



Куз-ня-цы мо-ло-ды-я

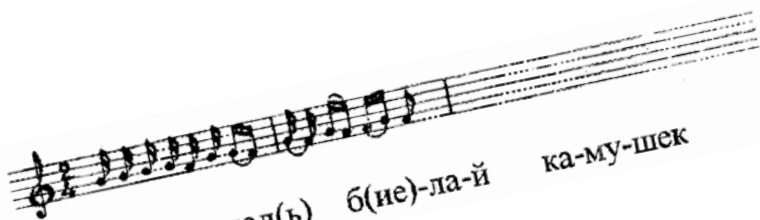


По-вя-жу я бе-лай платок, милый

ска-жи рас-цвел цвя-ток, милай ска-жи



рас-цвел цвя-ток



Дале жал(ь) б(не)-ла-й ка-му-шек



Ю.А. ТОЛМАЧЕВ

# НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО



◆ ИЗДАТЕЛЬСТВО ТГТУ ◆

УДК 78+398(075)  
ББК Щ31я73  
Т524

Р е ц е н з е н т ы:

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор,  
ректор Воронежской государственной академии искусств

***В.Н. Семенов***

Кандидат педагогических наук, доцент, проректор по научной и  
методической работе Тамбовского государственного  
музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова

***И.Н. Вановская***

Кандидат педагогических наук,  
старший преподаватель кафедры музыкального образования  
Тамбовского государственного университета им. Г.Р. Державина.

***А.Ю. Любомудрова***

**Толмачев, Ю.А.**

Т524 Народное музыкальное творчество : учебное пособие / Ю.А.  
Толмачев. – Тамбов : Изд-во Тамб. гос. техн. ун-та, 2006. – 120 с.  
– 5 экз.

Рассматриваются сущность и специфика народного музыкального творчества, феномен музыкального фольклора исследуется в целостном контексте художественной культуры общества как ее особый пласт, в центре внимания оказываются фольклор как феномен художественной культуры, его синкретичная природа, устная форма бытования, историческая периодизация и жанровая система, изучаются также методологические и методические особенности исследования художественных образцов и практических навыков исполнения народных песен.

Предназначено для студентов высших учебных заведений и учреждений среднего профессионального образования.

УДК 78+398(075)  
ББК Щ31я73

© Толмачев Ю.А., 2006

© ГОУ ВПО "Тамбовский государственный  
технический университет" (ТГТУ), 2006

Ю.А. Толмачев

# НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

*Допущено Министерством образования Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 053000 "Народное художественное творчество"*

Тамбов  
Издательство ТГТУ  
2006

Учебное издание

ТОЛМАЧЕВ Юрий Александрович

## НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Учебное пособие

Редактор О.М. Ярцева

Инженер по компьютерному макетированию М.Н. Рыжкова

Подписано в печать 23.11.2006.

Формат 60 × 84/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times New Roman.  
7,2 уч.-изд. л. Тираж 5 экз. Заказ № 693

Издательско-полиграфический центр



Ю.А. ТОЛМАЧЕВ

# НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧ

◆ ИЗДАТЕЛЬСТВО ТГТУ ◆



Ю.А. ТОЛМАЧЕВ

**НАРОДНОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ .....	4
Глава 1. ФОЛЬКЛОР КАК ОСОБЫЙ ПЛАСТ КУЛЬТУРЫ .....	5
Глава 2. СИНКРЕТИЧНАЯ ПРИРОДА ФОЛЬКЛОРА .....	15
Глава 3. УСТНАЯ ФОРМА БЫТОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА .....	23
Глава 4. ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕРИОДИЗАЦИЯ И ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФОЛЬКЛОРА .....	31
§ 1. Этапы становления и развития фольклора, его видожанровая структура .....	31
§ 2. Народное песенное искусство .....	36
§ 3. Региональные традиции русского народного песенного творчества .....	46
§ 4. Народное инструментальное исполнительство .....	57
Глава 5. МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗЦОВ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА .....	81
§ 1. Развитие отечественной музыкальной фольклористики .....	81
§ 2. Методические основы организации фольклорной экспедиции .....	92
§ 3. Методика обработки и аранжировки народной песни .....	96
Глава 6. ПРАКТИЧЕСКИЕ НАВЫКИ ИСПОЛНЕНИЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН .....	99
§ 1. Интонационные особенности русского пения и принципы народного многоголосья .....	100
§ 2. Распевание в народном хоре .....	109
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	116
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК .....	118

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Народное музыкальное творчество – уникальное явление художественной культуры социума. Оно отражает национальное художественное сознание и менталитет того или иного народа, в нем закрепляются эстетические ценности народа. Психологические черты нации находят отражение в метроритмической, методической и гармонической основе народного мелоса. Народная музыкальная культура является первоосновой музыкальной культуры общества, именно на основе народной музыки формируется профессиональная музыкальная школа. Эстрадная музыка тесно связана с этническими музыкальными традициями. Общеизвестно, что именно негритянские фольклорные традиции стали основанием для развития таких направлений эстрадной музыки, как джаз, свинг, соул и др. Фольклорные традиции проникают и в современные направления музыкального искусства (фолк-рок и т.п.). Чрезвычайно популярны аранжировки народных мелодий.

Целью данного учебного пособия является знакомство студентов с методологическими и художественно-эстетическими особенностями фольклора в целом и народного музыкального творчества в частности.

В этом контексте для будущего музыканта-исполнителя важно понимать сущность фольклора как феномена и особого пласта художественной культуры, его синкретичной природы. Среди специфических особенностей фольклора выделяется устная форма бытования. В данном учебном пособии также представлены историческая периодизация и жанровая система фольклора. Специальный раздел посвящен выявлению методологических и методических основ исследования художественных образцов в теории и технике освоения практических навыков исполнения народных песен.

Пособие предназначено для студентов высших учебных заведений культуры и искусства, изучающих музыкальное искусство эстрады. Определенный интерес оно может представить для специалистов в области народного творчества и любителей народной музыки.

---

## Глава 1

### ФОЛЬКЛОР КАК ОСОБЫЙ ПЛАСТ КУЛЬТУРЫ

---

Фольклор как особый вид искусства представляет собой качественно своеобразный компонент художественной культуры. Его можно рассматривать как праядро художественной культуры, особый пласт в культуре общества. Можно констатировать, что фольклор – это древнейший пласт народной художественной культуры. Он интегрирует культуру социума определенной этнической принадлежности на особом витке исторического развития общества. Можно рассматривать русскую народную культуру как духовный архетип русского народа, возникший на раннем этапе его развития. Фольклор неоднозначен: в нем проявляется и безграничная народная мудрость, и народный консерватизм, косность. В любом случае фольклор воплощает высшие духовные силы народа, отражает элементы национального художественного сознания. Фольклор – это особая художественная целостность, он постоянно развивается, изменяется, но в то же время эволюционирует очень медленно.

К сожалению, не сложилось однозначного определения понятия фольклор. Сам термин "фольклор" (от английского слова *folklore* – народная мудрость) – распространенное в международной научной терминологии название народного творчества. Этот термин впервые был введен в 1846 г. английским археологом У.Дж. Томсом. Как официальное научное понятие впервые принят английским фольклорным обществом (*Folklore Society*), основанным в 1878 г. В 1880 – 1990 гг. термин входит в научный обиход во многих странах мира, в том числе и в России.

Первоначально термином "фольклор" обозначали как предмет исследования, так и соответствующую науку. Позднее во многих странах применительно к науке стал употребляться термин "фольклористика" (реже фольклорология). Постепенно понятие "фольклор" начало охватывать всю область духовной, а иногда и материальной культуры народных масс. Но такое понимание данного феномена возникло не сразу. Первоначально фольклор трактовали по-разному.

А. Его рассматривали как *культуру нецивилизованных народов*, противопоставляя данную сферу художественной культуры цивилизованной элитарной профессиональной художественной культуре.

Б. Одной из трактовок была примитивная общинная культура, чем подчеркивалась принадлежность данного вида художественного творчества первобытному, общинному типу социально-экономической организации.

В. Имело место определение, характеризующее фольклор как реликты первобытной культуры в культуре цивилизованных обществ, чем снижалась значимость данного компонента народного творчества и подчеркивался его преходящий характер.

Г. Существовал и классовый подход к определению фольклора, где он трактовался как культура народных классов в цивилизованных странах.

Все эти определения страдали односторонностью и не полностью отражали данное эстетическое и социальное явление. Долгое время на Западе под фольклором понималась крестьянская культура конкретного народа. Причем культура одного этноса рассматривалась как фольклор, а культура всех других этносов изучалась антропологией, этнографией и этнологией.

Таким образом, можно констатировать широкое разнообразие трактовок понятия "фольклор". Тем не менее, постепенно доминирующими оказались определения фольклора в узком и широком смыслах: как устного народного творчества и как совокупности всех видов народного творчества в контексте народной жизни.

Узкая трактовка данного понятия утвердилась с начала XX в. По проблемам фольклора были написаны сотни монографий, сборников, диссертационных исследований. В них исследователи-филологи ограничивали фольклор только устным народным творчеством. Так, К.В. Чистов писал, что фольклор – это "совокупность устных словесных текстов". Для ранних стадий развития человечества фольклор – это все формы духовной культуры, связанные с языком, выраженные речевыми средствами. Несколько иной позиции придерживался В.Я. Пропп, который определил специфику фольклора в своей книге "Фольклор и действительность". Пропп В.Я. специально оговаривает связь устного поэтического творчества с музыкой. "Под фольклором – пишет он, – понимается только духовное творчество". Поскольку поэтическое творчество почти всегда связано с музыкой, можно говорить о музыкальном фольклоре и выделить его как особую фольклорную дисциплину. Подобную же трактовку фольклора, ограниченную устным народным творчеством и музыкальным фольклором, предложил в середине 30-х годов Ю.М. Соколов.

Очевидно, что данные определения более точные, но и они как бы "оставляют за скобками" такие виды и жанры фольклора, как танцевальное искусство, народная драма, празднично-обрядовая культура, инструментальная музыка, изобразительное и декоративно-прикладное искусство.

В современной литературе распространенной является расширительная трактовка фольклора как совокупности народных традиций, обычаев, обрядов, воззрений, верований, искусств.

В частности, известный фольклорист В.Е. Гусев в книге "Эстетика фольклора" рассматривает данное понятие как художественное отражение действительности, осуществляемое в словесно-музыкальных, хореографических и драматических формах коллективного народного творчества, выражающих мировоззрение трудящихся масс и неразрывно связанных с жизнью и бытом.

В энциклопедическом словаре фольклор приравнивается к народному творчеству, народному искусству. Он рассматривается как художественная коллективная деятельность трудового народа, отражающая его жизнь, воззрения, идеалы, создаваемые народом и бытующие в народных массах поэзия (предания, песни, сказки, эпос), музыка (песни, сказки, наигрыши, пьесы), театр (драмы, сатирические пьесы, театр кукол), танец, архитектура, изобразительное искусство и декоративно-прикладное искусство.

Народное творчество, зародившееся в глубокой древности, – историческая основа всей мировой художественной культуры, источник национальных художественных традиций, выразитель народного самосознания.

Более обобщенное определение фольклора было дано ЮНЕСКО в 1985 г. Фольклор (в более широком смысле традиционная народная культура) – это коллективное, основанное на традициях творчество групп и индивидов, определяемое надеждами и чаяниями общества, являющееся адекватным выражением культурной и социальной самобытности.

ЮНЕСКО к формам фольклора наряду с другими относит: язык, литературу, музыку, танцы, игры, мифологию, ритуалы, обычаи, ремесла, архитектуру и другие виды искусства.

Каргин А.С. рассматривает фольклор (устно-поэтический, музыкально-драматический) как бытовую традиционную для этноса духовную философско-эстетическую культуру, отражающую его менталитет, сложившуюся в результате многовекового коллективного творчества путем устной коммуникации, проявляющуюся в бесконечной множественности индивидуально-личностных вариантов.

Ряд исследователей подходит к пониманию фольклора с конкретно-исторических позиций, изучает проблемы бытования фольклора. Народное творчество, в их понимании, – это зародившаяся в глубокой древности историческая основа всей мировой художественной культуры, источник национальных художественных традиций, выразитель народного самосознания. Гусев В.Е. пишет, что фольклор возник как духовное творчество родоплеменных коллективов доклассового общества.

Фольклор очень многообразен. Существует традиционный и современный фольклор; крестьянский и городской фольклор.

*Традиционный фольклор* – это те формы и механизмы художественной культуры, которые сохраняются, фиксируются и передаются от поколения к поколению. В них запечатлены универсальные эстетические ценности, которые сохраняют свою значимость вне конкретно-исторических социальных изменений.

*Современный фольклор* отражает сегодняшний этап развития народного художественного творчества. Он вбирает в себя современные эстетику, проблематику и художественные образы. Это также бесписьменная культура, носителями которой часто становятся маргинальные слои общества. В структуре современного фольклора можно выделить так называемый *неофольклор*. Это бытовое художественное творчество неформализованного досугового характера, включающее одновременно формы фольклора, массового и профессионального искусства, художественной самодеятельности, отличающееся эстетическим многообразием, стилевой и жанровой неустойчивостью, и выступающее "второй" волной в современной фольклорной культуре.

*Крестьянский фольклор* принадлежит крестьянской субкультуре. Это достаточно стабильная художественная система. В ней присутствуют трудовые, этические, семейно-брачные и эстетические ценности земледельцев. Дошедшие до нас архаичные ее слои представляют по духу и смыслу ценностную систему земледельческого календаря и культуру крестьянства, соединившую в себе черты язычества и христианства.

*Городской фольклор* появился в более поздний период, его широкое распространение относится к XVIII в. Он развивался в постоянном взаимодействии, с одной стороны, с авторским искусством в его письменных (печатных) формах, а с другой – с крестьянским фольклором. Очень характерными были процессы заимствований от одного пласта культуры к другому. Они происходили посредством мещанского фольклора, идеи, образы и художественные приемы которого являлись определяющими для городского фольклора.

Фольклор может быть *аутентичным*, *сценическим* и *стилизированным*.

*Аутентичный*, или *подлинный*, фольклор – это народное искусство, не вычлененное из его исконного бытования. Он тесно связан с традиционной культурой, дошедшей до нас от поколения к поколению.

*Сценический* вариант фольклора называется фольклоризмом. Он представляет собой точное воспроизведение аутентичного образца на сцене исполнителями-профессионалами или любителями. Здесь фольклор вычленяется из среды своего бытования и приобретает особые оттенки, связанные с особенностями его воплощения на сценической площадке. То есть *фольклоризм*, или вторичный фольклор, – это сценическая форма фольклора, подготовленная и осмысленная с учетом закономерностей демонстрации зрителям, слушателям как художественного явления.

Существуют несколько форм фольклоризма, характерные для сценического воспроизведения народных традиций в условиях любительского и профессионального творчества.

1. Выступления хранителей живой фольклорной традиции: народных певцов, музыкантов, танцоров, рассказчиков, певческих и танцевальных коллективов (так называемые аутентичные, то есть подлинные этнографические ансамбли).

2. Реставрация жанров традиционного фольклора, в том числе уже не бытующих в народной среде и не

исполняемых в массовом художественном творчестве (так называемые экспериментальные фольклорные ансамбли).

3. Исполнение произведений фольклора в обработке руководителей музыкальных, драматических или хореографических коллективов или в обработке профессиональных композиторов, балетмейстеров, режиссеров (так называемые стилизаторские фольклорные ансамбли).

Фольклоризм – явление, ориентирующееся на "рынок", на запросы определенных слоев в создании имиджа приобщения к национальным истокам культуры. Спрос на фольклор породил мощную индустрию многочисленных шоу, концертов, фестивалей, праздников, в которых принимают участие фольклорные коллективы, ансамбли. Деятельность их несет в себе более или менее искусную имитацию фольклора.

Интерес публики и спрос на произведения фольклора стимулировали развитие стилизованных произведений, основанных на фольклорном материале или созданных на основе художественных принципов и приемов фольклора. Это авторские произведения, очень схожие с традиционными фольклорными образцами по стилистике, форме, художественному языку и характеру образов.

Основными признаками фольклора, выделяемыми различными исследователями, являются его синкретизм, вариативность, изустность передачи, импровизационность, коллективность творческого процесса, традиционность и полиэлементность.

*Синкретизм* характеризует взаимосвязь, целостность внутренних компонентов и свойств фольклора. Эту особенность мы рассмотрим в другом разделе работы. *Вариативность* можно рассматривать как изменяемость художественных произведений, их неповторяемость при исполнении или иной форме воспроизведения. Каждый автор или исполнитель дополнял традиционные образы или произведения собственным прочтением или видением. Подлинный народный художник никогда не повторяется, не создает двух абсолютно одинаковых произведений. *Изустность* передачи фольклорного материала проявляется в бесписьменности форм передачи фольклорной информации. Художественные образы и навыки передаются от исполнителя, художника к слушателю и зрителю, от мастера к ученику. В музыкальном творчестве очень характерны передача и заимствование художественного материала по слуху, "с рук", без использования письменных руководств, пособий и т.п. *Импровизационность* – это особенность фольклорного творчества. Каждое новое исполнение произведения обогащается новыми элементами (текстовыми, мелодическими, ритмическими, динамическими, гармоническими и т.д.), которые привносит исполнитель. Причем эти изменения носят спонтанный, ситуативный характер. Любой исполнитель постоянно вносит в известное произведение свой собственный материал, что способствует постоянному развитию, изменению произведения, в ходе которого выкристаллизовывается эталонный художественный образ. Тем самым фольклорное произведение становится результатом многолетнего *коллективного* творчества. Фольклор *полиэлементен*, поскольку очевидны его внутреннее многообразие и многочисленные взаимосвязи художественного, культурно-исторического и социально-культурного характера.

Исследованием фольклора целенаправленно занимается специальная наука – фольклористика. В разное время она воспринималась как часть этнографии, отрасль литературоведения, музыковедения, отдел истории культуры, вспомогательная дисциплина социологии, социальной психологии (психологии народов), антропологии. Обособлению фольклористики предшествовал длительный процесс ее становления в сфере названных наук.

Истоки фольклористики восходят к эстетике древнего мира, к описаниям путешественников, к отдельным высказываниям писателей и композиторов прошлого. Современная западная фольклористика изучает культуру первого слоя населения – крестьянства. Предметом науки является материальная и нематериальная культура. Некрасова М.А. в работе "Народное искусство как часть культуры" выделяет четыре формы бытования народного искусства.

*Первая форма* – это народное искусство, не вычлененное из своего этнографического бытования. Подобную форму можно встретить у аборигенного населения, народностей крайнего севера, представителей племенных общин экваториальной Африки и Амазонии. Здесь фольклор является неотъемлемой частью быта и образа жизни людей, он непосредственно сопровождает их труд и отдых.

*Вторая форма* – это коллективное творчество на основе промысла или творческого любительского объединения.

*Третья форма* – это творчество единичных исполнителей или мастеров, сохраняющих коллективный художественный опыт.

*Четвертая форма* – это профессиональные коллективы и творческие мастерские.

Если рассматривать фольклор, прежде всего, как искусство слова, то среди его особенностей или основных художественных приемов можно выделить следующие: гиперболизация, генеалогическая циклизация, призывание одного сюжета или мотива к разным историческим лицам или, наоборот, притягивание нескольких сюжетов к одному персонажу.

Крайне характерны сдвиги хронологии, смещение географического ареала, что создает особые трудности для историков, опирающихся на фольклорные данные. Характерным приемом также является подчиненность определенному композиционному образцу, введение фантастических персонажей, а также перенесение некоторых фантастических черт на более поздний эпический (исторического) персонаж. Очень свойственны фольклору переименования, изменения имен и названий.

В литературе существует несколько подходов к проблеме происхождения народного художественного творчества. В работах И. Канта и Ф. Шиллера, а позднее К. Бюхера, К. Гросса, Г. Спенсера, В. Фриче выдвигают

ется и разрабатывается теория игры. Художественное творчество рассматривается как незаинтересованная деятельность, развивающаяся из внутреннего чувства прекрасного, которое является природным и свойственным биологической природе человека. Поэтому зарождается чистое, не имеющее практической цели искусство, не связанное с хлебом насущным. Искусство – это разновидность игры, где человек избавляется от забот и невзгод, получает подлинную радость, свободно проявляя себя, свою сущность. Данная характеристика не бесспорна, поскольку фольклор несет немаловажную утилитарную функцию.

Еще одна теория происхождения народного творчества была выдвинута в 1903 г. французским искусствоведом С. Рейнаком и затем развита в исследованиях Люке и Брейля. Согласно этой концепции, творческое проявление первобытного человека есть прямое выражение религии, а, соответственно, искусство – выражение религиозных нужд.

Материалистическая теория, принадлежащая Г. Плеханову, рассматривает художественное творчество как один из аспектов производственного процесса. Немало проблем видят ученые в современном бытовании фольклора.

К основным функциям фольклора относят религиозно-мифологические, обрядовые, ритуальные, художественно-эстетические, педагогические, коммуникативно-информационные, социально-психологические и др. Фольклор сохраняет древние религиозные представления, образы и символы, его произведения позволяют структурировать драматургию обряда или ритуала, сделать ее более действенной с эмоционально-художественной точки зрения. Фольклор обладает мощнейшим этнопедагогическим потенциалом, поскольку в нем запечатлены представления и идеалы народа относительно воспитания эталонной личности в соответствии с нравственно-эстетическими требованиями этнического социума. Будучи носителем значительной информации различного содержания, фольклор во многом способствует общению, организации взаимодействия людей, их лучшему взаимопониманию. В фольклоре как коммуникативном акте в первую очередь реализуется информирующая (познавательная, повествовательная, референтивная, денотативная или когнитивная), выразительная (эмотивная, экспрессивная, автокоммуникативная) или воздействующая (апеллятивная, импрессионная, конативная, суггестивная) функции. В зависимости от преобладания одной из этих функций, преимущественное внимание участников коммуникации сосредотачивается либо на том, о чем говорится (предметное поле, контекст, ситуация общения), либо на самом говорящем и его переживаниях, либо же на том, кому адресовано сообщение.

Однако при определенных условиях внимание говорящего может акцентироваться на форме сообщения. В таком случае резко возрастает особая, поэтическая функция коммуникативного акта, художественный элемент общения. Строго говоря, только в этом случае мы имеем дело с фактами искусства. Нередко собеседников может интересовать сам процесс общения безотносительно к его конкретному содержанию. Тогда на первый план выступает контактоустанавливающая, поддерживающая общение функция речи, обычно называемая лингвистами контактивной или фатической. Наконец, иногда может отчетливо выделиться еще одна немаловажная функция речевого общения – функция языкового толкования, разъяснения смысла употребляемых в разговоре выражений. Эту функцию называют металингвистической, метаязыковой. Потребность в толковании, как правило, резко возрастает, если жизненный опыт общающихся, или, как говорят иногда, их апперцепционные базы не вполне совпадают.

Все вышеперечисленные художественные и внехудожественные функции фольклора находятся в постоянном развитии и диалектическом взаимодействии.

Современный фольклор – явление сложное и в отдельных аспектах противоречивое. Оно находится в постоянном движении и развитии: одни формы и жанры активно бытуют, на их основе возникают новые формы и произведения (песенный фольклор), другие сохраняются лишь частично. В каких-то отдельных группах населения трансформируются и переосмысливаются; некоторые же забываются и отмирают (заговоры, некоторые художественные промыслы, ритуалы, некоторые жанры фольклорного театра).

Проблема современного состояния фольклора включает два аспекта: состояние и судьбы фольклора в нашу эпоху, соотношение в нем традиции и новации и роль фольклора в профессиональной самодеятельной культуре. Общепризнано, что сейчас сфера активной жизни фольклора сужается в связи с особенностями социально-экономического развития общества. Но неправомерно связывать состояние фольклора только с экономическими трудностями, с плохой или хорошей сохранностью культурно-бытовых традиций. Следует четко и ясно осознать объективную истину: фольклор в современности функционирует, поскольку сохраняются уклады жизни, соответствующие той традиции, благодаря которой он способен существовать. Поэтому процесс возрождения культурных традиций тесно увязывается с возобновлением патриархальных укладов жизни. Где-то это возможно конструктивно, функционально оправдано, а где-то искусственная анимация социальной сферы оказывается бессмысленной.

И в этом контексте мы сталкиваемся с утратой многих культурных ценностей, что можно предотвратить только через разработку и реализацию специализированных государственных федеральных и региональных программ.

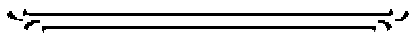
### Литература

1. Аникин, В.П. Русский фольклор : учебное пособие / В.П. Аникин. – М., 1987.
2. Виноградов, Г. Детский фольклор / Г. Виноградов // Из истории русской фольклористики. – Л., 1978.
3. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л., 1967.

4. Каргин, А.С. Народное художественное творчество / А.С. Каргин. – М., 1990.
5. Каргин, А.С. Народная художественная культура : учебник / А.С. Каргин. – М., 2000.
6. Некрасова, Н.А. Народное искусство как часть культуры / Н.А. Некрасова. – М., 1983.

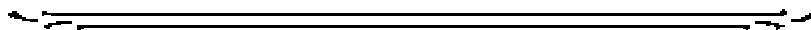
#### **Вопросы для самоконтроля**

1. Дайте наиболее полное определение фольклора.
2. Каков состав видов народного искусства, относящихся к фольклору?
3. Укажите основные признаки фольклора.
4. Перечислите основные формы бытования фольклора.



## **Глава 2**

### **СИНКРЕТИЧНАЯ ПРИРОДА ФОЛЬКЛОРА**



Понятие "синкретизм" происходит от греческого слова, обозначающего соединение, объединение, представляет собой первоначальную слитность элементов целого, которые не могут быть разъединены и рассмотрены отдельно. Синкретизм обычно отличают от синтеза, обозначающего искусственное соединение различных элементов.

Таким образом, синкретизм характеризует состояние связи, нерасчлененности, свойственное начальному этапу развития того или иного явления. Применительно к фольклору синкретизм становится родовым свойством, пронизывающим все структурные компоненты фольклорной системы и все особенности бытования фольклора. Среди возможных проявлений синкретизма можно выделить взаимосвязь жанров фольклора, единство утилитарного, магического и эстетического начал в произведении народного искусства; взаимодействие языческого и религиозного начала в народной художественной культуре, отсутствие в народном художественном творчестве временного членения на труд и отдых и т.п.

На анализе взаимосвязи жанров остановимся чуть позже. Следует особо отметить, что любое произведение народного искусства представляет собой художественный текст, имеющий элементы магического, эстетического и утилитарного. Так, произведение народного искусства обязательно содержит в себе апелляцию к языческим богам, духам или демонам, имеющую смысл просьбы или оберега. Слово, интонация, форма, архитектура, цвет, орнаментика обладают особым семиотическим контекстом, адресованным сакральным силам. С другой стороны, любое произведение народного искусства оказывается выполненным по законам и правилам данного жанра художественного творчества, и, соответственно, может быть проанализировано и оценено с позиции эстетических канонов – музыкальных, изобразительных, хореографических, драматических и т.п.

Произведения народного искусства никогда не создавались без какого-либо смысла, определенного утилитарного назначения. Здесь срабатывал характерный для любого этноса принцип экономии энергии и сил. Поэтому любое произведение искусства – пространственное или временное – обязательно имеет утилитарный смысл и значимость, то есть как-то оптимизирует жизнь человека, делает более комфортным и эстетичным его быт. Особый вид проявления синкретизма в народной художественной культуре – взаимодействие в нем языческих начал и религиозных начал той или иной конфессии. В русском искусстве это проявляется на уровне взаимодействия языческих и православных начал. С принятием христианства этническая и православная традиции продолжали развиваться параллельно, постепенно византийско-христианская традиция стала одной из двух главных составляющих древнерусской культуры. Вступив во взаимодействие, эти два культурных потока

видоизменились, сохраняясь в чистом виде лишь на периферии развивающегося общественного сознания. Складывался принципиально новый подвижный тип мировоззрения – православно-языческий, двоеверный синкретизм. То есть в недрах русской культуры родился феномен христианско-языческого религиозного синкретизма, который нашел выражение в русской художественной культуре. В художественном сознании русского народа произошло соединение христианского и мифологического мировоззрений.

Прежде всего, это проявилось в переносе атрибутов языческих богов на православных святых. В частности, языческий бог Сварог, покровитель кузнецов, был заменен двумя христианскими святыми – Козьмой и Демьяном. Иван Купала был соотнесен с образом Иоанна Крестителя. Своеобразной синкретизации подвергся и культ Богородицы, он вобрал в себя атрибуты языческих женских богинь – Матери-Сыры Земли, Мокоши и Пятницы.

В народных религиозных представлениях космогонические мифологические образы сложно переплетались с апокрифическими и библейскими сюжетами и выстраивались в систему, характеризующую природную и социальную иерархию, представления о прошлом и будущем.

Руководствуясь логикой исключения из традиционного быта славян языческих праздников, при введении христианства церковь замещала важнейшие праздники земледельческого календаря православными праздниками. Священный календарь древности оказался точно наложенным на христианский богослужебный годовой цикл. Традиционный славянский праздник солнцеворота, посвященный двум языческим богам – Коляде (богу новолетия) и Овсеню (покровителю смены времен года и нового урожая), а также праздник в честь бога покровителя скота Белеса, приуроченные ко дню зимнего солнцестояния, были замещены празднованием в честь Рождества и Крещения Иисуса Христа. Не в силах искоренить языческие по своему происхождению календарно-земледельческие праздники Православная Церковь благосклонно относилась к насыщению их христианской символикой и содержанием.

Рассмотрим процессы взаимодействия православных и языческих начал на примере развития конкретных жанров русского искусства.

С византийской христианской культурой связано формирование традиции массового пения без инструментального сопровождения в православном храме. Но заимствованные канонизированные греческие мелодии вскоре ассимилировались, и на их основе возникли распевы, вобравшие в себя интонационные обороты народных песен, на основе чего появились уникальные в своем роде напевы – знаменный, демественный, киевский, новгородский, столбовой, московский и другие.

Церковно-певческое искусство оказало существенное влияние на возникновение и развитие в России таких жанров внелитургических духовных песнопений, как стихи покаянные, умиленные или слезные псалмы и так далее. Характерные черты эпических жанров устного народного творчества ярко проявились в духовных стихах. Духовный стих выражал не только народные взгляды на мир и человеческую историю, но и содержал в себе основные народные мысли о Добре и Зле, о Справедливости и Чести, о Царстве Небесном, то есть он выражал народную нравственность и воспитывал души людей.

