

788.1
p-892

РУССКАЯ
МЫСЛЬ
О МУЗЫКАЛЬНОМ
ФОЛЬКЛОРЕ



788.1
Р-892

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Кафедра истории музыки

РУССКАЯ МЫСЛЬ О МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ



Материалы и документы

Вступительная статья, составление и комментарии

П. А. Вульфнуса

Рекомендовано Управлением учебных заведений
и научных учреждений
Министерства культуры СССР
в качестве учебного
пособия для студентов музыкальных вузов

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1979

*Предисловие доктора искусствоведения
проф. Е. М. ОРЛОВОЙ*

Общая редакция О. И. СОКОЛОВОЙ

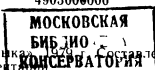
Русская мысль о музыкальном фольклоре: Материалы и документы/ Вступ. статья, сост., коммент. П. А. Вульфiusа; Предисл. Е. М. Орловой; Общ. ред. О. И. Соколовой. — М.: Музыка, 1979. — 367 с., нот.

В книге представлены подлинные материалы — статьи и высказывания собирателей и исследователей русской народной песни, критиков и публицистов, — охватывающие период с конца XVIII века до 1917 года.

Пособие предназначено для студентов и преподавателей музыкальных вузов, а также для читателей, интересующихся вопросами фольклора.

Р 90204—326 560—79 381-30-79
026 (01)—79 4905008000

78 С1



© Издательство «Музыка», 1979. Составление, вступительная статья, комментарии.

Нет такой области в музыкознании, которая в той или иной степени не была бы связана с изучением народного творчества. Без обращения к проблемам фольклора музыковед не может полноценно осветить исторический путь развития профессиональной музыкальной культуры. Все теоретические вопросы музыкального языка, будь то вопросы лада, мелодики, гармонии или ритма, рассматриваемые в их национальной специфике, неизбежно требуют обращения к достижениям музыкальной фольклористики. И давно уже в советском музыкознании назрела необходимость создания специальных трудов, всесторонне раскрывающих процесс формирования данной отрасли музыкальной науки. В первую очередь, это относится к историческому изучению становления научной мысли о русском музыкальном фольклоре. Поэтому следует горячо приветствовать инициативу профессора П. А. Вульфiusа, поддержанную кафедрой истории музыки Ленинградской консерватории, создать сборник, в котором были бы представлены основные материалы, документально свидетельствующие о постепенном научном осмыслении закономерностей народного творчества.

Как в каждом первом опыте обращения к малоразработанной области в науке, перед автором-составителем, естественно, встали большие трудности. Прежде всего, сохранившиеся материалы недостаточно равномерно освещают различные исторические периоды развития русской мысли о фольклоре. Кроме того, эти материалы неоднородны по своей профессиональной ценности, так как наряду с музыкантами-специалистами о вопросах народного творчества нередко писали люди, больше связанные с другими областями науки или литературы, или просто любители музыки. Однако их высказывания, отражающие заинтересованное, любовное отношение к народной песне, нередко содержат любопытные факты, а отдельные замечания раскрывают (порой еще в несколько наивной интерпретации) процесс восприятия народной музыки в различное время и в различной среде.

Осложнился отбор материала для сборника и тем, что взгляды на народную песню и ее закономерности выкристаллизовывались в процессе столкновения различных точек зрения, порой диаметрально противоположного понимания как самого исторического генезиса народного творчества, так и особенностей его различных жанров. С позиций современной науки некоторые из них уже не отвечают нашему пониманию, например утверждение связи русского народного творчества с ладовым строем греческой музыки (см. статьи Н. А. Львова, А. Н. Серова, Ю. Н. Мельгунова, Е. Э. Линевой).

Особо следует подчеркнуть, что долгое время многими музыкантами народная песня воспринималась как национальное сокровище музыкальной культуры лишь в ее крестьянском варианте и совершенно игнорировался ро-

двигшийся в XVIII столетии пласт народной городской песни. Последнее свойственно даже работам таких выдающихся музыкантов-публицистов, как В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов, нередко по этой причине отрицательно относившихся и к некоторым профессиональным сочинениям русских композиторов, опиравшихся на городские песенные истоки.

На протяжении исторического развития представлений о народной песне менялась и расширялась и терминология, используемая для определения тех или других закономерностей ее. Это также надо учитывать при ознакомлении с материалами хрестоматии. Процесс научного осмысления народного творчества протекал в неразрывной связи с самой практикой его собирания, с общими достижениями этнографии, с развитием различных форм исполнения песни, то есть ее пропаганды. Само собой разумеется, что все эти вопросы не могли найти освещения в одном сборнике и предваряющей его вступительной статье составителя. Задача данной публикации ограничивается в основном показом самого исторического процесса формирования в отечественном музыкознании научной мысли о фольклоре и воскрешением к жизни незаслуженно забытых материалов, родившихся на этом пути. Этим обусловлен и состав публикуемого сборника, и направленность содержания вступительной статьи П. А. Вульфуса, акцентирующей, в первую очередь, ведущие этапы развития русской музыкальной фольклористики и роль ее отдельных представителей.

Ценным качеством сборника является включение в него не только публикаций, появившихся в Москве или Петербурге, но и материалов периодической печати ряда периферийных центров России — Саратова, Владимира, Архангельска, Вологды, Пскова и других городов. Это расширяет наши представления о диапазоне интереса к народному творчеству, а вместе с тем и о широте его осмысления.

Несомненно, понадобилась огромная источниковедческая работа, чтобы охватить столь широкий и разнообразный материал, во многих случаях остававшийся до настоящего времени неизвестным даже специалистам, а включение в сборник разнохарактерных и разнокачественных по перспективности своего исторического значения документов дает возможность с большой наглядностью ощутить сложность и противоречивость становления русской музыкальной фольклористики. Многие публикуемые высказывания позволяют реально представить имевшее место столкновение взглядов на новую народную песню. Так, например, статьи «Новые народные стишки» Г. И. Успенского, «Великорусские народные песни» А. И. Соболевского или «Деревенские думы и дела» корреспондента «Саратовского дневника» Н. Ар- ф- ва, с одной стороны, и высказывания Ф. М. Истомина, П. И. Тиховского и Е. Э. Линева в ее статье «Жива ли народная песня?» — с другой, отражают в своем содержании различное понимание становления рабочего фольклора, рождения жанра частушек. В публикуемом материале содержатся и различные взгляды на характер гармонизации народной песни, что можно видеть во многих статьях сборника: Н. И. Захарова, М. А. Стаховича, А. Ф. Тюрinna, А. Н. Серова, Ц. А. Кюи, Ю. Н. Мельгунова, Г. А. Лароша, Е. Э. Линева и других.

Сборник будет способствовать и дальнейшему уточнению исторической периодизации русской музыкальной фольклористики, которая пока еще не имеет единодушного решения.

Шире своего прямого назначения — предварить публикуемые материалы данного учебного пособия — и содержание вступительной статьи П. А. Вульфуса «К истории русской музыкальной фольклористики». Она отражает одновременно и исследовательскую попытку автора подойти со своих позиций к целому ряду вопросов народного творчества, позиций, сложившихся в процессе его работы над материалами и нескольких лет преподавания фольклора в Ленинградской консерватории. Возможно, что точка зрения автора в ряде случаев покажется дискуссионной и не достаточно убедительной, но несомненно, что данный сборник окажет большую помощь в научной и педагогической работе и даст стимул для создания в дальнейшем специального исследования, посвященного истории русской науки о народном творчестве. Безусловно, каждый музыковед, который будет обращаться к сборнику, с большой благодарностью вспомнит ее безвременно ушедшего из жизни составителя — Павла Александровича Вульфуса.

Е. М. Орлова

Материалы, посвященные народному музыкальному творчеству, стали появляться в отечественной печати с конца XVIII века. Все эти свидетельства живого интереса к фольклору, за исключением сборников народных песен, особенно тех из них, которые были рассчитаны на домашнее музицирование, и некоторых статей, принадлежащих перу крупнейших представителей музыкально-критической мысли, довольно быстро канули в Лету, выпали из поля зрения даже специалистов в данной области. Между тем это богатое, хотя и пестрое наследие не только раскрывает пути становления науки о музыкальном фольклоре, но и содержит ценнейшие наблюдения, не потерявшие своей актуальности и сейчас.

Это обстоятельство побудило кафедру истории музыки Ленинградской консерватории весной 1968 года включить в план своей научной деятельности подготовку сборника материалов по истории русской музыкальной фольклористики. По убеждению членов кафедры такое издание должно сочетать функции учебно-методического пособия и источниковедческого труда, предназначенного для читателей, интересующихся проблематикой фольклористики как науки.

С первых же шагов на пути к осуществлению поставленной кафедрой задачи стала очевидной необходимость ограничения материала, что и заставило составителя сосредоточить внимание прежде всего на дооктябрьских источниках. Видимо, нет необходимости обосновывать установление такого рубежа: ведь достижения советской фольклористики, руководствующейся марксистско-ленинской методологией, и не могут рассматриваться иначе как совершенно новый этап в развитии науки о народном творчестве¹.

Дальнейшее углубленное ознакомление с кругом вопросов, освещаемых в литературе по фольклору, показало, что тема работы требует еще дополнительного сужения. Оно коснулось, в первую очередь, этнографических сведений — тех подробностей бытования народной песни, которые бросались в глаза любому наблюдателю и, соответственно, нашли отражение в бесчисленных описаниях обычаев, обрядов, костюмов и т. п., составляющих большую часть фольклористического наследия. Конечно, это не означает, что этнографический материал совершенно не принимается во внимание: он присутствует, так же как и чрезвычайно важная сторона народной песни — манера исполнения, но лишь в той мере, в какой связан с другими аспектами рассмотрения народного творчества.

Аспекты эти следующие:

¹ См.: Гиппиус Е. В., Чичеров В. И. Советская фольклористика за 30 лет. Советская этнография, 1947, № 4, с. 51.

— исторический, привлекающий внимание к происхождению народной песни и к последовательности этапов ее развития;

— жанровый, уточняющий характерные черты разновидностей народного творчества и формы их взаимосвязи;

— стилистический, определяющий средства и приемы воплощения в песенном фольклоре музыкально-поэтического замысла.

Само собой разумеется, что каждый из этих ракурсов не мыслится в отрыве один от другого. Наоборот, они образуют разные стороны единого процесса становления народного искусства, что требует постоянного учета их взаимодействия и вносит в их разграничение известную долю условности, тем более, что собиратели и исследователи тоже не придерживаются одного русла, хотя и отдают предпочтение в одном случае, предположим, исторической характеристике перед стилистической, в другом — стилистической перед жанровой. Наибольшее внимание уделяется в подборке материалов вопросам стилистических особенностей русской народной песни — ее ладовым, мелодико-ритмическим закономерностям, своеобразию многоголосия и гармонии.

Поскольку основной задачей издания является показ формирования в отечественном музыковедении теории научной фольклористики, ее принципов, постольку практические вопросы собственно собирательства, несмотря на всю их важность, отнесены в сборнике на второй план и привлекаются лишь в той степени, в какой отдельные собиратели руководствовались в своей деятельности научными предпосылками, пусть даже и незрелыми. Именно этим обстоятельством объясняется лишь беглое упоминание таких важных источников, как, например, сборники Кирши Данилова, Рупина, Кашина, или же отсутствие сведений о сборниках Вильбоа, Лаговского и т. п. Исключение, сделанное по отношению к сборнику Трутовского, обусловлено тем, что это было первое издание такого рода.

Научные взгляды на народное музыкальное творчество складывались достаточно медленно, будучи на протяжении довольно длительного времени отягощены чертами дилетантизма. Тем не менее уже первые проявления исследовательского интереса в этой области ознаменованы стремлением обосновать наблюдения, придать им весомость научных выводов. Иными словами, какими бы робкими ни были начальные шаги на поприще музыкальной фольклористики, они свидетельствуют о рождении специальной литературы, русло которой с годами становилось все шире и глубже. Сборник ориентирован именно на это русло, хотя это и не значит, что он ограничен рамками чисто фольклористических работ. По мере возможности привлекаются также публикации, в которых авторы касаются народной песни в упомянутых выше ракурсах. Письма и воспоминания не включены в сборник прежде всего потому, что ни эпистолярная, ни мемуарная литература не могли иметь прямого влияния на ход развития научной мысли о фольклоре своего времени. Кроме того, этим высказываниям нередко присущи случайность, субъективность, а подчас и не достоверность.²

² Речь идет, разумеется, не о высказываниях крупнейших русских композиторов и музыкантов, которые давно уже стали достоянием широкой общественности. — *Примеч. редактора.*

Основной акцент в сборнике приходится, естественно, на материалы, характеризующие музыкальные особенности фольклора. Но достаточно широко используются и труды тех филологов, которые, верно ощущая неразрывность связей музыкальной и поэтической сторон народной песни, нередко уделяли внимание и музыкальным закономерностям. В этой связи нельзя не оговорить отсутствия в сборнике выдержек из работ выдающихся представителей русской критической мысли: Белинского, Добролюбова, Чернышевского. Составителю казалось нецелесообразным возвращаться к статьям, давно ставшим всеобщим достоянием и представленным к тому же достаточно полно в литературоведческих хрестоматиях по русской фольклористике³. Разумеется, составитель отдает себе отчет в значительности вклада критиков-демократов в проблематику фольклора, что отражено во вступительной статье.

В расположении материала составитель придерживается хронологического принципа; статьи одного автора публикуются монографически, то есть вслед за первым по времени выступлением на данную тему⁴. Сборник открывается статьей, в которой составитель делает попытку обрисовать картину исторического развития русской дореволюционной фольклористики, прояснить проблематику предмета, принимающую, по мере приближения к XX веку, все более отчетливую форму.

После каждого публикуемого материала (или группы материалов) помещены краткие сведения справочно-библиографического характера о его авторе.

Данный труд не мог бы быть осуществлен, если бы составителю не была оказана помощь, особенно в период ознакомления с материалом, его извлечения из газет и журналов. Особой благодарности заслуживает подлинный энтузиаст фольклора и фольклористики С. Я. Требелева. Без ее самоотверженного труда сперва по отбору, затем по переписыванию выдержек автор никогда бы не сумел охватить все необходимые источники.

К сожалению, тяжелая болезнь помешала принять активное участие в подготовке сборника опытнейшему специалисту в области подобных изда-

³ См., например: Минц С. И., Померанцева Э. В. Русская фольклористика: Хрестоматия. 2-е изд. М., 1972; Морохин В. Н. Хрестоматия по истории русской фольклористики. М., 1973.

⁴ Как известно, в советской фольклористике историю собирания и изучения русских народных песен до Великой Октябрьской социалистической революции принято делить на три периода. (См. об этом в кн.: Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, т. 2. М., 1964, с. 109.) Однако П. А. Вульфius при подготовке сборника к изданию не считал целесообразным придерживаться этого деления и группировки материала по разделам. В соответствии с изложенным выше принципом расположения статей, определяющим стал год публикации первой работы данного автора, помещенной в сборнике. Тексты статей, переизданных в советское время, приводятся по последнему изданию.

Из-за ограниченности объема сборника работы даны в сокращенном виде и представляют собой более или менее развернутые фрагменты. Все сокращения отмечены знаком <...>. Авторские подстрочные примечания сохраняются в редакции первоисточника, в отдельных случаях они опущены без особых оговорок. Примечания составителя и редактора всегда имеют специальные указания. — *Примеч. редактора.*

ний — С. М. Вильскер. Тем не менее автору удалось воспользоваться ее советами, сыгравшими свою роль в осуществлении этого издания.

Искренне признателен составитель бывшим студентам консерватории Н. К. Бондарь, Д. Д. Воробьеву, А. С. Итенберг, Н. Л. Нестеровой, которые в разное время и в разной степени внесли лепту в соби́рание материала. В составлении примечаний существенную помощь оказала составителю фольклорист Е. Е. Васильева, а в подготовке рукописи к изданию активное участие приняли Г. Р. Фрейндлинг, В. П. Коннов и Р. Н. Каганович.

Составитель сердечно благодарит сотрудников кафедр истории музыки Ленинградской консерватории, в частности профессора Е. М. Орлову, и. о. профессора С. Н. Богоявленского, и. о. профессора М. К. Михайлова за ценные советы. Особой признательности заслуживает старший научный сотрудник Института театра, музыки и кинематографии И. И. Земцовский, к которому составитель неоднократно обращался за консультацией.



К ИСТОРИИ РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

1

Музыкальная фольклористика — наука сравнительно молодая. Ее история охватывает около двухсот лет и отмечена медленным вызреванием научно обоснованных теоретических положений. В отечественной литературе они формулируются впервые в работах В. Ф. Одоевского и А. Н. Серова, развернутую же аргументацию получают лишь к концу XIX — началу XX века. В этом процессе принимали участие представители разных слоев общества, разных профессий, люди, обладавшие специальными знаниями, и просто любители народного искусства. Поэтому, чтобы получить более или менее полную картину развития мысли о музыкальном фольклоре, необходимо принимать во внимание ее победы в разных областях народоведения (этнографической, филологической, собственно музыкальной), в разных жанрах высказывания (от беглой заметки до научного исследования), у авторов разной степени одаренности и технологической оснащенности. Тогда нетрудно будет убедиться в том, что отошедшие в прошлое страницы русской фольклористики богаты интереснейшими наблюдениями, которые могут и должны служить фундаментом для современных исследований даже в тех случаях, когда нуждаются в корректировке или опровержении.

Наглядным подтверждением этого является круг проблем, затронутых ревнителями народной песни за время существования литературы о фольклоре. С первых же шагов на этом поприще встает вопрос о происхождении русской (шире — славянской) народной песни, очерчивается необходимость ее жанрового разграничения; затем внимание исследователей привлекает ладовая структура напевов; почти одновременно в их поле зрения попадает и вопрос о специфичности мелодического

строения русских песен. Параллельно делается попытка осветить вопрос взаимоотношения слова и напева, осваивается достаточно четкая дифференциация песен по жанрам, устанавливаются закономерности народного многоголосия, наконец, намечается вопрос о взаимодействии народного творчества и старинных духовных песнопений. Если вспомнить еще о попытках социального обоснования развития народной песни и о выдвигании идеи комплексного изучения народного творчества, то становится очевидным, что советским фольклористам было не о чем опереться у своих предшественников.

Приходится, однако, констатировать, что это обстоятельство далеко не всегда принимается во внимание в должной степени. Объяснение этому следует искать в явной недооценке прошлого музыкальной фольклористики, что в свою очередь, как правило, проистекает из недостаточной осведомленности фольклористов в соответствующих источниках. Многое, правда, ускользает из поля зрения исследователей потому, что стало библиографической редкостью. Воскресить этот материал из забвения, восстановить историческую перспективу развития русской мысли о музыкальном фольклоре и является задачей как сборника высказываний исследователей русской народной песни, так и предваряющей его статьи.

В основу данной статьи положен хронологический принцип освещения материала, но с существенными отклонениями. Они обусловлены тем разграничением проблематики, которое все очевиднее проступает в трудах собирателей и исследователей фольклора в последней трети XIX века. Возникает потребность группировки работ по тематическому признаку, что и осуществляется (не теряя, разумеется, из виду хронологию) начиная с пятого раздела статьи. При этом в качестве стержневых явлений выделяются монографии П. П. Сокальского и деятельность А. Л. Маслова. Если книга Сокальского оказалась в XIX веке своего рода фокусом разработки проблем ладовой организации народной песни, ее мелодической и ритмической структуры, взаимодействия в ней слова и напева, то Маслов сумел отразить в своих работах основные, наболевшие вопросы музыкальной фольклористики начала XX века. Широта его теоретических интересов наглядно выявляется в составленном им проекте курса народной музыки для консерваторий и училищ. Одновременно этот проект свидетельствует о достаточно высоком уровне знаний, достигнутом передовыми представителями науки о народном творчестве в преддверии Октября. Конечно, в послеоктябрьский период музыкальная фольклористика шагнула далеко вперед, особенно в создании научно-достоверного фонда записей и систематизации материала. Но это не дает никакого основания преуменьшать значение того, что было сделано в области изучения русской песни предшественниками советских фольклористов.

Начало собиранию и изучению музыкального народного творчества положил, как известно, В. Ф. Трутовский, опубликовавший в 1776 году первый выпуск своего «Собрания русских простых песен с нотами». Впрочем, интерес к фольклору как к памятнику устной литературы возник не намного раньше. Если исходить из первого опыта систематического собирания народных песен, то датой рождения русской фольклористики следует считать 60-е годы XVIII века, ознаменованные составлением М. Д. Чулковым «Собрания разных песен», которое вышло из печати в 1770—1774 годах. Вместе с тем распространение в обиходе большого числа рукописных сборников, частично использованных Чулковым, позволяет утверждать, что его «Собрание» было, по сути дела, уже неким обобщением труда предшествующих собирателей и, следовательно, внимание к народному творчеству проявилось ранее. Ярким подтверждением этого является относящаяся к середине столетия рукопись неизвестного автора, прозванного издателем Киршей Даниловым¹.

Увлечение фольклором, охватившее просвещенные слои общества в XVIII веке, представляет собой знаменательное явление. Ведь оно отмечено более или менее ясно ощутимым стремлением постичь народное предание как отзвук истории, то есть сознательно или подсознательно (первое реже, чем второе) рассматривать его как объект познания, следовательно, пусть в самом элементарном плане, как объект науки. «<...> Это было не случайное дело простого любопытства, — пишет по этому поводу А. Н. Пыпин, — а именно определенное, хотя часто еще весьма неумелое желание разыскать народную старину, как исторически-поучительный остаток древних времен» (разр. моя. — П. В.)².

Конечно, о строго научном понимании задачи исследователями говорить на этом этапе еще не приходится. Неумелость, на которую указывает Пыпин, сказывалась не только в неспособности внести в подбор песен дифференциацию по жанровому, а тем более историческому признаку, но и в произвольном подведении их текста и напева под нормы профессионального искусства. Понадобится немало времени и усилия ряда поколений собирателей и исследователей фольклора, прежде чем

¹ Ряд текстов этого сборника был опубликован в 1804 году; второе издание, содержащее 61 стихотворение с напевами, появилось в 1818 году; наиболее полное, пятое издание вышло в свет в 1901 году. В советское время сборник «Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым» выпущен в 1938 году (редактор С. К. Шамбинаго) и в 1958 году (подготовлен А. П. Евгеньевой и Б. Н. Путиловым); всего 65 текстов и нотных образцов.

² Пыпин А. Н. История русской этнографии. в 2-х т. т. 1. СПб., 1890. с. 26.

восторжествует окончательно точка зрения на народное творчество как на явление, обладающее своими специфическими стилистическими закономерностями, совпадающими в своей национальной сущности с направленностью развития русской профессиональной музыки, но не подлежащими ассимиляции без ущерба для своей самобытности как оригинального памятника народной культуры.

С особой наглядностью это противоречие между стремлением донести до слушателя песни народа, которые «ни украшением музыкальным, ни поправками иногда странной мелодии нигде не нарушены»³, и насильственным подчинением их чуждым законам функциональной классической гармонии проступает во втором по времени появления сборнике Львова—Прача. В предисловии к сборнику, написанном, по всем данным, Н. А. Львовым, содержится указание на трудности «сопроводить оную [мелодию] правильным басом, который бы и сам был в характере народном», что, «однако, с возможным рачением исполнено»⁴. В этом высказывании можно найти подтверждение неумелости, проистекающей из-за отсутствия представлений об особенностях русской народнопесенной речи.

Потребность в достоверной записи народных песен отвечала демократизации взглядов на судьбу народа передовых деятелей отечественной культуры. Идиллическое любование жизнью и бытом крестьян, за которым скрывалось барственное равнодушие, пренебрежение к подлинным интересам носителей «народного стихотворства», с конца XVIII века все чаще уступает место стремлению познать характер народа, его историю, его культуру. Начало такому пониманию фольклора было положено в широком плане А. Н. Радищевым. В более узком аспекте собирания и публикации народных песен оно дает о себе знать в критической оценке работы составителей и издателей. Крайне любопытна в этом отношении заметка, появившаяся в «Вестнике Европы» за 1811 год, где подчеркивается необходимость сберечь «остатки любезной старины» в «первобытной простоте своей» и привести их «в хронологический порядок (разр. моя.—П. В.)» и указывается на то, что «издатели <...> коверкают их [песни] по-своему, уродуют, вставляют новые слова вместо старых, которые им кажутся нехорошими». Резко оценивается и «нынешнее стихотворство», походящее «на разрумянную, пожилую щеголиху, которая нарядом и прикрасами закрывает свои годы», в то время как песни «суть произведения естественной поэзии, неразлучной с музыкою»⁵. Образное сравнение современной поэзии с молодящейся прелестницей направлено, видимо, в адрес распространенного в литературе подража-

³ См. ниже, с. 78.

⁴ См. ниже, с. 78.

⁵ См. ниже, с. 80, 81.

ния зарубежным образцам, прежде всего французской классической трагедии. Искажаящее неповторимую прелесть, своеобычность национальной стихии влияние иноземных примеров находит осуждение и по отношению к напевам народных песен. «Признаюсь — несколько раз слушал я, как они [иностранцы] играют наши песни по своим нотам, и всегда досадовал, что превосходнейшие места искажены ими до чрезвычайности»⁶, — говорит один из собеседников очерка «Побродягин, или Прогулки по Петербургу», относящегося к 1818 году. Непосредственно по поводу нарушения особенностей склада мелодики старинных песен при их переложении для голоса и фортепиано И. Прачем метко высказывается один из членов кружка Н. А. Львова Е. Болховитинов в письме к Г. Р. Державину от 31 июля 1815 года: «Жаль только, что Прач на вкус европейской музыки все наши старинные песни размерил на ровные такты. Сие нестерпимо. Наипаче в протяжных песнях <...>. От сего-то в устах русского мужика, поющего сии песни не по такту, а с временною вытяжкой многих слогов, они чувствительнее, нежели как можно петь их по нотам Прачевым»⁷. Если в первом высказывании в основу суждения положено лишь слушательское ощущение, то во втором намечается проникновение в закономерности фольклора, что не является уже единичным случаем в литературе начала XIX века. Правда, предпосылки научного изучения народного творчества в конце XVIII — начале XIX века сосредоточены преимущественно в руках словесников. Но, во-первых, тесное взаимодействие слова и напева в народной песне заставляло и словесников касаться музыкальной стороны явления; во-вторых, существенные проблемы нарождающейся фольклористики затрагиваются и людьми, причастными к музыке, хотя и не являющимися в прямом смысле музыкантами. К ним, несомненно, следует отнести Н. А. Львова, перу которого принадлежит предисловие к первому изданию «Собрания народных русских песен 1790 года».

Больше того, М. К. Азадовский считает, что предисловие Львова — «это первое в русской литературе применение к народной словесности научного метода и научных точек зрения»⁸, что разумеется, не следует понимать как признание абсолютной научной ценности высказанных Львовым мыслей. Кроме того, вернее было бы говорить, тем более в данном случае, когда речь идет о сборнике напевов, о вкладе Львова в изучение фольклора как комплексного явления, а не как памятника словесности. Как бы там ни было, но именно при публикации одного из первых музыкальных сборников были выдвинуты во-

⁶ Соревнователь просвещения и благотворения. Спб., 1818. ч. 3. с. 223.

⁷ Державин Г. Р. Собр. соч., в 7-ми т., т. 6. С объяснительными примечаниями Я. Грота. Спб., 1871, с. 313.

⁸ Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. 1. М., 1958, с. 75.

просы, оказавшиеся впоследствии в центре внимания фольклористики. Это прежде всего вопрос о происхождении русской народной песни. Родоначальницей ее, как и многие последующие исследователи, Львов ошибочно считал древнегреческую музыку. Связь с античной традицией устанавливается им и при определении жанрового разнообразия русских песен. В частности, особенно заметные преемственные нити, идущие, по его мнению, от греческой музыки, обнаруживаются в протяжных, святочных и подблюдных песнях. Отмечается Львовым и различие в складе старинных и «новосочиненных „мелодических”» песен, в чем В. М. Беляев не без основания усматривает попытку разграничить крестьянскую и городскую народную песню⁹. Львов подчеркивает роль народных напевов в обогащении языка композиторов: «<...> какое славное употребление могут сделать они и из самой странности музыкальной, какая есть в некоторых песнях наших»¹⁰, — писал он, что, несомненно, следует расценивать как пусть еще смутное, но все же предвидение решающей роли народной музыки в развитии национальной культуры.

Львов не дожид до второго издания сборника, вышедшего в 1806 году. «Предуведомление» к этому изданию было переработано неизвестным лицом, вероятно, кем-то из членов его кружка. Любопытно, что автор «Предуведомления» отступает от некоторых положений Львова. В частности, он ставит под сомнение теорию древнегреческого происхождения русских народных песен, обнаруживая склонность поддержать обратную точку зрения, усматривающую зависимость греческой музыки от северных народов. Бóльшая демократичность автора «Предуведомления» заставляет его заменить несколько пренебрежительно звучащее в тексте статьи Львова слово «мужик» на «простолюдин» — мелочь, но в условиях того времени достаточно весомая. В этом же плане существенно утверждение им принадлежности народных песен «всему народу» и указание на то, что сочинителями многих песен «были казаки, бурлаки, стрельцы, старых служб служилые люди, фабричные, солдаты, матросы, ямщики»¹¹. Наконец, автор устанавливает возможность постижения на основе народного пения народного характера. При этом он, в противовес ставшему вскоре общим местом мнению об унылости как о ведущей черте русских песен, усматривает в них «нежность, чувствительность русского народа и то расположение души к меланхолии, которое производит великих людей во всех родах». Минорный склад, по мнению автора, не может служить препятствием к отражению в песнях наряду

⁹ См.: Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач. 5-е изд./Ред., вступ. статья В. М. Беляева — М., 1955, с. 10.

¹⁰ Там же, с. 42. (См. ниже, с. 78).

¹¹ Собрание народных русских песен с их голосами, с. 46. 44

застроением печали, горести, «любви Россиян ко славе, решимости их на отважные подвиги». Если присовокупить к сказанному, что в «Предупреждении» затрагиваются и особенности стихосложения, «удивительное согласие сей [просодии] с музыкаю»¹², то нельзя не расширить позитивную характеристику вклада в фольклористику издателей «Собрания», которую дал Азадовский. Н. А. Львов и его последователь, в сущности, затронули все основные вопросы, вставшие на рубеже столетий перед людьми, осознавшими значение народного творчества. Правда, по сравнению с теми представлениями, которые уже сложились в науке XVIII века о жизни народа на основании путешествий, организованных Академией наук, в тени осталась одна область — этнографическая. Но интерес к собственно этнографическому изучению русского народа проявился позднее — в 30-е и 40-е годы XIX века.

Из ранних источников в этом смысле привлекает внимание объемистый труд И. Г. Георги «Описание всех обитающих в Российском государстве народов» (СПб., 1799), содержащий характеристику нравов, обычаев, одежды, песен, плясок и даже инструментов. Впрочем, в отношении народного инструментария пальму первенства надо отдать двум другим авторам: И. Н. Болтину, коснувшемуся этого вопроса еще в 1788 году¹³, и врачу сухопутного кадетского корпуса в Петербурге шотландцу М. Гутри, описавшему инструменты в работе «О древностях русских» (1797). Но статья Гутри стала достоянием русской фольклористики лишь в 1844 году, когда перевод ее был опубликован в журнале «Маяк»¹⁴. Таким образом, в историю русской мысли о фольклоре она входит с большим опозданием, о чем нельзя не пожалеть, поскольку автор, хотя и совсем смутно, но высказывает два предположения, в какой-то мере подхваченные учеными XIX и даже XX века. Гутри так излагает эти предположения: «Открытие общего начала всех европейских народов поддало мне смелость приписать общее и одинаковое начало русским и грекам <...>. При этой гипотезе любопытное явление, составляющее предмет сих разысканий, гораздо легче разъясняется, нежели при той, что русские получили от греков свое баснословие и прочее <...>».

Если же пред[по]ложить, что русские так, как и прочие народы европейские, имеют свое происхождение на Востоке, то ясно, что и баснословие свое они принесли с собой; и сие гораздо вероятнее, нежели мнение, будто они после все это заимствовали из Греции»¹⁵.

¹² Собрание народных русских песен с их голосами, с. 47—48.

¹³ Примечания на историю древняя и нынешняя России г. Леклерка, сочиненные генерал-майором Иваном Болтиным, в 2-х т., т. 2. [Б. м.], 1788. с. 384—385.

¹⁴ См.: Маяк, 1844, т. 13, гл. 3, с. 59—80; т. 15, гл. 3, с. 41—58.

¹⁵ Маяк, 1844, т. 13, гл. 3, с. 64—65.

В 20-е годы XIX века множится число работ, посвященных народному творчеству словесниками. Вслед за книгой «Разговоры о словесности» А. С. Шишкова, появившейся в 1811 году, этой «в полном смысле апологией простонародной поэзии»¹⁶, выходят в свет статьи и очерки Н. Грамматина, Н. А. Цертелева, А. Г. Глаголева, А. М. Кубарева. Обычно увлеченность народной поэзией сочеталась у этих авторов с полной недооценкой народа как движущей силы национальной культуры. Тем не менее указанные работы внесли существенный вклад в постижение особенностей народного творчества, укрепили представление об эстетических достоинствах народной поэзии, углубили характеристику ее жанров, наконец, что наиболее важно, открыли доступ к ее структурным закономерностям. Крайне существенно, что с первых же шагов на этом пути исследователи принимают во внимание тесную связь в народной песне текста и напева. По-разному, в более или менее отчетливой формулировке мысль эта оттеняется каждым. Нельзя не отметить, что при этом они верно улавливают преимущества музыки в смысле непосредственного выражения чувства. «<...> Различие нравственных способностей, отпечатлевшееся верно в поэзии народных песен, еще вернее видно в их напевах»¹⁷, — пишет А. Гевлич. «По тому или иному напеву мы можем судить и о содержании русских песен»¹⁸, — утверждает А. Глаголев. Особенно интересна позиция А. Кубарева, с полной определенностью отстаивавшего необходимость анализа стихотворного склада исходя из напева: «Чтобы узнать их [народных песен] размер, должно иметь предварительное познание их напева»¹⁹. В качестве примера Кубарев останавливается на бытине. Протяжные или заунывные песни, «в которых иногда один слог протягивается на два, на три и более тактов», Кубарев предлагает «лучше оставить музыке»²⁰.

О зависимости «механизма куплетов <...> от музыкального состава в напеве» говорит несколько позже и Ю. И. Венелин²¹. Любопытно, что понимание формообразующей силы музыки было свойственно многим представителям филологической фольклористики. Некоторые из них, например С. Н. Шафранов, А. А. Потемня, Ф. Е. Корш, отваживались даже прибегать к музыкальным примерам. Научная достоверность их выводов,

¹⁶ Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. 1, с. 146.

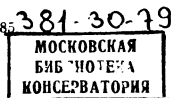
¹⁷ См. ниже, с. 81.

¹⁸ Глаголев А. О характере русских народных песен. — Труды Общества любителей Российской словесности при Московском университете, 1818, ч. 2, с. 37.

¹⁹ См. ниже, с. 84.

²⁰ См. там же, с. 85.

²¹ См. ниже, с. 86.



правда, страдала от недостаточной профессиональной осведомленности в вопросах музыкального искусства. Это, естественно, давало основание для критики их взглядов со стороны музыкантов. Последние чаще пытались установить некую равнодействующую в соотношении двух основных компонентов народной песни, склоняясь в определенных случаях (например, по отношению к песням повествовательным) к тому, чтобы оставлять приоритет в ритмической организации песни за словом.

Впрочем, вопрос этот до сего времени остается предметом дискуссий, что и не удивительно, поскольку у науки нет (и добавим, видимо, не будет) данных, которые позволили бы безоговорочно определить последовательность рождения слагаемых искусства древности. Очевидно, что приближение к более или менее достоверному суждению в этой области требует объединенных усилий музыкантов, филологов, археологов, а может быть, еще и хореографов.

Ясное представление о необходимости комплексного изучения народной песни стало достоянием фольклористики совсем недавно. Но это отнюдь не означает, что комплексный метод прочно вошел в практическую повседневную жизнь собирателей и исследователей фольклора. Как и в XIX веке, продолжают выходить в свет издания народных песен без напевов, и хотя большинство словесников вполне отдают себе отчет в значении музыкальной стороны исследуемого ими явления, они по понятным причинам не берут на себя смелость вторгаться туда, куда, не задумываясь, вторгались их предшественники. Это избавляет их от опасности дилетантизма, но и начисто закрывает путь к тем провидениям, которые представляли взору первопроходцев прошлого. Детство фольклористики, отмеченное наивной непосредственностью восприятия, бедное научно обоснованными теоретическими выводами, богато живым ощущением художественной природы народной песни, что позволяло ее поклонникам находить подчас меткие определения ее сущности, не прибегая к доказательствам. В этом отношении можно, пожалуй, говорить об известной аналогии между подходом к народной песне исследователей первой трети XIX века и составителей песенных, в частности музыкальных, сборников. И переиздание сборника Львова—Прача (1806), и публикация сборников И. А. Рупина (1831—1833) и Д. Н. Кашина (1833—1834) были вызваны потребностью сделать народную песню достоянием любительского музицирования. Естественно, что они осуществлялись под знаком ее сближения с городскими традициями, что, разумеется, меняло ее исконный облик, но зато доносило ее до сердца слушателей и вместе с тем открывало путь к созданию песен в народном духе композиторами. По этому пути пошли, как известно, несколько позже А. Варламов и А. Гурилев, объединившие в одном русле обработки народных песен и собственные произведения. «<...> Многие сочиненные

Варламовым или Гурилевым романсы и песни близки к аранжировкам подлинных народных песен, сделанных ими же»²², — отмечает Б. В. Асафьев. С позиций фольклористических такое вольное обращение с первоисточником не могло быть одобрено и получило резкую, уничтожающую оценку, в первую очередь, в суждениях о народной песне В. Ф. Одоевского. Но у ревнителей национальной культуры в ее понимании прежде всего как культуры восприятия и распространения народной песни за пределами родившей ее крестьянской среды подобные опыты вызвали одобрение, ибо утверждали право русского профессионального искусства на самобытность.

Как правило, правда, такое отношение было характерно для немусыкантов, которые подходили к оценке публикаций вне критериев достоверности записи напевов или соответствия их обработки профессиональным требованиям. Именно в этом русле находится отклик Н. Полевого на сборник «Русские народные песни» Д. Н. Кашина²³. В известной степени такой подход может быть охарактеризован словами Д. Веневитинова, усматривавшего наличие народности «не в черевичках и не в бородах, <...> не в картинах, принадлежащих какой-либо особенной стороне, „но в самих чувствах поэта, напитанного духом одного народа и живущего, так сказать, в развитии, успехах и отдельности его характера“»²⁴.

Конечно, было бы преувеличением ставить знак равенства между мнением Веневитинова, пытавшегося придать понятию народности историческую и философскую перспективу и в этом смысле предвосхищающего Белинского, с восторженным, но и расплывчатым представлением об облагороженной народности Полевого. Но несомненно, что и появление сборников, и создание песен и романсов, идущих навстречу потребностям бытового музицирования, и все ширящееся обсуждение проблемы народности на страницах периодической печати свидетельствуют об усилении демократических тенденций в развитии культуры, с чем вынуждены были, разумеется, на свой лад, считаться и представители властей. В противовес прогрессивному течению общественной мысли они выдвигали свой идеал народности, направленный на укрепление существующего государственного строя. В литературоведении XIX века он получил меткое название официальной народности. Интересы национальной культуры тесно сплетаются в этом идеале с интересами православной церкви и самодержавия. «<...> Изображение и толкование народности. — пишет по этому поводу Пыпин, — пригнано к условному официальному представлению, которое

²² Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968, с. 105.

²³ Полевой Н. Об издании собрания русских народных песен Д. Н. Кашиным — Московский телеграф, 1833, № 18, сентябрь, с. 266—272.

