

Л. В. ШАМИНА

ОСНОВЫ НАРОДНО-ПЕВЧЕСКОЙ ПЕДАГОГИКИ

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Издание пятое, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР •

УДК 784
ББК 85.314

12+

Ш 19 **Шамина Л. В.** Основы народно-певческой педагогики : учебное пособие / Л. В. Шамина. — 5-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. — 200 с. — (Учебники для вузов. Специальная литература). — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-5322-1 (Издательство «Лань»)

ISBN 978-5-4495-0620-7 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данное учебное пособие призвано обеспечить руководителя народно-певческого коллектива специальными знаниями, навыками и умениями, необходимыми для получения квалификации «преподавателя», предусмотренной государственным образовательным стандартом профессионального высшего образования по специализации «Дирижирование народным хором» (специальность «Дирижирование»). Учебное пособие охватывает весь комплекс возможных вопросов теоретического и практического характера, направленных на воспитание личности хормейстера, компетентной в теоретико-методических проблемах народно-певческого исполнительства и педагогики.

Пособие адресовано студентам музыкальных вузов, хормейстерам, руководителям народных хоров.

УДК 784
ББК 85.314

Ш 19 **Shamina L. V.** Basics of folk singing pedagogy : textbook / L. V. Shamina. — 5th edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2020. — 200 pages. — (University textbooks. Books on specialized subjects). — Text : direct.

This textbook is intended to provide the head of a folk singing group with special knowledge, skills and abilities necessary to obtain the qualification of “teacher”, provided by the state educational standard of higher professional education in the specialization “Conducting of a folk choir” (branch “Conducting”). The textbook covers the entire range of possible questions of theoretical and practical nature, aimed at raising choirmaster person competent in the theoretical and methodological problems of folk-singing performance and pedagogy.

The textbook is addressed to students of music high schools, choirmasters, heads of folk choirs.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2020
© Л. В. Шамина, наследники, 2020
© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», художественное оформление, 2020

*Моей дорогой и любимой сестре
Аристовой Татьяне Васильевне
посвящается...*



Содержание

Предисловие	5
§ 1. Русские народно-певческие исполнительские традиции.....	9
§ 2. Развитие концертно-сценических форм народно-певческого исполнительства	38
§ 3. Фольклор и фольклоризм: исполнительский, композиторский, педагогический	53
§ 4. Диалект — специфический элемент народного пения.....	61
§ 5. Русское речевое интонирование.....	71
§ 6. Смыслообразующая музыкальная интонация.....	81
§ 7. Русское народное «наддиалектное» пение	92
§ 8. Методика обучения народному пению.....	103
§ 9. «Гнесинская школа» обучения народному пению.....	115
§10. Специализация «Дирижирование народным хором».....	121
§ 11. Педагогические вопросы народно-хорового образования...	129
§ 12. Системно-комплексная подготовка дирижёров народного хора.....	146
§13. Народно-хоровая звучность.....	155
§ 14. Замысел, интерпретация, эмоция	170
§15. Воспитание самобытной личности руководителя народно-певческого коллектива.....	180
§ 16. Народно-певческое образование детей	191



Предисловие

Данное учебное пособие призвано обеспечить руководителя народно-певческого коллектива специальными знаниями, навыками и умениями, необходимыми для получения квалификации «**преподавателя**», предусмотренной государственным образовательным стандартом профессионального высшего образования по специальности «Дирижирование народным хором» (специальность «Дирижирование»).

В современной системе высшего **образования и воспитания** студентов на основе **народно-певческих традиций** лежат знания **исполнительской культуры**, способной обеспечить *генетически* обусловленную, всесторонне развивающую и нестандартную сферу *универсальной* музыкальной деятельности.

Учебное пособие охватывает весь комплекс возможных вопросов **теоретического и практического** характера, направленных на *воспитание* личности хормейстера, компетентной в теоретико-методических проблемах народно-певческого *исполнительства и педагогики*.

Музыкально-исполнительская отрасль специализации рассматривается в призмe ведущего предмета — **русского народно-певческого искусства**, его эволюции, основных признаков, свойств и наиболее характерных черт.

Суммарно-аналитическое изучение народно-песенного творчества на различных **исторических этапах** поможет глубже осознать и усвоить *специфику* русской устной певческой традиции в преломлении *исполнительских* интересов хормейстеров, правильно понять и оценить развивающуюся социально-культурную природу фольклора в условиях современной жизни. **Народная песня** (как *материал*) и **народное песнетворчество** (как *метод*) — вбирают в себя *тонусно-экспрессивный* характер *исполнительства*, облечённого в особую, многозначительную смысловыразительную форму.

Борис Асафьев видел в музыкальном фольклоре «интонационную опору» для развития слуховых навыков и культуры слышания. Сущность его «интонационной теории» сводилась к умению музыканта «*слушать и слышать*», то есть вскрывать слуховые законы «интонационной музыки». В этой связи асафьевский афоризм: «Слух — мера вещей в музыке», — для нас приобретает особый, *инструментальный* смысл, открывающий принципиально *новую парадигму этнослухового* (по И. И. Земцовскому) **музыкального воспитания и образования** народных хормейстеров. Формирующийся в определенной *стилевой и структурной* направленности//натренированности, под влиянием биологических, психических, социальных, культурных и прочих факторов, *этнический слух* является неотъемлемым компонентом нашего *музыкального слуха и мышления*.

В традиционной культуре русских всегда большое место занимало и занимает *пение*, в том числе общинное (коллективное). Относясь к разряду *исконных* свойств *традиционной* художественной деятельности, народное пение в России, как носитель обширной и социально важной информации, безотказно служило народу *природным* средством и *естественной* формой общения (трудового, обрядово-ритуального, символического, эстетического).

Вся письменная русская музыкальная культура выросла на высоко художественном опыте устного (бытового) песнетворчества. Оно не только питало и питает «учёное» искусство, но и само постоянно развивается, культивируется, порождая *новые культурные явления*.