Народные религиозные представления выражались не только в народных легендах и духовных стихах. Их воздействие можно обнаружить в живописи, графике и архитектуре. Привнесенная из Византии культура легла на твердую почву крепких славянских художественных традиций. В религиозном изобразительном искусстве и зодчестве ярко отразилась живая народная душа. Используя достижения византийского зодчества и живописи, Киевская Русь сохранила основу своей самобытной культуры, и византийские учителя-зодчие и живописцы должны были считаться со вкусами своих учеников – древнерусских мастеров и художников.

По сравнению с византийским, древнерусское искусство несравненно демократичнее. В нем настойчиво пробивается народная струя, его формы и образы менее отвлеченны, аскетичны, более полнокровны. В русской иконописи больше радостного, чисто чувственного восприятия мира; душой русской иконописи были краски. В них ярко проявились народные вкусы, совершенно изменившие суровый византийский колорит своей ликующей жизнерадостностью. Древнерусское церковное искусство в основе своей глубоко народное, праздничное и в то же время эмоциональное в трактовке традиционных сюжетов.

Очень благотворное воздействие оказало принятие христианства на развитие традиционного декоративно-прикладного искусства. Это проявилось в его обогащении сюжетами и приемами византийской техники. В частности, это коснулось ювелирного искусства, где отмечено появление культовых принадлежностей, выполненных в технике финифти, гравировки, чернения, тиснения и эмальерного искусства. Истории известна и другая тенденция, когда эталоны и традиции религиозного искусства стали основой для развития народного промысла. Очень наглядно такое взаимодействие проявилось в художественных промыслах русской лаковой миниатюры (Холуй, Палех и Мстера).

Еще в древности синкретизм этнического художественного сознания предопределил интегрированный характер образов и сюжетов художественного творчества. В первобытном искусстве функциональная связь видов искусства и их внеэстетическая обусловленность выступали как функционирование синкретического образа, художественный смысл которого не сводился к смыслу ни одного из составляющих его компонентов, развившихся в дальнейшем в более или менее самостоятельные виды искусства. Сам же этот общий смысл синкретического действия был теснейшим образом связан с мифологией, и поэтому на последующих ступенях развития фольклора произведения его сохраняют в себе следы древних мифологических представлений и образов, в то время как сама породившая их система уже исчезла.

Мифологии как древней мировоззренческой системе свойственна определенная пространственно-временная двойственность. Миф не может быть полностью "переведен" в повествование, расположен хронологически в силу того, что наряду с диахроническим движением событий во времени миф делает эти события как

бы сосуществующими, расположенными в некотором мифологическом пространстве и трансформированными в "кирпичики вселенной". Иначе говоря, миф шире повествовательного искусства, так как он столько же повествование, сколько и пространственная композиция, поэтому ни пространственные, ни временные искусства в отдельности не способны передать всю мифологическую информацию, что порождает их взаимодополняемость, в тематическом аспекте проявляющуюся как взаимоинтерпретация. Итак, связь пространственных и временных сфер народного творчества обусловлена свойствами мифологии, с которой они генетически связаны, а их взаимодополняемость – различием их бытовых и художественных функций.

Синкретично само исполнение фольклора. Оно комплексно и полиэлементно. Так, пение в первобытном обществе – это не только искусство, не только особая форма художественного самовыражения, но и во многом еще и сама жизнь в ее повседневном, бытовом проявлении. В условиях синкретической нерасчлененности форм общественного сознания, при отсутствии письменности и при исключительно изустной передаче любых традиций пение является одним из несущих стержней всей духовной культуры. Без него не обходится ни примитивная религия, ни мораль, ни зачатки философии или истории, этой коллективной памяти племени, без него не существует поэзия.

Песня всегда включена в некую устойчивую, традиционную внепесенную систему и составляет с нею единое целое; вне этой системы она не может ни возникнуть, ни существовать. Любая песня для чего-то предназначена, к чему-то привязана, с чем-то структурно и функционально связана. Ситуативность и функциональность – исходные качества песни и неперемное условие ее возникновения и существования. Они определяют место и роль песни в жизни, в культуре, в быту. Они же обуславливают тот комплекс внутренних свойств и закономерностей, который можно определить как песенный мир.

Аналогичная жесткая приуроченность песни к ритуалу, а через него – к образу жизни и всей культуре социума обнаруживается и в большинстве музыкальных культур африканских народностей, до недавнего времени находившихся на ранних стадиях общественного развития.

Современный уровень знаний о фольклоре закономерно приводит к мысли о системном характере фольклорной культуры, единицами которой являются не песни, мифы, танцы сами по себе, не отдельные, искусственно вырванные исследователем из контекста и произвольно интерпретированные в терминах традиционного искусствознания и эстетики "произведения" народного искусства, "опусы" вообще, а целостные фольклорные акты, фольклорные действия (ритуалы, обряды в широком смысле слова). В их структуре звук и слово, движение, жест, все богатство мимических средств, цвет, изображение, процессы пения, игры, рассказывания, танцевания, драматизации и так далее образуют нерасторжимое единство, организуемое драматургией этого акта, его функцией, его направленностью на достижение далеко не всегда эстетических, но всегда социально значимых целей. И чем большее значение имеют эти цели для социума в целом, тем более сложной и масштабной становится структура такого акта.

Наблюдая за ходом какого-либо ритуала, мы должны "читать" одновременно видимое и слышимое нами на разных выразительных уровнях. Так, будут значимы простое расположение участников в разные моменты церемонии и перемены в этом расположении, приходы и уходы, наличие представителей одних половозрастных или родовых групп и отсутствие других. Явно выраженной сюжетной вариацией текста будут пантомимы или пляски, участие или неучастие в которых, равно как и их протяженность, имеют важное значение. Ритуальный текст найдет свое воплощение в звучании тех или иных музыкальных инструментов, в обрядовых песнях, причитаниях, заклинаниях, в нарративных мифологических сообщениях. Действия участников с различными предметами, орудиями, оружием, амулетами, обладающими магической силой вещами, принадлежностями колдовства – тоже тексты, соотносящиеся с другими по принципу параллельности, взаимодополнения и взаимобъяснения.

Синкретический, целостный характер фольклорного акта заставляет искать адекватные методы его анализа. С этой точки зрения большой интерес представляет разрабатываемая некоторыми фольклористами методика членения такого акта на акты (то есть мельчайшие частицы акта, обладающие самостоятельным значением) и их системный анализ.

В качестве внешнего каркаса, "несущей конструкции" фольклорного акта в разных случаях и в разные моменты его развертывания может выступать и слово, и танец, и песня. Но это видимое преобладание одного из элементов не должно вводить в заблуждение. В подлинно фольклорном акте никогда не происходит подмены социальной функции эстетической. Песня или любой другой элемент фольклорного действия никогда не становится объектом самоценного эстетического восприятия.

Например, преобладание песенного начала в свадебном обряде никогда не превращает свадьбу в "песенный марафон", в демонстрацию вокальных возможностей певцов и певиц. Исполняемые песни всегда способствуют реализации основной социальной функции свадебного обряда – общественному, публичному санкционированию факта образования новой семьи, определению ее места в социуме, демонстрации социальных ожиданий, относящихся к семейной жизни.

Большинство народных песен и сегодня строго связаны не только с конкретными действиями, но и с вполне определенным временем. Некоторые из них, из числа так называемых обрядово-календарных, вообще поются только раз в году – на Масленицу, на Троицу или на Ивана Купалу, например.

Однако современный концертный и радиослушательский опыт восприятия народных песен исключает сезонные ограничения. Мы слушаем народные песни в любое время дня и года, не задумываясь, с чем эта песня связана была в жизни и сколь нелепым может быть ее исполнение в данных условиях с точки зрения ее создателей.

Народные песни стали как бы "всепогодными", вневременными, подчеркнуто приуроченными, а следовательно, и качественно иными, воспринимаемыми уже исключительно как художественные данности, намеренно

и безвозвратно вырывающиеся из их контекста. Однако в аутентичном фольклоре такое обстоятельство невозможно. Сами народные исполнители чувствуют иногда определенное неудобство при исполнении бесспорно высокохудожественных и ценных народно-песенных образцов вне их назначения, вне определенного жизненного контекста. Адресуемые внешнему наблюдателю-слушателю (тому же фольклористу, например), они начинают казаться самим певцам недостаточно совершенными, неудобными для исполнения, их форма представляется недостаточно завершённой с точки зрения "чистой эстетики".

Имеется еще одно важное обстоятельство: в быту, в ходе реального обряда многие песни не нуждались в четко закреплённой форме, в специально подчеркнутом окончании. Сам ход свадебного действия диктовал протяженность песни и нередко резко обрывал ее, если это диктовалось логикой и конкретными условиями развёртывания обряда. Свадебная игра, свадебное действие предопределяли оттенки темпа и выразительности, подсказывали конкретные имена и сюжетные ходы, динамические условия исполнения (выход на улицу, или, наоборот, заход в помещение, состав родственников и гостей и т.д. и т.п.). В народе очень хорошо чувствуют разницу в коммуникативном статусе разных видов исполнения. Одно дело – петь только для себя, другое – в живом ощущении других участников коммуникативного акта, все равно чисто художественного или синкретического, непосредственно включённого в совместную трудовую деятельность (пение на посиделках, во время трудового процесса). И совсем иное дело – "выступать" для сторонних слушателей. Все это требует принципиально различных психологических установок, коренным образом влияющих на сам творческий процесс и, следовательно, на его конечный художественный результат.

Тем самым можно различить три типа исполнительской деятельности с точки зрения коммуникации: творчество для себя, для самовыражения и саморазвлечения (творческая автокоммуникация), совместное творчество для внутреннего потребления в коллективе единомышленников (артельное, компанейское пение, камерное музицирование без посторонних) и творчество в расчете на третьего, на внешнего потребителя (слушателя), конкретно присутствующего или абстрактно подразумеваемого. Система фольклорных жанров сложилась на базе этого кардинального различия типов творчества – исполнительства.

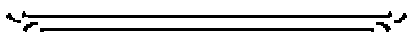
Но синкретизм народного искусства этим не ограничивается. Интеграционные процессы в современном искусстве становятся доминирующими, что, прежде всего, проявляется в разнообразии палитры художественных стилей и методов, в жанровой специфике. Синтез жанров стал одним из важнейших направлений развития современных художественных процессов. Однако следует признать, что данные тенденции в развитии искусства не являются новационными. Интеграция – важное требование современной культуры и цивилизации в целом. Это процесс сближения, связи искусств, происходящий наряду с процессами дифференциации. Лотман Ю.М. отмечал, что "современная стадия научного мышления все более характеризуется стремлением рассматривать не отдельные, изолированные явления жизни, а обширные единства"<sup>1</sup>. Интеграция и дифференциация, по-видимому, являются основой эволюции художественного творчества. Следовательно, синкретичная природа фольклора становится доминирующей и определяющей при анализе любого произведения народного искусства.

### **Литература**

1. Алексеев, Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры / Э.Е. Алексеев. – М., 1988.
2. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л., 1967.
3. Емельянов, Л.И. Методологические вопросы фольклористики / Л.И. Емельянов. – М., 1978.
4. Каргин, А.С. Фольклор и кризис общества / А.С. Каргин, Н.А. Хренов. – М., 1993.
5. Народное знание, фольклор, народное искусство. М., 1991.
6. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность / В.Я. Пропп. – М., 1976.
7. Фрэзер, Д. Фольклор в Ветхом Завете / Д. Фрэзер. – М., 1985.
8. Чистов, В.К. Народные традиции и фольклор. Очерки теории / В.К. Чистов. – Л., 1986.

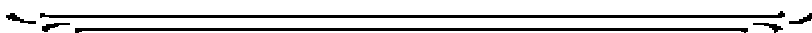
### **Вопросы для самоконтроля**

1. Дайте определение синкретизму.
2. В чем отличие проявления синкретизма в сфере народного творчества от проявления его в других областях культуры и искусства?
3. Перечислите основные формы проявления синкретизма в народной художественной культуре.
4. С помощью того или иного конкретного фольклорного артефакта проиллюстрируйте синкретизм как родовое свойство народного творчества.



## **Глава 3**

### **УСТНАЯ ФОРМА БЫТОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРА**



---

<sup>1</sup> Лотман, Ю.М. Тартуско-московская семиотическая школа / Ю.М. Лотман. – М. : Гнозис, 1994. – С. 17.

По признанию многих специалистов, устный характер является главным, конституализирующим свойством фольклора, противопоставляющим его письменной культуре в целом и музыке профессиональных композиторов в частности. Устная природа фольклора не раз подчеркивалась исследователями. Естественно, что первыми эту особенность подметили филологи – специалисты в области устного народного творчества. Современная лингвистика выдвигает на первый план язык устного общения, уделяя ему особое место в своих систематических описаниях языковой ситуации. Известный филолог и культуролог Ю.М. Лотман писал, что "современный русский язык функционирует как смесь устного и письменного языков, являющихся, по существу, различными языками, что остается, однако, незамеченным, поскольку языковое метасознание отождествляет письменную форму языка с языком как таковым".

Действительно, большинство произведений фольклора передаются в бесписьменной форме: из уст в уста, от старшего поколения к младшему, от мастера к ученику. При этом словесно-наглядные формы и методы передачи художественно-образного материала являются определяющими. В этом контексте возникает правомерный вопрос о том, насколько точно передается структура и содержание произведения и насколько точно она воспринимается. Выдвигается предположение об особых качествах носителя художественной традиции. Для того чтобы передать некоторую информацию, педагог-коммуникатор должен обладать очень хорошей памятью, помогающей точно и без купюр воспроизвести художественное произведение. Пределы памяти сравнительно легко достигаются при пользовании линейной логикой построения художественных текстов. С позиций этой логики феноменальными представляются, например, способности носителей народных эпических традиций, воспроизводящих по памяти десятки и сотни тысяч стихотворных строк сложного поэтического текста. Примером тому могут служить греческие рапсоды, сказители рун, киргизские манасчи, якутские олонхосуты. Но их творчество вовсе не связано с последовательным заучиванием линейного текста ("от и до"). Попытки дословного заучивания фольклорных текстов наизусть, как правило, неудачны. Чаще всего они наблюдаются при вырождении эпической традиции. Точное воспроизведение при этом нередко оказывается связанным с наличием письменно зафиксированных текстов. Классический пример – исполнение эпоса "Калевала", которое в наши дни превратилось в заучивание канонизированного текста, в своего рода состязание на емкость механической памяти. То же можно сказать и о калмыцком эпосе "Джангир", который воспроизводится теперь в основном по книжным публикациям и только в сравнительно небольших фрагментах.

Напротив, живой эпос, как и развитая инструментальная музыка устной традиции, предполагает иные, нежели линейные, алгоритмы запоминания. Идет процесс сочинения – создания и воспроизведения текстов. В этих условиях более экономно и продуктивно используются ресурсы творческой памяти сказителя и музыканта. Интуитивное или вполне осознанное и целеустремленное освоение этих нелинейных алгоритмов воспроизведения художественного текста открывает перед мастерами устной традиции практически неограниченные возможности свертывания и развертывания крупномасштабных эпических полотен или таких многочасовых инструментальных (вокально-инструментальных) циклов, как мугам (макам) или рага.

Вместе с тем, фиксация этих крупных форм музыкального искусства устной традиции в виде линейного, одномерно организованного текста не способна отразить, выявить внутренние механизмы их функционирования. Все это создает сложности в трактовке и объяснении данного вида творчества фольклорного исполнителя. Отсюда – с трудом преодолеваемая современным музыковедением "традиция непонимания" целых пластов народной музыкальной культуры. Особенно характерно это для исследования внеевропейского фольклора, активно развивающегося в регионах Крайнего Севера, Дальнего Востока, Алтая, Прибайкалья и др.

При этом совершенно неправильно связывать данные проблемы в развитии фольклорной культуры с несовершенством системы фиксации художественного материала. Совершенно неправильно возлагать всю ответственность за сложившееся положение на конструктивные "дефекты" используемых письменных знаковых систем – словесной или нотной. Предпосылки линейного "перепрочтения" крупных музыкальных и поэтических форм заложены в самой природе временных искусств. Фольклор неповторим и изменчив, он существует в необратимом, однонаправленном ходе времени. Сами по себе письмо и запись возникли как опосредованные механизмы запоминания, своего рода материализация избыточных требований к человеческой памяти. Однако данная материализация имеет для устной художественной традиции драматическое значение, она диалектически приводит к ее частичному перерождению, консервации и даже умиранию. Именно этим можно объяснить глубинно-антагонистический характер взаимодействия в оппозиции "фольклор – письменная традиция". Показательно, что попытки овладеть существующими видами письма или изобрести некий "самодельный" способ фиксации наблюдаются в народной культуре в основном тогда, когда ее носители, хорошо осознающие непреходящую ценность фольклорных "произведений", начинают ощущать признаки упадка устной культуры и не надеются уже в полной мере на слабеющую коллективную память.

Тем самым устное бытование фольклора означает его продолжение, развитие, жизнь. Напротив, письменная фиксация приводит к деградации и отмиранию художественной традиции. Запись фольклорного материала выполняет компенсирующую функцию. Она служит средством, позволяющим восполнить возрастающую недостаточность и ненадежность индивидуальной памяти, в контексте общего развития культуры превращается со временем в мощную платформу для коренного преобразования всех сторон художественного мышления. На этой платформе возводятся "многоэтажные здания" письменных традиций, к которым можно по праву отнести и мировую профессиональную культуру.

Механизм подобных преобразований прост. Сначала происходит лишь частичная опора на внешне фиксированный текст или на его своеобразный эквивалент, которым в условиях инструментального музицирования могут служить конструктивные особенности самих народных инструментов (например, совокупность фиксированных ладов на струнном грифе или пальцевых позиций на духовых инструментах), а также чисто двигательная, мотор-

но-пальцевая техника игры на них. Затем это временное подспорье постепенно превращается в смысл о несущем каркасе художественной культуры. При этом письменная культура обособляется от по-прежнему спонтанно существующего устного ее типа и стремится приобрести монополю доминирующий характер.

Наличие двух, далеко разошедшихся в своей внутренней логической структуре, языков художественной культуры, устного и письменного, остро выдвигает проблему взаимопонимания их носителей. Иными словами, внутри каждой музыкальной культуры возникает проблема адекватного перевода, поскольку, несмотря на свою неоднородность, оба языка постоянно находятся в состоянии интеграции. Но один язык никогда не сможет подменить другой. Строго говоря, однозначный перевод с континуально-циклического языка устной фольклорной традиции на дискретно-линейный язык письменных знаков в принципе невозможен. Речь может идти лишь о том, чтобы находить приемлемые содержательные эквиваленты в контексте письменного языка. Эта проблема крайне остра и актуальна. Этим в настоящее время озабочено большинство фольклористов, связанных необходимостью нотной фиксации образцов музыкального фольклора. Вот почему, несмотря на все усилия унифицировать систему фольклорных нотаций, не удается добиться, чтобы запись одного и того же достаточно сложного народного напева полностью совпадала у двух нотировщиков, даже принадлежащих к одной фольклористической школе.

Если фольклорные нотации рассматривать как "переводы" с устного музыкального языка на письменный, то исполнители народных песен по чужим нотациям – это своего рода "декодировщики", осуществляющие обратный перевод. Не зная народную традицию, не взаимодействуя с ней, сделать максимально приближенный перевод проблематично, точный же перевод выполнить невозможно. Быть может, в своей попытке зафиксировать художественный материал древний человек стремился изобрести некий код из зарубок на дереве, отметок на камне, наскальных рисунков.

На конструктивные особенности народных музыкальных инструментов как на ранний эквивалент нотной письменности обратил внимание В.М. Беляев в своем незавершенном труде "Ладовые системы в музыке народов СССР".

Запись фольклорного материала можно сопоставить с переводам поэтического текста: стремление к дословной точности, как правило, оборачивается в ущерб смыслу и художественным достоинствам оригинала. Не бывает двух вполне совпадающих поэтических переводов, и пытаться определить степень их близости к подлиннику посредством обратного перевода абсурдно.

Аналогично обратный перевод-прочтение нотного текста, то есть его возвращение в тот или иной вид звучания, в лучшем случае дает лишь частичное совпадение с первоисточником. Многие собиратели народных песен не раз с удивлением замечали, что записанная им от народного певца мелодия, исполненная затем на инструменте или спетая по нотам, отнюдь не всегда опознается певцом как та же самая песня. Тем более это заметно, когда фольклорная культура оказывается далекой от европейской традиции или интерпретация нотного текста проходит несколько стадий опосредованного воспроизведения, например, в результате хотя бы незначительной композиторской обработки или при исполнении посторонним музыкантом.

Естественно, эта особенность не является закономерностью, иначе пришлось бы вообще поставить под сомнение деятельность фольклористов-нотировщиков. В каждом из разошедшихся музыкальных субязыков всегда есть пласты, интенсивно тяготеющие друг к другу (к примеру, авторская лирическая песня и фольклорный жестокий романс). Такие конвергентно сходящиеся ветви культуры обычно интенсивнее взаимодействуют между собой, и тогда их "перевод" связан с меньшими трудностями. Однако это не снимает проблему бытования и специфического проявления каждого из противостоящих типов музыкального мышления – устного и письменного. От фольклориста данная дилемма требует незаурядного и специализированного "переводческого" мастерства.

В этой связи обработка и аранжировка народной песни может быть рассмотрена как проблема "перевода" в иной контекст и поиска смысловых эквивалентов. Следовательно, композиторские обработки народной музыки могут быть рассмотрены как вольный "пересказ" фольклорных произведений на языке академического искусства. Вот почему один и тот же народный напев композиторы разных поколений воспринимают и обрабатывают по-разному, извлекая из него, а точнее – вкладывая в него, иной раз, прямо противоположные образные смыслы. Интенсивная стилевая эволюция композиторской музыки, намного опережающая более консервативное в своем языковом развитии народное искусство, заставляет каждое поколение музыкантов слушать музыкальный фольклор с иных позиций, открывая в нем новые возможности для композиторского перепрочтения. С другой стороны, новое "вслушивание" в родной фольклор само по себе способствует рождению нового стилевого качества в композиторском искусстве, эволюцию которого можно себе представить как постоянное освоение все более трудных для "перевода" пластов устной культуры, как обращение к моделям устной музыкальной речи, все более удаленным от привычных норм письменного музыкального языка.

Ориентация на сугубо устные обороты музыкальной речи не раз уже имела своим следствием крутые стилистические сдвиги мелодических и гармонических норм композиторского мышления. Вспомним великих реформаторов русской музыкальной стилистики: А.С. Даргомыжского с его поисками музыкально-речевой правды или М.П. Мусоргского с его стремлением "добрести" до мелодии, непосредственно творимой человеческим говором. К когорте этих музыкантов примыкают И.Ф. Стравинский и Р.К. Щедрин, которые сопоставляли очень сложные древние пласты фольклорных интонаций (плачевых, частушечных и др.) как средство решительного обновления композиторского языка.

Неправомерно, конечно, отождествлять устную традицию только с народным искусством, а письменную – с профессиональным. Реальные соотношения значительно сложнее. И в рамках письменной, и в рамках устной традиции существуют свои композиторы (первоначальные авторы музыкальных структур, слагатели развитых музыкальных форм). Затем фольклор развивается уже как не индивидуализированная, неспециализированная музыкальная деятельность.

У письменной и устной традиции имеются и общие черты. В каждом из этих двух автономных языковых потоков происходят во многом сходные процессы – дифференциация слоев, выделение все более специализирующихся видов музыкальной деятельности, оформление соответствующих стилей музыкального мышления. Если существо этих процессов попытаться свести к разграничению на профессиональную и любительскую сферы, то внутри каждого из названных языковых потоков надо будет обозначить как минимум еще два слоя. Таким образом, общий срез музыкальной культуры начинается складываться из четырех достаточно обособленных страт – главных составляющих целостной музыкальной культуры:

- фольклорно-почвенный слой культуры, массовое народное творчество, любительство в устной традиции, соответствующее фольклору в общепринятом его понимании;
- народно-профессиональные музыканты с их достаточно высокой авторско-исполнительской культурой устного типа, профессионалы устной традиции;
- профессиональная композиторская музыка письменной традиции;
- любительское музыкальное движение по моделям письменной культуры.

Названные четыре типа музыкальной деятельности могут быть не обязательными для любой культуры на всех этапах ее становления, однако в классическом варианте национальной культуры они в том или ином соотношении обычно присутствуют.

Трансляция художественных произведений во времени, от поколения к поколению происходит не по типу сохранения и передачи продуктов общения (произведений фольклора), а по типу наследования самих правил этого общения, правил и алгоритмов порождения фольклорных артефактов. В этом, собственно говоря, и заключается глубинное противоречие композиторского и фольклорного начал, заставляющее относить их к противоположным типам функционирования культуры – по "естественному" или "искусственному" алгоритму.

Передача художественной информации через четко фиксируемый опус не просто допускает, но закономерно предполагает расхождение – прежде всего, по времени – контекстов порождения и восприятия, точно так же, как полноценная передача той же самой информации в прямом общении требует решительного замыкания, схождения этих контекстов. Художественная информация фольклорного типа течет во времени, закономерно и полностью возрождаясь в каждом конкретном акте передачи, что становится совершенно необязательным для фиксированного искусства. Произведения последнего в принципе допускают возрождение после длительных (иногда многовековых) перерывов исполнительской традиции. В то время как только одно, от силы два поколения носителей-трансляторов художественной традиции могут выпасть из цепи передачи в устно-фольклорной культуре, но не больше, информация может перейти от деда к внуку, минуя поколение отцов. Это экстремальный, не слишком органичный и желательный для полноценного существования устной художественной традиции случай. Однако в настоящее время именно такой алгоритм является, к сожалению, преобладающим, так как целые поколения оказались полностью выключенными в результате развития культуры и цивилизации. Происходит форсированное приобщение нации к письменной и информационной культуре. Ликвидация неграмотности отрицательно сказалась на устной культуре, поставив под угрозу преемственность традиции. Теперь, когда еще не полностью ушло поколение прямых носителей фольклорных традиций, часть их полузабытых навыков передается непосредственно поколению внуков, как правило, минуя воспитанных в письменной парадигме представителей среднего поколения. Разумеется, это только тенденция; роль отдельных ярких представителей всех трех поколений трудно переоценить.

Сегодня становится по-своему символичным, когда в одном фольклорном ансамбле выступают вместе очень старые и очень молодые люди, когда на подмостках смотров народного творчества оказываются фольклорные коллективы, состоящие из людей преклонного возраста, чередующиеся с детскими фольклорными группами. И хотя среди последних только очень немногие можно назвать близкими к аутентичному фольклору, сам факт возрастной "поляризации" фольклорного движения является достаточно красноречивым.

Такая тенденция к преимущественной активности крайних, полярных возрастов в фольклоре отмечалась и раньше. По-видимому, немалую роль в этом играл сам уклад жизни, обуславливающий преимущественные контакты старых да малых, располагавших, в отличие от предельно загруженных в производственном цикле средних возрастов, сравнительно большим совместным досугом. Однако ранее возрастная циклизация традиционного уклада происходила равномерно, касалась всех без исключения поколений, заставляя их последовательно переходить из роли активных слушателей в число тех, кому недосуг было подолгу отдаваться играм и развлечениям, с тем, чтобы снова включиться в механизм передачи художественных традиций, но уже в функции организаторов и отправителей информации. Теперь же нередко целые поколения выпадают из традиционной информации по генетической цепи трансляции культуры, полностью подключаясь к внешним резервуарам накопления и передачи информации книжного, авторского типа.

Генетическая однородность и "чистота" культурного кода в первом случае гарантируется, а во втором – становится достаточно сомнительной в отношении письменной культуры.

В силу этого понятны такие парадоксальные свойства фольклорной и книжной трансляции культуры, как непрерывная и свободная эволюционность первой и жесткая парадигматичность второй, естественная связь поколений в фольклорном и обособленность каждого поколения в книжном типе культуры.

## Литература

1. Интернациональные традиции русской культуры. – Л., 1991.
2. Иванов, В.В. Исследования в области славянских древностей / В.В. Иванов, В.Н. Топоров. – М., 1974.
3. Краткий очерк по истории русской культуры (с древнейших времен до 1917 г.). – Л., 1967.
4. Лихачев, Д.С. Русское искусство от древности до авангарда / Д.С. Лихачев. – М., 1992.
5. Лотман, Ю.М. Статьи по типологии культур / Ю.М. Лотман. – Тарту, 1970.

6. Лотман, Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М., 1992.
7. Механизмы культуры. – М., 1990.
8. Милоков, П.Н. Очерки по истории русской культуры / П.Н. Милоков. – М., 1994.
9. Познанский, В.В. Очерки формирования национальной культуры. Первая половина XIX века / В.В. Познанский. – М., 1975.
10. Тейлор, Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тейлор. – М, 1989.
11. Фрэнгер, Д. Золотая ветвь / Д. Фрэнгер. – М., 1990.
12. Ценности культуры и современная эпоха. – М., 1990.

#### Вопросы для самоконтроля

1. Чем объясняется устная традиция передачи фольклорного материала?
2. В чем состоит алгоритм передачи фольклорной информации с помощью устной традиции?
3. В чем проявляется противоположность устной и письменной передачи информации в фольклоре?
4. Охарактеризуйте положительные и отрицательные стороны письменной и устной трансляции художественных образцов.

## Глава 4

### ИСТОРИЧЕСКАЯ ПЕРИОДИЗАЦИЯ И ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА ОТЕЧЕСТВЕННОГО ФОЛЬКЛОРА

#### § 1. ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ФОЛЬКЛОРА, ЕГО ВИДОЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА

Фольклор в отечественной истории прошел длительный путь развития и трансформации. Этот исторический путь неоднороден. На развитие фольклора особое влияние оказывали различные социально-политические и социально-культурные процессы. Это позволяет выделить в его развитии несколько этапов. Однако следует оговориться: рамки периодизации художественного явления в истории всегда относительно. Они скорее показывают время зарождения, социальный и художественный контексты, а также указывают на их связь.

