

ФОЛЬКЛОРНАЯ КОМИССИЯ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РСФСР

ТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР
И СОВРЕМЕННОСТЬ

всероссийская конференция
молодых фольклористов
20 - 26 февраля
1978 г.
г. Кириши.

Москва 1978

ТРАДИЦИОННЫЙ ФОЛЬКЛОР
И СОВРЕМЕННОСТЬ.

всероссийская конференция
молодых фольклористов
20 - 26 февраля
1978 г.
г. Кирishi.

Редколлегия: Е.В.Гиппиус (отв. редактор), М.А.Енговатова,
Б.Б.Ефременкова, Л.М.Ивлева, И.В.Мациевский.

О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ТРАДИЦИОННЫХ И ВТОРИЧНЫХ ФОРМ БЫТОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОСТИ

И. Мациевский (Ленинград)

Произведения фольклора уже давно перестали быть связанными только с традиционным функционированием, средой, ситуацией, характером и способами исполнения, кругом традиционных носителей и ценителей. В современную эпоху, когда увлечение фольклором и фольклоризм, как общественно-эстетическое течение, приобретают все более массовый характер, круг и масштабы вторичных форм бытования фольклора резко возрастают.

Сами носители фольклора свои традиционные песни и наигрыши все чаще исполняют не в традиционной ситуации, а на репетициях в клубе, со сцены, на этнографических концертах и фестивалях самодеятельности, для записи на магнитную пленку или граммпластинку. Ставшие поистине всеохватными массовые средства коммуникации — кино, радио, телевидение — делают песню всенародным достоянием. Еще в большей степени, чем подлинная народная песня, миллионам слушателей становятся известны самые разнообразные виды ее трансформации благодаря исполнению их профессиональными и самодеятельными фольклорно-этнографическими ансамблями, "народными хорами", эстрадными коллективами, а также через композиторское творчество. Широко распространились и различного рода подделки под фольклор. Популяризации фольклора (или его обработок) способствуют и самые разнообразные песенные сборники, а также исследования по фольклору.

Но воздействие фольклора на современную культуру — лишь одна сторона и один результат функционирования его вторичных форм. Сам традиционный фольклор оказывается под мощным давлением фольклоризма. Воздействие его многообразно и разнопланово.

Пропаганда подлинного фольклора способствует повышению престижности его в кругу самих носителей фольклора, а их участие в концертах — повышению авторитета носителей и самого фольклора в традиционной деревенской среде. В таких местностях и фольклор живет, и интерес к фольклору не падает. Однако рельефнее становится граница между носителями фольклора и другими жителями села, первые становятся "артистами", что нарушает специфическую гармонию традиционного бытования фольклора в естественной среде. Кроме того, доведенная до гипертрофии дифференциация между выступающими и невыступающими в концертах носителями фольклора и активное поощрение первых за счет невнимания ко вторым, — наносят существенный вред тем формам и видам фольклора, сцена которым принципиально противопоказана.

Привлечение молодежи к традиционной песне — один из прямых результатов воздействия молодежных концертных фольклорно-этнографических ансамблей. Их ориентация на местные традиции так же, как и целевая поисковая деятельность фольклористов в этом направлении весьма определенно активизируют внимание носителей фольклора на исконных архаических жанрах — календаре, свадьбе, пастушеских наигрышах, хороводах, — и многие из них из сферы памяти переходят в круг активного бытования (иногда даже с частичным восстановлением, на новом уровне, прежней функции).

Вместе с тем, широкая пропаганда фольклора способствует и его делокализации. И не только репертуар народных исполнителей пополняется новыми для него по происхождению произведениями, что все больше сближает репертуар фольклорных певцов разных районов. Сближаются и манеры исполнения. Налицо тенденция к образованию некоей усредненной манеры пения, типизации инструментальной фактуры, строя и диапазона инструмента и т.д. Причем, эта типизация есть далеко не всегда результат взаимообогащения культур, но часто — наоборот — взаимообеднения. Последнее в значительной степени обусловлено ги-

пертрофическим креном в пропаганде фольклора в сторону обработок и трансформаций, а не в подлинном виде. Такая пропаганда (помноженная на весьма некритичное отношение к обработке) оказывает чрезвычайно сильное разрушительное действие на традиционный фольклор. Особенно заметно это в тех местностях, где активная пропаганда и поощрение подлинного фольклора не ведется и силам деформации ничего не противостоит.

Наименее противоречиво действие фольклорных сборников. Более всего оказывает прямое действие лишь словесная сторона песни. Иногда текст из сборника входит в репертуар носителей фольклора, но на базе местных традиционных мелодий. Музыкальная сторона сборников сегодня еще носителями мало где усваивается. Однако опосредованное — через исполнение опубликованных песен в самодеятельности и в школе — действие ее весьма решительно и многосторонне.

Рассмотрение сложнейших процессов взаимодействия традиционных и вторичных форм бытования фольклора и поиск наиболее оптимальных и продуктивных путей управления этими процессами — не только важнейшая научная задача, но и огромный общественный долг современной советской фольклористики.

ТРАДИЦИОННЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В СОВРЕМЕННОЙ НАУКЕ
(к проблеме интонационного анализа)

И.И. Земцовский (Ленинград)

Исходя из признания традиционности определяющим признаком фольклора, важно осознать специфичность фольклорных традиций. Они являются перед нами в итоге многовекового исторического развития, однако в них своеобразно запечатлевается не только результат пути, но и сам путь, а точнее — его важнейшие вехи, интонационно как бы оседающие в нем.

Главное в понимании музыкального содержания произведений фольклора — умение слышать их интонационно (в асафьевском смысле). Поэтому мало сказать, что необходимо знание живой традиции и непосредственное знакомство с народными музыкантами, ибо иной специалист и живую музыку может слышать не интонационно, а нотно, схематично, формально, и наоборот — специалист, обладающий мастерством интонационного анализа и знающий данную фольклорную традицию, и в нотной изолированной записи способен услышать стоящее за нотами живое музыкально-интонационное содержание. Последнее требует от специалиста не формального, а поистине творческого анализа, проникновения в глубинные, подчас ассоциативные ряды фольклора.

Традиционный музыкальный фольклор — явление сложное, неоднородное, почти всегда полистадиальное. Отделить в нем более или менее архаичное от нового и новейшего механическим путем едва ли возможно: музыкальный образ никогда не суммирует пройденных этапов, но интегрирует их, сплавляя в новое и органичное целое. Именно интонационный анализ позволяет услышать не только данное, лежащее на поверхности, музыкальное содержание, но и то содержание, которое присутствует в звучащем сегодня фольклорном мелосе как бы в снятом

виде. Оно вскрывается, в частности, благодаря привлечению большого и типологически родственного материала.

Значение разноуровневых системно-типологических сопоставлений при исследовании диалектально локализованных фольклорных явлений признается в современной науке особенно перспективным. Результативность системного подхода к изучению музыкально-интонационного содержания фольклора зависит в первую очередь от типологического понимания пронизывающих фольклор системных связей и отношений.

Системно-типологический подход актуален в исследовании не только музыкально-фольклорной интонации, но и народного интонирования во всей его реальной сложности, включая различного рода переинтонирования как творческий процесс, лежащий в основе исторического развития самого музыкального фольклора и отражающийся на его полистадиальности. Переинтонирование, т.е. переосмысление сложившихся интонаций, следует понимать как музыкальную сущность жанровых и образно-содержательных метаморфоз. Переинтонирование — это такое преобразование известного материала, в результате которого возникает качественно новое целое при использовании элементов старого.

Целесообразно обозначить некоторые характерные для современной русской народно-песенной традиции черты полистадиального интонирования и способы их аналитического распознавания на следующих примерах: исторический процесс переосмысления (музыкального переинтонирования) жатвенных трудовых песен в лирические песни-жалобы (см. З.Эвальд, 1934); переинтонирование мелоса песен различных жанров, функционирующих в качестве колыбельных (см. З.Можейко, 1971); специфика интонирования русских былин, мелодически не самостоятельных (см. А.Маслов, 1911); переинтонирование как творчество в городском и рабочем фольклоре (см., напр., студенческие, солдатские, революционные, песни гражданской войны); переинтонирование и конта-

минация в современном крестьянском и городском песенном фольклоре.

Таким образом, традиционный фольклор предстает в современной науке как исторически развивающаяся, внутренне динамичная и полистадиальная система, потенциально готовая к переинтоврированию в новых условиях — при органичной и типологически закономерной эволюции самой фольклорной традиции.

О ТРАДИЦИОННОСТИ ЭПИЧЕСКОГО МИРА У РАЗЛИЧНЫХ ТИПОВ БЫЛИННЫХ СКАЗИТЕЛЕЙ

Н. Черняева (Петрозаводск)

Одна из современных проблем изучения традиционного эпоса связана с исследованием степени каноничности его основных категорий.

К основным семантическим категориям эпического мира относятся пространство и время, эпический кодекс поведения (собственно эпические поступки) и церемониал, психологические и интеллектуальные аспекты поведения, эпические персонажи, предметный мир. Определяющая роль в системе этих категорий принадлежит пространственно-временным характеристикам, от которых зависит тип сюжета и композиции, характер эпических категорий и правила их функционирования в эпическом тексте.

Степень традиционности семантических категорий служит важным типологическим определителем при изучении искусства сказителя. Традиционность и стабильность былинного мира выясняется через отношение данного эпического текста к другим эпическим текстам, к системе фольклорных жанров, обрядов и верований, а также к эмпирической действительности и быту, к письменным источникам литературного происхождения. Наибольшую проницаемость эпический мир обнаруживает по отношению к эмпирической действительности и к эпической системе в целом, то есть к другим эпическим сюжетам и текстам.

Анализ нарушений эпического канона показал, что самой консервативной категорией оказывается эпическое пространство. Далее в порядке убывания следуют эпические время и кодекс поведения, этикет, психологические и интеллектуальные реакции персонажей, предметный мир.

Наиболее "абстрактные" и наиболее важные для сюжета и композиции эпические категории обладают наибольшей степенью устойчивости по отношению к различным эпическим сюжетам и текстам, а также по отношению к эмпирической действительности. Внутри каждой из них есть своя градация традиционности. Так, нарушения законов эпического пространства касались в первую очередь "социального", "очеловеченного" пространства - таких докусов, которые "ближе" сказителю и имеют аналогии в окружающем его мире. Законы изображения эпического времени нарушаются обычно в тех случаях, когда описывается скорость совершения одного или нескольких последовательных действий, соотносимых с реальными жизненными "прототипами". В системе эпического кодекса поведения отклонения от норм затрагивают поступки, связанные с экзистенциальными состояниями (жизнь, смерть, сон) или с моментами жизни, важными для традиционного коллектива (свадьба). Из предметного мира подвержена нарушениям та сфера, которая имеет наибольшее число аналогий в ежедневном быту крестьянства.