Анализируя ход **истории русского народно-певческого музицирования**, сегодня разумно не замыкаться в границах некоей условно понимаемой «русской деревни». Исследуя русскую народную песню, мы подчас забываем *параллельные крестьянскому фольклору* течения, включая её сценические формы и все виды так называемого *фольклоризма*: скоморошество, «русские дивертисменты», народные хоры и ансамбли дореформенной России, концертная практика пореформенной России, народно-песенная эстрада, инсценировки песенных циклов, авторская «русская песня», «лапотные» квартеты, секстеты и пр., «малороссийские капеллы и ансамбли», академические интерпретации народных песен, русские романсы, «концерты крестьян Рязанской, Тульской и Воронежской губерний, организованные М. Е. Пятницким», и, наконец, народно-хоровое исполнение как основная форма сценической жизни народной песни с конца 30-х гг. прошлого столетия.

Ансамбли песни и пляски, народные хоры — со второй половины XX века становятся *непременным атрибутом государственности*. Не давая оценку их деятельности, для нас важен факт того, что с организацией народно-певческих коллективов утвердился новый — *концертно-сценический* — стиль современного исполнения народных песен (как правило, в обработанном виде). Эти коллективы — своеобразные «песенные комбинаты» — совмещали концертные функции с *творческими и педагогическими*. Каждый коллектив включал в себя многочисленный хор (подчас до 200 человек), внушительную танцевальную труппу, оркестр/ансамбль народных инструментов и группу солистов. Ориентированные на современные (тому времени) темы, эти коллективы оказались мощными *детонаторами* авторского творчества для народно-хорового и сольного исполнения.

Процесс *культивирования народной песни*, о котором писал ещё Б. Асафьев в 30-е годы, активно протекал в России в последние *два столетия*. Он привёл (наряду с другими факторами) к возникновению *русской национальной композиторской школы* (В. Г. Захаров и др.), к созданию *русского национального музыкального профессионализма* в вокально-хоровом творчестве и *исполнительстве*, в исполнительской стилистике.

Опираясь на исторический опыт, сегодня требуется новое обобщение истории русской музыкальной культуры в свете времени противоречивой и чрезвычайно продуктивной «После петровской эпохи». Пользуясь удачным определением Б. Асафьева, это обобщение можно классифицировать как *исторически обусловленный процесс культивирования народного пения*. В этом процессе (по разному поводу и с разными целями) участвовали (с весьма различными результатами) многие деятели отечественной музыкальной культуры. Он отмечен веками творчества певцов/музыкантов многих поколений (в их числе такие известные имена, как Д. Агрень-Славянский, П. Богатырёв, Г. Орлов, Ф. Шаляпин, М. Пятницкий, Н. Плевицкая и мн. др.).

Знаменательные процессы русской музыкальной истории, которые протекали и протекают в единстве разнообразных *устных и письменных традиций*,

реализовывались в своих (современных для своего времени) **исполнительских формах и стилях**.

Сегодня можно констатировать возникновение новой (с точки зрения специфически российского музыкально-певческого профессионализма) певческой *парадигмы* — **концертно-сценического народного пения**.

Развиваясь наряду (и параллельно) с другими образцами русских певческих традиций (городской песни и романса, национального оперного и камерного пения, многочисленными певческими диалектами русского крестьянского, слободского и казачьего традиционного пения), народное пение нового — **концертно-сценического** — *стиля* сформировалось и утвердилось благодаря развитию своего профессионализма во всём: *в исполнительстве, творчестве и образовании*.

Профессионализация народной певческой традиции, которая в условиях *парадигмального* сдвига привела к созданию целой *системы* новой певческой школы, то есть того, что только и может быть названо **профессионализмом**.

В эту систему обязательным компонентом входит обучение, осознание его методики, техники цехового и индивидуального мастерства, которые соответствуют новой *эстетической и образовательной* парадигме данного типа пения.

Здесь **история, эстетика, музыкальная фольклористика и педагогика** смыкаются в единую концепцию развития новой *певческой парадигмы* — **концертного народно-певческого исполнения как результата объективного исторического процесса**, который существует (уже более двух столетий) и развивается в современном мире независимо от того, нравится он или не нравится представителям иных певческих направлений и предпочтений.

Суть **рассматриваемого** направления, вошедшего с 1986 года в **государственные стандарты** музыкального образования России, — заключается в развитии народного голоса, раскрытии всех его природных качеств и возможностей, необходимых для **профессиональной** деятельности. Оно стало *ш к о л о й*, систематизирующей сумму специальных знаний, умений и навыков в области **народно-певческих традиций** на основе *утилизации опыта вокального искусства*.

Усвоив задачи, специфику, закономерности развития, способы, приёмы и средства выражения *концертного стиля* народно-певческого искусства, организованная *школа народного пения* оформила эти понятия в порядок специальных знаний и навыков, создала на *научно-методической* основе оригинальную **педагогическую систему обучения народному пению**, которая вот уже четыре десятка лет оправдывает себя высокими художественными результатами.

Эта система содержит в себе: с одной стороны, **уникальный предмет** — самобытное народное пение как искусство «живой интонации», с другой, — **универсальность методики** обучения ему.

Школа русского народного пения, сложившаяся в Российской академии музыки им. Гнесиных, представляет «культуривирование народных голосов». В ней сохраняются основные признаки народного пения (*открытый* характер звучания, *речевую* манеру смысло-выразительного интонирования) и одновременно качества *профессионального* (классического) пения, которые можно классифицировать одним определением — *культурой пения*.

Развивая асафьевские идеи об интонации, воплощая их в **педагогической практике**, опираясь на богатейший **опыт** многовековой народной культуры и современные **научные знания**, «гнесинская школа» органично соединила обще-вокальные элементы «учёного» искусства со спецификой песенно-фольклорной традиции. Она формирует хормейстера в комплексе различных видов его вокально-хоровой деятельности (фонационной, мыслительной, слуховой, эмоционально-тонусной, эвристической и пр.).