²⁴ Цит. по кн.: Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. I, с. 219.

строилось по Державину и Карамзину, в соединении с бюрократическими и помещичьими взглядами, с двусмысленной любовью к „мужичку” и с так называемым „квасным” патриотизмом, для которого найден был тогда термин — или Полевым, или кн. П. А. Вяземским»²⁵. Корни официальной народности восходят еще к фольклоризму Екатерины II, но со всей силой как идеологическое течение она обнаружилась в царствование Николая I, мечтавшего о том, чтобы заставить служить этому идеалу и Пушкина. Неизменность крепостнического строя, патриархальных взаимоотношений «царя-батюшки и верных его дедушек» — вот на чем базировалась эта версия народности. В России «господствует наилучший порядок вещей, согласный с требованиями религии и истинной политической мудрости»²⁶. Своеобразный быт России «отвечает нашим нравам и свидетельствует о неиспорченности народа: так, крепостное право <...> сохраняет в себе много патриархального»²⁷, — считали представители официальной народности.

Активно способствовали распространению интереса к народной песни, ее углубленному познанию славянофилы, подчеркивавшие свою веру в нравственные силы народа и дававшие высокую эстетическую оценку народного творчества. Достаточно вспомнить, что в кругу славянофилов возникла идея издания сборника народных песен П. В. Киреевского, выдвинувшего, кстати сказать, в своей «Песенной прокламации» (1837—1838) такие важные принципы, как запись любой, самой нескладной песни, следование тексту слово в слово, поверку записи с голоса. Вместе с тем нельзя забывать, что влияние славянофильской концепции воздвигало преграды на пути осмысления исторического развития народного творчества, понимания его действительного значения, живой связи с современностью. Последняя (прежде всего в плане оплодотворения развития профессиональной литературы) была свойственна воззрениям на фольклор наиболее передовых деятелей середины века, в первую очередь революционным демократам: Белинскому, Чернышевскому, Добролюбову.

Однако нельзя представлять себе становление науки о фольклоре как последовательность сменяющих друг друга теорий и школ или как существование строго разграниченных параллельных направлений (мифологической школы, школы заимствования, этнографической, исторической): «<...> не смена, не чередование, но одновременное развитие научной мысли в разных направлениях»²⁸ — так характеризует этот процесс Азадовский еще в самом начале своей «Истории русской фольклористики».

²⁵ Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. I, с. 234.

²⁶ Пыпин А. Н. Исторические очерки, 3-е изд. СПб., 1906, с. 113.

²⁷ Там же, с. 115.

²⁸ Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. I, с. 29.

Но было бы еще точнее указать и на роль в этом процессе взаимодействия разнонаправленных точек зрения, что не исключает, конечно, верности отдельных исследователей раз избранной позиции.

Именно с такими смешанными по своему генезису воззрениями мы встречаемся в деятельности людей, заложивших основу музыкальной фольклористики в собственном смысле слова. В первую очередь здесь необходимо вспомнить о В. Ф. Одоевском, впервые заявившем о себе, как о знатоке русской народной и церковной музыки, в 1821 году²⁹. Одоевский принадлежал к числу эрудированнейших людей своего времени. В историю русской музыкальной культуры он вошел и как музыкальный критик, и как исследователь особенностей напевов русской народной песни, как пропагандист профессионального музыкального образования, и, наконец, как своеобразный писатель, перенесший на русскую почву своевольную, но яркую манеру толкования музыкальных явлений Э. Т. А. Гофмана. Уже в этом суммарном перечислении сторон деятельности Одоевского проступает не только широта его интересов, но и его способность использовать творчески достижения прогрессивной мысли, независимо от того, из какого лагеря они исходили. Именно это обстоятельство позволило ему в конце жизни, в составленном им «при содействии <...> Д. В. Разумовского»³⁰ вопроснике определить существенные вехи, которым должна следовать наука о народной песне и которым, добавим, она еще не всегда следует и поныне. Особенно показательны в этом плане вопросы, касающиеся взаимовлияния народной и церковной музыки, проникновения в Россию воздействия западной музыки и связи русской народной песни и песни чудских и монгольских племен. Указывая на необходимость изучения народной песни в этих аспектах, Одоевский обнаружил понимание необходимости историко-этнографического подхода к исследованию фольклора.

К этому же времени относится и высказывание Одоевского, свидетельствующее о том, что он не был чужд и мыслей об общности истоков древних напевов у разных народов (конкретно — русского и индийского); правда, говорит он об этом крайне осторожно, не позволяя себе делать никаких выводов³¹.

Основной же пафос работ Одоевского, посвященных русской народной песне, заключается в отстаивании ее самобытности. Его увлеченность красотами русского народного творчества наряду с научной пытливостью позволяют ему создать теорети-

²⁹ Одоевский В. Ф. О русской церковной музыке. — Отечественные записки. 1821. № 19, ноябрь, с. 145—157.

³⁰ Труды Первого археологического съезда в Москве. 1869 г. М., 1871, с. CXI.

³¹ См.: О[доевский] В. Русская и так называемая общая музыка — Русский, 1867. т. 11, 12; см. также: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 319.

чески обоснованную концепцию самостоятельности русской народной песни.

При этом он видит в русской песне некий монолит, относя к старинным песням все, что возникло в допетровские времена; в более же поздних образцах проявление западного влияния, некое «боковое движение русской музыки» — «факт прискорбный, но совершившийся в живом организме общества»³².

Именно это обстоятельство, по мнению Одоевского, заставляет с особым вниманием отнестись к памятникам старины и, поскольку они еще составляют до сего дня духовную пищу народа, постараться развить эти традиции и заставить общество их усвоить. Именно этой цели должно служить выявление специфических национальных особенностей русской народной песни, к которым он в первую очередь относит движение мелодии в пределах квинты и ее ладовую организацию в рамках разных форм неполного диатонического звукоряда, так называемые «погласицы»³³. Нельзя не признать, что в этих суждениях Одоевский находился на правильном пути, хотя и чрезвычайно сузил перспективу анализа, прежде всего из-за недифференцированного, внеисторического рассмотрения песни. В этом он, пожалуй, остался на уровне мифологического представления о народном творчестве, а это лишило его возможности уловить в русской народной песне наличие постепенного ее развития, а следовательно, и усложнения ее мелодической и ладовой структуры. Впрочем, надо помнить о том, что кругозор его был ограничен относительно малым количеством записанных напевов. В пределах же достижимого его наблюдения отличаются большой чуткостью. Они не ограничиваются характеристикой мелодических закономерностей, а касаются и других вопросов. Так, подчеркивая разнообразие народных песен, он метко определяет богатство их смысла: молодечество, величавость или мечтательность, иронический характер, тихое довольство — беззаботность или, наконец, разгул³⁴. В другом месте он ставит в зависимость появление мелодий, «кои требуют сопровождения минорной терции», от крепостного состояния, когда с «введением кабалы и холопства вольная борьба (с порабощателями монголами. — П. В.) кончилась; остался лишь гнет однообразного, томительного, безнадежного рабства»³⁵. И хотя такая параллель не может быть принята современной наукой, нельзя

³² Одоевский В. Ф. Русская и так называемая общая музыка. — Музыкально-литературное наследие, с. 322.

³³ См. близкие по содержанию статьи: Письмо кн. В. Ф. Одоевского к издателю об исконной великорусской музыке. — Музыкально-литературное наследие, с. 276; «Мирская песня, написанная на восемь гласов крѣчками с киншварными пометами». — Там же, с. 371—382.

³⁴ Одоевский В. Ф. [«Прощай, девки...»]. — Музыкально-литературное наследие, с. 482.

³⁵ См. ниже, с. 94.

не оценить положительно саму попытку связать стилистические признаки с общественными условиями жизни создателей песни. «Горячий сторонник отмены крепостного права» А. П. Заблочкин-Десятовский сказал в 1859 году, что «есть между нами <...> человек, который хотя и рожден вдали от народа, хотя воспитан и всегда жил среди высшего сословия и всегда занимал высокое общественное положение, но умел отгадать сердцем потребности народа и всегда служил его пользам»³⁶.

Одним словом, подобно тому как в кабинете «князя, где велись всевозможные беседы на музыкальные, литературные, философские или естественнонаучные темы <...> было принято демократическое равенство сословий и состояний»³⁷, так в его выступлениях о русской музыке господствовала ясно выраженная демократическая направленность. Она шла навстречу все более и более растущему интересу широких кругов общества к народному творчеству, к истории и быту народов, населяющих Россию.

4

В 30-е и 40-е годы XIX века выходят из печати «первые труды по собственно этнографическому изучению русского народа, имевшие научное достоинство <...> Это были в особенности труды Снегирева, Сахарова, Терещенки; множество песенного и иного этнографического материала стало появляться в журналах»³⁸. «<...> Собирательство приобретает более широкую географическую базу, а вместе с тем расширяется и социальный состав собирателей»³⁹. Важным источником распространения знаний о фольклоре становятся «Губернские ведомости», учрежденные впервые в 1838 году. Пожалуй, именно эти газеты, издающиеся и в периферийных центрах, становятся своеобразным барометром возрастающего интереса к народному творчеству. Естественно, что в таких условиях растет и требовательность к качеству публикуемых записей народных песен, все чаще подчеркивается необходимость более тщательного их изучения, и не только в интересах науки, а что особенно существенно, в интересах творчества, ради создания национальной музыкальной школы. «Одно из замечательнейших направлений нашего века есть стремление к аналитической разработке фактов везде, куда прежде ум человеческий вносил, не спросясь природы и истории, свои собственные построения и гипоте-

³⁶ См.: Бернандт Г. Б. В. Ф. Одоевский — музыкант. — Вступ. статья в кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие, с. 21.

³⁷ Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке, в 3-х т., т. I. Л., 1954, с. 15—16.

³⁸ Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. I, с. 30.

³⁹ Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. I, с. 345.

зы»⁴⁰, — отмечает автор статьи «Русские свадебные причитания». Поскольку «знакомство с русскими песнями очень важно и в психологическом, и в юридическом, и в историческом, и в археологическом отношениях», ощущается насущная потребность создать «полный и истинно русский кодекс песен русского народа»⁴¹, что невозможно без соблюдения таких правил записи, которые бы обеспечили максимальную ее достоверность. Последние достаточно четко сформулированы в статье А. Пискарева, откуда взяты и предыдущие цитаты. Пискарев указывает, что «записывать песни должно не от всякого встречного и поперечного, а только от известных в народе песельников и песельниц. <...> Записанную со слов песню непременно проверять с голоса. При издании в свет исправлять только безграмотность в песнях, а складу и ладу их не касаться»⁴². В этом высказывании, как в капле воды, отражен коренной сдвиг во взгляде на задачи собирателя, свершившийся за какие-то два десятилетия.

Не менее показательным является мнение автора анонимной статьи в «Казанских губернских ведомостях» за 1847 год, ратующего за создание на основе постижения особенностей русской народной песни своей музыкальной школы. Достижение этой цели отнюдь не предполагает подражания «пассамам или оборотам песни». Следует изучить «все песни народа» и угадать «чувством тот общий характер, который делает их народными», а для этого необходимо «прежде всего иметь полный и хороший сборник русских народных мелодий и хоров»⁴³. Пожалуй, есть основание усмотреть в такой постановке вопроса отголосок взглядов на народность художественной литературы Белинского. Последнее тем более вероятно, что Белинский «оказал очень большое влияние и на музыкальную критику»⁴⁴. По словам В. В. Стасова, великий критик-демократ «был — решительно нашим настоящим воспитателем»⁴⁵. Но «взгляды Белинского <...> дают себя отраженно чувствовать уже в деятельности таких критиков, как Одоевский, Мельгунов, Боткин и др.»⁴⁶, то есть его современников в собственном смысле слова. К ним можно отнести и автора заинтересовавшей нас статьи, с тем большим основанием, что воздействие Белинского можно обнаружить и в его оценке отношения народного и профессиональ-

⁴⁰ [Б. а.] Русские свадебные причитания. — Сын отечества, Спб., 1840. т. 3. кн. 2, с. 201.

⁴¹ Пискарев А. И. Русские народные песни. — Финский вестник, Спб., 1847, т. 21. № 9, сентябрь. Смесь, с. 1, 2.

⁴² См. ниже, с. 101.

⁴³ [Б. а.] Письмо о русской народной музыке. — Казанские губернские ведомости, 1847, № 19, стлб. 246.

⁴⁴ Кремлев Ю. А. Цит. соч., с. 134.

⁴⁵ Стасов В. В. Училище правоповедения сорок лет тому назад. — Избр. соч., в 3-х т., т. 2. М., 1952, с. 384.

⁴⁶ Кремлев Ю. А. Цит. соч., с. 136.

ного творчества. Как известно, Белинский считал, что «народ — почва, хранящая жизненные соки всякого развития, а личность — цвет и плод этой почвы»⁴⁷. Поэтому Белинский находил обязательным для писателя преодоление народной стихии, ее решительное переосмысление. Безымянный автор придерживается той же точки зрения, только выражает ее более прямолинейно.

Заметные сдвиги наблюдаются и в суждениях об истории народных обычаев и обрядов. Спор между сторонниками греческого происхождения культового ритуала древних славян и их противниками, отстаивавшими первичность воздействия славян на греков, все чаще уступает место утверждению общности древних форм жизни у всех народов. Характерно, что и этот вопрос выносится на страницы «Губернских ведомостей», примером чему может служить статья А. Лекиера «Маскарады, игры и увеселения древних русских во время святок», появившаяся в 1849 году⁴⁸, в которой автор знакомит читателя с сложившимися к этому времени взглядами на фольклор.

Все более строгие требования предъявляются к составителям сборников. В свою очередь, среди последних появляются лица, обладающие незаурядным поэтическим и музыкальным чутьем, относящиеся к изданию народных песен с любовью и ответственностью. К таковым, безусловно, следует отнести М. А. Стаховича, не только пополнившего своим собранием немногочисленный запас песен, записанных с голоса, но и попытавшегося аналитически осмыслить некоторые особенности их мелодического и гармонического склада. Стаховичу принадлежит заслуга применения к музыке, причем не теоретически, а практически восходящей к П. В. Киреевскому мысли о познавательном значении вариантов. Эта мысль натолкнула Стаховича на рассмотрение интонационного состава разных песен, на их сравнение, в результате чего он выдвинул интересное предположение о принадлежности ряда напевов целому отделу «песен, сродственных между собою музыкально»⁴⁹. Развивая это положение, Стахович приходит к выводу, что «недоразумение между композитором (обрабатывающим народную мелодию. — П. В.) и слушателем <...> происходит оттого, что в отдельной музыкальной выделке известной песни ищут того неумовимого впечатления русской музыки, которое <...> определяется только значением темы в системе однородных с нею вариантов в народном пении, где невольно одна песня рождает другую и

⁴⁷ Белинский В. Г. Сельское чтение, издаваемое кн. В. Ф. Одоевским и А. П. Заблоцким. — Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 384.

⁴⁸ Витебские губернские ведомости, 1849, 15 и 22 января.

⁴⁹ См. ниже, с. 102. Эта мысль М. А. Стаховича оттеняется и Н. М. Владкиной-Бачинской во вступительной статье к советскому переизданию сборника. См.: Стахович М. Собрание русских народных песен. 2-е изд./ Предисл.: ред. Н. Бачинской. М., 1964, с. 9.

где песни дополняют друг друга <...>»⁵⁰. Точка зрения Стаховича касательно взаимоотношений композитора и слушателя, конечно, уязвима, но нельзя не удивляться его прозорливости в определении непрестанной изменчивости существования народной песни. Несомненный интерес представляют и наблюдения Стаховича над многоголосием, обнаруживающим, по мнению исследователя, в движении голосов некое подобие имитационной полифонии. Сходство мотивов величальных, уличных и плясовых песен, построенных «на самых коренных аккордах», с песнями из сборника Кирши Данилова «наводит [Стаховича] на гипотезу, что древняя наша эпическая поэзия близка была по музыкальной своей форме к нынешним величальным песням»⁵¹.

Эскизность высказываний Стаховича, так же как и мало-объемность его публикаций, прекратившихся из-за преждевременной смерти автора, не помешали достаточно широкому резонансу, который получило его «Собрание» в кругу лиц, заинтересованных в судьбе народной песни. Прежде всего откликнулись его единомышленники из «молодой редакции» «Москвитянина» — Т. Филиппов и Ап. Григорьев. Филиппов принадлежал к числу наиболее активных и последовательных ревнителей народного творчества. Хотя теоретические позиции Филиппова и «носили определенную реакционную окраску», нельзя не признать за ним значительных заслуг в борьбе «за признание художественного и общественного значения народных преданий и песен, за сбережение песни в быту»⁵².

В отзыве о первой тетради «Собрания» Стаховича Филиппов особо подчеркивает наличие у издателя «уважения к предмету»⁵³, добросовестность изучения сокровищ народной поэзии и музыки, бережное отношение к тексту и напеву песен.

Примерно в тех же выражениях отзывается о публикациях Стаховича и Ап. Григорьев. Однако, в отличие от Филиппова, он указывает и на их недостатки, проистекающие, по его мнению, из меньшей одаренности Стаховича как музыканта, чем поэта. «<...> Музыкальные труды его — дело одного знания, — и от этого-то <...> происходят, с одной стороны, крайняя бедность, а с другой — отсутствие простоты в гармонической части его аранжировок»⁵⁴ — вот как он формулирует свои отнюдь не лишние основания претензии. Поскольку песня продолжает твориться на глазах собирателя, необходима тщательная проверка вариантов, в прихотливом сплетении которых и следует проследживать сложный путь развития «песни-типа». Эта мысль

⁵⁰ См. ниже, с. 103.

⁵¹ См. ниже, с. 102.

⁵² Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. 2. М., 1963, с. 89.

⁵³ См. ниже, с. 107.

⁵⁴ См. ниже, с. 112.

идентична взгляду Стаховича, который в своем ответе Григорьеву пытается даже оправдать сухость, однообразие своей гармонизации именно стремлением ясно вывести «сродство этих песен, и чтобы каждая обработка отдельная не противоречила одинаковому закону их общего склада» (разр. моя. — П. В.)⁵⁵. Правда, Стахович имеет в виду слагаемые напева, а Григорьев — текста. Но смысл их воззрений одинаков. Он сводится, по сути дела, к установлению закона миграции, представляющего в таком толковании естественной, органической особенностью устного бытования народных песен. С этой позиции Григорьеву вполне закономерно представляется необходимым принимать во внимание и очевидные искажения песен, поскольку «нет искажения, которое не наводило бы на тип»⁵⁶.

Крайне существенны, как нам кажется, мысли Григорьева по поводу соотношения культуры народной и культуры образованных слоев общества. Он не видит между ними разрыва. «Связь с жизнью, с почвой в истинно образованном человеке не прерывается образованием, а в тех, которые имели несчастье образоваться фальшиво, но у которых есть внутренний какой-нибудь запас, может быть легко восстановлена — легко потому, что мы русские люди <...>»⁵⁷, — пишет Григорьев. В сочетании со способностью вникать в изменчивый облик народного искусства такой взгляд служит предпосылкой для более объективного суждения об отступлениях от девственного склада крестьянской песни. Не в этом ли следует искать причину благожелательного отношения Григорьева к аранжировкам Рупина, Варламова и Гурилева, подвергавшихся (в частности, Варламов и Гурилев) резкой критике ревнителей старинной народной песни, например Одоевского?

В этой связи заслуживает упоминания опубликованная несколько ранее в «Москвитянине» статья Н. И. Захарова под инициалами «Н. З.» «Кое-что по поводу русских песен, собранных и переложённых для пения с фортепиано г. Гурилевым». Автор упрекает Гурилева в том, что его переложение «грешит весьма часто <...> против основных музыкальных правил, строгое соблюдение которых никогда не может назваться педантизмом в таком важном деле, как переложение на ноты национальных песен»⁵⁸. Казалось бы, такое суждение дает основание усмотреть в авторе сторонника обработок народных песен по правилам европейской профессиональной гармонии. На деле же критик стремится увязать верность оригинальному складу национальных мелодий с «основными законами европейской

⁵⁵ Стахович М. Антикритика. Русские песни. Критический опыт А. Григорьева. — Москвитянин, 1855. т. 2. № 6. кн. 2. с. 165.

⁵⁶ См. ниже, с. 110.

⁵⁷ См. ниже, с. 109.

⁵⁸ См. ниже, с. 104.

музыки»⁵⁹, что в контексте статьи, а тем более при сопоставлении с очерком Григорьева, воспринимается как признание права на существование «городского» толкования фольклора. Что в лице Захарова редакция имела сотрудника, отдававшего себе полный отчет в самобытности русской музыкальной культуры, видно из другой его статьи — «Несколько слов о музыке и о методе музыкального учения в России», в которой отмечается «чистое, естественное и могучее воспроизведение самобытных русских мелодий»⁶⁰ в «Иване Сусанине».

Значительным событием в истории музыкальной фольклористики середины века следует считать появление отзыва на «Собрание» Стаховича А. Ф. Тюрин. Статья Тюрин была опубликована в «Известиях Академии наук по отделению русского языка и словесности», что само по себе явилось достаточным свидетельством и значимости труда Стаховича и серьезности замысла критика. Ведь «Известия» к этому времени уже успели зарекомендовать себя как орган, имеющий «немалое возбуждающее влияние»⁶¹, преимущественно благодаря активному участию в нем И. И. Срезневского, крупного авторитета в области филологии, этнографии и археологии, который личным примером приучал своих соратников ставить «вопросы на почву точного исследования»⁶². К последнему стремится в своей рецензии и Тюрин. Она лишена полемической нотки, характерной для высказывания Григорьева, и отличается большей собранностью и последовательностью изложения. Отталкиваясь от общих положений, в основе своей близких Григорьеву, Тюрин акцентирует трудности, возникающие перед составителями музыкальных сборников народных песен. Обязательным условием успешного решения этой задачи, по его словам, является «полное сочувствие к мелодии», эстетическая увлеченность ею, которая «при достаточном теоретическом образовании музыканта»⁶³ позволит ему найти соответствующее интонационное, ритмическое и темповое воплощение. Что же касается гармонизации, то здесь Тюрин допускает возможность «принести в жертву все схоластические требования. Когда дело идет о русской песне, кто из нас не согласился бы на всевозможные запрещенные гармонические ходы, лишь бы увидеть свою песню живьем?»⁶⁴ Критерий живого, эстетически полноценного звучания народной песни, такой обработки, которая бы облегчила «уразуменье мелодии для людей без навыка»⁶⁵, служит и оценке Тюриним

⁵⁹ З. Н. [Захаров Н. И.] Кое-что по поводу русских песен... — Москвитин, 1852, т. 4, отд. 5, с. 158.

⁶⁰ Цит. по кн.: Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке, т. 1, с. 176.

⁶¹ Пыпин А. Н. История русской этнографии, т. 2. Спб., 1891, с. 51.

⁶² Там же, с. 52.

⁶³ См. ниже, с. 116.

⁶⁴ Там же, 117.

⁶⁵ См. ниже, с. 119.

переложений Стаховича. Отдавая должное отбору напевов, он осуждает бледность и бедность «постановки песен», их «гармонировки»⁶⁶. Критически относится Тюрин и к представленным в сборнике Стаховича обработкам «Киршевских мелодий». Тюрин вообще ставит под сомнение достоверность записей Кирши Данилова и требует, что весьма знаменательно, проверки его напевов живым исполнением. «Память народа вовсе не так коротка: былины и нынче еще поют»⁶⁷, — пишет он, как бы предвидя открытие несколько лет спустя северных былин П. Н. Рыбниковым.

Углубляющееся с конца 40-х годов изучение истории, нашедшее отражение в трудах С. М. Соловьева, К. Д. Кавелина, Н. В. Калачова и других, закономерно должно было привести к более вескому научному обоснованию проблем археологии, этнографии, фольклористики. «<...> Целью истории стало окончательно не одно государство, а именно национальный организм, — государство, народ и общество в их тесной физиологической и исторической связи»⁶⁸, — пишет Пыпин.

Мысль о «последовательном развитии, осложнении и изменении <...> элементов» истории, в частности, «своих свойств народного характера и быта»⁶⁹, начинает постепенно проникать и в работы по народному творчеству. Наиболее четкое выражение она получает во взглядах на фольклор революционных демократов Чернышевского и Добролюбова, усматривавших в народной песне отражение породивших ее социальных условий, а отсюда и естественность ее преобразования как в плане ее переосмысления в творчестве художников-профессионалов, так и в плане ее созидания заново народом⁷⁰. Столь радикальные выводы остались, правда, чужды другим исследователям народного творчества. Но мощный прорыв демократических тенденций в общественной жизни конца 50-х — начала 60-х годов не миновал и народоведения. Соответственно, все его разделы обогатились большим количеством эмпирических наблюдений (чему особенно способствовало расширение деятельности краеведов), ценными изданиями памятников, обобщающими изысканиями. В наименьшей степени это сказалось по отношению к музыкальному фольклору. Но и здесь есть основание говорить о заметных сдвигах.

Все чаще народная песня привлекает внимание периодической печати. Даже в «Северной пчеле» — оплоте реакционной журналистики, где Ф. М. Толстой (Ростислав) утверждал, «что русский мужичок почти всегда смахивает на одну и ту же ме-

⁶⁶ См. ниже, с. 119.

⁶⁷ См. ниже, с. 121.

⁶⁸ Пыпин А. Н. История русской этнографии. т. 2, с. 40.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ См.: Азадовский М. К. История русской фольклористики. т. 2, с. 116.

«возникла на одной и той же почве песенной»¹²¹. Различие, как представляется Шафранову, обуславливается главным образом тем, что «греко-латинская долгота прикреплена к извешному гласным <...>, в русском [же] языке долгота гласных подвижна, как и самое ударение, с которым она сливается»¹²². Целью работы Шафранова является доказательство подчиненности текста напеву: «<...> при песенном выполнении [в напеве] сглаживаются ударения, то есть текст вполне подчиняется напеву, между тем как напев слагается вполне самостоятельно без всякого приноравливания к ударениям текста»¹²³. Вот стержень рассуждений Шафранова, которые он стремится обосновать анализом поэтического и мелодического склада отдельных песен. Вместе с тем Шафранов не отказывает тексту народной песни в чисто поэтической организации, ограничивая сферу воздействия напева на текст вокальным исполнением песни. Тем самым он идет навстречу тому параллелизму в толковании функций текста и напева, который вытекает из исторического пути развития поэзии и музыки как самостоятельных областей профессиональной творческой деятельности. Больше того, обнаружив наличие в декларируемом тексте своих специфических закономерностей, Шафранов не прочь признать музыкальное влияние «только внешним и временным»¹²⁴, чем несомненно наносит ущерб цельности своей позиции. И хотя в итоговом выводе он всячески акцентирует сущность «двусоставной природы песни как произведения музыкального и вместе с тем поэтического, в котором и музыка, и речь, сливаясь в дружном действии на слушателя, не стесняют себя взаимно, а сохраняют каждая свою свободу и свои средства»¹²⁵, это не избавляет его суждений от заметного налета противоречивости. Кроме того, ему недоставало музыкально-теоретических знаний, что обеднило его представление об элементах музыкальной речи и дало повод Фаминцыну предъявить ему определенные претензии¹²⁶. Критика Фаминцына направлена против тезисов Шафранова о полной подчиненности песенной речи напеву. В частности, Фаминцын указывает, что ударяемые слоги текста могут быть выделены в напеве различными средствами: «Таковыми средствами могут служить: 1) поставление подлежащего ударению слога на главное, сильное время такта <...>; 2) поставление данного слога на более высокий (<...> даже на более низкий) сравнительно с прочими соседними слогами

¹²¹ См. ниже, с. 170.

¹²² См. ниже, с. 171.

¹²³ См. ниже, с. 172.

¹²⁴ См. ниже, с. 173.

¹²⁵ См. ниже, с. 173.

¹²⁶ «Человек большой музыкальности, но дилетант в музыке, Шафранов не справился со специально музыкальными рассуждениями», — верно отмечает И. И. Земцовский в указанной выше статье, с. 41–42.

тон; 3) <...> усиление голоса; 4) в песнях многоголосных изменение гармонии»¹²⁷. Очень метко замечание Фаминцына об изменчивости соотношений текста и напева в разных жанрах вокальной музыки. II «область русской народной песни в данном отношении так пространна, что, будучи нанесена на линию АВ (А — преобладание текста над музыкой; В — преобладание музыки над текстом. — П. В.), она займет не одно деление, а целую серию их, причем нельзя, однако, не заметить, что занятое ею место будет находиться ближе к В, чем к А»¹²⁸. Выделенная нами разрядкой оговорка Фаминцына делает честь и его объективности, и его музыкальности. Первая позволяет ему отметить наряду с погрешностями и положительные стороны концепции Шафранова; вторая — не только поддержать мысль о двусторонней природе народной песни, но и подчеркнуть преобладание музыкального начала в протяжных и полупротяжных песнях¹²⁹.

Рецензия на исследование Шафранова явилась первой научной заявкой Фаминцына. Дальнейшие его работы обнаруживают у него достаточно широкий исторический и теоретический кругозор, опровергающий остроумно-язвительную, но и архипристрастную характеристику, которую дал ему в «Райке» Мусоргский. В 1889 году вышла в свет книга Фаминцына о древней индо-китайской гамме в Азии и Европе¹³⁰, в которой он, подобно Сокальскому, но независимо от него, утверждал приоритет ангемитонной пентатоники у русских и украинцев. Фаминцын опирается на более широкий круг примеров и свободнее пользуется сравнительным методом. В качестве подтверждения распространения пентатоники на русской почве он привлекает материал только что опубликованного сборника Н. Е. Пальчикова. Тем не менее русло его исследования намного уже, чем у Сокальского, поскольку ограничено лишь поисками пентатонических образцов, особенно среди обрядовых песен, что должно служить доказательством древности как напевов, так и присущей им ладовой организации.

Наиболее последовательным приверженцем сравнительного метода в аспекте предложенной Сокальским смены ладовых эпох оказался В. Петр. Ценность его работы¹³¹, теоретически очень слабой, заключается в привлечении напевов разных на-

¹²⁷ См. ниже, с. 195.

¹²⁸ См. ниже, с. 197.

¹²⁹ См. ниже, с. 198.

¹³⁰ Фаминцын А. С. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе, с особым указанием на ее проявление в русских народных напевах, с многочисленными нотными примерами. Музыкально-этнографический этюд. Спб., 1889.

¹³¹ Петр В. И. О мелодическом складе арийской песни. — Русская музыкальная газета. 1897, № 1—4, 5—6 (Приложение).

родов. Но пользоваться ею следует осторожно, потому что напевы не всегда точно воспроизведены из первоисточников¹³².

В отличие от Сокальского, Фаминцын и Петр не имели практического опыта собирателя и гармонизатора народных песен, почему их исследования отмечены чисто теоретическим уклоном, а изложению их присущ отпечаток суховатости, академичности.

Иной облик носят труды собирателей песен, среди которых особое место принадлежит Ю. Н. Мельгунову. Несмотря на то, что Мельгунов не ограничился публикацией и краткими комментариями, как сделал, например, Пальчиков, а пытался изучать многоголосный склад, ладовый строй и ритмику народной песни, он во всех своих статьях (даже перенасыщенных теоретической аргументацией) сохраняет след живого общения с творчеством народа. Чувствуется, что руководствуется он в своей деятельности не только научными интересами, а и горячим участием в судьбе народной песни. Это роднит его с Сокальским, хотя по ясности мысли и стилю изложения он несомненно уступает последнему.

Но, разумеется, не это обстоятельство заставляет говорить о нем вслед за характеристикой работ Сокальского, Фаминцына и Петра, появившихся в печати позже выхода в свет сборников Мельгунова¹³³. Соприкасаясь со своими преемниками по кругу затронутых им впервые в объяснениях к сборнику вопросов, Мельгунов остался чужд историческому подходу к исследуемому материалу. Основной его заслугой является определение особенностей многоголосия русской песни, на которое до него если и обращали внимание, то все же только мимоходом. Мельгунов первый установил вариантную зависимость голосов народного хора от главной мелодии, подчеркнул формообразующее значение унисонов, указал на закономерные «неправильности голосоведения», утвердил, опираясь на народную терминологию, понятие подголоска, впервые введенное А. Н. Серовым. К сожалению, в теоретическом обосновании гармонии народной песни Мельгунов поддался соблазну соотнесения ее с античной ладовой системой, выделив, к тому же совершенно произвольно, из всех греческих ладов лишь два, идентичные натуральным мажору и минору. На этой основе, отягощенной еще неверными соображениями об акустическом родстве минора мажору, как обращения последнего, Мельгунов вводит принцип гармонизации, страдающий, при всей своей незамысловатости, искусственностью. Данные непосредственного наблюдения вступают у него, таким образом, в противоречие с теоретическими выкладками, что не могло не отразиться на естественности его записей. В известной неловкости, топорности

¹³² См.: Квитка К. В. Ладовые системы в музыке славян и соседних народов. Первобытные звукоряды. — Избр. труды. в 2-х т., т. 1, с. 258.

¹³³ См. ниже, с. 175—194.

толкования Мельгуновым многоголосия повинны еще два обстоятельства: его неопытность, в результате которой он не всегда отличает сольные варианты напева от хоровых подголосков, а среди подголосочных ответвлений — варианты разных местностей, и его обращение к фортепианному переложению песен, что утяжелило их склад, лишило их «подлинно народно-го прозрачного полифонического голосоведения»¹³⁴.

Отдельного рассмотрения заслуживает трактовка Мельгуновым ритмической структуры народных песен. Ему самому этот вопрос представлялся центральным. Как верный последователь Вестфала, он ищет решения этой проблемы в закономерностях античной поэзии. Присущие последней сопоставления долгих и кратких гласных он заменяет, в соответствии с особенностями русской речи, соотношениями ударяемых и неударяемых слогов, приравнивая при этом греческую долгую гласную двум слогам. Надо сказать, что уже в допущении существенной роли сильных и слабых долей дает о себе знать расхождение с законами античной ритмики, не требовавшей согласования долготы и акцентуации. Кроме того, достаточно неустойчивым в применении к русской песне оказывается понятие неделимой единицы времени (моры). «Если взять в качестве примера „русскую песню“ с „выкрутасами“, — пишет по этому поводу А. Маслов, — мы должны <...> или признать за мору весьма дробную долю (наименьшую), или признать морой более крупную долю, собирающую около себя целую группу мелких нот, но в последнем случае само собой разрушилось бы установившееся правило, что морой должна быть кратчайшая нота мелодии, под которую можно подвести слог». Маслов указывает и на то, что на протяжении песни нередки случаи дробления «моры на более мелкие частоты, и на каждую из них приходится в свою очередь слог текста»¹³⁵.

Явно недооценивается Мельгуновым и гибкое использование (в частности, в протяжной песне) свободно выписанного ритмического узора, вступающего в единоборство с последованием метрически упорядоченных ячеек (поэтических или музыкальных стоп). Не учитывается, что эта свобода присутствует и в поэзии, где метрическая единомерность преодолевается, например, при помощи ускорения и замедления в произнесении текста. Но, отдавая себе отчет в уязвимости концепции Мельгунова, нельзя не признать за ней значения важного этапа на пути к научному постижению музыкально-поэтических закономерностей русской народной песни. Роль исследования Мельгунова становится особенно весомой, если принять во внимание, что автор движим стремлением не только вскрыть особенности

¹³⁴ Погопова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, в 2 х т., т. 2 М., 1964, с. 149.

¹³⁵ Маслов А. Опыт руководства к изучению русской народной музыки. М., 1911, с. 52.

народного творчества, но утвердить на этой основе обязательность самобытного развития национальной музыкальной культуры в целом. Этот аспект присущ его статьям «О ритме и гармонии русских песен», опубликованным лишь в 1906 году, посмертно. Изложенное во введении к сборнику подвергается в них более подробной аргументации, в отдельных моментах уточнению: так, число типичных для русских мелодий гамм расширено Мельгуновым теперь до четырех (вместо двух в предисловии)¹³⁶. Но самое главное заключено в той актуальной практической нацеленности, которую он стремится придать своим выводам. Разработка «коренных отличий нашей музыки от западной» — вот что должно «составить почетное занятие русских композиторов»¹³⁷, — пишет Мельгунов. Но не только композиторы должны проникнуться пониманием этих отличий. Они должны стать достоянием учащихся в музыкальных училищах. Особенно ополчается Мельгунов на отсутствие преподавания ритмики, которое должно проходить «по образцам народных песен — в русском размере, как выразился Глинка, и по ритмически правильно анализированным примерам образцовых композиторов»¹³⁸. Чтобы восполнить этот пробел, Мельгунов создает «Учебник ритмики», который тоже увидел свет только после его смерти.

И все же в историю фольклористики он входит в первую очередь как первооткрыватель народного многоголосия. Совершенно права Е. Э. Линева, отмечая, что «для музыкантов неисчислимы последствия идеи Мельгунова о разработке в подголосках основного напева, так как для них открывается богатая область новых музыкальных комбинаций в сфере народного контрапункта», и что «в области <...> изучения строения многоголосной народной песни он стоит впереди всех»¹³⁹.

Впрочем, справедливости ради, нельзя не упомянуть о том, что наличие вариантного соотношения голосов в народном хоре было предположено еще Е. К. Альбрехтом и Н. Х. Весселем при составлении «Сборника солдатских, казацких и матросских песен» (1875). Как отмечено в предисловии к сборнику, составители ориентировались в гармонизации песен, которые им удалось услышать в хоровом исполнении, на разночтения, допускавшиеся солистом, певшим «одну и ту же песню с некоторыми вариантами»¹⁴⁰. Конечно, Альбрехт и Вессель были далеки от того, чтобы придать своему эмпирическому наблюдению теоретическое значение. Ведь их сборник преследовал чисто практическую цель. И все же их робкая попытка, хотя и не пред-

¹³⁶ См. ниже, с. 189.

¹³⁷ См. ниже, с. 186.

¹³⁸ См. ниже, с. 192.

¹³⁹ Линева Е. Ю. Н. Мельгунов как новатор-исследователь народной песни. — Русская музыкальная газета, 1903, № 23—24, с. 563, 566.

¹⁴⁰ См. ниже, с. 164.

намеренно, попадает в русло общей тенденции все более тщательного, научно аргументированного исследования фольклора, кстати сказать, не только по линии интуитивного осознания закономерностей многоголосия, но и по линии разграничения жанров народного творчества.

Насколько же эта тенденция распространялась, затрагивая, в частности, проблему многоголосия, видно на примере создания параллельно сборнику Мельгунова и в то же время независимо от него аналогичного по направленности и методу сборника Н. Е. Пальчикова.

Особенностью этого сборника является то, что он создавался на материале многолетних наблюдений над песнями одного села. Тем самым Пальчиков, вольно или невольно, оказался в русле ширящихся краеведческих интересов историков, этнографов, фольклористов и внес заметный вклад в вопрос о «музыкальных говорах России»¹⁴¹. Как и Мельгунов, Пальчиков записывал отдельные голоса хора. Но он не пытался свести их в одно целое, поскольку считал, что «если все эти варианты спеть разом <...>, то получится почти полное представление о том хоровом исполнении, которое придает песне сам народ, и о той манере, с какой один и тот же напев разрабатывается народом»¹⁴². Оговорка «почти» свидетельствует о том, что полной уверенности в идентичности слитых воедино вариантов и хорового исполнения песни у Пальчикова не было. Правда, он предполагал, что возникающие между записью и живым звучанием расхождения являются следствием отклонений, которые сглаживаются при исполнении, поскольку «крестьяне строго следят друг за другом, подлаживаются и не допускают таких колебаний»¹⁴³.