Нарушения эпического канона обусловлены несколькими причинами, одна из которых базируется на семантических оппозициях: далекий - близкий, чужой - свой, неизвестный - известный, неопределенный=условный=недифференцированный - конкретный=реальный=дифференцированный и т.д. Наименее каноничны поэтому те подгруппы семантических категорий, которые соответствуют вторым членам оппозиций (близкий, свой и т.д.) и имеют "прототипы" в действительности: в основном сказителю (и вообще носителю фольклора) доступно наиболее конкретное, лежащее на поверхности значение художественного образа, остальной объем которого скрыт в подтексте.

Характер нарушений и объем их обусловлен типом обучения и исполнения. У сказителей, которые используют в своем творчестве модели, типы отклонений от норм и объем этих отклонений увеличиваются

по сравнению с теми сказителями, которые ориентируются на конкретные текстовые образцы. В связи с этим особое внимание обращается на "языковую" сторону обучения и исполнения. Она как будто "работает" относительно независимо от того, как сказитель осознает эпический мир. Таким образом, между типом варьирования текста и интерпретацией его сказителем нет прямой зависимости. Это позволяет поставить весьма актуальный вопрос: только ли в самой системе обучения и исполнения данного жанра должно искать причины не только отклонений от норм, но и причины стабилизации эпических текстов? Для его решения, по-видимому, необходимо обратиться, во-первых, к некоторым общим особенностям человеческого мышления, во-вторых, ко всему комплексу традиционных представлений и фольклорных жанров, характерных для данной фольклорной общности.

МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВАЯ СИСТЕМА ТРАДИЦИОННОЙ РУССКОЙ ПЕСЕННОЙ КУЛЬТУРЫ ЗАКАМЬЯ

М.Енговатова (Москва)

При типологическом изучении традиционного русского фольклора следует различать коренные и переселенческие локальные традиции. Переселенческие традиции позднего смешанного формирования отличаются от коренных по жанровому составу песен и музыкально-стилевой неоднородности жанров, образующей определенную систему музыкально-стилевых типов.

Объект нашего исследования — жанровые циклы песен, исполняемых многоголосно на территории заволжских районов Ульяновской области и Татарской АССР — ареала компактной группы переселенческих сел середины XVII века на территории Закамья.

Местный музыкальный песенный стиль этого ареала представляет собой устойчивую систему взаимосвязей структурных компонентов, мелодико-многоголосного склада песен и характера их интонирования.

Но в местном стиле выдержаны не все бытующие здесь песни, а лишь основная их часть, образующая устойчивые музыкально-стилевые типы каждого жанра. Они образуют ядро традиции. Внутри этого ядра каждый жанровый цикл представлен не одним, а двумя или несколькими типами, не всегда сходными. Так, два типа местных хороводных песен ("вёшние" семищкие и "ходячие" песни) могут быть сходны по ритмической форме, но всегда различны по мелодической организации; два основных типа свадебных прощальных песен сходны по мелодике и ритмике, но отличаются принципами их координации в напевах; два типа свадебных величальных песен принципиально различны по ритмической форме; три основных типа местных протяжных песен ("улишние", "некрутские" и "масленичные") имеют

несходные типы композиций, а два первых из них отличаются от третьего и по характеру своей мелодики и многоголосия.

К таким устойчивым музыкально-стилевым типам, образующим основное ядро местной традиции, в каждом песенном жанре примыкают неоднородные по музыкальному стилю группы песен, отдельные стилевые компоненты которых родственны устойчивым стилевым особенностям каждого жанра, а другие — несходны с ними. Эти последние группы песен образуют как бы периферию устойчивого стиливого ядра традиции, а ее своеобразие в целом определяется формами взаимосвязей устойчивых и неустойчивых музыкально-стилевых явлений каждого жанра. Характерно, что в Закамье периферия представлена почти в каждом жанровом цикле (кроме календарных песен), но везде — различно. Наиболее обширна и разнообразна она в жанрах, не связанных с обрядом: протяжных, "ходячих" (игровых), скромнее — в обрядовых: свадебных, хороводных семицких.

Цельность и самостоятельность местной музыкально-стилевой системы определяет межжанровое родство отдельных стилевых компонентов устойчивых жанровых стилевых типов, неустойчивых явлений и перекрестное родство между ними. Так например, особенность местного стиля — общность мелодико-многоголосного склада "вёшних" семицких, свадебных прощальных и двух первых типов протяжных песен, а также родство мелодического стиля "ходячих" песен с мелодическим стилем периферийных свадебных и "вёшних" хороводных, и общность ритмической организации некоторых периферийных протяжных с плясовыми песнями.

Вместе с тем, переселенческие традиции характеризуются постоянной внутренней подвижностью, активностью процессов эволюции стиля. Причем, в настоящее время можно наблюдать различные формы состояния этих процессов. Так, консервативность композиционного типа закамских календарных песен сочетается с изменением их мелоди-

ческого облика в связи с переходом в репертуар детей, устойчивое существование вне обряда (при сохранении обрядовых ассоциаций) специфически местных музыкальных типов свадебных и семицких хоро-водных песен характеризуется выдвижением одних из них в качестве ведущих, а музыкальный стиль "ходячих" песен обнаруживает следы недавнего формирования его во взаимосвязи с частушкой. Наиболее же сложные процессы заметны в жанре лирической протяжной песни, где наряду с реликтовым существованием некоторых характерных песенных типов наблюдаются процессы активной динамики музыкального стиля, его настоящая эволюция.

Противоречивые формы взаимодействия разнородных стилевых элементов - одна из самых характерных особенностей переселенческих традиций. Так, в местных зимних поздравительных песнях структура северного "Виноградья" (и характерные для него тексты) соединяются с окским рефреном "Тауси", а северные мелодико-многоголосный облик и хореография "вёшних" семицких песен сосуществуют с ритмикой, имеющей аналогии в западных русских культурах, тогда как эти песни связаны в Закамье со своеобразной развитой культурой семика, имеющей аналогии в южнорусских традициях.

Исследование природы подобных музыкально-противоречивых в стилевом отношении переселенческих традиций возможно путем выделения устойчивых музыкально-стилевых песенных типов, характерных элементов местного музыкального стиля (проявляющихся и в периферийных явлениях) и сравнительного изучения их с подобными же компонентами традиционных культур коренного населения, переселившегося в данный ареал, и населения (русского и других народов) пограничных территорий, а также путем сравнительного изучения местных форм взаимодействия стилевых компонентов с аналогичными явлениями в типологически родственных культурах.

ТРАДИЦИОННЫЕ КАЛЕНДАРНЫЕ ПЕСНИ
ВЕРХНЕЙ И СРЕДНЕЙ ЛОВАТИ

Т.Карнаух (Москва)

В русских селах среднего течения реки Ловать и белорусских селах верхнего ее течения, обследованных мною в 1972-1977 г.г., обнаружена песенная традиция, однородная: по составу песенных жанров, типологии песенных напевов каждого жанра, их мелодическому стилю и форме совместного их исполнения. Совокупность перечисленных особенностей этой местной традиции позволяет рассматривать ее как единый песенный ареал на русско-белорусском пограничье.

В местной традиции всего этого ареала преобладают циклы календарных и свадебных песен, в которых наиболее определенно и отчетливо выражены особенности местного мелодического стиля и стиля совместного пения, в то время как в жанрах неприуроченных песен, представленных в несравнимо меньшем числе, местные стилевые особенности выражены значительно менее ярко и определенно,

При совместном исполнении календарных и свадебных песен они поются во всех обследованных селах в стиле строгой хоровой монодии. Отклонения от унисона почти не встречаются или встречаются лишь как единичные исключения. Этот стиль совместного пения обнаружен на русской этнической территории впервые и нигде, кроме названного ареала, не встречался собирателям. Неприуроченные лирические песни наблюдались мною в исследованном ареале и представлены в моих звукозаписях только в одиночном исполнении.

Напевы всех записанных мною приуроченных песен (трехсот календарных и более шестисот свадебных) устойчиво сохраняют в современном быту традиционные особенности их мелодической и ритмической формы (в большом многообразии местных видов), поэтические тексты — традиционные особенности поэтики и стихового ритма, а все календарные песни — свою традиционную сезонную приуроченность. Но сами обряды, сопровождавшиеся в прошлом приуроченными к ним календарными и свадебными песнями, ныне забыты.

Цикл календарных песен представлен в бассейне реки Ловать колыдками, масленичными, волочебными, егорьевскими, купальскими, толочными и жнивными песнями. Анализ этого материала позволяет выявить принципы организации каждого жанра. По принципу одного песенного типа организованы колыдки, масленичные и волочебные. Более подвижен принцип организации егорьевских, купальских, толочных и живных песен, в которых даже один и тот же обрядовый текст может встретиться в различных мелодических и ритмических модификациях.

ОСОБЕННОСТИ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ
ЗАПАДНЫХ РАЙОНОВ КАЛУЖСКОЙ ОБЛАСТИ
(бассейн р. Болвы)

В.Кустовский (Москва)

В междуречье рек Десны и Болвы проходит граница верхнеокского и верхнеднепровского мелодических стилей традиционной песни, которые в разных формах сочетаются в местной песенной традиции.

Одной из характерных ее особенностей является строгая сезонная приуроченность песенных жанров и их подразделение по местной терминологии на "святковские" (зимние), "масленские", "весенние", "духовские", "летние", "ужиньво" и "восенские" (осенние) песни.

Эта жанровая система обнаруживает прямое родство с жанровой системой соседних районов Смоленской области (Ельнинского, Рославльского), но отличается от нее в существенных деталях. Так, в Смоленской области карагоды приурочены только к зимнему периоду и называются "святковскими", а в бассейне реки Болвы "карагоды" исполняются как на Святки, так и весной в Духов день, также как и в другом ее пограничье — южных районах Калужской области (бассейн р. Оки).

Свадебная песенная традиция р. Болвы родственна смоленской и несходна с соседней верхнеокской, что отражается как в местной жанровой терминологии, так и в составе песен, и их мелодическом стиле, и стиле совместного исполнения песен.

Музыкальный стиль протяжной песни бассейна реки Болвы, не всегда сезонно приуроченной, родственен музыкальному стилю верхнеокских песен этого жанра.

Традиционные музыкальные инструменты представлены в бассейне

реки Болвы многоствольными флейтами (кувиклами), которые называются здесь дудками.

Таково современное состояние традиционной музыкальной культуры бассейна реки Болвы.

СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ В СОВРЕМЕННОМ БЫТУ
НАСЕЛЕНИЯ НИЖНЕЙ ОНЕГИ

Е.Резниченко (Москва)

В современном музыкальном быту сельского населения низовьев Онеги традиционный свадебный обряд и сопровождающие его песни и причитания не сохранились в той форме, которую вспоминают местные жители старшего поколения. По их сообщениям, в начале нашего века местный свадебный обряд состоял из следующих составных частей: сватовство, богомолье, рукобитье, прощальные вечера у невесты, обряды дня венчания и "хлебны" (столование у тещи во второй свадебный день). Свадебные песни и причитания исполнялись на прощальных вечерах у невесты (прощальные песни), в канун венчания (прощальные, корильные песни и причитания) и на хлебинах (величальные песни, по некоторым данным — корильные). Но и в те годы помимо собственно обрядовых песен и причитаний в определенные моменты свадьбы пелись необрядовые песни (по преимуществу протяжные о женской доле, а также — застольное величание "Чарочка").

В современном быту соотношение обрядовых и необрядовых песен, исполняющихся на свадьбе, значительно изменилось. Причитания исчезли, а свадебные обрядовые песни сохранились лишь частично; наиболее устойчиво укрепились величальные песни, исполнявшиеся в прошлом на хлебинах, а ныне — на свадебном пиру. В то же время круг необрядовых песен, исполняющихся на свадьбе, значительно расширился. Они утверждаются на месте уходящих из памяти обрядовых песен и причитаний или существуют наряду с ними. При этом часть протяжных песен приурочивается к определенным моментам свадебного обряда, по преимуществу именно тем, которые утратили в

современном быту ранее приуроченные к ним обрядовые песни и причитания. Вместе с тем наряду с традиционными величальными песнями в функции величаний исполняются и такие неприуроченные песни, как застольные "Чарочка" и "Аленький цветочек". Характерно, что обе эти песни называют, так же как и величания, припеваниями.

Единичные записи напевов и текстов свадебных песен низовьев Онеги, сделанные в последней трети прошлого века (сборники П.С. Ефименко, 1878 года; Ф.М. Истомина и Г.О. Дютша, 1894 года), недостаточны для суждения о тех изменениях, которые произошли с местными свадебными песнями на протяжении истекших ста лет, тем более, что эти самые ранние записи не только единичны, но и во многих отношениях не вполне точны.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ
НАРОДНОГО ПЕСЕННОГО ИСКУССТВА НА ДОНУ

Т. Рудиченко (Ростов на Дону)

Новые музыкальные записи народных песен на территории бывшего Войска Донского показали устойчивую сохранность местной певческой традиции и позволили выявить некоторые тенденции в современном бытовании песенного фольклора на Дону: ассимиляцию поздней городской и традиционной украинской песни и наибольшую сохранность традиционной казачьей песни в женской певческой традиции. В ней удержались не только специфичные для нее жанры, но и в большой мере жанры мужской казачьей традиции и характерные особенности их исполнения.

В связи с этим, песни, исполнявшиеся в прошлом на военной службе, утратили свою первоначальную функцию и поются ныне женщинами на праздниках ("гульбе"). Некоторые обрядовые жанры, потерявшие практическое назначение, также утратили свою первоначальную функцию.

Существенно изменилось и соотношение жанров. В наше время выдвинулась на первый план прежде всего плясовая песня. Хороводные и вечериночные песни сохранились только в старшем возрастном слое.

Вместе с тем на Дону народная песня бытует ныне не только в стихийно-традиционной, но и в организованно-концертной форме. Организованная концертная практика является в настоящее время распространенной формой передачи певческих традиций, как в пассивной форме — слушания, так и в активной — в практике припевания молодежи в коллективах. Ныне ей принадлежит важная роль в переосмыслении традиционных социальных функций фольклора, в культивировании жанров,

вышедших из стихийно-традиционной исполнительской практики. Форма концертного исполнения традиционных песен развивается на Дону путем, ведущим к интеграции местных стилей. Однако черты местного стиля выявляются и в ней еще вполне определенно, прежде всего в сохранении своеобразных форм многоголосия и основных стилевых особенностей мужской певческой традиции.

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТРАДИЦИОННОГО ПЕСЕННОГО ИСКУССТВА РУССКОГО СЕЛА НА УКРАИНЕ

Б.Геворкян (Москва)

Село Терновая Харьковского района Харьковской области представляет собой пример этнической изоляции русского населения в украинском окружении — явления привлекающего к себе пристальное внимание этнографов и фольклористов. "Давно замечено, что иноэтническое окружение... способствует консервации традиционных форм и духовной, и материальной культуры. Именно это обстоятельство делает так называемые этнические острова предметом особенно увлекательным для этнографического исследования".

В результате длительной этнической изоляции русского населения с. Терновая в современном музыкальном быту устойчиво сохраняются приуроченные календарные и свадебные песни, а в недавнее еще время сохранялся традиционный обряд-шествие жителей села на семик, сопровождаемый песнями, а заивание липки. Обряд "щедрования" под Новый год, как и вождение хороводов на масленицу, существуют и поныне.

Наиболее устойчиво сохранился в быту села свадебный обряд (многие справляют свадьбу "по-старинному" до сих пор), а свадебные песни, сохранившиеся также наиболее устойчиво, в местной традиции родственны всем остальным жанрам приуроченных и неприуроченных песен и по характеру их мелодики, и по их многоголосному складу.

Поют в Терновой и украинские песни, но они исполняются в иной манере, чем русские. Заметна также и своеобразная форма возрастной

* Чистов К.В. Этническая общность, этническое сознание и некоторые проблемы духовной культуры, СЭ, 1972, №3, с. 78.

циклизации традиционных песен: русские приуроченные песни поют женщины старшего возраста, украинские — преимущественно молодежь.

Вся местная песенная традиция складывалась на основе стилистики приуроченных песен. В условиях этнической изоляции это привело к архаизации поздних неприуроченных песен, закреплению в них системы выразительных средств, характерных для свадебных и календарных песен. В результате местная песенная традиция в том виде, в котором она дошла до наших дней, представляет собой высокую степень стилевого единства, которое прослеживается как на уровне песенной традиции в целом (манера интонирования, многоголосный склад бурдонного типа с определенными и устойчивыми звуковысотными соотношениями голосов в хоровой фактуре, стереотипность начальных и завершающих мелодических построений и др.). так и в отдельных жанрах и жанровых группах.

Изучение песенных традиций, существующих долгое время в условиях этнической изоляции, дает ценный материал для решения многих ключевых проблем этномузыкологии.

ТРАДИЦИОННЫЕ ПЕСНИ В СОВРЕМЕННОМ БЫТУ
РУССКИХ И МОРДОВСКИХ СЕЛ ВЕРХОВЬЕВ РЕКИ МЕДВЕДИЦЫ

Т.Ананичева (Москва)

Материалом исследования являются записи фольклорной экспедиции 1976 года в мордовских селах Сухой Карбулак и Оркино Саратовской области и окружающих их русских селах — в местах, где в начале века работал академик А.А.Шахматов, широко осветивший все жанры мордовского устного народного творчества в своем труде "Мордовский этнографический сборник" (Спб., 1910).

Изучая фольклор двух сел, А.А.Шахматов обнаружил, что жители эрзянского села Оркино, имея возможность часто общаться с жителями других мордовских сел, больше сохраняют национальные традиции, чем крестьяне эрзянского села Сухой Карбулак, расположенного среди русских сел. В "Мордовский этнографический сборник" А.А.Шахматова вошли тексты мордовских свадебных, балладных, солдатских, весенних, постовых, скоморошных, плясовых песен и зимних колядований. Ряд песен села Сухой Карбулак помещен со слуховыми записями напевов, произведенными сельским учителем Ф.Учаевым.

Фольклорная экспедиция 1976 года показала, что в современном репертуаре мордовских сел сохранился только ряд свадебных, весенних, плясовых, шуточных, балладных, солдатских песен и зимних колядований. При этом свадебные мордовские песни поются лишь в селе Оркино и окружающих его мордовских селах, тогда как русские свадебные песни для этих сел не характерны. В селе Сухой Карбулак, напротив, весь свадебный обряд сопровождается традиционными русскими свадебными песнями, что подтверждает мысль А.А.Шахматова об обрусении этого села.

Особенностью современного фольклора мордовских и русских сел Петровского и Базарно-Карбулакского районов является распространенность одних и тех же русских традиционных свадебных и лирических песен.

Зимние поздравительные величания в русских селах бассейна р.Медведицы поются с припевом "Таусень", в мордовских - "Коляда". В мордовских селах исполняется большее число русских хороводных песен, чем в русских селах, в то же время зачины хороводных песен в русских селах перешли в песни лирического жанра.

Музыкально-ритмические формы русских и мордовских песен всех жанров, кроме свадебных, подразделяются на два основных вида: а/ соответствующие семисложному, б/ соответствующие десятисложному стиху (5+5). Музыкально-ритмические формы, соответствующие девятисложному стиху, присущи только русским свадебным песням, исполняемым как в русских, так и в мордовских селах. При сравнении музыкально-ритмических форм записанных нами песен с формами песен, опубликованных А.А.Шахматовым, заметны лишь небольшие изменения.

Напевы современных записей мордовских песен и тех же записей начала века имеют общую ладо-мелодическую основу. Для большинства напевов мордовских песен характерны антемитонные лады. В русских песнях обозначенного ареала они встречаются реже.

О МЕТРО-РИТМИЧЕСКИХ ЭТАЛОНАХ^{*} ТРАДИЦИОННЫХ МЕЛОДИЙ УКРАИНСКИХ ПЕСЕН

Б. Луканюк (Львов)

Напевы традиционных украинских песен отличаются огромным многообразием музыкально-ритмических форм. Попытки их систематического описания практически невыполнимы, если не прибегнуть к условному подразделению их на "основные" и "производные".

Критерием для такого подразделения могут быть избраны соотношения относительных протяженностей музыкально-синтаксических единиц песенного периода. Чтобы выявить эти особенности, достаточно придать длительностям ритмической схемы цифровое выражение, что позволяет легко их суммировать и, тем самым, устанавливать соотносительность величин ритма в виде формул суммирования (например: $\text{III}!! \mid \text{III}!! = \text{IIII}2 + \text{IIII}2 = 6+6$ или отношения (т.е. $6+6 = 1:1$)).

В украинском народном песнетворчестве, наряду со строго соразмерными песенными периодами, имеют место напевы, в которых величины отдельных построений не совпадают (например: $\text{III}!! \mid \text{I} \text{I}!! = 8+10 = 4:5$ и т.п.). "Происхождение подобных форм, — писал К.Квитка, — можно пояснить следующим образом: ритмическая эволюция песен происходит в результате борьбы между "кристаллическим принципом", который заключается в членении произведения на равные части, состоящие из одинакового количества равномерных тактов, и "витальным принципом", действие которого проявляется в нарушении

* См.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971, с.24-27; Квитка К. Избранные труды, т. I, М., 1971, с.50, 65-71; т. 2, М., 1973, с.121-122.