Главной проблемой подготовки специалиста-хормейстера в условиях *организованного профессионального образования* остаётся задача коррекции *произвольных* форм обучения с *непроизвольным* характером *спонтанного* (по своей природе) устного народного песнетворчества. Важно сохранить (воспитать) в исполнителе/хормейстере/певце чувство живого, искренне и непосредственно рождаемого, смысло-выразительного (ненадуманного) интонирования, раскрыть в исполнителе свойства его характера, индивидуальные черты и манеру пения (включая весь комплекс сопутствующих пению художественных элементов синкретического народного искусства).

Воспитание в исполнителях «Художников» связано с *самобытной характерностью* воссоздаваемых национальных образов. Эта задача едина для всех, а пути её реализации могут (и должны) быть различными. В этом и будет проявляться «художнический индивидуализм» исполнителей. {Кто-то силён в передаче аутентичного фольклора, кто-то артистичен в его стилизациях, а кто-то экспериментирует на стыке разных жанров и стилей. Примеры могут соответствовать разнообразным исполнительским формам: синтезированию аутентичного пения с техномузкой, освоению жанров эстрадной музыки (включая джазовые образцы), воссозданию примеров диалектного пения. Главное, чтобы хормейстер соблюдал чувство *стиля, формы и художественной меры*.}

Исполнитель несёт в себе представления о культуре конкретного народа, о своеобразии её *национального характера*. Специальная подготовка **хормейстера** — главного субъекта учебно-образовательной системы — предусматривает развитие этих качеств, способствующих духовному наполнению.

Народно-хоровое образование и воспитание позволяет строить педагогический процесс на принципах системности рассмотрения **учебно-методических** вопросов хормейстерской работы.

Весь объём знаний базируется на обширной разноплановой литературе (научной, методической, публицистической, аналитической, исторической и пр.), имеющей прямое отношение к содержанию данного пособия.

Каждый параграф снабжён списком литературы, который даётся в алфавитном порядке, сквозной нумерации и заканчивается перечнем вопросов, отражающих наиболее существенные моменты поднимаемой темы.





§ 1. Русские народно-певческие исполнительские традиции

Пение, трактуемое как один из древнейших видов музыкального искусства, не сразу стало таковым. Оно всегда было и остается связанным с первичной и органически присущей человеку потребностью в эмоциональном выражении. И этой исконной человеческой потребностью в не меньшей мере, чем непосредственной социальной необходимостью, обусловлено исключительное место, занимаемое пением в культуре человечества.

Исследуя причины, порождающие пение, Н.Чернышевский замечал: «Пение первоначально и существенно, подобно разговору, — произведение человеческой природы, а не произведение искусства»¹. Это замечание справедливо в том плане, что первым и главным музыкальным инструментом, полученным человеком от природы, был его голос. И певческим он стал под влиянием *чувства*, как результат спонтанного, непроизвольного самовыражения, которое определяется и формируется общей *интонационной* атмосферой конкретной эпохи. И в этом смысле любое пение есть «*поведение, которому обучаются*».

Как часть фольклорной традиции, пение может быть искусством и не искусством. В фольклоре все возникает, развивается и функционирует в органической взаимосвязи со всеми элементами жизни народа: с его историческим, социальным и трудовым опытом, его бытом, нравами, обычаями, с его мировоззрением, этическими и эстетическими представлениями.

Поскольку фольклор является одновременно искусством и не искусством, общение его носителей осуществляется как в форме *эстетических*, так и *внеэстетических* связей, хотя их баланс на разных стадиях истории фольклора и в различных видах, жанрах фольклора неодинаков. Само это коллективное сотворчество неразрывно связано с трудом и бытом, со всей жизнедеятельностью народа и составляет органическую часть целостного комплекса *социализированных* форм общения. Знание их позволяет услышать традицию изнутри и судить о ней по её собственным законам.

В. Е. Гусев предлагает следующую **типологию форм общения в фольклоре**, основанную на определении характера и функций связей, образующихся в процессе песнетворчества:

1. **Общение в процессе художественного творчества, непосредственно связанного с трудовой деятельностью.** Организаторская функция трудовых песен дополняется бессознательной эстетизацией труда, предмета или орудий труда. Поющих и одновременно работающих людей объединяют общие положительные эмоции и коллективное эстетизированное отношение к труду.

2. Общение в процессе художественного творчества, опосредованно связанного с трудовой деятельностью в формах мифологического мышления и соответствующего ему ритуального воспроизведения процесса труда или иного магического воздействия на силы природы. Этот тип общения, объединяющий в одно целое комплекс понятий: человек — труд — природа, реализуется в *календарно-обрядовом* фольклоре, в трех основных формах: а) как прямое ритуальное общение с силами

¹ Чернышевский Н. Г. Эстетические отношения искусства к действительности // Собр. соч. в 5 томах: Т. IV. — М.: Правда, 1974. — С. 5–151.

природы; б) как общение с символическими обрядными фигурами типа Коляды, Масленицы, Костромы; в) как общение с помощью живого медиатора, жреца.

Общение как эстетизированная ритуальная форма нормативных этических взаимоотношений между членами семьи, рода, племени, общины. Сюда относится фольклор *бытовых обрядов* (свадьбы, похороны, поминки, некоторые календарные игры). Генетически он связан с культом предков, служит гарантом продолжения жизни и человеческого рода.

Эстетизированное общение в процессе художественного творчества, связанное с социально-исторической деятельностью народа. Этот тип общения проявляется в героическом и историческом эпосе, в фольклоре освободительных движений и войн. Он стимулирует формирование этнического, национального и классового самосознания народа, которое освобождается от мифологизированных и ритуальных форм, выливается в эстетические, собственно художественные формы. Здесь достигается высшая ступень социализации общения народных масс, выход коллективных связей, эмоций, волевых порывов за пределы общинной организации.

Эстетизированное общение в процессе художественного творчества, характерного для повседневного быта. Этот тип общения сопровождает некоторые женские домашние работы (пряжание, плетение, вышивание и т. п.), досуг, развлечения, уличные гуляния, застолья. При этом усиливается роль личного начала.