Уже современники высказывали вполне обоснованные сомнения в приемлемости предложенной Пальчиковым фиксации многоголосия. Так, в только что цитированной статье Мошкова указывается, что «материал его [Пальчикова] при всем богатстве остается сырым. <...> Есть, однако, средство воспользоваться самой сущностью народной гармонии, которую дает материал Пальчикова. <...> Взявши из записей Пальчикова только такие фигуры, повторяющиеся не менее, как у двух голосов, и отбросивши все остальное, мы смело можем сказать, что взяли самую сущность этих записей. Производя такую операцию над несколькими песнями Пальчикова, мы получили двухголосную гармонизацию с весьма редкими трехнотными аккордами, причем все диссонансы исчезли». Далее Мошков утверждает, что «извлеченная таким способом гармония на-

¹⁴¹ См. ниже, с. 219.

¹⁴² См. ниже, с. 210

¹⁴³ См. там же.

родной песни в общем ничем не отличается от материала, собранного Прокуниным»¹⁴⁴.

Действительно, соавтор Н. М. Лопатина по сборнику «Русские народные лирические песни» В. П. Прокунин придерживался в своих переложениях двухголосия, «лишь эпизодически обогащаемого трех- и четырехголосными сочетаниями», задолго до того, как «была освоена техника записи русского многоголосного исполнения и получены достоверные результаты для характеристики основ русского народного многоголосия»¹⁴⁵. Собственно говоря, необходимость исходить из двухголосного склада хоровой песни Прокунин уловил еще в своем раннем сборнике «Русские народные песни», изданном под редакцией П. И. Чайковского, где пять песен помещены им в двухголосном изложении. В предисловии же ко второй, собственно музыкальной части сборника «Русские народные лирические песни» он уже специально подчеркивает, что песни, записанные им на два голоса, исполнялись именно так и что вообще ему «часто случалось слышать хорошо спевшиеся крестьянские хоры, которые пели, главным образом, в два голоса, изредка расходясь на три и еще реже на четыре голоса»¹⁴⁶. Стремясь «держаться до некоторой степени приема, указанного Мельгуновым <...> и состоящего в том, что лад и гармония песни должны быть выведены из записанных от хора подголосков»¹⁴⁷, Прокунин сумел в воссоздании облика народной песни найти ту меру строгости и гибкости, которая обеспечила его переложениям и достоверность и художественную убедительность. Работа Прокунина не только оригинальна, серьезна и глубоко продумана, как пишет о ней В. М. Беляев, она редкий пример удивительного равновесия знаний, интуиции и такта. Именно в этом смысле она в равной степени является достоянием и науки и искусства, сыграв «существенную роль [как] в развитии русского национального музыкального стиля»¹⁴⁸, так и в развитии музыкальной этнографии и фольклористики.

Конечно, говоря о Прокунине, нельзя пройти мимо вклада в изучение лирической песни и его соавтора. Лопатину принадлежит ведущая роль в обосновании как целей сборника, так и методики подбора и анализа публикуемых в нем песен. Подробно останавливается Лопатина на характеристике народной лирики в целом, освещает вопросы записывания народных песен,

¹⁴⁴ См. ниже, с. 220.

¹⁴⁵ Беляев В. Сборник русских народных лирических песен Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина. Вступ. статья в кн.: Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. М., 1956, с. 15.

¹⁴⁶ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни, с. 265.

¹⁴⁷ См. ниже, с. 215.

¹⁴⁸ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни, с. 25.

издания их. касается и современного ему состояния песенного творчества в России. Исходя из неоднократно высказанных до него соображений о неразрывной связи в песне напева и склада ее речи, с одной стороны, и непрестанной изменчивости песни, возникновении вариаций мелодии или же разноречий-вариантов текста и напева — с другой, Лопатин стремится вскрыть зависимость многообразных форм лирического творчества народа от разных условий «его быта за всю его историческую жизнь»¹⁴⁹. На этой основе ему удастся определить некоторые существенные особенности процесса развития лирического жанра, а также определить и некоторые особенности лирического жанра в целом. «Важное значение имеет его указание на возникновение некоторых лирических песен „в древнейший героический период народного творчества“»¹⁵⁰, что позволяет наметить линию преемственных связей «эпических мест» древних песен русской вольницы и молодчества с содержанием «волго-донских песен периода народных восстаний и народно-освободительных движений»¹⁵¹. Комментарии Лопатина отмечены непревзойденной художественностью «проникновения в поэтический мир крестьянской песенности»¹⁵².

¹⁴⁹ См. ниже, с. 212.
¹⁵⁰ Боден, Б. 200.

151 Там же, с. 9—10.
152 Там же.

153 Земцовский
Лопатин Н. А.

хотя Лопатин и Прокунин рекомендуют способ записи, идентичный предложенному Стефановским, больше того, вдаются в его достаточно подробное описание. Однако они совершенно далеки от того, чтобы усматривать в этом способе теоретический принцип, а касаются, по словам Лопатина, «по преимуществу <...> внешней практической стороны этого дела»¹⁵⁵. Тем не менее в одновременном осознании необходимости такого подхода разными лицами нельзя не усмотреть симптома возмужающей фольклористической мысли, продвигающейся по пути возрастающей объективности, научности исследования.

7

В этом аспекте принципиальное, можно даже сказать рубежное значение имел переход от частной инициативы в собирании народных песен к организации записи народного творчества на базе научных объединений: Русского географического общества в Петербурге, при котором еще в 1884 году была организована Песенная комиссия в составе М. А. Балакирева, А. К. Лядова, С. М. Ляпунова, Г. О. Дютша, И. В. Некрасова и других, и Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете, в работе которого активное участие принимали Ю. Н. Мельгунов, С. И. Танеев, П. И. Бларамберг, А. Н. Корещенко, Н. А. Янчук, Е. Э. Линева. Впоследствии, в связи с расширением масштаба работы, при Этнографическом отделе была создана специальная Музыкально-этнографическая комиссия (1901), объединившая виднейших деятелей на этом поприще. Изобретение фонографа, впервые использованного при записи былинных напевов сказителя И. Т. Рябинина в середине 90-х годов, не могло не обострить требований к точности нотации, к сугубо научному подходу в публикациях песен.

Представляется, что именно эта волна растущего интереса к достоверности записей напевов отодвинула на какое-то время на задний план (во всяком случае, в глазах лиц, искушенных в той или иной мере в проблематике фольклора) достижения композиторов в области народной песни. Иначе трудно объяснить тот парадоксальный факт, что такое выдающееся событие, как издание «Ста русских народных песен» Н. А. Римским-Корсаковым, почти не получило откликов в прессе. Встречающиеся в печати суждения о переложениях народных песен принадлежат теперь чаще малоизвестным лицам, которые склоняются преимущественно к негативной оценке. Так, в статье К. Шапошникова, появившейся в «Русском архиве», отмечается, что по сравнению с литературными сборниками, которые дают

¹⁵⁵ Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Цит. изд., с. 52.

«полное понятие о неиспорченной народной речи нашей, <...> в лучшем из музыкальных сборников [Балакирева] верно записанные песни перепорчены сочиненной гармонизацией. <...> Исключение можно сделать для гармонии князя Одоевского и в церковном пении для Н. М. Потулова, близких к правде; но им-то и не видно подражателей. Видно, напротив, в новейших сборниках несколько шагов назад от них [например, в сборнике Римского-Корсакова]»¹⁵⁶.

Иной характер, в целом положительный, носит отзыв М. Дюкурова о сборнике В. М. Орлова, в котором также подчеркивается мысль, что «для музыкального этнографа существенное значение имеет самый источник, а не его придатки, воплощающие субъективное музыкальное ощущение данного лица...»¹⁵⁷.

Критерий достоверности записи, приобретший к 90-м годам особую остроту, оказывается все же не единственным, которого придерживаются ревнители народной песни. Наряду со строго научным подходом к собиранию памятников народного искусства, для них все очевиднее становится необходимость ознакомления со старинной песней широких слоев общества, включая и крестьянскую среду, поскольку и она становится жертвой нивелирующего национальные особенности воздействия городской культуры.

Любопытным показателем возрастающей активности в распространении знаний о народной песне и одновременно усиливающегося интереса к ней со стороны читателей популярных газет и журналов несомненно следует считать статью А. Филиппова «О русской народной музыке»¹⁵⁸. Автору удалось сжато и деловито изложить в доступной форме основные выводы, к которым пришла музыкальная фольклористика к началу XX века, и тем самым утвердиться в подготовленном рядом его предшественников жанре научно-популярного высказывания по вопросам народного творчества.

Но для пропаганды народной песни еще большее значение имели, пожалуй, другие русла ознакомления с нею. Одно, собственно говоря, сопровождает всю историю собирания народной песни, поскольку проистекает из практики домашнего музицирования, ради чего и составлялось большинство сборников. Но во второй половине XIX века это русло расширяется, переклячаясь в область концертного исполнения.

¹⁵⁶ Шапошников К. О русском народном пении. — Русский архив, 1890, кн. 1, вып. 4, с. 576—577.

¹⁵⁷ Дюкуров М. Крестьянские песни, записанные в Тамбовской губернии В. М. Орловым. — Баян, 1890, № 3, с. 34.

¹⁵⁸ Филиппов А. О русской народной музыке. — Живописная Россия, 1901, т. 1, № 52, с. 686—691.

¹⁵⁹ Большой известностью пользовались также концерты «песельников» И. А. Рупина и выступления замечательного хора народного певца П. Е. Молчанова, искусство которого высокого ценили М. И. Глинка, В. Ф. Одоевский, П. И. Чайковский и другие. — *Примеч. редактора.*

Вряд ли можно определить момент, когда народная песня перешагнула границу исполнения в салоне или «на дому» и вышла на эстраду. Но, безусловно, одной из первых попыток донести ее до слушателя концертов с соблюдением этнографических аксессуаров следует считать выступления Д. А. Славянского, начало которым было положено в 1869 году¹⁵⁹. Деятельность Славянского вызвала резко отрицательную оценку профессионалов-музыкантов, особенно композиторов. Нет сомнения, что в исполнении народных песен Славянский руководствовался в первую очередь внешней эффектностью, охотно принося ей в жертву стилистическую достоверность. Бесспорно и то, что ему не доставало дарования и вкуса, чтобы добиться безупречного результата. И все же вряд ли есть основание утверждать, что его деятельность носила только негативный характер. Скорее всего, следует предположить, что он держался той зоны соприкосновения крестьянской и городской традиций, которая и до него подвергалась ниспровержению, прежде всего со стороны ценителей старинной песни (вспомним отношение Одоевского к Варламову). Конечно, было бы непростительно ставить Славянского в один ряд с Варламовым, Гурилевым, Алябьевым; намного превосходя их по претензиям, он настолько же уступал им по художественным данным. Но все же не всё и не всегда в его трактовке подвергалось искажению и низводилось до уровня пошлости, банальности. Что же касается до избивавшихся им «псевдорусских» стереотипов, то это «только стиль шарманки с претензиями и вывескою этнографии»¹⁶⁰, — как писал Ларош; при всей их топорности они являются порождением того самого процесса распада крестьянской песенности, который вызвал ожесточенную дискуссию о праве на существование новых форм народного музицирования. Во всяком случае, свою лепту в привлечение внимания широкой общественности к народной песне, причем в ее (хотя и крайне условно понятом) этнографическом облике, Славянский все же внес, и это послужило примером для исполнителей, которые с тех пор и, можно сказать, по наши дни варьируют в разных соотношениях строгость и произвольность трактовки народного творчества, приближение к этнографической достоверности или лишь соблюдение видимости ее.

Можно предположить, что успех Славянского и его последователей в какой-то мере дал толчок и к организации этнографических концертов в собственном смысле слова, цель которых заключалась прежде всего в ознакомлении аудитории с подлинными образцами народного искусства.

Такие «демонстрации» были предусмотрены программой

¹⁶⁰ Ларош Г. Музыкальные очерки. Г. Славянский и его «русские концерты». — Голос, 1877, № 292.

деятельности Музыкально-этнографической комиссии при Этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, а первый концерт, имевший «в виду вызвать в обществе и в специалистах-музыкантах большее внимание к народной музыке различных племен, населяющих Россию»¹⁶¹, состоялся по почину Отдела еще в 1893 году. Показательно, однако, что чисто этнографическая нацеленность не смогла восторжествовать даже в концертах учреждения, посвятившего себя научному изучению народного творчества. Как в концертах и в изданиях московской Музыкально-этнографической, так и в публикациях петербургской Песенной комиссии все шире используются обработки, видимо, больше отвечающие требованиям популяризации. Отсюда позволительно сделать вывод, что воспроизведению народной песни на эстраде (именно воспроизведению, а не исполнению народных певцов) неизбежно присущ элемент условности. Поэтому и попытки Славянского «театрализовать» (в широком смысле) народную песню в своей основе не являются порочными. Они, действительно, могли быть порождены стремлением сделать для народа русскую песню «школой его общественного воспитания, зеркалом его жизни, просветлением его самосознания, — нитью, которая свяжет отбежавший высший класс и отставший низший взаимно между собой новыми и теснейшими узами»¹⁶², — как писала об этом жена певца О. Х. Агренева-Славянская.

Но желать не значит еще быть способным свершить задуманное. В силу ограниченности своих возможностей Славянский лишь бегло очертил русло, которое подлежало углублению. Он довольствовался шумным и дешевым успехом, может быть, и не отдавая себе отчета в том, что нередко потакает вкусам музыкального обывателя. Во всяком случае, позицию Славянского объяснить легче, чем позицию его жены, чья статья «О народной поэзии и песне» свидетельствует о достаточной осведомленности автора в вопросах фольклора, больше того, об ее приверженности в целом передовым воззрениям в данной области. Но непоследовательность Агреновой-Славянской вытекает не только из субъективной причины — ее отношения к мужу, и у нее теоретические предпосылки не подкрепляются практикой, что обнаруживается при ознакомлении с выпущенными ею сборниками песен. Оказывается, что ее эстетическая платформа никак не оберегает ее от не критического отношения к материалу. В этом аспекте трудно сказать, кто из четырех Славянских оказался в более противоречивом положении: Славянский, который следовал избранному пути, не пытаясь ни

¹⁶¹ Отчет о деятельности Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии за 1896—1897 годы. — Этнографическое обозрение, кн. 34, 1897, № 3—4, с. 220.

¹⁶² [Агренева-Славянская О. Х.] О народной поэзии и песне. — Русская мысль, М., 1881, кн. 11, с. 143.

объяснить его, ни оправдать, или же Агренева, отстаивавшая необходимость умно выбирать текст и напев и не приложившая усилий, чтобы осуществить это требование практически.

Продвижению народной песни на концертную эстраду сопутствовало другое течение, пытавшееся распространить воздействие народного искусства на систему воспитания подрастающего поколения. Впервые этот вопрос был поднят на принципиальную высоту в книге С. И. Миропольского «О музыкальном образовании народа в России и в Западной Европе». Особенно большое значение автор вполне закономерно придает использованию народной песни в начальном воспитании, где ее «так же нельзя заменить <...>, как нельзя заменить ничем молока матери для младенца». Народная песня «служит незаменимым средством для образования здорового вкуса, понимания изящного и способности им наслаждаться». Поэтому «было бы просто крайне нерасчетливо не воспользоваться <...> [ею] на пользу школы, на пользу образования народа»¹⁶³. Конечно, высказанные Миропольским положения не были только его достоянием. Эти мысли носились в воздухе, частично были заимствованы из зарубежных источников. Практически навстречу потребности в ознакомлении детей с народной песней шли детские песенные сборники.

Красной нитью через историю русской фольклористики проходит мысль об обязательности органической связи народного и профессионального творчества, о великом оплодотворяющем воздействии народной песни на воображение создателей русской национальной композиторской школы. Сомнений в обязательности прочной опоры композиторов на народное творчество в среде прогрессивно мыслящих музыкальных деятелей не возникало, да и не могло возникнуть. Обсуждению, принимавшему часто форму ожесточенной полемики, подвергался не сам принцип, а его понимание. Последнее колебалось, с одной стороны, между провозглашением требования соблюдения недостижимой для других культур национальной самобытности, исключительности русского музыкального искусства и отстаиванием необходимости его прочных связей с традициями западноевропейской музыки, с другой — между опорой только на крестьянский фольклор или, наоборот, вовлечением в круг композиторского слышания городских форм бытового музицирования. Как известно, «крестьянский» аспект, а параллельно с ним и заметная односторонность оценки достижений зарубежных композиторов, в частности, прошлого (например, Баха, Моцарта) были свойственны кучкистам, особенно их идеологу В. В. Стасову. Более объективной, трезвой в этих вопросах была позиция Чайковского, Танеева, хотя говорить о полном единстве взглядов между учителем и учеником в данном случае тоже не при-

¹⁶³ См. ниже, с. 199, 200.

ходится. Несомненно, однако, что в своей творческой практике оба композитора последовательно опирались на опыт «европейцев», а стремясь «воспитывать собственные ростки»¹⁶⁴, не останавливались перед тем, чтобы вовлекать в орбиту внимания и городскую песню, в чем они имели, впрочем, авторитетных предшественников — Глинку и Даргомыжского.

К сожалению, конкретных высказываний, касающихся характера взаимодействия русской народной песни и творчества композиторов, обнаружить в брошюрах, журналах и газетах почти не удалось.

Исключением являются фельетоны П. И. Чайковского и высказывание Н. А. Римского-Корсакова в частной беседе, получившее огласку на страницах печати после кончины композитора¹⁶⁵. Оба отклика в какой-то степени парадоксальны. Чайковский, уже не раз подтвердивший в творчестве тонкость и органичность своего понимания существа русской народной песни, неожиданно отказывает ей в законченности художественной формы, а отсюда и в значении произведения искусства. Он видит в ней «только семя, из которого художник может, при условиях таланта и знания (разр. моя. — П. В.), вырастить роскошное дерево»¹⁶⁶. При этом, однако, нельзя упускать из виду, что выступление композитора носит полемически заостренный характер. Чайковскому, обличающему в этой статье произвол, творимый по отношению к русской песне, представляющей «драгоценнейший, хотя грубый материал», Славянским, важнее всего отметить недопустимость безграмотной обработки народной песни, что и заставляет его особенно подчеркнуть роль дарования композитора в решении этой ответственной задачи. «<...> Нужно: или слушать эту песню на месте, т. е. исполненную народом с той своеобразной манерой, которая так привлекательна для русского слуха <...>, или выписывать из глубины деревенского затишья заправских народных певцов»¹⁶⁷, — считал Чайковский.

Критическая нотка по отношению к обработкам, шире — по отношению к использованию народнопесенного материала в отечественной профессиональной музыке, звучит и в словах Римского-Корсакова, приведенных П. А. Карасевым в его докладе на сессии Музыкально-этнографической комиссии 11 марта 1909 года.

Отмечая обилие сочиняемых «народных хоров, хороводных песен», композитор подчеркивает, что «все труднее становится создать что-нибудь действительно оригинальное в народном

¹⁶⁴ Чайковский П. И. — Танеев С. И. Письма. М., 1951, с. 58.

¹⁶⁵ Составитель не считал возможным приводить в сборнике фрагменты из «Летописи» Н. А. Римского-Корсакова, так как это нарушило бы основной принцип подбора материала. — *Примеч. редактора.*

¹⁶⁶ См. ниже, с. 166.

¹⁶⁷ См. ниже, с. 166—167.

духе». Римский-Корсаков считает, что «русская песня вносит в контрапункт несколько новых технических приемов, но образовать новый, особый род музыки она не может. Русские и вообще национальные особенности в музыке создаются не путем писания по определенным правилам, а скорее путем отделения от общемusыкальнoгo языка тех приемов, которые не соответствуют русскому стилю»¹⁶⁸. Это мнение было высказано композитором после постановки «Салтана» (1900).

Нельзя не согласиться с П. А. Карасевым, что своей дальнейшей творческой практикой Римский-Корсаков «опровергнул себя, написав „Сказание“, блестяще доказавшее, что народный эпос представляет достаточно широкую область, где еще много непечатых мест»¹⁶⁹. Но и считать это мнение случайной «оговоркой» было бы легкомысленно. Как известно, Римский-Корсаков с тревогой взирал на тенденции развития музыкального искусства на стыке XIX и XX веков, улавливая их кризисный характер. Вместе с тем он не мог не отдавать себе отчета и в неизбежности совершавшегося на его глазах процесса, заставлявшего и его менять свою творческую позицию. Соответственно, те представления о связи народной песни и профессионального искусства, которые были впитаны им на заре его творческой деятельности, должны были подвергнуться пересмотру. Этому несомненно содействовал, с одной стороны, его педагогический опыт, приучивший его искать в первую очередь общих основ технологического воспитания музыканта, в частности композитора, с другой — стремительное закрепление в работе над народной песней некоего трафарета, шаблона, ремесленно скроенного по образцу и подобию творений мастеров русской композиторской школы. Конечно, не следует сбрасывать со счетов и воздействие «капризов» мысли, настроения, тем более что композитор вряд ли предполагал, что разговор с П. А. Карасевым послужит поводом для обсуждения его взгляда на народную песню.

8

Освещение сложившихся в русской фольклористике второй половины XIX века устойчивых, целеустремленных интересов, направленных в сторону все более широкого и более углубленного охвата и постижения памятников народного искусства, уже

¹⁶⁸ Карасев П. А. Народное творчество, русская музыка и Н. А. Римский-Корсаков. Доклад в торжественном заседании Музыкально-этнографической комиссии и Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии 11 марта 1909 г., посвященном памяти Н. А. Римского-Корсакова. — Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 2. М., 1911, с. 376—377.

¹⁶⁹ Там же, с. 377.

не раз заставляло нас переступить рубеж XX века. Правда, потребность в подобном опережении событий чаще сказывалась по отношению к вопросам, которые по тем или иным причинам оказались вне пристального внимания исследователей начала XX века. Представлялось, что показ в таких случаях перспективы развития как бы «с ходу» позволит не потерять эти вопросы из виду, больше того, подчеркивает их значимость, весомость, которая не может зависеть только от того, попадают ли они в поле зрения фольклористов или нет.

Если для второй половины XIX века стержневым явлением в музыкальной фольклористике оказался труд П. П. Сокальского, то в начале XX века такое значение имела деятельность А. Л. Маслова. Ставший жертвой империалистической войны 1914—1918 годов в самом расцвете сил, этот даровитейший исследователь сумел за полтора десятка лет проявить себя настолько разносторонне, что по его работам можно составить себе полное представление об уровне, достигнутом отечественной музыкальной наукой в этой области в предреволюционные годы. Конечно, это не умаляет вклада других деятелей, как-то: Н. И. Компанейского, С. В. Смоленского и особенно Е. Э. Линевой и А. М. Листопадова, обогативших музыкальную фольклористику важными наблюдениями и изысканиями. Но Маслов превосходит всех широтой кругозора, многогранностью интересов и интенсивностью их проявления, выступая к тому же на этом поприще в самых различных ролях — от рецензента до автора полновесных научных очерков. При этом он в равной мере проявляет данные этнографа, музыканта-фольклориста, историка и, что крайне важно в преддверии Октября, общественного деятеля. Вспомним его участие в экспедиции на Зимний и Терский берега Белого моря (1901), работы, посвященные былинам, каликам перехожим, лирникам Орловской губернии, древнейшим чертам украинских народных песен, наконец, его статью «Задачи народных консерваторий», где он предвещает, что «грядущий новый строй, имеющий собой заменить капиталистический, <...> создаст и новые формы в музыке, и, быть может, вновь возродится упавшая трудовая и бытовая музыка в новых ритмах и мыслях, до сего небывалых»¹⁷⁰. Приходится лишь пожалеть о том, что Маслову не удалось обобщить результаты своих изысканий в капитальном труде, в котором были бы освещены важнейшие проблемы народного музыкального творчества. Материал для такой книги ему бы занимать не пришлось.

Обращаясь в своих работах к рассмотрению отдельных сторон народного музицирования, Маслов органично сочетает этнографический, исторический и музыкально-аналитический ракурсы

¹⁷⁰ См. ниже, с. 291.

исследования. Превосходное знание литературы позволяет ему уверенно опираться на достижения своих предшественников и коллег, что ни в коей мере не умаляет его самобытности. Вместе с тем он далек от мысли безоговорочно утверждать истинность своих предположений. Так, например, впервые разрабатываемое «в тесной связи текста и напевов <...> теоретическое объяснение ритма былин»¹⁷¹ представляется ему лишь попыткой разрешения этого вопроса. Подчеркнем, что надежда Маслова на скорое решение проблемы ритмической структуры былин, как, впрочем, и народного музыкально-поэтического творчества во всей совокупности его подвидов, не оправдалась. Предложенный им плодотворный метод согласованного рассмотрения мелодики и текста былин в ближайшие годы подхвачен не был. Вместе с тем его выводы по этому вопросу не могли претендовать на окончательность. Уязвимым в его теоретическом объяснении оказывается недостаточное внимание к сложным соотношениям сильного и слабого времени, динамики и высотности и неосведомленность в тех своеобразных нарушениях ритмической равномерности, которые, правда, только за последние годы приобрели в глазах исследователей музыкального ритма основополагающее значение¹⁷². Конечно, было бы несправедливо ставить эти упущения в вину Маслову. Наоборот, приходится удивляться его чуткости, позволившей ему услышать в ритме былин музыкальную пульсацию, не отдавая себе отчета в некоторых существенных ее атрибутах.

Не меньшей скромностью отмечен и взгляд Маслова на изложенную им теорию мелодического склада былин. Он усматривает в своем толковании этого вопроса лишь подтверждение взглядов П. П. Сокальского. Вернее было бы сказать, что он распространяет принцип анализа мелодики народной песни Сокальского на былинку. При этом Маслов опирается на Сокальского преимущественно при рассмотрении ладовых закономерностей напевов. Структура же мелодии (особая роль кадансов, соотношение украшений и костяка напева, наконец, наличие в разных былинах сходных попевок-«сегментов») определяется им самостоятельно. Если и можно говорить о неких параллелях методу других исследователей, то обращаться следует к статьям С. В. Смоленского и Н. И. Компанейского, представляющим, наряду с работами Маслова, интересные опыты подлинно интонационного анализа как мирских, так и духовных напевов народного происхождения. Но, как думается, эти параллели свидетельствуют не столько о взаимовлиянии, сколько об общей направленности мысли наиболее пытливых исследо-

¹⁷¹ См. ниже, с. 318.

¹⁷² Например, в интереснейшей, хотя и не относящейся к области фольклористики работе А. Фейля (Feil Arnold. Studien zu Schubert's Rhythmik. München, 1966).

вателей, жаждавших постигнуть логику развития напевов в ее формальном и смысловом аспекте. Это подтверждается почти одновременной публикацией очерков упомянутых авторов.

В статье Маслова «Калики переходные на Руси и их напевы» прежде всего чрезвычайно существенно историческое обоснование двойственности истоков духовного пения на Руси, возникшего на основе слияния христианского византийского пения и языческих напевов древних славян. Этот процесс был осложнен тем, что византийское богослужбное пение внедрялось в Россию при посредничестве славян-учителей, которые «ассимилировали его со своим народным и в таком виде передали русским»¹⁷³. Вместе с тем пришлые «мнози иереи, диаконы и демественники от славян», как сказано в Иоакимовой летописи, «не в состоянии были научить своему пению, не сделав уступки в пользу туземного музыкального элемента»¹⁷⁴. Этот стык собственно народного и обогащенного народными элементами духовного музицирования и послужил источником дальнейшего развития разобщенных по своей целевой направленности, но родственных по выразительным средствам и приемам русел русской национальной музыкальной культуры, обязывая исследователей вскрывать эту связь, поскольку последняя может дать многое для постижения закономерностей того и другого явления. Своеобразным ее порождением на почве «религиозного, но внебогослужбного пения» и являются по Маслову духовные стихи, носителями и распространителями которых и были калики переходные. Маслов не ставит себе задачу проследить взаимодействие духовного стиха и напевов церковного обихода, скорее всего, потому, что в музыкальном отношении духовный стих лишен единого стилистического облика. Но, сравнивая варианты, он пытается установить в каждом случае «основной, более кратко изложенный напев», что позволяет прояснить генезис мелодии и одновременно, в сочетании остовов «нескольких вариантов», обнаружить «намек на гармонию, которым и надлежит воспользоваться»¹⁷⁵. Можно сказать, что внимание Маслова сосредоточено главным образом на реконструкции исторического пути развития народной песни, каковой цели и служит у него рассмотрение ее интонационного состава, особенностей формообразования и т. д. Под этим углом зрения им освещается и путь становления украинской народной песни в статье, посвященной ее древнейшим чертам¹⁷⁶. Несколько корректируя схему эволюции звукорядов Сокальского — Петра (Маслов допускает наличие секундовых отношений в эпоху ди-

¹⁷³ См. ниже, с. 280.

¹⁷⁴ См. ниже, с. 280.

¹⁷⁵ См. ниже, с. 288.

¹⁷⁶ См.: Маслов А. Л. Древнейшие черты в украинских народных песнях. — Этнографическое обозрение, 1913, № 3—4, с. 60—69.

хорда и не настаивает на примате ангемитонности), он достаточно убедительно вскрывает единые корни русской и украинской песни, хотя и возводит их ошибочно к великорусской или общерусской основе, в то время как надо было бы по меньшей мере говорить о первоисточнике, общем для всех славян.

Пожалуй, наиболее яркие образцы лаконичных и вместе с тем метких высказываний Маслова содержатся в его многочисленных рецензиях. В качестве примера сошлемся на его критику статьи С. К. Булича и на краткий отзыв о сборнике И. Демченко. В первом случае он вскрывает неубедительность попытки установить родственность напевов разных народов только на основе мелодического сходства «безотносительно к ритмике и значению звуков»¹⁷⁷, во втором — устанавливает первичность древних обрядовых песен по отношению к церковным напевам, отмечая, что поразительное сходство некоторых их вариантов с церковным напевом «Светится, светится...» «не будет свидетельствовать о заимствовании из церковного песнопения свадебной песни, древность которой старше, быть может, всех наших церковных мелодий»¹⁷⁸. Выделим еще попутно и точную формулировку Масловым необходимости «при собирании, затем классификации материала <...> отрешиться от личных симпатий к тому или иному продукту творчества <...>, принимая во внимание художественную оценку лишь самого народа, отнюдь не собирателя»¹⁷⁹. Она не содержит в себе ничего нового, но подтверждает актуальность и в начале XX века тезиса, выдвинутого в свое время Костомаровым. Маслов опирается на это положение в рецензии на сборник «Песни русского народа, собранные экспедицией Русского географического общества». Приводя мнение С. М. Ляпунова о напеве единственной опубликованной в сборнике былины как не представляющем интереса в музыкальном отношении, Маслов указывает, что Ляпунов прошел мимо крайне важных в исследовательском плане архаических черт данной былины. «<...> Является важный вопрос, — пишет Маслов, — не есть ли все то, не вошедшее в этот сборник и, подобно вышеупомянутой былине, „не представляющее большого интереса в музыкальном отношении“, наоборот, интересное в научном отношении?»¹⁸⁰

¹⁷⁷ М[аслов] А. [Рец. на статью] С. К. Булич. Несколько финно-славянских музыкально-этнографических параллелей. — Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 2, М., 1911, с. 391—392.

¹⁷⁸ Маслов А. [Рец.] И. Демченко. Украинське весілля (с голосами). Одесса, 1905. — Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 2, с. 391.

¹⁷⁹ Маслов А. Задачи музыкальной этнографии. — Русская музыкальная газета, 1904, № 45, стлб. 1048.

¹⁸⁰ Маслов А. Песни русского народа, собранные экспедицией Русского географического общества в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. Записали: слова Ф. М. Истомин, напевы — С. М. Ляпунов. Спб., 1899. — Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 1, 1906, с. 520.

Приведенные выдержки из рецензий Маслова суммарно очерчивают ряд проблем, выдвинутых на первый план фольклористикой в предреволюционные годы. Прежде всего это использование сравнительного метода, вошедшего в поле зрения словесников еще в середине XIX века и только сейчас начавшего приносить ощутимые плоды в области музыки. Подчеркнем, что объектом сравнения становится теперь помимо славянского фольклора и творчество других народов.

Впервые упоминание о конкретном воздействии музыкальной культуры одного народа на формы музицирования другого народа встречается в статье «Песни Архангельской губернии»¹⁸¹.

Стремлением поделиться материалом, который может сослужить службу «для этой интересной, но еще только зарождающейся части нашего знания»¹⁸², продиктована и упомянутая выше статья Мошкова. Но в плане последовательных поисков подобных связей этот вопрос оказался на повестке дня музыкальной фольклористики лишь в XX веке. Помимо статьи Булича, здесь следует обратить внимание на сообщение С. Рыбакова «Русская песня и творчество инородцев в связи с русской культурой», в котором лектор проследил как влияние финских и тюркских напевов на русскую песню, так и воздействие последней на напевы башкирские, татарские, киргизские.

Весьма любопытно соображение Рыбакова о перспективах развития музыкальной культуры в России. «<...> Русская и инородческая песни суть, — по мнению Рыбакова, — те основания, на которых будет со временем возведено здание самобытного русского искусства и культуры», что потребует «дружной коллективной работы в этом деле»¹⁸³. Рыбаков имел в виду, конечно, взаимооплодотворение, способное сблизить, породнить искусство всех входящих в Россию народов, не лишив его исконных самобытных черт. Именно в таком аспекте роль изучения «инородческой культуры» оценивается позже Н. А. Янчуком сперва в его «Вступительной записке об изучении народной песни и музыки и о деятельности московской Музыкально-этнографической комиссии», предпосланной первому тому «Трудов Музыкально-этнографической комиссии»¹⁸⁴, а затем в статье «Народная песня и ее изучение», опубликованной в «Журнале Министерства народного просвещения» за 1914 год.

«Мы привыкли думать, — пишет Янчук, — что русская народная песня совершенно обособлена и не тронута и что все то, что когда-либо пел и поет русский народ, есть самое чистое,

¹⁸¹ У. Песни Архангельской губернии. — Архангельские губернские ведомости, 1870, 18 ноября.

¹⁸² Мошков В. А. Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении. — Баян, 1890, № 4, с. 49.

¹⁸³ Рыбаков С. Русская песня и творчество инородцев в связи с русской культурой. — Русская музыкальная газета, 1901, № 47, стлб. 1230.

¹⁸⁴ Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I, 1906, с. 1—10.

самое русское, без всякой примеси идущее от древнейшего корня, из глубины веков. В сущности, однако, если вдуматься поглубже и принять во внимание процесс исторического развития русского государства, то окажется, что это далеко не так <...>. Фольклор неоспоримо свидетельствует о зависимости нашей народной поэзии от поэтического творчества тех народов, с которыми русский народ находился в многовековом общении, и если, с одной стороны, наблюдается сильное и постепенное обрусение наших инородцев, то с другой стороны, и русская народность впитала в себя немало черт инородческой культуры. Раз мы это признаем, мы необходимо должны согласиться с тем, что и музыкальное творчество русского народа не могло не испытать на себе посторонних влияний...»¹⁸⁵.

Совершенно особое место принадлежит работам, в которых рассматривается соотношение песни народной и музыки церковного обихода. Мысль о том, что духовные песнопения так или иначе связаны с народным творчеством, всплывала у исследователей уже не раз. Еще Одоевский считал возможным выделять общие этим двум руслам древней русской музыки закономерности. По всей вероятности, не без его воздействия Бессонов утверждал, что церковное пение даже в храме «подчинилось влиянию народному, а за порогом храма совершенно переходило уже в ведение народа»¹⁸⁶. Сходной точки зрения придерживались Агренева, Мельгунов, в то время как Ю. К. Арнольд пытался отстаивать мнение об оплодотворяющей роли византийских богослужебных напевов в отношении «язычески-славянского музыкального лепета»¹⁸⁷, обнажив тем самым косную направленность своих взглядов. Но какова бы ни была нацеленность этих суждений, все они сводились к констатации зависимости вне ее теоретического осмысления. Впервые с подлинно научным критерием к данной проблеме подошел С. В. Смоленский, несколько позднее Н. И. Компанейский. Оба исследователя исходят из наличия в русской мирской и церковной песнях типичных мелодических оборотов-попевок или моделей. Церковная музыка имеет словарь подобных оборотов «в систематически записанном и объясненном виде»¹⁸⁸, обнаруживающий значительные точки соприкосновения с попевками мирских песен, что свидетельствует о едином источнике возникновения светских и духовных напевов, точнее — о своеобразном отражении приемов народного музицирования в практике церков-

¹⁸⁵ Янчук Н. Народная песня и ее изучение. — Журнал Министерства народного просвещения, 1914, т. 2, с. 39—40.

¹⁸⁶ См. ниже, с. 153.

¹⁸⁷ Арнольд Ю. Возможно ли в музыкальном искусстве установление характеристически-самостоятельной русской национальной школы и на каких данных должна таковая основываться? — Баян, СПб., 1888, № 34, с. 306, ст. 1б, 1.

¹⁸⁸ См. ниже, с. 278.

ного пения. Эти параллели, особенно четко проступающие при сравнении «малых форм народных песен с малыми же формами в церковных напевах», могут помочь раскрыть «с помощью крюков»¹⁸⁹ (то есть старинной записи) тайну мелодического склада русской песни, что, впрочем, отнюдь не означает уподобления духовного наречия мирскому. Наоборот, при сходстве интонационных ячеек манера их распева в духовной и собственно народной музыке различна.

Это показывает в своей статье Смоленский, в то время как Компанейский больше внимания уделяет характеристике структуры мирских песен, акцентируя помимо чисто мелодических их ладовые и ритмические особенности. Стремясь доказать внутреннюю согласованность, симметрию ритмической организации напева, Компанейский прибегает даже к математическим подсчетам. Хотя последние вряд ли оправданны, само обращение к математике несомненно симптоматично, поскольку свидетельствует о поисках точной аргументации, о возросших требованиях к научной обоснованности суждений. В этом смысле работы Смоленского и Компанейского заслуживают самой высокой оценки и, безусловно, должны быть отнесены к значительным явлениям в истории отечественной музыкальной науки. Крайне существенно, что в этих исследованиях обнажается процесс интонирования, живое дыхание разворачивания мелодической мысли, что при всей дробности анализа позволяет не терять из виду содержания напевов, его целостную музыкально-поэтическую осмысленность. Таким образом, проявленная Смоленским инициатива в сравнении «грамматики» духовной и мирской песни принесла весьма ощутимые плоды, утвердив, кстати сказать, мнение о зависимости церковной музыки от народного творчества и за пределами узкого круга специалистов.

Любопытно, что ни Смоленский, ни Компанейский не имели за плечами опыта собирателей фольклора, что не помешало им глубоко проникнуть в существо народной песни. Разумеется, встречи с живой песней никак нельзя недооценивать. Но сами по себе они еще не гарантируют зоркости в оценке «склада и лада» народных напевов.

Виднейшие собиратели начала XX века — Е. Э. Линева и А. М. Листопадов — внесли значительный вклад в историю русской фольклористики. Листопадов открыл сокровищницу казачьих песен, в которых доминирует своеобразно преломленный стиль русской протяжной песни, «отраслью которой является наша донская песня»¹⁹⁰. Из характерных черт казачьей песни Листопадов выделяет особую роль подголоска в верхнем голосе, накладывающегося на основную мелодию и сопровождаю-

¹⁸⁹ См. ниже, с. 279.

¹⁹⁰ См. ниже, с. 331.

щие ее варианты других голосов, и преобладание пентатонического звукоряда. Уделяет внимание Листопадов единственному оригинальному представителю «семьи народных инструментов»¹⁹¹ — донской лире.

Если работы Листопадова сугубо «монотематичны», то Линева откликается в своих статьях на разные вопросы, обнаруживая к тому же способность к живому, образному литературному изложению. Особенно показателен в последнем отношении очерк «Опыт записи фонографом украинских народных песен»¹⁹², где автор ярко характеризует поверья, связанные с праздником Ивана Купалы, и создает поэтичнейшую картину исполнения веснянок и петривок.