Первый этап характеризует развитие фольклора в догосударственную эпоху, то есть до X столетия. О фольклоре догосударственного периода судить возможно только по отрывочным сведениям и косвенным данным. С уверенностью можно сказать, что чрезвычайно распространенными были народные музыкальные инструменты, пение, элементы драматической игры и танца, а также прикладное творчество и ремесла, которые были широко представлены во всех группах населения. Быт, жизнь, трудовая практика были пронизаны мифами, обрядами, ритуалами, празднествами. Игра на гусях составляла одно из необходимейших ритуально-обрядовых явлений для древних славян, она тесно сливалась с первобытным русским протяжным пением. Народная песня, искусство народных "игрецов" – исполнителей на музыкальных инструментах, были распространены не только среди трудящихся низов, но и в высших слоях общества вплоть до княжеского двора. Очевидно, фольклор формировался как полисоциальное и полиэтническое явление. Носителями его выступали активно взаимодействовавшие между собой племена, роды, общины, проживающие (аборигены) и пришлые. В каждом племени и общине была своя социальная иерархия, которая приняла, наконец, достаточно устойчивые формы княжеского устройства. Вероятно, именно с княжеского и боярского двора начинается и деление народной культуры на высокие и низкие ее формы.

Вторым важнейшим этапом в развитии фольклора является период христианизации Руси. Это был первый переломный этап в развитии народной культуры, всей духовной жизни славян. Христианизация не только соединила восточных славян с европейской цивилизацией, но и породила неустойчивость, эклектичность, двоеверие в самосознании широких слоев народа. Широкое развитие в период средневековья приобретает крестьянский фольклор, в котором в диалектическом единстве слилось мирское и светское, языческое и христианское, родовое и общезначимое. На этом этапе фольклор в его многообразных формах и проявлениях захватывал обширную сферу жизни, а его удельный вес в художественной культуре средневековья был значительно больше, чем в системе искусств нового времени. На протяжении длительного исторического периода крестьянский фольклор оставался наиболее мощной и целостной мировоззренческой и культурной системой.

До эпохи Петра I фольклор оставался доминирующей художественной системой на Руси. Начиная с XVII в., позиции традиционного фольклора начинают несколько сужаться. На смену им приходит европейская культура с присущими ей видами и жанрами народного художественного творчества, прежде всего, проявившиеся в маскарадной культуре русского дворянства.

Тем не менее, в силу особенностей социального развития России, вступившей на капиталистический путь развития только во второй половине XIX в., крестьянский фольклор оставался доминирующей формой народного творчества до начала XX в. При этом речь должна идти и о появлении новых, и о затухании и исчезновении прежних жанров фольклора. Под влиянием мощных социальных факторов, начиная со второй половины XIX в., крестьянский фольклор претерпевает трансформацию, уходит на периферию художественной культуры. Это не могло не отразиться кардинально на характере его бытования, развития, включенности в общий кон-

текст жизни.

Возникновение и развитие других социальных групп, каждая из которых вырабатывала свои специфические формы фольклорного творчества (неслучайно сегодня говорят о фольклоре студенческом, интеллигентном, мещанском, рабочем), привели к его усложнению и дифференциации.

Фольклор, перенесенный из крестьянской среды и воспринятый рабочей средой, становится иным с эстетической точки зрения явлением, ибо он начинает выполнять иную роль. Творчество различных групп естественным образом соприкасается, возникают пограничные заимствования.

Формирование рабочего класса в России в середине XIX в., его выход на историческую арену, повышение численности роста политического сознания – все это сопровождалось формированием специфической этно-фольклорной среды. Появились отвечающие духу и задачам пролетариата формы художественного творчества, получившие название рабочего фольклора.

От крестьянского фольклора это творчество унаследовало наиболее демократические, ценные в социально-нравственном и эстетическом отношениях, отвечающие духу времени и потребностям "своего" класса традиции, опыт, формы, репертуар. Происходило их критическое переосмысление с учетом запросов рабочего класса, его положения, как это видно на примере русских народных песен, бытовавших в России во второй половине XIX – начале XX в.

Начиная с конца XIX в., фольклор под влиянием объективных геополитических и экономических процессов, происходящих в стране, испытывал всевозрастающее давление со стороны других слоев культуры, терял наиболее стабильные крестьянские истоки. Массовое раскрестьянивание, уничтожение естественного образа жизни крестьянства, сопровождаемое физическим уничтожением значительной его части, привели к глобальному разрушению крестьянского слоя культуры. Ее эрозия, наблюдавшаяся более полувека, превратилась в необратимый процесс.

В 20–30-х гг. XX столетия развитие фольклора стимулировалось. Он становился основой для развития профессиональной и самодеятельной художественной культуры. В 30–40-е гг. на всесоюзных сценах, по радио выступали народные певцы и сказители, выдающиеся творческие коллективы – хоровые и танцевальные ансамбли. Фольклор в предвоенные десятилетия продолжал развиваться в крестьянской и городской среде. Довольно сложные процессы происходили в фольклоре в 50–70-е гг. XX в. Специалисты заговорили в очередной раз о "смерти" фольклора и связывали ее, прежде всего, с мощным воздействием на него социально-политических и идеологических факторов.

Уменьшение удельного веса крестьянского фольклора в общем контексте народной культуры не означает исчезновения или замены всего фольклора другими формами творчества. Крестьянский фольклор продолжает историческое развитие по своим внутренним законам, и наряду с ним существует масса других фольклорных явлений.

В современной социокультурной ситуации формируется новая этнофольклорная среда, в которой развивается, сохраняя наиболее привлекательные стороны и черты, фольклор. Постепенный процесс поиска своего места в духовной практике – историческая закономерность развития фольклора. Без этого не может быть его нормального функционирования, которое обеспечивается постоянным обновлением, видоизменением, приспособлением. Обновление касается и эстетической, и прагматической сущности фольклора, и функций, то есть его основополагающих, характерных черт и свойств. Меняется панорама бытования фольклора, его социально-культурный контекст, его облик, черты и характеристики, механизмы включения и отражения жизни.

В условиях, когда бурное развитие получают средства массовой коммуникации, когда письменность, художественное образование становятся доступными по существу всей массе населения, фольклор не может функционировать лишь в лоне устной традиции. Он изменяет способы своего бытования и коммуникации, может передаваться не только устным, но и письменным путем. Это принципиально новая черта его современного развития.

Остановимся более подробно на основных жанрах традиционного народного художественного творчества.

В русском искусствоведении под словом "жанры" понимается не родовое, а видовое понятие. Жанр характеризует особые виды и способы художественной деятельности. Виды также распадаются на отдельные типы, жанры и формы художественных произведений.

Устное народное творчество включает в себя народную словесность и песенное творчество. О нем речь пойдет чуть ниже. Особенности устного народного творчества является то, что оно возникло как бесписьменная форма народной культуры, и в древние времена, до появления печатных сборников, его произведения передавались "из уст в уста", от поколения к поколению. Другая особенность устного народного творчества – вариативность. Даже один и тот же сказитель, как бы он не старался быть точным, при каждом повторении одного и того же текста добавлял что-то свое. Основными видами и жанрами устного народного творчества, прежде всего, являются произведения малой формы – пестушки, потешки, загадки, считалки, дразнилки, приговорки или пустоговорки, поговорки, присловья, скороговорки, чистоговорки, прибаутки и пустобайки.

Важнейшим жанром устного народного творчества является сказка. По происхождению она связана с мифологической культурой. В свою очередь народные сказки можно подразделить на сказки о животных, волшебные, бытовые, анекдотические (это условная классификация). Самые древние из них – сказки о животных.

К жанрам народного творчества относится русский (устный) эпос: песни, сказания, предания повествовательного характера, произведения о событиях из жизни героев, которые создавались устным путем, исполнялись и запоминались на слух, передаваясь из поколения в поколение. Самым древним видом устного эпоса, сохранившимся в народной памяти на протяжении многих столетий, являлись так называемые былины. Все русские былины можно подразделить по месту создания и особенностям содержания на два цикла – киевский и

новгородский. Киевские былины – это героические песни о подвигах богатырей, воинов, защищающих Русскую землю от несметных полчищ врагов. Новгородские былины говорят о мирной жизни, быте, торговле,ключениях купцов.

В русской народной балладе воспеваются трагические истории любовных и семейных отношений. На периферии былинного творчества находятся былины-скоморошины, которые объединяет с другими эпическими песнями общность некоторых поэтических приемов. Еще одним жанром являются духовные стихи, которые обычно определяют как эпические или лирические произведения религиозного характера или народные произведения на религиозные темы.

Народное зодчество также является особым видом народного художественного творчества. Это, прежде всего, деревянное зодчество, тесно связанное с эстетическими представлениями народа относительно архитектуры и строительства. Существует несколько типов построек: крестьянское жилище имело несколько типов, характерных для того или иного региона России. Русское жилище в зависимости от региона имело особенности планировки, декора и его семантики. Особенный тип русской архитектуры – это хоромное зодчество. Особые планировку и назначения имели хоромы и различные их помещения. Среди них важную функциональную нагрузку имели крыльцо, повалуша, сени, горница, светлица и др. Особую архитектурную структуру имели каменные палаты. Свои законы зодчества использовались при строительстве крепостей. Наиболее изысканными в эстетическом отношении были храмовые постройки, среди которых выделялись часовни, церкви и отдельно стоящие колокольни.

К фольклорному театру относят представления скоморохов, кукольный театр Петрушки, балаганы, раек, вертеп и народную драму. Последний жанр был особым явлением в истории отечественной культуры. Наиболее распространенными и дошедшими до нас текстами являются драмы "Лодка", "Царь Максимилиан", оставлявшие широкий простор для импровизации и сатиры. К народному театру примыкают также литургические действия – "Хождение на ослиати", "Действо цветоносия" и др.

Народный танец является основой хореографической культуры общества. Танцы различаются по рисункам, танцевальной лексике и по композиции. Наиболее распространенным жанром народного танца являлся хоровод (имевший свои особенности в каждом регионе). В свою очередь старинные русские хороводы подразделялись на круговой, змейка, хоровод-шестие и др. Очень распространенными танцами также были кадрили, пляска (самые известные из них "Барыня", "Комаринская", "Полянка", "Рязаночка", "Мотанечка", "Рассыпуха"). Кроме того, широкое распространение получил перепляс – своеобразное состязание в ловкости, сообразительности и выносливости.

Особым явлением в народном художественном творчестве является народное изобразительное и декоративно-прикладное искусство. К основным его видам относятся художественная обработка дерева (резьба и роспись), художественная обработка металла (литье,ковка, тиснение, чеканка, просечка, гравировка, чернение, эмальерное искусство), художественная обработка кости и рога, художественная обработка камня, художественная обработка ткани (художественные ткачество, вышивка, кружевоплетение), художественная керамика, русские художественные лаки.

Особый вид народного искусства представлял собой народный костюм. Он также отличался в различных регионах. Наиболее известными являлись северо-русский сарафанный комплекс и южно-русский – поневный. Все элементы костюма обильно декорировались вышивкой и аппликацией. Особую художественную ценность представляли собой головные уборы, среди которых различались девичьи и женские. Наиболее яркими в эстетическом отношении были кокошники и сороки.

Остановимся более подробно на музыкальных жанрах народного художественного творчества.

## § 2. НАРОДНОЕ ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО

Народное песенное искусство тесно связано с устным народным творчеством, имеет собственную жанровую специфику, которая очень разнообразна. Отметим, что понятие "жанр" применительно к русскому народному песенному творчеству означает разновидность произведений вокального фольклора, отличающихся существенными общими чертами музыкально-стиховой структуры и музыкально-поэтической образности; кроме того, они обладают особенной спецификой, определяющейся той общественной и художественной функцией, которую они выполняют в крестьянском или городском социуме. Есть определенные закономерности времени и места исполнения песен, поэтому у каждого песенного жанра есть своя функция, а соответственно, и свой поэтический образ и своеобразная манера исполнения. В традиционной фольклористике существует классификация следующих жанров: любовные, семейно-бытовые, трудовые, казацкие, солдатские, рекрутские, тюремные, арестантские, юмористические и шуточные, а также обрядовые песни – календарные и свадебные.

Наиболее архаичными образцами народной лирики являются *любвные песни*. Они проникнуты элегическим с оттенком трагического настроением и чаще всего описывают типичные жизненные коллизии, обусловленные неразделенной, забытой или преданной любовью. Они звучат от лица юноши или девушки. В этих произведениях передается идеализированный портрет любимого человека, при этом используются традиционные для устного народного творчества гиперболы и сравнения, типа: "красе красного золота", "ясен сокол" и т.п. Приукрашенный подобными способами облик любимого контрастирует внутреннему состоянию героини, переживающей глубокую печаль, почти отчаяние и глубочайшую тоску. Разновидность лирических песен – семейные, они также полны драматизма, в основе которого лежит неразрешимый конфликт между мужем и женой, мачехой и падчерицей, отцом и взрослым сыном, братьями и сестрой, свекровью и невесткой и т.п. В центре внимания семейных песен также может оказаться несчастная судьба вдовы, сироты или солдатки. По со-

держанию эти песни полны трагизма и безысходности.

Следующая жанровая разновидность песенного творчества – *трудовые песни*. Подобное название этот жанр получил в связи с тем, что данные песни сопровождали различные производственные процессы и характеризовали типичный труд рабочего, батрака или крестьянина. В этих песнях содержится много указаний на технологию того или иного вида деятельности. В фольклористике иногда данный жанр называется как "рабочие" или "отходнические" песни. Действительно, собственные песни имели представители самых разнообразных специальностей, члены тех или иных артелей, представители тех или иных промысловых занятий: батраки, кулаки, купечество, извозчики и ямщики, охотники, фабричные рабочие и т.д. В этих песнях труд поэтизировался, самые трудоемкие операции обрисовывались народными авторами с особым пафосом. По этим песням можно судить не только о трудовом процессе и его технологии, но и узнать об инструментарии и инвентаре, начиная от примитивных орудий и кончая сложными фабричными машинами. В интонациях песни запечатлеваются рабочие кличи, служившие сигналом к совместному приложению общих усилий. Чаще всего эти интонации имеют очень древнее происхождение, поскольку сопровождали труд человека в глубокой древности. Отметим, что подробное описание производственных процессов появляется в трудовых песнях достаточно поздно. Наиболее ярко это проявляется в фольклоре советского периода. Вместе с тем в трудовых песнях можно легко обнаружить психологические зарисовки и лирические откровения персонажей, столь характерные для лирических или обрядовых песен и, по всей видимости, привнесенные в трудовые песни с развитием данного жанра.

Особую категорию отечественного песенного фольклора составляют *военные песни*. Тематически же эти песни очень отличаются друг от друга. Кроме того, появились они в различные временные отрезки. Так, проблематика образного языка казацких, солдатских и рекрутских песен очень различается, она достаточно разнообразна. Сюжеты связаны с проводами рекрута в армию, его прощанием с родными и любимой. Особую группу составляют бравые, шуточные песни, тематически связанные с определением годности парня к армейской службе. В них описывается последовательность прохождения этапов рекрутского набора, горькая участь новобранца, разлука с милой и трудность общения с покинутыми родственниками, горечь известия о неверности невесты или измены супруги. Существенный этнографический материал несут описания военных походов и сражений. Особая тематическая группа в данном жанре – возвращение солдата после службы домой или гибель казака на чужбине. Военные песни тесно связаны с российской историей, в них очень ярко передается национальный характер. Данный жанр наиболее близок эпическим жанрам песенного и устного творчества и представляет в связи с этим особый интерес для представителей различных научных направлений.

Еще одна группа песенного фольклора также тесно связана с социально-политической историей страны. Это такие жанровые разновидности песен, как *положничные, темничные, тюремные, арестантские*. Их объединяет общая тематика неволи. Самыми архаичными в этом сюжетном ряду являются положничные песни. В них легко обнаружить южно-русское происхождение, поскольку интонационно они более близки украинским песням. Положничные песни повествуют о трагедии юноши, честно и храбро сражавшегося с татаро-монголами и попавшего в плен. Аналогичны по содержанию песни девушки, угнанной на чужбину лютыми врагами и мечтающей вернуться к близким на родину. Следующая категория музыкального фольклора – *тюремные и каторжные песни* – сочинялись заключенными, сознающими свою виновность или полагающими себя безвинно осужденными. Сюжеты этих песен не столь разнообразны. Они повествуют о том, что, в зависимости от психологического состояния лишенного свободы, он либо решителен, полон бунтарских настроений, либо смирился со своей участью, и тогда побег для него – лишь несбыточная мечта. Содержательно персонажу обязательно приходится рассчитывать либо на благоволение Бога, либо на справедливость охранников и судей. В тюремных и каторжных песнях очень много сленговых оборотов, столь характерных для данной категории народных авторов. Чрезвычайно типичными являются речевые обороты типа казенный и арестантский дом, острог, каземат, темница, тюрьма и т.д. Можно проследить эмоциональные переживания героя на различных этапах отбывания наказания: раскрываются причины заключения под стражу, несправедливость суда и жестокий приговор – темница или каторжные работы.

Очень любимы в народе были *корильные* – юмористические и шуточные песни. Они отличались насмешливым и шуточным содержанием. Только в этих песнях допускалось соединение мелодии и речитатива (произнесения определенных строк, а то и всего текста быстрой скороговоркой). В этих песнях также встречаются мотивы других жанров – закличек, хороводов, плясовых. В этих песнях множество иносказаний. Человеческие черты приписываются в них природным объектам – грибам, насекомым, птицам и зверям, живущим в лесу или на крестьянском дворе. Эти песни с особым задором и юмором передают типичные для людей жизненные коллизии и взаимоотношения.

Все вышеперечисленные жанры так или иначе включались в более крупные фольклорные жанры. Они становились частью обряда или вообще имели характер ритуального произведения, сопровождавшего конкретное сакральное действие. Именно их магическо-сакральный характер и предопределил то обстоятельство, что, возникнув очень давно, они дошли до нас в мало изменившемся за века виде.

Обрядовые песни в художественном отношении очень яркие и поэтичные. Они резко выделяются своим музыкальным языком на фоне других песенных жанров. Среди них можно выделить два больших класса: календарные и свадебные песни. Они наиболее древние по происхождению из всего песенного фольклора, создавались в процессе отправления языческих обрядов различными славянскими племенами.

Особенностью и, соответственно, отличительным признаком *календарных песен* является их приуроченность к определенным датам земледельческого календаря, связанного с важнейшими астрономическими событиями или с началом и окончанием тех или иных полевых работ. Зависимость крестьянского труда от сил при-

роды обусловила приуроченность исполнения тех или иных календарных песен к тем или иным видам сельскохозяйственного труда – весенней пахоты, покоса, жатвы. Обрядовые календарные песни не только являлись символом тех или иных сельских работ, но и сопровождали различные стороны общественного быта крестьян и горожан, в частности народные праздники, молодежные гуляния, хороводные игрища и другие виды традиционного досуга. Центральной темой в календарном песенном творчестве являются земледельческий труд и те явления природы, от которых зависел успех труда. Стремление наших древних предков позитивно воздействовать на силы природы и языческие божества – покровителей земледелия и скотоводства на протяжении нескольких тысячелетий позволило создать целую систему поэтических магических обращений к силам природы, а также разнообразных образов, отражающих красоты родной природы. Календарные обрядовые песни сопровождали начало или окончание полевых работ, особенно период пахоты, первого выгона скота, покоса и жатвы. Особый интерес представляют жатвенные песни. В них с помощью ярких повествований раскрывается поэзия крестьянского труда, тяжелой и напряженной уборочной работы. Постоянная прочная связь песенного творчества древних славян с земледельческим трудом и различными сторонами народного общественного быта способствовала формированию различных по характеру, но очень богатых по своим эмоциональным составляющим поэтических образов.

Еще один вид обрядовых песен – *подблюдные*. Они соединяли в себе и аграрную, и любовную магию. К XIX в. вера в чары этой магии иссякла, и поэтому этнографам не удалось записать эти произведения в достаточной мере. Позже, с гонением на суеверия, культура исполнения подблюдных песен постепенно сошла на нет. В силу этого обстоятельства они оказались мало изучены. Современные фольклористы относят их то к ряду заклинательных песен, то к особому виду новогодних песен-гаданий. Однако Ю.Г. Круглов в работе "Русские обрядовые песни" подчеркивает, что сами обряд и ритуал гадания требовали исполнения разнохарактерных песен, обращения к песням других жанров. В частности, к подблюдным традиционно относят песню, исполнявшуюся в начале гадания и получившую название "Слава хлебу и соли". Особый мелодический и ритмический строй этой песни привлекли внимание многих композиторов, сделав данный музыкальный материал хрестоматийным. Тем не менее, эта песня представляет собой типичную песню-заклинание, исполнявшуюся перед гаданием. Сами же по себе подблюдные песни имели ритуальный характер, под них собирали для гадания кольца у его участников, этой песней приглашали к участию в гадании. У девушки или у молодца просили кольцо или иной ритуальный предмет для того, чтобы опустить его в чашу. Особый сакральный настрой гадания предопределил уникальные черты жанра подблюдных песен: у них особая поэзия, сближающаяся с заговорами; это песни-гадания заклинательного характера. Подблюдные песни даже композиционно повторяют схему заговоров: в них сначала рассказывается о том, что хотели бы видеть в будущем участники гадания, а затем этот объект или явление заклинаятся. Языческие по происхождению магические формулы содержат обращение к богам – покровителям любви и супружеского счастья. Не случайно во второй части подблюдных песен в разнообразных вариантах упоминаются Люб и Лада. Например: "*Ой ладо! Ком вынется, Ой лада! Правда сбудется!*" или "*Лада мое! Любо мое! Чья-то вынется – правда сбудется!*"

Образная проблематика подблюдных песен отражала ценностные представления крестьянства относительно счастливой судьбы и благополучной жизни. Чаяния крестьянства о здоровье, изобилии хлеба, соли и денег, крепком хозяйстве, счастливом браке и безмятежной жизни на родной сторонushке являлись доминирующими для данного народного вокального жанра. По ходу гадания в иносказательной форме передавались те или иные сценарии развития судьбы. Эти предположения носили как позитивный, так и деструктивный характер. В первой части подблюдной песни использовался некий сакральный образ, разгадывание которого помогало понять в целом смысл песни. Особый ритуал гадания предполагал наличие развитой семиотики и знаковой культуры. Поэтому в данных песнях возникает круг образов иносказательного смысла, обусловленных нормами ритуального действия, в ходе которого люди стремились разгадать собственную судьбу. В процессе исполнения песни им открывался скрытый символический смысл исполняемой песни. Этим объясняется населенность данных песен подчас не стыкующимися в логическом отношении персонажами. Система этих подблюдных образов-символов очень разнообразна: сакральные старик и старуха, распространенные в сказочном фольклоре представители животного и растительного мира – волк, овца, лиса, заяц, курица, воробей, клен, ива, береза, а также другие растения, грибы. Символический смысл в ходе песнопений и гадания приобретали и употребляемые в быту предметы. В зависимости от контекста песни они могли пророчить позитивные или негативные перспективы. Подблюдные песни вобрали в себя черты многих магических действий. Поэтому можно сделать предположение, что такой синтез был возможен в несколько более поздний период, то есть тогда, когда большинство ритуально-магических жанров уже было создано.

Самым масштабным, с точки зрения драматургии и художественного оформления, было свадебное действо. Соответственно, *свадебные песни* являются тем жанром, который отличался необычайным мелодическим и образным богатством, разнообразием эмоционального спектра, предполагавшим вариативные модели использования художественных образцов на различных этапах обрядового действия, то есть самые разные жанры свадебного фольклора в строгой последовательности исполнялись по ходу "свадебной игры". Старинная русская свадьба по сути представляла собой огромный цикл традиционных драматических обрядовых и ритуальных действий, непременно сопровождаемых песнями, противоположными по своему смыслу и мелодическому характеру. Входящие в свадебный обряд песни были разнообразны в жанровом отношении. Среди них можно выделить плачи и причитания, лирические песни-жалобы, лирико-эпические и величальные песни, связанные с поэтической характеристикой молодоженов и гостей застолья. Исполнялись также торжественные поздравительные величания, эпические сказы. Не обходилось на свадьбе без сатиры и юмора, большое внимание уделялось шуточным и плясовым песням. Все они служили одной цели – магическому заклинанию счастливой судь-

бы молодоженов.

Так, для того чтобы исключить горестные события после свадьбы с помощью обрядовых плачей, невеста и окружавшие ее подруги и родственницы должны были создать утрированно тяжелую картину расставания с родным домом, любящими родителями, то есть важнейшим жанром свадебного действа были свадебные причитания, которые исполнялись чаще самими участницами свадебного действа, реже – приглашенной "вопленицей". Центральной темой подобных песнопений было бесправное положение будущей жены в новой семье, тяжесть расставания с любящими родителями, безутешные сетования на тяжелую женскую долю на чужой стороне. Вот почему невеста обращалась поочередно в причитаниях к отцу, матери, другим родным с просьбой заступиться за нее, не отдавать ее в чужую семью.

В противовес этому образному строю, свадьба включала множество шуточных – корильных – песен. Они сопровождали комедийные и игровые сцены масштабнейшего и разнохарактерного обрядово-свадебного действа.

Особым, торжественным, величавым, мелодическим строем характеризовались величальные песни. Они отличались архаичностью мелодического склада, здесь вновь встречались обращения к древним языческим богам, покровительствовавшим супружеской любви. Это были распевные мелодии, характеризующиеся значительной протяжностью, широтой развития, а традиционные магические образы утушки, селезня, лебедушки и лебедя непременно присутствовали, придавая исполнению песен сакральный смысл.

Среди обрядовых песен есть и другие жанры, не связанные напрямую с гаданием или свадьбой. Эти *ритуальные песни*, по всей видимости, сопровождали древние обряды аграрной магии, смысл которых подчас утерян, однако традиции исполнения продолжают жить. О ритуальном контексте этих песен свидетельствует отсутствие в них образа человека как такового. Лишены эти песни и иной образной конкретики. В них присутствует лишь описание некоего магического действия, связанного с традиционным крестьянским трудом. Это, как правило, хоровые песни, что подчеркивает их особую роль в древнем магическом обряде, закреплявшем некое событие в сознании присутствовавших во время обряда людей. К этому жанру песен примыкает еще один жанр – *заклинательные песни*. Они использовались для заклинания сил природы, способных дать человеку искомые блага – богатство, здоровье и счастье. Они также имеют древнее происхождение, но связаны были уже не с аграрной, а с семейно-бытовой магией. Неслучайно заклинные песни исполнялись как в календарных, так и в свадебных обрядах. Это были магические формулы охранительного характера, направленные против действия злых сил. Как и во всех ритуальных песнях, образный и мелодический строй песен-заклинаний очень прост. Они исполнялись группой участвовавших в обряде людей. Эти люди могли собираться в одном особом месте населенного пункта, или эта небольшая группа людей приходила в дом и хором исполняла песенное заклинание, которое должно было помочь и семье, и всей общине. Данный жанр характеризуется простейшим типом композиции – сочетанием диалога и монолога. Они начинались с некой экспозиции, где повествовалось о странствиях либо данной группы сакральных пришельцев, либо магических персонажей как языческого, так и христианского происхождения, а затем следовала просьба-заклятье. К магическим силам обращались с просьбой о семейном счастье, здоровье, урожае, благоприятной погоде и т.д.

Древнейшее языческое происхождение имели также *величальные песни*. Они были адресованы участникам ритуала. Эти песни сопоставимы с заклинятельными, поскольку они с помощью магических формул были нацелены на то, чтобы сделать жизнь прославляемого богатой и счастливой. Но в центре внимания этих песен оказывается человек, в этом и есть их принципиальное отличие от ритуальных и заклинятельных. Величальные песни были в древности адресованы еще и силам природы. Именно этим можно объяснить наличие множества образцов обрядового фольклора данного жанра, где объектом величания оказывались языческие божества Овсеня, Коляда, Масленица и Кострома. Однако большинство величальных песен исполняется в адрес конкретного человека. В них содержится обращение к одному человеку, к супругам, всей семье, группе девушек и парней. В величальных песнях, исполняемых на свадьбе, объектом обращения становились практически все действующие лица – свадебные "чины": жених, невеста, дружка, тысяцкий, сват и т.д. Эти песни могли исполняться только на свадьбе, все остальные часто звучали в различные календарные и семейно-бытовые праздники, для величальных песен характерна развитая образная система. Основным изобразительным приемом является идеализация. Именно так предстает в песне внешность персонажа, его одежда, поступки, окружающая его обстановка. В этой идеализации восстанавливалась этническая картина микромира крестьянской семьи и сельской общины. В свою очередь величальные песни подразделяются на две разновидности. Одна из них – *песни-описания*. Описательность в этой категории песен достигалась введением идеализированных образов, не прибегая к непосредственному реалистическому изображению участников обрядового действа в окружающей их обстановке.

Вторая разновидность величальных песен – *песни-повествования*. В них описание отходит на второй план. В центре же внимания оказываются действия участников обряда и окружающей их среды. Однако действия персонажей обряда, да и сама обстановка очень условны. Важнейшими приемами художественного отображения в этих песнях становятся условность и символичность, которые проявляются как в сюжетах, так и в изображении обстановки, в которой действует герой песни. Сама окружающая героя песни действительность очень условна и символична. Это виртуальное пространство, где нет движения, где царствует статика, которая оттеняет и подчеркивает идеальные качества персонажа. Животный мир в величальных песнях одушевляется и гиперболизируется также для того, чтобы подчеркнуть его лояльность к величаемому человеку. Предметный мир величальных песен также условен и строго определен. В него включены символы богатства и роскоши, престижные предметы, вещи: жемчуг, бриллианты, золото, серебро, хрусталь, меха и т.д. Выбор этих предметов не

случаен. Выстраивается некая образная модель, в которой этот идеал вечен, незыблем, существует вне времени и окружающей реальности. В основе композиции величальных песен лежит описание, основанное на форме монолога, сближающей этот жанр с ритуальными и заклинательными песнями. Но если в ритуальных песнях и песнях-заклинаниях данный монолог является художественным оформлением некоего обращения, то в величальных песнях акцент монолога смещен в сторону обращения; активно используются традиционные образы и эпитеты, символизирующие счастье. Это – солнце, месяц, звезды, виноград, яблоки, зрелые ягоды, олени, голуби, вещие птицы. Каждый из этих образов семиотически важен, он выполняет роль знака и используется в величальных песнях для подчеркнуто помпезного изображения красивых, умных, благородных и богатых героев.