этой ровности и в разного рода отклонениях от нее[★]. Отсюда соразмерность или несоразмерность протяженностей частей песенного периода позволяет подразделить все песенные формы на два вида: кристаллические — естественные ритмические эталоны песенных напевов, и витальные — отклоняющиеся от них ритмические формы, которые в целях систематизации, а также сравнительных исследований необходимо привести к нормальным эталонам.

К простейшим формам витальности принадлежат:

1) расширения или сжатия отдельных ритмических длительностей в инципитах или клаузулах музыкально-синтаксических построений песенных периодов (типа "выписанных" фермат или "пропущенного" паузирования и т.д.);

2) присоединения ("аффиксации") или усечения отдельных ритмических длительностей в инципитных или клаузульных участках песенных периодов, что в некоторых случаях может вести к полному переосмыслению изначального песенного типа.

Наиболее простые проявления витальности в ритмических формах обычно уясняются благодаря изоритмичности построений в песенном периоде, когда наложения соответствующих себе ритмичкой музыкально-синтаксических единиц позволяет обнаруживать места отклонений от принципиальной кристалличности. Если отклонения от нее значительны и, главное, многозначны, тогда для успешной реконструкции необходимо привлечь достаточное количество ближайших вариантов рассматриваемого напева.

★ Квитка К. Избранные труды, т. 2, с. 133.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ УКРАИНСКИХ ПЕСЕН
СЕЛА ХОДОВИЧИ СТРИЙСКОГО РАЙОНА ЛЬВОВСКОЙ ОБЛАСТИ
В СОВРЕМЕННОМ БЫТУ

Е. Дудюк (Львов)

Традиционные песни села Ходовичи были записаны сто лет тому назад Иваном Колессой. Его материалы были частично опубликованы посмертно отдельным сборником.¹⁾

В 1972-73 годах мы записали в том же селе почти пятьсот традиционных песен: календарно-обрядовых (колядок, щедривок, гаивок), свадебных, социально-бытовых, баллад, песен-хроник, неприуроченных лирических, а также песен, возникших в годы Великой Отечественной войны. Значительная их часть была ранее зафиксирована И. Колессой. Наши повторные записи были сделаны с целью комплексного исследования музыкального быта современного села. В соответствии с этой задачей было опрошено по методу С.И. Грици 200 из 600 рабочих Ходовичского стеклозавода, а полученные данные обработаны машинным путем во Львовском филиале Института общественных наук АН УССР.

Систематизация этого материала позволила установить преобладание интереса к традиционному фольклору (жанрам обрядовых песен) по преимуществу у старшего и среднего возрастного слоя, в то время как молодое поколение проявляет наибольший интерес к традиционным неприуроченным лирическим песням.

Повторные записи многих песен представляют собой контаминации, а также расширенные варианты песен, зафиксированных 100 лет

1) "Галицько-Руські народні пісні з мелодіями, зібрані в с. Ходовичах". - "Етнографічний збірник", т. XI. Львів, 1902.

назад. Вместе с тем напевы календарных песен (колядок, гаивок и щедривок) дошли до нас с конца XIX столетия в почти неизменном виде, свадебные (ладканки) и колыбельные песни в незначительно трансформированном виде, а напевы неприуроченных лирических песен трансформировались в наибольшей степени.

Сопоставление записей разного времени выявило наиболее стабильные компоненты (поэтический текст, строение стиха, ритмический рисунок мелодии, лад) и обнаружило наибольшую подверженность изменениям мелодических элементов.

О НЕТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЭПИЗОДАХ
СВАДЕБНОГО ОБРЯДА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНОМ БЫТУ
ОДНОГО УКРАИНСКОГО СЕЛА

Е.Ефремов (Киев)

В свадебном обряде села Княжичи Броварского района Киевской области сохранившиеся в современном быту традиционные собственно обрядовые действия и сопровождающие их обрядовые песни, сохранившие стабильные типовые напевы-формулы, сочетаются с нетрадиционными музыкальными эпизодами.

Нетрадиционный свадебный репертуар наряду с народными песнями и танцами разновременного происхождения представлен здесь еще и музыкой, созданной композиторами-профессионалами.

Представители старшего поколения с большим увлечением поют на свадьбе песни своей молодости: лирические, представленные протяжной песней и романсом, баллады, частушки, советские довоенные песни и песни военных лет. Вместе с тем, пожилые участники княжичанской свадьбы считают обязательным выполнение традиционного свадебного обряда. Исполнение же необрядовых песен на свадьбе существует в форме своеобразных музыкальных "вставок" и выполняет, в основном, эстетическую функцию.

Музыкальный репертуар молодых участников местной свадьбы совершенно отличен от репертуара представителей старшего поколения. Значительное изменение музыкальных вкусов сельской молодежи привело к тому, что коллективное музицирование на свадьбе сейчас подменяется, как правило, малохудожественной игрой и пением электрогитарного ансамбля из города, что постепенно превращает молодежь Княжичей в пассивных зрителей и слушателей.

Таким образом, необрядовые музыкальные "вставки" в свадебном обряде села Княжичи у представителей старшего поколения выдержаны, в основном, в стиле традиционной музыки, а у молодежи — связаны с разрушением традиционной формы обряда и выходом за рамки традиционного народного искусства.

ОСЕННИЙ ПРАЗДНИК ПОРТМАСЬКОН В СОВРЕМЕННОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ УДМУРТОВ

М.Хрущева (Астрахань)

По свидетельствам наблюдателей XIX и XX в.в. удмуртский праздник календарного обхода дворов портмаськон имел ограниченную зону бытования: в Увинском, Селтинском, Сямсинском, Вовожском районах (поселения калмезов), а также в Малопургинском районе. В экспедициях 1970-77 г.г. по Увинскому району этот праздник наблюдался нами в деревне Скал-Гурт (Ольховка), где он бытует поныне. Портмаськон — многочастный и полижанровый обряд. Ныне это — веселый праздник, включает: приветственные, застольные, корильные песни (высмеивание хозяев дома, гостей), пляски, прощальные благодарения.

Песни, исполняемые на портмаськоне, строго приурочены к этому празднику и ни в какое другое время не исполняются. По своему составу они не однородны. Наряду с древними собственно обрядовыми песнями в циклы портмаськона входят и необрядовые песни. К числу последних относятся песни позднего происхождения, включая и современные удмуртские песни, а также русские плясовне, укоренившиеся в песенном быту удмуртов.

Напевы собственно обрядовых песен портмаськона в стилевом отношении однородны. В них отчетливо различаются три вида мелодических формул: а) большетерцового типа (аналоичная свадебным песням центральных районов Удмуртии; б) квартового типа; в) кварто-квинтового типа (характерного для удмуртских песен Увинского района).

Мелодический стиль песен портмаськона соединяет различные временные пласты традиционной удмуртской песенности от архаичных до современных форм, причём наблюдается активное их взаимодействие и взаимовлияние, что можно наблюдать на примере их сосуществования в одном песенном цикле.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ МЕДВЕЖЬЕГО ПРАЗДНИКА
В СОВРЕМЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ УДЭ

Д.Шейкин (Владивосток)

В современном быту удэ широко распространена тотемная сказка (ниманку) о браке женщины с медведем. Ее версии, записанные в селениях на реках Уссурка и Хор, исполняются с песенными эпизодами — "явонный". "Явонный" появляются только в начале сказки, когда брат уходит на охоту, а сестра песней зовет своего любовника — медведя. В то же время на реке Бикин записана песня, текст которой является фрагментом этой же сказки: после смерти мужа — медведя женщина пошла через горный перевал и превратилась в медведицу. Жанр бикинской песни определяется не термином "ехный", обычно применяемым к самостоятельным вокальным произведениям удэ, а — "явонный", что указывает на осознаваемую жанровую связь с песенными эпизодами в сказке. Родственной, хотя и не вполне сходной, является мелодика и песни о женщине — медведице, и песенных вставок в сказке. В частности, их музыкальный ритм тождествен — это стабильная ритмическая формула: ! ! П ! .

Генетически сказка о браке женщины с медведем связана с мифологическими представлениями о медведе — прародителе. Следы этих представлений сохранились не только в фольклоре удэ, но и в некоторых их обычаях, значение которых им самим уже не понятно. Так, удэ на реке Ануй не выбрасывают черепа медведей, а коптят их над огнем и вешают на высокую ель. В прошлом этот обычай входил в традиционный ритуал медвежьего праздника, описанного В.К.Арсеньевым, но забытого, по его утверждению, к концу XIX века. Миф о браке женщины с медведем был драматургическим стержнем медвежьего праздника удэ, включавшего ритуальные песни и инструментальные наигрыши, сопровождающие мимические действия. Это дает основание пред-

полагать, что сохранившиеся в фольклоре удэ тотемная сказка (ниманку) и песни (явоний) представляют вокально-повествовательную модификацию некогда существовавшей музыкальной традиции медвежьего праздника (мифа аня-ни).

Данное предположение подтверждает родство отмеченных выше мелодий удэ с обрядовой музыкой их соседей: нивхов и айнов, сохранивших до 30-х годов нашего века живую традицию медвежьего праздника. Генетическое родство медвежьих праздников у нивхов, айнов, удэ и других соседних этносов установлено этнографической наукой. В наши дни ритуал этого праздника забыт, но инструментальная музыка, танцы и песни, некогда связанные с ним, продолжают бытовать. Так, во время экспедиции 1976 года у амурских нивхов выявлено семь типовых ритмических формул, выбивавшихся на ударном бревне - зас - женщинами во время медвежьего праздника. В 1966 году у сахалинских айнов записана ритуальная женская песня-пляска с хлопками, также сопровождающая праздник медведя. Сравнительный анализ удэйского, нивхового и айнского фольклора позволил установить, что:

1) музыка, сопровождающая обрядовые эпизоды праздника, исполняется только женщинами или от лица женщины-прародительницы (тотемная сказка и песня);

2) ритмическая формула в музыке как обряда, так и повествования родственна, несмотря на существенные жанровые и этнические отличия сравниваемых образцов фольклора.

Результаты анализа позволяют установить генетическую связь между музыкальным материалом тотемной сказки удэ и медвежьего праздника нивхов и айнов. Следовательно, можно предположить, что забытые музыкальные традиции медвежьего праздника удэ не исчезли, а переосмыслились в иных жанровых формах музыкально-фольклорного творчества.

