	19

тересной, утомительной, но является необходимой предпосылкой для интересной творческой деятельности. Так, например, в хоре русской песни нередко участники, обладающие неплохими вокальными данными и привыкшие к сравнительно легкому успеху у окружающих, с большим нежеланием и внутренним сопротивлением занимались вокальными упражнениями — распевками, знакомились с музыкальной грамотой. И хотя ведущим мотивом их вступления в хор был мотив «стать профессиональным певцом», фактически он, особенно на первых порах, не оказывал реального влияния на поведение участников и их отношение к хоровой деятельности, тем более мотивы «хочу приносить пользу (удовольствие) зрителям», «хочу быть полезным обществу» не всегда связывались с реальными мотивами учебно-творческой деятельности, особенно у участников, имеющих невысокий уровень образования и общего развития. Итак, обобщенные побуждения не всегда оказывают непосредственное воздействие на формирование и развитие мотивов, связанных с конкретными видами деятельности, они могут резко расходиться и даже бывают прямо противоположными.

Руководитель обязан строить учебно-творческий процесс с созданием для каждого участника коллектива ближних, средних и дальних перспектив. Например, для членов студенческого хора достижение высокого уровня исполнительского мастерства постепенно становилось смыслообразующим мотивом, вызывавшим формирование новых мотивов, связанных с решением музыкально-образовательных задач. Поэтому вокально-хоровые упражнения, овладение музыкальной грамотой, знакомство с историей музыки — все это выступало средством достижения дальней перспективы, начинало функционировать в качестве мотивов ближних перспектив развития. Именно мотивы музыкально-образовательной направленности, выступавшие ранее лишь как средство для достижения цели, становились, в свою очередь, целью более широкого плана — обогащение жизненного опыта, формирование высоких эстетических идеалов и вкусов участников.

В процессе занятий важно создавать ситуативный интерес и мотивацию. Мотивы в силу ситуативности их возникновения сами по себе не стойки и выступают средством в более широком педагогическом аспекте, связанном с формированием устойчивых черт личности. Мотивация, в основе которой лежит осознание смысла своей деятельности, — черта личности, формируемая в коллективе и через коллектив, — выступает коррелирующим фактором в возникающих ситуациях. Не просто разучить программу к смотру или концерту (как это выявлялось в деятельности цехового хора), а через образовательно-

воспитательную и исполнительскую деятельность приобщить личность к искусству, к миру художественных ценностей. Тогда внешние воздействия руководителя будут «ложиться» на внутренний мир участника, побуждая его к активно-творческому эстетическому познанию и наслаждению, а не только к бездумному механическому разучиванию и исполнению. Мотивация деятельности и поведения в коллективе в конечном итоге обязательно должна быть связана с тем, чтобы участники и коллектив в целом испытали глубокое эстетическое удовлетворение от приобщения к искусству, бескорыстного служения ему. Стремление к творческой работе, к исполнительской деятельности, к самому процессу пения — сильные мотивы, формирующие осознание полезности и нужности своей деятельности, возвышающие достоинство личности в глазах самого человека и окружающих его.

Исследование показало, что в каждом из трех хоров существуют «лидеры мнений», которыми нередко признавались участники с относительно незаурядными способностями к пению или обладающие широкими познаниями в определенных областях жизни культуры и, в частности искусства, музыки. Часто можно было наблюдать, как «лидеры мнений» становились ядром коллектива, его активом. Однако они не всегда входили в актив формально, по существу пользуясь авторитетом коллектива. При этом замечено, что ориентация лидеров на вокально-хоровые занятия и выступления оказывала серьезное влияние на побуждения других участников. Последние, прислушиваясь к мнениям и наблюдая поведение наиболее авторитетных хористов, постепенно изменяли свое отношение к хоровой самодеятельности. Сила примера лидеров оказывала благоприятное воздействие на остальных. На деятельность же лидеров и всех членов, на изменение направленности их мотивов накладывала отпечаток организация всего учебно-воспитательного процесса в коллективе.