Иное драматургическое и эстетическое предназначение имели *корильные песни* – один из древнейших жанров фольклора, восходящий к карнавальная и смеховой культуре. Исполнение этих песен обусловлено ходом обряда. Участники его должны ругать (корить) тех лиц, кому адресованы данные песни, за нерасторопность, скупость, нежелание наградить сакральных пришельцев, исполнивших песни-пожелания. В этих песнях не только высмеивались традиционные пороки и недостатки людей, смех здесь имел магический смысл. Поэтому хозяева дома стремились не допускать исполнения корильных песен, поскольку полагали, что сатирические предсказания могут материализоваться в семейных неурядицах и иных проблемах. Объектами корильных песен мог стать конкретный человек, группа людей или персонаж обрядового действия – реальный или мифологический. Так, множество корильных песен посвящено Масленице. Корильные песни воссоздают низменный мир, в котором царствуют не добродетели, а пороки. Особенно резкие эпитеты были направлены против обжор, пьяниц и глупцов. В песне намеренно утрируются самые темные и непривлекательные качества того, кому она адресована. В этом отношении корильные песни – явный антипод величальным. Само их композиционное строение сопоставимо с композицией величальных. Главной задачей корильных песен является сатирическое описание персонажа, передача его неблагоприятного словесного портрета. В условиях смеховой обрядовой культуры это – пародия, шарж на персонажа, особенности которого передавались в особой композиционной манере.

Древнее обрядовое происхождение имели игровые песни. Когда-то они были элементами обрядовых действий, а позже приобрели самостоятельный статус. Они, прежде всего, передают определенные движения и действия. И эта их особенность сказывается на тематике, поэтических образах и иных элементах содержания. Связь с древними обрядами заклинаний обусловила и образный строй этих песен. Здесь вновь изображаются представители растительного и животного мира, что позволяет сделать вывод о времени создания этих песен, когда человек был очень зависим от природных стихий. Сценарий игрового действия диктует динамизм и многогранность композиционного строения этих песен. Количество эпизодов песни может быть от трех до двадцати. Игра предполагает общение, поэтому игровые песни часто диалогичны, хотя возможны и небольшие монологи-обращения. Композиционно диалоги перемежаются монологами. Драматургия песни предполагает вопросы и ответы различных групп играющих, изображающих не только антропоморфные персонажи, но и животных, птиц. Действенность, динамичность этих песен приводит к особому образному строю, в котором отсутствует описательность, но моделируются движения, часто связанные с трудовыми процессами. Для игровых песен более характерны короткие, в мелодическом отношении повелительно-восклицательные интонации. Эмоциональный фон игры всегда веселый, радостный, именно он доминирует и в мелодике этих песен. Рассказ о трудовых процессах и иных действиях в оптимистичном ключе также имеет заклинательное значение, предвосхищая оптимистические результаты – хороший урожай, приплод домашних животных, удачную охоту и т.д. Игровые песни предполагают синкретизм исполнения. Они зрелищны благодаря игровым движениям и передаче содержания самого игрового процесса.

Древнейшие песни-действия тем самым со временем эволюционировали в игровые, рекреативные системы, в которых участвует преимущественно молодое поколение. Смыслом исполнения этих песен становятся не магические составляющие, а забава и развлечения. Более поздние образцы игровых песен вообще отвлекаются от магических мотивов, в них исчезают образы природного происхождения (представители растительного и животного мира), и на первый план выходят социально бытовые проблемы, связанные с трудом и семейными традициями человека. В связи с тем, что содержательным ядром игровых песен стал мир человеческих взаимоотношений, большое внимание уделено в них передаче эмоционального содержания, что сказывается на интонационном строе песен. Игровые песни чаще всего проникнуты жизнерадостным, оптимистическим настроением.

### § 3. РЕГИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ РУССКОГО НАРОДНОГО ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

Природно-климатические и социально-культурные особенности того или иного региона наложили особый отпечаток на мелодику, интонацию и манеру исполнения песен. Все это обусловило некоторые отличительные черты и типологию песенного фольклора той или иной местности. Сложились так называемые местные традиции песенного фольклора, под которыми понимается совокупность условий бытования, черт стиля и приемов исполнения, придающих своеобразие и характерные отличительные свойства песенному фольклору определенного народа в одной ограниченной местности.

В русском песенном фольклоре современные исследователи выделяют по крайней мере семь основных стилевых географических зон: северно-русскую, южно-русскую, среднерусскую, западно-русскую, средне-волжскую, уральскую и сибирскую. В отдельную группу также выделяют казачий песенный фольклор, в котором также можно выделить традиции донских, оренбургских, терских казаков, хотя в целом музыкальная культура качества соответствует южно-русским фольклорным традициям. Однако внутри южно-русской культуры в силу особенностей заселения территорий, примыкающих к Дону и Кубани, сложилось множество своеобразных

песенных традиций. Так, песенный фольклор Кубани очень неоднороден. В нем соединились черты и украинского мелоса, и среднерусских традиций. Достаточно цельными и самостоятельными являются традиции, сформировавшиеся в казачьей среде до XVIII столетия, когда на эти территории еще не приехали выходцы из других регионов России.

Особый интерес представляет западно-русская традиция, поскольку в ней сохранились архаичные черты славянского мелоса. Географически к ареалу данной традиции можно отнести территории современных Брянской и Смоленской областей и близлежащие районы Орловской, Калужской и Псковской областей. Основными центрами западнорусской народной традиции является Брянск и Смоленск. Особенности русской песенной культуры здесь тесно взаимодействуют с родственными песенными традициями Украины и Белоруссии. Заслуга в исследовании песенного фольклора этих областей принадлежит музыкантам-этнографам В.М. Щурову и А.И. Соболевскому.

В западно-русской традиции можно также легко обнаружить родственные черты с песенными традициями западных славян, что является уникальным явлением для русского фольклора и свидетельствует о глубинности ее национальных корней. Архаичность и неизменность музыкальных форм в народном искусстве русского Запада отчетливо проявляется одновременно во всех признаках местных интонационно-гармонических и исполнительских традиций. Яркой отличительной чертой бытования фольклора в данной местности является опора на праздничную культуру, фольклор сохраняется в контексте системы календарных обрядов, сопровождающихся пением. Песенный фольклор существует в рамках хорошо сохранившихся традиций празднования таких календарно-земледельческих обрядов, как Рождество, Масленица, Сороки, Семик, Иванов день, Дожинки. Достаточно распространенными являлись здесь и песни, знаменующие начало того или иного вида сельскохозяйственных работ, например, обряд первого выгона скота ("Егорьевские песни"), прополочные, песни жатвы и др. Качественно определенными чертами обладал и местный свадебный обряд. Песни, характерные для данного региона, иногда сопровождалась игрой на музыкальных инструментах. Наиболее часто используемые инструменты-сопровождения – скрипка, сдвоенная дудка, флейта Пана, колесная лира.

В музыкально-стилевых формах календарных, свадебных и хороводных песен западно-русской традиции преобладают архаические элементы. К ним относятся: силлабический строго цензурованный стих; гетерофония в многоголосии (либо использование бурдона); система ограниченных по диапазону звукорядов, связанных с простейшими ладовыми формами; равномерный музыкально-слоговой ритм с минимальными распевами слогов; четко расчлененные простые структуры; попевочные мелодические образования.

Сама манера вокализации в западно-русской традиции очень индивидуальна. Для нее характерна звонкая прямая подача звука в среднем регистре, завершение строф длительным, тщательно выстроенным унисоном, использование выкриков – возгласов (гуканий) в середине и конце музыкальных фраз. Можно с уверенностью сделать вывод о том, что западно-русская традиция строго сохранила в себе архаичные Славянские черты и в меньшей степени испытала воздействие межкультурных контактов, следы которых этнографы часто обнаруживают в других песенных традициях.

Второй крупной региональной системой песенного фольклора можно считать музыкально-поэтические традиции русского Севера. Географически они распространены на территориях современных Новгородской, Архангельской, Ленинградской и Вологодской областей. Частично эти традиции продолжают бытовать у представителей славянского этноса, проживающих на территориях Коми, Карелии и Кольского полуострова. Некоторые стилевые особенности северо-русской песенной традиции можно также обнаружить в северных районах Костромской и Кировской областей. Формированию единой традиции способствовало доминирование Новгородского княжества. На этих территориях в меньшей степени сказались последствия междуусобиц XII–XIV вв., здесь в меньшей степени проявились отрицательные последствия крепостного права. Вместе с тем на развитие северных песенных традиций особое влияние оказали суровые природные и уникальные социально-культурные и бытовые условия – преобладание рыболовства и охоты над земледелием, традиционные торговые и культурные связи с западными славянами и представителями финно-угорского этноса, а также другими культурами благодаря торговым связям посредством беломорского судоходства. Все эти культурные контакты создали возможность для появления разнообразных ассимиляционных процессов, что сформировало уникальные черты и особенности северо-русской песенной традиции.

Важнейшей особенностью северной фольклорной традиции является преобладание эпических песенных жанров в сольной сказительской форме. Этнографам удалось зафиксировать в достаточно развитой и полной форме многочисленные былины, баллады, духовные стихи, небылицы, скоморошины. Они были записаны на территориях Заонежья, по берегам Пинеги, Мезени и Печеры. Очень ярко проявляется в большинстве жанров северного фольклора эпическое начало. Эпическая манера наложила отпечаток и на стилевые особенности северных плачей и причитаний. На Севере распространены весьма разнообразные и сложные по хореографическому рисунку хороводы. Медленные хороводные песни северного региона отличаются степенным, повествовательным характером музыкального языка. Это в целом соответствует эпическому складу северной народной музыкальной культуры. Для сопровождения песенного фольклора на русском Севере чаще всего употреблялись гусли и пастушеские трубы. Применялись и инструменты более позднего происхождения, наиболее популярными из которых были местные разновидности гармонок – тальянки, трехрядки.

Музыкальная стилистика северного песенного фольклора близка эпическим жанрам сказателей. Для нее характерно распевание тонического (акцентного) стиха. Ритмическая организация напева чаще всего связана с использованием трех постоянных ударений. Именно такой тип стиха распространен в северном эпосе, причитаниях, свадебных и хороводных песнях. Их проявление легко можно обнаружить и в лирических песнях северных областей. Сочетание напева с тоническим стихом обусловило метроритмическое своеобразие песен этой

местности. В северном регионе для эпических и свадебных песен типичны размеры 11/4 и 9/4. Наиболее яркой особенностью ладовой организации северных песен стала опора на уменьшенные интервалы (уменьшенную квинту и уменьшенную кварту). Преобладающий тип многоголосной песенно-хоровой фактуры – усложненная гетерофония с "пучкообразным" расслоением голосов между мелодическими "узлами". В композиционном отношении для песенного фольклора северного региона характерно широкое использование развернутых однофразовых и двухфразовых структур. Вокальный ансамбль, согласно местным традициям певческой манеры, отличается двухрегистровым звучанием, в котором октавное удвоение основной мелодии (в легком головном регистре) проходит либо в верхнем, либо в среднем голосе. В гармоническом отношении голоса звучат собранно и достаточно мягко. Строгость, сдержанность, степенность эпического строя северного народного песенного творчества проявляется и в самой музыкальной стилистике, а также в исполнительской манере, столь характерной для строгих этнических эстетических канонов данного региона.

Южно-русская народная музыкальная культура представляет собой самобытнейший пласт отечественной культуры, это особая песенная традиция, вобравшая в себя черты иных регионов, но создавшая уникальные ладогармонические и полифонические сочетания. Южно-русская традиция характерна для регионов, расположенных к югу от реки Ока вплоть до границы с Украиной. Характерные черты этой манеры проявляются в песенном фольклоре и манере вокализации у населения Белгородской, Курской, Воронежской, Липецкой, Тамбовской областей. Элементы этой песенной традиции часто проявляются также в фольклоре восточных районов Орловской и Калужской областей, юга Тульской и Рязанской областей, а также в фольклоре русского населения, проживающего на северо-востоке Украины в Харьковской, Полтавской и Сумской областях. Южно-русская песенная традиция в целом сложилась в XVII–XVIII столетиях. Исторически это было связано с освоением земель дикого поля и лесостепных районов в верховьях Дона. Такие условия бытования фольклорной традиции предопределили ее основные черты, связанные с опорой на хореографию, что проявляется в значительном количестве фольклорного материала плясового характера. Хороводные песни Юга также очень распространены, но они теснее связаны с крестьянским трудом и праздниками крестьянского календаря. Плясовые по характеру "карагоды" и "танки" распространены во всех регионах Юга России. Эти специфические песни с движением, как правило, имеют характерный припев со словами "лели, лёли". Сам по себе он связан с древнейшей любовной магией, поскольку содержит обращение к языческим богам. Именно этим фактом можно объяснить распространенное в регионе название этих песен "лелюшки" или "алелешные" песни. При этом все равно среди данной категории песен преобладают плясовые "лелюшки", особенно они характерны для свадебного обрядового действа.

Гораздо реже можно встретить медленные, чинные ритуальные песни. Они исполняются обычно только в самые драматичные моменты свадебного действа, когда невеста покидает родительский дом или ей расплетают косу. В свадебном обряде Юга причитания либо вовсе отсутствуют, либо занимают очень скромное место.

Характерной особенностью лирических песен Юга является то, что они в большинстве своем содержат исполняемых от лица мужчин или передают переживания мужчины. Поэтому южно-русская лирика имеет мужественный оттенок, ярко проявляющийся при исполнении песен мужскими ансамблями. Вообще мужское ансамблевое исполнительство чрезвычайно характерно для южно-русской традиции. Из сопровождающих пение народных инструментов на юге России распространены кугиклы, двойная жалейка и дудки. В основе музыкального стиля южно-русской песенной культуры, так же, как и в северной, лежат особенности народного стихосложения. Южно-русские напевы находятся в тесной ритмической и структурной взаимосвязи с мерно-цезурированным стихом. Этот стих родственен силлабическому, с постоянной цезурой, типичному для западно-русской манеры. Однако на Юге он отличается частым варьированием количества слогов в стиховых периодах. Это становится возможным в результате дробления или укрупнения основных единиц слогового ритма. Все это сказывается на ритме мелодии: ритмика южно-русских песен очень импульсивна. В ней широко используются дробные рисунки и синкопы.

Для данного стиля типично развитое многоголосие, в котором полифонические закономерности сочетаются с гармоническими.

Очень богата хоровая партитура песен. Она во многих случаях имеет трехголосную основу с подголосками. Голоса находятся в тесном расположении, женский состав поет преимущественно в низком и среднем регистрах, а мужчины в высоком. На основании этого можно говорить о своеобразии местного ладового мышления. Здесь очень характерно использование ладов с опорой на увеличенную кварту. Иногда звукоряд всей песни состоит всего из четырех звуков, расположенных друг от друга на расстоянии большой секунды, тем самым крайние звуки звукоряда образуют тритон.

В мелодии песен также нередки тритоновые интервалы, образующие несколько угловатые ходы. Вообще исполнительскую традицию отличает резкость, звонкость, зычность открытой вокальной манеры. Иногда мастера-песельники украшают напевы особыми короткими призвуками ("иканьями") флажолетного тембра в высоком регистре. В целом характер южно-русской песенной манеры можно описать как повышенно-экспрессивный, открытый и выраженно-эмоциональный, отличающийся большой непосредственностью в выражении чувства.

Как отдельную оригинальную традицию можно рассматривать казачий песенный фольклор. Наиболее ярко она проявилась в искусстве донских казаков, хотя в целом данная традиция не выходит за пределы южно-русской культуры, являясь ее ответвлением. Для песенного фольклора донских казаков, так же, как и в южно-русской культуре, очень характерны такие формы бытования, как плясовая хоровод, свадебная игра, календарные празднества, насыщенные плясовыми напевами. Здесь также распространена лирическая песня мужественного воинского склада. Яркими стилевыми особенностями являются многоголосие с противопоставлением нижнему голосу верхнего подголоска в условиях напряженной голосовой тесситуры и открыто эмоциональная

активная форма вокализации. Наряду с этими исполнительскими приемами пению донских казаков присущи и уникальные черты. Репертуар донских казаков насыщен песнями воинского содержания. В них рассказывается о подвигах казаков в сражениях с врагами отчизны. Уникальным для русского фольклора является исполнение героического эпоса в многоголосном ансамблевом распеве.

Свадебный обряд донских казаков эклектичен, поскольку он формировался в XVIII в., после реформ Петра I. В целом обряд испытывает воздействие украинской культуры, но вобрал в себя и элементы северных и западных регионов Руси.

Отличительным признаком казачьего пения, своеобразной визитной карточкой этой манеры можно выделить виртуозный орнаментальный подголосок – "дискант". Наиболее интересен он в исполнительской манере жителей среднего Дона. Он исполняется тенором и альтом при вокализации гласных "о-а-е", при этом голосом выводятся сложнейшие мелодические обороты. Для песенной традиции донских казаков также характерно преобладание пентатоники. Она присутствует как в чистых, так и в усложненных формах, что формирует неповторимый фольклорный стиль. Для казачьих песен характерна также чеканная ритмика. В исполнительской трактовке доминирует энергичная импульсивная подача музыкального материала. Пение часто сопровождается богатой жестикуляцией. Иногда казаки резкими взмахами руки отбивают такт. Воодушевленная лихая манера подчеркивает волевую активность пения. В ряде случаев их исполнительская манера приобретает бравый, озорной характер. Все основные особенности песенной традиции донских казаков сложились в условиях казачьей вольницы и закрепились в воинской станичной общине XVIII–XIX вв. В среде кубанского казачества также возможны социально-культурные различия, вызванные историческими и социально-политическими процессами. При общей ориентации на южно-русскую песенную культуру музыкальные традиции очень неоднородны. В искусстве кубанских казаков заметно проступают некоторые общие местные черты, что проявляется и в особенностях песенного репертуара (наличие протяжных песен, в иных районах не встречающихся), и в своеобразии музыкального стиля (поддержка верхним подголоском нижнего ведущего голоса, имеющего относительно закругленную структуру), и в характере исполнения, более мягком, нежели у донских станичников.

Уральские (яицкие), оренбургские, а также астраханские казаки в целом следуют художественным традициям донского войска. В то же время уникальной особенностью астраханского казачества является присутствие в местном песенном репертуаре рыбацких трудовых артельных песен. Вокальные традиции терских казаков отличаются светлой, лиричной исполнительской манерой, преобладанием гармонической фактуры в ансамблевых вариантах песен. В этой традиции нет орнаментального подголоска. В песнях плясового характера отчетливо ощущается влияние музыкальной ритмики кавказских народностей. Возможно сопровождение пения и танца выбиванием ладонями по пустому тазу характерных плясовых ритмов.

Особую культуру в среде казаков несут жители станицы Некрасовская. Они долго жили в Турции в изгнании, пока в начале 1960-х гг. не вернулись в Россию. Пребывание их в исламской стране наложило отпечаток на все виды художественного творчества, и даже на традиционный костюм. Сложилась у них и особая манера исполнения старинных русских песен, в основном донского казачьего происхождения. Они распеваются хором в гетерофонном складе с обильным использованием ориентальной мелизматики. В типичной для ряда восточных певческих школ манере их пение имеет несколько носовое звучание с остро и прямо посылаемым звуком.

Ведущее же место принадлежит среднерусской традиции. Географически она сконцентрирована вокруг Москвы и прилегающих областей, то есть распространена в Московской, Владимирской, Нижегородской и других центральных областях. Ее возникновение приходится на период укрепления Московского государства в XVI–XVII вв. Позже к этой песенной традиции стали относить и музыкальный фольклор Ивановской, Ярославской и Тверской областей. Черты и центральной, и южно-русской культуры несет в себе фольклор Калужской, Тульской и Рязанской областей. Важнейшей характеристикой фольклора центра России было преобладание жанра лирической песни. Произведения этого характера явно преобладают. Лирическая песня центра России несет в себе и особую идейно-художественную нагрузку. На всех, даже на инструментальных произведениях ощущается явное тяготение к лирике. Это сказывается на структуре и эстетических особенностях свадебного обряда: в нем преобладает лирическое настроение. Лирические песни становятся фактически драматургическим ядром свадебного обряда. Еще одним доминирующим жанром свадебного обряда являются величальные песни, хотя они носят очень жизнеутверждающий, бодрый характер и часто сопровождаются плясовыми движениями. В этом проявляется близость с южно-русской традицией. Среди хороводных песен центра России преобладают плавные, неторопливые. Они также очень лиричны. Для среднерусского хоровода очень характерно участие солистов танцоров, подкрепляющих смысл песни плясовыми движениями.

Их выразительные движения руками в фольклорной традиции называются "рассуждениями". Спокойствие является важной особенностью песенной традиции среднерусского фольклора. Песни более поздних жанров (кадрильные и частушки) также исполняются спокойно, неторопливо, с мягким лирическим настроением. Среднерусская вокальная манера приближается к академической, сохраняя некоторые характерные народные особые черты, к которым относятся артикуляция, близкое к разговорному произнесение слова. Среднерусские песни звучат преимущественно в среднем и высоком регистрах, очень мягко и собранно.

Как особенный компонент системы русского фольклора можно выделить народную музыкальную традицию среднего Поволжья. К ней относится фольклор Ульяновской, Самарской, Саратовской и Пензенской областей. Частично они проявляются в пении русского населения Татарии, Башкирии, Мордовии, Чувашии и Марий Эл. Эта песенная традиция сформировалась в XVI – начале XVIII столетиях. Ее появление обусловлено процессами заселения южных и юго-восточных окраин России. Песенная традиция Поволжья сильно отличается от традиций других регионов, поскольку на ней сказалось влияние соседних финно-угорских и тюркских народов. Резко отличаются от иных территорий и условия хозяйствования, которые отразились в содержании

песенного творчества. Сравнительно более суровые природные условия, развитие, помимо крестьянского, промышленного производства предопределило, в частности, отсутствие плясовых движений и ритмов в песенной культуре Поволжья. Вместе с тем преобладающими являются медленные хороводы ("круги"). Они обычно приурочены к определенным датам крестьянского календаря (в основном, к весенним праздникам). Такая приуроченность является местной особенностью, родственной южно-русской культуре. Для свадебного обряда Поволжья характерно преобладание песен лирического содержания. Они исполняются в умеренном темпе, что сближает волжскую певческую манеру со среднерусской. В свадебном обряде также большое место занимают плачи и причитания невесты, что в большей степени сближает его с обрядом севера России. Сходство с южной традицией прослеживается в величальных песнях. Песни Поволжья имеют развитую многоголосную фактуру с преобладанием гармонических средств. Характер же звучания песен очень своеобразен. Для него характерно широкое расположение голосов с использованием мягкого среднего и легкого головного регистров. Преобладающим является пение "тонкими голосами", благодаря которому достигается особая прозрачность, "воздушность" хоровой звучности. Относительную самостоятельность приобретает высокий верхний подголосок, который часто дублируется в октаву одним из нижних голосов. Подобная манера предопределяет ассоциации с северным многоголосием. Таким образом, в песнях проявляются многие общенациональные черты русского музыкального фольклора. Важной особенностью является развитая, широкая по диапазону мелодия, которая становится важнейшим средством выразительности. Ведущими жанрами являются мужские песни вольницы и воинская лирика. Сама терминология исполнения песни, связанная с рассказыванием ("сказать песню"), предполагает ее эпический характер. Часто пение сопровождается саратовской гармоникой, реже – балалайкой, скрипкой и тростниковыми дудками. В целом музыкально-образный строй средневолжской традиции отличают широта, полнокровность и сдержанность в выражении чувства.

Особую художественно-эстетическую разновидность представляет собой русский музыкальный фольклор, бытующий на обширной территории, расположенной за Уралом в Сибири и на дальнем Востоке. Особенности заселения этой территории русскими обусловили его разнообразие и многовариантность. В сибирском фольклоре существуют несколько достаточно обособленных и самобытных традиций. Среди них можно выделить фольклор старожилов. Он принадлежит потомкам тех, кто поселился в Сибири в XVII – начале XVIII вв. Еще одну группу представляет песенная культура староверов. Среди них выделяется песенная традиция "семейских", проживающих в Забайкалье, и "поляков", осевших на Алтае после указа Екатерины II. Особую культурную традицию представляют обычаи сибирского казачества, отдельную группу представляют песенные традиции поздних переселенцев.

Наибольший интерес представляет традиция старожилов. Она доминирует в местном фольклоре. Все остальные, более поздние традиции фактически сложились под ее влиянием. Эта манера исполнения народной песни встречается на Алтае, в Томской области, на Илимке, Нижней Тунгуске. Основное ее качество – большая собранность, строгость и суровость. Песни старожилов часто звучат в предельно низком, "угрюмом" регистре, для них характерен медленный или достаточно умеренный темп. К стилизовым признакам сибирского многоголосия можно отнести параллелизм терций при ведущей роли нижнего голоса; широкое использование миксолидийских, дорийских ладовых красок. Характерна также опора на обиходный звукоряд. Песенные строфы, как правило, отделены одна от другой. Внутри песенных строф типичны цезуры-паузы, членящие музыкальную мысль. Нередко они попадают на середину слова. На свадьбе, обряд которой близок к северному, звучат строгие по характеру, степные песни лирического либо лиро-эпического содержания. Преобладающей является протяжная "проголосьная" песня.

Совсем иной представляется песенная традиция семейских. Они являются потомками старообрядцев Забайкалья. Художественный колорит этих песен очень яркий и броский. Песни семейских имеют бодрый, волевой характер. Стилиевая особенность их насыщена по звучанию, фактура многоголосна. В основе многоголосья доминирование двух ведущих певцов – баса и тенора. Остальные участники ансамбля заполняют звуковое пространство между этими крайними голосами. Тесное расположение голосов и их взаимодействие по принципу контрастной полифонии приводит к тому, что в хоровой фактуре по вертикали постоянно возникают терпкие, жесткие созвучия. Поэтому, несмотря на "спокойный" средний регистр, песни звучат весьма напряженно и насыщено. В фольклоре семейских, проживавших в инокультурном окружении оказались законсервированными некоторые средневековые традиции певческого искусства, столь интересные для современных исследователей.

Очень оригинальна традиция алтайских казаков. Эта традиция очень близка манере вокализации, распространенной у казаков Дона, Урала, Терека. Однако для сибирских казачьих песен свойственны мягкость и лиризм. Алтайские казаки поют в низком грудном регистре, негромко, как бы напевая. Песни так же имеют развитую многоголосную фактуру.

У поздних переселенцев Сибири особенности песенной манеры проявляются, прежде всего, в репертуаре. Многие обрядовые песни наследуют традиции исполнения той местности, откуда прибыли переселенцы. Лирический же песенный репертуар близок традициям старожилов.

В сибирском репертуаре также преобладают тюремные песни, что связано с особым социально-политическим статусом местного края. В музыкальном фольклоре Урала (Пермской, Екатеринбургской, Челябинской областей) соединяются традиции Севера, Поволжья и Сибири. Поскольку освоение уральских земель осуществлялось, главным образом, переселенцами из северных районов (Новгорода, Архангельска, Вологды, Костромы, Вятки) и верхнего Поволжья, мелодические особенности данных регионов были привнесены на уральскую землю. Уральский фольклор также испытал воздействие культуры аборигенных районов, а также переселенцев с юга России, ассимилированных в русской среде. Кроме того, на уральский фольклор оказали влияние песенные традиции народов Поволжья. В результате сформировалась особая народная музыкальная

культура Урала. Местная манера исполнения песен проявляется в характерном произнесении слов в процессе пения (со смягчением шипящих согласных). Крайне сложной и прихотливой является метроритмика уральских свадебных песен, чередующая двухдольные, трехдольные, пятидольные, семидольные построения.

Каждая из перечисленных песенных традиций уникальна и самобытна, хотя они находятся в постоянном взаимодействии. Некоторые песенные традиции получили большее географическое распространение и образовали своеобразные зоны певческого искусства.

#### § 4. НАРОДНОЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО

Народные музыкальные инструменты представляют важнейшую часть национальной культуры. История их возникновения и развития неразрывно связана с развитием художественной культуры в целом и социально-культурного развития страны в частности. Анализ развития народных музыкальных инструментов в российском обществе позволяет понять многие сложные процессы формирования национальной музыкальной культуры и в целом музыкальных инструментов. Состав этнических музыкальных инструментов весьма велик и разнообразен. В каждом регионе России сложилась культура самобытных инструментов, особенности которых во многом определены спецификой развития фольклорной традиции и бытования фольклора. Достаточно яркой иллюстрацией данного тезиса служит видовой спектр русских гармоник, название которых соответствуют месту их бытования ("бологоевская", "елецкая", "касимовская", ливенская" и др.). В то же время в исполнительской практике народных музыкантов утвердился большой унифицированный ряд инструментов, которые используются повсеместно как в любительской, так и в профессиональной сферах. К нему можно отнести жалейку, баян, домру, балалайку, гитару, бубен и др.

Состав народных инструментов очень широк и разнообразен, он имеет многоуровневую и разветвленную структуру. Не раз народные музыкальные инструменты становились объектом глубокого изучения и анализа.

Существуют различные подходы к классификации народных инструментов. В современном инструментоведении в качестве основы получила признание классификационная система, в которой определяющими являются два признака: источник звука и способ или механизм его извлечения. Согласно данной системе, музыкальные народные инструменты систематизированы в четыре большие группы – духовые, струнные, клавишно-духовые и язычковые и ударные.

Группа духовых инструментов также подразделяется на три подгруппы:

1. Флейтовая, к которой относятся свирель, сопель, кувики или кувички.
2. Язычковая, включающая жалейку, брелку, волюнку.
3. Мундштучные, в которую входят разновидности рога и рожка.

Группа струнных народных инструментов включает также три подгруппы:

1. Щипковая, которая включает гусли, домру, балалайку, бандурку и семиструнную гитару.
2. Смычковая, в которую входит гудок (в некоторых регионах скрипка).
3. Фрикционная, включающая лиру колесную.

Группу клавишно-духовых и язычковых инструментов формируют три подгруппы:

1. Гармонь с ее разновидностями.
2. Баян и его модификации.
3. Аккордеон.

Группа ударных инструментов состоит из двух подгрупп:

1. Мембранная, к которой относятся бубен, барабан, набат, накры, тулумбас.
2. Самозвучающая, включающая всевозможные виды ложек, трещоток, а также рубель, косточки, ухваты, коса, рогац, колокол, барабанка, пастуший барабан).

Первые упоминания о народных инструментах относятся к догосударственной эпохе и упоминаются в работах античных историков. В летописях эпохи Киевской Руси также имеются свидетельства об использовании традиционных инструментов в княжеских дружинах, на пирах, народных праздниках. Изображения музыкантов, играющих на народных инструментах, находим и на стенах Софийского собора в Киеве.