Песенный фольклор остается живым, процессуальным явлением пока *сохраняются свойственные ему формы общения* внутри творящего его коллектива и перестает им быть, как только эти формы уступают место другим.

Он перестает быть *продуцирующим* процессом и становится прекрасным памятником народного творчества, материалом для профессионалов, и в *этих качествах* приобретает непреходящую ценность как «всемирное художественное наследие», как «часть национальной культуры»¹.

В свете сказанного особое значение для профессионалов приобретают знания *закономерностей народного исполнительства, понимание природы фольклора, которые необходимы для тактичного, обоснованного отбора и интерпретации репертуара, определения оптимальной меры его художественно оправданной адаптации на сцене.*

Для исполнителей важно понимание фольклора не только как художественного текста, но и как *живого исполнительского процесса* со всей его спецификой «бес-текстового» общения, художественной фактуры и жанров исполнения.

Пение и песня в народной жизни всегда открыты для всех. Такая «вместительность», «невыделенность статуса поющего» обеспечивается удивительной гибкостью традиции. В одном певческом собрании удобно чувствуют себя разные люди, обладающие различной степенью таланта и мастерства. Каждый *поёт* прежде всего *для себя*, реализуя свое «Я». При этом художественное сотворчество становится *целью общения*, коллективное пение — актом не только музыкальным, но и *поведенческим*, многоголосная песня — выявлением не только музыкальной интонации, но и *человеческих взаимоотношений*.

¹ Гусев В. Е. Фольклор и социалистическая культура (К проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: Статьи и материалы / Отв. ред. В. Е. Гусев. — М., 1977, с. 7–27.

Смысл совместного музицирования для носителей песенных традиций заключается не только в согласовании «вокальных партий», а в нечто большем, в глубинных взаимоотношениях поющих людей, для которых не существует четкой грани между «музыкальным» и «немузыкальным», эстетическим и неэстетическим, закономерным и случайным. Граница между песней и человеком весьма подвижна: «не всегда можно однозначно определить, где человек поет песню и где — себя, когда кончается общение певцов и начинается общение людей...»¹.

Поэтому фольклор всегда творится как бы заново. Спонтанность присутствует даже тогда, когда люди поют хорошо знакомую им песню. Неизбежно возникающие при этом «неожиданности» — суть не дефекты пения, а его природное свойство, его внутренняя жизнь, его смысл.

По мере того как фольклор из *практической необходимости* все больше переходил в *эстетическую потребность*, возрастала **роль исполнителя** народных песен. Музыка, поначалу существовавшая как обыденная речь, как язык, позднее начинает «твориться в плане художественного мышления, как творятся из элементов живой, разговорной речи сложные философские трактаты и глубокие поэтические и прозаические произведения»². Слияние в одном лице *исполнителя и творца* — характерная черта народного творчества, которое живет «законами творческого порождения»: будучи «всегдашним», фольклор исполнительски возникает обязательно как бы заново. «Это символ *постоянного воссоздания, постоянного обновления* традиции: она тем и сильна, и жива, что всегда рождается (всегда рождается!), а не поддерживается пассивно, механически, что не отрицает, разумеется, естественных элементов, затверженных бытом и традицией навыков интонирования»³.

Большое разнообразие фольклорных жанров **И. И. Земцовский** группирует в **пять основных исполнительских типов общения**⁴:

- «самообщение» — одиночное пение «для себя»;
- сказительское, предполагающее аудиторию;
- игровое, включая обрядовое и танцевально-хороводное, внеаудиторное общение;
- артельное (по Е. Э. Линевой), ансамблевое и хоровое, включая солиста с хором;
- соревновательное, предполагающее аудиторию и активную реакцию публики.

Все указанные *типы исполнительского общения* по сути своей *полифункциональны*. Моменты художественного и вне художественного в них тесно переплетены. Но само общение протекает всегда тонусно экспрессивно (хотя степень экспрессии в разных ситуациях различна как по характеру, так и по интенсивности). Пение в этом общении предстает и *средством* выражения тонуса, и *процессом* специфической (тонусной) деятельности, облеченной в смысловую (многозначимую) форму, в том числе художественную.

¹ Родителяева М. И. Музыкальный текст в лирическом дуэте // Песенная лирика устной традиции. — СПб., 1994, с. 89.

² Глебов И. Бытовая музыка после Октября // Нов. музыка. — Л., 1927. Вып. 1. С. 21.

³ Земцовский И. И. О творческой природе фольклора // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов: Сб. науч. тр. — Л., 1979, с. 147.

⁴ Земцовский И. И. О природе фольклора в свете исполнительского общения // Искусство и общение: Сб. науч. ст. — Л., 1984, с. 142–150.

Содержание и роль художественного общения изменялись на протяжении многовековой истории фольклора. Если для первобытного человека существенным был способ исполнения, а не само произведение, то со временем эстетическая значимость результата пения возрастала, как усиливалась и сама эстетическая сторона процесса исполнения, возрастала роль исполнителей.

На материале анализа интерпретации лирических песен Е. Гиппиус выделил **четыре типа певцов и певческих стилей**¹.

К первому типу он отнес «замкнутые» певческие ансамбли, состоящие обычно из членов одной семьи или спевшихся близких соседей, которые виртуозно владеют местными общинными стилями мелодических, многоголосных распевов.

Ко второму, более распространенному типу принадлежат исполнители, сочетающие индивидуализированные виртуозные распевы с общинным, обиходным пением смешанных (реже женских) «незамкнутых» певческих составов.

Третий, самый распространенный тип представляют однородные женские ансамбли, хорошо владеющие местными общинными стилями исполнения протяжных песен.

К четвертому, почти не сохранившемуся типу Гиппиус относит индивидуализированное мужское пение (одионое и «замкнутое» ансамблевое).

Индивидуализация традиционных местных мелодических и многоголосных стилей является одной из самых характерных черт исполнения *протяжных* песен наиболее искусными ее мастерами. Именно здесь исключительно ярко проявился вокально-мелодический и импровизационный дар народа.