Центральное место в наследии Линевой принадлежит сборнику «Великорусские песни в народной гармонизации», которому предпослано предисловие, отражающее взгляды автора на принципы собирания и особенности многоголосной народной песни. Сборник основан на фонографических записях, что не могло не вызвать огромного интереса современников. Несомненно, что фонограф позволял точно зафиксировать исполнение и тем значительно облегчал процесс расшифровки. Именно это превратило Линеvu в энтузиаста использования фонографа, справедливо сравнившего фонограммы с фотографиями. Однако фонограф, обеспечивая возможность неоднократного возвращения к запечатленному на валике варианту исполнения, в сущности, мало содействовал достижению адекватности нотной записи звучанию. Здесь необходима была тщательная проверка, которая, по мнению Линевой, не должна была ограничиваться консультацией с людьми, обладающими хорошим слухом, но и включать контроль «через народных певцов»¹⁹³, когда собиратель попеременно с песельниками исполнял основную мелодию или один из подголосков.

В рецензии Маслова на сборник Линевой существенно замечание, касающееся уподобления Линевой ладов русской песни древнегреческим. Линевой действительно было «суждено повторить старую ошибку А. Н. Серова и новую — Ю. Н. Мельгунова», усугубив ее неправильным пониманием «древних ладов с произвольным выбором звукорядов и удалением неподходящих звуков»¹⁹⁴. Системы греческих ладов Линева придерживается упрямо и в упомянутой выше статье об украинском фольклоре. В характеристике же других особенностей представленных в сборнике песен (ритма, голосоведения, принципа развертывания напева) она прибегает к описательному методу,

¹⁹¹ См. ниже, с. 336.

¹⁹² Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I, с. 221—266.

¹⁹³ См. ниже, с. 260.

¹⁹⁴ Маслов А. По поводу изданий импер. Академии наук. — Русская музыкальная газета, 1905, № 29—30, стлб. 701, 702.

добиваясь наглядности изложения, но ничем не обогащая сложившихся до нее в этой области взглядов.

Из теоретических экскурсов Линевой научный интерес представляет выведенное ею из сравнения вариантов лирических песен понятие варианта-типа¹⁹⁵. Впрочем, нельзя не вспомнить, что сходное определение «песня-тип» встречается еще у Ап. Григорьева, но без опоры на анализ и на особенности напева, а мысль о едином знаменателе музыкального склада ряда напевов была высказана Стаховичем. Основные достоинства работы Линевой связаны с наблюдениями, не нуждающимися в теоретическом обосновании. Преимущественно это соображения, подсказанные ей опытом фольклориста-практика.

Так, например, в очерке «Деревенские песни и певцы» она рекомендует организацию предварительных поездок в районы будущих экспедиций с целью познакомиться с народными певцами, подготовить их к приезду собирателей. Одновременно Линева настанавливает на необходимости распространения в народе взгляда, «что помнить и петь старинные песни <...> в своем роде гражданская доблесть»¹⁹⁶, чем она надеется противодействовать препятствиям, чинимым записи песен косными представителями местных властей. Завидной пронизательностью отмечена ее статья «Жива ли народная песня?», в которой она утверждает, что «частушка <...> не может считаться преемницей старинной народной песни», и справедливо указывает, что «старинная народная песня не вымерла и поныне»¹⁹⁷. Наконец, в статье «Всеобщая перепись народных песен в России»¹⁹⁸ она предвосхищает идею составления академического Свода песен, к осуществлению которого приступили лишь совсем недавно.

Конечно, мысль о необходимости упорядочения методов собирания фольклорных материалов, о систематизации последних была выдвинута не Линевой. Она явилась вполне естественным следствием все более углубляющегося осознания научных основ изучения истории, быта и искусства народа, став соответственно стержнем международной этнографии и фольклористики. Ко времени опубликования упомянутой статьи в некоторых странах, например в Австрии, уже была создана сеть областных песенных комиссий, собирающих материал, проверяемый и отбираемый затем для печати центральным комитетом в Вене. Вполне понятно, что энтузиасты музыкальной фольклористики в России стремились перенести этот опыт на родную почву, заинтересовать им, в первую очередь, даже не столько научно-исследовательские и научно-учебные учреждения, сколько ши-

¹⁹⁵ См. ниже, с. 271.

¹⁹⁶ См. ниже, с. 252—253.

¹⁹⁷ См. ниже, с. 254.

¹⁹⁸ Линева Е. Всеобщая перепись народных песен в России.— Этнографическое обозрение, 1913, № 3—4, с. 110—123.

рокние круги любителей народного искусства. К этому их вынуждало отсутствие в условиях царской России надежды на финансирование подобных исследований в надлежащем масштабе государством.

Именно стремлением привлечь к собиранию народных песен всех, кто пожелал бы содействовать этому неотложному делу в любом уголке страны, и была продиктована публикация, сперва в «Этнографическом обозрении» (1901, № 4), а затем в первом томе «Трудов Музыкально-этнографической комиссии», — «Программы для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов»¹⁹⁹. Трудно предположить, чтобы составители этой программы не отдавали себе отчета в том, на каких шатких основаниях базировалась их надежда на эффективность разработанного ими плана. Конечно, подобное обращение не могло не усилить интереса к народной песне; оно, видимо, вызвало приток материала, в частности словесного. Но не обеспечило достоверности полученных таким путем сведений, особенно музыкальных. И все же вряд ли стоило так скептически отнестись к этой программе, как это сделал критик «Русской музыкальной газеты», усмотревший в ней недопустимую уступку дилетантизму. Ведь программа и не преследовала цели привлечь к сотрудничеству людей, не имевших вообще представления о нотной записи, а была направлена прежде всего в адрес тех, кто, владея известными музыкальными навыками, хотел бы приложить свои скромные знания к делу сохранения народной песни. При таких условиях достижение позитивного результата не исключалось, не говоря уже о том, что в отдельных случаях на этот призыв могли откликнуться и «сотни дипломированных специалистов»²⁰⁰.

Что же касается точности расшифровки, то иногда она могла вызывать сомнения даже у безупречных по слуховым данным музыкантов. Подтверждением может служить любопытнейшее свидетельство Листопада о проверке одной из его записей членами Музыкально-этнографической комиссии, среди которых были Танеев, Гречанинов и Линева. Из-за резких отклонений от строя большинство музыкантов «не могло прийти к какому-нибудь соглашению» при установлении лада песни²⁰¹.

¹⁹⁹ См. ниже, с. 242—246.

²⁰⁰ См. ниже, с. 247.

²⁰¹ Листопад А. М. К вопросу о записях народных песен. — Музыка и жизнь, 1909, № 1, с. 5—6.

По свидетельству Т. В. Поповой, «есть случаи, когда народные напевы (в частности, малых народов Сибири) невозможно передать европейской нотацией: их как раз можно фиксировать лишь с помощью фонографа. Приведенный выше интересный случай не следует использовать для дискредитации фонозаписи, так как данные фонозаписи Листопада были уникальны по особенностям строя; по-видимому, они донесли до нашей эпохи особенности ладового мышления весьма далекой эпохи». — *Примеч. редактора.*

Таким образом, расчет на участие в собирании фольклора местных сил был не так уж безоснователен, тем более что выполнение такой задачи имело еще и большое воспитательное значение. Об этом пишет Линева в статье «Курсы народного пения»²⁰²; организация таких курсов при местных песенных комиссиях несомненно могла содействовать распространению элементарных навыков собирания музыкальных образцов народного творчества.

Собственно говоря, повышению осведомленности в области музыкальной фольклористики, только уже на уровне специального образования, должно было служить и предложенное Музыкально-этнографической комиссией учреждение «в консерваториях и им подобных учебных заведениях, а может быть, и университетах, специальной кафедры народной музыки»²⁰³. В консерваториях и музыкальных училищах, находившихся в ведении опекаемых государственной властью отделений РМО, это обращение не нашло отклика, хотя наиболее прогрессивные деятели этих учреждений отдавали себе отчет в необходимости введения народной песни в педагогический обиход²⁰⁴. Судя по данным, содержащимся в статье видного этнографа и фольклориста Н. А. Янчука, такой курс читался лишь в московской Народной консерватории и в Синодальном училище (в последнем, видимо, при непосредственном участии А. Д. Кастальского)²⁰⁵. Но, разумеется, отсутствие претворения этого предложения в ведущих музыкально-учебных заведениях не только не умаляет, а, наоборот, усиливает значение почина Музыкально-этнографической комиссии. Последнее становится особенно очевидным, когда знакомишься с наметкой программы курса. В сущности, она охватывает все основные проблемы музыкальной фольклористики, сосредоточивая внимание, что тоже показательно, на теоретическом аспекте. Хотя это и создает известную односторонность ракурса, отодвигая на второй план важные вопросы о формах бытования народной песни в их социальной обусловленности, тоже затронутые в работах исследователей, нельзя не ощутить в этом акценте значительного обогащения научной основы изучения чисто музыкальных закономерностей фольклора.

Действительно, чтобы декларировать такую программу, надо было, прежде всего, обладать основательной музыковедческой

²⁰² Линева Е. Э. Курсы народного пения. — Русские ведомости, 1913, № 230.

²⁰³ См. ниже, с. 325.

²⁰⁴ См., например: Докладная записка Н. Д. Кашкина о расширении и углублении научно-исследовательской деятельности консерваторий, 24 ноября 1916 г. — В кн.: Из истории Ленинградской консерватории. Л., 1964, с. 305—307.

²⁰⁵ См.: Янчук Н. А. О собирании народных песен и организации песенных комиссий. — Этнографическое обозрение, 1913, № 3—4, с. 104.

эрудицией, ведь каждый пункт программы налагал на лектора сложнейшие обязательства, выполнение которых представляется нелегким и сегодня. Конечно, никаких гарантий глубины освещения намеченных вопросов план как таковой не обеспечивал. Но, поскольку основным автором программы был Маслов, есть все основания предполагать, что курс мыслился как постоянно обновляющееся последними данными обобщение достижений фольклористики, как живой, творческий отклик, служащий не только популяризации уже отстоявшихся знаний о народном творчестве, но и вызреванию свежих, нуждающихся в проверке наблюдений. Приходится лишь пожалеть, что не сохранилось никаких данных о претворении этого интересного замысла на практике.

Сопоставляя содержание предложенного Музыкально-этнографической комиссией курса с кругом вопросов, затрагиваемых в статьях по фольклору, публиковавшихся как в связи с деятельностью специальных музыкальных комиссий, так и независимо от них, приходишь к убеждению, что начало XX века характеризуется выравниванием отношения к разным видам и аспектам фольклористической работы.

Выше уже говорилось о знаменательном расширении концертного репертуара и публикаций Музыкально-этнографической комиссии. В этом же направлении была, видимо, нацелена и педагогическая деятельность Е. Э. Линевой, которая, по авторитетному мнению Ю. Д. Энгеля, точно следуя фонограмме, «учит при исполнении народной песни выдвигать на первый план не ее специфически этнографические особенности, а вековую музыкально-поэтическую силу»²⁰⁶. В этой же заметке Энгель метко определяет как привлекательность такой передачи народной песни (она «выглядит культурнее, художественно ближе к нам»), так и особую выразительность ее исполнения в крестьянской манере, подтверждая тем самым оправданность появления народной песни на концертной эстраде в разном облики.

Непрекращающиеся на страницах печати споры о частушке все очевиднее утверждают жизнеспособность этого жанра и заставляют даже его противников признать обязательность собирания и изучения современных новых песен, «ибо то, что ново теперь, через десять лет будет старо, а многое совсем забудется, и мы утратим, может быть, весьма важные указания на этапы развития или видоизменения народной песни в связи с культурным ходом истории»²⁰⁷. Стремление расширить представление о народной песне за счет ее множащихся в связи с крушением

²⁰⁶ Э. Ю. [Энгель Ю.] Русская народная песня в концерте народной консерватории. — Русские ведомости, 1911, 20 февраля.

²⁰⁷ Янчук Н. А. О собирании народных песен и организации песенных комиссий. — Цит. изд., с. 106.

патриархального уклада жизни разновидностей вовлекает в орбиту внимания собирателей и исследователей фольклора промежуточные и смешанные жанры. Это и «особая протяжная новая песня», о которой пишет Е. Э. Линева в упоминавшейся выше статье «Жива ли народная песня?»²⁰⁸, это и своеобразный конгломерат духовных напевов, городской и крестьянской традиций в песнях каторжан, описанный В. Н. Гартевельдом сперва в его докладе на заседании Музыкально-этнографической комиссии²⁰⁹, а затем в очерке, появившемся два года спустя в журнале «Русское богатство»²¹⁰.

Об интересе к современной песне свидетельствует и опубликованное «Русской музыкальной газетой» в 1915 году обращение к музыкантам и любителям с просьбой записывать тексты и напевы, в первую очередь новые²¹¹. Разумеется, по цензурным условиям во всех этих откликах не могло не быть существенного пробела, касающегося песен социального протеста и тем более революционного подполья, хотя последние не только исполнялись, но часто публиковались в виде сборников и листовок²¹².

Мотивы социального протеста затрагиваются в работах, в которых речь идет об исторической песне; они подспудно оплодотворяют мысль автора яркой статьи «Правда о „Камаринской“ и „Барыне“» Т. А. Мартемьянова²¹³, они всплывают в очерках, посвященных частушке, и напоминают о себе при характеристике тюремного фольклора. Но звучат они, конечно, приглушенно, больше намеком. Прямая апелляция к классовой природе явлений искусства, встречаемая в статье Маслова «Задачи народных консерваторий», представляет собой редчайшее исключение.

Нельзя забывать и о том, что обострившиеся к концу XIX — началу XX века общественные противоречия наложили свою печать и на освещение проблем народного творчества. В частности, получает распространение теория «опустившейся культуры», отстаивавшая идею аристократического происхождения народной песни²¹⁴. Сторонником этой ложной теории по отношению к русскому богатырскому эпосу был, кстати сказать,

²⁰⁸ См. ниже, с. 255.

²⁰⁹ Б. а. [Гартевельд В. Н.] Песни каторги. — Этнографическое обозрение, 1909, № 1, с. 142—146.

²¹⁰ См. ниже, с. 349—350.

²¹¹ [Б. а.] Собирайте народные и солдатские песни. — Русская музыкальная газета, 1915, № 23—24, стлб. 393—394.

²¹² См., например: Песни борцов, вып. 1. Спб., 1907; Песни свободы (6. г.) и другие.

²¹³ Мартемьянов Т. А. Правда о «Камаринской» и «Барыне». — Исторический вестник, 1900, т. 82, с. 161—176.

²¹⁴ См.: Азадовский М. К. История русской фольклористики, т. 2, с. 284—285.

один из виднейших ученых-словесников — В. Ф. Миллер. Мысль эта просачивается и в работах других авторов, примером чему может служить статья В. Чернышева «Народная песня „На горах“ Нижегородской губернии», в которой утверждается, что «участие <...> крестьянства в жизни народной песни заключалось, вероятно, почти исключительно в восприятии, хранении и передаче песенного материала по соседству и в следующие поколения. Самое же творчество: сложение новых песен, развитие старых сюжетов, отделка <...> происходили, конечно, в культурных центрах»²¹⁵. Казалось бы, что собирателю (а именно в качестве такового выступает Чернышев в своей статье) должно было броситься в глаза творческое участие народных певцов в воссоздании песни, та самая изменчивость исполнения, которая явилась источником вариантов, упоминаемых автором. Но он предпочел выделить роль традиции, акцентировать ее стойкость, опустив фактор ее постоянного обновления, превращающий каждое исполнение знакомой народной песни (разумеется, талантливыми певцами) в уникальный творческий акт.

Именно это обстоятельство заставляло некоторых исследователей, например Н. Я. Брюсову, отчаиваться в возможности точной фиксации народной песни, поскольку «запись ее — это запись только одного исполнения, и если только оно одно будет всегда повторяться, то это будет уже чем-то иным, чем исполнение народной песни». Ведь те, кто поет ее, извлекают «из какого-то совершеннейшего, им одним ведомого прообраза <...> каждый раз новый, только для этого часа подходящий и нужный образ»²¹⁶. Такое исполнение стало достоянием городского слушателя, по сути дела, лишь с момента появления на концертной эстраде «поющей деревни из медвежьих углов»²¹⁷ — хора крестьян М. Е. Пятницкого, положившего начало систематической пропаганде исконно народного творчества, которое в предреволюционной России, не находя поддержки со стороны государства, носило, естественно, спорадический характер.

Сборник Пятницкого, вышедший в свет в 1914 году, оказался одним из звеньев в музыкальной фольклористике предоктябрьского периода. Сочетание в деятельности Пятницкого строго научной и просветительской тенденции ярко отражает и направленность интересов исследователей народного творчества XX века, и всю сложность пройденного музыкальной фольклористикой пути. Ведь просветительскими целями руководствовались и составители первых песенных сборников. Но чтобы

²¹⁵ Чернышев В. Народная песня «На горах» Нижегородской губернии. — Живая старина, Спб., 1903. вып. 1 и 2, с. 257.

²¹⁶ См. ниже, с. 355—356.

²¹⁷ Сахновский Ю. Песни народа (Концерт крестьян). — Русское слово, 1912, 29 января.

постичь закономерности народного творчества и тем самым обеспечить его пропаганде художественную ценность и достоверность, понадобилось полтора столетия напряженной работы выдающихся деятелей русской музыкальной культуры. Быть осведомленным в их достижениях и просчетах — обязательное условие плодотворности дальнейшего продвижения по проложенному ими пути. Чтобы убедиться в том, насколько важно восстанавливать в памяти историю музыкальной фольклористики, бесполезно от времени до времени обращаться к перечню вопросов, поставленных перед участниками Первого археологического съезда Одоевским, хотя он далеко не исчерпывает аспектов освещения народнопесенного творчества в трудах музыкальных деятелей прошлого. Это не может не оказать эффективного воздействия на развитие музыкальной фольклористики и должно содействовать бережному, любовному отношению к наследию, без знания которого пытаться открыть новое и опрометчиво, и трудно.

П. Вульфийус



РУССКАЯ МЫСЛЬ О МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ

В. Ф. Трутовский

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

[к «Собранию русских простых песен с нотами»]

Уже издавна любители русских простых песен желали, чтоб оные выданы были с нотами в музыкальных правилах; но никто еще по сие время не принял на себя сего труда, чтоб их собрав, привести в некоторый порядок и подложить басовые ноты: Я напоследок вознамерился в удовольствие многих любителей издать в печать сии собранные мною русские песни, с тем чтоб их петь <...> или играть на инструментах, не откидывая бас, то составлено будет согласне. Я должен еще предупредить охотников, что сие мне стоило немалых трудов, ибо я во всякой почти песне находил в речах великую неисправность и принужден был в некоторых местах прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты. Что ж касается до голосов, то я, прислушиваясь от многих, нашел, что везде поют разными манерами, и так старался только сохранить их точность и утвердился на самых простых голосах. Если публика примет благоприятно сие малое издание русских песен, то я не премину выдавать еще и другие подобные, которые со всевозможным трудом и тщанием собирать стараться буду. Кто же сыщет погрешности, тот, надеюсь, легко рассудит к моему извинению, что я, беспорядочное дело приводя в порядок, искал по малой мере лучшего, если не достиг до совершенства.

Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами, ч. I. Спб., 1776. Текст приводится по изданию: Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. Под ред. и со вступ. статей В. Беляева. М., 1953, с. 37.

Василий Федорович Трутовский (1740—1810) — автор первого печатного нотного сборника русских народных песен. С 1761 года придворный «камер-гуслист» в Петербурге. Первая часть «Собрания» вышла в свет в 1776 году. В 1778 и в 1779 годах изданы вторая и третья части, в 1782 году переиздана первая часть. Песни были записаны двухголосно на двух строках: нижний служил гармонической основой. В четвертую часть, появившуюся в 1795 году, и в третье издание первой части (1796) Трутовский ввел в сопровождение и средние (гармонические) голоса.

Н. А. Львов

О РУССКОМ НАРОДНОМ ПЕНИИ

Предисловие к первому изданию «Собрания» 1790 г.

Говорить и петь вначале было одно дело, по мнению Страбона¹. Последовавшие писатели, будучи с ним мнением согласны², утвердили наконец, что глагол страстей произвел стихотворство в музыку; первые законы преподавали пением, и первая музыка состояла в мелодии слов.

Мелодия, будучи душа музыки (подобно как рисунок в картине), состоит из звуков, когда оные, один за другим последую, составляют приятную песнь. <...>

Древние греки, у египтян с прочими художествами и музыку заимствовавшие, довели оную до такого совершенства (по свидетельству тех времен писателей), что действие оной кажется нам чудесами или ложью, чудесам соседственной. Они музыку свою разделяли на теоретическую или умственную, на практическую или исполнительную. Сия последняя разделена была опять на 2 части: на мелопию и на рифмопию, то есть на мелодическую и армоническую. Сие древних греков разделение музыки разделяет весьма естественно и наше народное пение. Мы называем армонические песни протяжными, а мелодические плясовыми.

Плясовые песни у нас по большей части веселого содержания, в тоне мажорном и поются скоро.

Протяжные же почти все в минорном и поются тихо или умеренно.

Есть несколько песен, кои между двумя сими составляют

¹ Georg.: I I.

Автор ссылается на многотомный труд по истории и географии известного древнегреческого ученого Страбона (ок. 64/63 до н. э. — ок. 23/24 н. э.). См.: Страбон. География в 17-ти книгах / Перевод, статья и комментарии Г. А. Стратановского, под общей ред. проф. С. Л. Утченко. М., 1964, с. 24 («<...> термин „петь“ у них [древних] означал то же самое, что и „говорить“» — Примеч. редактора.

² Essai sur l'origine des langues, page 285. J. J. Rousseau.
[Ж. Ж. Руссо. Очерк о происхождении языков, с. 285.]

средины: они ближе почитаются к роду протяжных и хотя поются поскорее оных, но под них никогда не пляшут. Сии суть минорные по большей части: число оных невелико.

<...>

К удовлетворению желания любителей древней музыки отец Киршер и г. Бюретт по долгом и трудном изыскании нашли и перевели на нынешние наши ноты два отрывка древней греческой музыки: Гимн Немезиде и Оду Пиндарову. Исследовав сию последнюю с примечанием, к удивлению находим, что мы в народном пении нашем наследовали от древних греков не только разделение оного на две части; но в протяжных песнях и некоторое ощутительное подобие мелодии и образ сложения оных: ибо старинная наша песня под № 34 [«Высоко сокол летает»] и многие другие начинаются выходкою одного голоса, а возвышаются потом общим хором. Так точно расположена и Ода Пиндарова, имеющая характер пения *cantofermo*³, итальянцами называемого. <...> Большая часть наших протяжных песен сей же самый характер имеют.

Где охотник нечто доброе примечает, там знаток часто оное находит, и малозначущие вещи становятся внимания достойными: искусный нашего века музыкальный сочинитель⁴ нашел в наших протяжных песнях столько доброго и образ пения оных столь правильно хором исполняем, что не хотел верить, чтобы были они случайное творение простых людей, но полагал оные произведением искусных музыкальных сочинителей. Голос страстей служил неученым певцам нашим вместо науки: сие понятно касательно до мелодии; но каким образом без учения достигали сии певцы одним только слухом руководствуемые до художественной части музыки, то есть до гармонии? Нет, кажется, к сему иного пути кроме подражания: а по сходству подобия сих песен с остатками греческой музыки нет, кажется, сомнения, чтобы не заимствовали они сей части ученого пения у древних греков ближе нежели у каких-нибудь других народов.

Протяжные наши песни старинные суть самые лучшие: сии-то суть характеристическое народное пение, с которым при помощи уже искусства в наши времена сочиненные также протяжные песни <...> не могут равняться. Они не имеют ни той важности, ни той полноты, как старинные.

<...>

Что касается до плясовых песен, то старинные не имеют перед нынешними сего решительного преимущества: и хотя нельзя точно означить, кои суть из них самые старые, но известно то, что нынешних времен некоторые песни предпочти-

³ Кáнто фэ́рмо — главная, неизменная мелодия в контрапункте (ит.).

⁴ Г-н Паизиелло.

тельны тем, коих признают старинными по начальной простоте их. Сие могло произойти естественно от умножения в России музыкальных инструментов, прибавивших полутоны и другие музыкальные приятности, коих не было в старых, часто в повторении одной и той же мелодической весьма короткой мысли состоящих.

<...>

Между сими плясовыми песнями есть еще особливые, более образом пения, нежели сложением своим: их называют цыганскими, поелнку под сии только одни можно плясать по-цыгански. Песни сии, также русскими сочиненные, переменили название свое и образ своего напева по причине употребления их нашими цыганами. Пляска сих подвижных плясунов называется в три ноги, то есть что, выбивая они в некоторых местах песни каждую ноту ногами, поют согласно ударам отрывисто, из чего и выходит как особый род пляски, так и пения, совсем от русского отличный.

Не знаю я, цыгане ли сочинили сии песни или же умели, выбрав из наших, придать им пением совсем такой живой наряд, в котором они весьма от русских отличны и для скорой пантомимной пляски стали несравненно оных удобнее, будучи и для голоса лучше многих простонародных. В них более прочих мелодии, более веселости, в них есть некоторые короткие припевы, как-то люли и проч. некоторые приговорки, которые произносят пляшущие так, как в пляске гишпанского фонданга. <...>

Свадебные и хороводные песни весьма древни, между ними нет ни одной, в наши времена сочиненной: к сему роду песен, особливо к свадебным, есть между простых людей некое священное почтение, которое может быть еще остаток, древним гимнам принадлежащий. Легко стать может, сие самое невежественное почтение есть и причина непременно их состоянию: осмелится ли мужик прибавить или переменить что-нибудь в такой песне, которая в мыслях его освящена древностью обычая? Свадебные сии песни во всем пространном государстве нашем и словами и голосом столько единообразны, что из-за несколько тысяч верст пришедший прохожий по голосу оных узнает, в которой избе свадьба.

Хороводные песни также почти везде одинаковы, в них еще употребляются и поныне припевы Дида Ладо и прочие имена языческих богов древнего славянского поклонения.

Святошные и подблюдные наши песни более еще доказывают, что мы в народном пении много заимствовали от греков. Старинная греческая игра и песня, поныне еще известная под именем Клидона, есть то же самое, что у нас подблюдные песни.

Клидона у греков состояла в некотором прорицательстве будущего счастливого или несчастного в женитьбе или любви

события: собравшиеся гречанки клали в сосуд каждая свое кольцо, перстень или какую-нибудь монету, которые потом вынимали под песни, и при какой чей перстень вынется, то и сбудется. Мы то же самое делаем, когда поем подблюдные песни, с тою только разницею, что в Греции кладут залогов в сосуд, водою наполненный, а у нас в покрытое блюдо.

К русской Клидоне прибавили уже славяне свой любимый припев, которого у греков не было: они припевали и мы тоже поем Слава⁵, главное божество славянского народа, коего имя заимствовали они от великих дел своих, и которое весьма часто употребляли не только в песнях, но и в собственном названии людей.

Жив, жив Курилка⁶ — есть также игра греческая.

Свойство малороссийских песен и напев совсем от русских отменен: в них более мелодии, нежели в наших плясовых; но мне неизвестна ни одна гармоническая малороссийская песня, которая бы равнялась со многими нашими протяжными. Употребление из давних времен между народом их бандуры помогло к совершению их пения, и во многих песнях малороссийских есть музыкальные приятности, есть некоторые правила в сложении оных, некоторая ученость, но вообще меньше характера, как то и в наших новосочиненных мелодических песнях, которые, однако, старинных несравненно лучше. Правила и с ними музыкальные приятности, подобно нарядам, в нашем пении так же, как и в пении других земель, на счет характерной и простой народной музыки поселяются; из сего, однако, не следует, чтобы музыка от того становилась хуже, нет, но совершенства ее, будучи общими всем народам, отъемля иногда хотя и странный, но принятый народом напев, того сильного ощущения уже не производят над слухом, какое чувствует поселянин при слушании простой отечественной песни.

Хотя не имеем мы особого пастушьего пения, есть, однако, у нас песни, которые отменным образом характер сей полевой музыки означают. Впрочем, и наши пастухи на грубых своих инструментах имеют особые напевы, зовы и проч., которые нигде и никто, кроме пастухов, не употребляет.

<...>

Не знаю я, какое народное пение могло бы составить столь обильное и разнообразное собрание мелодических содержаний, как российское. Между многих тысяч песен нет двух похожих друг на друга, хотя для простого слуха многие из них на один голос кажутся. Можно себе вообразить, какой богатый источник представит собрание сие для талантов музыкальных.

⁵ Записки касательно Российской истории собеседника, часть 2, с. 80

⁶ У древних греков между свадебных игор была в употреблении.

как новое и обширное ристалище не токмо для Гейденов, Пленлев, Даво и проч., но и для самых сочинителей опер, какое славное употребление могут сделать они и из самой странности музыкальной, какая есть в некоторых песнях наших. <...>

Может быть, бесполезно будет сие собрание и для самой философии; и ученый доктор Форкель, столь искусно музыкальную стезю просвещающий⁷, будет, конечно, уметь оным воспользоваться ко славе своей и ко славе музыки нашей. Может, сие новым каким-либо лучом просветит музыкальный мир? Большим талантам довольно малой причины для произведения чудес, и упавшая на Невтона груша послужила к открытию великой истины.

Сколь трудно было собрать голоса народных неписанных, на нескольких тысячах верстах рассыпанных песен и положить оные на ноту часто с фальшивого пения неискусных певцов, всякий легко представить может; но трудность еще не меньшая предстояла в том, чтобы, не повредя народной мелодии, сопровождать оную правильным басом, который бы и сам был в характере народном. Сие, однако, с возможным рачением исполнено, и бас положен почти везде так; а инде весьма близко, как при исправном хоре, в народных песнях поют оный. Сохранив таким образом все свойство народного русского пения, собрание сие имеет и все достоинство подлинника: простота и целостность оного ни украшением музыкальным, ни поправками иногда странной мелодии нигде не нарушены.

Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач. Спб., 1790. Текст приводится по 5-му изд.: Собрание народных русских песен с их голосами. На музыку положил Иван Прач/Ред., вступ. статья В. М. Беляева. М., 1955, с. 38—43.

Николай Александрович Львов (1751—1803) — выдающийся деятель русской культуры: поэт, архитектор, график, геолог; почетный член Российской академии, почетный член Академии художеств, член литературного кружка, в который входили Г. Р. Державин, В. В. Капнист, И. И. Хемницер и другие. Инициатор и составитель «Собрания народных русских песен с их голосами» (1790). Вступительная статья к «Собранию» была опубликована без указания автора. Авторство Львова подтверждено свидетельствами его племянника Ф. П. Львова, митрополита Евгения (Болховитинова) и Г. Р. Державина.

Иван Прач (Ян Богумир) (?—1818) — композитор, пианист, педагог. По происхождению чех. Переселился в Россию в конце 70-х годов XVIII века. Преподавал в Смольном институте и в Театральном училище в Петербурге. Гармонизовал напевы «Собрания народных русских песен с их голосами». Второе и третье расширенные издания «Собрания» вышли в свет в 1806 и 1815 годах; четвертое — в 1896 году под новым заглавием «Русские народные песни, собранные Н. А. Львовым».

⁷ Доктор Форкель пишет Историю музыки, которой 2 тома уже напечатаны.

ОПИСАНИЕ ВСЕХ ОБИТАЮЩИХ В РОССИЙСКОМ ГОСУДАРСТВЕ НАРОДОВ.

Часть 4. Россияны

<...> На всем земном шаре найти нельзя народа, который бы с такою веселостью и удовольствием, и притом так согласно и звучно пел, как российский народ; от ребенка до старика, кроме старух, все и при всех веселых обстоятельствах поют, даже и при самых тяжелых работах, во все горло; проезжие дороги гремят от песен извозчиков, а селения и околицы от девичьего пения, питейные дома также никогда не бывают без шумных песен. Содержание песен состоит из старинных и новых простых повествований или изображений любовных дел, воинских подвигов, о рыцарях, великанах, насмешки или похвалы поступкам полководцев или частных, и хотя иногда, да и большей частью, без правил стихотворства и малозамысловаты бывают песни сии, однако же можно находить в содержании оных довольно любопытного и характерического. Вечеринки, или так называемые посиденки, на которые собираются, особливо в зимнее время, девки поселанки и молодые бабы прясть и шить, гремят неумолчно почти песнями, самыми веселыми, а иногда и унывыми, и собрания таковые весьма увеселительны. Часто извозчики по целым часам поют во всю свою мочь и во все горло песни солдатские или казачьи, содержание которых есть повествования о войнах, побоищах или волокитствах и расставаниях с любовницами, голос которых всегда почти единозвучен, а склад в неправильных рифмах, а иногда и в прозе или вольном слоге, но не противен слуху музыкальному. <...>

Пляска есть также забава обычная всего российского народа. Всякий, даже всегда занятый работою поселанин, не учась тому, пляшет нехудо. Крестьяны с крестьянками большею частью пляшут под плясовые песни. Обычная русская пляска состоит из многих коленопригибаний плясуна и тихой под такт поступи плясуньи. Оная пляска весьма изразительна. Плясунья складывает руки накрест к грудям, помавает плясуну перстом, пожмает плечами и тотчас уклоняется от него, наклоня голову и поглядывая на него нежно сбоку, без всякого подавания ему рук. В другой пляске плясуны и плясуньи как будто отвращение показывают один к другому, отворачивают лицо один от другого и за спиною дружка над дружкой делают якобы насмешливые кривлянья отвратительные. В пляске, называемой Голубец, изображают телодвижениями ласканье голубей. В заключительном виньете при сей четвертой части положена сия пляска на музыку. Большею частью, когда из

пляшущей пары (да русские пляски и пляшутся или поодиночке или в паре, а не больше) женщина стоит тихо на месте, мужчина между тем делает около нее сильные прыжки, потом пласунья с нежными поглядываниями пляшет тихо вокруг него. Польская пляска так, как и казацкие, также между россиянами в употреблении. А как здесь речь идет об одних употребительных существенных русских плясках, то и не упоминаем о введенных между дворянства англезях, менуэтах и прочих.

Существенные музыкальные русские орудия суть рожок из дерева без пыжа, оклеенный берестом и с прорезанными небольшими ради устройства, возвышения и опущения тонов четырью дырочками для перстов; балалайка, гудок, дудка или сопель, рыле, волынка и гусли, также и пастуший рог. На сих орудиях наигрывают почти всегда самоучкою и по единой склонности всякие свои народные песни, также и плясовые, под которые, как выше сказано, народные пляски скачутся. <...>

Георги Иоганн Готтлиб. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. 2-е изд. Спб., 1799, с. 176—178.

Иоганн Готтлиб Георги (1729—1802) — уроженец Померании (Германии), этнограф, путешественник, доктор медицины, профессор натуральной истории и химии при Академии наук (Спб.), академик (1783). С 1768 по 1774 участвовал в экспедициях Академии по Уралу и Сибири. На основании собственных записок и сочинений других путешественников составил на немецком языке описание народов, населяющих Россию, в 4-х частях (Спб., 1776—1780). Русский перевод первых трех частей под заглавием «Описание всех обитающих в Российском государстве народов, также их житейских обрядов, вер, обыкновений, жилищ, одежд и прочих достопримечательностей» появился в 1776—1777 годах. Второе издание, исправленное и дополненное, вышло в 1799 году. Другие работы Георги публиковались в «Исторических календарях», «Трудах Вольного экономического общества», «Санкт-Петербургском вестнике».

К.

РАЗГОВОРЫ О СЛОВЕСНОСТИ

<...> Весьма желательно, чтобы все сии остатки любезной старины были собраны, по возможности сбережены в первобытной простоте своей и приведены в хронологический порядок. Они сочинены людьми простодушными, не читавшими ни правил, ни примеров изящных; но в сказках проникательный наблюдатель нашел бы, так сказать, намеки о разных того времени обычаях, которые пригодились бы не только для пинта, но и для историка. Песни заключают в себе еще другое неогценное достоинство: они суть произведения естественной поэзии, неразлучной с музыкою; слова каждой песни изливались из полного сердца вместе с напевом голоса. Нынешнее стихотворство наше походит на разбуряненную, пожилую шеголиху, ко-

торая нарядом и прикрасами закрывает свои годы и которая, отживши время свежести своей, бодрости и веселости, все еще хочет казаться свежее, бодрее и резвее. Итак, подлинные старинные песни, действительно относящиеся к веку пиитическому или по крайней мере сочиненные при пиитических обстоятельствах и по вдохновению, были бы важным приобретением нашей словесности; но где их найти? Раза по три в год издаются новые, новейшие и самые новейшие песенники; в них помещаются песни простонародные и старинные; но по несчастию издатели, то есть сами же книгопродавцы, принявшись не за свое дело, коверкают их по-своему, уродуют, вставляют новые слова, вместо старых, которые им кажутся нехорошими. <...>

[Рец. на кн.: Шишков А. Разговоры о словесности. Спб., 1811.]—*Вестник Европы*. М., 1811, ч. 58, № 19, раздел 3 — «Критика», с. 52—53.

К.— Инициал автора раскрыть не удалось.

А. П. Гевлич

НЕЧТО О НАРОДНЫХ РУССКИХ ПЕСНЯХ

<...> Песни, излившиеся прямо из сердца народа, еще в колыбели самой природы неутонченного образованием гражданским и неповрежденным пороками общества, суть чистые отпечатки его характера, первые, безыскусственные звуки его поэзии, в коих изображается, так сказать, вся душа его. В них наблюдатель может видеть естественное направление умственных его способностей и чистый источник коренных, врожденных его склонностей и влечений. Песни изображают нам и политические перевороты, происшедшие с каждым народом, и объясняют то влияние, какое имели они на изменение его нравов и характера. <...>

Сие различие нравственных способностей, отпечатлевшееся верно в поэзии народных песен, еще вернее видно в их напевах. Знатоки музыки, составившие себе идеалы народного духа, по первым звукам могут различить песни каждой страны, каждого века. <...>

Если собрание древних монет, представляющих обособленные временем отпечатки дурного чекана, так дорого ценится любителями редкостей, то неужели народные песни, эти чистые отпечатки души его, менее любопытны для русского, привязанного сердцем ко всему отечественному и родному, читатель?

Гевлич А. Нечто о народных русских песнях.—*Труды Общества любителей российской словесности*, ч. 2, кн. 3: *Сравнительное просвещение и благотворения*. Спб., 1818, № 6, с. 344.

Авксентий Павлович Гевлич (1790—1861) окончил Харьковский университет по словесному отделению (1811), магистр (1813), доктор словесности (1815), сотрудник журнала «Соревнователь просвещения и благотворения», где публиковал, в частности, статьи о народном творчестве.

А. Г. Глаголев

О ХАРАКТЕРЕ РУССКИХ ЗАСТОЛЬНЫХ И ХОРОВОДНЫХ ПЕСЕН

О застольных песнях

<...> Застольные песни одолжены началом своим тому золотому веку, когда изобилие украсило стол сладкими плодами и в буковой чаше запенилось в первый раз виноградное вино. <...>

<...> Русский народ сколько богат песнями семейственными, нежными, воинственными, историческими и тюремными, столько беден застольными. Причиною тому, без сомнения, продолжительные несчастья, которые россияне претерпевали в течение нескольких веков. Они долго не знали изобилия и роскоши, долго чужды были тишины и мира. К сему прибавить можно особенную скромность, отличавшую их от всех прочих народов. Часто отец семейства, почитая хлеб даром божим, посылаемым свыше, напоминает детям своим о сохранении за столом глубокого и благоговейного молчания. Вот почему застольные наши песни состоят доселе из одних только припевов. <...>

Иногда русская застольная песня состоит только в том, что в какую-нибудь народную или духовную песню вшивают известный припев — многая лета! <...>

О хороводных песнях

Хороводы перешли к нам от наших предков славян. Имена языческих богов, повторяемые в песнях, и упоминаемые в Летописи бесовские игрища, на которые радимичи, вятичи и северяне имели обыкновение собираться, служат тому ясным доказательством. Но поелику славяне в древние времена жили в соседстве с римлянами, а, может быть, несколько времени и под властью сего народа, то я осмеливаюсь думать, что многие из наших хороводов ведут начало свое от римских праздников. В этом убеждает меня сходство баснословия славянского с римским и многие следы римских богослужебных обрядов, сохранившиеся доселе в обрядах наших хороводов. Самое слово

хоровод, составленное из латинского и славянского, с давних времен получившее право гражданства в нашем языке и известное всем русским поселянам, не что иное есть, как буквальный перевод латинского выражения *chorum ducere*¹ или *χορον αγειν*².