В повествованиях о военных походах русичей также есть описания народных инструментов. В ратных дружинах применялись всевозможные духовые инструменты: различные виды труб, рог, сурна, свирель и др. Сигнальные функции в дружинах воинов выполняли множества ударных инструментов, среди которых било (деревянная или металлическая доска, по которой ударяли молотком), колокол, варган (инструмент, близкий по конструкции к металлофону), всевозможные ратные бубны, накры, набат и др.

Традиционно широкое распространение народные инструменты имели в среде скоморохов – многофункциональных оседлых и бродячих артистов, в числе которых постепенно сформировалась когорта первых русских профессиональных музыкантов-исполнителей на народных инструментах, служивших при княжеских и царских дворах. С их творчеством связаны как первые шаги, так и последующий путь развития народного музыкального искусства. В процессе ярмарочных увеселений, всевозможных гуляний, в профессиональной деятельности пастухов, в повседневном быту наряду с духовыми и ударными инструментами (рожкой, жалейкой, сопелью, свирелью, волюнкой, бубном, колокольчиками, трещотками ложками и др.) использовались и разнообразные струнные инструменты. Среди них древнейшее происхождение имели гусли (впервые упоминаются около 591 г.), домра, гудок.

Несколько позже, примерно в XVII–XIX вв., стали распространяться балалайка, лира, бандурка и семиструнная гитара.

В конце XIX в. появилось многочисленное семейство гармоник. Эти инструменты получили особую популярность в среде рабочих и оказали значительное влияние на развитие инструментального и вокального творчества народа.

Некоторые из указанных инструментов не получили широкого распространения и практически не дошли до нашего времени.

Проанализируем наиболее популярные в народной среде инструменты, составившие основу русского этнического инструментария, характеризующего исполнительскую культуру народа в соответствии с ранее приведенной классификацией. Их изучение активизировалось в конце XIX в., когда в российском обществе повысился интерес к отечественной истории и культуре и фольклорным традициям. В результате начали появляться многочисленные публикации в области музыкальной этнографии, в том числе первые исследовательские работы по народному инструментарию. В частности, большое значение имели научные исследования А. Фоминцына, Н. Привалова, Е. Линевой.

К этому же времени относится начало деятельности выдающегося музыканта В.В. Андреева – реформатора русских народных инструментов, создателя и руководителя первого Великорусского оркестра, композитора и дирижера, исполнителя-виртуоза на балалайке и гармонике, общественного деятеля и педагога, страстного патриота. Свою творческую деятельность он начал в 1886 г. И если в самом начале на игру В.В. Андреева смотрели как на чудачество, то по прошествии некоторого времени многие увидели в балалайке нечто большее. Причем отдельные обозреватели и критики справедливо связывали игру В.В. Андреева на народных инструментах с общим интересом к разного рода национальным явлениям. Неслучайно в тот период в Петербурге возникали многочисленные кружки и коллективные формирования в виде народных (вокальных и инструментальных) хоров и капелл.

Успех концертных выступлений на балалайке и гармонике способствовал активному распространению пятиладовой балалайки среди появившихся многочисленных ее почитателей, что привело к необходимости создания руководства для игры на инструменте. Постепенно пришла идея создания кружка любителей балалайки. Осенью 1887 г. В.В. Андреев собрал кружок любителей игры на балалайках, который состоял из восьми исполнителей, включая самого руководителя. Уже через полгода коллектив начал выступать, а весной 1888 г. в Большом зале Петербургского городского кредитного общества состоялся первый концерт кружка любителей балалайки (хора балалаечников), положивший начало триумфальному пути Великорусского оркестра, который вскоре получил всемирное признание и о котором заговорили как о явлении оригинальном, ставшем гордостью национальной музыкальной культуры. Вряд ли история знает пример, когда горстка любителей-полупрофессионалов уже через год после своего первого публичного выступления отправляется завоевывать сердца поклонников музыки в самой просвещенной столице Европы – Париже. В 1900 г., после выступлений Великорусского оркестра на Всемирной выставке в Париже, В.В. Андреев будет награжден орденом Почетного легиона и золотой медалью выставки. Одновременно он был избран действительным членом Французской Академии изящных искусств. Где бы ни выступал оркестр, везде был восторженный прием, заслуженный успех. Всюду, где бы ни гастролировали русские балалаечники, это не проходило бесследно. На чужой земле русское искусство давало ростки. Разумеется, превращение кружка любителей игры на балалайках в Великорусский оркестр происходило не сразу – этому содействовала неустанная работа В.В. Андреева и ближайших его соратников, в первую очередь Н.П. Фомина, по усовершенствованию и введению в состав оркестра все новых инструментов: вначале усовершенствованной домры и шлемовидных гуслей ("псалтырь"), позже в оркестр были введены брелки, щипковые гусли, парная свирель, накры, клавишные гусли. С самого начала, с первых дней своей деятельности В.В. Андреев получает поддержку и горячее понимание со стороны таких выдающихся музыкантов и деятелей культуры, как П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Глазунова, А.К. Лядова, В.В. Стасова и др. Близко восприняли сердцем появление на музыкальном небосклоне Андреева и его замечательного кружка Л.Н. Толстой, И.Е. Репин, М.Т. Савина, М.А. Балакирев, Ц.Л. Кюи, М.П. Беляев. Тесно сдружились и оказывали поддержку Андрееву и его детищу, совместно выступая в концертах, Ф.И. Шаляпин, Н.И. Фигнер, А.В. Нежданова, Л.В. Собинов, Е.А. Степанова, Е.В. Гельцер и др.

Слава о замечательном "русском Штраусе", как назвал Андреева великий А. Тосканини, перешагнула российские границы. Основы репертуара для русского народного оркестра закладывались одновременно с его рождением и первых полупрофессиональных ансамблей. Создателями репертуара, авторами первых обработок русских народных песен, оригинальных произведений, сочиненных специально для русского народного оркестра, были в первую очередь сам В.В. Андреев и блестящая когорта его ближайших друзей-сподвижников – Н. Фомин, В. Насонов, Н. Привалов, позже Ф. Ниман, П. Каркин, С. Крюковский.

Как и все неординарные люди, В.В. Андреев сумел сплотить вокруг себя группу творческих людей, поверивших ему, загоревшихся благородной идеей создать дотоле неведомый оркестр, состоящий из исконно народных, столь не концертных инструментов, как балалайка и домра. Они потянулись к нему, как к магниту, привнося в инструментарий, в конструкцию инструментов, в репертуар различные новые формы, свое видение, профессиональное мастерство. Так, петербургским мастером Ф. Пасербским по указанию В. Андреева и на основе балалайки работы В. Иванова была сконструирована балалайка с хроматическим звукорядом, а вслед за тем построено целое оркестровое семейство балалаек: "пикколо", "дискант", "прима", "альт", "тенор", "бас" и "контрабас". В дальнейшем "пикколо", "дискант" и "тенор" были упразднены, но появилась балалайка "секунда". Окончательный состав оркестровых балалаек установился в следующем виде: "пикколо", "прима", "секунда", "альт", "бас" и "контрабас". Кроме "пикколо", перечисленный оркестровый балалаечный ряд применяется в настоящее время в исполнительской практике коллективов. Основным сольным инструментом является балалайка "прима". Некоторое количество сочинений написано специально для балалайки "бас" и "контрабас" (соло).

Велика заслуга Андреева – основоположника и организатора первого Великорусского оркестра, но все же эта сторона его деятельности не была основной. Главной целью всей его жизни было просветительство посредством примитивной балалайки, усовершенствованной им до концертного инструмента, повышение всеобщей культуры народа, причем, в первую очередь, деревенской глубинки. Говоря об огромной бескорыстной работе, проводимой им и его сотрудниками среди тысяч солдат, обученных игре на балалайке, он отмечал, что это "лишь подготовительная работа к развитию и осуществлению главной идеи распространения коллективного занятия музыкой среди народа".

В настоящее время наиболее крупными представителями исполнительского искусства игры на балалайке являются народный артист РФ, солист Академического национального оркестра им. Н. Осипова М. Рожков, Народный артист А. Тихонов, участник и солист Академического национального оркестра им. Н. Осипова, Народный артист РФ, профессор В. Болдырев и другие.

Балалайка широко используется в различных ансамблях народных инструментов. В них она приобретает "классическое", "фольклорное" и "эстрадно-джазовое" лицо, но все же остается самобытным русским народным инструментом.

У В.В. Андреева были не менее выдающиеся последователи. Особое место среди его сподвижников занимает Николай Иванович Привалов (1868–1928), деятельность которого чрезвычайно разнообразна и многогранна. Он известен как музыкант-этнограф, инструментовед, дирижер и композитор. В 1896–1913 гг. был музыкантом-исполнителем на гусях звончатых, балалайке приме в Великорусском оркестре под руководством В.В. Андреева, разыскивал старинные русские народные инструменты, занимался их реставрацией и изучением. Им собрана и описана коллекция музыкальных народных инструментов, большая часть которой хранится в музеях Петербурга. В 1908–1919 гг. Н.И. Привалов – доцент Археологического института по музыкальному фольклору. После Октябрьской революции вел многогранную преподавательскую работу. Им опубликован ряд историко-этнографических исследований о музыкальных инструментах и написаны самоучители игры на гусях звончатых (в 1903 г.) и на балалайке (в 1927 г.). Исследователи-инструментоведы проанализировали труды Н.И. Привалова по истории русского инструментария. Критикуется некоторый дилетантизм его работ, они высоко ценят разделы его трудов, посвященные бытованию русских народных инструментов и этнографические наблюдения автора.

Привалов Н.И. – организатор и руководитель одного из самых крупных в Петербурге того времени любительского оркестра народных инструментов (1896–1914). Любительский оркестр под его управлением открыл новое направление в оркестровом исполнительстве, выразившееся в пропаганде музыкального народного творчества и фольклорных инструментов и нашедшее широкое применение в различных театральных формах – от сопровождения оперных спектаклей и театральных постановок до участия в лекциях и театральных представлениях, обрядах и играх. Тяготение к пропаганде народной песни, инструментальных наигрышей ясно прослеживается в репертуарной политике, проводимой в оркестре под руководством Н.И. Привалова.

Пятнадцать лет (1902–1917) отдал Н.И. Привалов работе в Народном доме в Петербурге. Он был одним из инициаторов и авторов проекта организации бесплатных музыкально-хоровых классов попечительства о народной трезвости при Петербургском Народном доме. Его вера в силу воспитательного воздействия народной музыки послужила основой тому, что в классах популяризировались именно русские музыкальные инструменты – балалайка, домра, гусли. Им были созданы различные коллективы: великорусский оркестр; хоры – смешанный, женский, мужской; струнный оркестр; ансамбль рожечников; хор (ансамбль) гусяров и жалейщиков. Силами учащихся давались концерты, в наиболее крупных из них участвовало до 300 человек. Своей деятельностью в музыкально-хоровых классах Н.И. Привалов решал задачу широкого музыкального просвещения, популяризации русской народной музыки. В прессе отмечалось, что в том музыкальном развитии, которое дают ученикам Приваловские музыкальные классы, – отнюдь не цель, а только средство поднять, облагородить темные массы, среди которых проходит сейчас деятельность этой народной консерватории. О массовости и популярности музыкальных классов в Петербурге свидетельствует тот факт, что с 1902 по 1917 гг. через классы прошло около 10 тысяч учащихся.

Он был одним из первых исследователей, которые полностью посвятили себя изучению русского народного музыкального творчества. Его научные интересы, огромная коллекция инструментов, глубокие знания старинной музыки и обрядов древней Руси способствовали бурному развитию этого направления в музыковедении.

В своих исследованиях Н.И. Привалов в большей или меньшей степени затронул все без исключения русские народные музыкальные инструменты. Изучая современную ему практику бытования народных инструментов, он обращался к различным данным историографического, исторического характера.

На протяжении десяти лет Н.И. Привалов работал над исследованием "Музыкальные духовые инструменты русского народа", первая публикация была подготовлена на основе текста доклада в 1903 г. Работа эта, чуть больше печатного листа, через несколько лет переросла в солидное исследование в двух частях, публиковавшееся в различных изданиях в 1906–1908 гг.

В первом разделе Н.И. Привалов классифицирует инструменты по способу воспроизведения звука на три категории: свистящие, амбушюрные, язычковые. Автор приводит краткую историческую справку, считая древнейшими свистящие инструменты (свистки, флейты, дудки); высказывает интересное наблюдение, что свистящие инструменты (флейтовые) более распространены у окраинных народов русского государства, у коренного великорусского населения больше приживались бытовые амбушюрные язычковые инструменты.

Исследователь приводит данные своих личных наблюдений над ансамблем или хором (как его тогда называли) владимирских рожечников Николая Кондратьева, дает описание духовых инструментов – брелки и свирели, которые использовал в своем оркестре В.В. Андреев.

В статье "Ударные музыкальные инструменты русского народа (накры, бубен, барабаны, ложки, тарелки, трензель, варган, колокола)" Н.И. Привалов даст любопытную картину появления, применения и бытования этих инструментов.

Его исследование о гудке служит современным инструментоведам основой для дальнейшего изучения древнего русского инструмента. Вертков К.А., в своей работе используя сведения Н.И. Привалова, расширяет круг источников (XIX в.), в которых упоминается и гудок. Привалов Н.И. доказал существование в Киевской Руси самостоятельной традиции сольной игры на смычковых инструментах. Таким образом, его работа и сегодня является важным источниковедческим материалом для исследователей.

В исследовании "Лири" целая глава посвящена бытованию лиры в Малороссии. Как и в предыдущих его работах, особый интерес представляют сведения об использовании лиры в народном быту XIX в. На страницах оживают фигуры знаменитого малороссийского бандуриста Остапа Вересая, лирика Марченко, Андрея Шута.

В своей работе, полное название которой "Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа. Очерк их происхождения, появления на Руси и существования (домра, балалайка, лютна, кобза, бандурка, бандура, торбан, мандолина, гитара)", Н.И. Привалов ставит задачу пополнить новыми данными труд профессора А.С. Фаминцына о танбурах ("Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа"), представить восстановленные В.В. Андреевым музыкальные инструменты, обогатить историографию русских народных музыкальных орудий этнографическими материалами, найденными в живом народном быту.

Впервые в литературе по инструментоведению Н.И. Привалов включает в число русских народных инструментов бандурку, представляющую собой маленькую пятиструнную гитару, имеющую распространение на Урале. В связи с большим распространением у русского народа танбуровидных инструментов – мандолины, торбана, гитары, Н.И. Привалов включает их в свое исследование.

Наиболее обстоятельной среди его инструментоведческих работ является исследование о русских духовых инструментах. Им подготовлено к изданию два тома с многочисленными рисунками, фотографиями, нотными примерами.

Привалов Н.И. первым ввел ложки в Великорусский оркестр. Они были использованы им в пляске скомоухов на уральскую тему "Полянка" в его опере "На Волге" (1902).

Обзор инструментоведческих работ Н.И. Привалова позволяет сделать вывод о том, что многие положения, факты, наблюдения, сделанные ученым-инструментоведом, до сегодняшнего дня сохраняют свое значение как для исследователей, музыкантов-профессионалов, так и для руководителей самодеятельных оркестров, то есть для того круга людей, чьи научные, профессиональные, личные интересы целиком отданы пропаганде, исполнительству и изучению русских народных инструментов.

Осип Устинович Смоленский – русский музыкант-самородок, организатор и руководитель самобытного хора (ансамбля) гусяров, исполнитель-виртуоз на гусях звончатых и жалейке, создатель ансамблевых разновидностей гуслей и один из первых преподавателей на них, солист Великорусского оркестра В.В. Андреева. Он родился в 1872 г. в небольшой деревне Хворостово, в Гдовском уезде Псковской губернии.

Вспоминая о своем детстве и объясняя свое увлечение народными музыкальными инструментами, он много позже напишет В.В. Андрееву следующие слова: "Огонь... горел во мне с 10-летнего (если не раньше) возраста".

Однажды Осип увидел у старого бродячего музыканта-странника старинные гусли. Инструмент был совсем простой, семиструнный, но, тем не менее, запал в душу мальчика. "Как-то раз по уходе его, – вспоминает О.У. Смоленский, – я соорудил и себе гусли – род коробочки чуть ли ни в четверть аршина квадрату кругом, высотой же с вершок и натянул три (простой проволоки) струнки, на остальные же две "струн" не хватило – то я умудрился и отчесал чуть ли не полхвоста у отцовской клячки, и начал тренькать и веселить моих сверстников, ванек, гришек, матрешек". Увлечение инструментом росло и очень скоро Осип научился мастерить гусли разных размеров.

Год от года О.У. Смоленский улучшал свои гусли, понимая, что при наличии небольшого количества струн исполнительские возможности инструмента не давали сколько-нибудь ощутимого эффекта даже при игре простых народных наигрышей и песен.

В 1893 г. О.У. Смоленский приехал на заработки в Петербург и начал трудиться в артели каменщиков, затем кочегаром. Тяжелый труд не оставлял времени для творчества. Все свободное время О.У. Смоленский посвящает самообразованию и совершенствованию игры на гусях. Он много читает, очень интересуется и следит за деятельностью В.В. Андреева.

Вскоре О.У. Смоленский изготовил гусли с 10 струнами и несколько изменил свою манеру игры – не пальцами, а плектром. Игра самоучки-гусяра находит признание. В кругу местной "аристократии", состоящей из кухарок, кучеров, горничных, пожарных и разных кумушек, рос авторитет музыканта, равно как и его исполнительское мастерство.

В 1895 г. О.У. Смоленский решает сделать инструмент вдвое меньше прежних гуслей и октавой выше по звучанию. На новых гусях он быстро учит играть местного водопроводчика Лавруху и уже вдвоем с ним продолжает выступать на местных любительских вечерах. Вскоре появляются еще одни гусли, размеры их больше

первых, и звучат они уже на октаву ниже. В качестве исполнителя на них Осип Устинович обучает сына соседа-сапожника.

Так рождается первое трио на гусях звончатых. В 1897 г. трио выступает в балаганах, располагавшихся в то время на Преображенском плацу. Гусяры сопровождали выступление марионеток. В 1898 г. выступление в балаганах повторилось, но уже на Семеновском плацу. Именно здесь один из случайных слушателей советует О.У. Смоленскому познакомиться с В.В. Андреевым. Однако встреча с В.В. Андреевым состоялась несколько позже.

В 1899 г. О.У. Смоленский выступает уже на настоящей сцене Петровского парка. А в 1900 г. гусяры попадают в труппу Козлова в качестве аккомпаниаторов певцам и в течение двух лет выступают на сцене только что открывшегося Народного дома, принимают участие в дивертисментах.

Наконец, случай сводит гусяра с В.В. Андреевым. 10 декабря 1900 г. О.У. Смоленский, захватив своего лучшего ученика Костю Дмитриева, впервые приехал к В.В. Андрееву. На репетиции присутствовал Н.И. Привалов, который заинтересовался гусями, сделанными О.У. Смоленским, и по просьбе В.В. Андреева впоследствии во многом помог в совершенствовании гуслей звончатых.

Вскоре О.У. Смоленский, следуя ценным советам и указаниям Н.И. Привалова, сделал новые образцы гуслей, более низких по звучанию (альтовые и басовые), снабдив их канительными струнами, и по собственной инициативе создал хор гусяров, состоявший из шести исполнителей.

Хор гусяров, при содействии режиссера А.Я. Алексеева, принимает участие в дивертисментах Народного дома.

В 1902 г. Н.И. Привалов приглашает О.У. Смоленского вести преподавание гуслей в бесплатных классах Попечительства о народной трезвости, а В.В. Андреев предлагает учить игре на гусях солдат Сводного Гвардейского батальона и принимать участие в совместных выступлениях с балалайками.

В ноябре 1902 г. О.У. Смоленский оставляет службу кочегара и поступает в Великорусский оркестр В.В. Андреева. Начинается новая интересная жизнь: в качестве руководителя хора гусяров и жалеечников, солиста-исполнителя, мастера-изобретателя и преподавателя. Несмотря на то, что О.У. Смоленский был самоучкой и по существу музыкально необразованным человеком, он официально занимал место преподавателя. Привалов Н.И., организатор и ректор бесплатных музыкально-хоровых классов для рабочих и крестьян в Петербурге с 1902 по 1917 г., отмечая музыкальную одаренность О.У. Смоленского, писал: "Преподавателем игры на гусях звончатых был бывший пастух Гдовского уезда Осип Устинович Смоленский – великий виртуоз-гусяр и весьма одаренный от природы музыкант". Попытки О.У. Смоленского постичь музыкальную грамоту, к сожалению, окончились не совсем удачно.

В 1906 г. О.У. Смоленский создал хор жалеечников. Этот новый коллектив выступил впервые в Народном доме, впоследствии часто принимал участие в концертах, преимущественно благотворительных. Вскоре О.У. Смоленский решает объединить гусли и жалейки и выступает единым ансамблем, именуемым Народный хор Гдовских гусяров. 3 мая 1909 г. по инициативе В.В. Андреева хор в роскошных костюмах с певцом-баяном выступил в Народном доме. Причем, по идее организаторов, гусяры в течение вечера выступали дважды: на сцене и в Таврическом саду. Концерт имел ошеломляющий успех.

1909 г. в творческой судьбе О.У. Смоленского был удачным. Серия концертов вызвала немалый интерес к народному хору Гдовских гусяров. В период войны 1914 г. О.У. Смоленский со своим ансамблем принимал участие в разного рода благотворительных концертах. Царь оценил эту работу высоко, наградив его Большой золотой шейной медалью на Александровской ленте и золотыми часами с государственным гербом за участие в патриотических концертах.

Уже на склоне своей исполнительской деятельности О.У. Смоленский по-прежнему оставался сторонником принятой тогда моды часто бывать на людях в исконно русском одеянии; в отношении своих взглядов и убеждений придерживался славянофильских веяний и был приверженцем монархии.

Кроме участия в патриотических и разного рода благотворительных концертах, не дававших средств к существованию, О.У. Смоленский со своими гусярами продолжает выступать и в других театрализованных мероприятиях.

Вся жизнь этого удивительного человека была отдана служению искусству, пропаганде и популяризации национального инструмента.

Среди современников О.У. Смоленского выделяется фигура Н. Голосова, организовавшего в 1910 г. в Санкт-Петербурге "хор" гусяров, в котором начинал свой творческий путь П. Шалимов, во многом предвосхищавший систему начатого индивидуального обучения игре на гусях.

Шалимов П. активным педагогическим творчеством повлиял на возрождение интереса к гусям звончатым не только в Санкт-Петербурге, но и через своих учеников во многих других регионах России. Среди его учеников были такие известные музыканты и педагоги, как В. Белявский, Д. Локшин, В. Тихов.

С исполнительством гусяра-виртуоза В. Тихова связана целая эпоха в развитии гусельного искусства 40–90-х гг. XX в. Достоянием широкой музыкальной общественности и любителей народной музыки стала его книга "Гусли звончатые Валерия Тихова. Жизнь. Творчество. Наследие мастера", обобщившая опыт многих поколений музыкантов, вобравшая в себя лучшие исполнительские традиции на исконно русском народном инструменте.

В настоящее время среди ведущих коллективов, использующих звончатые гусли, по праву можно выделить государственный академический ансамбль гусяров (худ. руководитель – Народный артист РФ, профессор Ю. Евтушенко), ансамбль гусяров (худ. руководитель – лауреат международных конкурсов Л. Жук). Академический национальный оркестр им. Н. Осипова (худ. руководитель – Народный артист РФ, профессор Н. Калинин),

академический оркестр Всероссийской государственной телерадиокомпании (худ. руководитель – Народный артист СССР, профессор Н. Некрасов) и многие другие коллективы.

Гусли прямоугольные (столообразные) – прямой потомок гуслей шлемовидных, наивысший этап развития древнерусской гусельной культуры.

В начале XX столетия этот вид гуслей был усовершенствован. В 1914 г. музыкант, просветитель Н. Фомин приспособил для прямоугольных гуслей простую, остроумно сконструированную и надежную в работе клавишную механику. Благодаря этому изобретению при наборе левой рукой на клавишах нужного аккорда освобождаются соответствующие струны во всех октавах. Проводя по струнам плектром (специальный медиатор), извлекают звук. Для лучшей устойчивости строя этих гуслей, получивших название клавишных, применяется металлическая рама, подобная фортепианной. Поскольку клавишные гусли Н. Фомина – гармонический инструмент, его используют в оркестрах в паре с мелодико-гармоническими прямоугольными гуслями хроматического строя. Клавишные гусли сегодня стали неотъемлемой частью инструментария практически всех народных оркестров России. Неоценимый вклад в развитие клавишных гуслей внесла солистка Академического национального оркестра им. Н. Осипова, Народная артистка РФ, композитор В. Городовская. XX в. раскрыл неисчерпаемые потенциальные возможности гуслей в качестве ансамблевого и оркестрового инструмента. Именно в коллективном исполнении гусли обрели свой "ренессанс".

В 1870 г. возник хор рожечников Н.В. Кондратьева, который в самом начале состоял из нескольких энтузиастов-любителей. Они собирались вместе, "для потехи и удовольствия ради", крестьяне пели старинные русские песни, исполняли наигрыши. Постепенно хор начинает выезжать с концертами в соседние губернии. Наконец, владимирские рожечники попадают на Нижегородскую ярмарку, и здесь их выступления уже выходили за пределы любительских концертов. Гастроли на ярмарке в Нижнем Новгороде открыли дорогу рожечникам в крупные города России.

Выступления в Петербурге показали возросшее мастерство хора под руководством Н.В. Кондратьева и воспринимались взыскательной публикой столицы как интересное новое явление народного музицирования.

В свободные месяцы рожечники разыгрывают песни на ярмарках своей губернии, в Нижнем Новгороде, в Москве, остальное время проводят за сохой и бороной в своем селе. Инструменты, на которых играют рожечники, – простые дудки, рожки, длиной от фута до трех; в каждом не менее четырех и не более одиннадцати отверстий. Звуки до такой степени были схожи с человеческими голосами, что многие, не видя самих музыкантов, предполагали, что они поют, а не играют.

Ансамбль Владимирских рожечников под руководством Н.В. Кондратьева дебютировал на открытой сцене петербургского сада "Аркадия". Популярность хора рожечников росла, как снежный ком, о владимирских крестьянах-музыкантах говорили, на них установилась мода, многие считали для себя обязательным непременно их послушать и увидеть.

В первый свой приезд в Петербург в 1883 г. коллектив пробыл там с июля по сентябрь, выступая на сценах летних садов во время народных гуляний, на эстрадах лучших столичных садов "Аркадия" и "Ливадия", а в ночное время в ресторанах этих парков.

В 1884 г. ансамбль рожечников демонстрирует свое искусство во Франции, где, как писали газеты, владимирцы имели "бешеный успех". В исполнении хора рожечников парижане услышали "Марсельезу".

Вернувшись в Россию, несколько сезонов подряд ансамбль рожечников под руководством Н.В. Кондратьева выступал (уже в зимнее время) то в Петербурге, то в Михайловском манеже во время масленичных гуляний, то на Марсовом поле. Следует отметить, что именно в этот период нередко хор рожечников объединялся с известным ансамблем песенников и плясунов, руководимым Г. Орловым. Это творческое объединение было одним из первых опытов смешанного ансамбля и ярким проявлением демократических традиций национального искусства. Выступления, как правило, имели большой успех.

В летнее время (а с 1890 г. постоянно) ансамбль Владимирских рожечников неизменно выступал на знаменитой Нижегородской ярмарке. Примечательно, что с ансамблем Н.В. Кондратьева в то время конкурировал не менее популярный хор рожечников, созданный великолепными мастерами-солистами на рожках – братьями Петром и Николаем Бахаревыми.

В конце 90-х г. Х столетия с искусством Владимирских рожечников познакомился В.В. Андреев и даже предлагал ввести инструменты в Великорусский оркестр. Андреев В.В. высоко оценил искусство рожечников, считая, что они "... представляют особый интерес, так как создают чистейший образец народной передачи, в смысле мелодии и гармонии, и в особенности со стороны ритма со всей его причудливостью и неуловимым разнообразием".

В 1897 г. Е.Э. Линева записала хор рожечников на фонограф. Благодаря ей мы имеем возможность в настоящее время услышать уникальный ансамбль рожечников, хотя сама запись несовершенна. Линева Е.Э. подтвердила мнение своих предшественников и еще раз установила близость склада и тембра "песенного оркестра" (как она называла ансамбль Владимирских рожечников) народному хоровому исполнению. Она считала, что ансамбль рожечников "служит доказательством и примером существования своеобразного народного контрапункта". В начале девятисотых годов рожечники выступали в Москве, затем в Петербурге на кустарной выставке, которая проходила в помещении Таврического дворца. Эти выступления имели огромный успех.

Хор, руководимый Н.В. Кондратьевым, выступал вплоть до конца 90-х г., затем ансамбль продолжал свою деятельность, и им руководил сын Николая Васильевича – Р.Н. Кондратьев вплоть до 30-х гг. прошлого века.

Домра является ведущим инструментом струнной группы народного оркестра. Этот старинный инструмент упоминался часто, однако первое его серьезное изучение предпринял историк музыки А. Фоминцын. Он классифицировал его как струнный (щипковый) инструмент. В сохранившихся материалах о государственной потешной палате встречаются многочисленные сведения о домрах, "струнах домерных", домрачах (исполнителях на домре). Приведенные в работах Забелина записи дворцовых расходов XVII в. документируют активное использование этих инструментов. Домра просуществовала на Руси в качестве профессионального инструмента примерно около двух столетий (XVI – конца XVII вв.). Постепенно эти инструменты уходят из оборота, и в произведениях устного народного творчества домра почти не упоминается. Возрождение этого инструмента также связано с деятельностью В.В. Андреева. Один из солистов его оркестра А. Мартынов в 1895 г. вывез из Вятской губернии трехструнный музыкальный инструмент с резонаторным корпусом полусферической формы. Он представлял собой один из типов народной балалайки, но был ошибочно принят за образец древнерусской домры и подвергнут усовершенствованию. В результате этого появилось семейство оркестровых разновидностей, получивших название "домра". Оркестровые домры так называемого "андреевского" образца имеют корпус в виде полушария, короткую шейку с закрепленными ладами, расположенными в хроматической последовательности. Игра по струнам производится с помощью медиатора. В оркестре используются домры "пикколо", "прима", "альт", "тенор", "бас" и "контрабас", каждая из которых имеет свою настройку струн. В свою очередь домры малая, альтовая и басовая получили распространение в сольной исполнительской практике. Вместе с тем, их активно применяют и в ансамблевом исполнительстве.