В приуроченных песнях, объективно более устойчивых, всегда имеется ограничитель творчества: «функция» — в календарных, «маска» — в обрядовых. Они (напевы) повторяемы как в мелодострофах, так и в вариантах.

Таким образом, можно сделать вывод, что фольклорно-исполнительское общение — это творящее общение, и фольклор является социально-художественным, подвижным «организмом». Его коммуникативность реализуется, в частности, в процессе музыкально-содержательного общения.

Асафьев трактовал народное музицирование как «звуковое общение» через живое интонирование, в котором само понятие общения подразумевает наличие *умения общаться*, быть общительным. Он указывал также на важность присутствия столь существенного для музыканта побуждения как «инстинкт устного общения».² (Напомним, что навыки «звукового общения» крайне необходимы в концертно-сценической деятельности народно-певческих коллективов!)

Исполнительское общение всегда эмоционально окрашено благодаря темпераменту и настроению певцов, выбору ими конкретной песни и ее месту в ряду других, характеру ситуации исполнения, особенностям размещения исполнителей в пространстве во время пения (и даже времени суток) и других, казалось бы чисто внешних, незначительных факторов, однако реально участвующих в создании *эмоционального тону*са процесса пения.

¹ Гиппиус Е. В. Русские народные песни Подмосковья, собранные П. Г. Ярковым: Предисловие. — М., 1951, с. 3–12.

² Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая: Интонация. — Л., 1971.

Исполнительское дарование всегда высоко ценилось в народе. Если певцов классической древности венчали лаврами, то русским певцам народ выражал свою любовь и восхищение своеобразным способом: певцов, например, освобождали от тяжелой физической работы. Их искусство отвечало внутренним потребностям народа, скрашивало неприглядную жизнь крестьянина, на время, унося его в мир прекрасных образов и глубоких чувств. Живая, восприимчивая среда окружала хранителей песенного наследия, создавая благоприятную обстановку для песнетворчества и исполнения.

Носителями традиций были исключительно крестьяне, свято хранившие духовные ценности, которыми питался и наслаждался в течение многих веков русский народ.

Язык крестьянского песенного фольклора, как наиболее *архаичный*, содержит в себе коренные признаки русской песенности и потому является для нас главным и бесценным источником «генной информации», заключающей в себе все самое сущностное, национально характерное.

Фольклор — творчество коллективное, но не безличное. Его анонимность не следует понимать только под углом зрения отсутствия чувства авторской ответственности, сниженного индивидуального начала в создании и воспроизведении художественного произведения.

Анонимность есть глубокое и сущностное явление фольклорного творчества. Она связана с традиционностью как выражением *коллективного* начала в искусстве. Двигаясь в рамках традиционности (именно двигаясь, а не застывая), творец как бы идет по проторенным, знакомым его слушателям дорожкам. Именно момент «узнавания» в традиционном искусстве играет чрезвычайно важную роль.

Коллективность фольклорного песнетворчества не следует представлять себе непременно как совместное творчество. Творец почти всегда один. Но он творит для многих, используя то, что сделано до него многими же. Былины, сказки, причитания, обрядовые и лирические песни подвергались постоянной переработке, художественно шлифовались, обновлялись. Это — всегда активный творческий процесс *беспереывного созидания*. И в этом процессе ведущую роль играют песенные мастера.

Каждый из них обладает чертами *общего и характерного*: не только национально-народного, но и особенного, выраженного в «репертуарной» предпочтительности, в количественном наборе песенных жанров, в объеме фольклорных знаний, способности и характере импровизации (подготовленной или неподготовленной), артистизме.

Среди исполнителей были разные *творческие индивидуальности*: певцы-актеры, певцы-сказители, былинщики, вещие баяны, певцы-импровизаторы, рапсоды, создатели песен-славословий, вопленицы, плакальщицы, баешницы, духовщицы, певцы-балагуры, скоморохи, частушечники, просто песельники. Уровень их мастерства также был различным. *Певцы-подмастерья* недостаточно владели богатством народно-песенной поэзии и искусством ее передачи. Выдающиеся же *самородные таланты* не только хорошо знали и доносили традицию, но и обладали редкими музыкальными и артистическими способностями, совершенным

«инструментом» — голосом, поставленным от природы. Они отличались особым душевным складом характера, темпераментом, одержимостью музыкой, которая для них становилась смыслом жизни. Об этих людях знало все село, и окружающие вполне осознавали их музыкальное превосходство. В их исполнении проявлялся отпечаток профессионального мастерства. Именно такие самородки, жившие во все времена культурного развития общества, наиболее ощутимо обогащали и развивали коллективную певческую традицию.

Обучение традиционному пению в быту проходило с измальства, *изустным* способом. Искусство «ладить песню» передавалось как семейная традиция, либо от родственников, соседей, подруг; или же перенималось от известных мастеров, в певческих «артелях», общинах. В отдельных местностях с ярко выраженными песенными традициями самоорганизовывались более заметные певческие очаги со своими местными «школами». Они получали более широкую огласку и влияние в округе.

Обширная (в масштабах России), незримая сеть местных народных певческих «школ» позволяла сохранять традицию в многообразии музыкальных диалектов.

Фольклор дал России выдающихся творцов-исполнителей (солистов и групп) разных художественных типов, различных жанрово-исполнительских ориентаций (вопленица Арина Федосова, династия сказителей Рябининых, духовщица Агафья Овчинникова, шутейница Екатерина Чуркина, частушечница Мария Мордасова).

К исходу XII века русское певческое искусство имело за своими плечами многовековую путь достаточно интенсивного развития. Одна только культура «дружинных певцов», тесно связанная с фольклорными жанрами, создала самостоятельный вид «воинской» песни, куда входили развернутые зачины, гневно-страстные воззвания к князьям, хвалебные песни-славы и многое другое. Исследуя «Песнь о полку Игореве», Л. Кулаковский признает возможность ансамблевого исполнения ее отдельных мест, как наиболее близких к народным хоровым жанрам¹.