Так, в студенческом хоре преобладающими были мотивы общения с активом, состоящим преимущественно из «лидеров мнений» по вопросам искусства, и с хормейстером. По личным вопросам участники предпочитали общаться с близкими друзьями из хора или учебной группы. Межличностные отношения в коллективе носили доверительно-дружеский характер.

В цеховом хоре по вопросам искусства участники предпочитали обращаться к хормейстеру, по личным вопросам — к друзьям по хору или вне его. Характер межличностных отношений в цеховом хоре ограничился лишь рамками занятий. Вот почему, как отмечалось выше, более половины участников коллектива отметили ведущими мотивы, связанные

с потребностью людей в общении, в совместном проведении досуга.

Участники хора русской песни подчеркивали, что характер отношений в коллективе очень неустойчивый, зависит прежде всего от успешности выступления, нередко возникают конфликты между солистами хора или участники коллектива распадаются на группы, т. е. коллектив «лихорадит».

Как показали наблюдения, часть хористов, не имевших возможности реализовать свои намерения в общении, изъявляли желание перейти в другой коллектив.

Приведенные данные показывают, что мотивы общения выступают важным фактором, влияющим на многие стороны деятельности коллектива. Вместе с тем было бы неоправданным преувеличением раценивать мотивы общения как единственные или обособленные от других, не менее значимых групп мотивов. Мотивы общения усиливают и углубляют внутриколлективные связи, создают условия для совместного преодоления вокально-хоровых трудностей, а также трудностей, связанных с развитием коллектива, стремлением следовать более высоким нормам. Вместе с тем интересная и содержательная работа в хоровом коллективе углубляет и усиливает внутриколлективные связи и отношения, делает их более богатыми, создавая новые мотивы совместной деятельности. Исследование обнаружило неразрывную связь между мотивами, связанными с осознанием общественной значимости своей деятельности и важности систематического общения с руководителем, с авторитетными участниками, с настоящими произведениями искусства, а также мотивами образовательно-воспитательного характера. Особенно эта взаимосвязь выпукло прослеживается в «неблагополучных» коллективах: там, где не интересно ведутся занятия, руководитель не пользуется авторитетом. В них чаще всего не формируется сплоченный коллектив с высоким уровнем коллективных общественно значимых норм.

Говоря о взаимосвязи мотивов общения с образовательно-воспитательными мотивами, нельзя обойти молчанием теснейшую связь их с моральными мотивами. Чувство долга и ответственности, чести и достоинства участника как представителя коллектива формируются и ярко проявляются там, где создана атмосфера взаимоуважения — условие для полного раскрытия дарований каждой личности и на этой основе растут успехи каждого и коллектива в целом.

АНАЛИЗ МОТИВОВ УХОДА ИЗ КОЛЛЕКТИВА

Изучение подобных мотивов позволяет выявить различные группы их, выработать конкретные социально-педагогические рекомендации. Анализ мотивов ухода из коллектива был проведен на основании данных исследования около 30 самодеятельных хоров.

Кратко охарактеризуем группы мотивов, которые выявились как ведущие при анализе причин ухода отдельных участников из коллектива. Все мотивы — а они весьма многообразны — можно условно разделить на ряд групп. Одна из них определяется причинами, связанными с учебной и внеучебной образовательной и воспитательной работой внутри коллектива, другая — причинами, связанными с внешними по отношению к деятельности коллектива факторами.

Первая группа мотивов, в свою очередь, может быть также условно разделена на ряд подгрупп. В первую подгруппу отнесем мотивы ухода из-за неудовлетворенности участников учебной деятельностью хормейстера, характером предлагаемого репертуара, методами и приемами работы с участниками и т. п. Так, к примеру, из одного хорового коллектива вскоре ушла группа новичков, не справлявшихся с высокими требованиями, которые перед ними ставил хормейстер. Стремление, чтобы коллектив выступал на «профессиональном уровне», иногда приводит к тому, что в работе хормейстера «смещаются» акценты: вместо развития способностей участников на передний план выдвигается тщательная профессиональная обработка хорового произведения. В такой ситуации некоторые хористы, не умея преодолевать возникающих вокально-хоровых трудностей, волнуются, испытывают неуверенность. Нередко в итоге — уход из коллектива: «у нас нет голоса», «мне это стало неинтересно» и т. п. Внешне мотивы могут быть как будто бы разными, но на самом деле в их основе лежит одна реальная причина.