Григорий Павлович Любимов (псевдоним, настоящее имя – Модест Николаевич Караулов) – заслуженный артист РСФСР, один из видных деятелей в области народного музыкального искусства, создатель квинтовой четырехструнной домры и исполнитель на нем, организатор Государственного квартета четырехструнных домр, руководитель и дирижер Государственного оркестра старинных русских инструментов. Родился в Петербурге 26 января 1882 г. в семье учителя.

В 1889 г. семья Карауловых переезжает в Псков. Здесь семилетний Модест присутствует на концерте балалаечников под управлением В.В. Андреева.

В юношеские годы М.Н. Караулов учится в музыкально-драматическом училище при Московской филармонии по классу смычкового контрабаса и, добывая средства к существованию, работает слесарем, столяром, смазчиком. За участие в революционных событиях 1905 г. М.Н. Караулов преследовался и вынужден был сменить имя и фамилию. Он становится Григорием Павловичем Любимовым и устраивается дирижером оркестра к известному меценату, большому любителю народных инструментов Д.И. Гучкову. Затем Г.П. Любимов работал около двух лет дирижером оркестра так называемого "андреевского" состава (трехструнные домры и балалайки). В это время он пытается расширить исполнительские возможности домры, приблизить ее к скрипичному репертуару, создать четырехструнную домру с квинтовым строем. Совместно с музыкальным мастером Сергеем Федоровичем Буровым такая домра была сконструирована в 1908 г.

С появлением четырехструнной домры с квинтовым строем стало возможно исполнение скрипичного репертуара на этом инструменте, а это, как считал Г.П. Любимов, способствовало широкому приобщению народных масс к классическому музыкальному наследию.

Концерты, в которых принимал участие оркестр Любимова, как правило, были смешанными. Наряду с солистами-инструменталистами в них принимали участие певцы-вокалисты и чтецы.

Продолжая работать в качестве дирижера "андреевского" оркестра, Г.П. Любимов решает организовать ансамбль – квартет четырехструнных домр. Не позднее 1915 г. такой квартет был создан. В его состав входили: Г.П. Любимов – домра прима, С.Н. Тэш – домра альт, С.Е. Таль – домра тенор, Н.П. Кудрявцев – домра бас.

Квартет сразу зарекомендовал себя как зрелый профессиональный коллектив, с которым начали постоянно выступать известные в то время певцы. Известные музыканты и деятели искусства А.Т. Гречанинов и А.Д. Кастальский специально для квартета сделали обработки народных песен. Музыкальный критик Ю.Д. Энгель поместил ряд рецензий в "Русских ведомостях", отмечая профессиональный уровень коллектива, его серьезную работу и саму форму народного музицирования, в которой так удачно сочетались инструментальная и вокальная стороны исполнения.

Стремления Г.П. Любимова продвинуть в массы сконструированную им квинтовую домру, которую он считал наиболее полезным музыкальным инструментом для приобщения народа к музыке в предреволюционный период наталкивались на определенные трудности. В советское время Г.П. Любимов был известен как крупный деятель Наркомпроса, сделавший много для музыкального просвещения и пропаганды народного инструментального искусства. С момента реконструкции домры и ее введения в Велико-русский оркестр В.В. Андреева в конце XIX столетия до настоящего времени домра зарекомендовала себя как совершенный инструмент, которому подвластно звучание всех тонких струн широкой русской души. Неповторимость ее тембра, виртуозность исполнения, проникновенность звука до сих пор вызывают восторг у слушателей как в России, так и за рубежом. Подлинным продолжателем лучших исполнительских традиций на этом инструменте по праву считается музыкант-виртуоз, Народный артист РФ, композитор А. Цыганков.

Эти и другие менее известные подвижники народного инструментального творчества заложили основу созданию многочисленных творческих коллективов, возникавших практически в каждом населенном пункте России. Народные инструменты благодаря им стали известны, популярны, любимы.

Новая волна интереса к русским народным духовым инструментам возникла в 70-е гг. XX в., когда в Москве появились два интересных исполнительских коллектива – оркестр народных инструментов "Русские узоры" под управлением Народного артиста РФ В. Зозули и инструментальный ансамбль "Жалейка" под управле-

нием Народного артиста РФ В. Назарова. Если в первом коллективе ведущими музыкальными инструментами стали жалейки, брелки, свирели, на которых играют все участники оркестра, то в состав второго наряду с жалейками были включены также владимирские рожки. За прошедшие годы в оркестре "Русские узоры" было создано целое семейство жалеек, брелок, свирелей, имеющих различный строй. В результате стало возможным использование этих инструментов почти во всех тональностях и в широком диапазоне. На Московской экспериментальной фабрике музыкальных инструментов налажен их выпуск.

В настоящее время духовые инструменты нашли широкое применение в разнообразных ансамблевых формах исполнительства. Многие профессиональные и любительские коллективы с успехом используют различные духовые народные инструменты, оживляя тем самым тембральную палитру звучания, что позволяет в значительной степени расширить репертуарные возможности и приобрести неповторимое самобытное творческое лицо.

Среди многочисленных профессиональных исполнителей следует отметить М. Вахутинского – виртуоза, композитора, прекрасного аранжировщика и педагога. Его многогранная исполнительская, просветительская и педагогическая деятельность, большое количество музыкального репертуара в огромной мере способствовали расширению современного бытования духовых народных инструментов.

К инструментам струнной (щипковой) группы, дошедших до наших времен и получивших широкое распространение и популярность, относится балалайка. Первые образцы народной (не модернизированной) балалайки конца XIX – начала XX столетий представляют собой трехструнный щипковый инструмент, преимущественно с треугольным, усеченным внизу корпусом и сравнительно недлинной шейкой, заканчивающейся головкой в виде прямоугольника или завитка.

Клавишно-духовые язычковые инструменты (гармоники) в середине XIX в. во многих странах, прежде всего в европейских, получили большое распространение. Эти инструменты в различных регионах развивались с учетом национальной музыкальной специфики. В Англии этот инструмент называли концертино, в Австралии – аккордеон, в Германии – банданеон, в России – баян. Все разновидности отличаются друг от друга формой, размерами, клавиатурой, диапазоном, конструкцией, но, тем не менее, их объединяет общий родовый признак: они относятся к так называемым клавишно-духовым язычковым инструментам, все они – гармоники.

Первые образцы ручных и губных гармоник в России появились в 30–40-е гг. XIX столетия и буквально в течение нескольких лет проникли почти во все уголки страны. Инструмент пришелся по вкусу широким массам благодаря небольшим размерам, сильному звуку, относительной легкости овладения. Главным преимуществом перед другими народными инструментами была возможность одновременного исполнения, мелодии и аккомпанемента.

К концу XIX в. начинает преобладать так называемая "городская песня". Простота строения напева, четкая ритмика принципиально отличали этот вид песни от старинных образцов: в его основе был гомофонно-гармонический склад. И такой портативный и недорогой инструмент, как гармоник, пригодный для аккордового сопровождения, пришелся по вкусу. Этим, в частности, объясняется популярность гармоники и ее быстрое распространение особенно среди населения городских окраин России.

На рубеже XIX–XX вв. в России появляются многочисленные разновидности гармоники. Их устройство отражало специфику инструментально-песенной культуры конкретного региона. В частности, особенностями устройства и тембра обладают "азиатские", "бологоевские" "елецкие рояльные", "кабардинские", "касимовские", "ливенские", "московские рояльные", "невские", "татарские", "тульские", "черепашки" и др.

Первые образцы русских гармоник отличались оригинальностью и хорошим качеством, внешне они были привлекательны, но имели существенный изъян – в них отсутствовал хроматический строй, и это, естественно, ограничивало их музыкально-художественные возможности. Создание гармоник с хроматическим строем явилось первым и важным шагом на пути совершенствования инструмента.

Русский город Тула – родина хроматической гармоники – был одним из промышленных центров страны, который являлся основным поставщиком гармоник. Их производство было сконцентрировано в Чулковской слободе. Создателем первой в России хроматической гармоники принято считать Н. Белобородова, который в 1875 г. организовал первый в России "Оркестр гармонистов". Оркестровый ряд гармоник выглядел следующим образом: "прима", "секунда", "флейта-пикколо", "альт", "виолончель", "бас", "контрабас". Впоследствии оркестры гармоник получили широкое распространение во многих регионах России.

В начале XX столетия (1907 г.) петербургский гармонист, мастер П. Стерлигов в содружестве с известным гармонистом Я. Орландским-Титаренко сконструировали хроматическую гармонику, которая была названа именем древнерусского поэта-певца Баяна. Вскоре баяны начали изготавливать гармонные мастера из других городов России. Действуя совместно с исполнителями, они вносили дальнейшие улучшения, создав, в конце концов, хотя и сложный, но вполне совершенный инструмент. Гармоника в сфере совершенствования своей конструкции по многим параметрам обогнала своих сородичей по народно-инструментальному цеху. И действительно, современный баян представляет собой и "хор", и "оркестр", включает в себе широкий спектр многогранной тембральной палитры, которой подвластны различные стили и жанры классической, народной и современной музыки. Определенным итогом в совершенствовании конструкции инструмента явилось появление многотембрового готово-выборного баяна, который в значительной степени повлиял на расширение репертуарного диапазона всего народно-инструментального искусства.

Впервые в России в Московском государственном университете культуры и искусств в 1997 г. был открыт класс гармоники, первым выпускником которого стал лауреат всероссийских и международных конкурсов, ныне заслуженный артист РФ Г. Калмыков.

Современными, известными во всем мире исполнителями на гармониках являются лауреат всероссийских и международных конкурсов, заслуженный деятель искусств РФ педагог, член Союза композиторов РФ Е. Дербенко, лауреаты всероссийских конкурсов С. Сметанин и С. Привалов. Выдающимися баянистами также являются народный артист СССР Ю. Казаков, народный артист СССР, профессор А. Полетаев, лауреат всероссийских и международных конкурсов, Народный артист РФ, профессор Ф. Липс, лауреат всероссийских и международных конкурсов, заслуженный артист РФ Ю. Вострелов и др.

Самыми древними этническими инструментами являются ударные. По принципу звукообразования они подразделяются на две группы – мембранные (х – бубны, барабаны и другие) и самозвучащие – било, ложки, рубель, колокола и др. Еще одной структурой, возможной для классификации ударных инструментов, являются три группы:

1. Инструменты, созданные как сигнальные, но затем используемые в ратном деле, на охоте, в пастушестве, в быту в качестве шумового орудия или сигнального приспособления.
2. Собственно музыкальные ритмизирующие сопровождения пения или танца.
3. Предметы быта, используемые в качестве музыкальных ударных инструментов.

Остановимся на характеристике этих инструментов. Одним из древнейших является самозвучащий инструмент под названием *било*. Первые сведения о нем относятся к XI в. Било использовалось в качестве сигнального инструмента. В этой функции оно просуществовало, например, в раскольничьих скитах вплоть до нашего столетия. Бытовало две разновидности – *великое било* и *малое било*. *Великое било* представляло собой толстую доску длиной до 8 м, подвешенную на двух цепях. По ней бьют равномерно специальной колотушкой. *Малое било* (клепало) – это двухметровая доска шириной 10 см. Оно имеет форму двухлопастного пропеллера с выемкой посередине для держания инструмента. Ударяют в малое било также деревянной колотушкой. Исследователь С.В. Смоленский утверждал, что клепание в било – это "первичная форма колокольного звона".

*Колокол* – родственник древнерусского била. Первое упоминание о нем относится к XI в. В XV в. западноевропейские путешественники пишут о русских звонах как о характерном национальном явлении. Кроме церковно-ритуальной, колокола выполняли политическую, гражданскую, военную функции. Об этом говорят названия колоколов: "осадный", "всполошный", "вечевой". Колокола различаются по весу – малые зазвонные (4–80 кг) и большие зазвонные (130–400 кг). Большие колокола: повседневный (1600–8000 кг), полиелейный (8–11 т), воскресный (до 16 т), праздничный (16 т и более).

Льют колокола из специальной колокольной бронзы. В русском колоколе, в отличие от западноевропейского, подвижной частью является язык, а не сам корпус. От языка колокола идут веревки, как в руки звонаря (от малых колоколов), так и к перекладинам колокольни (от средних) и к ножным педалям. Стоя на одной ноге, опытный звонарь попеременно нажимал другой ногой педали, а локтями и запястьем приводил в движение языки больших и малых зазвонных колоколов.

*Бубен ратный* – металлический котел с натянутой кожаной мембраной. Удар по мембране производился с помощью вошьяги-колотушки в виде кнута с плетеным шаром на конце. Использовались разновидности ратных бубнов – *тулумпас* и *набат*, перевозили их на лошадях. Применялись бубны для звуковой связи и подачи команд в древнем русском войске для устрашения врага.

*Пастуший барабан* – цельная деревянная доска со слегка скошенными или закругленными верхними углами. Материалом для изготовления служит ель, сосна. Размеры инструмента достаточно свободны: длина – 50–100 см, ширина – 25–40 см, толщина – 1,5–6 см. Инструмент подвешен на шее при помощи ремешка или веревки и располагается горизонтально на уровне пояса. Играют на барабанах двумя деревянными колотушками длиной 20–35 см. Звуками барабана пастух извещал людей о том или ином моменте процесса пастьбы стада. Нередко инструмент сопровождал пляску и пение. Широкое распространение он получил у пастухов в средней полосе России.

*Трещотка* – ударный инструмент, имитирующий хлопки в ладоши. Вероятно, был создан специально как музыкальный инструмент. Первое упоминание о трещотке в письменных источниках встречается в XVIII в. Районы бытования инструмента – преимущественно южные области России. Существует предположение, что на Руси она использовалась как шумовое приспособление; представляет собой набор деревянных пластин в количестве от 14 до 22 штук, нанизанных на две веревки. Пластины изготавливаются из твердых древесных пород: дуба, клена, ореха. Длина пластины – 14–17 см, ширина – 5–9 см, толщина – 0,5–0,6 см. Приемы игры на ней весьма разнообразны.

Существует *круговая трещотка (Raganella)*, широко используемая в симфонической музыке. Эпизодически применяет её и в народных оркестрах, и ансамблях.

*Бубен скомороший* – возник в среде бродячих музыкантов. Он представляет собой неширокую деревянную обечайку круглой формы с натянутой на одной стороне кожаной мембраной и подвешенными с внутренней стороны колокольчиками. Скоморохи и медвежьи поводыри при игре на бубне применяли различные приемы и фокусы: подбрасывая и схватывая его на лету, били бубном то по своим коленкам, то по голове, ударяли по мембране либо обечайке кистью руки, локтем, пальцами, делали тремоло и "вой", проводя по мембране большим пальцем правой руки.

Часто вместо бубна в руках скомороха оказывался *двусторонний барабан*, что нашло отражение в миниатюре XVI в. "Игрище славян вятичей" (Радзивиловская летопись).

К третьей группе инструментов следует отнести предметы домашнего обихода, при определенных условиях становящиеся ударными музыкальными инструментами. К ним относятся ложки, тазы, сковороды, рубель, ухваты, коса и др. Практически любой предмет домашней утвари на праздничном гулянии мог стать музыкаль-

ным инструментом, однако только некоторые из них получили своё второе рождение и стали изготавливаться в чисто музыкальных целях.

*Ложки* – для музыкальных целей их изготавливают из твердых пород дерева (дуб, ясень, клен, бук). Музыкальные ложки имеют удлиненные рукоятки, иногда вдоль рукоятки привешивают бубенцы. Игровой комплект состоит из двух – четырех ложек. Приемы игры достаточно разнообразны. В русских печатных изданиях XVIII в. появляются первые сведения о них.

*Рубель* – изогнутая доска длиной около полуметра с ручкой. На выпуклой стороне нарезано множество поперечных ребринок. В быту рубель использовали для разглаживания белья. Одной рукой держат инструмент за ручку, другой рукой – ложку либо деревянную полочку, которой быстро проводят по ребристой стороне. Возможны отдельные удары по различным местам инструмента. Этот музыкальный инструмент в настоящее время несколько отошел от своего прообраза – он не имеет изгиба, для улучшения акустических характеристик в одном из торцов по длине вырезается резонаторная щель.

*Ухват* – приспособление, при помощи которого ставили и вытаскивали из русской печи чугуны и горшки. Торцами ухватов отбивали об пол плясовые ритмы. На верхнем конце каждого древка приспособливают по две тарелочки от бубна. Сочетание глухих ударов об пол с позвякиванием напоминают танец в сапогах со шпорами. Отсюда – второе название этого инструмента – *шпоры*.

*Рогач* – приспособление для сушки кухонной посуды, применяется в деревнях Орловщины в качестве ударного инструмента.

*Коса* – на ней играют, предварительно сняв с древка. Одной рукой держат косу за основание острием вниз, другой рукой – большой гвоздь и выбивают о косу различные ритмы. Инструмент бытовал в селах Воронежской, Курской и Белгородской областей.

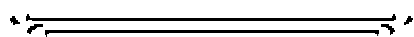
Возросший интерес к песенному и инструментальному фольклору вызвал к жизни многочисленные исследования, связанные с собиранием песенного фольклора, инструментальных наигрышей и инструментария. Аккумуляция этих данных позволит более активно вести работу по возрождению народных музыкальных традиций и их дальнейшему развитию.

### Литература

1. Аникин, В.П. Русская народная сказка / В.П. Аникин. – М., 1977.
2. Аникин, В.П. Русские народные пословицы, поговорки и детский фольклор / В.П. Аникин. – М., 1957.
3. Аничкин, В.П. Русский богатырский эпос / В.П. Аничкин. – М., 1964.
4. Былины. – М., 1969.
5. Голубиная книга. Русские народные духовные стихи. – М., 1991.
6. Жанровая специфика фольклора. – М., 1984.
7. Исенко, С.П. Русский народный костюм и его сценическое воплощение / С.П. Исенко. – М., 1999.
8. Климов, А. Основы русского народного танца / А. Климов. – М., 1994.
9. Кравцов, К.Н. Русское устное народное творчество / К.Н. Кравцов, С.Г. Лазутин. – М., 1983.
10. Мельников, М.Н. Детский музыкальный фольклор / М.Н. Мельников. – М., 1987.
11. Науменко, Г. Русское народное музыкальное творчество / Г. Науменко. – М., 1988.
12. Попова, Т. Основы русской народной музыки / Т. Попова. – М., 1977.
13. Попова, Т. Русское народное музыкальное творчество / Т. Попова. – М., 1968. – Вып. 1, 2.
14. Руднева, А.В. Русское народное музыкальное творчество / А.В. Руднева. – М., 1994.
15. Савушкина, Н.И. Русский народный театр / Н.И. Савушкина. – М., 1976.
16. Смирнов, И.В. Искусство балетмейстера / И.В. Смирнов. – М., 1986.
17. Терещенко, А. Быт русского народа / А. Терещенко. – М., 2000.
18. Уткин, П.И. Народные художественные промыслы / П.И. Уткин, Н.С. Королева. – М., 1992.
19. Фольклорный театр. – М., 1988,
20. Христиансен, Л. Уральские песни / Л. Христиансен. – М., 1981.
21. Шпикалова, Т.Я. Народное искусство на уроках декоративного рисования / Т.Я. Шпикалова. – М., 1979.
22. Щуров, В.М. Стилиевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М., 1998.

### Вопросы для самоконтроля

1. Назовите основные этапы становления и развития фольклора.
2. Охарактеризуйте основные жанры фольклора.
3. Выделите особенности региональной песенной традиции.
4. Дайте характеристику типов и видов русских народных музыкальных инструментов.



## Глава 5

# МЕТОДОЛОГИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ОБРАЗЦОВ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

## § 1. РАЗВИТИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Методологические особенности изучения фольклорных произведений нашли отражение в предмете и технологиях особого научного направления – *фольклористики*. Данная наука занимается сбором, систематизацией и изучением фольклора. Благодаря фольклористам были спасены от забвения тысячи памятников народной художественной культуры, подлинных шедевров народного искусства, сохранены имена самобытных народных мастеров. Большую роль в этом сыграли фольклорные экспедиции, традиции фиксации и издания собранных в них материалов.

Постоянно собирают, систематизируют и изучают фольклорные произведения кафедры народного хора в вузах культуры, дома народного творчества во главе с Государственным российским домом народного творчества, Государственным центром русского фольклора и др.

Фольклористика постоянно пополняет "банк данных" теории народной художественной культуры о конкретных видах и жанрах народного художественного творчества, позволяя на этой основе выявлять его существенные черты и общие закономерности.

Уже в первой половине XVIII в. положительные оценки народному творчеству были даны первыми русскими историками и этнографами. Основатель русской исторической науки, сподвижник Петра I В.Н. Татищев при создании "Истории российской с самых древнейших времен" пользовался не только географическими и этнографическими материалами, но и фольклорными произведениями. В тщательно составленной им программе по собиранию исторических и географических сведений (1737 г.) В.М. Татищев советовал записывать народные обычаи, обряды и поэтические произведения, спрашивать у населения, "нет ли песен таких или сказок, в которых старинные действия воспоминаются". Историк Г.Ф. Миллер также был автором обширной программы по собиранию фольклора и самых различных сведений о народном быте.

Один из первых русских этнографов С.П. Крашенинников, известный исследователь Камчатки, работая в экспедиции по изучению Сибири, обратил внимание на быт и поэзию ее народностей. В своем основном труде "Описание земли Камчатки" (1756 г.) он охарактеризовал сибирские народные обычаи и фольклор русского и нерусского населения.

Наибольшее внимание в XVIII в. народному творчеству было уделено писателями и учеными филологами. Одни из писателей обращались к народному поэтическому творчеству как к художественному источнику, другие высказывали те или иные мысли о его значении для народной жизни.

Просветительские взгляды и демократичность мировоззрения М.В. Ломоносова ярко проявились в его суждениях о значительности роли народа в истории и в создании национальной культуры. Открывая широкий доступ в язык литературы живой народной речи, В.М. Ломоносов основательно раздвинул рамки литературного языка и обогатил его стилистическую систему. В своих научных работах он нередко обращался к народным поверьям, обрядам, преданиям и обычаям, широко использовал пословицы и поговорки, которые особенно ценил как важный материал для изучения русского языка. Им были собраны "лучшие российские пословицы".

Борясь за создание русской национальной культуры, В.М. Ломоносов стремился использовать все духовные богатства народа и его исторические достижения.

Значение народного поэтического творчества для развития русской поэзии признавалось, хотя и не всегда последовательно, А.Л. Сумароковым. Как теоретик классицизма, пропагандируя различные жанры лирики, он выдвигал требования простоты и естественности, которые находил в народных песнях, в книжную лирику ввел жанр "песня". В его стихотворениях нельзя не заметить попытки приблизиться к тематике, поэтическому языку и образности народной лирики, однако эти попытки зачастую были малоудачными. Тем не менее, уже само обращение к фольклору имело большое принципиальное значение для последующих поколений русских поэтов.

Об усилении литературно-фольклорных связей во второй половине XVI в. свидетельствуют многочисленные записи и публикации народных песен, сказок, пословиц, осуществляемые, как правило, поэтами и писателями или любителями словесности.

С ростом демократических тенденций в общественной жизни России XIX в. вопрос о национальных основах культуры становится одним из актуальных. В литературных кругах активно обсуждается проблема народности. Собираение и изучение фольклорных произведений постепенно приобретает углубленный характер, превращаясь из ряда разрозненных начинаний и опытов в подлинную науку.

Отечественная фольклористика XIX в. развивается под влиянием идей русского освободительного движения при деятельном участии в ее формировании писателей и критиков, в борьбе с реакционными общественными течениями отстаивающих подлинное значение фольклора для русской национальной культуры.

Историческими событиями, положившими свою печать на всю жизнь страны в первой половине XIX в., были Отечественная война 1812 г. и Восстание декабристов 1825 г.

Очень высоко декабристы ценили фольклорные произведения, отражавшие "непреклонный дух" народа, – "разбойничьи" песни и исторические песни о крестьянских восстаниях под руководством Степана Разина и Емельяна Пугачева. В декабристском научно-литературном журнале "Соревнователь просвещения и благотво-

рения" одно из центральных мест занимали статьи по фольклору. Журнал знакомил читателей с лучшими произведениями народного творчества. Усилия декабристов способствовали развитию литературно-фольклорных связей. Однако фольклоризм дворянских революционеров в силу исторических причин не лишен недостатков. Интересуясь преимущественно "вольностью" в народной поэзии, они относились к ней избирательно и недооценивали некоторые ее жанры (сказки, бытовые песни). В связи со спорами о народности в русской критике 20-х гг. XIX в. А.С. Пушкин написал статью "О народности в литературе". В ней он остроумно заметил, что народность заключается в "выборе предметов из Отечественной истории" или в употреблении русских выражений. В его понимании народность есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев, поверий и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу.

Под воздействием А.С. Пушкина воплощение народного "образа мыслей и чувствований", использование народного поэтического языка в произведениях писателей становится в последующее время лучшей традицией литературы XIX в. Особую страницу в истории русской фольклористики занимает собирательная работа А.С. Пушкина.

Таким образом, отношение А.С. Пушкина к народному творчеству развивалось по пути дальнейшего расширения и укрепления литературно-фольклорных связей.

В 30–40-е гг. XIX в. собирание и изучение фольклора представляет собой многообразный процесс, в котором участвуют представители различных общественных течений. Если в первые десятилетия XIX в. собирание фольклорных произведений носило индивидуальный характер, то в 30-е гг. собирательное дело впервые становится коллективным. Собирание и публикация фольклорных произведений как задача большой национальной важности в это время объединяет лиц, принадлежащих к различным общественным течениям.

С 30-х гг. началась собирательская работа В.И. Даля, составителя знаменитого "Толкового словаря живого великорусского языка" и капитального сборника пословиц, являющегося также автором произведений из народной жизни.

В 30-е гг. В.Г. Белинский утверждал, что русская культура и литература должны быть народны, так как подлинно национальными могут быть только такие произведения, создатели которых типически выражают "дух того народа, среди которого они рождены и воспитаны, его внутреннюю жизнь до сокровеннейших глубин".

Рассматривая устное народное творчество как большую национальную ценность, В.Г. Белинский, в отличие от литературных западников, утверждал, что идеи прогресса России должны находиться в тесной связи с народной поэтической культурой и с самим народом – социальной силой истории. Фольклор, как он справедливо отметил, не архаическая давность, а живой фактор современного развития русской культуры. Поэтому во многих статьях и рецензиях критик неоднократно подчеркивал всю важность собирательской работы. Так, отмечая в одной из рецензий, что, "в народной речи есть своя свежесть, энергия, живописность, а в народных песнях и даже сказках – своя жизнь и поэзия", он указывал, что "должно их собирать как живые факты истории языка, характера народа".

Особенно ценил В.Г. Белинский подлинность текстов народных произведений. Он постоянно боролся с небрежным и невежественным отношением к фольклорным произведениям, иногда доходившим у различных издателей до прямого фальсификаторства. Он с возмущением указывал на подобные песенники и сборники как на печатную "макулатуру", противопоставляя им точную запись собирателей прямо из народных уст. Сравнивая поэзию русского народа с мировым фольклором, В.Г. Белинский отводил ей одно из первых мест: "Наша народная поэзия, – писал он, – не уступит в богатстве ни одному народу в мире и только ждет трудолюбивых деятелей, которые собрали бы ее сокровища, таящиеся в памяти народа".

В спорах о народности литературы, которые ожесточенно велись в 40-е гг. XIX в., решающее слово принадлежит В.Г. Белинскому.

Ценность народного поэтического искусства как духовного богатства народа, хранимого на протяжении веков, отмечал и Н.Г. Чернышевский.

Чернышевскому Н.Г. и Добролюбову Н.А. неоднократно приходилось бороться с реакционными мнениями и теориями в отношении народного поэтического творчества.

Новые пути были проложены ими в области собирания народного поэтического творчества. Целиком подерживая требование Белинского о необходимости точности и подлинности записи произведений непосредственно "из народных уст", они высказали много важных мыслей относительно практики собирания, указав, что и как нужно искать и записывать в народе.

Чернышевский Н.Г., приветствуя дело издания сборников народной песни, выступил, однако, с резкой критикой установки Берга исключительно на песенную старину, на все то архаически древнее, что отделяло этот сборник от современности.

Добролюбов Н.А. советовал собирателям фольклора составлять сборники так, чтобы перед читателем могла возникнуть "живая физиономия народа, сохранившая эти предания". Для этого нужно записывать народные произведения с полным сохранением обстановки, в которой они живут.

Новые принципы собирания и исследования народного поэтического творчества, выдвинутые и обоснованные Н.Г. Чернышевским и Н.А. Добролюбовым, оказали большое влияние на развитие русской фольклористики второй половины XIX в. В 60-е гг. в условиях развития революционного движения и активизации общественной мысли появляется целая плеяда молодых собирателей. Глубокий интерес к народному творчеству проявляют многие русские писатели демократического направления: Н.А. Некрасов, М.Е. Салтыков-Щедрин, А.Н. Островский и др. При изучении литературно-фольклорных связей нетрудно заметить своеобразие фольклоризма каждого из этих писателей.

С конца 50-х гг. XIX в. в русской и европейской науке появляются методы исследования фольклора, основанные на философии позитивизма.

В Западной Европе такие методы в определенной степени обусловлены широким развитием торговых и экономических отношений со многими восточными странами. Первым по этому пути пошел немецкий ученый-востоковед Бенфей, который в 1859 г. перевел на немецкий язык сборник древних индусских сказок "Панчатантра" ("Пятикнижие"). В предисловии к нему Бенфей, указывая на большое сходство индусских и европейских сказок, основной причиной этого считал исторические и культурные связи, издавна существовавшие между европейскими и восточными странами. Так, им была обоснована "теория заимствования", согласно которой исторически возможен переход фольклорных сюжетов от одного народа к другому. При этом полагалась мифологическая основа этих сюжетов.

В России работа ученых в этом направлении началась независимо от открытий Бенфея. Часть "старинных повестей и сказок русских" была фольклорного происхождения, что доказывало возможность их перехода от народа к народу. Так было положено начало русской "школе заимствования". Метод сопоставления национального фольклора с фольклором других стран в 60-е гг. применялся русскими академиками В.В. Радловым и А.А. Шифнером, которые сравнивали тюркские и монгольские сказки с русскими. Вероятность заимствования сюжетов признавал и Ф.И. Буслаев.