Хороводы можно разделить на древние и новые, из которых и те и другие имеют свои особенные обряды и песни. К первым могут быть отнесены следующие праздники.

1. Красная горка. <...> 2. Кума. <...> 3. Семик <...> 4. Троицын день. <...> 5. Петров день. <...> 6. Калёда. <...> 7. Овсень...³.

Теперь скажем несколько слов и о новых хороводах. Я называю их новыми потому, что они, по-видимому, получили начало в XVIII, в XVII и не ранее XVI столетия. <...> Разные их игры не что иное суть, как драматические представления, свойственные младенствующим народам. Подобно древней греческой трагедии иногда разделяются они на два хора, из которых один пением предлагает вопросы, другой на оные отвечает; иногда одна девушка представляет собой больного воробья или цветный мак, а хоровод пляшет вокруг нее, поет песни и, останавливаясь, делает разные вопросы; иногда всем хороводом под известную песню плетут и расплетают плетень. Острота, вымыслы и забавы, свойственные детям, составляют характер сих хороводов. Хотя они не имеют отношения к славянским богослужебным обрядам, однако и в их песнях упоминаются также Лели и Дид Лада.

О хороводных песнях вообще можно заметить, что они не представляют почти никаких поэтических красот. Одни из них, будучи сочинены для игры, совсем не одушевлены чувством; а другие, имеющие отношение к славянским обрядам, потеряли занимательность свою оттого, что хороводы принимают теперь в них одно холодное участие. Из последних песней, может быть, большая часть ведет начало свое от времен отдаленных; но содержание и слог их изменились вместе с языком и с понятиями народа. <...>

Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете. М., 1821, ч. 19, с. 65—81.

Андрей Гаврилович Глаголев⁴ (?—1844) — историк русской литературы, писатель. Окончил словесное отделение Московского университета

¹ Хóрум дúцере — водить хоровод (лат.).

² Хóрон áгейн — водить хоровод (греч.).

³ Описание обрядов опущено. — *Примеч. редактора.*

⁴ Статья А. Г. Глаголева, фрагменты из которой публикуются в настоящем сборнике, содержит много наивных и порой ошибочных подмечаний, вытекающих во многом из тенденции литературоведов XIX века исследовать народное творчество только с сюжетной, тематической стороны, в отрыве от конкретных жанровых особенностей. Так, например, автор рассматривает хороводные песни только в связи с календарными праздниками, не учитывая многообразные другие проявления данного жанра. — *Примеч. редактора.*

(1816), магистр (1821), доктор (1823). Член-сотрудник (1818) и действительный член (1821) Общества любителей российской словесности. Автор ряда трудов по вопросам словесности, истории и народной культуры, в частности книги «Умозрительные и опытные основания словесности» (1834). Публиковался преимущественно в «Трудах Общества любителей российской словесности».

А. М. Кубарев

О ТАКТАХ, УПОТРЕБЛЯЕМЫХ В РУССКОМ СТИХОСЛОЖЕНИИ

<...> Скажу несколько слов о народных песнях. Чтобы узнать их размер, должно иметь предварительно познание их напева, потом найти отношение слогов к музыкальному размеру и недостающие слоги, дополняемые обыкновенно в пении протягиванием гласных, заместить стольким же числом пауз. Тогда только узнается настоящий размер народных песен, ибо размер их определяется не словами, а голосом. Представлю в пример два стиха первой песни из собрания Кириши Данилова.

Если назначенная музыка¹ подлинно принадлежит сей песне, то размер сей последней есть следующий:

Вы - со - | та ли вы - со - | та - под - не - | бе - сна - | я²
глю - би - | на ли глю - би - | на - о - ке - | ан - мо - | ре

Итак, стих сей песни состоит из четырех тактов четырехсложных с двумя отдельными слогами³. Пусть поверит меня

¹ Она, впрочем, не совсем правильна; подводя стихи под музыку, легко можно усмотреть, что весь первый такт и три четверти второго суть лишние. Может быть, издатель при сем собрании не всегда заботился поверять слова музыкою или, может быть, сия неправильность произошла таким образом: часто простолюдины, прежде нежели начнут какую-нибудь песню, делают некоторые приемы голосом, что у них называется запевать или затягивать, и сие-то, может быть, запеванье выразил музыкант в начальных тактах и соединил вместе с песнею. Впрочем, это несколько не мешает найти настоящую музыку и размер песни, и я опять прошу любопытного читателя поверить мне.

² Знаком * автор отмечает ударение стихотворное в отличие от прозаического (см. примечание Кубарева на с. 95). — *Примеч. составителя.*

В подтекстовку второй строки песни автор внес изменения. В сборнике Кириши Данилова так: Глу-бо-та, глю-бо-та аки-ян-мо-ре (см.: Беляев В. М. Сборник Кириши Данилова. М., 1969, с. 46). — *Примеч. редактора.*

Вы - сб - | та ли | вы - со - | та | под - не - | бе | сна - | я²
глю - би - | на ли | глю - би - | на - | о - ке - | ан | мо - | ре

читатель, знающий музыку. Само собой понятно, что в песнях протяжных или заунывных, в которых иногда один слог протягивается на два, на три и более тактов, число пауз должно быть часто чрезмерно велико; посему такие песни лучше оставить музыке; искать же размера народных, по большей части столь неправильных самих по себе песен вне оной⁴ значит по древней пословице: τραγὸν ἀμελγεῖν⁵.

Московский вестник, 1829, ч. 4, с. 97—98.

Алексей Михайлович Кубарев (1796—1881) — автор ряда работ по русской и латинской словесности. Учился в Славяно-греко-латинской академии, потом в Московском университете, который окончил в 1819 году. Защитив магистерскую диссертацию, занял кафедру русской словесности в Московском университете. В 1838 году вышел его труд «Теория русского стихосложения»⁶. Публиковался большей частью в изданиях Общества истории древностей российских, членом которого состоял.

Ю. И. Венелин

ОБ ИСТОЧНИКЕ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ ВООБЩЕ И О ЮЖНОРУССКОЙ В ОСОБЕННОСТИ

<...> Народная песня истекает из ощущений, производимых обстоятельством, истекает в самое время и на месте, ибо простой народ, не учившись стихотворству, имел учителя в самом чувстве и не может вопреки расположению духа, не может сказать себе: я хочу написать нежную, чувствительную оду.

Казалось бы, впрочем, что романсы, оды, элегии, идиллии, послания и возгласы к ней и об ней, нередко составленные с жаром и чувством, писанные более образованными членами народа, соотечественниками, можно бы тоже причислить к народным песням; однако этого сделать нельзя, ибо 1) как в обращении, так и в песнопении образованных певцов есть много искусственного: посему эти песни не во всем вы-

⁴ По справедливости, к нашим народным песням можно отнести то, что сказал Цицерон о некоторых древних латинских стихотворениях: quae nisi tibicen accessit, orationi sunt solutae, simillima — более подобных прозаической речи, если их не сопровождает игра музыканта на свирели (лат.).

⁵ Трагὸν ἀμελγεῖν — доить козла (греч.).

⁶ В своем труде А. М. Кубарев отстаивал метрический принцип строения народного стиха. В отличие от А. Востокова, отрицавшего употребление стоп и рифм в русском стихосложении, Кубарев выдвинул теорию тактов и пауз. Как установлено советскими исследователями, в русской народной поэзии существуют многообразные формы стиха — и дисметрические и метрические, паузный стих, стихи с рифмами и без рифм. Подробнее об этом см. в кн.: Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966, с. 169—170.

Примеч. редактора.

держивают характер естественности. 2) Образованные певцы очень часто заимствуют обороты инноплеменной чувствительности, что противно народности песен.

Как песня, глас сердца, выражает или воспоминание, или просьбу, или жалобу, то она никогда не выходит из сферы истории, нужд и образа жизни своего народа. Она потому народная, что носит на себе все отпечатки народности. Слово народный не надобно смешивать со словом простонародный; песня всегда зарождалась в самой благородной части народа, то есть в той, где было более жизни и чувствований. Всякий народ имеет свой отдельный образ жить, образ любить и образ петь. <...>

Говоря о голосе и пении, нельзя в то же время не говорить и о чувствованиях, ибо одно с другим сопряжено неразрывными узами, или, лучше сказать, то и другое есть одно и то же, так что правильно можно сказать: пение есть чувствование. <...>

Музыка, песня проходит чрез все степени чувствительности и мечтательности; голос следует за чувством, как слово за мыслью, как тень за человеком. <...>

<...> В простом народе, где нет той беспокойной мечтательности, какую видим мы в высших слоях общества, она [музыка] отличается простотою и краткостью. <...> Простолудин не любит многосложных периодов, не затвердит многословных выражений, не пропоет многотактной песни: два, три такта составляют напев целого стиха. Простолудин, чтобы продлить пение, повторяет тот же напев, с тем, однако, что при повторении музыкального стиха последний такт или его половину спускает ниже одною или двумя нотами. Таким образом, повторение первого музыкального стиха производит второй; изменение его окончания устраняет однообразие: второй стих отвечает первому, с ним составляет смысл, ибо он есть вторая половина напева. Тогда оба стиха представляют одно целое, полную строфу, оканчиваемую точкою. <...>

Одинаковое окончание голоса в первых или во вторых стихах подало повод <...> прибирать и слова равных окончаний тогда, когда напев стали облекать в слова же: таким образом одинокая нота, повторяемая в конце напева, родила рифму. <...>

<...> Повторение краткого напева породило рифму.

Итак, рифма в стихах есть явный признак и вместе следствие неловкости, неупражнения, неискренности в пении. <...>

Напев (мелодия) образовался прежде, нежели куплет: в форму и меру напева набирались слова. Разные виды механизма куплетов зависят от музыкального состава в напеве. Если два первые стиха оканчиваются одною и тою же рифмою,

а два следующие другою, то в музыке оба первые поются одинаково, так же и последние одинаково, то есть два стиха слов в музыке равняются одному стиху bis, а два последние другому bis. <...>

<...> В песнях почти инстинктуально ударения слов становились под протяжные ноты, а краткие слоги под краткие; народные песни под влиянием природы выливались, подобно самородкам золота и серебра, в разные формы. <...>

Венелин Ю. Об источнике народной поэзии вообще и о южнорусской в особенности. М., 1834, с. 31—46.

Юрий Иванович Венелин, псевд.; наст. Хуца (1802—1839) — русский ученый-славист, писатель, путешественник. Учился во Львовском университете (1822) и на медицинском факультете Московского университета (1825). В 1830 году совершил путешествие в Болгарию, интерес к которой возник ранее («Древние и нынешние болгаре в политическом, народописном, историческом и религиозном их отношении к россиянам», в 2-х т., 1829—1841). Труды Венелина имели большое значение для развития болгарского национального самосознания. Кроме этого при жизни и после смерти Венелина были опубликованы его статьи, посвященные отдельным вопросам славянской культуры и искусства.

Ф. П. Львов

О ПЕНИИ В РОССИИ

<...> О простонародных русских песнях

Что такое народная музыка? Нельзя назвать народною музыкаю ту, которую производят исключительно люди поющие или на инструментах играющие, составившие из сего ремесло и им живущие. Нельзя опять назвать народною музыкаю ту, которая перенимается у других и в народе не поется.

Пение вообще есть дар небесный, данный для выражения сердечного избытка в горестном, или веселом, или покойном состоянии человека; следовательно, народною музыкаю можно, кажется, назвать только ту, которая поется умеющим петь и неумеющим при всяких обстоятельствах жизни, важных и неважных, которая изливается по мере чувства сердечного без малейшего подражания каким-либо чужим напевам, ибо никакое сильное чувство выражения не занимает.

Нет, кажется, никакого сомнения, что россияне одарены музыкальным чувством, и я думаю так не по одному услаждательному пристрастию ко всему отечественному, но по кратким мелодиям, в народе рассыпанным и по особой природной красоте своей доказывающим, что они вылились из сердца; по мелодиям, в которых не видно ни чужого наряда, ни искусства, ни придуманного подражания; по особым напевам, которыми

выражаются песни; по хорному пению, в котором разные голоса помещаются по указанию одной природы потому, вероятно, что гений старше всякой школы; по общему пению в народе и, наконец, по горячей привязанности русских к своим песням. <...>

Что песни народные сопровождают у нас важнейшие обстоятельства жизни <...>, доказывают то разные напевы песен протяжных, плясовых, святочных, свадебных и хороводных. Что они отличаются напевами по состояниям, доказывают то песни солдатские, ямские, бурлацкие, цыганские и проч. Что песни наши не заемные, не приемыши, доказывает то собственное их сложение, оригинальность, поэзия, с ними нераздельная, и, наконец, исторические открытия.

<...> Когда бы наши песни не имели силы вдохновения и были бы пришлецами других стран, могли ль бы они так близко сродниться с русским сердцем, быть неразлучными подругами и в горе, и в пылкой любви, и в обычаях, и в радости? — Поет наш народ, идучи и на бой, и с бою, и на работу, и с работы, и в ясный день, и в ненастный; он песней облегчает труд, словом — в пении вся его отрада и вся его радость.

Большая часть песен наших унылы <...>, но сим самым не доказывается еще какая-либо особая черта нашего национального положения, как думают многие иноземцы, но скорее глубокая чувствительность, без которой музыка не жила бы в народе, не находя питательного своего источника в сердце. Бесспорно, что мелодия или унылый тон есть не что иное, как отступление целым полутоном от правильного чистого аккорда; но по непостижимой причине музыкальная унылость привлекает сердце! <...> Кто знает? Может быть, естественное положение человека на земле, неуверенность ни в одном мгновении жизни, быстрота перехода от благополучия к нищете и горести <...> и проч., и проч. тому причиною! Другая причина, убеждающая, что мелодии наши суть последствия вдохновения, а не одни пустые и набранные тоны, ничего не изображающие и могущие быть переняты понаслышке, состоит в том, что все они без изъятия выражают или какое-либо происшествие, или чувство сердечное, нравственное или страстное, частными случаями представляемые, и что природная поэзия с нашими мелодиями неразлучна; а как и поэзия и пение истекают из горячего сердца, то они, вдыхая, так сказать, жизнь друг другу, укоренили их существование в народе и в старинных протяжных песнях рассыпанными чертами ясно изображают национальный наш характер. <...>

Третья причина, убеждающая в подлинности наших простонародных песен, основана на доказательствах исторических. Я сказал уже выше, что автор предисловия при двух первых изданиях [сборника Львова — Прача] выводит песни наши от греков; но многие источники, в византийских историках откры-

тые, и свидетельства путешественников показывают предмет сей в ином виде.

<...> Г. Гнедич, издавший в переводе простонародные песни нынешних греков, говорит, между прочим, что племена славян, ежегодно опустошавшие Иллирию, Фракию, Херсонес и все области греческие, не могли не иметь влияния на дух и обычаи тамошнего народа; что, впрочем, в самой поэзии наших песен сравнения отрицательные, составляющие отличительное свойство нашей древнейшей поэзии, в греческой поэзии неизвестны. <...>

Все сие доказывает, что едва ли песни наши перешли к нам от греков, у которых ныне общенародной музыки нет: поют там слепцы, странствующие по Греции, как говорит г. Гнедич; у нас же без всякого изъятия поются песни во многих случаях, и поются всеми. Самые мелодии нынешних греков несколько на наши песни не похожи <...>. Весьма вероятно, что и самая греческая игра Клитона, о которой упоминается в предисловии издания песен 1790 года, и песня: жив, жив Курилка, и другие хороводные перешли от нас к грекам, судя по припевам имен богов древнего славянского поклонения.

<...> Я остаюсь уверенным, что они [песни] вышли не от греков, а из теплого русского сердца, что они действительно нам родные и что краткие наши мелодии по времени разовьются, если чужие напевы, искусною и сложною гармониею украшенные, и крайняя наша склонность к подражанию всему иностранному не заглушат их.

Между тем нельзя прямому русскому не пожелать, чтобы мелодии наши, особою и национальною красотою одаренные, вводились русскими в новые музыкальные произведения; я говорю — русскими потому, что иностранцу, особенно не в России рожденному и воспитанному, трудно сдружиться с ними. Великий гений Бетховен, поместивший нашу мелодию в одном своем квартете, изломал ее ученостью своею. <...>

Засим можно ли не пожелать <...>, чтоб путь нашей национальной музыки был шире? — Везде, где употребляют хоры, могут ли они быть высшего достоинства хорных наших песен, особливо, когда таковые в слиянии некоторых протяжных мелодий выработаны будут? Везде, где надобны одиночные новые мотивы, они у нас готовы. Неужели не отыщем мы одного годного цветочка между миллионов, во всех наших климатах растущих, и будем обходить их потому только, что они выросли в России? <...>

Львов Ф. П. О пении в России. СПб., 1834, с. 42—68.

Федор Петрович Львов (1766—1836) — поэт, знаток музыки, директор Придворной певческой капеллы в Петербурге (1826—1836); племянник Н. А. Львова. Был деятельным участником «Беседы общества любителей русского слова». Опубликовал сборник стихов, «Письма схизматика», брошюру «О пении в России».

ЗАПИСКИ ДЛЯ МОЕГО ПРАПРАВНУКА О ЛИТЕРАТУРЕ НАШЕГО ВРЕМЕНИ И О ПРОЧЕМ

(Письмо г. Бичева. — «Руслан и Людмила», опера г. Глинки)

<...> Я знаю, многие сомневаются в существовании народной музыки, допуская, впрочем, и народную самобытную поэзию, и народную архитектуру, и народную живопись. Это сомнение происходит оттого, что мы не можем смотреть на все предметы, нас окружающие, иначе как сквозь западные очки; тогда как, может быть, для того, чтоб судить верно о разных явлениях русского мира, должно стать на точку зрения именно противоположную западной¹. Недаром в прежние века могучее славянское племя враждовало с племенем западным; эта вражда имеет основание в самобытных, но противоположных стихиях того и другого племени, противоположных до такой степени, что от одной причины происходили в обоих племенах различные действия, и наоборот, одно и то же явление происходило из оснований вполне противоположных.

Это наблюдение, я знаю, требует особенных доказательств, которые были бы здесь не у места, но в музыкальном деле они налицо: у одного племени в европейском мире существует самобытная, характеристическая, народная мелодия, основанная на полной гамме, — у племени славянского эта характеристическая мелодия сохраняется в глубине славянского духа со времен незапамятных. Лишь у неаполитанцев существует равномерно особая характеристическая мелодия, но и та, кажется, занесена из Африки, ибо в остальной Италии вы ее не встретите. Затем, ни у немцев, ни у французов, ни у англичан нет народной самобытной музыки. Швейцарский и шотландский музыкальный характер происходит лишь от неполной гаммы; но повторяю, характеристическая мелодия в соединении с полною гаммою существует лишь в славянском племени. Посему противно было бы истине из того, что на Западе нет народной музыки, заключать, что она вовсе не существует. Так! Ее нет на Западе, но именно потому она и существует в племени славянском; без дальних доказательств в том каждого уверяет и внутреннее чувство и ухо: трудно отличить немецкую или итальянскую мелодию от французской, но русскую старинную народную песню вы угадаете между тысячами мелодий — она резко обозначается даже для иностранца. Этот музыкальный характер русской мелодии был подмечен

¹ В этом г. Бичев да позволит нам с ним не согласиться. Истина одна, и если западная точка зрения верна или если пока не найдется другая, вернейшая, зачем же становиться на противоположную ей? Редакция «Отечественных записок»].

Глинкою; он не побоялся основать на нем целую оперу, где довел его до трагического стиля, — дело, которое до того никому в голову не приходило. <...>

Отечественные записки, 1843, т. 26, отд. 8 — «Смесь». Текст приводится по изд.: О до ев - с к и й В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 209—210.

В. Ф. Одоевский

РЕЧЬ НА ОТКРЫТИИ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

<...> В вашей консерватории будет преподаваться наука, к удивлению, у нас новая: история церковного пения в России. <...> Будем надеяться, что со временем Московская консерватория не оставит без художественно-исторической обработки и наших народных мирских напевов, рассеянных по всему пространству великой Руси. Доныне эта обработка еще невозможна: у нас нет еще собрания верно записанных наших народных напевов, со всеми их местными вариантами и оттенками. Доныне большая часть записывавших наши напевы старалась подводить их под уровень общей музыки и даже позволяли себе исправлять в них мнимые ошибки или характеристические отступления от общепринятых правил. Смею думать, что исправители сами ошибались, ибо народные напевы суть народная святыня, к которой надлежит приступать с девственным чувством, без всякой заранее предпосланной теории, не мудрствуя лукаво, но записывая народную песнь как она слышится в голосе и слухе народа, и затем должно будет постараться извлечь из самых напевов, как они есть, их теорию. Отчего у каждого из нас бьется сердце, когда мы слышим русский напев, это еще понятно; но отчего характер русского напева мы разом, бессознательно отличаем посреди какой бы то ни было музыки и невольно говорим: здесь что-то русское? В наше время мы уже не можем довольствоваться одними предположениями; наука должна исследовать это явление, но для науки нужны надежные материалы. Воспитанники консерватории, получив полное музыкальное образование, будут и по сему предмету важными способниками музыкального искусства; некогда их трудами соберутся с разных концов России наши подлинные народные напевы и науке представится возможным бессознательно доныне ощущение перевести на технический язык, определить те внутренние законы, коими движется наше народное пение. <...>

Современная летопись (вооскресенье: приобщение к «Московским ведомостям»). 1866, 4 сентября. Текст приводится по вышесказ. изд., с. 306—307

**МИРСКАЯ ПЕСНЯ, НАПИСАННАЯ
НА ВОСЕМЬ ГЛАСОВ КРЮКАМИ
С КИНОВАРНЫМИ ПОМЕТАМИ**

Я всегда был убежден, что произведения простонародного творчества должны привлекать наше сочувствие не только в историческом, но и в эстетическом смысле. Долговременным изучением памятников нашего музыкального искусства это убеждение еще сильнее во мне укоренилось. Под словом «простонародное творчество» я разумею тот психофизиологический процесс, который совершается в человеке, не знакомом ни с так называемым классическим, ни с так называемым романтическим миром, самопроизвольно, или, точнее сказать, невольно, без всякой впредь задуманной теории.

Так как-то пелось... —

сказал Крылов. <...> Нельзя не видеть довольно резкого оттенка между созданиями ученого художника и художника-простолюдина. Эстетическая пища художника-простолюдина иная. Последний черпает ее из своей несложной жизни, из недалеких воспоминаний, из впечатлений одной и той же местности (в музыке, напр[имер], сразу можно отличить песню горца от степной песни), его сфера при всей своеобытности — ограничена. Как в знании простолюдин не выходит из известного круга понятий, так в творчестве не переступает чрез известные пределы, но, что еще важнее, его создание бессознательно, безответно, как биение пульсовой артерии. Угадать смысл этого биения, продышать народную фантазией — дело великого таланта. Пушкин, Мих[аил] Ив[анович] Глинка — без сомнения народные художники; огромная начитанность в Пушкине, глубокое знание музыкальной техники в Глинке несколько не повредили их народной своеобытности. <...>

Но как бы ни была жива и своебытна деятельность художника, если он художник ученый, то невольно подчиняется каким-либо внешним условиям, в каком бы виде они ни были: в виде ли более или менее строго выведенной теории (старинный классицизм), в виде ли настроения господствующих идей и стремлений (новейший социальный романтизм), словом — как бы ни были неопределенны эти условия, они приводят художника к отчетливости. Самым существом своего образования он вынужден созерцать в себе условия совершающегося в нем процесса в самую минуту совершения, то есть отдавать себе отчет в своем вдохновении, даже в своих страданиях и радостях — он вкусил от древа знания. <...>

Нельзя не благоговеть перед всеми этими явлениями. Но в художнике-простолюдине они невозможны: он страдает, он радуется, он вдохновляется безотчетно, без анализа; сомнение, недоверчивость к самому себе ему чужды; он сочиняет набело, точно так же, как автодидакты-математики делают набело вычисления, которые нелегко ложатся на бумагу у ученого математика. Песня простолюдина, как волна,

...и гульлива и вольна.

Если художник-простолюдин человек бездарный, то выходит просто галиматья; если он человек гениальный, его произведения имеют полное право не только на сочувствие, но и на изучение, ибо эти создания идут из таких тайников души человеческой, которых далеко еще не исследовала наука. В художнике-простолюдине совершается то, что уже нам кажется смешным в художнике ученом, — искусство для искусства. Художника-простолюдина не останавливает недостаток связи между отдаленными понятиями, шероховатость речи, даже неправильность фразы или ударения в словах. Внутренним чувством он мчится помимо всех этих требований; зародилось в нем какое-либо ощущение, поразило его какой-либо внешний образ (заход солнца, полет птиц, волны реки), фантазия унесла его за тридевять земель от этого физического явления, — оно процессом, быстрейшим электрического, слилось с его ощущением, претворилось в скорбь, в радость, в воспоминание, и оба явления соприсутствуют в простонародном создании без промежутка, ускользнувшего в вечность.

Не шум шумит, не гром гремит —
Младой турчин полон делит...

или:

Без поры только, без времени
Стала травка сохнуть;
Без прикуки, без разлуки
С иною слюбился...

Найдите внешнюю связь между этими понятиями — они разделены необъятным пространством. Прислушайтесь к напеву этих песен — и соединение этих разнородных понятий для вас сделается понятным; неуловимая между ними связка находит себе выражение в общем чувстве всей песни, то есть в ее музыкальной мелодии. Это явление мы встречаем на каждом шагу в словах наших песен. Кажется, иногда они или обвиняют какую-либо невыговоренную мысль, или скользят между сотнями разных понятий, не захватывая ни одного. Но в этих для ученого отчетливого искусства разрозненных частях есть жизненная целостность, та целостность, которую мы замечаем во многих деятелях, оставивших наиболее сильные следы в жизни всего человечества. Далеко не все выговаривается ими; последний гимназист уличит их в непоследовательности, в противо-

речнях; но все это поглощается их идеальным, почти сомнамбулическим настроением, все это ничто пред их жизнедеятельностью. <...>

В музыке создания безотчетного искусства еще важнее. Музыка сама по себе есть искусство безотчетное, искусство выражать невыразимое, то есть то, что никаким другим способом не может быть выражено, кроме самой музыки. Чего не может высказать словами простолюдин, то он выражает музыкой: слова для него служат лишь материальной подставкой; напев творится иногда как бы в противоречие с отдельно взятыми словами; но вы всегда найдете связь между напевом и общим смыслом всей песни. Опровергать ли нелепое утверждение, столь часто повторяемое, что будто бы все наши песни сочинены в минорном тоне, когда самое понятие о мажорном (дурном) и минорном (мольном) было чуждо всей нашей музыке до XVIII столетия? Правда, в позднейших песнях, когда вместе с септаккордом в народ проникло сознание ладов (не имеющих ничего общего с гласами), мы чаще встречаемся с такими мелодиями, кои требуют сопровождения минорной терции, но это настроение, кажется, было в связи... как бы странным то ни казалось, в связи с крепостным состоянием. Чем древнее народная мелодия, тем менее она гнется под минорную терцию. Смотря на это историческое явление единственно с музыкальной точки зрения, можно подумать, что это татарское переносилось народом легче холопства. В татарскую эпоху была надежда, ибо была борьба; люди гибли, но — как люди вольные — в битве со врагом; с постепенным же введением кабалы и холопства вольная борьба кончилась; остался лишь гнет однообразного, томительного, безнадежного рабства. Это ощущение отразилось в песнях. <...>

Записывающим музыку великорусских напевов позволю себе предложить следующие советы:

А) Записывать напев точно так, как он поется в народе (отмечая особо варианты), если бы даже казалось, что в этом напеве встречаются неправильности в отношении к ритму или движению мелодии. Эти самые (мнимые) неправильности и составляют отличие великорусской музыки от западной.

Б) Иметь в виду: 1) что исконный русский напев вращается единственно в диатонической гамме, безбемольной и бездиезной, а именно в следующей:



Эта погласица наи чаще встречается в исконных русских напевах, и на эту гамму должно для опыта перекладывать за-

писанный напев; появление диезов или бемолей укажет тотчас на неверность. <...>

2) Что известный в западных теориях вводный тон (Leitton, *pote sensible, semitonium modi*), то есть большая терция на доминанте, отстоящая по сим теориям — непременно на полутонный интервал от тоники и непременно ниспадающий на тонику, существует лишь случайно в исконном русском пении и не может быть возведен в основной принцип. <...>

3) Что засим, естественно, не существует в древней нашей музыке и того, что ныне называют тоном пьесы, то есть ни *c-moll'*я, ни *a-moll'*я, ни *C-dur'a*, ни *A-dur'a* и тому подобного, а есть погласицы (в церковном пении гласы), для которых существуют совсем иные знаки. <...>

4) Что следственно не существует в нашей древней музыке и тех понятий, кои ныне носят названия минорного или мажорного лада. Русские погласицы ни минорные, ни мажорные. Пригнать русский напев к какому-либо минорному или мажорному ладу — значит исказить его.

5) Что по особому устройству великорусского голосового органа ни в одном, действительно древнем, нашем мирском напеве и ни в одной строке наших настоящих (то есть синодских) Ирмология, Обихода, Сокращенного Обихода, Октоиха и Праздников (как исследовано повальным обыском из строки в строку) не встречается скачков ни на фальшивую квинту или увеличенную кварту, ни на сексту, ни на септиму. Да и каждый русский человек с ухом, не искаженным шарманками, может проверить на себе следующее явление:

Русское

2

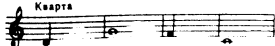
Секунда



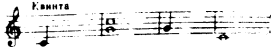
Терция



Квартa



Квинта



Октава



Эти интервалы могут быть во всякой русской мелодии, не искажая ее.

Не русское

3

Интервалы:

Увеличенной квинты



Уменьшенной
(фальшивой) квинты



Всех родов секст



Всех родов септим



Напротив, в этих интервалах уже нет ничего русского, введением их русский напев искажается вконец. Таким путем невежественный Варламов исказил все русские песни, попавшиеся ему под руку, но не менее виноваты в том Прач, Кашин, Шпревиц в Кирше Данилове, изд[ание] Калайдовича и другие.

6) Что, следственно, и в гармонизации наших напевов нельзя употреблять септаккорда, ибо с септаккордом тотчас является тон пьесы C-dur, a-moll, что противно коренному основанию нашей музыки. Да сверх того, как выше замечено, септаккорд есть изобретение, не восходящее далее 2-й половины XVI века. Было бы нелепо сопровождать старинные мелодии таким аккордом, который и не существовал в эпоху их появления. Единственный способ не искажать наших старинных мелодий — это сопровождать их только и единственно чистым трезвучием (Reine Dreyklang — accord parfait), называвшимся у наших старинных дидаскалов (Шайдунова, Тихона Макарьевского, Александра Мезенца) триестествогласием, разумеется, не избегая обращений сего аккорда. Для примера вот опыт гармонизации наичаще встречающийся в наших народных песнях погласицы (см. пример 4).

Понятно, что такие аккорды можно разнообразить до бесконечности, не прибегая к септаккорду; понятно также, что этому гармоническому ряду не может быть присвоено названия ни одного из западных (новых) тонов. Нечто подобное встре-



или:



чается на Западе лишь в том, что так называется *cantus planus*¹, имевший, впрочем, свои особого рода законы.

Из сих коротких и наскоро набросанных заметок всякий музыкант поймет, что для точного записывания наших древних мелодий и для их характеристической гармонизации должно отрешиться от многих правил западного генерал-баса, который мы всосали с молоком. Иначе в записываемый напев войдут искажения, столь же противные и художественной правде, и русскому уху, сколь были бы противны нам искажения или подновления в слоге древних русских стихотворений: напр[имер], если бы кто позволил себе такую поправку — вместо:

И будут во граде во Кieve
Со своею дружиною со доброю.

написал бы:

Затем, в сопровождении воинства,
Они отправились в Киевскую губернию...

Точно такое действие производят на меня варламовские и другие тому подобные искажения наших мелодий.

Я забыл прибавить 7-ю заметку. Симметрический ритм весьма редко встречается в наших старинных напевах, а большею частью в них ритм то четный, то нечетный, и в этом их особое изящество, как, напр[имер], в следующем прекрасном напеве, который здесь гармонизирован по старинной русской теории <...> (см. пример 5).

К сожалению, не могу назвать ни одного у нас печатного Руководства для записывания наших напевов; техника их указывается лишь в весьма редких рукописях учеников Шайдурова.

¹ Кантус планус — букв. ясное, ровное пение; имеется в виду григорианское пение (лат.)

5

Голос

Воз - ле ре - чень - ки

Сопровождение

хо - жу мла - да и пр.

Относительно гармонизации я могу указать лишь одну страничку (во всей огромной западной музыкальной литературе), применимую к гармонизации наших напевов, — она у старого Альбрехтсбергера. Здесь в особенности могут пригодиться правила гармонизации *sine quarta consonante* (*ohne consonierende Quarte*).

Посредством наблюдения этих правил можно иногда выходить из затруднений, представляемых часто гармонизацией русских напевов.

Труды Первого археологического съезда в Москве, 1869 г., т. 2. М., 1971, с. 484—491. Текст приводится по вышеуказ. изд., с. 371—382.

В. Ф. Одоевский

ВОПРОСЫ, ПРЕД[ПО]ЛОЖЕННЫЕ К ОБСУЖДЕНИЮ НА [ПЕРВОМ АРХЕОЛОГИЧЕСКОМ] СЪЕЗДЕ

<...> II. Вопросы частные

<...>

63. К числу важнейших и наименее исследованных археологических предметов принадлежат: наше церковное пение, а равно и наши мирские напевы. Важное место, занимаемое песнопениями

пениями в богослужении, с другой стороны — соприсутствие напевов во всех почти явлениях русского быта указывают на значение вопросов, принадлежащих к этому отделу русской археологии.

<...>

<...> По части же мирского пения поражает отсутствие верно записанных народных напевов и, напротив, даже некоторое изобилие напечатанных напевов, искаженных западною примесью людьми, вовсе не разъяснившими себе тех условий, без соблюдения которых русский напев перестает быть русским.

Следовательно, разработка этой части русской археологии стоит еще на самой низкой степени, так как она требует а) собрания материалов и б) постановки вопросов о том, что преимущественно должно быть предметом изысканий?

Эти оба предмета таковы, что не могут быть совершены одиначным трудом; их совершение может быть плодом лишь соединительных усилий многих лиц, занимающихся различными отраслями археологии. <...>

89. II. Народное мирское пение и собственно музыка. 1) Роды народного пения; домашнее духовное пение и собственно песня. Какие звукоряды служат материалом для народных русских напевов в домашнем духовном пении и в мирских песнях и каким образом те и другие могут быть гармонизированы.

90. Где сохранились следы нашего домашнего духовного пения?

91. Как велико было влияние в древности церковной музыки на народную мирскую юго-запада и севера России и обратно? Как велико было влияние народной русской музыки на церковное пение до XVIII века?

92. Как рано проникло в Россию влияние западной (европейской) музыки и чем именно выразилось оно в музыке юга и севера России до XVIII века?

93. Заметны ли в русской народной музыке следы влияния музыки чудских и восточных (монгольских) племен?

94. Какие должно принять меры к сохранению народных напевов в их первоначальной чистоте?

95. 2) Народная инструментальная музыка. Давно ли сделалась известна русским инструментальная музыка?

96. Какие музыкальные инструменты употреблялись русскими до XVIII века?

97. В каком виде, с какими названиями, когда и где преимущественно употреблялись они? Какие из них можно почитать исконными народными (дуда, рожок, сопилка, гудок)? Какие из струнных инструментов, в какое время и откуда заимствованы (гусли, цимбалы или кимвалы, балалайка, кобза, бандура, торбан и проч.)?

98. <...> Особые замечания. Какие должно постановить правила для определения музыкальных терминов, издавна известных русским певцам?

99. Какие должно принять средства к распространению сведений о народном русском пении?

100. Какой характер и отличительные качества должны иметь народные учебники по церковному и мирскому пению?

<...>

Труды Первого археологического съезда в Москве, 1869 г., т. 1, 1871. См. Протокол 5-го заседания II отделения: «Древнерусское искусство, архитектура Первого русского археологического съезда в Москве 26 марта 1869 г.».

Владимир Федорович Одоевский (1804—1869) — писатель, музыкальный критик, композитор; с 1826 по 1862 год жил в Петербурге, был помощником директора Публичной библиотеки и директором Румянцевского музея (с 1846 г.). В 1862 году переехал с музеем в Москву. Первые музыкально-критические статьи Одоевского относятся к 1821—1822 годам. Принимал активное участие в деятельности Петербургского филармонического общества, Русского музыкального общества, Петербургской и Московской консерваторий. Автор известных исследований по истории музыки и по народной песне.

А. И. Пискарев

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

<...>

По крайней мере, скоро ли настанет время, когда мы будем иметь полный и истинно русский кодекс песен русского народа? Настанет — в этом нет сомнения, но скоро ли — это решить трудно.

Есть два способа собирать народные русские песни: один легкий, другой трудный. О трудном способе знают немногие, и он не в употреблении; а легкий всякому грамотею сподручен, и он в ходу. Стоит только призвать к себе какую-нибудь деревенскую бабу (хоть свою кухарку или какого-нибудь мужичка, хоть поденщика), взять бумагу и перо и записывать какие они продикут песни. Если вы призовете десятка два-три мужиков и баб и запишете все песни, какие они знают, то вот у вас и сборник песен мужицких и бабьих. <...>

<...> Песельники расшевелились и запели. Первую песенку, как водится, зардевшись пели, а потом... потом уже соловьем распевали.

По окончании второй песни любитель русской народности остановил песельников и потребовал пересказать пропеты песни словами. Что ж вы думаете? Пели — было и приятно.

и складно; начали сказывать — ни складу, ни ладу. Долго бился любитель русской народности, пока добился толку, пока научил песельников, как диктовать песни.

Уладив все как надо, любитель русской народности уже свободно мог записывать со слов Макара и Хавроньи. Всякую песню, которую полагал на бумагу, приказывал он снова пропеть, чтобы проверить ее с голосу. Напрасный труд записывать песни со слов, не проверяя их с голосу: в таких песнях непременно будет множество бестолковщины и нескладицы. Безграмотный русак и сам выучился петь свою песню с голоса и другим может правильно передать ее лишь голосом.

Таков второй способ собирания русских народных песен! Способ, как сами видите, трудный, требующий сноровки и сметки как в выборе лиц, передающих песни, так и в самом записывании песен. Терпенье надобно воловье.

После этого понятно, откуда и как происходят переделки, поправки, изменения, дополнения, убавления, одним словом, искажения русских народных песен. Записывая со слов и не проверяя с голосу, собиратель (о редакторах и издателях уже и не говорю) естественно не находит <...> в собранных им песнях складу и ладу; вот он и начинает их слагать и ладить от своего чрева. Но зачем же это? Какое вы имеете право на произведение целого народа налагать печать своей индивидуальности? Вы не находите в песне складу и ладу? Подите к народу, прослушайте, как он поет ее, и — исправьте: склад и лад русской песни виден только в пении, а не в чтении.

Вот как надобно собирать, записывать и исправлять песни русского народа! Другого способа нет, если только хотите иметь истинно народные русские песни.

<...>

Из всего сказанного мною выходит:

1. В русском простолудии есть очень много песен как старых, так и новых, еще не преданных письму.