Во вторую подгруппу включаем мотивы ухода из-за расхождения ожиданий участников с их реальным статусом. Например, иногда бывает так, что к подготовленным и способным участникам хора руководитель подходит с такой же меркой, как и к слабоподготовленным и музыкально неразвитым хористам. В результате подобного уравнительного подхода некоторым участникам нередко становится неинтересно, они не видят для себя условий развития своих потенциальных возможностей. Хормейстеры, как показывает опыт, часто работают с неоднородным составом коллектива, и более опытные из них умеют выработать правильную педагогическую линию,

позволяющую сделать интересной, содержательной и творческой работу всех участников.

К третьей подгруппе мы относим мотивы ухода из-за сложившихся межличностных отношений, они связаны с наличием в коллективе конфликтующих между собой отдельных групп участников или некоторых участников с хормейстером (столкновение мотивов престижного характера и т. п.). Иногда мотивы ухода связаны с несправедливым решением руководителя или с неровным его отношением к участникам, когда основное внимание уделяется наиболее способным солистам. Нередко в этих случаях руководитель прощает своим любимцам нарушения дисциплины, высокомерное отношение к рядовым членам и т. д.

Четвертая подгруппа мотивов ухода из коллектива непосредственно связана с серьезной перегрузкой концертными выступлениями, либо, наоборот, с отсутствием таковых. Любая крайность оказывает заметное влияние на формирование мотивов ухода из коллектива.

Вторая группа мотивов также может быть условно разбита на ряд подгрупп. Одна из них — это мотивы ухода из коллектива в связи с созданием неблагоприятного психологического климата по отношению к занятиям участников в самодеятельном коллективе. Так, некоторые студенты вынуждены были покинуть хор из-за того, что сам факт увлечения пением в учебной группе был воспринят с насмешкой и иронией. Эта группа мотивов особенно выделяется там, где самодеятельность существует непосредственно на предприятиях (в учреждениях, учебных заведениях и т. п.) и к ней выработалось безразличное или негативное отношение администрации, а также отсутствует подлинная забота общественных организаций о ее развитии. Так, при изучении причин ухода некоторых участников из цехового хора (18% от общего количества хористов) после смотра цеховой самодеятельности выяснилось, что «теперь (после смотра) никто их не обязывает ходить петь». Далее они объяснили: «До следующего смотра теперь далеко. А если будет нужно, мы опять придем, выучим какие нам предложит руководитель произведения. И не хуже других выступим на смотре».

Так, обязательность вступления и посещения занятий у некоторых участников хора непосредственно повлияла на их внутреннее отношение к содержанию деятельности в коллективе, не выработала у них духовных потребностей и интересов к этому виду художественного творчества и не привела к осознанию ее общественной значимости. Как известно, после смотра нередко коллективы, созданные только с ориентацией на выступление на смотре, распадаются. Отсюда возникает важнейшая

задача такой организации художественной самодеятельности, которая бы формировала и развивала общественно значимые мотивы деятельности и поведения, связанные с развитием личности, приобщением их к культуре и искусству. Поэтому среди ряда требований немаловажное значение имеет создание благоприятной обстановки на предприятии (в учреждении, учебном заведении и т. п.) для участия в художественной самодеятельности.

Исследование показало, что примерно пятая часть (из числа ушедших из трех коллективов) покинула хоры по причинам, не связанным с занятиями в коллективе и его социальной средой. Среди подобных причин наиболее распространенными оказались уход с места работы (цеховой хор и хор русской песни), перемена места жительства, изменение социального статуса (прежде всего замужество, женитьба и рождение ребенка). Заметим, что мотивы ухода из коллектива, объясняемые причинами перемены места жительства, своей загруженностью, увлечением другим видом деятельности (спортом, шахматами и т. п.), иногда маскирует действительные мотивы ухода, связанные с иными причинами. Поэтому для выяснения подлинных причин необходимо использовать косвенные приемы анализа факторов, а также их совокупности вместе с другими факторами — трудовой, учебной, общественной деятельностью, межличностными отношениями и т. п.