Изучение заимствований положило конец слишком большой национальной замкнутости в фольклорных исследованиях сторонников мифологической теории. Однако недооценка национального начала и преувеличение роли заимствования были существенным недостатком многих работ, подвергнутых критике еще в XIX в.

Включая фольклор в мировой процесс эволюции художественного слова, раскрывая его связи с историей народов и литературой, Веселовский обобщил в своих трудах научные достижения всех направлений и так называемых школ дореволюционной академической и университетской фольклористики и тем самым показал их общую методологическую основу.

Исследуя происхождения фольклорных жанров и их взаимоотношения у самых различных народов, Веселовский глубоко разработал метод широких историко-сравнительных сопоставлений. При этом исторические параллели и факты сходства фольклорных явлений истолковывались им не столько как следствия заимствований в процессе культурного общения народов, сколько как закономерные типологические явления их самозарождения на основе социально-исторических жизненных явлений, типичных для всех народов на определенных стадиях их развития. Развивая свою концепцию, Веселовский оказался гораздо глубже и разностороннее немецкого ученого Тейлора, который в книге "Первобытная культура" утверждал, что само зарождение фольклорных сюжетов объясняется общей для всех людей биологической природой.

Одновременно с теорией заимствования в русской фольклористике складывалось еще одно направление, получившее название "исторической школы", в основе которой лежало стремление ее сторонников связать возникновение фольклора, прежде всего былин, с событиями русской истории. В 90-е гг. XIX в. во главе этого направления встал В.Ф. Миллер, обосновавший свои научные принципы в капитальном труде "Очерки русской народной словесности".

Однако значение работы так называемой исторической школы несколько ослаблялось и ограничивалось методологическими ошибками, характерными для всей дореволюционной фольклористики.

Недостатком исследований некоторых ученых школы была и установка слишком прямолинейной связи фактов истории и народных поэтических произведений, игнорируя процессы отбора, обобщения и типизации жизненных явлений в них, они нередко отождествляли события и другие факты истории с поэтическим отражением в эпосе, превращая, таким образом, былины как бы в подлинные исторические "документы".

Более поздняя отечественная фольклористика вобрала в себя лучшие традиции прошлого, при этом стремилась избавиться от недостатков псевдонаучных подходов.

Исследование фольклора – важнейший способ постижения богатств национальной художественной культуры. По аналогии с одним из распространенных в русском сказочном фольклоре персонажей – Жар-птицей, отличающейся, кроме всего прочего, двумя свойствами: красотой и неуловимостью – для того, чтобы овладеть этой красотой, нужно, прежде всего, поймать Жар-птицу. Так и музыкальный фольклор: прежде чем начать его пропагандировать, его нужно сначала зафиксировать с помощью тех средств, которыми располагает в данный момент общество. На способах, методах и результатах этой фиксации мы сейчас и остановимся подробнее.

Традиционная нотная фиксация обладает и достоинствами, и недостатками. История систематической нотной фиксации фольклорной музыки насчитывает уже более сотни лет. От первых слуховых записей к современным многомикروفонным расшифровкам вел длительный путь совершенствования этого способа сохранения музыкального фольклора. С течением времени композиторы и фольклористы стремились к более подробному, точному и (в идеале) адекватному отражению звучащей музыки на линейках нотного станка. Фольклорная нотация призвана отвечать двум основным требованиям – быть материалом, позволяющим исследовать музыкальный фольклор, и быть пригодной для воспроизведения зафиксированного фольклорного образца.

Роль нотации фольклора в сохранении сокровищ музыкального искусства трудно переоценить. Многие из того, что мы знаем о музыкальных закономерностях фольклора, известно благодаря нотной фиксации. Без нее невозможны были бы исследования лада, ритмики, многоголосной фактуры, мелодики, взаимоотношения стиха и напева, гармонии и прочих элементов музыкальной ткани фольклорных образцов. Анализ нотных записей послужил основой создания многих обобщающих теорий, касающихся законов народного музыкального мышления, стало возможным создать типологию жанров и стилей музыкального фольклора и многое другое.

Правда, фольклористы всегда понимали, что за пределами нотной записи остаются такие особенности исполнения песен, как тембр и характер звучания, способ звукоизвлечения и другие элементы. Однако постепенно ученые приходят к мнению о том, что для фольклора эти элементы крайне важны: нотной записью не "схватываются" все тонкости народного интонирования в нетемперированных строях. Многочисленные уточняющие микроальтерационные обозначения, вводимые разными фольклористами, все-таки не в полной мере отвечали реальному звучанию. Некоторые звуки, которыми оперируют фольклорные певцы (особенно во внеевропейских культурах), и вовсе не удастся отразить с помощью нот. Изредка применяемые специальные знаки, к которым приходится давать развернутый словесный комментарий, содержащий описание того явления, которое этим знаком кодируется, не намного улучшают ситуацию. Разного рода гортанные выкрики, горловые призывки и прочие элементы "экзотической" музыкальной речи, иногда сближающиеся со звуками, которые в европейской профессиональной традиции не считаются собственно музыкальными и потому не имеют графического выражения, остаются за пределами нотной записи, тем самым снижая, а иногда практически сводя на нет ее достоверность.

Большую проблему для фольклористики составляет запись ритма. Европейская нотация рассчитана в основном на практику четных временных отношений, а также на отчетливо выраженный метрический строй музыки. Однако действующие в большинстве фольклорных музыкальных культур ритмические и метрические закономерности не вписываются в рамки принятой для нотной записи системы. Тем самым ритм также фиксируется приблизительно, с известной степенью допущений.

Еще одна проблема связана с записью многоголосия. Поскольку фактура фольклорного многоголосия в ряде случаев сильно отличается от полифонической или гомофонно-гармонической фактуры европейской профессиональной музыки, законы соотношения голосов, необычное распределение функций между участниками народных ансамблей делают нотную запись достоверной только при условии, что она опирается на фонограмму, в которой может быть прослушан отдельно каждый голос.

В силу указанных причин в последнее время фольклористы пользуются аудиозаписью и прибегают к технике "многомикрофонной" записи, при которой каждый исполнитель записывается на отдельной звуковой дорожке таким образом, что его партия звучит значительно ярче, нежели голоса его партнеров, и может быть впоследствии расшифрована отдельно. Далее подобная запись позволяет более точно зафиксировать манеру народного многоголосного пения.

"Искажающий" эффект нотной фиксации музыкального фольклора также связан с тем, что любая нотная запись делается "на слух". Однако любой расшифровщик имеет пределы своего профессионального мастерства, не говоря уже об индивидуальных слуховых возможностях, от которых тоже зависит точность нотации: в этой работе очень силен субъективный момент. Можно даже с большой определенностью утверждать, что сколько есть расшифровщиков у одной и той же фонограммы, столько будет и ее достаточно различающихся нотаций. С этим явлением хорошо знакомы фольклористы, работающие в учебных заведениях и обучающие студентов расшифровывать (йотировать) фонограммы.

Поэтому в современной фольклористике наряду с постоянно предлагаемыми новыми системами графической записи произведений фольклора все чаще предпринимаются попытки записи посредством электронной аппаратуры. Широко известны подобные исследования американского фольклориста Чарльза Сигера, который осуществляет запись с помощью мелографа модели "С". При этом была получена не нотация (изображение звука нотными знаками), а осциллограмма, то есть графический результат, который, к сожалению, недостаточно доступен для воспроизведения музыкантами в силу своей сложности.

Таким образом, нотная фиксация по целому ряду причин в настоящее время считается недостаточно корректной и неполно отражающей музыкальный артефакт фольклорного образца. Более того, подвергаются сомнению все сделанные до того нотные записи фольклора. Нотная запись оказывается недостаточно точной и для тех, кто пытается ее воспроизвести. Неадекватность записи конкретным фольклорным образцам делает приблизительно и вероятностной работу композитора или профессионального исполнителя (вокалиста или инструменталиста). Для того чтобы их восприятие или художественная интерпретация соответствовала исходному фольклорному звучанию, они должны обладать определенным слуховым опытом и быть воспитаны в той традиции, к которой принадлежит фольклорное явление. В противном случае воспроизведение нотной записи будет искаженным.

Поэтому значительный массив современных расшифровок фольклора не отражает подлинного звучания народной музыки. Кроме прочего, нотная фиксация не дает полного представления о реальной жизни фольклора в его внутриситуативной сущности, в его связях с бытом и психологией народа.

Нотная фиксация абсолютизирует фольклорное произведение как факт музыкального искусства, что не соответствует этнокультурной природе фольклора. Своеобразие интонирования различных этносов невозможно постичь с позиций европейской музыки.

Механическая запись также имеет свои плюсы и минусы. В ней не фиксируются обстоятельства бытования образцов, описания обрядов, к которым принадлежат те или иные напевы, приуроченность исполнения песен или инструментальных произведений к обстоятельствам жизни народа. Нет никакого сомнения в том, что можно все более и более совершенствовать нотную запись, можно предлагать и другие графические системы для фиксации музыкального фольклора. Но, вероятно, это не намного изменит самое существо явления, неточную фиксируемость фольклора какой бы то ни было графикой.

Фольклористика получила колоссальное подспорье и инструмент фиксации музыкального фольклора с приходом звукозаписывающей техники. В этой сфере прогресс, поскольку он более всего связан с собственно

техническими научными достижениями, оказался куда более значительным, нежели в сфере нотной графики. Диапазон между фоноваликами, использовавшимися на заре отечественной фольклористики, и современными аппаратами, позволяющими не только фиксировать звучащие образцы, но и усовершенствовать их, реставрировать, убирать погрешности, лишние шумы, помехи, неизмеримо шире, нежели между слуховыми нотными записями по памяти или во время самого фольклорного исполнения и слуховыми же нотными записями по фонограмме. Звукозаписывающая аппаратура – гораздо более объективный фиксатор, нежели человек-расшифровщик. Она добросовестно фиксирует все звуки, доступные ее частотным характеристикам.

Магнитофонные экспедиционные записи дают существенную возможность всем желающим познакомиться с аутентичным фольклором. Так, композитор, знакомясь с нотной расшифровкой и одновременно слушая запись, может составить себе представление о тембровых свойствах оригинала, исполнительских "штрихах", тонкой, не укладывающейся в нотный текст орнаментике или иных особенностях звучащей песни или инструментального наигрыша. В соответствии с этими представлениями он будет обращаться с фольклорным произведением, либо сознательно внося в него изменения, либо стремясь приблизиться к оригиналу, ориентируясь на вполне достоверное его воспроизведение.

Еще более полезной магнитофонная запись оказывается для исполнителя, демонстрируя ему такую манеру пения или игры на музыкальных инструментах, о которой он не получит представления по нотной записи.

С приходом звукозаписывающей аппаратуры резко возросло качество самих нотных расшифровок. Расшифровщик получил возможность многократного воспроизведения отрезка звучащей ткани для более тщательного выявления мельчайших деталей звучания.

Однако с социологической и культурологической точек зрения звукозапись приводит к тому, что на магнитофонной ленте фольклор как бы застывает. Каждый такой образец можно заучить на слух и повторить, но включиться в сам процесс "творения" песни, как это происходит в аутентичном фольклорном исполнении, будет уже невозможно. Фольклорный образец в магнитофонной записи функционирует подобно законченному, зафиксированному, "сделанному" от начала и до конца произведению профессионального музыкального искусства письменной традиции. Различие лишь в том, что функцию своеобразного кода, "свода правил" для исполнения, которую в профессиональном творчестве осуществляет нотная партитура, здесь выполняет звукозапись.

В момент воспроизведения фольклорное исполнение "вырывается" из своего жизненного контекста, становится принципиально иным с точки зрения социологии фактом – пением ради пения или игрой ради игры, то есть смыкается с фактами профессионального искусства. К тому же возникает разделение на исполнителя и слушателя, которое свойственно профессиональному творчеству, но не свойственно аутентичному фольклору.

Если нотная запись трансформирует фольклорную музыку, приводя ее в соответствие с системой, которой придерживается нотировщик, то фонофиксация фольклора внешне кажется нейтральной. Но и она зависит от таких факторов, как расстановка микрофонов (при которой существенно изменяются не только отдельные штрихи, но и общий облик звучания), внутренние ценностные ориентации звукорежиссера (фольклориста), что также фиксируется в фольклорном материале. Технически совершенное средство, не искажая тембровой стороны, давая более полное представление о манере звукоизвлечения ускользающей в нотной записи, формирует слепок, чрезвычайно похожий на живой оригинал, хотя глубоко ему чуждый. Оставаясь внешне тем же самым, записанный звук меняет сам принцип существования фольклорного произведения.

Появляется новое произведение. Меняются не только его внутренние ритмы и темпы, но невольно привносятся иная логика развертывания композиционных форм, очень часто подсказываемая академическими традициями художественного восприятия музыки.

Очень значимым иногда оказывается экономический фактор, заставляющий беречь достаточно дорогую каждую минуту студийной записи. Жесткая заданность временных отношений, хронометража вносит необратимые изменения, которые подчас не осознаются народными музыкантами, но всегда остро ощущаются теми, кто ведет запись. Как правило, уже в ходе записи над ее организаторами тяготеет угроза превысить технически допустимый регламент. Нередко это приобретает характер психологической доминанты, воздействующей и на народных певцов. Если фольклорист просит напеть или сыграть музыкальное произведение, исполнитель может поинтересоваться временным отрезком, на который рассчитывает исследователь и строго выдержать заданный хронометраж.

## § 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ОРГАНИЗАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ

Особого рассмотрения заслуживает и методика сбора фольклорного материала как основы для дальнейшей вокально-хоровой и инструментальной практики творческого коллектива. Экспедиция рассматривается нами как важнейшее средство получения первичных исторических, теоретических и художественных сведений об устной песенной и инструментальной традиции. Она является основным звеном фольклористической работы. По результатам экспедиционной работы ведутся исследования, появляются публикации, возникают фонды, осуществляется художественная пропаганда фольклорной традиции. Особую проблему представляет выбор объекта экспедиционной работы. Им должно стать отдельное произведение или сумма его вариантов; отдельно взятый жанр; русская народная музыка как система жанров, творчество отдельного певца, инструменталиста, сельского коллектива и т.д.

При определении объекта исследования следует учитывать следующие факторы:

1. Источник информации о местном художественном стиле.
2. Полнота художественной системы.

### 3. Географический ареал объекта.

Важнейшим объектом исследования на конкретном региональном уровне становится определение местного художественного стиля. Определение объема и границ местного художественного стиля должно базироваться на конкретизации социокультурных особенностей структурного геосоциального образования.

Однако более сложной задачей становится определение характеристики объекта изучения. В эту характеристику должны войти такие параметры, как компактно проживающая группа постоянно контактирующих друг с другом мастеров-носителей фольклорной традиции, владеющих целостной системой художественных знаний

Тем самым объектом собирательской работы должен стать стиль определенного населенного пункта (например, черноземного села) в объеме бывшего церковного прихода. Внимание собирателей должно быть обращено на все существующие фольклорные ансамбли в его пределах и на весь репертуар этих коллективов, соответственно дифференцированный по жанрам и образующий целостную музыкальную систему с отчетливо выраженными местными стилевыми признаками. Только стилевой подход позволяет понять структуру и смысл отдельно взятого произведения, либо жанра.

Произведение, сумма его вариантов, а также отдельный песенный жанр являются подуровнями объекта, а объем материала, превышающий структуру местного стиля, образует его надуровни. Для описания объекта берутся пересекающиеся параметры:

- а) характеристика информаторов (одиночка – коллектив – группа коллективов...);
- б) характеристика исследуемых структур (произведение – жанр – система жанров...).

Осознанная собирательская практика, направленная на реальный научный поиск, может проводиться с тремя разновидностями объекта: местный стиль как целое, часть местного стиля, сумма местных стилей либо их частей.

Именно характеристика местного стиля и имеющиеся предварительные знания о нем определяют планирование экспедиции, стратегию и тактику работы с ней. Лишь правильно представив себе границы объекта, удастся получить верный ключ организации фольклорной экспедиции.

Определение стратегии и тактики экспедиционной работы – также очень сложный процесс. Объект экспедиции всегда местный, уникальный. Следовательно, проекты, программы и планы творческой работы должны также носить местный характер, с учетом локально ограниченной во времени и пространстве ситуации.

В экспедиционной работе можно выделить две важнейшие стратегии.

Первое направление – это учет и координация исследований, проводимых экспедицией, а также обработка и анализ общих сведений о собирании фольклора на всей территории проживания данной этнической группы. Этот учет должен включать результаты всех смежных, параллельно действующих или ранее осуществленных фольклорных экспедиций. Основная работа при этом сводится к организации обмена информацией, поиска способов взаимодействия со сложившимися организационными структурами и влияния на них при сохранении автономности в работе.

Данная координация работы очень важна, но на начальном этапе носит нетворческий характер и строится на принципах информационно-справочных подразделений. При этом необходимо с максимальной полнотой охвата разноплановых источников учитывать направление, время и цель организуемых экспедиций, а также их основные результаты. Важнейшую роль имеет также оперативность распространяемой информации данного содержания.

Второе направление – это тактика создания собственных научных и творческих традиций, направленная на укрепление собственных научных позиций, поднятие престижа с помощью конкретной творческой акции, достаточно масштабной, но глубоко научно проработанной. Такая тактика предполагает концентрацию усилий с перспективой быстрого получения ярких результатов

Примером такой акции может служить организация фольклорной песенной экспедиции, действующей в определенном регионе или этнической группе на протяжении нескольких лет.

В целом результаты большинства организуемых экспедиций позволяют констатировать проблемную ситуацию угасания фольклорной песенной традиции. Поэтому важно конкретизировать, на какой ступени угасания находятся местные художественные стили, определить наибольшую точку риска. Кроме того, следует предпринять меры, способные поддержать и укрепить угасающую традицию.

Для разрешения этой проблемы необходима разработка типологии стилей по степени их сохранности и жизнеспособности. К сожалению, в настоящее время наблюдается явный недостаток информации, позволяющей построить подобную типологию. Необходимо сконцентрировать внимание на наиболее важном, сохранном и на образцах-эталонах местного художественного стиля, а затем уже выработать методику экспедиционной работы в современных условиях.

В ситуации утраты песенной традиции сам характер экспедиции должен быть иным. Особый акцент должен быть сделан на сбор материала по крупицам, осколкам, туманным воспоминаниям с последующим вдумчивым анализом его.

Локальное ограничение экспедиционного проекта целесообразно лишь на начальном этапе. Необходимо изучать фольклор соседних сел, регионов и пограничных областей.

Постоянно действующая экспедиция должна осуществляться "вахтовым" методом с постоянной сменой состава, что позволит большинству участников коллектива приобрести опыт и усовершенствовать школу фольклорной работы. Это постепенно должно привести к новому качеству – к постоянному положительному воздействию экспедиционной работы на сельскую традицию. Реальная отдача собирательско-

исследовательской работы возможна через организацию фестивалей, концертов, творческих встреч коллективов, ансамблей, создание фольклорных "изб", "домой фольклора", аудиозаписей, а также пропаганда последних на кассетах, через радио, телевидение и публикацию в прессе силами экспедиции. Вся эта работа будет способствовать подъему общественного престижа местного фольклора.

Следовательно, окажется разрешимой задача постоянного положительного воздействия экспедицией, направленного на укрепление сельской фольклорной традиции, являющейся глубинной задачей всякой фольклорной работы.

Параллельно необходим глубокий анализ результатов фольклорных исследований и уже осуществленных экспедиций. В процессе подготовки экспедиции требуется тщательная систематизация существующих фондов, современных звукозаписей, анализ архивов. Множество описаний словесных текстов и обрядов и иных этнографических данных содержится в архивах. У коллекционеров, в фондах радио и музеев можно обнаружить записи на различных носителях. Оперативные публикации научных исследований также должны быть учтены при подготовке экспедиции. Тем самым экспедиция превращается в масштабную социально-культурную акцию, на различных этапах ее подготовки, проведения и реализации результатов проекта окажутся задействованными множество людей. Это и позволит сделать работу по возрождению песенных традиций массовой экокультурной акцией.

### § 3. МЕТОДИКА ОБРАБОТКИ И АРАНЖИРОВКИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Аранжировка и обработка народных мелодий должны занять ведущее положение в системе теоретических дисциплин, конечной целью изучения которых является практическое применение знаний, умений и навыков в творческой деятельности коллектива. Аранжировка и обработка народных мелодий является специальной темой, ее изучению должно предшествовать освоение курса инструментовки. На занятиях по этому курсу студенты уже получили необходимые навыки инструментовки музыкальных произведений с симфонических партитур или фортепианных клавиров на типовые составы оркестров. На занятиях по аранжировке студенты опираются на эти знания и навыки, учатся делать сначала переложения многоголосных народных песен непосредственно для оркестров или фольклорных ансамблей, а затем, когда студенты хорошо освоят специфику переложений для своего состава, на занятиях вводится знакомство с композицией как следующий этап в обучении.

Изучение элементарных приемов сочинения мелодии строится по принципу постепенности и последовательности. Обучение начинается с простейших задач: сначала дописать предложенную фразу, затем сочинить мелодию на заданный мотив, заданную последовательность аккордов в форме периода, на предложенные аккорды и так далее по мере усложнения. При этом студент должен изучать способы развития мелодии, простейшие музыкальные формы. В результате проделанной работы обучение основам композиции должно быть приближено к специфике фольклорного музицирования, к интонационно-попевочной природе русского народного многоголосья, самобытной ладовой основе и ритмике народной песни.

Следует учитывать, что к числу самых древних форм народного двухголосья можно отнести бурдонное многоголосье, очень характерное для инструментальной музыки. Основу же русской полифонии составляет система подголосков. Иногда подголоски в своей орнаментальности оказываются мелодически интереснее и богаче, чем сама тема. Необходимо познакомить студентов с типичными для народной музыки гармоническими последованиями: широким применением субдоминантовых созвучий (II, III и IV ступени), а также трезвучия и септаккорды V ступени. Созвучия доминанты получили широкое применение лишь в городском фольклоре XVIII–XIX вв. Для концовок русских песен характерны плаговые обороты. Следует также обратить особое внимание на особенности лада и ритма, обусловленные стихотворным стихосложением.

Студенты должны овладеть умением сочинять подголоски к основной теме, контрапункты, отдельные вариации, гармонические обороты, ритмику в народном стиле. Все эти элементы затем важно объединить в вариационный цикл, сначала достаточно простой, затем более усложненный по композиционным приемам.

Следующим этапом служит обработка народной мелодии для фольклорно-инструментального состава как самостоятельного произведения. Эти обработки лучше озвучить в ансамбле.

Глубокое и всестороннее овладение фольклорным материалом для исполнителей эстрадных коллективов предполагает не только качественное, профессионально-грамотное освоение текста конкретного произведения, но и поиски синтеза вокального и инструментального начал, ориентированные на психологически оправданное исполнительское прочтение конкретного сочинения. Важным условием становится выработка "комплексного тембра", образуемого слиянием конкретных звучаний вокальной и оркестровой партий. Принципами такого взаимодействия является использование разнообразных видов дублирования и диалогизирования.

Тем самым овладение навыками исследования и сбора фольклорного материала – важная составляющая профессиональной квалификации музыканта. Фольклорный материал следует точно зафиксировать, а затем правильно расшифровать и аранжировать.

### Литература

1. Бачинская, Н. Русские хороводы и хороводные песни / Н. Бачинская. – М.-Л., 1951.
2. Варганова, В.В. Русская народная песня / В.В. Варганова. – М., 1988.
3. Виноградов, Г.С. Детский фольклор / Г.С. Виноградов. – М., 1978.
4. Гошовский, В. У истоков народной музыки славян / В. Гошовский. – М.-Л., 1971.
5. Гусев, В.Е. Актуальные проблемы современной фольклористики / В.Е. Гусев. – М., 1988.

6. Круглов, Ю.Г. Русские обрядовые песни / Ю.Г. Круглов. – М., 1982.
7. Мельников, М.Н. Детский музыкальный фольклор / М.Н. Мельников. – М., 1987.
8. Наumenко, Г. Русское народное музыкальное творчество / Г. Наumenко. – М., 1988.
9. Попова, Т. Основы русской народной музыки / Т. Попова. – М., 1977.
10. Попова, Т. Русское народное музыкальное творчество / Т. Попова. – М., 1968. – Вып. 1, 2.
11. Пропп, В.Я. Русские аграрные праздники / В.Я. Пропп. – М., 2000. – С. 41–45.
12. Руднева, А.В. Русское народное музыкальное творчество / А.В. Руднева. – М., 1994.
13. Шуров, В.М. Стилиевые основы русской народной музыки / В.М. Шуров. – М., 1998.

### Вопросы для самоконтроля

1. Расскажите об основных этапах развития отечественной фольклористики.
2. Что необходимо учитывать фольклористу в процессе записи народной музыки?
3. Каковы особенности организации фольклорной экспедиции?
4. В чем особенности обработки и аранжировки народной мелодии для вокального или инструментального состава?

## Глава 6

### ПРАКТИЧЕСКИЕ НАВЫКИ ИСПОЛНЕНИЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Манера исполнения народной песни логически вытекает из своеобразия ее музыкального языка, имеет генетические связи с природой народного искусства. Различимы две явные категории исполнителей: непосредственно, искренно переживающие, как бы каждый раз творящие песню, и просто поющие. Вторые исполняют песню без своего личного отношения, механически повторяя слышанное. Они сообщают, исполняют по нашей просьбе ту или иную песню, но в их глазах – отчужденность, равнодушие.

Творцы не исполняют, а "проживают" песню. Все детали исполнения подчинены жизненной правде. Ничего нарочитого, нарушающего единство. Такое пение – образец исполнительства и собственно творчества: емкий лаконизм и вера в истинность своего высказывания, убеждающая, заражающая слушателя. Для них пение песни – передача ее смыслового, образного содержания, для выражения которого они находят все новые и новые изгибы, и данную укоренившуюся традицией формулу напева подают с такой значительностью, что производит на слушателя неизгладимое впечатление. С первого же знакомства с народными исполнителями поражает законченность и полнота выявления формы произведения при одной лишь мелодии, повторяющейся из куплета в куплет. Эти изменения – своего рода события, рычаги действия, о которых сам исполнитель скорее всего, не подозревает, а интуитивно ощущая их необходимость, прибегает для важнейших узловых моментов, поворотов в развитии сюжета. Это достигается опеванием ступеней, синкопами и паузами. Исполнитель передает прелесть своего реалистического восприятия явлений, поднимает до высот самой сути, вскрывая душу песен, без прекрас и преднамеренностей. Подлинные творцы-исполнители заражают своей убежденностью, своим видением мира. Бесчисленное многообразие этого видения проявляет натуру исполнителя: мимика, жест, реплики, брошенные вскользь перед исполнением или прерывающие его. Наконец, яркие комментарии к песне, раскрывающие смысловую принадлежность, когда исполнитель в подробностях вспоминает ее бытование, место в действии обряда и еще другие неповторимые "мелочи".

Следовательно, можно констатировать наличие достаточно развитой, определенной и целенаправленной системы исполнительских приемов, вне которой подобная вокальная культура много теряет в отношении своей содержательности и выразительности.

Прекрасно владеют народные исполнители и манерой вокализации в полголоса, как говорят "тишачка", "для души", когда каждый поющий вкладывает в песню свои, только ему ведомые мысли, в результате чего песня обретает особый неповторимый тембр их человеческой и творческой самобытности.

Для речитативно-декламационного типа песен показательна импровизационная манера исполнения, которая создает ощущение ритмической свободы, чему способствует периодическое вуалирование сильной доли. Формообразующий процесс в вокальном типе песен проходит также в более широких и просторных для импровизации рамках.

Основы вокальной установки при исполнении традиционной музыки остаются неизменными, следовательно, сохраняются и главные параметры воспитания вокалиста.

#### § 1. ИНТОНАЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОГО ПЕНИЯ И ПРИНЦИПЫ НАРОДНОГО МНОГОГОЛОСЬЯ

Ладовая окраска традиционной песни представляет собой гамму разнообразных мажоро-минорных оттенков с чистыми модуляционными отклонениями. Развитая мелизматика и микроальтерация еще больше расширяют диапазон исполнительских средств этих песен.

Регистровая дифференциация голосов в многоголосном пении характерна для русской песенной традиции. Функциональное разделение певческих партий характерно для донского казачьего пения, а также для песен русского Севера. В различных регионах России существовали свои каноны исполнения. В одних регионах было принято петь только "толстыми" голосами, в других – только "тонкими", в третьих пели смешанными – "толстыми" и "тонкими". Старший возрастной слой часто пел исключительно "толстыми" голосами, женская же молодежь обычно пела либо "смешанными", либо "толстыми". Младший же возрастной слой женщин пел "тонкими" голосами. Понятие "тонкого" голоса связано не только с регистром, но и с особым резким, несколько фальцетным тембром, применение которого очень трудно и требует особого навыка. Немало поющих "тонкими" голосами имеют, в сущности, низкий голос, который они посредством особой манеры пения загоняют в верхний регистр, получая при этом фальцетный тембр. При смешанном сложении певческой партитуры воплощается подразделение вокальных партий, с противопоставленными друг другу тембрами и регистрами, но не мелодически, поскольку верхние голоса чаще всего дублируют верхние, а не отходят от них на терцию.

Очень характерно свободное движение голосов по горизонтали, что порождает множество диссонирующих вертикальных созвучий и придает песням особую терпкость звучания. Этому способствует также крепкая, напряженная манера пения сельских исполнителей.

Голоса поющих отчетливо подразделяются на три обособленные группы. Запевалы ведут основную, среднюю вокальную партию. Нижние голоса "басуют", образуя прочное гармоническое основание, надежный фундамент всей песни. Верхние подголоски противопоставляются главной мелодии, проходящей у запевалы, и в то же время поддерживают ее. Сливаясь в одну вокальную партию, верхние голоса строго координируются с басом, формируют с ним устойчивый квинтовый "каркас".

Певческая традиция Черноземья – яркая, полетная, звонкая, открытая. Несколько резкая и энергичная подача звука обусловлена благоприятными климатическими условиями (ширь полей и лугов, мягкий климат), спецификой открытого пространства, особенностями художественной образности песен.

Звучание женских голосов в низком грудном регистре, а мужских – в предельно высокой тесситуре, певучесть местного говора создают благоприятные условия для тесного расположения голосов, их взаимозамены, насыщенности, полноты и плотности многоголосной фактуры.