2. Записывать песни должно не от всякого встречного и поперечного, а только от известных в народе песельников и песельниц.

3. Записывать умеючи и с терпением.

4. Записанную со слов песню непременно проверять с голоса.

5. При издании в свет исправлять только безграмотность в песнях, а складу и ладу их не касаться <...>.

*Финский вестник, 1847, т. 21, № 9, сентябрь.
Смесь, с. 1—5.*

Алексей Иванович Пискарев (?—1868) — этнограф и археолог, автор ряда работ по русской истории и археологии, в частности по Рязанской губернии

СОБРАНИЕ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Предисловие ко 2-й тетради

<...> Многими из наших и иностранных музыкантов замечено разнообразное движение голосов в хоровых русских песнях, но это явление замечено также в песнях многих восточных народов и как явление не столь важно, как та сущность наших мотивов, о которой я здесь говорю. Простота их, короткость и полнота, потому что они движутся на самых коренных аккордах, и разнообразие и богатство модуляции при переходе из песни в песню как тонов, так и самого мотива рифмически составляют ту причину, что мы нередко слышим в хоровом исполнении, как вторые голоса напоминают вроде контра-субъекта предшествовавшую тему песни, которую перед тем пел первый голос, тогда как Дух (1-й голос) поет уже новую тему. Поэтому необходимо относятся такого рода песни к одному разряду — Allegro $\frac{2}{4}$ — на основании выше показанных аккордов; к ним относится большая часть песен величальных, уличных, плясовых (трепак, спиря принадлежат сюда же). Несмотря на единство их мотива по такту и гармонии, песни эти неизмеримо разнообразны рифмически, их существуют тысячи, и полное их собрание было бы весьма любопытно и полезно для изучения русской музыки.

Можно сказать без сомнения, что в этой форме уцелели древнейшие наши мотивы.

В песнях Кириши Данилова повесть о Соловье Будимировиче и о многих других богатырях соответствует по гармоническому и метрическому характеру этому разряду песен, и это наводит на гипотезу, что древняя наша эпическая поэзия близка была по музыкальной своей форме к нынешним величальным песням.

Предисловие к 3-й тетради

<...> Таким образом, находим мы бесконечное разнообразие и богатство построения однородных мотивов в русских песнях. Эти мотивы метром мелодии и определительностью модуляции ярко характеризуют целые отделы песен, сродственных между собою музыкально; мы можем следить эти мотивы от простейшей до весьма сложной формы склада песен.

<...>

При таком анализе каждая песня более и более получает ясности и смысла; каждая песня является органическою частью

целого отдела музыкально сродственных песен. Вот причина, почему при собрании песен не должно пренебрегать малейшими вариантами их; не должно выбирать интереснейшую песню, а бросать другую, которая, кажется, поется с нею на один голос; напротив, если одна и та же песня поется на два голоса, <...> то оба надо записывать. Теперь мы видим, что для полного уразумения темы необходимо видеть ее место в целой системе вариантов; такой обработки русских песен мы не имеем, оттого и слышим мы от любителей русского пения жалобы, что русских песен нельзя узнать в их музыкальной обработке.

<...> Это недоразумение между композитором и слушателем, главным образом, происходит оттого, что в отдельной музыкальной выделке известной песни ищут того неуловимого впечатления русской музыки, которое <...> определяется только значением темы в системе однородных с нею вариантов в народном пении, где невольно одна песня рождает другую и где песни дополняют друг друга точно так, как попадаются иногда в весьма плохом варианте текста стихи, веющие глубокой древностью, и, добираясь по ним методом сравнительным, археолог может найти первоначальный склад песни, которая в наше время уцелела только в отдельных стихах, попадающих то в той, то в другой вновь переиначенной песне. Это приводит нас и к тому заключению, что нельзя обегать песен с искаженным текстом, если мотивы их верно сохранились. Дело археолога — приискать настоящий текст по уцелевшим стихам. Музыканту следить за этим некогда, ему нужны темы, которых в наше время еще много можно собрать, но чем долее они останутся несобранными, тем более будут искажаться.

<...>

Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано и семиструнной гитары Михаил Стахович. Тетр. 1-я — Спб., 1851; тетр. 2-я — Спб., 1852; тетр. 3-я и 4-я — М., 1854. Текст приводится по изд.: Стахович М. Русские народные песни, 2-е изд./Предисл., ред. и примеч. Н. Владыкиной-Бачинской. — М., 1964.

Михаил Александрович Стахович (1819—1858) — музыкант-фольклорист, поэт, драматург. Окончил словесный факультет Московского университета (1841). Теории музыки обучался в Дрездене (1844). Служил в Орловской губернии, уроженцем которой являлся. Под влиянием П. В. Киреевского и П. П. Якушкина стал записывать народные песни (мелодии и тексты) в Орловской, Тамбовской, Воронежской, Рязанской губерниях. В предисловии к сборнику впервые в истории русской фольклористики указал на необходимость записывать варианты песен. Помимо «Собрания...» написал очерк «История семиструнной гитары», опубликованный посмертно (Спб., 1864). Ряд интересных мыслей содержится в статье «Антикритика. Русские песни. Критический опыт А. Григорьева» («Москвитянин», 1855, т. 2, № 6, кн. 2). В 50-е годы в журналах «Москвитянин», «Современник», «Русская беседа» печатались его лирические стихотворения и драмы.

**КОЕ-ЧТО ПО ПОВОДУ РУССКИХ ПЕСЕН,
СОБРАННЫХ И ПЕРЕЛОЖЕННЫХ
ДЛЯ ПЕНИЯ С ФОРТЕПИАНО г. ГУРИЛЕВЫМ
И ИЗДАННЫХ В МОСКВЕ г. ГРЕССЕРОМ**

<...> Составить полный и изящный во всех отношениях сборник наших народных песен значит совершить великий и благородный подвиг на пользу национальной музыки. Покушения на подобный подвиг были у нас уже давно, но это были не больше как только покушения, потому что для достижения безупречных результатов в этом деле не достаточно посредственных музыкальных знаний и малых материальных способов, которыми, по-видимому, располагали и располагают составители известных у нас песенных сборников. Объяснимся. Относительно наших национальных песен как произведений словесных — несколько у нас есть сборников, но, как мы заметили выше, наши национальные стихи так слиты с нашими национальными мотивами, что отделять их друг от друга значит показывать их красоты только вполчину. Следовательно, чтобы составить настоящий сборник наших песен, необходимо издать их с нотами, даже со всеми нотными вариантами, потому что, как известно, одна и та же песня поется у нас в разных местах с различными изменениями, то есть или с сокращениями, или с прибавлениями как в словах, так и в музыке.

<...> В отношении к музыке работа подобного рода должна быть оживотворена сильным, неподдельным талантом, основательным музыкальным образованием и инстинктом национальности. Стало быть, это дело не так легко и просто, как оно представляется многим с первого взгляда. Поэтому-то у нас и нет до сих пор того, что мы однажды назвали Кодексом народной музыки.

<...>

<...> Скажем только, что мы внимательно рассматривали сборники Прача и Кашина и нашли, что они, то есть эти два сборника, несмотря на свою неполноту и некоторые несовершенства относительно нотного переложения, заслуживают от нас больше внимания и благодарности, чем хулы и мелких насмешек, как труды первоначальные, породившие подражателей.

<...>

<...> Переложение г. Гурилева грешит весьма часто (не знаем умышленно или неумышленно) против основных музыкальных правил, строгое соблюдение которых никогда не может назваться педантизмом в таком важном деле, как переложение на ноты национальных песен. Ошибки или недосмотры,

хотя даже и не слишком важные, всегда бывают неприятны для людей, несколько знакомых с требованиями музыкальной науки, и вредны для людей, вовсе не знакомых с нею, потому что подобные безделицы сбивают с толку таких особ, которые вполне доверяют всему печатному. <...>

<...> Если же нам возразят, что ошибки этого рода вещь простая и что не стоит и обращать внимания на них, тем более что безыскусственная конструкция наших народных мелодий не всегда может удобно покоряться правилам музыкальной теории, <...> то мы заметим, что единственная заключающаяся в нем [переложении] правда состоит в том, чтоб голос песни верно передавался нотами, а остальное все ложь, потому что верность переложения на ноты какого бы то ни было мотива вовсе не исключает музыкальной правильности этого переложения. <...>

<...> Правильный аккомпанемент никаким образом не может уменьшать достоинства наших народных мелодий, потому что они порождены правильным музыкальным чувством нашего народа, а правильное музыкальное чувство, создавая мелодию, всегда вмещает в себе и сопровождающую ее гармонию. Следовательно, мелодия и гармония рождаются всегда вместе. в одно и то же время, так что одна без другой существовать не могут. Если б это относилось и к нашим, как ко всяким другим народным песням, то они были бы явлениями ложными, вполне антимузыкальными. Но дело в том, что, несмотря на всю свою безыскусственность и простоту, наши мелодии требуют величайшей осторожности и чрезвычайной тонкости музыкального чувства от того человека, который вздумает приделывать к ним аккомпанемент, потому что тут приходится, собственно, не приделывать свой, а только угадывать тот, который уже существует, но который остается неслышимым. Поэтому-то наши песни и были постоянно относительно аккомпанемента камнем преткновения для всех, покушавшихся сохранить их на бумаге во всей их первобытной простоте. Возьмись за подобную работу человек с огромным музыкальным талантом и классическим музыкальным образованием, тогда русская песня, без сомнения, явилась бы во всем блеске своей несколько дикой, но все-таки могущественной и неотразимой красоты.

В наших мелодиях есть особенные ритмы, особенный склад, особенная вокализация, особенные кадансы, составляющие их оригинальный характер, и потому только о сохранении всех этих атрибутов должно заботиться при переложении их на бумагу: поправки, сообразные с характером общей европейской музыки, здесь были бы совершенно неуместны, потому что от подобных поправок наши мелодии казались, и до сих пор кажутся, какими-то двуличными, лживыми <...>. К несчастью,

подобные поправки у нас делаются и до сих пор, когда музыкальное чувство составителя сборника русских песен не может управиться с данной мелодией <...>.

Н. З. Кос-что по поводу русских песен...—Москвитянин, 1852, т. 4, отд. 5 (Критика и библиография), с. 150—158.

Н. З. — псевдоним Никанора Ивановича Захарова, преподавателя теории музыки и пения, репетитора в Московском театральном училище (1846—1855). Известны только три его статьи в «Москвитянине», где, судя по переписке с редактором журнала М. П. Погодиным, он собирался опубликовать большой цикл статей о русской музыке и о музыкальной жизни Москвы.

Т. И. Филиппов

СОБРАНИЕ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН МИХАИЛА СТАХОВИЧА

Тетрадь 1-я

<...> С напевами русских песен делали до сих пор то же, что и с текстами их: не могли, разумеется, не признать в них значительного музыкального достоинства, но, исходя из точки зрения западноевропейской музыки, отыскивали в наших напевах такие черты, которые могли бы им доставить честь сравнения с музыкальными произведениями Запада. <...> Вследствие этого не имели достаточного уважения к народному напеву и позволяли себе вводить в него произвольные украшения или дополнения для того, чтобы тем сблизить их с мелодиями общей музыки, и отчасти потому, что многие музыкальные обороты наших песен ставили в затруднение издателей и представлялись им неправильностями или, по крайней мере, неуместными особенностями, противными вкусу и требующими исправления. <...> Для того чтобы лицом к лицу познакомиться с народной поэзией и музыкою, исследователю нужно, хоть на время, забыть разницу между развитым и непосредственным¹ человеком и взойти в ту сферу общества, где сохраняются еще остатки и следы нашей первобытной жизни. И то, что вынесет он из своих исследований, сторицею вознаградит его за труд и решимость; может даже случиться, что из такого рода исследований он выйдет не с теми понятиями о предметах, с какими он отправлялся в эту экспедицию, и поймет он, что в нашей народной поэзии и музыке есть такие сокровища, которые не должно оскорблять иностранной оценкой, а должно раскрывать посредством добросовестного изучения и таким образом делать их достоянием общественного сознания. Тогда он поймет, что в народной песне каждое слово, а в народном напеве каждая нотка неприкосновенны,

¹ Выражение «От[ечественных] Зап[исок]» и «Соврем[енника]».

что небольшое украшение в «модерном» вкусе будет в таком деле непростительной ошибкой; тогда он откажется от негодной мысли исправлять произведения, над которыми трудились века. <...>

В г. Стаховиче мы с удовольствием видим многие из тех черт, которым только что воздали честь: в нем есть уважение к предмету. <...> Нам особенно нравится то обстоятельство, что г. Стахович в своих аккомпанементах не допустил никакой сложности, чтобы за аккордами не скрыть самих напевов. <...>

Москвитянин, 1852, т. 6, отд. 5, с. 79—80.

Тертий Иванович Филиппов (1825—1899) — публицист, знаток и пропагандист народной песни. Окончил историко-филологический факультет Московского университета. Преподавал в московских гимназиях. В конце 40-х годов сблизился с кружком литераторов, составивших позднее ядро молодой редакции «Москвитянина». Со студенческих лет был известен как выдающийся исполнитель старинных русских народных песен. От него записывали Вильбоа, Римский-Корсаков, Мусоргский. С 1884 года — председатель Песенной комиссии Русского географического общества, содействовал организации экспедиций и изданию собранных народных песен.

Ап. А. Григорьев

РУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ. КРИТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Статья первая

<...> Метр стиха русской песни непонятен без пения. Пение большей частью рубит стих на две половины, которые А. Н. Островский весьма метко называет подъемом и спуском, — половины, равные количеству музыкальных тактов, сообразно с которыми ускоряются или растягиваются слога в словах, по требованиям которых одно слово в одном стихе встречается с двумя, с тремя различными ударениями, как в песне нами приведенной: «Годочик я прожила, другой прожила» <...>.

<...> Так как песни творятся для пения, то и издаваемые должны они быть для пения, а не для чтения, за исключением песен эпических, хотя желательно, разумеется, чтобы и эти последние снабжены были голосами. <...> У нас аранжировкою напевов занимались: 1) Рупини¹, 2) Прач, 3) Кашин <...> и, кроме того: 4) Варламов и 5) Гурилев. <...> Собрание Рупини, теперь весьма редкое, едва ли не лучшее из упомянутых нами. Правда, что песен аранжировано им весьма мало; правда, что среди этих немногих песен попадаются вовсе не русские,

¹ Рупини — псевдоним Ивана Алексеевича Рупина (1792—1850), известного русского певца, руководителя хора, собирателя народных песен, композитора — *Примеч. редактора.*

как-то: «Лишь только занялась заря» и другие сентиментально-цинические романсы пастушеского XVIII века; правда также, что ни Рупини, ни Прач, ни Кашин не понимали совсем значения запева в протяжных песнях, но голоса записаны у Рупини верно и хоры аранжированы с музыкальным знанием. Г-н Сахаров упрекает Прача в том, что он украшал русские песни сообразно итальянским мотивам, а Кашина в том, что он подводил все песни под один избранный мотив. Упрек его совершенно несправедлив в отношении к Прачу, который из бедных материалов, бывших у него под руками, делал, что может делать музыкант, мало знакомый с народностью; что же касается до Кашина, то мы решительно не понимаем смысла упрека, который делает ему г. Сахаров. Дело не в том, что он подводил все песни под один мотив, что совсем и невозможно, а в том, что он знал музыку немножко разве побольше г. Сахарова, но значительно меньше Прача и имел под руками материалы столь же скудные, как и этот последний. Варламов принялся за аранжировку русских песен уже в последние годы жизни, взялся за это дело как за срочную работу, позволил себе издавать их с вариациями. Это бы и ничего, лишь бы вариации были так верны духу прочувствованного композитором мотива, как у А. И. Дюбюка или у покойного Высотского, но не с вариациями а la Дрейшок, или даже с вариациями в форме полек; но некоторые прежние его аранжировки, принадлежащие к лучшей поре его, как, например, «Вспомни, вспомни, моя любезная» или аранжировка «Не будите меня, молодцу», показывают, что мог бы сделать для русской песни Варламов, с его глубоким чувством и с его гениальным чутьем. Аранжировки Гурилева — собственно перефразировки старых аранжировок, хотя превосходят все предшествовавшие аранжировки благородством музыкального стиля и чистотою.

<...> Талант, необходимый для собирателя песен, определяется существенными свойствами самого предмета, то есть песни.

1) Песня есть поэтически-музыкальное или музыкально-поэтическое целое — ибо, право, трудно решить, что в этом живом неделимом главное. — Не поэтический и музыкальный талант, но поэтическое и музыкальное чутье, воспитанное при том изучением образцов поэтических и музыкальных, вкус и верное ухо — вот что, во-первых, требуется от собирателя песен.

2) Песня зарождается неизвестно когда и где, творится неизвестно кем, живет как растение, именно как растение, которое само прозябает на удобной почве. Случалось ли нашим читателям обращать внимание на один самый обыкновенный, но вместе с тем поразительный факт? Пытались ли они узнавать, сколько самых разнообразных по текстам и по мотивам своим песен хранится, так сказать, в памяти всякого поющего простого человека или поющей простой женщины? Едва вероят-

но покажется им, если мы скажем — несколько тысяч, а между тем это так: одна песня наводит на другую, одно слово в песне на третью и т. д. — мотивы, по-видимому, совершенно различные, льются совершенно раздельные, а между тем связанные между собой общею растительною жизнью. Дело в том, что почва тут совершенно девственна, не тронута, не засеяна ничем иным, что мешало бы произрастанию органического продукта. Теперь спрашивается, какого труда стоит нам, так называемым образованным людям, запомнить весьма небольшое количество народных текстов и мотивов, и притом запомнить так, чтобы тексты и мотивы сходные не смешивались, не сливались, а выходили ярко со всеми своими тончайшими особенностями, ибо отнимать у песен эти тонкие особенности — совершенно все равно, что обрезать растение по струнке, полагая на все общий, пошлый тип <...>. Ясно из этого, что в собирателе песен требуется для успешного хода дела неразорванность сознания и чувства с народным сознанием и чувством.

Как же, спрашивается, согласить это с музыкальным и поэтическим образованием, даже с образованием вообще, которое наложило свой слой на нашу душу и которое необходимо, однако, для дела в такой же степени, как и неразорванность сознания и чувства? <...>

Это противоречие является в виде противоречия только тем, которые смотрят на быт народный и на прошедшее народа как на нечто совершенно чуждое приобретенному ими поверхностному образованию. Первое дело, что плохо то образование, которое наложит непроницаемую кору на свежую почву души, на грунт, — и человек с таким образованием есть не что иное, как тепличное растение; внутренняя жизнь его есть продукт, насильственно вымученный из природы, а с другой стороны, плоха и та почва, которой отпрыски не прорвались через накиннутую на нее оболочку. Связь с жизнью, с почвой в истинно образованном человеке не прерывается образованием, а в тех, которые имели несчастье образоваться фальшиво, но у которых есть внутренний какой-нибудь запас, может быть легко восстановлена — легко потому, что мы русские люди, и потому еще в особенности, что наша народная песня живет до сих пор, живет по старым своим законам, старой жизнью, а не сдана в археологический архив.

<...> Мы чертим не невозможный идеал собирателя песен. Род таланта, который для этого дела требуется, состоит, следовательно, из двух главных элементов.

В собирателях, до сих пор являвшихся (мы говорим о собирателях, печатавших свои собрания), или было одно музыкальное чувство вообще, как в Рупини, или и народно-музыкальное, но только музыкальное, как в Варламове, или ни музыкального, ни поэтического, и притом совершенное отсутствие знания народного быта, часто прикрываемое мишурой

фальшивого знания и пышных разглагольствований о знании, как в большей части остальных. Неудачи в деле происходили явно от несостоятельности исполнителей дела. Покойный Калайдович и П. В. Киреевский своими изданиями песен эпических доказали, что дело может быть исполняемо удачно, если за него примутся даровитые и ученые люди. <...>

<...> Да избавит бог собирателя песен от весьма важного недуга, от археологической страсти к ним или, так сказать, от платонического к ним отношения. Наша песня не сдана в архив: она доселе живет в народе, творится по старым законам его самобытного творчества; новое чувство, новое содержание укладывается иногда в готовые, обычные, старые формы; старое не умерло, оно живет и продолжается в новом — иногда целеет совершенно нетронутым, иногда разрастается и т. д. <...>

Наконец, нельзя пренебрегать и самыми искажениями песен, даже явными. Искращения (подразумеваются народные, а не ученые) бывают двух родов:

а) или песня-тип заменяется вариантом сравнительно скуднейшим: у иного поющего плоха память на удержание богатых форм и в целости остается только голое содержание песни;

б) или песня-тип смешивается с другою песней-типом, так что с середины, с конца даже идет приставка. <...>

Еще менее можно пренебрегать вариациями на один и тот же тип, часто весьма разнообразными. К песне-типу иногда присовокупляется новое начало, иногда новый конец. <...>

Вообще, можно положить за правило, что нет искажения, которое не наводило бы на тип. Вы скажете простому человеку несколько слов из искажения, среди которых попадется хоть один стих типический. Эта песня не так поется, — скажет он и по поводу одного типического стиха споет такую песню, которой вы и не слыхивали, которой вы совсем не ожидали.

Задача в том только, чтобы попадать на свежие настоящие источники. Скажут нам, что в этом-то и заключается величайшая трудность, но мы ответим прямо: трудность не в отыскании источников, а в умении относиться к источникам.

Рассмотрим дело в подробности.

Источники суть поющие русские люди обоого пола и при том 1) поющие с некоторым искусством, одни или хором, певцы или песельники; 2) поющие для собственной забавы, тоже одни или хором; 3) поющие с аккомпанементом какого-либо инструмента или без оного. <...>

Певцов, поющих с некоторым искусством, мы разделили на поющих в одиночку и поющих хором. Нечего говорить о том, что певцов-самородков обоого пола, обладающих и необычайными средствами голоса и поразительным музыкальным чутьем, встретится на Руси великое множество. Об этом можно говорить как о новости разве только для петербургских журналов. Значение этих певцов как источников важно больше в музы-

кальном отношении, в отношении к напевам песен, чем в поэтическом, в отношении к их текстам. Певцы поют ограниченное число песен, выработанных ими, — и притом одну песню на десять романсов, занесенных бог весть откуда. Надобно сказать, что и те романсы, которые ими прочувствованы, поют они превосходно; не следует только забывать той черты, которая характеризует всегда самого талантливого самородка, — отсутствия критики, разборчивости — черта, которая гениально подмечена Островским в его Мите, читающем Кольцова и между тем весьма патетически произносящем стихи конфетного билетца: «Что на свете преежестоко? — Преежестока есть любовь!...». Это вы встретите во всяком самородке, музыкальном или поэтическом. <...>

Относительно издания текстов можно сказать только то, что в основу должны быть полагаемы типы и к каждому типу или к тому, что по сравнительной полноте и оконченности может быть принято за тип между вариантами, должны быть присоединяемы варианты, сперва ближайшие, потом отдаленнейшие, если возможно, с соблюдением местного выговора и т. д. Что касается до классификации песен, то этот предмет требует особенной статьи, и притом больших знаний, нежели какие имеем мы в настоящую минуту, больше запаса, нежели тот, который находится у нас под руками. Желательно было бы, чтобы знаменитый знаток этого дела высказал хотя в этом отношении свой взгляд на предмет или хотя несколько замечаний, которые бы бросили свет на смутные понятия других работников, менее его знакомых с богатой сокровищницей русской народной поэзии.

В отношении музыкальном, вопрос поставляется вот как: должно ли записывать и издавать все местные оттенки мотивов, притом записывать их с рабской точностью, не позволяя себе никакого музыкального мышления? Несколько времени тому назад мы отвечали бы на это утвердительно: труд г. Стаховича, в высшей степени добросовестный и ученый, убедил нас, однако, в противном.

<...> Г-н Стахович дал в своих песнях собрание материалов, весьма важных и до сих пор никем не тронутых; как собиратель, исполнил дело с большим тактом и необыкновенной добросовестностью, представил, кроме того, в предисловиях ко второй и третьей тетрадам весьма замечательный взгляд на музыкальное построение русской песни, но в аранжировке мало заботился о простоте и естественности, а вместе и о логичности и красоте гармонии. Что мелодии записаны им совершенно верно — в этом нет ни малейшего сомнения, что он лучше всех других музыкантов, доселе занимавшихся русскою песнею, выкинул в значение запевои и других особенностей мелодии — это также несомненно, и за все это он заслуживает величайшей благодарности, равно как и за мысль аранжировать напевы.

приложенные при издании Кирши Данилова. Г-н Стахович принял за дело с большими музыкальными знаниями, но общее правило, что замечательный поэтический талант редко дается вместе с таковым же музыкальным, сбылось и в настоящем случае. Г-н Стахович далеко не в такой степени даровитый музыкант, в какой является он даровитым поэтом-лириком и вообще писателем: музыкальные труды его — дело одного знания, и от этого-то, как кажется нам, происходят, с одной стороны, крайняя бедность, а с другой — отсутствие простоты в гармонической части его аранжировок. Из различных трудностей, представляющихся при согласовании мелодии, долженствующей остаться в том виде, в каком народ ее создал, с гармониею, которая подлежит художественной обработке, — из всех этих трудностей г. Стахович выходит не путем вдохновения, а путем труда. Нам кажется даже, что он ищет тут странностей или неясностей, и мы уверены вполне, что он, обладая достаточно таинствами контрапункта, может оправдать их, но в том-то и беда, что аранжировки его требуют специальных оправданий. <...>

Москвитянин, 1854, т. 4, № 15, кн. 1, отд. 4 (Критика и библиография), с. 98—129.

Аполлон Александрович Григорьев (1822—1864) — литературный и музыкальный критик, поэт, драматург, переводчик. Окончил юридический факультет Московского университета (1842). Стал главой так называемой «молодой редакции» «Москвитянина» и его ведущим критиком (1850—1856), записывал и изучал народные песни. После закрытия «Москвитянина» печатался в петербургских журналах — «Время», «Эпоха». Вариант «Критического опыта» под названием «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны» (по поводу собр. П. И. Якушкина) был опубликован Григорьевым в «Отечественных записках» (1860, т. 129, с. 445—475; т. 130, с. 241—262).

И. С. Беляев

О СКОМОРОХАХ

<...> Гораздо ближе к нашему предмету другое аналогическое указание: в Патерике XV столетия и в Прологе XVI слово «скоморох» заменяет греческое «*λῳταξ*» «*tibicen*», то есть рожечник, дударь. Принимая во внимание, с одной стороны, важное значение, какое имели дудари и духовые инструменты у соплеменных нам славян¹, с другой — видя, что наши скоморохи с волынками, сурнами и домрами участвуют в обрядах поминальных и свадебных, мы несомненно убеждаемся в значительной близости скоморохов с дударями польскими, белорусскими и чешскими. Есть еще атрибут наших скоморохов,

¹ Уважение к кобзам у поляков простиралось до того, что кобзы знаменитых игроков вешались даже в храмах на алтаре или под иконою.

атрибут древнейший и более знаменательный, нежели духовые инструменты, — это гусли. Этим атрибутом скоморохи роднятся с славянскими гусярами (польск. — *Geslärze*), название которых указывает на язычески-священное значение: *guslara*, *guślari*, *gusla* — в польском имеют значение колдовства, в готском значение алтаря². Принимая во внимание, что скоморохи в древнейших наших памятниках являются более с гусярами и что у поляков гусяры древнее дударей, мы думаем, что скоморохи своим появлением в русской жизни обязаны тому же мифическому процессу, который вызвал к жизни гусяров и дударей у других славян. <...>

Скоморохи в начале своем, как мы отчасти указали, по всей вероятности, имевшие более серьезное значение, в памятниках, до нас дошедших, являются с характером комическим, являются глумцами. Самая гуся, которая у древних славян VI столетия удушевляла (воодушевляла. — *П. В.*) героев, в руках скоморохов изменяет свой характер: ее заглушают звуки других инструментов — волынки, сурны, домры, гудка со смыком; но особенно страдает ее величаво-серьезный тон от гиканья и пляски замаскированной ватаги, которая поет и причитает разные песни и поговорки под звуки своего разнообразного оркестра. Должно, впрочем, заметить, что и здесь по временам проносятся отзвуки какого-то иного, некогда более осмысленного веселья.

<...> Нет сомнения, что и народ допускал их [скоморохов] на могилы и не считал неприличным увлекаться их песнями и играми по той же старой памяти. <...> Этот-то поминальный обряд, более степенный в XI столетии, пока язычество имело для народа более близкое и серьезное значение, совершался в XVI столетии уже с более комическим характером. <...> В вышеприведенном свидетельстве Стоглава, кажется, находится и объяснение причины, по которой скоморохи с своими играми являются соучастниками поминок. В этом свидетельстве скоморохи названы иначе глумцами; глагол же глумиться означал первоначально *exer[ci]tium*, упражнение, подвиг, то есть то, что называется собственно тризной. В сем случае остается непонятным веселый, комический характер этой тризны, но он, как кажется, явился уже позднее, когда с уничтожением язычества мало-помалу забылось серьезное значение тризны и игры ее остались в виде пустого обряда, под который подложено было уже вновь назначение развеселять и утешать плачущих по умершем. <...>

Остатки серьезного значения скоморохов во времена, близкие к язычеству, сохранившиеся в поминальных обрядах от

² <...> Важное значение гусяров у славян-язычников доказывается особенно тем, что в XI столетии в Польше после Мечислава II и при Казимире поднялось восстание против христиан по наущению гусяров.

XVI столетия доньше, с новой ясностью выступают в обрядах свадебных. <...>

<...> Музыка <...> наших скоморохов при свадебных поездках имела какое-то охраняющее благожелательное влияние, подобно музыке белорусских дударей и чешских дудачков. <...> Употребление скоморошских игр и музыки при свадьбах так сильно в народе, что оно, несмотря на запрещения духовенства, хранилось и доселе хранится в народе. <...>

Но не в одних только поминальных и свадебных обрядах участвовали скоморохи, их можно назвать цехом музыкантов и фигляров, которые предлагали свои услуги повсюду, где открывалась какая бы то ни была потребность в музыке и играх. <...>

В чем же состояли игры скоморохов? По изображению памятников XVI и XVII столетий мы видим скоморохов, совершающих позоры или глумы с пением и пляскою; при этом является множество атрибутов, именно: гусли, гудки со смыками, сурны или волынки и вообще духовые инструменты — трубы, сопели, домры, бубны и, наконец, маски и платье скоморошеское. <...> Сравнивая памятники сии с другими по их относительной древности, должно заключить, что столь разнообразные атрибуты соединились вместе и стали употребляться для потехи народной не вдруг, что первоначально эти атрибуты употреблялись отдельно, сообразно с назначением скоморошеской игры. <...>

Впоследствии же, когда скоморохи утратили свое языческое значение и стали совокупляться в большие ватаги бродячих воров-музыкантов, что случилось около половины XVI столетия, они стали уже безразлично употреблять все, что могло веселить и занимать зрителя. <...>

<...> В том, что дошло к нам из него (скоморошества. — *И. В.*), нас особенно поражает находчивое удалство, веселье и ловкость. <...>

Есть основания думать, что большая часть песен, пропетых скоморохами, и сцен, ими разыгранных, выливались у них экспромтом и были в тесной связи с обстоятельствами, при которых давали скоморохи свои представления. <...>

Составляя, как, напр[имер], в XVI столетии, целые ватаги до 60 и 70-ти, даже до ста человек и пускаясь иногда на буйные и воровские дела, скоморохи сохраняли большею частью и тут всегдашнюю свою находчивость, веселие и удаль, замаскировывая, таким образом, пением и плясками свои воровские проделки и давая своим подвигам насмешливый характер. <...>

Временник Московского общества истории и древностей российских. М., 1854, кн. 20, с. 70—91.

Иван Степанович Беляев (1860—1918) — историк-архивист. Опубликовал ряд работ по истории русской культуры, среди них «Бытовые очерки прошлого», «К истории развлечений москвичей в первой половине XVIII столетия» и другие.

СОБРАНИЕ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН

Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал
М. Стахович, 4 тетради

Народная песня создается народом и сохраняется преданием. У нее нет автора отдельного лица — автор ее сам народ. Чтобы песня удержалась в памяти народа надолго, надо чтобы она ему нравилась по чему бы то ни было: или по мелодии, или по словам, или по своей старинности, а потому святости, и т. п. Нет сомнения, множество народных песен передается вечному забвению и заменяется другими, которые в свою очередь ожидают той же участи. Народная песня проходит много мытарств, переходя от одного лица к другому и от одного поколения к другому. Немало претерпевает она изменений к лучшему и к худшему. Один услышит ее и изукрасит на свой лад, другой недослышит, переменит, третий разовьет и продолжит по-своему, четвертый недорасслушает, сократит, а иной удержит в памяти один намек на слышанный мотив, намек, понятный только для него. Является множество мотивов, прекрасных, оригинальных, характерных, исполненных жизни, а иногда бледных, безжизненных, сухих и бессмысленных. При этом нельзя поручиться, чтобы и прекрасный оригинальный мотив в ином краю не пропел так, что едва-едва можно будет узнать и он покажется лишенным всякого смысла; с другой стороны, нельзя также ручаться и за то, чтобы самый сухой мотив народной песни не оказался страшным искажением драгоценнейшей мелодии. Между этими крайностями есть много степеней, много музыкальных списков (если только можно назвать списком то, что вовсе не написано) одной и той же мелодии, более или менее лучших. Таков музыкальный запас народа. Но это только собственно народные песни в строгом смысле, песни природные; — еще есть разряд песен мещанских, уличных, на которых уже лежит печать известной степени цивилизации. И в них есть свои степени: одни из них ближе к народным, другие более от них удалены. Этими городскими песнями постепенно вытесняются народные, которые могут когда-нибудь и совершенно исчезнуть. Иногда случается, что цивилизация или получивилизация наложит руку свою на слова песни, не коснувшись вовсе ее мотива, уцелевшего, может быть, от языческих времен; иногда она изуродует мотив, не тронувши слов песни.

Таков источник, в котором музыкант должен черпать, взявшись за дело исследовать, собрать и представить на пользу науки и искусства остатки музыкальной деятельности народа.

Конечно, и мещанская песня или канцонетта любопытна, кому есть время и охота ею позаняться; но для науки и для искусства важна песня истинно народная, безыскусственная, так как в ней-то и выражается дух и характер народа.

Тут для музыканта нужно много условий. Взявшись за труд представить публике истинную народную песню, надо 1) твердо знать ее характер, чтоб не набраться мещанских мотивов, чтоб народные слова, подделанные под мещанскую мелодию, не сбили и не заставили ее принять за народную, и наоборот, чтоб мещанские слова не заставили отвергнуть народного мотива. 2) Надо обладать возможно большим запасом материалов, иметь, если возможно, по несколько списков одной и той же песни; из них какие явно окажутся искажениями уничтожить или оставить у себя в портфеле, а из остальных выбрать наиболее типический и представить без изменений, с вариантами; но сохрани боже составлять из этих списков произвольное чтение, которого не знает народ и не узнал бы в нем своей песни. 3) Если не удалось добраться до истинного мотива песни, а есть только налицо или явные искажения, или бледные изменения мотива, без смысла, без оригинальности и без характера, то и незачем делиться этими песнями с нами, а всего лучше сохранить их в портфеле в ожидании чего-нибудь толкового. 4) Назначить движение (tempo) мелодии с точностью и в ритмическом отношении представить ее буквально верно и правильно; не делать насильственного разделения на такты, хотя бы для каждой музыкальной фразы потребовалось назначение новой меры ($\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ и проч.) и нового темпа. Ритмически соответствующее разделение на такты необходимо для полного уразумения мелодии.

Покончив с мелодическою стороною песни, надо ее гармонизовать. Гармонизовка песни есть как бы толкование мелодии музыкантом, который освоился с нею ближе других. Без этого песня как будто не производит полного впечатления; с другой стороны, некоторые части песни, не оттененные посредством гармонии, могут пройти незамеченными, тогда как на них-то именно и должно быть обращено внимание слушателя. В этой постановке мелодии музыкант должен быть в состоянии дать отчет себе и другим в каждой ноте. Тут непременно выскажется понимание характера мелодии, находчивость и умение изворачиваться при капризных оборотах ее, намерение музыканта привлечь внимание слушателя именно на те пункты мелодии, которые составляют в ней настоящую соль, и умение растушевать мотив или иллюстрировать как картинку с тем, чтоб он представился ярко и рельефно в должном виде.

При достаточном теоретическом образовании музыканта и знании гармонических эффектов, а главное, при совершенном понимании дела и полном сочувствии к мелодии гармонизовка вещь второстепенная. Тут музыкант должен стремиться к глав-

ной цели — поставить песню, и этой цели принести в жертву все схоластические требования. Когда дело идет о русской песне, кто из нас не согласился бы на всевозможные запрещенные гармонические ходы, лишь бы увидеть свою песню живьем? Что за дело, что скажут наши учителя немцы? — Не для них ведь это делается. И тут не без трудностей в достижении цели, даже при знании гармонии и понимании песни. Одна из главных трудностей в том, что музыканту на каждом шагу представляется соблазн — блеснуть своей музыкальной грамотностью, иногда же и знанием контрапункта. Но не место ему в народной песне! Он только помешает ее порядком расслушать, и если она хороша, то жаль, а если нет, то никакой в мире контрапункт ее не украсит. Бесцветною мелодиею, к которой сам музыкант не имеет ни малейшего сочувствия и не видит в ней ничего, кроме сухости, нисколько не поражается даже ее дикостью и странностью, — чего ради делиться с нами? — всего лучше оставить ее в покое, пока найдется лучший список, или предоставить тому из музыкантов, кто проникнет в ее сокровенный смысл (если только он в ней есть), представить ее в истинном свете и откроет нам глаза, указав на всю ее прелесть или характерность.

Все это я веду к тому, что главное условие в музыканте, который взялся собрать и поставить народные песни, состоит в том, чтобы обрабатываемая им мелодия не казалась ему сухой и бесцветной, но чтобы он был или пленен ею эстетически, или бы, по крайней мере, признавал в ней, не пленяясь, что-либо оригинальное, хоть бы даже странное или непонятное. При этих условиях он не допустит ни ложного ритма, ни назначения темпа не впопад, ни бледности постановки песни без участия всякого воображения, ни выисканной гармонировки, ни контрапунктических выходов, ни, наконец, неуместной приделки ритурнелей, когда их не делается в народе. Коль скоро нет этих условий в музыканте, тогда ничто не поможет: он или будет гармонировать напевы кое-как, только бы отделаться, трудиться как по заказу, не думая привлечь внимание других на то, что ничем не возбудило его собственного внимания, или же, увлекшись желанием сделать что-нибудь из ничего, вдастся в вычурную искусственность.

Кроме отыскания и представления возможно лучшего мелодического текста и кроме гармонической постановки песни от образованного музыканта следует ожидать, что он, обращаясь постоянно с песнями и живучи некоторым образом в мире народной музыки, сочтет нелишним поделиться результатами своих наблюдений — кому же и иметь для этого больше данных, как не ему? Тут хорошо было бы анатомически разобрать мелодический и гармонический ход песен, рассортировать их в музыкальном отношении, показать их характер, сказать два слова о значении песни в жизни народа и проч и проч., сло-

вом — разрешить или хотя только предложить многое множество вопросов, которых всех вдруг и не сообразить.

Таковы, кажется, должны быть требования от музыканта, собирателя народных песен.

Обращаясь к труду г. Стаховича, нельзя не порадоваться, что за дело собирания и постановки народных песен взялся человек образованный, тем более что совмещение образованности с музыкальностью даже и в наш век редкость и, к сожалению, много есть музыкантов, которые все еще смотрят на народную песню с высоты своего невежественного величия. История музыки теперь проходит свой период Тредиаковского, который когда-то просил читателя «не зазреть на него за мужицкие стихи, приводимые им токмо для примера». Но чтобы не вдаваться в неутешительные рассуждения, переходим к делу.