О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА В ЯКУТИИ (на материале записей 1976 г. в Сунтарском районе)

З.Винокурова (Якутск)

Современное народное песнетворчество Якутии сохранило прочные связи с традиционным песенным искусством. В традиционной якутской вокальной музыке различаются два стиля интонирования: дьйэрэтии и дэгэрэн. В стиле дьйэрэтии, для которого характерен особый прием интонирования кылларах, исполняются традиционные протяжные песни тойук и песенные фрагменты олоһо. В стиле дэгэрэн исполняются традиционные танцевальные напевы кругового ооуохаа. Этот стиль стал основой профессионального творчества, в частности, — якутской массовой песни.

В современном быту песни жанра тойук, сохранив интонационные и эмоциональные "знаки" традиционной размеренной и неспешной манеры пения, становятся "концертными", что отражается прежде всего на выборе темы и построении текста (в последние годы появилось много тойуков о промышленном освоении Якутии, о Вилюйской ГЭС, Баме), а также на их временных рамках (можно заметить преобладание укороченной "схемы").

В этой форме обычно распеваются опубликованные стихи. Но встречаются импровизаторы, опирающиеся на традицию аллитерированного изложения. Утилитарно-художественная функция жанра тойук развивается и в форме алгысов, бытующих в виде застольных песен — свадебных или юбилейных песен-посвящений, благословений детям*. Вызывает интерес ансамблевое исполнение тойуков (толчком,

* В ранних фольклорных формах алгысы носили сугубо прикладную функцию и бытовали чаще в виде заклинаний духов природы, животных, очага...

возможно, послужили многочисленные современные ансамбли хомусистов, исполнителей на варгане). Это явление пока трудно объяснить с позиций "классической" традиции стиля дьмэретии, поскольку характерность сольного тойука заключена в импровизационности, качественно далекой от ансамблевой.

Эпическое олонхо в современном фольклоре Якутии практически не развивается; лишь немногие информаторы (старше 60 лет) сохранили в памяти песенные фрагменты ряда сюжетов. Широкое распространение имеют отрывки из известного памятника олонхо "Нюргун Боотур стремительный".

Традиция стиля дэгэрэн наиболее полно представлена в наши дни в запевах осуохая, конкурсы на лучшего исполнителя которого ежегодно проводятся в рамках национального весеннего праздника иһнах. Особую популярность приобрела форма эстафетного исполнения. Все чаще осуохай выносятся в финалы концертов художественной самодеятельности, сценически воплощаясь полукругом или несколькими рядами исполнителей, обращающих слова напева непосредственно к слушателям. Текст осуохая, как правило, импровизационен, а художественное его своеобразие определяется незаурядным поэтическим видением запевалы.

Ценность фольклорной традиции осознается якутами в соотношении последней с развивающейся художественной самодеятельностью. Кроме того, стимулом к широкому освоению традиционной песни стали регулярно проводимые конкурсы исполнителей и фестивали якутской музыки, результатом которых стало значительное снижение возраста исполнителей тойуков в последние годы.

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ МУГАМОВ

В. Садыкова (Владивосток)

Традиционный азербайджанский мугам представляет собой вокально-инструментальную свиту — Дастгях, состоящую из импровизированно варьируемых инструментальных разделов, тэснихов (песен) и рэнгов (танцевальных эпизодов). Традиционные инструменты для исполнения мугама: тар, кяманча, балабан, даф.

В современной практике исполнения мугамов заметны следующие тенденции:

1. Расширение образного содержания в связи с появлением современных тем и образов, отражающих советскую действительность.
2. Создание новых разделов и целых свит (Дастгях) в традиционных формах.
3. Бытование отдельных частей Дастгях в качестве самостоятельных произведений.
4. Масштабное сжатие мугама в форме сокращения числа традиционных разделов (например, использование лишь одной из двух традиционных разновидностей вступления).
5. Распространение женской и сольной мужской инструментальной форм исполнительства и нетрадиционных по составу ансамблей: оркестра народных инструментов и ансамблей, в традиционный состав которых вводятся темперированные инструменты (рояль, аккордеон).
6. Изменение исполнительских приемов, обусловленное знакомством с различными исполнительскими школами (в концертном исполнении и звукозаписи), а также с европейской классикой и музыкой других народов.

КАЗАХСКИЙ ЭПОС И СОВРЕМЕННОСТЬ

А.Кунаябаева (Ленинград)

К казахской эпической традиции относится не только героический эпос, но и целая группа функционально-разнородных песенных и речитативных произведений, образующих внутри народной музыкально-поэтической культуры специфическую систему эпико-повествовательных жанров.

Носителями эпических песен были и остаются до сих пор "жырау" и "жырым" - народные сказители, знатоки традиционных эпических сказаний и мастера их интерпретации в традиционном стиле, индивидуально преломляемом в их творчестве. Их ученики овладевают сказительским искусством методами профессионального обучения. "Школы" сказителей различаются по именам создавших их жырау и жырым.

Эпические песни распространены почти на всей территории Казахстана, но центром традиции казахского эпоса являются юг и юго-запад республики, где и в наше время существуют несколько различных сказительских школ.

Казахская эпическая традиция поразительно жизнеспособна. Сказители до сих пор поют и классический героический эпос, и иные традиционные произведения эпического рода, широко популярные в самых широких слоях народа.

Новые поэтические тексты, в которых жырау начали живо откликаться на все важнейшие события современности, появились еще в 1920-1930-х годах. В самые последние годы получили распространение песни, посвященные 50-летию Казахстана и другим крупным событиям общественной жизни социалистического общества.

Эпические песни, создаваемые жырау, распространяются не только в их исполнении, но и в рукописных списках и магнитофонных записях. Произведения эпических жанров пронизывают весь быт современных казахов и обладают огромной силой воздействия. Местами жан-

ры эпоса служат единственным средством удовлетворения эстетических потребностей казахов. Заслуживают внимания факты проникновения эпоса в свадебный обряд, ритуал гостеприимства, в поминальные асы.

Расцвет письменной поэзии в советское время обусловил многостороннюю связь ее с эпической традицией. Процессы преобразования эпической традиции обогащены также взаимодействием профессионального композиторского песенного творчества с устным эпосом.

С особенностью территориального расселения казахов связано наличие локальных черт бытования эпоса и эпических произведений в различных районах республики.

СОВРЕМЕННОЕ НАРОДНОЕ ПЕСНЕТВОРЧЕСТВО В ТУРКМЕНИИ

Н.Абубакирова (Ашхабад)

Современное песнетворчество в Туркмении развивается на почве традиционной бытовой песни и творчества "бахши" — традиционных певцов-профессионалов.

В традиционной бытовой песне новое проявляется:

а) в распространении традиционных напевов свадебных, колыбельных и девичьих песен не только с традиционными, но и с современными поэтическими текстами;

б) в бытовании обрядовых песен в отрыве от обряда с утратой их ритуальной функции;

в) в обособлении ритуального свадебного песнопения — дихра — в самостоятельный, не связанный с обрядом песенно-танцевальный жанр — куштдепме — в поэтических текстах которого звучат живые отклики на события современности. Этот жанр, зародившийся на западе республики, быстро распространился по всей Туркмении.

В современном песнетворчестве бахши все более и более размываются местные стилевые его особенности, а традиционная манера исполнения постепенно нивелируется в процессе зарождения нового общенационального стиля. Эти тенденции особенно заметно прослеживаются на примере одной из ведущих современных школ бахши, наставником (халипа) которой является народный артист республики Сахи Джепбаров.

Заметное влияние традиционного искусства бахши испытывает современное молодежное песнетворчество. Современные вокально-инструментальные ансамбли, в состав которых входят аккордеон, кларнет, тар (реже дутар или электрогитара), даф (либо ударная уста-

новка), исполняют не только традиционные, но и авторские песни на слова Махтумкули, других классических и современных поэтов и поэтов-любителей, нередко специально для них создаваемые. Напевы, на которые исполняются такого рода песни, ритмически менее сложны, чем традиционные, не всегда сохраняют традиционную мелизматику и поются в манере исполнения, нередко отличающейся от традиционной.

РАЗВИТИЕ ТРАДИЦИОННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ УКРАИНЫ В СОВРЕМЕННОСТИ

И. Шрамко (Киев)

Народный инструментарий Украины в настоящее время растет за счет возрождения забытых форм и создания или привнесения новых. Особенно сильны сейчас процессы создания новых конструкций, способных расширить технические, тембральные и иные выразительные возможности инструмента.

Конструкции традиционных музыкальных инструментов изменялись на протяжении многих лет, в результате возникло множество видов аэрофонов, хордофонов, адиофонов, мембранофонов. Изучение этих видов и их декора позволяет ответить на многие вопросы происхождения, мутации тех или иных инструментов, их взаимовлияний и связи этих процессов с социальным развитием общества.

Среди аэрофонов наибольший интерес в этом отношении представляют одностовольные и многостовольные флейты. Широко известны наиболее архаичные формы — "телинки" (открытая флейта без игровых отверстий). Нами найдена "скосивка" — натуральная флейта со свистковым отверстием, но без свистка. Она, как и обнаруженное сегодня семейство флюяр, подтверждает логичность и закономерность создания (или скорее воссоздания) современными мастерами семейства сопилкок (сопрано, альт, тенор, бас). Дальнейшим шагом на пути развития лабиальных следует считать возникновение инструментов со свистком, облегчившим звукоизвлечение, а затем — изобретение игровых отверстий, увеличение числа стволов и создание двухствольных флейт, на одном стволе которых звучала мелодия, а на другом — бурдон. Еще большие возможности открывали двухствольные инструменты с игровыми отверстиями на обоих стволах.

В современных оркестрах украинских народных музыкальных инструментов появились хроматические сопилки с 10 игровыми отверстиями.

В настоящее время нами обнаружены не зафиксированные ранее на Украине реликтовые формы хордофонов. На примере развития лютневидных и тамбуровидных инструментов можно проследить историю развития украинской бандуры. Одна из новых современных форм представлена конструкцией В.Герасименко.

Найденные автором в Карпатах типы цимбал позволяют проследить эволюцию этого древнейшего инструмента, в результате которой он приобрел широкие фактурные и тембровые возможности. Потребность в освоении нового репертуара самодеятельной и профессиональной музыки привела к созданию современных типов оркестровых цимбал.

Существенную роль в определении социальной функции инструмента, его места в истории инструментария играет декор. Автором предпринята попытка анализа как древнейших образцов декоративного оформления инструментов, так и новейших способов его оформления.

ТРАДИЦИОННЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ В СОВРЕМЕННОМ БЫТУ ЯРОСЛАВСКОЙ ОБЛАСТИ

К.Бромлей (Москва)

В современном быту жителей сел и деревень Ярославской области традиционный инструментальный фольклор по-прежнему занимает значительное место. Народные музыкальные инструменты, бытующие в области, могут быть разделены на две группы: инструменты, находящие применение в процессе трудовой деятельности, во время работы, то есть инструменты — орудия труда; и инструменты, звучащие в свободное от работы время, способствующие организации досуга населения.