Щуров В.М. определяет как один из характерных вокальных приемов в южно-русском пении использование женскими высокими голосами особых коротких призвуков флажолетного тембра в высоком регистре. Подобные "иканья", украшающие напев, применяют в процессе вокальной импровизации наиболее искусные мастера народного пения.

Народное пение имеет много общего с разговорной речью. Пение так же, как и слово, требует ясного выразительного произнесения слова. Как в разговорной речи, так и в пении проявляются тембр, повышение и понижение тонов. Тем самым можно выделить высоту, регистры и диапазоны.

Речь, как и пение, осуществляется только на основе дыхания. Хорошо звучащая речь всегда певучая, звучащая, мягкая, в ней присутствует тот элемент распевности, который при упражнении и развитии может вплотную сопоставляться с пением.

Разговор обычно осуществляется в среднем регистре, на наиболее удобных примарных звуках. Но при эмоциональных подъемах, при удивлении, гневе, радости и других сильных внезапных чувствах возгласы, речевые интонации свободно переносятся на другие регистры, более высокие или низкие. Поэтому речь в зависимости от смысла принимает самую разнообразную окраску. Речевые навыки развиваются с рождения человека, люди разговаривают совершенно свободно, непринужденно, не задумываясь над тем, как произносятся звуки. Дыхание при разговоре берут, расходуют и задерживают автоматически: воздуха берется ровно столько, сколько нужно для задуманной фразы. И сам разговаривающий, и слушатели не замечают и не слышат этого дыхания, хотя фразы бывают очень длинные. Если эти естественные, годами выработанные навыки звукообразования приблизить к пению так, чтобы человек пел тем же способом, каким разговаривает, то успех обеспечен: в пении он будет сохранять ту же естественность и непринужденность, как и в разговорной речи. Пению хороших народных певцов всегда свойственна эта непринужденность. Пение отличается от разговорной речи тем, что оно связано с музыкальными звуками определенной высоты, длительности и последовательности.

В разговорной речи обычно растягиваются только смысловые – "ударные" гласные, остальные буквы произносятся скороговоркой, то есть неударные гласные как бы "съедаются". На этом построена механика выразительности человеческой речи. В пении певец должен подчиняться другим законам, которые отводят каждому звуку и буквам определенное время звучания. Иногда это не совпадает с логикой речи, другими словами, во время пения необходимо сохранять разговорный смысл звука, идущий от слова. Но, произнося слово, оно будет мертво, если мы не сообщим ему верную интонацию. *Интонация* и есть смысловой посыл звучащего слова, желание человека выразить определенную мысль или чувство при помощи слова, то есть разговорная речь насыщена смысловыми интонациями. "Разговорная" манера пения, характерная для народных певцов, подразумевает, прежде всего, сохранение этих интонаций.

Интонационная выразительность – основа искусства народного пения.

Пение как распевная музыкальная речь обладает особыми вокальными свойствами. Во время пения певец должен поддерживать непрерывность, полноценность и ровность звучания голоса.

Особое значение в овладении техникой пения имеет выработка *высокой позиции звука*. Мелодия состоит из звуков разной высоты, и переход с одного звука на другой всегда составляет для певца трудность, особенно при больших скачках снизу вверх и наоборот. Трудность усугубляется тем, что в голосе человека несколько регистров, которые имеют разную механику звукообразования. У опытных певцов изменение в звукообразовании

происходит постепенно и незаметно, регистровые переходы как бы сглаживаются, и на слух голос звучит свободно и ровно.

У неопытного певца в голосе происходят неприятные на слух изменения, а на переходах одного регистра в другой голос "ломается", после этого звучит совсем по-другому. Выравнивание звучания голоса на регистровых переходах является одной из главных трудностей пения. Преодоление этих трудностей и в народном пении достигается путем округления звука, позволяющего певцу найти наилучшую позицию звучания голоса – высокую. Однако округление в народном пении допустимо только в известной степени, когда оно не очень глубокое. Округление улучшает звучание народного голоса и помогает ему преодолевать регистровые трудности. В основном этот прием используется при исполнении обработок и авторских сочинений.

Исполнить гласную с округлением – несколько приблизить при фонации позицию других гласных (а, я, э, е, у, ю) к гласной "о". В удобной тесситуре пропеть гласную "о", затем все остальные гласные, приблизив их к вокальной позиции "о".

При округлении звука мягкое небо имеет более высокое положение, а звук становится более объемным, однако необходимо следить, чтобы звук оставался близким разговорному, поскольку при неумелом использовании приема округления утрачивается характер народной певческой манеры, основанной на речевой позиции.

Необходимо подчеркнуть особую важность, обязательность высокой позиции звука для качественного звучания народного голоса. Высокая позиция – это наилучшая пропорция звучания в голосе высоких, головных обертонов. Ясно слышимые при высокой позиции верхние призвуки придают голосу особую заостренность и точность звучания, полетность.

В народном пении высокая позиция сочетается с близким посылом звука, при котором он вместе со словом как бы слетает с кончика языка. При работе над высокой позицией звука нельзя забывать об одновременной опоре на "столб", так как процесс пения – это, прежде всего, взаимодействие. Нужно не упустить основную задачу: мягкое, точное, ровное движение голоса по звукам мелодии на всем диапазоне песни. Механика звукообразования при этом одна и та же в любом пении, но устройство певческого аппарата так сложно и индивидуально, а органы звукообразования так гибки и подвижны, что различные, даже небольшие изменения их могут создавать новые комбинации образования звука. В этом и заключается возможность образования различных манер пения.

Для русской народной манеры звукообразования характерно натуральное открытое звучание голоса, хотя в разных областях России манера пения варьируется: в северных русских областях, в Поволжье, в некоторых районах Урала и Сибири поют более округленным "узким" и легким звуком. Но округлением народные певцы пользуются ровно столько, сколько необходимо для сглаживания регистровых изменений в голосах при большом диапазоне хоровой партитуры, оставляя звучание открытым.

У народных певцов связки смыкаются более плотно, чем у академических и в значительно большей степени используется грудной резонатор, так как народное пение преимущественно грудное. Обычно народные певцы поют в удобном для них регистре, примерно в пределах октавы, хотя встречаются народные голоса, диапазон которых превышает полторы октавы.

Специфические особенности в народном пении имеют *певческое дыхание* и *атака звука*. Грудная клетка человека, как меха баяна, постоянно и ритмично сжимается и расширяется в силу необходимости жизненного дыхания. Этот процесс ритмичен и автоматичен. Но певческое дыхание требует короткого вдоха и возможно долгого выдоха. В результате этого постепенного выдоха грудной воздух снизу равномерно давит на сомкнутые в гортани связки и, прорываясь короткими толчками, заставляет их вибрировать и звучать. Если во время пения выдох произвести быстро и резко – получится резкий выкрик, после чего звучание иссякнет до следующего вдоха.

Для поддержания ровного, плавного звучания голоса необходимо сознательное регулирование вдоха и выдоха.

За выдох и вдох в организме человека отвечают мышцы-вдыхатели и мышцы-выдыхатели. Мышцы-выдыхатели, помимо своей основной роли расширения грудной клетки при вдохе, играют роль своеобразного тормоза, замедляющего выдох. Равномерное противодействие сомкнутых связок давящему на них снизу грудному воздуху создает ощущение звучащего "столба" и опоры голоса на этот "столб". Певец при этом чувствует, что звучащий "столб" основанием своим опирается на диафрагму, а вершиной уходит в голову, у народных певцов – где-то вблизи верхних зубов и переносицы. Ощущение "столба" при хорошем и удобном звучании голоса возникает как у народных певцов, так и у академических.

Опыт работы с народными певцами показывает, что лучше сохранить произвольный, естественный для данного человека тип вдоха: грудной, нижне-реберный, смешанный, исключая верхне-грудной или ключичный как непригодный для пения.

Вдох должен быть легким, беззвучным, но достаточно глубоким. Для этого необходимо следить, чтобы певец не хватал воздух ртом, а делал как бы "внутренний" вдох, то есть набирал воздух при помощи расширения брюшных мышц и через нос.

Очень опасен перебор воздуха. Это явление очень распространено у многих певцов, даже профессиональных.

При большом количестве набранного воздуха трудно регулировать выдох. При излишнем и шумном вдохе певцы почти всегда форсируют звук, что ни в коем случае нельзя допускать. "Опора" голоса при выдохе производится только на опустошенную диафрагму. Внешне при этом наблюдается осязаемое движение грудной клетки вниз, одновременно напряжение мышц в области диафрагмы (в поясе). При высоких и сильных звуках это движение мышцы очень заметно и осязаемо.

Во время пения найденное ощущение опоры нужно зафиксировать на все время звучания голоса. Иногда неопытные певцы, желая задержать дыхание, от излишнего старания как бы запирают воздух в груди. В таком случае взаимодействие голосовых связок и грудного воздуха нарушается. Мышцы груди и живота напряжены, но голос не звучит. Чтобы предотвратить искусственность в работе певческого аппарата, следует всегда искать в жизненной практике естественный отправной момент, при котором нужное звучание проявляется как бы само собой, например: воспроизведение ауканья и перекличек в лесу; ощущение опорности звука можно найти путем естественного вздоха "ох", который как бы снимает усталость. При многократном повторении "ох" на различной звуковой высоте довольно скоро начинающий певец начинает понимать процесс опорности дыхания. При этом хорошо распеваётся голос, если помнить о том, что он должен звучать на свободной гортани в грудном резонаторе, и главное, эти звуки должны произноситься, а не пропеваться.

Многолетний опыт работы с народным хором показал (особенно с начинающими певцами), как важно сразу научить коллектив правильному вокальному дыханию, потому что от этого зависит звучание каждого певца и хора в целом. Для этого необходимо в начале каждой репетиции уделять некоторое время упражнениям для вокального дыхания, опорности звука. Например, активно вдохнуть через нос, направляя дыхание вниз живота и также активно вытолкнуть дыхание через рот – это упражнение для работы диафрагмы (следить, чтобы дыхание не направлялось в грудь). Так подышать полминуты и дать успокоиться организму – также глубоко дышать, но выпускать дыхание, как будто "тушишь свечу"; при этом закрепляется опорность воздушного "столба"; также активно брать дыхание через нос, при этом поработать руками (поиграть в бокс): на вдох – движение одной руки, на выдох – другой. Потом снова "потушить свечу". Такое дыхание очень полезно и для кровообращения, это как гимнастика перед пением, снимает физическую усталость, особенно перед вечерней репетицией. Далее, закрепляя ощущение опоры на "тушение свечи", повторить это много раз, изображая проколотый мяч – на сочетании букв тсс... выпускать запас дыхания, которое должно поступать само собой, без нажима. Потом, сохраняя это ощущение, перевести на звук "ми". Но опять же не петь этот звук, а как бы поставить голос на опору, на эту высоту, и освободить его, голос звучит сам, опираясь на дыхание. На этом упражнении хорошо отрабатывается цепное дыхание в хоре, а также филировка звука (р, мр, ф, фф), то есть (крещендо, диминуэндо), нюанс, который возможен только при владении вокальным дыханием. В хоре это можно делать на октавном унисоне или квинтовом сочетании женских и мужских голосов.

В следующем упражнении, закрепляя навык дыхательной опоры, дается задание произносить (в октавном унисоне) гласные буквы "ё", "е", "я" близко, на зубах формируя каждую букву, открыто, звучно. Но опять же не пропевать буквы, а восклицать, опирая звук каждой буквы на грудной резонатор и "сбрасывая" его, тренировать этим самым вокальный прием, который используют народные певцы.



Исполняя это упражнение, необходимо направлять внимание певца на грудное резонирование голоса, положив руку на грудь, постараться запомнить это ощущение и сохранять его при пении, как бы направляя голос на грудь. Поднимаясь по полутонам вверх, примерно с ноты соль, необходимо подключать головной регистр, как бы направляя голос в голову, при этом не отключая грудного резонатора.

Каждый певец должен представлять себе работу связок во время пения. Когда голос звучит в среднем регистре, связки смыкаются серединой, верхние края связок звучат на высоких тонах, на низких звуках смыкаются нижние края связок. Когда голос звучит ровно, мягко, выразительно, значит певец владеет регистрами во время пения, связки его пластичны, гибки и подчиняются воле певца.



Данное упражнение дает возможность выработать пластичность голоса в верхнем регистре, укрепить опору звуками, расширить диапазон голоса.

На ощущениях е, ё, я произносить (а не петь) сочетание букв "гу", посылая голос на расстояние, далеко. Ни в коем случае не снимать голос с грудного резонатора. Подниматься по полутонам вверх до и выше, также вниз. Это упражнение научит пользоваться смешанным регистром, микстом.

Для закрепления опоры звука и грудного резонатора, речевой интонации необходимы упражнения, построенные на разговорности. Также, начиная с ми<sup>б</sup>, сказать: "Ты, зря ль моя зорюшка, зорюшка вечерняя", – поднимаясь по полутонам вверх и опускаясь вниз. Говорить нужно в резонаторе, соблюдая при этом логический акцент в предложении, подчеркивая ударные слоги, открывая при этом гласные буквы, озвучивая их.

Свободное резонирование голоса – залог хорошего пения. Качество звучания музыкального инструмента зависит от устройства корпуса, который является резонатором звука.

В человеческом голосе роль резонатора выполняет грудь, диафрагма, гортань, так называемые нижние грудные резонаторы (расположенные ниже голосовых связок), а также верхние головные резонаторы: глотка, полость рта, носоглотка и ее придаточные полости. Для того чтобы хорошо звучал голос, необходимо его направить в естественные резонаторы. Достаточно проговорить какую-то фразу на высоких и низких звуках, как вы почувствуете резонирование голоса в головном и трудном регистре.

Непрерывность и ровность звучания голоса – неперенное условие народного пения. У хороших певцов голоса звучат всегда ровно и непрерывно. Произношение слов и непрерывность звучания голоса органично слиты и составляют единое целое.

В художественной самодеятельности руководителю часто приходится сталкиваться с певцами, которые не владеют народной техникой пения, а еще чаще имеют неправильные навыки пения. Какие же дефекты в пении мешают руководителю добиться плавного пения и как их исправить? Самый распространенный недостаток – это пение толчками, когда голос резко выталкивается из горла и гаснет, прежде чем кончилась музыкальная длительность звука. Это зависит, прежде всего, от атаки звука. Атака бывает жесткая, мягкая, придыхательная. При жесткой атаке голосовые связки резко и напряженно смыкаются, выдох также автоматически становится резким; значительно труднее достигнуть плавности пения, она может привести к перенапряжению и преждевременному износу голосовых связок.

При мягкой атаке в народном пении связки смыкаются плотно, но мягко. Мягкая атака щадящая – она не травмирует и не утомляет связки, поэтому она и может быть рекомендована как основной способ звукообразования в народном пении.

При придыхательной атаке связки смыкаются не плотно, грудной воздух свободно вытекает сквозь них, не заставляя связки активно вибрировать. Звучание голоса при этом сиплое, вялое. Придыхательная атака в народном пении практически мало применима. Она встречается в колыбельных песнях и плачах.

Работе над плавностью пения очень мешает дурная привычка скандирования – отбивать слоги. Иногда ударные, иногда все подряд. Чаще всего в хоровом пении это делается в целях ансамбля – одновременного произношения слов и четкости ритма.

Для достижения отчетливости этот способ самый быстрый, но далеко не самый верный, так как он искусственен, он не позволяет певцу петь плавно, даже если он захочет. В народе четкость достигается точностью пения, а необходимая акцентировка – артикуляционными средствами, не нарушающими вокальной линии.

Наиболее часто встречающимися недостатками звучания голоса певцов являются следующие:

1. "Белый звук" – это бестембровый, плоский, невыразительный звук. Он возникает, когда певец не умеет пользоваться естественными резонаторами. Небная занавеска в таком случае неподвижна, маленький язычок низко нависает над корнем языка.

Путь к исправлению – развитие певческой инициативы, нахождение опоры естественного резонирования и высокой позиции.

2. Глоточный звук – тяжелый, глухой, как бы выдавленный снизу из груди, крайне неприятный по тембру и совершенно бесперспективный с точки зрения развития голоса. Это грудной, открытый звук, направляемый певцом в глубину расширенной глотки и совершенно лишенный головных обертонов, так как при таком способе звукообразования голос не может найти к ним пути. На глоточный звук чаще всего сбиваются певцы, которые не владели до этого манерой и при поисках грудного открытого звука "нашли" звучание, которое им кажется очень ярким и сильным. Петь при таком звуке нетрудно, потому что они пользуются исключительно только грудным регистром. Звучание им нравится своей силой и кажущейся яркостью (ведь они слушают себя изнутри, а не снаружи). Этот звук очень навязчив и заразителен. Если хоть один певец в хоре поет таким звуком, все другие также переходят на него, потому что петь рядом с ним легким и правильным звуком невозможно. Исправлять его очень трудно, но допускать продолжения пения таким звуком нельзя.

3. Сиплое, слабое звучание голоса зависит, чаще всего, от отсутствия певческих навыков, вялости певческого аппарата. Этот недостаток можно исправить, развивая певческие навыки, преимущественно "опору", активизируя певческий тонус. Полезно в качестве упражнения многократно проговаривать распевной скороговоркой фразу плясового или шуточного характера, например: "подвернулся, подломился каблучок, да пала девушка на правый на бочок" и др.

4. Сиплое и слабое звучание голоса на низких и средних звуках диапазона, более звучное и яркое на высоких зависит от неумения пользоваться грудным резонатором, неразвитой "опорой" на диафрагму. Для исправления нужно "искать" грудной тембр в голосе, сначала в разговоре, потом в пении. Иногда при поисках грудного звучания теряется высокая позиция и "пропадает" верхний регистр, чего допускать нельзя.

5. Крикливое звучание голоса на верхних звуках при звучном и сочном на нижних зависит от неумения сглаживать регистровые переходы. Главную помощь при исправлении недостатка окажет нахождение высокой позиции. Она должна присутствовать на всем протяжении диапазона. По мере движения вверх должно усиливаться звучание головных обертонов.

Необходимо подчеркнуть, что весь процесс вокальных занятий должен быть живым, увлекательным и разнообразным. А руководитель должен своим "вокальным ухом" контролировать звучание голоса певца, замечать малейшие изменения в нем и правильно определить их характер. Развитие вокального слуха – одно из главных условий повышения квалификации руководителя.

## § 2. РАСПЕВАНИЕ В НАРОДНОМ ХОРЕ

Важным звеном в работе с хоровым коллективом является распевание. Подготовленные упражнения для распевания должны не только разогреть голосовой аппарат и подготовить его к работе, но и привить определенные навыки народного вокально-хорового исполнительства, искоренить имеющиеся недостатки. Каждое распевание должно иметь определенную цель, а весь комплекс упражнений следует строить по принципу от простого к сложному, от узкообъемных звукорядов к более широким. Распевания лучше подбирать недлинные



Страдания записаны в средней полосе России, где преобладает в пении грудное звучание, однако женщины, которые пели эти страдания тонкими голосами, очень звонко, мягко, проникновенно, показали пример владения резонированием.

### Смешанное резонирование

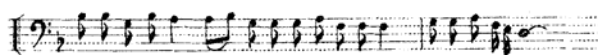
Как уже говорилось, смешанное резонирование предполагает наличие при фонации примерно равного использования грудных и головных резонаторов. Особенно часто смешанное резонирование используется в обработках и авторских сочинениях. По механизму звукообразования оно приближается к головному резонированию. Однако при пении необходимо следить за тем, чтобы грудной регистр обязательно присутствовал. В противном случае резонирование превратится в головное.

### Сглаживание регистров

Этот прием используется, главным образом, при исполнении обработок авторских сочинений с широко-объемной мелодией и развитой нюансировкой. Характеризуется ровностью звучания всего диапазона голоса и использованием, в основном, микстового звучания.

### Штрих non legato

Штрих non legato имеет довольно широкое распространение в народном исполнительстве. Он наиболее характерен для казачьей традиции, но и встречается в других отдельных районах Юга и Запада России. Чтобы исполнить мелодию в штрихе non legato, необходимо при пении звуки несколько отделять друг от друга, а не переливать их один в другой, как при исполнении штриха legato, не пользоваться приемом "скольжения" или глиссандо. Non legato предполагает более долгое исполнение согласных звуков, а в отдельных случаях, например, в донской казачьей традиции, использование удвоенных согласных.



Вот(ы) только сла(я) вуш(и) ка, эх, дон(ы)цам была ой хороша

### Характерные приемы народного певческого исполнительства

К ним можно отнести:

"Спад" голоса – глиссандированный ход голоса вниз с прослушивающейся звуковысотностью.

"Сброс" голоса – глиссандированный ход голоса вниз с отсутствием музыкальной звуковысотности.



Пле-чуш-ки мо-и бо-лят

Огласовка согласных – исполнение после согласного звука неопределенного гласного, среднего между "ы" и "э".

"Подъем в звуке" – исполнение звука с подъемом снизу.



Ой, да спод(ы)-ко мё-на о-й

"ИКИ" – своеобразное кратковременное йодирование, то есть резкий ход голоса, не выходящий из длительности данного звука, из грудного в головной регистр (женские голоса) и фальцет (мужские голоса) на кварту-октаву вверх с моментальным возвращением в грудное резонирование в последующем звуке.



Ой, да вспом-ни, вспо (ё) о, да вспом-ни

"Гукания" – краткий или продолжительный ход голоса из грудного в головной регистр, имеющий определенную временную протяженность и ритмическую длительность, кварту вверх в середине или конце построений (для женских голосов).

Комбинации гласных – исполнение неопределенного звука, имеющего свойства двух "ук" – комбинация "у-о"; комбинация "и", "и-е", "ю" – комбинация "ю-ё"; "ы" комбинация "ы-э"; "о" – комбинация "о-а"; "а" – комбинация "а-о".

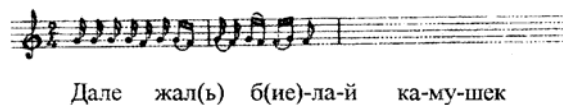
"Скольжения" – незначительное восходящее или нисходящее глиссандо при переходе со звука на звук.

"Словообрывы" – прерывание звучания после первого, второго, третьего слогов и т.д. с последующим продолжением исполнения с начала, с середины прерванного слова или другого слова.

Замена гласной на фонетически близкую: "у" на "о", "и" на "е", "ю" на "ё", "ы" на "э", "а" на "о".



Чередование гласных – дробление одного гласного звука на два.



Вставные гласные – повторение предыдущего или использование других гласных во внутрислоговых распевах или словообрывах.

### Работа над дикцией

Характерными особенностями певческой дикции является большая, чем при разговорной речи протяженность гласных звуков, краткое, а в отдельных случаях несколько утрированное произношение согласных.

При пении с большей активностью, чем при разговорной речи, произносятся согласные р, т, с, к, ф, х (в том числе, если они не согласовываются).

Для достижения хорошей дикции полезно проговаривать текст произведения в темпе, ритме и характере исполнения.

Работая над дикцией, следует помнить, что на ее качество влияет темп, ритмика, нюанс, регистровые и тесситурные условия, степень звучности музыкального сопровождения, сценическое или хореографическое движение.

При исполнении фольклорного материала по возможности сохраняются особенности говора и диалекта, поскольку они, наряду с исполнительскими приемами народной вокальной школы, также являются элементами художественной выразительности.

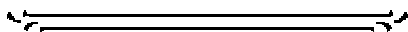
Таким образом, овладение навыками народного пения – процесс довольно сложный и многообразный. Он требует внимательной вдумчивой работы над качествами голоса – дыханием, атакой дикцией, интонацией и т.д.

### Литература

1. Круглов, Ю.Г. Русские обрядовые песни / Ю.Г. Круглов. – М., 1989.
2. Шамина, Л. Работа с самодеятельным коллективом / Л. Шамина. – М., 1983.
3. Шацкая, В.Н. Воспитание музыкального вкуса / В.Н. Шацкая. – М., 1947.
4. Щуров, В.М. Стилиевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М., 1998.

### Вопросы для самоконтроля

1. В чем состоят особенности исполнительской манеры народных певцов?
2. Укажите наиболее оптимальные условия постановки певческого аппарата.
3. Каковы особенности звукоизвлечения в народной певческой традиции?
4. На что следует обращать внимание при распевании народного хора?



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

---

Народное музыкальное творчество представляет собой довольно уникальное явление, которое можно рассматривать как особый пласт художественной культуры российского общества. Инструментально-песенный фольклор прочно вошел в общую структуру фольклора. В народном музыкальном творчестве ярко проявились основные свойства, особенности и характеристики фольклора как компонента богатой и многообразной сферы искусства.

Музыкальный фольклор прошел длительный путь развития, в процессе которого он испытал влияние различных жанров академического искусства, разнообразных эстетических направлений, социально-культурных и социально-политических процессов, происходящих в обществе. В современных условиях бытование музыкального фольклора очень неоднозначно. С одной стороны, исследователями отмечается угасание фольклорной традиции, фиксируется особая сложность поиска нового материала. С другой стороны, фольклор активно возрождается в сфере художественного образования и воспитания, ярко представлен на сценических площадках как в коллективах, работающих в жанре этнического искусства, так и в репертуаре исполнителей классической и современной молодежной музыки.

Несмотря на сложные перипетии развития, народное музыкальное творчество продолжает оставаться синкретичным по своей природе, вариативным по способу художественного развития, изустным по форме передачи материала и импровизационным по манере исполнения. Учет именно этих особенностей является принципиальным для деятельности музыканта или творческого коллектива, в противном случае важнейшие эстетические устои разрушаются, происходит подмена, искусство становится псевдонародным.

Народное музыкальное творчество на данном этапе постоянно развивается и видоизменяется. Одни его формы и жанры активно бытуют, другие возникают вновь, а третьи угасают, сохраняясь лишь частично. Поэтому при возрождении традиций народного музыкального творчества приоритетным должен быть комплексный подход, учитывающий все культурно-исторические и обрядово-ритуальные контексты. Устная форма бытования фольклора создает особую сложность в исполнительской деятельности. Это, в частности, проявляется в проблеме передачи традиционной исполнительской манеры, особом внимании к вопросам диалектологии, семиотики и этнолингвистики. Манера исполнения песенного фольклора отображает жанровую специфику народной музыки, а также региональные традиции вокализации, характерные для конкретной местности.

Песенный фольклор тесно связан с инструментальным, поэтому в народном музыкальном творчестве надо учитывать среду, в которой возник данный музыкальный материал, и то функциональное назначение, которое было определено для него изначально.

Следовательно, при работе с музыкально-фольклорным репертуаром важно знать основные закономерности и принципы музыкальной фольклористики, ее становление и развитие, а также основные приемы собирания и записи художественного материала.

Уникальность народного музыкального искусства требует особых организационно-педагогических и методических приемов репетиционной работы, которые должны воспроизводиться и адаптироваться к сфере музыкального искусства эстрады.

---

## БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

---

1. Алексеев, Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры / Э.Е. Алексеев. – М., 1988.
2. Аникин, В.П. Русский фольклор : учебное пособие / В.П. Аникин. – М., 1987.
3. Бачинская, Н. Русские хороводы и хороводные песни / Н. Бачинская. – М.-Л., 1951.
4. Белкин, А.А. Русские скоморохи / А.А. Белкин. – М., 1975.
5. Варганова, В.В. Русская народная песня / В.В. Варганова. – М., 1988.
6. Виноградов, Г.С. Детский фольклор / Г.С. Виноградов. – М., 1978.
7. Гошовский, В. У истоков народной музыки славян / В. Гошовский. – М.-Л., 1971.
8. Гусев, В.Е. Актуальные проблемы современной фольклористики / В.Е. Гусев. – М., 1988.
9. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора / В.Е. Гусев. – Л., 1967.
10. Емельянов, Л.И. Методологические вопросы фольклористики / Л.И. Емельянов. – М., 1978.
11. Жанровая специфика фольклора. – М., 1984.
12. Исенко, С.П. Русский народный костюм и его сценическое воплощение / С.П. Исенко. – М., 1999.

13. Каргин, А.С. Фольклор и кризис общества / А.С. Каргин, Н.А. Хренов. – М., 1993.
14. Каргин, А.С. Народная художественная культура : учебник / А.С. Каргин. – М., 2000.
15. Каргин, А.С. Народное художественное творчество / А.С. Каргин. – М., 1990.
16. Климов, А. Основы русского народного танца / А. Климов. – М., 1994.
17. Костомаров, Н.И. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях / Н.И. Костомаров. – СПб., 1887.
18. Кравцов, К.Н. Русское устное народное творчество / К.Н. Кравцов, С.Г. Лазутин. – М., 1983.
19. Краткий очерк по истории русской культуры (с древнейших времен до 1917 г). – Л., 1967.
20. Круглов, Ю.Г. Русские обрядовые песни / Ю.Г. Круглов. – М., 1989.
21. Лихачев, Д.С. Русское искусство от древности до авангарда / Д.С. Лихачев. – М., 1992.
22. Максимов, Е.И. Русские народные оркестры и ансамбли (эволюция, культурные и просветительские функции, современная проблематика) / Е.И. Максимов. – М., 1993.
23. Милюков, П.Н. Очерки по истории русской культуры / П.Н. Милюков. – М., 1994.
24. Народное знание, фольклор, народное искусство. – М., 1991.
25. Науменко, Г. Русское народное музыкальное творчество / Г. Науменко. – М., 1988.
26. Некрасова, М.А. Народное искусство как часть культуры / М.А. Некрасова. – М., 1983.
27. Попова, Т. Основы русской народной музыки / Т. Попова. – М., 1977.
28. Попова, Т. Русское народное музыкальное творчество / Т. Попова. – М., 1968. – Вып. 1, 2.
29. Пропп, В.Я. Фольклор и действительность / В.Я. Пропп. – М., 1976.
30. Руднева, А.В. Русское народное музыкальное творчество / А.В. Руднева. – М., 1994.
31. Савушкина, Н.И. Русский народный театр / Н.И. Савушкина. – М., 1976.
32. Тейлор, Э.Б. Первобытная культура / Э.Б. Тейлор. – М., 1989.
33. Терещенко, А. Быт русского народа / А. Терещенко. – М., 2000.
34. Уткин, П.И. Народные художественные промыслы / П.И. Уткин, Н.С. Королева. – М., 1992.
35. Фольклорный театр. – М., 1988.
36. Фрэзер, Д. Фольклор в Ветхом Завете / Д. Фрэзер. – М., 1985.
37. Христиансен, Л. Уральские песни / Л. Христиансен. – М., 1981.
38. Щуров, В.М. Стилиевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М., 1998.