Песен, собранных г. Стаховичем, вышло уже 4 тетради, в каждой по несколько, следовательно, уже отчасти можно судить, что сделано и чего ожидать. Не место здесь входить в подробный музыкальный разбор труда г. Стаховича, а потому мы ограничимся немногими замечаниями о его сборнике.

Как видно, г. Стахович не держится системы помещения песен по родам и не делает им классификации по содержанию или в музыкальном отношении, а просто помещает их одну за другою, как придется. И то недурно. Из предисловия к 1-й тетради узнаем, что намерение его — представить песни еще нигде не напечатанные; тем более надежды встретить что-нибудь новое. Больше всего собрано песен плясовых, величальных и т. п., словом, песен коротких, строгого ритма; песен ритма менее сжатого сравнительно очень немного. Из этих невольно остановишься в 1-й тетради на песне № 3, так свежа ее мелодия; очень хороши также песни бурлацкая и песня № 8. Во 2-й тетради песен этого рода три, из них внимание останавливается на второй; первая же ямщицкая есть вариант известной песни «Невечерняя заря», напечатанной в собрании Бернара, а третья, солдатская, мало представляет музыкального интереса: она похожа на малорусскую рекрутскую песню «Ой, пусти мене; пан Полковницький», только последняя гораздо лучше, хотя сама далеко не из лучших украинских мелодий. К этому же разряду песен по ритму можно отнести в 3-й тетради богатырскую о Добрыне. Что касается до песен другого ритма, как-то плясовых, уличных, величальных, хороводных и т. п., то большая часть их не лишена характера, многие даже исполнены необыкновенной живости, хотя встречаются порою и не совсем замечательные, но таких весьма мало. Особенно хороши песни свадебные; из них песня «Стояли кони убранные» (тетр. № 1, № 7, и вариант: тетр. № 3, № 2) необыкновенно грациозна, из двух списков ее один лучше другого, между такими списками нечего выбирать, и нельзя не благодарить за помещение обоих. Свадебные песни «Не разливайся, мой тихий Дунай» и «Свет

Аннушка» (тетр. № 4, № 1 и 3) неоцененны — мелодии их так свежи, что с ними нельзя расстаться. К сожалению, в начале 4-й тетради уже прекращается ряд русских песен живых, записанных с натуры. Далее в этой тетради помещены песня болгарская и мелодии, приложенные к былинам Кириши Данилова, напечатанные в издании Калайдовича 1818 г. Об этих мелодиях будет сказано ниже. Что же касается до болгарской песни, то, во-первых, непонятно, как она попала в «Собрание русских народных песен», а во-вторых, она даже вовсе не болгарская и нисколько не народная: слова к ней приложены на каком-то неизвестном языке, а мелодия так манерна, с такими оперными замашками, особенно к концу, и до такой степени лишена девственной чистоты народной мелодии, что признать ее за народную решительно нет возможности. Эта песня может служить доказательством того, как легко вдаться в обман, когда имеешь дело с незнакомой народностью, а не с своими родными песнями.

Итак, говоря вообще, в выборе песен сборник Стаховича осудить нельзя: если попадутся в нем две-три песни в неинтересных списках, то это с избытком вознаграждается некоторыми мелодиями истинно драгоценными. Если так, то откуда же отзывы, которые нам случилось слышать, будто почти все мелодии этого сборника бледны? Виною в этом отчасти постановка песен, а отчасти сами слушатели. Постановка песен вообще бедна и бледна. Если бы мы не боялись заговорить языком непонятным для немусыкантов, то могли бы войти в подробности гармонировки и осудить в ней многое; но не вдаваясь в музыкальную номенклатуру, без которой все-таки нельзя ясно и осязательно доказать своего мнения о гармонировке г. Стаховича, мы должны ограничиться голословным замечанием, что, как видно, он не занялся отделкой собранных им мелодий и не употребил в дело при этой работе своего воображения и вкуса, а от этого уразумение мелодии для людей без навыка оценить ее сразу, без гармонической оболочки или под корою несоответственной становится трудным. С другой стороны, виноваты сами слушатели, если, не имея такого навыка, не задают себе труда хорошенько вникнуть и всмотреться в мелодию, а судят и приговаривают по первому впечатлению. Притом чтение нот про себя и даже проигрывание мелодии на фортепиано для многих вовсе не представляет того эффекта, который должно произвести действительное исполнение песни, и оценить ее при таких условиях так же нелегко, как оценить, например, монолог «Быть или не быть», прочитанный скороговоркой, без чувства, толку и расстановки. Всякие ноты только тень мотива, и если исполнить их без разумения, то выйдет тоже тень, сколок мотива, не всякому понятный. Вот откуда жалобы, что народные мелодии в нотах искажены. Жалобы эти иногда справедливы; но часто и нет, оттого именно, что ошибочно считают ноты

песни за самую песню, тогда как они только мертвые буквы, намеки на нее, подобно тому как драма в чтении только намеки на сценический эффект.

Кроме выбора и постановки песен в сборнике г. Стаховича, в предисловиях к разным тетрадам представлено несколько наблюдений и выводов относительно ритма и гармонического построения народных песен. Надо надеяться, что с изданием г. Стаховичем большего числа песен выводы его вполне будут оправданы. Особенно показалось нам важным замечание или предположение, что древняя наша эпическая поэзия близка была по музыкальной форме своей к нынешним величальным песням.

Такое предположение показалось нам вдвойне любопытным: в нем говорится о музыке эпической песни как о чем-то давно прошедшем, уже совсем отжившем, и выведено оно из того, что напевы песен Кириши Данилова о разных богатырях соответствуют по своему гармоническому и ритмическому складу мелодиям песен из разряда величальных, уличных и т. п., в $2/4$, аллегро. Возбудив таким образом вопрос о музыке эпических песен, г. Стахович предпринял труд гармонической постановки напевов, приложенных к сборнику Кириши Данилова.

Так как этот предмет возбуждает живой интерес, то мы позволим себе на нем немного остановиться.

Если доверять мотивам, приложенным к былинам Кириши Данилова, то это один из драгоценнейших памятников нашей музыкальной старины. К сожалению, доверять им вполне невозможно: они написаны полуграмотным нотным писцом, и поправки, сделанные в них Шпревичем, не привели ни к чему путному. Поэтому мелодии эпических песен сборника Кириши надо восстанавливать. Труд не совсем легкий! Надо прежде всего разобрать хорошенько каждую мелодию, восстановить ее гамму, поставить диезы и проч., где им следует быть, уничтожить там, где их не нужно, — словом, представить музыкальное чтение. Здесь нужна крайняя осмотрительность, чтобы не сделать поправок там, где их вовсе не надо и где с ними иногда может исчезнуть характеристическая странность музыкальной фразы, тем не менее вполне понятная русскому человеку. Этого мало, у нотного писца Кириши в некоторых мелодиях нет разделения на такты, в других оно сделано невпопад и не оправдывается ритмом: простодушно отсчитано по две четверти на такт, тогда как мелодия при исполнении ясно слышится в три удара. Итак, другая задача музыканта, обработывателя эпических мелодий Кириши — вникнуть в мерность мелодии, то есть в ее ритм, и представить ее в понятном виде по естественным ударениям, какие в ней слышны или должны быть слышны. Когда после этого мелодия окончательно станет понятна, тогда надобно указать ее движение (*tempo*), которое необходимо условливается самым музыкальным смыслом мелодии, и указать с точ-

ностью, если возможно, по метроному: музыкант, который вполне проник в смысл мелодии, должен быть твердо убежден в ее темпе; если же не проник, не по своей вине, а по вине самой мелодии, то о такой мелодии не стоит хлопотать — значит, в ней нет смысла, по крайней мере нет его в том виде, в каком она дошла до нас или приблизительно восстановлена по сохранившимся данным; значит, надо по ним добираться до другого чтения, ломать голову, но отнюдь не сочинять, или же, наконец, признать, что данные никуда не годятся. Восстановлению мелодии может помочь принаравление к ней слов, но при твердой уверенности, что слова былины поются именно на приложенный к ней напев и что этот напев не какой-нибудь совсем посторонний, приложенный к ней по ошибке или незнанию. Далее при разборе напевов сборника Кирши подчас попадутся такие требования от человеческого голоса, каких не встретить и в труднейших сольфеджиях, но не по степени требуемой от певца вокализации, а просто по неестественности требуемых от голоса интервалов. Рождается сомнение: быть может, мелодия писана для какого-нибудь инструмента и, следовательно, в нее для большего разнообразия могло быть вставлено много лишних, несущественных нот¹, и так ли в самом ли деле голос должен исполнять мелодию, как она написана, или нет? Дело музыканта решить этот вопрос утвердительно или отрицательно и в последнем случае отбросить то, что несвойственно человеческому голосу и не составляет существенного в мелодии. Что касается до гармонировки этих напевов, то в этом отношении требования те же, что и при постановке народных песен вообще.

Из всего этого ясно видно, что при таких, как кажется, законных требованиях восстанавливать безграмотно написанные мелодии ничуть не легче, нежели читать гвоздеобразные надписи, и далеко труднее, чем просто записывать песни с натуры, с простонародного пения.

Если так, то из-за чего же задавать себе головоломный и неблагоприятный труд добираться смыслу в царапанье полуграмотного музыканта, а не записывать мотивы былин просто с пения? Или былин уже нет и память народная их не удержала? Ничуть не бывало! Былины и теперь еще живут в народе, сохраняются старые, и очень может быть, что и новые слагаются в том же духе. Память народа вовсе не так коротка: былины и нынче еще поют, только, надо сказать, не совсем так, как написано у Кирши. В этом можно сослаться на тех, кому посчастливилось послушать пенье былин прямо от народа. Бы-

¹ Что это делается в народе — доказательством могут служить мажорскийские плясовые песни: когда они исполняются народными игроками на инструментах, без пения, то обыкновенно обременяются множеством фигур, несущественных нот, и вообще разнообразятся до бесконечности.

лины, кажется, больше всего удержались на востоке Руси; но нет сомнения, что поются и в других краях европейской России. Беда та, что мы сами не знаем и не видим того, что у нас делается перед глазами, и, чего доброго, готовы ехать за тридцать земель или, еще хуже, возиться и мучиться с безграмотными нотами, чтоб услышать то, что можем слышать не выходя из дому, пригласивши только к себе какого-нибудь сведущего старичка, который, если сумеет с ним обойтись, без труда запоет песни, слышанные им в детстве от своего дедушки. Случалось и нам как-то слышать напев эпических песен, хоть и не из первых рук, и признаемся, что в слышанном нами общего с киршенскими мелодиями, за исключением только некоторых из них, отчасти близких к народным, мы вообще нашли весьма мало.

По удостоверению тех, кому удалось слышать эпические песни от народа, мелодии их вообще унылы, однообразны и тоскливы — таков их общий характер; попадаютс я иногда и плясовые, но эти поются на слова шути ливого содержания. Такие отзывы сведущих людей согласуются и с тем очень немногим, что нам лично известно. Хотя этих данных весьма мало, но все же и по ним возможно составить себе какое-нибудь понятие о характере эпических мотивов, и если бы оно подтвердилось еще мелодиями Кирши, то оставалось бы только утвердиться в нем окончательно. Но на деле выходит не то. Перейдем к сборнику Кирши. Всех песен у него числом 61 (изд. Калайдовича, 1818 г.); в каждой приложен мотив; но между мотивами то и дело попадаютс я двойники, так что собственно мотивов чуть ли не вдвое меньше, чем песен; еще меньше таких, которые остановили бы на себе внимание, есть даже мотивы не только вялые, но и лишенные музыкального смысла, — вероятно, от способа написания. Один из лучших по свежести № 4 (Щелкан), но написан не так: ему следует быть по ритму в $\frac{3}{4}$, а не в две, да в конце надо отбросить две последние нотки (*ре* и *фа-диез*) и поставить их в самом начале затактом, иначе слова не подойдут. Другой мотив № 58 (Усы), минорный плясовой, также отличается оригинальностью; он и теперь еще поется в народе. Любимый мотив у Кирши, приложенный к песне № 1 (Соловей Будимирович), не совсем лишен характера. Этот же мотив служит для песен № 7, 14, 15, 16, 17, 18, 22, 54; мотив № 50 то же, что 31 и 42, только к этому последнему не поставлено в ключе диезов; № 32 — двойник 33-го, а 34 то же, что 36, и еще, верно, нашелс я бы не один дублет, если бы покопаться. Из всех шести десятков песен наберетс я разве десятков таких, которые, по уверению сборника Кирши, поются на минорные напевы, а если выключить отсюда дублеты минорных мотивов (например, № 11 и 48, 31 и 50), то их останется еще меньше. Почти все мотивы у Кирши мажорные, и судя по тем, которых характер ясен без особенного восста-

новления, большей частью сбиваются на плясовую и темпо им, по характеру можно дать или All[egro], или уже никак не медленнее Andante mosso. Между тем песен шутивого содержания очень-очень немного — № 2, 53, 55—59; из них последний («Кто травника не слыхал»), как случилось нам узнать от сибиряков, где еще поют эту песню, приложен не тот. Откуда же такая масса плясовых напевов, когда бóльшая часть песен вовсе не шутивого содержания? Отчего бы, например, рассказ о том, как Щелкан зарезал своего родного сына и выпил чашу его горячей крови, а потом сам был растерзан, пелся на мотив, исполненный необыкновенной живости и веселости? Отчего бы множество других песен по содержанию величавых, пелись на мотивы, под которые можно плясать вприсядку? Такое противоречие характера киршенских мотивов с тем понятием об эпической мелодии, которое составляется на основании вышеуказанных данных, рождает вопрос: чему же верить? Конечно, этого вопроса недостаточно, чтобы отвергнуть и не признать мотивов Кирши за эпические мелодии, но, с другой стороны, так же недостаточно и для того, чтобы отказаться от данных, а можно и должно разве усумниться в одном и в другом. Решит это сомнение голос народа, который доньше поет еще эти песни, хранит их в памяти по преданию и сохранил, без всякого сомнения, во сто раз вернее полуграмотного музыканта, занесшего еще бог знает какие мелодии в сборник эпических песен. Итак, вот наш приговор: мелодии сборника Кирши подвергнуть строжайшей проверке; поставить на очную ставку с народом и при разногласии верить безусловно голосу народа. Тогда будет можно добиться истины; теперь же при недоверии к мелодиям Кирши неизбежном у всякого, кто хоть мало-мальски не чужд этому предмету, не полагаться на них и не делать из них выводов, прежде чем они выдержат проверку, а эпические мелодии черпать не в таком мутном источнике, а в ином, более чистом, в народе.

Теперь взглянем, как представляются киршенские мелодии у г. Стаховича. Задачу в этом деле, кроме восстановления мелодии, — подставка под нее слов и приделка гармонии. Самое трудное — восстановление, так как при желании осмыслить что-нибудь иногда неизбежен произвол; не так уже трудна приделка гармонии, когда мелодия готова; еще легче подставка слов, так как она у Кирши довольно ясна, хоть и не всегда. Манера г. Стаховича при этом чрезвычайно добросовестна: прежде всего на суд читателей представляется мелодия в одну строчку без слов, в том виде, как она напечатана у Калайдовича, потом представляется та же мелодия с поправками, если признаны они необходимыми, с подставленными словами, для голоса с фортепианным аккомпанементом. Жаль только, что мелодии перепечатаны не всегда исправно, так что встречаются ошибки, которых у Калайдовича нет². Покуда вышло еще

только 4 песни. Первая, о Ермаке, в таком виде, как напечатана прежде и перепечатана теперь, в мелодическом отношении лишена всякого здравого смысла, хотя и видно, что была когда-то чудесная широкая мелодия, но искажена и обезображена до крайности. Ритм ее совершенно ложный и колеблется до такой степени, что слушатель не знает, где опереться и кончилась ли фраза или началась другая. Первый такт еще понятно — в $\frac{3}{4}$ (*a* и *cis* за тактом и удар на *d*); второй уже как будто в $\frac{3}{4}$, далее путаница, и к концу мелодия склоняется к $\frac{3}{4}$. Кажется, она была бы все-таки хоть немного понятнее, если бы ее всю написать в $\frac{3}{4}$, оставив две первые ноты за тактом. Вторая «Горе» вдвое короче и вдвое понятнее; она немного похожа на звуки трубы почтальонов и вся состоит из интервалов аккордов в тоне D-dur: *d*, *g*¹, *a*⁶, *a*⁵₃; сделанные в гармонировке задержания баса (антиципации) совсем не у места. Третья «А и не жаль мне-ко битого», сложенная самим Киршею, и четвертая, «Из Крыму ли братцы из Пагаю», понятны, оттого и гармонировка их естественна, хоть и бедна. Темпо этих песен вовсе не указано.

Таким образом, дебют киршенских мелодий в обновленном виде перед публикой нельзя назвать совершенно удачным. В том, что это эпические мелодии, еще можно и должно сомневаться: если это просто старые мелодии, высоко ценимые народом, то отчего их уже не слышно в народе? Всего ближе к истине — признать, что это или обветшалые мелодии, которые народ не хочет держать в памяти, если только они переданы верно, или же просто искажения мелодий, неизвестные народу. Если гнаться за древностью, то не тут ее искать, а в песнях обрядных, из которых многие уцелели от язычества и общи не только славянам, но и другим европейским народам.

В предисловии в 4-й тетради обещана переработка остальных песен Кирши. По окончании предположенного труда г. Стахович, вероятно, будет продолжать прерванный ряд песен, записанных из уст народа, и обратит больше внимания на обстановку мотивов; между ними, быть может, попадутся и эпические, — тогда можно будет проверить музыкальный сборник Кирши, окончательно разрешить сомнения и положительно решить, верить ли ему или не верить.

Тюрин А. Ф. [Рец. на изд.:] Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал М. Стахович. Известия Академии наук по отделению русского языка и словесности, т. 4, вып. 1. Спб., 1855, стлб. 23—33.

Александр Федорович Тюрин (1823—1872) окончил Харьковский университет (1843), кандидат прав, автор трудов по истории русского права. Прини-

² В песне о Ермаке в первом такте пропущен дисс, а в последнем бемоль, что окончательно обезображивает мелодию.

мал участие в осуществлении судебной реформы. Знаток музыки и народных песен, собиратель: его собрание украинских песен с текстом и сопровождением, заключившее несколько сот песен, осталось неопубликованным.

А. Ф. Львов

О СВОБОДНОМ ИЛИ НЕСИММЕТРИЧНОМ РИТМЕ

1. Относительно пения вообще

<...> Простой народ не знает <...> музыкальных правил. Вслушайтесь в безыскусственное пение человека необразованного, не учившегося музыке, хотя имеющего от природы полную к ней способность, и вы заметите, что он поет, не стесняясь ни тактами, ни ритмом, которые для него недоступны. Различие между пением искусственным и пением безыскусственным почти такое же, какое между речью мерною и речью обыкновенною, прозаическою.

Мне не раз случалось слышать, как песенники пели русские песни и как те же песни исполняли певчие. Первые пели понаслышке и, так сказать, по природному чутью; вторые по правилам искусства. Я не мог не отдать преимущества песенникам. В их исполнении, не стесненном условными правилами, обнаруживалась сила, огонь, иногда порывы вдохновения; певчие, напротив, пели хотя правильно, но слабо, вяло: видно было, что условия музыки стесняли их. Словом, различие между пением тех и других было таково, что песенники едва ли узнали бы свои песни в исполнении их певчими.

Говоря об отсутствии строгой меры в пении простонародных песен, мы, однако, должны исключить песни плясовые: в них соблюдение такта необходимо для самой пляски¹.

Следовательно, музыка, сопровождающая пляску, подчиняется предмету, для которого она назначена, сообразуется с его условиями.

Последнее обстоятельство чрезвычайно важно: оно едва ли не ключ к разрешению нашего вопроса. В самом деле, если плясовые песни в своем ритме подчинены условиям пляски, то точно так же музыка, сопровождающая слова, должна подчиняться не только значению слов, но и их ритму, особенно там, где речь составляет главный предмет, требующий от слушателей преимущественного, если не исключительного внимания. <...>

Львов: А. Ф. *О свободном или несимметричном ритме*. СПб. 1858, с. 4-5

¹ На Кавказе во время плясок вместо музыки или пения горны мерно бьют в ладоши.

Алексей Федорович Львов (1798—1870) — скрипач, дирижер, композитор, сын Ф. П. Львова. С 1837 по 1870 год был директором Придворной певческой капеллы в Петербурге. Выступал как скрипач в Петербурге и за границей. Реорганизовал обучение в капелле — основал регентский класс, ввел обучение мальчиков игре на инструментах. Автор ряда литургических сочинений, опер, произведений для скрипки, а также нескольких статей о национальном своеобразии русской музыки.

А. Н. Серов

МУЗЫКА ЮЖНОРУССКИХ ПЕСЕН

[Музыка украинских народных песен]

<...> Аранжировка или гармоническая обстановка данной народной мелодии, по нашему мнению, необходима как живой музыкальный комментарий на характер самого напева. Гармоническая обработка всегда присуща и народу, который любит петь свои песни не в один голос, а в несколько голосов, разом, с ходами их довольно самостоятельными, контрапунктическими, по счастливому музыкальному инстинкту.

Даже в тех песнях, где народ поет не хором, а единичными голосами, видоизменения самой мелодии, ее варианты, всегда чрезвычайно разнообразные, своими оттенками дополняют мелодическое значение песни и, выставя выпукло то один, то другой интервал в самом напеве, поясняют делом его гармонический склад.

Во всем этом, на практике и в критическом анализе песен, встречается для технической музыкальной их обработки затруднение немаловажное. <...>

Песни эти, как все народные, весьма просты в своем складе. Мелодия их своим естественным ходом вызывает гармонию, столько же простую. Но угадать такую простоту вполне, — нигде, ни на один волосок не отступить от той внутренней, подразумеваемой гармонии, которая зародилась вместе с мелодическим напевом и служит ему основой, — остаться простым, без бедности и однообразия, уметь придать аккомпанементу требуемую духом и смыслом песни жизнь звуков, не впадая при этом нигде в вычурность, не уводя аккомпанемента в область музыкальных сочетаний — красивых, занимательных, только — для украинского мотива — чуждых, — все это вместе составляет задачу глубоко художественную, которую вряд ли кто может иначе разрешить, как только отчасти, приблизительно.

Трудность этого дела увеличивается и тем еще, что тот, кто почувствует в себе призвание для музыкальной разработки украинских песен, может весьма скоро увлечься в сторону, именно вследствие своих же музыкальных сил, которые будут искать себе большего простора, нежели сколько требует песня. Кроме способности и знания, такая художественная задача требует еще

и значительной степени самоотвержения, смирения мысли. Это все условия, слишком нечасто встречаемые. <...>

Серов А. Н. Музыка южнорусских песен. — Основа, 1861, март [№ 3], отд. 2, с. 21—24. Текст приводится по изд.: Серов А. Н. Избранные статьи, в 2-х т., т. 1. М.—Л., 1950, с. 113—114.

А. Н. Серов:

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ КАК ПРЕДМЕТ НАУКИ

Технический склад русской песни

<...> Наука «о народном музыкальном творчестве» еще не существует, но ясно и теперь уже, что как отрасль одной общей громадной науки «человекознания» («антропологии» в обширнейшем смысле) наука о народном музыкальном творчестве, то есть о народной песне, эта будущая «музыкальная эмбриология», состоит в теснейшей связи: 1) с физиологией (зарождение звука в гортани, органы дыхания в процессе пения и словесной речи и т. д.); 2) с этнографией (в самом широком объеме), то есть с наукой о народах, о народных племенах в их родственных сходствах и их различиях, с подведением под типы и классификацию; 3) с историей культуры народов (опять в самом объемистом смысле), включая туда все религиозное развитие народов — его поверья, предания и т. д.¹; 4) с филологией, включая туда подробнейшие исследования языка и словесности каждого народа, преимущественно по памятникам неписанным, традиционным, — так как музыкальные зародыши в каждой нации далеко предшествуют ее «письменности». Ясно также, к сожалению, что по недостаточности данных во всех упомянутых науках, по недостаточной еще их разработке наука о народной песне еще едва мыслима. Приходится ограничиваться эскизами, намеками и — вместо результатных выводов — дать одни предположения, догадки. <...>

<...> Сходство наших русских песен с мелодиями древнеэллиническими указано было еще в конце прошлого века англичанином Guthrie, который в своей книге «Dissertations sur les antiquités de la Russie» (1795 г.) делает, кроме того, большие сближения между обычаями, играми, одеждою, музыкальными орудиями древнегреческими и простонародными русскими². <...>

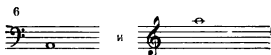
¹ Исследование связи церковной музыки с народною песнею наверное обогатит науку результатами поразительными.

² О М. Гутри и о его труде «О древностях русских» см. также во вступительной статье П. А. Вульфуса, с. 16. — *Примеч. редактора.*

Разбирать и доказывать наследственность русской или древнеславянской песни от греков (так же, как, например, и наследственность нашего языка от древнегреческого или от одного общего обоим корня) — дело этнографов, историков и филологов.

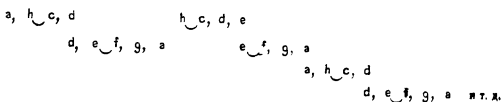
Мы здесь обратим только внимание на строгую естественность склада древнеэллинской системы и русской народной песни; заметим, что даже помимо всякой наследственности и общего первобытного родства между народами арийской «семьи» одни и те же естественные причины непременно должны были произвести и те же естественные результаты.

Голос мужской и голос женский и у русских возвращается в тех же самых регистрах, как и у древних греков, следовательно, и естественный звуковой материал заключается у русских, как у древних греков, между:



Пение русское неразрывно слито со словом (русские простолудин и в наше время «песни без слов» и всей инструментальной музыки не понимает; «Lieder ohne Worte» пишутся для немецких салонов). В речи словесной повышение и понижение голоса на кварту (вопрос, ответ и т. д.) играет самоважнейшую роль. Она же должна отразиться и в русской народной песне. Являются тождественные с греческими — троякие тетрахорды, из того же нормально-диатонического звукоряда и под тем же самым естественным двояким способом группировки.

Слитные тетрахорды, соединенные гроздами:



дают самый изящный склад мелодическому организму, в тысячи раз более богатый и естественный для слуха, нежели мелодический склад западноевропейской мелодии, где «скелетом» постоянно чувствуется сочетание аккордное (*accords brisés*).

Читатели да не подумают, что русская песня решительно противится иному последованию интервалов, кроме диатонизма — *par degrés conjoints*³. Нисколько! Это было бы стеснением мелодии, а русская песня в мелодических поворотах до

³ По соединенным ступеням, то есть по ступеням звукоряда (*фр.*).

крайности свободна⁴. Здесь говорится только о преобладании в русской песне мелодических сочетаний кряду, по ступеням звукоряда, и именно по тетрахордам. Скачки голоса и в терцию, и в кварту, и в квинту, и в сексту, и даже в септиму встречаются весьма нередко, но самый организм песни всегда зиждется не на трезвучиях, а на движении гаммообразном.

Замыкания — конечные звуки каждой песни или каждого главного ее отдела (цезуры) положительно подходят под законы группировки гроздообразной, по слитным тетрахордам, и состоят часто в прямом антагонизме с замыканием мелодии по привычкам западноевропейским. <...>

На Западе, в искусственно сложившейся музыке, основным типом берется мажорная диатоническая гамма, всегда октавная и состоящая из двух друг другу подобных, отдельных тетрахордов одного разряда (лидийского, с полутоном в конце) — *c, d, e ∪ f — g, a, h ∪ c*. Сообразно этому все мелодии получили стремление к тонике в конце и подготовку ее вводным тоном (*sensible*):



Минорная гамма, различаясь от мажорной в терции и сексте, слагается по образцу мажорной.

Русская первобытная народная песня зиждется преимущественно не на октавном звукоряде, а на семизвучном, состоящем из слитных тетрахордов, иногда подобных между собою, иногда и не подобных (как показано выше)⁵.

Оттого в русском народном пении имеют полную равноправность все три разряда основных звуко сочетаний по квартам, то есть тетрахорд *c, d, e ∪ f* (сделавшийся типическим для западного мажора, *Dur-tonart*), тетрахорд *d, e ∪ f, g* (вошедший типом для 1-го тетрахорда западной минорной гаммы) и, наконец, тетрахорд *e ∪ f, g, a* — из теории западноевропейской исчезнувший вовсе, а на практике вкрадывающийся редко, никем почти не подмеченною контрабандою⁶.

Из упомянутой равноправности 3-х тетрахордов, различных между собою по месту полутонов, выходит необходимым

⁴ Г. Ларош, в статьях своих о Глинке в «Русском вестнике», вздумал было напирать именно на то, что русская песня будто бы решительно избегает интервалов по аккордам. Но это значит говорить наобум, так как опровержения — на каждом шагу.

⁵ Точно такая же семизвучковая система (*Heptachord*) основа всей древнейшей музыки у арабов и персиян.

⁶ Примеры и пояснения этому завлекли бы нас далеко в сторону от нашего предмета. До другого случая.

последствием, что русская песня не знает ни мажора, ни минора. Понятие это совершенно чуждо для русского слуха, воспитанного на своей родной песне. В песнях наших малые терции, малые сексты встречаются весьма часто, целые напевы имеют унылый, грустный характер, но минора в западном смысле в русской песне никогда нет, за отсутствием в ней вводного тона в минорную тонику. Для a-moll необходим *gis*, для e-moll необходим *ais*, для d-moll — *cis* и т. д., а русская песня имеет материалом только нормальный диатонический звукоряд, в котором ни диэзов, ни бемолей не встречается. <...> Любую истинно русскую песню можно сыграть (как все вышеприведенные примеры) на одних белых клавишах нашей клавиатуры. И как напев, которого нельзя сыграть на одних черных косточках фортепиано, не будет никаким образом напевом китайским, так точно напев, которого нельзя перевести в чистый диатонический тон и сыграть на одних белых клавишах, окажется напевом или не русского народного происхождения, а чем-то заимствованным (как мелодия, вероятно, итальянская — «Ехал казак за Дунай», случайно попавшая в Малороссию), или музыкой, сочиненной в кабинете по немецко-итальянским образцам. <...>

Итак — русская песня не знает ни мажора, ни минора и никогда не модулирует⁷. Модуляция именно и есть переход из одной тональности в другую, а каждая русская песня, от начала своего до конца, не может покинуть своего однажды избранного лада (лад избирается по естественным средствам поющего, так как законы нашей русской музыки вытекают все из области вокальной, как было и в Элладе). Что принимали за модуляции из мажора в минор или обратно есть ничего больше, как свободное распоряжение тетрахордами и всеми естественными интервалами, то с малыми терциями, малыми секстами, то с большими все из одного и того же нормального звукоряда. <...>

Собиратели и гармонизаторы русских песен

<...> Народная песня — произведение чисто почвенное, растительное.

Творчество является тут в самом первобытном своем виде, в зародышах музыкальных, в эмбрионах искусства, способных к великолепному дальнейшему развитию, но его еще вовсе лишенных.

⁷ Из 40 песен сборника г. Балакирева (почему именно на этот сборник я ссылаюсь чаще, будет объяснено при его разборе) только в одной (№ 14) *des*, стоящий в ключе, в последнем такте мелодии получает отказ. Это единственное исключение само по себе свойства довольно сомнительного.

Народный напев всегда не что иное, как единичная, одно-голосная тема, голая тема, которая иногда буквально тождественно, иногда с легкими мелизматическими вариантами повторяется столько раз кряду, сколько того требуют слова песни.

Пения без слов, так же как и самостоятельной, эмансипированной от слова музыки инструментальной, народ наш не признает, повторяя в этом на себе явление музыки древнегреческой и всей восточной.

Понятно, что для сохранения всей прелести и всей интенсивной силы зародышей музыкального творчества надобно, чтобы разработка их шла изнутри, из внутренней органической потребности в каждом данном случае, а никак не извне, как нечто чужое, постороннее, как навязанный русскому простолюдину немецкий или полунемецкий костюм.

Все это — истины до того простые, что кажется, будто напрасно и толковать о них. Каждый сам может обо всем этом догадаться.

Но — увы! — судьба разработки русских песен до сих пор (за весьма малыми исключениями) показывает, что все эти истины достигаются только огромным трудом, длиною фильтрацией сквозь слои грубейшего незнания дела, сквозь пласты сплошных ошибок всякого рода.

Точно так, как и дознанная нами истина, что русская песня держится исключительно одного естественно-диатонического лада, никогда не модулирует и что понятия мажора, минора, тоники, доминанты ей решительно чужды, — эта истина результат работ нам современных и едва ли теперь, в настоящую минуту, получает (или должна получить) в музыкальной науке право гражданства.

Теперь не угодно ли себе представить следующее положение дела:

Есть целая сокровищница напевов оригинальнейших, прелестнейших — потому что созданных изнутри, а не сочиненных, напевов, не похожих на западноевропейскую музыку, потому что не подпавших под влияние общей музыкальной культуры, но напевов люда „безграмотного“, сохраняющихся только устным преданием, вместе со словами песен и вместе с ними же подвергающихся ежечасному, более или менее важному видоизменению, иногда искажению, напевов деликатнейшего свойства в своих мелодических изгибах и оттого способных потерять всю прелесть от неуклюжей разработки, как радужная пыль с крыльев бабочки разрушается одним прикосновением к ней грубой руки.

Есть — с другой стороны — целые легионы музыкантов-техников, музыкальных мастеровых, воспитанных на западноевропейский лад и смотрящих на всю на свете музыку сквозь призму немецко-итальянских понятий, возведен-

ных в закон с конца XVII века и вкоренившихся в продолжение всего следующего времени.

Такого рода музыкальные «делатели» не настолько были лишены вкуса, чтобы не плениться, хотя до некоторой степени, свежестью народно-русских мелодий, протяжных и плясовых, веселых и грустных, тоскливых и разгульных. Но не могли также и не взирать на эту простонародную «неученую» музыку немножко через плечо. Вследствие чего возымели богатую мысль: приблизить эту простонародную русскую музыку к «музыке всеобщей», к музыке «образованной», истинной.

Для этого что надо было сделать?

1) Записать мотивы русских народных песен общеевропейскими музыкальными знаками.

2) Украсить эти мотивы гармонизацией, аккомпанементом — по общим законам, принципам или «привычкам» всеобщей, западноевропейской музыки, то есть привести русские песни к одному знаменателю с общеупотребительными мелодиями и гармониями.

На практике <...> музыкальные мастера натолкнулись в русской песне на материал весьма непокорный, неподатливый, но этого, разумеется, не заметили и, руководясь своими тупейшими и ограниченными идеалами, гордясь своею «образованностью», подошли к русским народным напевам с совершенно ложной стороны, прикоснулись к ним грубою ремесленною лапою и — стерли радужную пыль с крыльев музыкального мотылька, то есть исказили, обезобразили русско-народные мелодии иногда до неузнаваемости. <...>

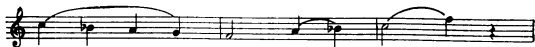
<...> Записать, положить на ноты интервалы, которые передает нам слух, дело весьма нетрудное для всякого сколько-нибудь образованного музыканта. Но по отношению к русским народным напевам тут являются две совершенно неожиданные трудности: а) приуроченье слышанного к какой-нибудь тональности (от чего зависят знаки в ключе, *Vorzeichnungen*, *l'armure de la clef*) и б) ритмизация записываемой мелодии.

По отношению к а представим, что записыватель слышит такую мелодию⁸:



Нимало не призадумавшись, он приурочит ее к тону С (*ut* п:а.) и в ключе не выставит никаких знаков. Но вторая часть мелодии вот такая:

⁸ Песня эта сообщена мне П. А. Бессоновым, в Москве.



Здесь нота *b* явится уже «случайным» бемолем, а случайных, то есть чуждых данному ладу, знаков повышения или понижения (кроме нот мелизматических) русская песня не допускает. Очень ясно, что данная мелодия принадлежит всецело — ладу F-dur (fa maj.) и требует, следовательно, одного бемоля в ключе. Отсутствие этого знака в ключе было бы нерационально в отношении данной песни (отдельно взятой), а такие нерациональности попадают в сборниках русских песен на каждом шагу. Касательно ритмизации вообще, дело значительно усложняется. Если заставить, например, трех музыкантов в одно и то же время записывать слышанную песню, то в интервалах — предполагая верный и развитый слух в каждом записывателе — на бумаге разницы между тремя не встретится, но по отношению к ритму непременно встретится более или менее важное различие. <...> В русской песне преобладающие ритмы: $\frac{4}{4}$ и $\frac{2}{4}$; $\frac{3}{4}$ или $\frac{3}{8}$ только в медленных, протяжных песнях, иногда в плясовых; ритм $\frac{6}{8}$ для русской песни и в медленном и в скором движении совершенно чужой. Делав по этой части много наблюдений, я не встретил еще ни одного чисто русского напева, народного, в $\frac{6}{8}$. Зато весьма нередки ритмы в $\frac{5}{4}$, в $\frac{7}{4}$, в западноевропейской музыке едва встречаемые. <...>

Касательно записывания народных мелодий мы имели теперь в виду исключительно техническую сторону этого дела. Но есть еще и другая, не менее важная сторона критического выбора. Не всякая первопопавшаяся песня может быть полезна для толкового собирателя. Каждый текст народной песни, видоизменяемый по местности и по времени, поется на многие, весьма непохожие друг на друга напевы. Каждый данный напев, в свою очередь, подлежит в устах народа более или менее важным видоизменениям, вариантам. Истинный знаток песен должен уметь остановить свой выбор на лучшем типическом варианте для занесения такого варианта в издаваемый сборник. Но много ли на Руси таких знатоков дела? Специалистам по слову, тексту песен недостает сведений музыкальных, а собиратели-музыканты понятия не имеют о критической сортировке слов, относятся к тексту песни безразлично и — запутывают дело. <...>

Обращаемся затем к вопросу о гармонизации русских народных песен.

Русская песня, как сказано выше, музыкальный эмбрион, созданный прежде всего для единичного голоса или для хорового песня в унисон. Так народ и понимает свою песню (со-

гласно с Древней Грецией и Востоком). Совместная с данной мелодией гармония есть дело выработки западноевропейской, роскошь музыкальная, нашему народу почти чужая. Народ в своих импровизированных хорах поет не все время в унисон, это правда, но «подголоски», «припевы» в других голосах, кроме главного, ведущего мелодию, создаются только в виде мелодической прикрасы, в виде модификации варианта, а никак не сплошь под каждую ноту данного напева. Тут, при глубоком вникании в «суть» самого дела, окажутся своеобразные мелодико-гармонические приемы, чрезвычайно непохожие на принципы общеевропейской гармонизации, установившейся только в XVII веке. <...>

Теперь читателю понятны должны быть абсурды, проистекшие из наивного желания приурочить русскую песню к области общеевропейской музыки — приукрасить русский народный напев гармонизацией на общемузыкальный (то есть итальяно-немецкий) лад. Деревенская русская девушка вместо сарафана своего — в коротенькой юбочке и в шляпке «тирольке», русский молодец — вместо своей красной рубашки — во фраке немецкого покроя — вот картинки, подходящие к тому безобразному, карикатурному впечатлению, которое дает нам русская песня, гармонизованная музыкальным мастерством. <...>

История всех сборников русских народных песен, с конца прошлого века вплоть до позднейшего времени, представляет ряд печальных заблуждений и в выборе песен, и в записывании, и в приемах гармонизации. Только со сборника г. Балакирева, изданного в 1866 г., начинается отчасти здравый, светлый (хотя еще не критический) взгляд на дело. <...>

<...> Первый замечательный, с музыкальной стороны, сборник составлен чехом, жившим в Петербурге, Иваном Прачем (2 тома, издание 1806 г.). Но это уже позднейшее: первое было до 1795 г., как свидетельствует ссылка на книгу Прача в сочинении англичанина Guthrie: «Dissertations sur les antiquités de la Russie», 1795 г.