Первая группа представлена разнообразными пастушьими инструментами. Сюда входят:

Деревянная труба без пальцевых отверстий. Применяется исключительно в трудовой практике пастухов. На ней исполняются короткие сигналы-зовы, построенные на нижних обертонах натурального звукоряда.

Халейка с двумя пальцевыми отверстиями. Применение то же. Репертуар — короткие четырехзвучные богато орнаментированные наигрыши-импровизации, основанные на поступенном звукоряде.

Халейка с четырьмя пальцевыми отверстиями. Применение то же. В репертуаре играющих на этом инструменте преимущественно плясовые песни и танцы, а также общерусские лирические песни.

Барабанка. — ударный инструмент. Наигрыши на ней представляют собой весьма разнообразные ритмические рисунки. Кроме трудовой функции используется иногда в быту как аккомпанирующий инструмент при пении частушек, плясовых и кадрильных песен, а также под пляску.

Рожок. Инструмент обладает большими исполнительскими возможностями. Играющие на нем пастухи владеют обычно богатым репертуаром, который включает как импровизационные наигрыши-сигналы, так и всевозможные песни и пляски. Используется не только как сольный, но и как ансамблевый инструмент. Помимо трудовой функции звучит в праздники, сопровождая хоровое пение, а также в ансамбле с гармоникой, исполняя кадрили и другие плясовые песни и танцы.

Район распространения каждого из этих инструментов сравнительно узок и ограничивается порой несколькими соседними деревнями.

Пастушьи музыкальные инструменты бытуют с давних пор и до настоящего времени в силу практической потребности — они значительно облегчают труд пастуха в богатых лесами районах области, поэтому владение инструментом рассматривалось прежде как обязательная составная часть пастушьей профессии. Исходя из конкретных условий труда сложились различные типы наигрышей: для утренней побудки, для выгона скотины, для сбора стада в лесу. Специальные сигналы выполняли коммуникативную функцию — использовались как средство связи между пастухами. Особенности выпаса большого стада сформировали и традицию "артельной трубы" рожечников. Современная система ведения скотоводства — организация крупных животноводческих ферм, создание так называемых "культурных пастбищ" уже не требует пастуха — инструменталиста, что приводит к постепенному падению роли пастушьих музыкальных инструментов. В настоящее время играют только представители старшего поколения пастухов. Передача традиции не происходит.

Вторую группу представляют следующие инструменты:

Цимбалы. Имеются лишь единичные образцы.

Балалайка. Встречается во всех районах области, но исполнителей немного и преимущественно пожилые.

Гармонь, главным образом "хромка", распространена повсеместно и является наиболее популярным инструментом.

Основа репертуара перечисленных выше инструментов — кадрили и другие плясовые песни и танцы, кроме того — общерусские лирические песни. В быту эти инструменты непосредственно сопровождают танцы или аккомпанируют вождему ансамблю. В настоящее время репертуар обогащается лирическими песнями и инструментальными пьесами советских композиторов. Радио и телевидение стимулируют расширение и развитие традиции, способствуя пополнению репертуара, обогащению формообразующих принципов и приемов развития, а также техники исполнителей. Среди играющих, особенно на гармонике, есть молодежь. Традиция живет и развивается.

О ВОЗНИКНОВЕНИИ НОВЫХ ФОЛЬКЛОРНЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ АНСАМБЛЕЙ НА ОСНОВЕ ТРАДИЦИОННЫХ ФОРМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА

(на материале фольклорных записей
Калининской области)

Ю. Красовская (Москва)

Бытование традиционного фольклора связано с функцией его отдельных жанров.

В прошлом русские пастушьи наигрыши подразделялись на сигнальные, имевшие утилитарную функцию, и инструментальные вариации на темы традиционных песен и плясок, исполнявшиеся как одиночно, так и небольшими ансамблями.

В современном музыкальном быту Калининской области — одного из очагов развитой пастушьей традиции игры на рожках и жалейках — наиболее устойчиво сохранились песенные и плясовые наигрыши, которые исполняются ныне не при пастьбе скота, а в домашних условиях, "для себя" и для односельчан. Сигнальные наигрыши также не забыты, порой исполняются и при пастьбе скота, но исполнители воспринимают их в качестве пережитка.

Большая или меньшая степень утраты утилитарной функции игры на пастушьих музыкальных инструментах и новое восприятие традиционной пастушьей инструментальной музыки в чисто эстетическом плане побуждает исполнителей к поискам новых ансамблевых форм, а также к расширению и обновлению репертуара.

Одним из современных удачных "экспериментов" в области пастушьяй инструментальной музыки, поставленных и выполненных самими традиционными исполнителями, является необычный в прошлом дуэт: рожечник — баянист, возникший в Зубцовском районе Калининской об-

ласти в начале 1970-х годов.

Профессиональный пастух-рожечник (с традиционным репертуаром) исполняет в ансамбле с баянистом не только плясовые и кадрильные наигрыши, традиционные лирические песни и баллады, но и революционные песни, песни гражданской войны и песни советских композиторов.

Этот нетрадиционный инструментальный ансамбль отличается богатством, новизной, свежестю и разнообразием темброво-регистровых сочетаний и большой свободой вариационного развития. Его возможности оказались широкими и зачастую - принципиально новыми.

Гизнеспособность этого дуэта в настоящее время апробирована практикой клубно-концертного и бытового музицирования.

ФОРМЫ СОВРЕМЕННЫХ БАШКИРСКИХ ПРОГРАММНЫХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КЮЕВ

Р.Зелинский (Уфа)

Особенностью традиционной формы башкирских программных инструментальных кюев является повторение тем и их частей в определенном ритме, причем следует различать: повтор несложных структур, определяемый нами как "простое повторение", и повтор сложных структур, определяемый нами как "возобновление".

Инструментальные кюи, основанные на качественных ритмических формах, как правило политематичны. А инструментальные кюи, развивающиеся по законам количественных форм ритмической организации, чаще всего монотематичны. Между тематизмом и всей композицией отмечаются наиболее сложные связи и отношения, вырастающие из основного принципа формообразования этого рода — принципа тождества организации структуры музыкальной ткани на разных уровнях. Композиционные уровни монотематических инструментальных кюев группируются нами следующим образом:

а) Формы, основанные на принципе повтора несложных структур. При этом выявляются функциональные особенности частей формы и на примере кюя "Урал" выясняется, что каждая тема-период в рамках всей формы имеет большую весомость и масштабность, чем сама по себе: за счет функциональных связей "соседства" все темы-периоды взаимно "усиливаются". Здесь действует принцип возобновления, а при последовательном возобновлении именно сложные структуры имеют, на наш взгляд, склонность восприниматься слушателями по-разному;

б) Наиболее распространены в башкирском инструментальном фольклоре композиционные формы, в которых повторяются вторичные тема-

тические образования, полученные либо заменой части темы тождественной структурой, либо отсечением от темы некоторой части. Структура и динамика этого типа форм выясняется на примере кля "Буранбай";

в) Более сложные композиционные формы преобладают в инструментальных клях, основанных на повторении таких вторичных тематических образований, которые возникли в результате синтеза вычлененных из темы структур и вводимых впервые построений. В произведениях этого рода (например, "Зильхизя") тема проецируется на поле всей композиции не только целиком, но и своими частями.

Таким образом, башкирские народные музыканты воплощают формообразование инструментальных кьев в процесс повторения тематических структур в определенном ритме. Есякое рассечение тематических построений и повторение их частей является источником ритмических "перебоев" в процессе повторения тематизма в рамках всей композиции; тем самым оно приобретает формообразующую ценность как средство многообразия композиционных схем. Реализация композиционных форм, основанных на квантитативных ритмах (узун-кый), осуществляется при помощи типовых структур с определенной эмоциональной наполненностью; при этом все элементы музыкального языка свободны в таких пределах, что они не приводят к конфликту с заданной эмоциональностью и не отвлекают последнюю в другую образную плоскость. В композиционных формах, основанных на квалитативных формах (кыс-ка-кый), этот процесс происходит на уровне конкретно запоминаемых мелодий.

О СОВРЕМЕННОМ ФУНКЦИОНИРОВАНИИ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НАРОДОВ СИБИРИ

И. Бродский (Москва)

Музыкальный инструментарий народов Севера (традиции народностей алтайской, уральской, палеоазиатской и эскимосско-алеутской семей, а также айнов и кетов) богат, многообразен и самобытен. Однако, в настоящее время у каждого народа активно функционируют не все, а лишь отдельные из национальных традиционных инструментов. К числу важнейших из них, выражающих и определяющих (по мнению носителей фольклора) их национальный характер, относятся: бубны, варганы, жужжалка и чуринга-завывалка у палеоазиатов; 5-струнная лира, угловая арфа и скрипка у обских угров; звучащее бревно у нивхов и ульчей и т.д.

В последние десятилетия функции названных инструментов изменяются особенно динамично: функция инструмента, вызванная новыми условиями жизни, становится — и в быту и в сознании народа — важнейшей, причем, выполнение традиционной функции переходит от одного инструмента к другому.

Происходящие изменения форм традиционного функционирования у различных типов инструментов различны. Так, архаические свободные аэрофоны всех без исключения народов Севера (такие, как завывалка-чуринга и жужжалка) с их традиционной магической функцией вызывания дождя, пурги и т.п. вытеснены в сферу детского музицирования. У таежных народов место бубна заняли варганы, частично хордофоны и др.

Наряду с этим, в последние годы в связи с развитием художественной самодеятельности эти и другие архаические инструменты обретают новую жизнь, будучи используемыми на концертной сцене (например, в музыкально-танцевальных ансамблях коряков, ительменов и других на-

родов Камчатки — таких, как "Энэр", "Мэнго", в ульчском ансамбле Хабаровского края "Ульча").

Бубны, использовавшиеся в прошлом в традиционных ритуалах шаманских камланий, применяются ныне для сопровождения неприуроченных личных песен и песнетанцев, а также в художественной самодеятельности (для сопровождения песен и танцев).

На варганах (*Maulfrummel*), широко распространенных у подавляющего большинства народов Севера, и сегодня играют традиционные личные наигрыши, наигрыши — признания в любви, а также мелодии танцевальных, лирических и эпических песен. Функционирование этого инструмента расширяется также за счет детского музицирования и концертной сцены. Хордофоны появились в художественной самодеятельности лишь сегодня и пока только у обских угров (например, в хантыйском ансамбле Тименской области "Ёшк най").

На судьбы дальнейшего бытования и развития музыкального инструментария народов Севера в значительной степени оказывают влияние общественное мнение, работники культуры, советские фольклористы.