Устная передача песенных традиций развила в поколениях русских певцов *способность к импровизации*. В результате многовекового певческого опыта сложились правила варьирования напева, изучение которых в настоящее время составляет важнейшую сторону воспитания профессионального народного певца и хормейстера.

Еще в 1906 году Ю. Н. Мельгунов высказывал мысль о возможности развития навыков импровизации напева в русском стиле путем «образования слуха в этом направлении» и накопления интонационного опыта заучиванием разных мелодических оборотов и освоением народных приемов пения.

Импровизационность может быть рассмотрена как *творческий метод* и как *стиль исполнения*, поскольку всякое исполнение в определенном смысле есть импровизация, выраженная чисто исполнительскими приемами, к которым можно отнести «модуляции» певцов из пения в речь (и обратно).

Система русских *музыкально-фольклорных диалектов* образует музыкально-стилевое единство, которое раскрывается в многообразии *песенных жанров*.

Каждый жанр народного песнетворчества реализуется согласно своим функциональным задачам, своими средствами выразительности, по своим законам

¹ Кулаковский Л.В. Песня, её язык, структура, судьбы. — М., 1962.

творчества. В результате каждый жанр сложил свои *мелодические типы* и соответствующие им типы интонирования/артикулирования. Их краткий обзор позволяет понять исполнительскую сущность каждого песенного жанра. Начнем с наиболее архаичного — календарных песен.

Календарные песни образуют две типовые группы:

- песни с преобладанием *ритмико-синтаксической* формульности, связанной с различного рода *движениями*;
- песни с преобладанием *ладово-синтаксической* формульности, связанные с различного рода *возгласами*.

«Кличевые» песни заговорно-обрядового характера довольно отчетливо выявляют лидирующую роль слова. В этом типе интонирования слово буквально «лепит» напев, определяет границы отдельных мелодических фраз, выстраивает ритмическую схему. В этом жанре развитие напева осуществляется на основе «речевой динамики», то есть полного подчинения мелодики языковым фонетическим нормам. Дело в том, что функциональный смысл песни складывался под активным влиянием сопровождавшего ее конкретного типа физического движения, действия, то есть на основе «двигательной динамики».

Интонационный анализ календарного мелоса, комплексно осуществленный **И. И. Земцовским**, в связи с другими компонентами исполнения и в контексте обрядовых функций, показал, что «народ мыслит не отдельными звуками, а интонационными комплексами, конкретно-интонационно-ритмическими ячейками, попевок, оборотами, фразами», запоминающимися и передающимися исключительно по памяти устным способом.

Мелодика всего календарного цикла¹ представляется единым музыкально-интонационным «словарем», в котором каждая песенная формула, по природе своей вариативная, предполагает разнообразие конкретных мелодических интерпретаций.

Все интонационные комплексы календарных песен содержатся в свадебных, вто время как свадебная мелодика не исчерпывается ими. Сходство календарной и свадебной песенности проявляется как в жанровой функциональности, структуре песен, так и в манере их исполнения.

Это наводит на мысль о необходимости и целесообразности обязательного и системного освоения народными певцами (профессиональной школой) *ведущих интонаций*, основополагающих ладовых и ритмических *формул*, которые «в своей формотворческой совокупности и определяют лицо календарной песенности».

Еще более перспективным представляется для изучения исполнительской манеры народных песен (помимо их мелодики, лада, метроритма, типа многоголосия) практическое освоение собственно *исполнительских приемов*: штрихов (глиссандирование, вибрирование, скандирование, «откидывание» звука, темброво-регистровые перебросы, «провалы», «съезжание», «дрожание» голоса, словообрывы и т. п.),

¹ Календарный годовой (земледельческий) цикл охватывает: 1) песни зимнего календаря (коляды, подблюдные, масленичные); 2) песни весеннего календаря (веснянки, волочечные, юрьевские-егорьевские, качельные); 3) песни весенне-летнего календаря (семицкие, троицкие, купальские); 4) песни периода летних и осенних полевых работ (жатвенные).

тембровых, темповых отклонений, способствующих активизации динамики, нюансировки и пр.

Показательно, что традиционные певцы сами дифференцируют интонирование и перед исполнением обычно настраиваются, определяясь в манере: «наговорим щадровку», «скрячим купальскую», «спеем картофельную». В основе такой народной классификации лежат функциональные признаки.

Именно жанровая функция строго регламентирует исполнительскую манеру.

Три типа интонирования, выявленные Т. Лукьяновой на примере брянских календарных песен, соответствуют трём исполнительским группам песен: типа «наговорить», «скрячать» и «спеть»¹.

В первой исполнительской группе — типа «наговорить» — преобладает речевое интонирование над музыкальным, полностью отсутствуют песенные элементы. Сами певцы определяют этот своеобразный «музыкальный говор» как «говорилки». Их характерные черты: узкий диапазон, неразвитость мелодики, маркированная подача воздуха, нарочито грубый (преимущественно) или просто неестественный (искаженный с целью изображения) тембр, намеренная монотонность исполнения, обязательное наличие обрамляющего песенную строфу акцента, стремление «наговорить» в унисон. Здесь вполне возможна гетерофония, подчас одновременно с оригинальнейшим сочетанием речевых и музыкальных звуков.

Во второй исполнительской группе — типа «скрячать» — музыка и речь принципиально равноценны, песенные элементы в них сочетаются с кричащими интонациями. «Скричать» песню — означает скандирование ее отдельных слогов. Пение *legato* здесь не применимо: оно более напряженное, горловое, создающее ощущение сухости, резкости.

Показательно, что скандирование звука у брянцев сопровождается своего рода *интонационным вибрированием*. В одних случаях оно практически незаметно (скандируется буквально каждый слог песенной строфы); в других случаях — вибрация более насыщена, в наличии речевые интонации с менее активной динамикой, более сдержанные по темпу, спокойные по ритму движения (в целом более «песенные» по манере исполнения); в третьих — песни с ярко выраженным вибрированием, наличием речевых интонаций, статичным движением и специфическим приемом — «гуканьем» (песенность все больше вторгается в кричащее интонирование, которое в целом все же сохраняется).