Современная теория и практика художественной самодеятельности все пристальнее обращаются к изучению личности участника, группы участников и коллектива в целом, к тем внутренним психологическим процессам, которые вызываются у них деятельностью, поведением и общением внутри и вне коллектива и специальными педагогическими воздействиями руководителя. Поэтому становится вполне объяснимым тот интерес, который проявляют передовые руководители к изучению социально-психологических и психолого-педагогических проблем художественной самодеятельности. Среди них видное место занимает проблема мотивации. Полученные в исследовании данные, по нашему мнению, показывают сложную и многообразную картину ведущих мотивов поведения и деятельности участников и групп участников в зависимости от их образования, возраста, общего развития, прошлого опыта и ценностных ориентаций. Вместе с тем на определенном (намеренно сравнительно ограниченном) материале прослеживается и характер изменений мотивов в ходе учебно-творческой и образовательно-воспитательной работы руководителя с коллективом. Кроме того, выявляются и некоторые важные мотивы ухода из коллектива, позволяющие лучше понять те причины, которые лежат как внутри деятельности коллектива, так и вне его.

По нашему мнению, полученные данные, не будучи исчерпывающими и не затрагивая других аспектов проблемы мотивации, могут способствовать не только развитию теории вопроса, но быть также полезными практическим работникам в области художественной самодеятельности. Руководитель, изучая характер и особенности мотивов вступления участников, мотивов поведения, деятельности и общения участников в коллективе, а также мотивы ухода из него, сможет целенаправленно формировать в условиях учебно-творческой и внеучебной работы общественно ценные мотивы личности.

Проблема мотивации, как важный показатель активности личности, групп, коллектива художественной самодеятельности в целом, находится на начальном этапе исследования. Ее решение потребует коллективных усилий специалистов, работающих в области теоретических и прикладных аспектов изучения художественной самодеятельности.

СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ	3
С. Кондратьева. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И ФОЛЬКЛОР (К ПРОБЛЕМЕ НАРОДНОГО ХОРА)	5
Т. Лукьянова. ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ТИПОЛОГИЯ НАРОДНО- ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА (НА МАТЕРИАЛЕ КАЛЕНДАР- НЫХ ПЕСЕН БРЯНЩИНЫ)	68
Т. Тодоров. О РАЗЛИЧИЯХ СОЦИАЛЬНОЙ ФУНКЦИИ И ЭСТЕ- ТИЧЕСКОЙ ПРИРОДЫ ФОЛЬКЛОРА И ХУДОЖЕСТВЕН- НОЙ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ	94
Г. Соболева. ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО НАРОДНОГО ХОРОВОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА (О ХОРЕ П. Г. ЯРКОВА)	101
А. Польшина. ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ И ПУТИ ЕГО РАЗВИТИЯ .	117
В. Живов. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СЛОВО И МУЗЫКАЛЬНОЕ ИС- ПОЛНИТЕЛЬСТВО	133
Ю. Соколовский и Г. Маленкович. ОПЫТ ИЗУЧЕНИЯ МОТИВА- ЦИИ В ХОРОВЫХ САМОДЕЯТЕЛЬНЫХ КОЛЛЕКТИВАХ .	146

НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Технический редактор С. Устинова.

Корректор Л. Милехина.

Л 58420. Подписано в печать 21/XI 1974 г. Формат бумаги 60×90¹/₁₆.
Объем 10,5 печ. л. Тираж 2000. Цена 85 коп.

Полиграфическое объединение «Полиграфист» Управления издательств, полиграфии
и книжной торговли Мосгорисполкома. Москва, ул. Макаренко, 5/16. Зак. 1020.

85 коп.