ОСОБЕННОСТИ ТРАДИЦИОННОЙ ХОРЕОГРАФИИ УСТЬ-ЦИЛЬМСКОЙ "ГОРКИ"

Б.Руднева (Москва)

"Горкой" называют в Усть-Цильме (русское село на р.Печоре в Коми АССР) традиционное весенне-летнее праздничное гулянье, во время которого исполняется цикл хороводов, сопровождаемых "горочными" песнями. В Усть-Цильме "Горка" имеет давние традиции и отличается чрезвычайной жизнестойкостью: она не игралась только в годы Великой Отечественной войны, после которой возродилась снова и с 60-х годов живет полнокровной жизнью. Ныне жители Усть-Цильмы и соседних сел играют "Горку" ежегодно 12 июля (Петров день). Традиции сохраняются благодаря руководству опытных заводил, смешанному социальному и возрастному составу участников, свободному выбору степени участия каждого из присутствующих в общем действии.

Большинство горочных песен (особенно их тексты), а также хореографических построений "Горки" известны во многих регионах, но в каждом они имеют свои стилистические особенности и различные формы приуроченности. В Усть-Цильме они собраны в единое целостное драматическое действо, объединяющее круговые, линейные, орнаментальные хороводы и завершаемое более поздней традиционной кадрили. Обрамляет "Горку" "сход" и "расход" под протяжные песни. Слово "хоровод" в местной лексике отсутствует. Принято говорить "играть песню", "ходить под песню". Виды движений определяются терминами "ходить кругом", "ходить стороной на сторону", "ходить столбами".

Стилистическое единство традиционной местной хореографии проявляется в положении головы и корпуса, манере двигаться, малой подвижности, цельности фигуры, связанной с традиционной системой

эстетических представлений, в которых важную роль играет костюм и умение его "нести", в своеобразном медлительном хождении, асинхронном ритме напевов, отсутствии специально плясовых движений.

Формообразующее значение имеет драматургия смены типов и направлений движения: хождение в рамках заданной конфигурации, устойчивый порядок смены построений, постепенное композиционное усложнение.

Для традиционной хореографии "Торки" характерны: в одних, строго определенных хороводах — связь рисунка движения с одной единственной песней, никогда не заменяемой какой-нибудь другой; в других, также строго определенных хороводах — свободный выбор одной из нескольких традиционных хороводных песен; в некоторых хороводах — возможность композиционной импровизации ведущего (например — "Божжа"); допустимость импровизации в мимике и жестах в определенных традиционных стилевых пределах.

Для соотношения хореографии и музыки характерны контрастность и асинхронность единиц хореографического и музыкального времени. При этом, в игровых хороводных песнях движения исполнителей определяются поэтическим сюжетом песни, в орнаментальных и других неигровых хороводах — характером и ритмом напева. Агогике и динамике в хореографии (увеличение длины шага и активизация освоения пространства) нередко соответствует в музыке иллюзия ускорения темпа за счет увеличения количества слогов в стихе и увеличения дробных единиц музыкального времени.

Живая традиция "Торки" в современности дает богатый материал для исследователей разных профилей: социологов, этнографов, музыковедов, хореографов и театроведов.

ТРАДИЦИОННЫЕ ТАНЦЫ КАЛМЫКОВ

Т.Бадмаева (Элиста)

Местные исполнительские стили традиционных танцев калмыков представлены в современном быту следующими разновидностями:

1. танцами волжских и каспийских калмыков;
2. танцами калмыков северных районов;
3. танцами западных или донских калмыков.

Каждая разновидность имеет свою традиционную пластику, свои особенности музыкального сопровождения, свой исполнительский стиль.

Внутри каждого стиля танцы делятся на мужские, женские и смешанные. Для традиционных калмыцких танцев характерны сольная и парная формы исполнения; групповые танцы, в которых участвуют четыре, шесть, восемь человек, — явление более позднее.

Наиболее древними нам представляются танцы, в которых воспроизводятся повадки животных и птиц. Они распространены на всей территории Калмыкии ("тула би" — танец зайца, "тек би" — танец козла, "тогруна би" — танец журавля).

У калмыков, живущих по Волге и в районе Каспийского моря, распространены также виртуозные мужские танцы, исполняемые в быстром темпе. Они состоят из сложных движений ног и характеризуются стремительным продвижением по площадке, быстрой сменой положений корпуса и рук, богатым орнаментом пространственных рисунков. Сольный мужской танец "ишкимдык" (от "шагать") состоит из простых шагов, ходов с подбивкой, ударов одной ноги о другую ("келян цокад"), переступаний ("келян селяд"), вращений ("эргения") и т.д. (большую часть жизни калмыки проводили на коне, что нашло отражение в танце: положение ног в танце "мульдхур" напоминает положение ступней в стременах).

Исполнение женских танцев на этой территории имеет местные особенности. В парных и групповых смешанных танцах "шаркабарка" и "марга би" сочетаются движения мужских и женских танцев.

Исполняемые в медленном темпе традиционные танцы северных районов можно назвать танцами рук: быстрыми семенящими шагами исполнители скользят по земле, а руки поочередно делают спокойные плавные движения: каждая рука проходит круговую траекторию, поднимаясь вперед, вверх, в сторону, вниз.

Северный сольный мужской танец "тавшур" (от "скользить") представляет собой серию drobных движений ног, в популярном танце "келн домбот би" танцор поет куплет песни, стоя возле домбристки, затем три раза проходит в танце по кругу — по ходу солнца — и поет песню дальше. В мужском танце "семердык" (от "смешивать") соединяются движения всех стилей, результатом чего является своеобразная антология калмыцких танцев. Женщины в дербетском танце ("дервда би") сдержанны и величавы.

Стиль исполнения танцев у калмыков западной части республики отличается сложной техникой вибрации всего тела, овладению которой предшествует многолетняя тренировка. Танцы этого стиля: "чирдык" (от "трястись"), "лукшур", "сегсердык" (от "встряхивать, колыхать") — исполняются мужчинами и женщинами.

ИНГЕРМАНЛАНДСКИЕ ФИГУРНЫЕ ТАНЦЫ "РЕНТУШКИ"

В.Мальми (Петрозаводск)

Ингерманландская традиционная культура развивалась в постоянных контактах с соседними культурами - русской и финской. Влияние финской культуры обусловлено, в частности, языковым родством двух народов.

У ингерманландцев, так же как и у финнов, одинаково широко распространены традиционные танцы "пирилейкки" и "пиританхут". "Пирилейкки" ингерманландцы исполняют, в отличие от финнов, в едином рисунке. Многие из "пиританхут" (например, "хярка лейкки" и "эй тэтто ся катсос тянне") родились на земле ингерманландцев. В основе хореографической композиции этих двух танцев - круг и повторение двух-трех фигур столько раз подряд, сколько музыканты играют танец.

Популярные у русских соседей кадрили и лансье прижились на территории Ингерманландии только у ижор, которые исполняли их под пение частушек. Финны, проживающие на севере Ингерманландии (в Токсово, Парголово и др.), не приняли этих танцев: линейный план кадрили противоречил их традиционному представлению об обязательном построении танца по кругу. Масса фигур кадрили, каждая из которых исполнялась только один раз, также не вязалась с традиционным народным представлением о танце.

Ингерманландцы своеобразно интерпретировали кадрили в танцах "колми" и "тумала". В "колми" первая фигура кадрили повторялась столько раз, сколько было пар. Кадриль в целом воспринималась ингерманландцами как бесконечное наступление, отступление, то есть - заманивание, поддразнивание ("харнямиста"). Этот принцип лег в основу танца "тумала".

В конце XIX - начале XX века все традиционные танцы начинает теснить поток бальных танцев. Бальные танцы не принимались всеми

ингерманландскими финнами, ибо они требовали технической подготовки. Им учились только дети богатых родителей, интеллигенция.

Вечера начала XX века являли удивительную картину, когда танцевальный зал делился на две половины: в одной стороне танцевали "хиеноя тансия" ("нежные танцы"), в другой — "нурка тансия" ("изгоняемые танцы"). К последним относились "тумала", "колми" и другие. Не умея танцевать балльные танцы, исполнители "нурка тансия" пели ядовитые куплеты в адрес танцующих "хиеноя тансия". Возникли новые танцы: "лилей-лайлей", "алистуллаа" (названия связаны с прпевными словами) и другие, в основу которых легли забытые фигуры кадрилей и лансье, осмысленные по принципу "тумала". Исполнители этих танцев с их ядовитыми куплетами изгонялись из залов. Они стали собираться отдельно. Тогда и возник термин "рёнтушка" — непереводимое слово, выражающее желание отделиться от исполнителей "нежных" танцев. Сейчас слово "рёнтушка" означает место и тип танца и его определенный шаг.

ТРАДИЦИОННОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО
РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И СОВРЕМЕННАЯ
КОНЦЕРТНАЯ ЭСТРАДА
А.Мозиас (Кириши)

Русские народные песни звучат на современной концертной эстраде в исполнении: самих традиционных певцов, участников художественной самодеятельности, профессиональных народных хоров, а также коллективов и певцов-солистов, исполняющих их в так называемой "академической" манере.

Традиционные исполнители русских народных песен, выступающие на эстраде, поют их в обстановке, значительно отличающейся от той, в которой они исполнялись обычно, что влечет за собой изменение психологического состояния исполнителей и изменяет восприятие песни слушателями. Успех подобных выступлений зависит и от степени артистической одаренности традиционных певцов, и от умения организаторов их выступлений создать на концертной эстраде условия, максимально приближенные к привычным.

Исполнение традиционными певцами песен, забытых в современном быту, но сохранившихся в их памяти, следует рассматривать, как их реставрацию. Такого рода реставрации могут быть осуществлены не только традиционными исполнителями народных песен, но и самодеятельными коллективами и отдельными певцами, в большей или меньшей степени овладевшими исполнительской манерой данной местности и особенностями местного говора.

Профессиональные народные хоры русской песни поют в стилизованной манере, по преимуществу с сопровождением баяна, подчиняя вокальное интонирование песен его тембру и темперированному строю,

что влечет за собой нивелировку интонирования народных песен. В такой манере они исполняют народные русские песни, разученные по нотациям звукозаписей, а также хоровые их обработки. Следствием такой нивелировки является утрата даже тех внешних особенностей звучания традиционных песен, которые пытаются сохранить руководители этих коллективов, стремящиеся к воспроизведению песен в том или другом областном колорите. В связи с этим возникает неотложная задача восстановления в народных хорах фольклорных групп традиционных исполнителей народных песен и практики разучивания нотаций звукозаписей традиционных песен совместно с ними в местных традиционных манерах исполнения. Целесообразно также избегать публикования аккомпанирующими музыкальными инструментами мелодических голосов вокальных партий.