В третьей исполнительской группе — типа «спеть в сезон» — соотношение музыки и речи колеблется больше в сторону музыкального интонирования. В песнях ярко выражена распевность (в основном в запевах). Распеву подлежит любой звук, но осуществляется он эпизодически (в отличие от лирики). Характерные лады: *квартовый* с субквартой и с распетым верхним звуком, *терцовый* с субквартой и с заполненной субквартой, *квинтовый* и *квинтовый* с распетым верхним звуком. Звуководению свойственно сочетание *legato* и *marcato*.

¹ Лукьянова Т. П. Основные типы интонирования календарных песен Брянщины: Автореф. дисс. ... к. иск. — Л., 1973.

Анализ *типов интонирования* (на примере брянских календарных песен) показывает, что в разных случаях речь то чередуется с пением, то синхронно сочетается с ним, то переходит в пение (и обратно).

Умение слухово воспринимать и дифференцировать исполнительские типы и оттенки интонирования, чтобы затем воплощать их в своем пении, — одна из глобальных задач воспитания слуха народного хормейстера.

Если древнейший календарно-обрядовый фольклор, непосредственно смыкаясь с трудовыми процессами, был коллективным обращением к природе, к окружающей среде, если лирика обращена во внутренний мир человека и исполняется для себя, то эпос (как жанр) обращен к коллективу. Он предполагает певца-сказителя и слушательскую аудиторию, живо реагирующую на исполняемое произведение и на характер исполнения.

Эпическое искусство требует особой формы воплощения. Поэтические особенности былин, обусловленные их героическим содержанием, образами физической мощи, храбрости, удали героев, совершающих различные подвиги, ведущих борьбу с врагами родины и народа, предписывали исполнителям приподнятый, торжественно-величавый тонус. Развернутая повествовательность и устремленность к возвышенно-эмоциональной подаче *слова* (именно оно несет в эпосе основную смысловую информацию), яркость и красочность обрисовки событий и богатство художественной фантазии — все эти качества сказительского искусства сродни ораторству.

Ораторский пафос повествования не только близок эпосу, как искусству художественного слова, но и послужил в какой-то степени первичной основой возникновения типичных музыкальных интонаций данного жанра.

Возвышенно-приподнятый тон, свойственный лучшим классическим былинным речитациям, перекликающийся с интонациями драматической декламации, устной торжественной речи, сочетается в эпосе с ровным, спокойно-сдержанным или оживленно-комическим, пародийным тоном, или с оттенком бытовой разговорной речи. Диапазон интонаций достаточно велик и мелодические напевы разнообразны: одни близки к спокойной речитации, другие — к скороговорке (былины-скоморошины).

В мелосе отдельных баллад, исторических песен, былин-новелл наблюдается сильное влияние песенно-вокального начала («Что не белая береза к земле клонится»).

В. Дубравин намечает три типа эпической песенности севернорусской традиции¹: 1) *повествовательно-речевой тип*, соответствующий приподнятой декламации стиха, динамике ораторской речи; 2) *тип «скоморошин»*, опирающийся

¹ Северная эпическая традиция (сольная) вытекает из существа повествовательного жанра, она более самобытна (с точки зрения сохранения коренных признаков жанра). Южнорусская эпическая традиция (песенно-хоровая) приближается к лирической многоголосной песне; исполнялась казаками.

Каждая из традиций отражает свои эстетические нормы и формы художественного мышления, поэтому не может заменить другую. Вместе с тем, более самобытный характер северного эпоса дает основание рассматривать именно его образцы интонирования.

в основном на интонации бытовой разговорной речи; 3) *мелодико-распевный тип*, возникший очевидно под большим влиянием лирических песен.

Русский эпос представлен различными видами музыкально-поэтических повествований, это:

- былины — основной эпический тип в виде: а) развернутого повествования (на Севере); б) кратких эпических песен (на Юге);
- баллады — тип эпических песен, использующих мелодии былин;
- духовные стихи — апокрифические песни и песни-притчи;
- «скоморошины» — краткие формульные напевы, интонационно близкие былинам, с «занимательным» сюжетом;
- «небылицы» — своего рода антитеза «серьезному» эпосу, с заимствованными у былин напевами и поэтическими текстами в виде «шутейных нелепиц».

Самые типичные для эпоса и наиболее древние — *сказительские* формы имели столь гибкие мелодические контуры, что они органично сливались с поэтическим текстом даже при вольном изменении протяженности и акцентности стиха, величины поэтической строфы. В напевах *былин*, так или иначе, проступают общие черты сказительского мелоса — традиция напевного *повествования*, которая представлена двумя древнейшими манерами повествовательного интонирования:

- формульной кратко напевной, типа «попевка-стих», «фраза-стих» с характерной чеканной, узко объемной мелодикой, близкой к песенной;
- импровизационной, типа одно-стиховых и подвижно строфических, «*тирадных*» напевов. Последняя отличается разнообразием «*возгласных зачинов*» и «*концовочных*» формул, комбинациями попевок, из взаимодействия которых складывается своего рода музыкально-поэтический синтаксис.

Напевно-декламационному сказительскому стилю свойствен постоянный одномерный повествовательный пульс. На этой ритмической основе певец интонационно выделяет простейшие (четные и нечетные) ритмические группы, которые образуют своеобразные музыкальные *стопы*. В северной эпической традиции существует несколько канонических схем сочетания метроритмических групп «*дольников*».

Большую роль в сказительской речи играют попевочно-интонационные варьирования, где особое место занимает противопоставление тонов верхних и нижних кварт и диатонических секунд с основным тоном. Здесь содержится смысл *тезы* и *антитезы*.

Попевочно-интонационное варьирование — своеобразный диалог попевок разной высоты и направления. Наиболее полное выражение оно получает в соединении со структурным варьированием *стиха* и *строфы*, свойственным *импровизационному* стилю. Напевная сказительская речь синтезирует оба эти принципа и потому строится, прежде всего, на выделении, акцентировании зачина и концовки распеваемого стиха.

Сказитель может произвольно уменьшить или увеличить длину стиха, в зависимости от того, какие слова подсказала ему память и артистическое чутье для выражения нужной мысли. Вместе с тем он неколебимо сохраняет начальные и «*концовочные*» части напева, так как в них заключен смысл периодичности сказывания.

Стих и напев в былинах равноправны, но музыкальная основа тем крепче, чем устойчивее, чеканнее выражается форма напева. Ведущая роль напевов в образовании стиховых конструкций проявляется в степени владения сказителями индивидуальными каноническими напевными формами при отсутствии закрепленных за ними определенных текстов (передаются только сюжеты).

Отсутствие закреплённости напевов за текстами является характерной чертой русского песенного эпоса.

На Севере, как правило, каждый певец владеет одним или несколькими напевами, на которые он исполняет различные тексты. Былины одинаковых сюжетов разными певцами исполняются на различные напевы и, следовательно, разнятся по конструкции стиха. Трактовка сюжетов также индивидуальна. Таким образом, один напев можно использовать для исполнения былин различного содержания, но сходных по общему характеру и структуре стиха.

Взаимосвязь стиха и напева в эпосе с полной определенностью выражается в устойчиво сохраняющейся системе двухакцентности: два главных ударения стиха подчеркиваются удлинённым звучанием соответствующей музыкальной доли или более высоким расположением ее. Характер стиха зависит от количества в нем слогов:

- 10–11 — сложный стих, наиболее употребительный;
- 12–14 — сложный стих;
- 13 — дольник.

В былинах всегда сохраняется *строгая мерность* музыкального произнесения текста, а также своеобразная ритмоинтонационная асимметричность. Характер же интонирования одного и того же напева может меняться.

Интересное наблюдение за олонечским сказителем Трофимом Григорьевичем Рябининым зафиксировал П. Рыбников: один и тот же напев был «очень весел в “Ставре”, в “Потьке” как-то заунывнее, а в “Вольге и Микулушке” выходит торжественным. Протяжный напев звучит мужественно в “Двух королевичах из Кракова” и в “Илье Муромце” и становится грозным в “Илье и поленице”¹.

К сожалению, наблюдать в наши дни исполнение былин мастерами-сказителями по известным причинам невозможно. Тем большее значение приобретает знакомство с напевами былин в звучании фонограмм, по нотным записям, которые позволяют проанализировать музыкально-поэтический строй сказов. Этот анализ подтверждает мысль о том, что музыка в эпосе не ограничена функцией содействия повествованию, она — его неотъемлемая часть. Каждая деталь сочетания музыки и слова передается певцом в интонационных оттенках произнесения *мелодизированной речи*. Темпераментная, осознанная артистическая игра «звуковым смыслом» раскрывает самые глубокие и органические связи слова и музыки.

На примере анализа трех стилистических групп, представляющих эпос северных народов России, можно убедиться, сколь самобытна и целостна каждая из них, и насколько значительную роль в сказительском искусстве всех трех групп играет речевая интонация.

¹ Рыбников П. Н. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: Т. 1. — М., 1909.

Онежская эпическая традиция поражает мелодическим многообразием. Узкообъемные ладовые образования (секунда в терции и кварте) расцветаются выразительным речением в виде относительно вольного интонационного произнесения текста то в «говорковой» манере, то в размеренно «скандирующей». Встречается колоритная игра верхнего и нижнего регистров голоса.

П. Рыбников о сказителе Козьме Романове писал: «Все его пение — на каких-нибудь трех нотах, но вибрации голоса удивительно помогают ему разнообразить напевы. По-видимому, ни с того ни с сего старик вдруг ускорит пение и точно расколет голос, а выйдет отлично и совершенно под лад содержанию. Например, в «Добром молодце и жене неудачливой» начало заводится протяжно:

Жил-был у батюшки, у матушки единый сын,

В дрекушке был у матушки,

И во любви у батюшки!

Ел сладко, носил красно, работал легко-то...

Еще чувствуешь, бывало, в ухе отголосок последнего длинного «О», как Романов перехватит напев и как-то жалобно, скоро станет петь с дрожащими переливами:

Похотела меня матушка,

Поневолил родный батюшка

Пожениться удалому дородню добру молодцу¹.

Былинные напевы, кратные одному стиху, имеют декламационный характер и дают певцу широкие возможности для *тембровых перевоплощений голоса*, темповых изменений, свободного переключения на реплики и т. п.

Другой вид онежской эпической напевности можно отнести к монументальному стилю, который отличается широтой мелодического дыхания, сложным синтаксисом попевок, музыкальных фраз («Добрыня и Алеша»). Этому стилю свойственно два типа мелодического движения: *ступенчатое* нисхождение от широкой зачинной интонации и плавное, *волнообразное*, распевное развитие музыкальных фраз. В строфических формах оба типа движения обычно чередуются.

Индивидуальному музыкальному языку онежских сказителей свойственна подвижная структура *строфики* — *тирады*. В концовках музыкальных фраз распевность сменяется ритмической остротой, усиливающейся чередованием нисходящей терции и секунды или квинтового и квартового тонов.

Пинежско-беломорскую традицию обычно связывают с влиянием скоморошья искусства. (*Сказывание* былин скоморохи включали в число известных им искусств.) Исполняя народные эпические песни, скоморохи оставляли на них отпечаток своего профессионального мастерства. Исследователи отмечают, например, преобладание на Пинеге развлекательных, новеллистических сюжетов, коротких, остро ритмических напевов, близких плясовым. Установилось даже понятие некоего «скоморошья размера» и в связи с этим своеобразная терминология («погудка», «перегудка», «перецьтарка»), в которой отражается простота и лаконичность стиля свободной напевной декламации «в лицах».

В пинежских напевах преобладают краткие одно-стиховые формы с мелодическими рисунками, часто ограниченными квартовым диапазоном (квартовый возглас и поступенный спуск).

¹ Рыбников П. Н. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: Т. 1. — М., 1909.