Исполнение народных песен в хоровых обработках профессиональными коллективами и солистами-исполнителями в академической манере вполне правомерно. Но при исполнении ими произведений профессиональной хоровой и вокальной музыки использование отдельных исполнительских приемов народнопесенного искусства оправдано лишь в тех случаях, когда эти приемы не вступают в противоречие с музыкальной композицией самого произведения и не нарушают его эстетической целостности.

Исполнение на концертной эстраде русских народных песен должно осуществляться с художественным тактом, учитывать специфику традиционной музыки и особенности ее восприятия слушателями в условиях концертного исполнения.

ТИПЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ КОЛЛЕКТИВОВ В МУЗЫКАЛЬНОМ БЫТУ СОВРЕМЕННОГО СЕЛА

Г.Якунина (Курск)

В настоящее время существует несколько видов непрофессиональных коллективов, исполняющие народные песни, традиционные и современные.

Одну группу коллективов составляют носители многовекового стихийного мастерства, не только сохраняющие в современности традиционное искусство, но и распевające в традиционной манере современные песни, в частности, песни советских композиторов. Самобытные местные песни они непосредственно усваивают с детских лет и поют их в быту.

В другую группу коллективов входят участники, разучивающие традиционные и современные песни, авторские произведения и обработки народных песен под руководством хормейстера для исполнения их со сцены. Хормейстеры, как правило, воспитываются на профессиональной музыке и тяготеют к ней.

Эти группы представляют два основных типа исполнительских коллективов, каждый из которых имеет свои особенности. Они отличаются друг от друга: по форме функционирования, составу участников ансамблей, исполнительской манере, методам воспитания певцов, руководству, репертуару.

В то же время, сосуществуя в музыкальном быту одного села, эти виды музицирования порождают коллективы смешанного типа, впитывающие в себя как традиционные, так и самодеятельные формы исполнительства, деятельности, бытования.

Такие смешанные коллективы не однородны: одни из них тяготеют к традиционным формам исполнительства, другие - к самодеятельным.

Это проявляется в особенностях формирования репертуара, специфике жанрового отбора, исполнительской манере.

Осознание особенностей каждого из описанных типов коллективов важно в целях дифференцированного подхода к ним и понимания значения каждого из них для развития советской музыкальной культуры.

О СОХРАНЕНИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ПЕСЕННОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОСТИ

(опыт работы с музыкальным фольклором

в Ансамбле народной музыки Союза композиторов РСФСР)

А.Кабанов (Москва)

Сохранение живой фольклорной песенной традиции, связанное прежде всего с передачей этой традиции от мастера к ученику, — важнейшая национальная задача. Нарушение механизма такой передачи в наше время закономерно как следствие экономических, социальных и культурных изменений в деревне. Это позволяет говорить об относительной бесперспективности передачи живых традиций старого фольклора в условиях его стихийного бытования в селе и связывать перспективы сохранения традиционного фольклора со сферой художественной самодеятельности, управляемой и организованной. Возможность использования этой сферы зависит от уровня научной методики, раскрывающей процесс передачи фольклорной традиции.

Мы предлагаем практическую разработку такой методики на базе "коллектива-лидера" — Ансамбля народной музыки под руководством Д.Покровского, считая основным ее понятием стиль как объект исследования в музыкальном фольклоре, а главным условием достижения успешного результата в овладении фольклорной песенной традицией — создание теории изучаемого традиционного песенного стиля.

Теоретическая концепция должна дать ответ на два основных вопроса: как петь и что петь. Особенно остро в настоящее время стоит задача осознания закономерностей звукоизвлечения у народных исполнителей в различных местных песенных стилях и моделирование этих особенностей в исполнительской практике. Нами разрабатывается проблема обучения мелодическому варьированию (в процессе исполнительства) в местном стиле. Такое обучение зависит прежде всего от

стилевых норм ритмоструктуры, хоровой фактуры и мелодики.

Ансамбль рассматривается нами как "живая модель" традиционного музыкального фольклорного коллектива.

Этапы фиксации и передачи фольклорной традиции могут быть представлены в следующем порядке:

- а/ собирательская деятельность;
- б// нотирование;
- в/ анализ нотации;
- г/ создание аналитической "аранжировки";
- д/ первичное разучивание произведения и ознакомление исполнителей с традиционной формой мелодического варьирования;
- е/ исполнение произведения совместно с традиционным фольклорным ансамблем, от которого оно записано;
- ж/ дальнейшее "впевание" в произведение.

Наша методика обобщает различные формы конкретной работы над песнями:

- а/ обучение мелодическому варьированию по совокупности вариантов песни;
- б/ усвоение песни по партитурной нотации;
- в/ исполнение песни, усвоенной по партитурной нотации, совместно с традиционными певцами;
- г/ овладение песней по партитурным нотациям нескольких ее вариантов.

Овладения системой варьирования какого-либо произведения традиционного песенного фольклора возможно лишь при знании примерно 30-40 произведений данного стиля, представленного основными его жанрами, в полной мере отражающими жанровую систему этого стиля, и при знании традиционных стилиевых норм ритмоструктуры, хоровой фактуры и мелодики.

"СПАСОВСКИЕ" ПРИПЕВКИ МЕЖДУРЕЧЬЯ ВОЛХОВА И СЯСИ В БЫТУ И НА ЭСТРАДЕ

Ю.Бойко (Ленинград)

"Спасовские" припевки — вокально-инструментальный жанр русского фольклора междуличья Волхова и Сяси. Кроме основной, известны менее распространенные формы "Спасовской", родственные старинной "Робячей частушке". Они исполняются под гармонику, балалайку, реже — "под язык". При этом инструментальная версия так же характерна для жанра, как и вокально-инструментальная, в то время как чисто вокальная является исключением.

"Спасовская" представляет сегодня в фольклоре междуличья Волхова и Сяси один из наиболее активно бытующих жанров. Исполнители охотно поют и играют "спасовские", явно предпочитая их другим частушкам. Одной из причин этого является преимущество, которое имеет "спасовская" перед другими частушками и которое заключается в допустимости самых разнообразных вставок не только между стихами, но и внутри стиха. Это резко увеличивает возможности импровизации, позволяет быстрее и свободнее (меньшая зависимость от стиха, от квадратности напева частушки и т.п.) реагировать на те или иные шутки, словесные выпады и издевки. Своеобразная полифония наигрыша и напева, асинхронность их кадансов, начал и концов построений, — все это, с одной стороны, создает бесконечный ток движения "спасовской", а с другой — делает это движение пружинистым и задорным. Отмеченные черты "спасовских" немало способствуют тому, что, в отличие от других частушек, "спасовские" охотно берут на вооружение не только пожилые исполнители, но и современная волховская молодежь. Предпочтение,

которое отдает пропаганда фольклора другим частушкам ("спасовская" пока известна лишь в пределах указанной локализации), - удивляет ее традиционных знатоков - жителей междуречья. Вместе с тем, не только в сельской среде, но и в молодежных эстрадных вокально-инструментальных ансамблях Ленинградской области интерес к "спасовской" все более усиливается. Он обусловлен, в известной степени, наличием я в ее структуре, и в трактовке инструментов ряда сходных черт с современными эстрадными жанрами.

Поэтому "спасовская" представляется чрезвычайно перспективной для популяризации и развития ее на концертной эстраде. Формы вторичного бытования могут быть любые - от молодежных вечеринок и "капустников" до репертуара агитбригад и вокально-инструментальных ансамблей (ВИА). Источники текстов - творчество исполнителей, частушечные сборники (обычные тексты легко перетекстовываются по-спасовски). Основной принцип аранжировки - "наложение" мелодических вариантов наигрыша на гармонические (принцип, роднящий традиционную волховскую аранжировку и ансамблевую фактуру ВИА). Возможными, на наш взгляд, являются следующие параллели традиционного и современного инструментария: гармоника - электроорган, балалайка - гитара, "язык" - духовой инструмент, а также введение не существующих в оригинале фактурных элементов - бас-гитары (контрабаса), фортепиано и т.д. Подобные аранжировки должны основываться на бережном отношении к оригиналу, на стремлении сохранить самобытность жанра.

О РАЗВИТИИ И ПРОПАГАНДЕ ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ (на материале Киришского района)

А.Поляков (Кириши)

Живой интерес ученых и работников учреждений культуры к фольклору в настоящее время не случаен. Он обусловлен тем, что с каждым годом все более и более отчетливо вырисовываются ценности, заложенные в самом фольклоре. Если раньше к нему обращались только деятели искусства, музыканты, которые обрабатывали фольклорные произведения или использовали их в своем творчестве, то сейчас на специальных площадках, в кино, на телевидении и радио мы нередко встречаемся с использованием фольклора. В последнее время все более осознается ведущая роль фольклора в деле развития сельской художественной самодеятельности. Фольклор — та питательная среда, которая может дать клубной работе прекрасное содержание, неповторимую форму.

Киришский район Ленинградской области имеет специфические особенности, затрудняющие работу по возрождению народных традиций. В результате эвакуаций и переселения жителей района в годы Великой Отечественной войны местная традиция плохо сохранилась. Вероятно, способствовала этому и близость такого крупного культурного и промышленного центра, как Ленинград.

В связи с этим, в работе по созданию фольклорных ансамблей нам часто приходится воссоздавать утраченное и значит — искать, фиксировать, изучать, пропагандировать.

Формы пропаганды разнообразны: например, концерты в г.Кириши и районе, творческие встречи отдельных коллективов, статьи в местной газете. Киришские исполнители дважды выступали в Ленинграде,

несколько раз - по областному телевидению. Исполнитель П.Г.Бувев (с.Городище) участвовал в фольклорно-этнографическом концерте, который состоялся в декабре 1976 г. во Всесоюзном Доме Композиторов (г.Москва). Большую работу по пропаганде фольклора проводит газета "Киришский факел": дважды в месяц она печатает статьи под рубрикой "Народ - творец прекрасного".

Секция фольклора ЛГЛТМиК проводит большую работу по сбору материалов Киришского района, а также готовит их к публикации. Находится в печати сборник "Песенный фольклор Ленинградской области" (составитель И.Земцовский), половина материалов которого записана в Киришском районе, подготовлен сборник "Народная инструментальная музыка междуречья Волхова и Сяси" (составитель И.Матиевский), а также сборник "Современность и фольклор" (составитель В.И.Гусев), в который вошли и материалы Киришского района.

В июне 1976 года в пос.Будогощь (на берегу Зеленого озера) состоялся первый Киришский фестиваль фольклора, в котором приняли участие свыше ста исполнителей из шестнадцати деревень Киришского района. Во втором фестивале наряду с ними выступали народные исполнители из других районов Ленинградской области, из разных областей РСФСР и других союзных республик. Подобные фестивали - большой смотр всех видов и жанров народного творчества. Работа по их подготовке и проведению перспективна и должна найти самое широкое применение в других районах страны.