Многие из записанных Прачем напевов весьма интересны; некоторые типичны. К сожалению, нельзя дать этим мелодиям полной веры, так как по гармонизации песен, разработанной Прачем, видно, что он не был в состоянии отрешиться хоть на сколько-нибудь от формы итальяно-немецкой музыки. Небогатая гармонизация его в духе царившей в то время моцартовской школы, большое пристрастие к септаккорду в его «обращениях» (Umkehrungen) и к самым обыкновенным каденцам заставляли Прача смотреть на русские мелодии сквозь эту призму, отчего многие песни вышли у него похожими на мотивы экосезов и матрадур, то есть танцев ему современных, что

не помешало ему, однако, в предисловии упомянуть о древности русских напевов и о разительном сходстве старых русских песен с музыкою древнегреческою и григорианскими напевами латинской церкви (*canto fermo*). Текст песен в сборнике Прача критике не подлежит; замечательного много.

И десятки лет спустя, после Прача, взгляд на типичность русской песни между присяжными музыкантами мало переменился.

Свидетельствует об этом сборник Даниила Кашина (Русские народные песни, собранные и изданные для пения и фортепиано, 3 тома, Москва, 1833 г.).

Сравнительно с Прачем тут с музыкальной стороны успеха никакого еще не заметно. Кашин меньше музыкант, нежели Прач, и в определении тональности для данной песни сбивается на каждом шагу. <...>

Количество песен чистых, то есть не сбитых с тональности, не испорченных искусственными интервалами, у Кашина составляет едва ли одну четверть всей массы. Но в числе этих неиспорченных напевов есть замечательно типические, прелестные в своей простоте. <...>

В этом отношении, а также и в отношении текста песен — гораздо лучшего, чем у Прача, — сборник Кашина все-таки драгоценность.

Много трудов потратил на свое «Собрание русских народных песен» Михаил Стахович (Москва, 1854), дилетант, имевший некоторое притязание подойти к своему делу и с научной стороны. К сожалению, для выбора и для записывания у него не доставало вкуса, а для ученой разработки вопроса и для гармонизации не доставало сведений.

Расеуждая в своем предисловии очень много о мажоре, о миноре, о модуляции, затрагивая даже «древние отношения тонов [?], каковы ионический, дорический и т. д.», Стахович обнаруживает между тем, что о самом существенном принципе, о диатоническом складе русской песни и понятия не имеет. <...>

Некоторые из собранных им песен весьма замечательны, но вошли в несколько лучшей обработке в позднейший сборник, изданный Ф. Стелловским.

Этот сборник (100 русских народных песен, записанных с народного напева и аранжированных для одного голоса, с аккомпанементом фортепиано К. Вильбоа) сделан во многих отношениях тщательнее и удачнее, нежели сборники Прача и Кашина. Заметен положительный прогресс. Выбором песен и редакцией их текста (отчасти и музыки) занимался целый кружок специалистов по русской песне, куда принадлежали: известный народный наш драматург А. Н. Островский, чрезвычайный любитель и знаток русского «почвенного» творчества, критик Аполлон Григорьев и замечательный практиче-

ский знаток русской песни — Т. Филиппов. К. П. Вильбоа, как практик по части записывания и гармонизации (!), был только, так сказать, секретарем, письмоводителем коллективных редакторских работ этого кружка. Сказать правду, от такого рода работы следовало бы ожидать результатов более блистательных, чем изданный Ф. Стелловским сборник, в сущности только посредственный. Но хорошо, что и то сделано. Редакция текста многих песен через критическое сравнение разных вариантов значительно лучше в этом сборнике, чем во всех предыдущих и последующих. Варианты напевов выбраны также с достаточным толком, хотя и заметно, что в кружке не доставало музыкальной силы для того, чтобы руководить работою как следует. Некоторые песни чрезвычайно типичны (в том числе и лучшие из сборника Стаховича).

<...>

Что касается гармонизации, то она — несмотря на то, что для г. Вильбоа идеалом служил Глинка в «Иване Сусанине», — весьма слаба вообще, а местами совсем неправильна. Попадают, случайно, и хорошие приемы гармонические, но — редко. Строжайший диатонизм русской песни еще не создан, и тональность зачастую сбита, что иногда заразило и самые напевы. В тексте под музыкой, несмотря на участие литераторов, попадают крупные грамматические ошибки.

После этого сборника, изданного в начале 60-х годов, наступил в разработке русских песен не прогресс, а регресс.

О сборнике, изданном г. Бернардом, и о 64 русских песнях, «составленных» (?) на 4, на 3 или на 6 голосов Н. Афанасьевым, следует сказать только одно, что эти сборники во всех отношениях из рук вон плохи. Ни толкового выбора, ни сколько-нибудь порядочной гармонизации. Пошлость возведена в перл создания.

В 1866 г. (в один год с трудом Афанасьева) появился сборник 40 русских песен, составленный М. Балакиревым. Тут в первый раз при записывании русских народных напевов создан и осуществлен принцип строжайшего диатонизма. Из 40 русских песен сборника только в двух (№ 14 и № 34) встречаются отступления от данного лада, и то самые незначительные, может быть, еще сомнительные (в обоих случаях только в последнем такте напева нота *d* с отказом, тогда как тон в ключе — *des*). Принцип неизменности лада (в напеве) и принцип частого употребления в гармонии так называемых второстепенных трезвучий (*Nebendreiklänge*) придал и записыванию песен, и разработке их своеобразный, несколько суровый оттенок, требуемый самим делом. Отсюда начинается совсем новая струя для работ над русскими песнями, и в этом отношении заслуга г. Балакирева весьма почтенна. Но именно потому, что он гораздо «музыкальнее» всех своих предшественников на этом поле, следует отнести к его труду с особенною стро-го-

стью, и тогда увидим, что этот труд с весьма многих сторон критики не выдерживает.

Отделим, прежде всего, дело записывания или редакции напева с его текстом от дела гармонизации. В сборнике народных песен требуются верность и простота (что не просто, то не народно). Отличный слух г. Балакирева и схваченный им принцип диатонизма ручаются нам, что он записал верно то, что слышал в устах народа. Но если ему привелось слышать песню в Des или в Н, то следовало ли так и занести ее в сборник (с 5 бемолями и 5 диезами)? Не проще ли (то есть значительно лучше) было бы записать ее полтона ниже или полтона выше в тоне С (без знаков в ключе)? Случайный факт пения данным голосом в Des или в Н ровно ничего не говорит против существования типического напева в типическом (самом простом) тоне, а группы диезов и бемолей служат только помехой для популярности. Между тем разверните сборник г. Балакирева и на любой из двух страниц встретите целый лес бемолей и диезов (№ 3, 5, 10, 12, 13, 14, 16, 20, 27, 30, 32, 33, 34, 35, 38, 40). К чему они здесь?!

С делом верного записывания совпадает, как было сказано, дело выбора лучших вариантов напева и текста. Подобная сравнительная проверка сборников в этом отношении требует обширного специального труда, которому здесь не место, но нельзя не заметить, что в работе г. Балакирева обличается вкус весьма сомнительный по отношению к выбору вариантов, даже музыкальных, а по отношению к тексту песен сборник Балакирева — образец грубого безвкусица, непонимания своей задачи и ни в какое сравнение идти не может не только со сборником издания г. Стелловского, но и со сборниками Кашина и Прача. Г-н Балакирев и не догадывался отнестись к тексту со сколько-нибудь критическим выбором, а с ребяческою (непозволительно в сборниках) наивностью записывал и напев и слова сплошь, как ему случилось их услышать, хотя бы в донельзя искаженном виде. <...>

<...> Г-н собиратель оправдывается тем, что он так слышал песню из «уст народа». Но это не оправдание. Мало ли что и как поет народ в наше время. Можно и оперные арии, и салонные романсы услышать у мужиков, в виде «поправленном», «аранжированном» писарями, фабричными, солдатами и лакеями. <...>

О гармонизации русских песен г. Балакиревым пришлось бы говорить много, если вдаваться в подробности. Заметим вкратце, что он только в двух песнях из 40 попал в истинную жилку народной музыки, в № 8 и 29, то есть в тех случаях, где в аккомпанементе ограничился одною ноткою или, много, двумя (квинтой en pédale). Во всех прочих он щеголяет гармоническими приемами — и портит дело. Выказать свои сведе-

ния, свою виртуозную ловкость в гармонической разработке данной мелодии есть много удобных случаев. В сборнике народных песен такое кувырканье совсем не у места и показывает только безвкусие г. собирателя в основном принципе, хотя бы в подробностях он выказал еще больше вкуса и талантности, чем в настоящем труде. Гармонизации г. Балакирева почти все замечательно красивы, за исключением чересчур тяжеловесных (№ 3, № 20, № 36), но к делу идут, как седло (хотя бы брильянтами украшенное) к корове. Фортепианный аккомпанемент большей частью тщательно разработан, но своею виртуозностью, этюдностью, затейливостью отвлекает внимание от напева, а ведь в «Сборнике» главное — народный напев, а не фортепианные выкрутасы г. собирателя. <...>

Будущие сборники русских песен, удержав принцип диатонизма и в аккомпанементе (если таковой понадобится) и в многоголосной обработке (если в ней встретится потребность), оставят в стороне все «ухищрения музыкальной злобы», которыми г. Балакирев испестрил свой сборник так щедро и так некстати. Не встретится в них больше ни синкопических фигур, ни хроматически-альтерированных интервалов, и никаких ни малейших «вкусных пикантностей». Напев будет записан просто, в простых ладах (много, что два или три бемоля в ключе — больше не понадобится, да и то будут редкие случаи — всего чаще C, G, F, D, B). Выбор тональности будет обусловлен только естественными пределами голоса, так как в песне на первом плане — вокальность.

Гармонизация — *ad libitum* — будет указана, но не более как в виде легкого намека, в виде эскиза, который можно будет в каждом случае практического аккомпанемента чрезвычайно разнообразить, не отступая от указанной составителем сборника основы. В случае удобного расположения песни на хор указано будет расположение на голоса (мужские или женские, или те и другие вместе). Но очень много представится случаев, где песня будет положительно испорчена, если к ее единичной унисонной мелодии будет прибавлена хоть одна нотка. Угадать эти оттенки, эти внутренние потребности каждой песни, верно схваченной из народа, дело музыкантов глубоких и не иначе, как коренных русских.

Все, что здесь сказано, относится пока только до великорусских народных песен; песни украинские представляют, вероятно, столько же богатую сокровищницу, — но в развитии своем, в судьбе своей, а следовательно, и в складе во многом отклоняются от типа великорусской песни. Быть может, что даже закон диатонизма в украинской песне находит не столь строгое применение, как в песне великорусской. Точно так и в ритме и во всем складе украинских песен нельзя не видеть

сильного влияния музыки польской и германо-славянской, сложившейся под условиями, для великорусской песни чуждыми. <...>

*Музыкальный сезон, 1870—1871, № 6, № 13.
Текст приводится по вышеуказ. изд., с. 88—108.*

Александр Николаевич Серов (1820—1871) — композитор, музыкальный критик, общественный деятель. Один из основоположников русской музыкальной фольклористики. Печатался в разных журналах: «Современник», «Пантеон», «Музыкальный и театральный вестник», «Музыкальный сезон» и других.

П. П. Сокальский

О МУЗЫКЕ В РОССИИ

<...> Отправляясь в прошедшее, мы видим, что во времена младенческой цивилизации музыка служила выражением немногих потребностей человечества: она являлась на сцену в моменты религиозного настроения народов и военного, боевого пыла. Эти два момента так тесно сливались между собою, что, несмотря на кажущееся противоречие свое, для первобытных людей они были нераздельны: всякая война была священной, всякая религия облакалась в грозные формы грома, молнии, меча и огня, словом, в атрибуты силы и ужаса. <...> Музыкальная лирика как выражение развитой индивидуальности, развитых движений сердца, разнообразных страстей, радостей и страданий является только в те моменты исторической жизни народов, когда они переходят в оседлое состояние и, предавшись мирным занятиям, незаметно с течением времени выделяются человеческую личность как нечто целое и особое от безразличной массы кочующих военных полчищ дикарей. Поэтому первой музыкальной формой человечества можно принять религиозно-военный гимн в его простейшем одноголосном виде. Для оседлого народа эти напевы будут уже представляться не более как воспоминанием прошлого, доставшимся ему в виде музыки эпоса. Таким образом, первую и вместе с тем самую непосредственную ступенью в развитии музыкальных идей и форм будет музыка эпическая, соответствующая былинам и преданиям о грозе стихийных богов, ужасах войны и силе обоготворенных героев-богатырей. Если эти былины напевались, то мотивы или напевы их должны считаться первоначальным зародышем или первыми проявлениями, с которых начала развиваться музыка вообще. К этому же разряду естественно подойдут и все напевы, соединенные с отправлением языческих обрядов и мифологических празднеств. <...>

<...> Мы знаем даже несколько таких эпических, очевидно, первобытных музыкальных фраз, сохранившихся в припевах к народным песням. Например, в южных губерниях, в Украине

маленькие девочки встречают начало весны так называемыми веснянками с припевом: «лелю бабо, лелю дидо, лелю ковалю». <...>

Итак, эпические напевы можно считать первую, непосредственную форму в развитии музыкального искусства. В них человек со своими личными чувствами еще не существовал: то были выражения моментов в жизни масс, которых каждая единица сама по себе ничего не значила и являлась только как часть народа. <...>

Время, 1862, т. 8, март, с. 231—233.

П. П. Сокальский

**РУССКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА,
ВЕЛИКОРУССКАЯ И МАЛОРУССКАЯ
В ЕЕ СТРОЕНИИ МЕЛОДИЧЕСКОМ И РИТМИЧЕСКОМ
И ОТЛИЧИИ ЕЕ ОТ ОСНОВ СОВРЕМЕННОЙ
ГАРМОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Часть 1-я. Мелодическое строение

Глава XII

<...> Сформулируем вкратце наши общие положения относительно мелодического склада народных песен.

1) Преобладающее направление движения в русской народной музыке — нисходящее.

2) Объемы звукорядов народных песен разнообразны, начинаясь от кварты и квинты и расширяясь в 6-, 7-, 8-, 9-, 10- и 11-звучия.

Особенно употребительны звукоряды из 5 тонов (древние напевы), 7 и 8.

3) Внутренний склад напева определяется квартовыми и квинтовыми группами; квартовый ход вниз, превращаясь в квинтовый ход вниз, составляет мелодическую модуляцию.

4) В кварте (тетрахорде) верхний тон играет роль тоники, устоя, а нижний — доминанты (полуустоя); в квинте (пентахорде) наоборот: нижний тон играет роль тоники, а верхний — доминанты.

5) В основных звукорядах: а) если они состоят из 2-х слитных одинаковых кварт (тетрахордов), нижняя кварта дает свой устой (тонику) и полуустой (доминанту) при нисходящем движении напева; б) если они состоят из 2-х слитных неодинаковых кварт, то устой часто помещается в общем тоне их слития, в центре (верхнем тоне нижней кварты), а по-

дуистой внизу; в) если они состоят из кварты и квинты, то устой — в нижнем тоне квинты, где бы она ни была: вверх или внизу октавного звукоряда; г) если звукоряд превышает объем октавы, то расчленение его на кварты покажет: составляют ли остальные тоны только прибавочные или приставки, не входящие в организацию звукоряда (но входящие в организацию напева), или же они составляют еще самостоятельную кварту с своими законами; в последнем случае они служат для укрепления значения устоя и полууста.

6) Весьма часто русская народная песня составляет квартовую организацию, заменяя ее квинтовой так, что склад песни представляет две (или более) сменяющие друг друга квинты.

7) Так как каждая квинта или кварта вносит свои устои и наиболее свойственный ей характер движения (вверх или вниз), то — в составном звукоряде — борьба между устоями составных групп придает напеву движение и внутреннюю жизнь.

8) Каждый переход из одного основного тетрахорда в другой составляет мелодическую модуляцию, ибо меняется строй или знаменатель отношений интервалов в кварте. Такой переход совершается большею частью квартовым ходом вниз от одного из промежуточных интервалов (2-го или 3-го) прежней кварты.

9) Последним или конечным тоном напева русской народной песни бывает большею частью полуустой. Но если нижняя часть звукоряда организована в квинту или весь он состоит только из квинты, то конечный тон составляет полный устой (тонику). Обыкновенно конечным тоном напева бывает: или самый нижний в звукоряде, или четвертый от низу.

10) Весьма часто (но не всегда) звукоряд, положенный в основу народной песни, представляет организацию, позволяющую применить к ней название одного из древних греческих ладов. Без недоразумения это может быть сделано в том лишь случае, если объем звукоряда песни не менее октавы; в таком случае и разрезы их сходны, падая на один из устоев: полный или неполный. Не возбуждает также недоразумения, в случае квартовой группировки тонов в напеве, применение названий греческих основных кварт: лидийской, фригийской и дорийской.

11) Квинтовая группировка тонов в напеве, отличающая русскую народную музыку от греческой, — преимущественно квартовой группировки — не позволяет применять греческих названий, ибо одна и та же квинта могла входить в несколько

ладов; напр[имер]: g, a, b, c, d входит квинтою в фри-

гийский и гипофригийский лад, а — как транспозиция — может играть роль и в лидийской, и в гиполидийской гамме.

12) В организацию напева русской народной музыки — особенно древней — нередко входят самостоятельной группой и три хорды (невыполненная кварта со скачком в $1\frac{1}{2}$ тона) и приставки (из одной или двух нот) в качестве украшения или апподжнатуры, или самостоятельных интервалов для укрепления конечного тона напева, или же для разграничения его частей или отделов. <...>

Глава XVII

<...> Русская народная музыка представляет собою особый самобытный музыкальный стиль в истории музыки как искусства.

Этот стиль представляет полное отсутствие гармонии, но зато гораздо более разнообразное применение принципов мелодии и ритма, чем стиль современной музыки.

Вообще, в истории музыки мы видим постепенное развитие трех главных стилей: одноголосного (гомофония), многоголосного (полифония) и гармонического.

Первый принадлежит древности и первобытному состоянию народов всего земного шара, эпохе наивного творчества в искусстве; второй развился в средние века в Западной Европе, преимущественно в церковном пении; третий явился не более четырех веков тому назад, также в Западной Европе.

Каждому из этих стилей свойственны свои собственные технические приемы и внутренние законы, полное осуществление коих приближает их к желаемому совершенству и законченности формы, но вместе с тем каждый из них, составляя в смысле «стиля» эстетическое явление, стремится выразить и направление культуры своей эпохи, олицетворяя в музыке ее нравы, вкусы и стремления, а нередко и бытовые и национальные особенности народов.

В техническом отношении мы нашли возможным различить три главные эпохи музыкального склада напевов или мелодий: эпоху кварты, эпоху квинты и эпоху терции.

Первая представляет собою неполный диатонизм, отсутствие полутонов и скачки в $1\frac{1}{2}$ тона. До сих пор думали, что такая неполнота гаммы (из 5 тонов) свойственна только «желтой» расе (китайцам, японцам и др.), почему и называли такую неполную скалу «китайскою». Открытие такой скалы между древними шотландскими мелодиями побудило прибавить к ней и название «шотландской». Но мы указали в нашем труде, что неполная скала, доступная к исполнению на одних черных клавишах фортепиано, открывается и в древних напевах народной русской музыки — великорусской и малорусской — и что она вообще составляет принадлежность не какой-либо особой расы, а целой эпохи глубокой древности, когда понятия об интервалах

и их отношении между собою отличались еще неполнотою. Эту эпоху мы и предложили называть эпохою кварты, ибо звукоряды напевов основывались на соединении невыполненных кварт, от чего являлись трихорды со скачками в $1\frac{1}{2}$ тона. В присутствии таких трихордов в напевах мы полагаем видеть один из признаков их древности.

В эпоху квинты прежний неполный диатонизм выполнен, от чего появились четверозвучия или тетрахорды, составившие основание всей музыки Древней Греции и христианской Европы средних веков. К этой же эпохе квинты относится и вся русская народная музыка и, как можно думать, народная музыка многих племен, например: индийцев, арави-тян, новогреков, южных и юго-западных славян и др. Сочетания тетрахордов в октавные звукоряды, введя дополнительный тон, ввели в оборот равно квартовую и квинтовую организацию, так что пространство октавы является поделенным разрезом на части, иногда примыкающие друг к другу, иногда входящие друг в друга. Выполнение кварт было двоякое: диатоническое и хроматическое; последнее свойственно более южным и восточным народам. Энгармоническое же выполнение кварты, известное грекам, мало употреблялось ими на практике, но осталось как украшение у народов азиатского востока (арабов, турок и др.). При хроматическом делении кварты оказались скачки в $1\frac{1}{2}$ тона, характерные для этого рода.

Пространство квинты было обыкновенным объемом звукоряда этой эпохи; интервалы были все пифагорейские, основанные на квинтовом родстве. От тоники шли до квинты вверх или вниз; секста являлась большею частью апподжиатурою (подходом, украшением) квинты, а малая септима не играла этой роли в напевах и принимала такой вид только в звукоряде; на деле же она была или квартою или квинтою ближайшей тоники. Большой септимы или вводного в октаву интервала ($\frac{15}{8}$) эта эпоха вовсе не знала, хотя такой тон существовал в лидийском роде, но он большею частью изменялся — и в древние, и в средние века — понижением (бемолем) на одну ступень для получения правильной кварты или квинты.

Наконец, эпоха терции, начинающаяся введением терцового устройства аккордов (для чего понадобилась естественная терция), появлением вводного в октаву тона, более точно обозначенною тоникою и тональностью, привела к темперации интервалов, октавной системе, слитию прежних ладов в два главных: мажор и минор — и к широкому развитию гармонии. <...>

Русские народные песни составляют собою богатый фонд народного творчества от глубокой древности до позднейших времен. До сих пор еще не разработанные научно-музыкально, они при сравнительном методе могут доставить ценные данные для этнографии и сравнительной народной психологии. <...>

При этом нельзя упускать из виду того важного обстоятельства, что народная песня составляет часть «культы» народа, принимая участие во всех важнейших событиях его жизни: в ней все его традиции старины, верования, обряды, прославления народных героев, бытовые радости и невзгоды; в ней, можно сказать, народ вылил всю свою душу. <...>

<...> В последнее время чистая народная песня, видимо, начала извращаться и оттесняться чуждою цивилизацией, идущей на нее извне и сверху, из городов и трактиров. <...>

По-видимому, эпоха наивного самобытного народного творчества совершила у нас полный свой цикл и, выразив в песнях все разнообразие и богатство русского духа, его вкусы, стремления, чувства и склонности, пришла к естественному концу. <...>

Теперь настало время для наших культурных слоев преимущественно принять музыкальное наследие от народа и продолжать развитие его творчества в формах культурного национального искусства, пользуясь элементами, выработанными историей и гением всего народа.

<...>

А для этого прежде всего надо устные традиции переложить в письмена, а напевы — в наши ноты и такты.

Это серьезная и не легкая задача, которую до сих пор решали не вполне удовлетворительно.

<...>

<...> Всякая укладка народной песни в наши ноты и такты есть начало изменения ее, начало процесса переработки ее или, если можно так выразиться, есть перевод ее из старинного языка на наш современный общий музыкальный язык, причем перевод может быть более или менее удачным, смотря по таланту переводчика.

Во-первых. Мы укладываем песню в «темперованные» интервалы, то есть в другие тоны против тех, которыми поет народ, что значительно ослабляет энергию, ясность, благозвучие и выразительность народного пения. Совершенно точно записанный напев, сыгранный на фортепиано, не удовлетворяет певца из народа; он находит какие-то перемены, что-то «так, да не так», чего он не может выразить. Притом мы заковываем песню в неизменные тоны, тогда как — в народном исполнении — интервалы в интересах выразительности могут меняться, из пифагорейских делаться естественными и тем слегка окрашиваться.

Во-вторых. Укладка в наш такт с черточками вносит в народную песню фиктивные акценты такта, нередко нарушая собственные акценты народного пения, что не всегда устраняется и переменою такта.

В-третьих. Придавая народной песне гармоническое сопро-

вождение, несвойственное всему периоду одноголосной (гомофонной) музыки, мы — очевидно — производим смешение разных стилей, подобно тому как если бы древнегреческим храмам мы придавали готические украшения.

Поэтому необходимо признать, что подлинное восстановление народной песни достижимо только при условии полного воспроизведения ее в том самом виде, как она поется в народе (соло или хором, мужскими или женскими голосами, со словами, без всякой гармонии и, если можно, то с обстановкою, при которой поется песня или в которой она составляет часть обряда). Это возможно лишь на сцене, в костюмах, среди бытовой обстановки народной драмы.

Что же касается переложений песен с гармоническим сопровождением на фортепиано, то это прямо — перевод или комментарий народной песни для салона современного музыканта.

<...>

Что же касается вообще гармонизации народных напевов, то мы допускаем здесь большую свободу для творчества и таланта гармонизатора или комментатора.

Раз мы отняли у народной песни ее обстановку, ее естественные интервалы, лишили ее ясности, благозвучия, простоты и выразительности исполнения, мы вынуждены полученный экстракт — или остов как бы засушенного растения — оживить богатыми ресурсами нашей современной музыки. В этом оживлении нужен большой такт, чтобы не затемнить ясности и простоты конструкции песни и чтобы ее внутренние красоты, по возможности, рельефнее подчеркивались нашей гармонизацией.

<...>

<...> Раз допустивши этот принцип [переработки народной музыки], мы уже не видим причин изгонять из этих переложений инструментальные вступления и ригурнели. Естественный повод к ним подают не только удлиненные концы, но и нередко среди напева встречающиеся ферматы. Притом же ригурнели или инструментальные «наигрыши» вовсе не чужды духу народной музыки. Если они талантливо, умеренно и имеют тесную связь с напевом песни и ее содержанием, то они не только не портят ничего, а, напротив, поясняют и украшают песню в глазах современного музыканта.

Весь вопрос здесь — не в схоластических запрещениях и правилах, а во вкусе и талантливости аранжировщика. Под руками одного песня выходит бледною, незначительною, под освещением другого она — та же самая песня — неузнаваема; так много значит в этом деле редакция песни, умение изложить ее и осветить ее оригинальность и красоту немногими, но попадающими в самую суть штрихами.

<...>

<...> В истории развития ритма мы встречаем то же, что и в истории развития интервалов и мелодии. Самая древняя эпоха кварты (трихордов) совпадала с эпохой количественного слогочислительного стихосложения. Следующая за этим эпоха квинты (тетрахордов и древнегреческих ладов) совпадала с эпохой метрической вокальной музыки. Новейшая эпоха терции (октав, мажора и минора) совпадает с эпохой тактовой инструментальной музыки.

Глава III

<...> Отсутствие правильного метра, то есть однообразной единицы, составленной из двух или более слогов с протяжностью или акцентом на подлежащем месте, и составляет характерный признак первой ритмической эпохи слогочислительного стихосложения.

У нее был ритм, но не было, в строгом смысле, метра или однообразно повторяющейся правильной единицы. Группировка частей давала только крупные отделы: строфу, делившуюся на два стиха, из коих каждый делился в свою очередь на два полустихия. Далее этого не шли, и полустих составлял собою последнюю неделимую уже группу, которая могла бы играть роль метра или такта только в том случае, если бы она имела однообразную внутреннюю организацию. Но этого не было. Поэтому чем древнее напевы или стихи, тем менее в них признаков метрического строения, а есть только общий распорядок, ритмическая группировка крупных частей. <...>

Глава V

<...> Строфное построение, то есть двустихие, состоящее из двух периодов (стихов), делимых каждое на полустихие, свойственно почти всем народным песням. Но при этом строго не соблюдается неперемutable равенство числа слогов в стихах и полустихах; равенство это большею частью только приближительное, и неравенство в тексте обыкновенно уравнивается в музыкальном напеве. <...>

<...> Неравенство числа слогов в полустихиях, имеющих каждое по одному главному ударению¹, состав-

¹ Голохвастов называет такое ударение «смысловым», в отличие от «слогового»; другие называют его риторическим, логическим и т. п., в отличие от грамматического, указывающего ударение в слове, тогда как смысловое или риторическое выдвигает ударение слова в группе других слов фразы и большею частью совпадает с слоговым ударением.

ляет, по нашему мнению, одну из выдающихся особенностей народного русского стихосложения. <...>

Но что всего важнее — такое вольное устройство стиха дает громадные удобства для укладки его в напев, который, как более строго ритмическое построение, требует и более правильности, симметрии. Стало быть, музыкальная мелодия дополняет то, чего недоставало тексту, и делит время, наполненное слоговыми тонами, на правильные участки. Иногда эти участки совпадают в какой-либо части напева с древнегреческим метром или с тоническим (современным) метром, или с тактовым устройством. Но это не обязательно. Напев имеет свои ритмические акценты, которые иногда не совпадают с грамматическими ударениями слов, но большею частью совпадают с «главным» (смысловым, риторическим) акцентом полустихия. <...>

Глава VI

<...> Чем древнее текст песни, тем явственнее в нем все признаки древнего слогочислительного стихосложения, и ритмическое расположение в нем частей с их акцентами отличается правильностью. Правда, строение этого стиха не просодическое и не метрическое, и не тоническое, но оно пользуется отчасти и элементами протяжности, и элементами тоническими (акцентами) для урегулирования ритмической равномерности своих групп (полустихий). Так, ударение на 3-м слоге стиха весьма свойственно русской народной песне. Но, не проводя с строгим педантизмом эти принципы, русский народ создал свой «вольный» метр, полустих, в котором не всегда согласовал грамматические ударения с ритмическими, но при пении всегда подчинял эти ударения музыкальному ритму. Оттого истинный народный такт есть полустих. Но при не абсолютном равенстве этих полустихов и такты выходят только близко равными и вполне уравниваются уже приемами исполнения песни. <...>

Глава VII

<...> Уподобление размера народных русских песен (текста и напева) размеру древнегреческих метров и стихов произвольно и не имеет под собою научной почвы. <...>

Греческая стопа — всегда нечетная, состоящая из трех частей времени — и русская, растяжимая стопа — допускающая и большее и меньшее количество слогов в данном участке времени, с одним лишь главным акцентом — имеют между собой весьма мало общего. При перенесении

же русской стопы — в сущности, полустиха — в современную тактовую систему является столкновение акцентов текста и напева с тактовыми акцентами (как это будет выяснено ниже).

Глава IX

<...> Так как народный такт есть полустихише, то самое правильное было бы укладывать песню в ноты и такт, отделяя тактовыми черточками одно полустихише от другого. При этом следует отбросить в сторону систему тактовых акцентов и иметь в виду только главный акцент (ударение) полустихишия, который почти всегда ударяется и в напеве. Никогда не следует забывать, что, внося в русскую песню наши тактовые черточки, мы вносим в народную песню и наши, ей чуждые, акценты.

Глава X

<...> Главные ударения народных напевов при укладке их в свойственный им такт (полустихишия) редко, почти никогда не падают на сильные части нашего современного музыкального такта, а большею частью — на слабые части или на конец, самую слабую часть такта. Такой прием — выделять не начало, а конец стиха — вполне рационален. После конца всегда наступает отдых, тишина, пауза, цезура; по величине стиха будет соизмеряться и цезура. <...>

<...> Народнопесенный такт есть «полустих», дающий всей песне ее основной склад и лад; напр[имер] (Мельгунов, 1, № 4):

10



Первый такт повторяется во втором и четвертом, а в третий входит его часть. Поставьте в третьем такте начало первого такта или под четвертым тактом третий (как это сделано внизу), или сделайте фигурацию из первого такта (с 16-ми) и

поставьте его под третий — и во всех этих случаях напев может исполняться одновременно без всякой дисгармонии и без нарушения строения.

Эта замечательная способность народных напевов к каноническому изложению, то есть подстановке под следующий такт предыдущего, до сих пор не обращала на себя должного внимания. Она-то и подает повод к многообразным вариантам одной и той же песни, которым прежде не придавали особенного значения (стараясь только выбрать из них особенно красивый или характерный), но которым недавно Мельгунов в своих сборниках народных песен стал уделять равнозначное место с основною мелодиею, вполне оценив важное значение вариантов. <...>

<...> Мнения об излюбленной будто бы народом неправильности ритма, о беспричинной перемене такта и пристрастии к тактам в $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$ значительно теряют почву, когда присмотреться к делу ближе и внимательнее. Означенные такты являются довольно редко, перемены такта бывают всегда мотивированы и случаются реже, чем это говорят, если разложить напев по народному такту; ритмические же неправильности уже совсем редки и называются так потому только, что песня не укладывается удобно в современный такт. <...>

Глава XI

<...> Обратим еще внимание на «затакт», которым часто русские народные напевы снабжают при укладке их в ноты и такты. Если держаться народного такта (полустиха), то затакт или анакруза упраздняются сами собой, ибо упраздняется свойственная такту первая сильная его часть. В русских напевах и стихах ударение редко, почти никогда не бывает на первом слоге, а большею частью на третьем. Это как бы размах, предшествующий удару. Если подводить этот удар под акценты такта, то потребность поместить его на сильную (первую) часть заставляет музыкантов помещать первые два слабые слога в затакт. Но раз мы отбросим тактовые акценты, а примем только собственные акценты народного стиха и напева, затакт становится излишним. <...>

<...> Концы народных напевов заслуживают особенного внимания: играя роль кадансов и полукадансов, они часто идут не в счет такта, составляя как бы ферматы с неопределенною продолжительностью тона. Они обыкновенно исполняются унисоном, если хоровая песня исполнялась с «подголосками». По справедливому замечанию Ю. Мельгунова², унисон в

² Мельгунов Ю. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные, вып. I. Предисловие. с. XVIII.

хоровой песне всегда является в определенных местах: в начале или конце или 1) всей песни, или 2) периодов, или 3) отдельных предложений, так что унисон может служить признаком возникновения и окончания ритмических частей напевов.

Глава XII

<...> Вообще же, нарушения симметричности ритма в строении народных напевов происходят всего чаще от следующих причин: 1) за пева, предоставленного субъективному чувству запевалы; 2) при пева, вступающего ранее или позже конечной ноты мелодии на известную ритмическую величину; 3) к с н ца, то есть конечной ноты напева, получающей у различных певцов различную степень продолжительности; нередко она вовсе не входит в счет ритма, ибо вытягивается в фермату; часто ее можно ввести в правильный ритм, прибавив паузу для отдыха голоса; 4) от повторения какой-либо части напева или части текста с целью подладить под напев все стихи песни, отличающиеся неравным числом слогов; 5) от украшений (мелизмов) или мелкой группы нот на один слог, отвечающих нашим фиоритурам в каденцах (собственно не входящих в строение мелодии), или субъективно неточной передачи песни исполнителем и укладки ее в нашу нотно-тактовую систему.

Если принять в расчет все эти соображения и признать, что такие нарушения ритма (для глаз), которые не затемняют и не уничтожают ясности строения (для слуха), всегда имели право гражданства в музыке в интересах экспрессии исполнения, то строение всякой народной песни при переводе ее на нашу нотную систему может и должно быть приведено в вид и порядок, удобопонятный для современного музыканта. Для оттенков же исполнения могут быть сделаны известные музыкальные надписи (*ritenuto*, *accelerando*, *rallentando* и т. п.), имеющие в виду нарушения такта ради экспрессии. <...>

Главные заключения, к которым мы пришли, можно резюмировать в следующих общих положениях.

Русская народная музыка образовалась в такую эпоху, когда настоящая музыкальная система еще не была развита, когда не существовало ни октавной, ни тактовой системы, ни мажора и минора, ни вводного тона, ни темперованных интервалов, ни гармонии.

Тесная связь в ней стихов и напева придает ей особый характер, который нарушается при их разрыве: тогда напевные акценты и ритмические группировки (фасоны) могут нередко казаться современному музыканту неправильными, угловатыми, произвольными и немотивированными.

Не укладываясь удобно в наш современный такт, русская народная музыка имеет свой собственный «народный» такт или вольный метр, совпадающий с строением текста стихов.

По своему устройству народное стихосложение должно быть отнесено к древнейшему периоду версификаций «слогочислительных», свойственных древней цивилизации азиатского Востока, от которой ведет свое начало и древнеэллинская культура.

Но русская народная музыка создавалась вне всякого влияния эллино-римской цивилизации, легшей в основу западноевропейской культуры высших классов. Она — самостоятельный ствол от общего корня, колыбели человечества в Азии, от которого другой ствол пошел в южную Европу (Грецию и Рим).

Новейшие музыкальные приемы, исторически условные, не могут быть с точностью и последовательностью применены к укладке народных напевов в нотные письма, такты и гармонии.

В эпоху образования народной музыки не были еще достаточно развиты понятия о роли тоники и тональности, об однородности тактового или метрического распределения акцентов в стихах и напеве.

Кроме того, русский язык, отличаясь отсутствием отдельной протяжности гласных (слогов), удобоперемещаемостью ударений и возможностью быстрого произношения неударяемых слов и слогов, представляет так называемые растяжимые стопы или периоды, которые могут увеличиваться или уменьшаться в количестве слогов при одном и том же напеве.

Укладка народных напевов в письменные ноты и такты необходима для сохранения от забвения устных памятников народного музыкально-поэтического творчества, заметно исчезающих из оборота массы или значительно теряющих свою первоначальную чистоту характерного строения.

<...>

<...> Так как русская народная музыка представляет собою своеобразный и самостоятельный мир с бесчисленными особенностями музыкальными и стихотворными, то мы считаем необходимым, чтобы в русских консерваториях и музыкальных училищах, наряду с учениями о гармонии и контрапункте, устроены были и специальные кафедры «русской народной музыки». Это не только возбудило бы живой интерес русских музыкантов к этому особому музыкальному стилю, продукту народного русского гения в областях языка, мелодии и ритма, но и подготовило бы лиц для осмысленного, систематического и точного собирания и записывания памятников русской народной музыки, еще не исчезнувших из устного оборота массы.

Вместе с тем такое преподавание подготовило бы в народных учителях правильное отношение к народной музыке, кото-

рая тогда могла бы быть введена к употреблению во всех народных школах Российской империи. С этой стороны русская песня (в ее видовых отличиях на севере, юге и западе) могущественно помогла бы объединению и ассимиляции разнородных элементов нашего государства в одной общей самостоятельной культуре, в которой произведения творчества имели бы национальный характер.

Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Исследование П. П. Сокальского. Харьков, 1888, с. 129—368.

Петр Петрович Сокальский (1832—1887) — композитор, музыкальный критик, фольклорист, общественный деятель. Окончил естественный факультет Харьковского университета (1852), магистр (1855). Деятельный организатор и участник концертной жизни в Одессе. Редактор «Одесского вестника» (1871—1876). Собираатель и исследователь русских, украинских, белорусских песен и песен южных славян. Основной его труд «Русская народная музыка, великорусская и малорусская...» (1888). Кроме того, автор работ по химии, технике, экономике.

П. А. Бессонов

ДВА СЛОВА

[Предисловие к шестому выпуску «Калек перехожиж»]

<...> Напевы [стихов покаянных], в основном типе своем соответствующие общеупотребительным тогда осьми гласам или, короче, осмогласию, но не в виде исключительной какой-либо нотной схемы, замкнувшейся в нынешнем храмовом пении, а, напротив, с разными «разводами», вариациями, тем более что в то время, как известно, мелодия могла проходить по разным гласам и, наоборот, в столпах одного и того же гласа могло быть различное движение звуков по «степеням». Некоторые же стихи при всей широте области осмогласной явно не подходят ни под один исключительный глас и являются, как принято называть, «самогласными». <...> Построение стихов по большей части отличается краткостью, сжатостью, простотой — свойствами, неизмеримо отстоящими от позднейшей растянутости, многосложности, искусственности и особенно частых повторений. Язык столь же краткий, ясный и точный: отпечаток, с одной стороны, глубокой древности, с другой — творческой выработки, художественной отделки. <...>

<...> Напевам стихов посчастливилось гораздо более, чем былинам и остальным песням. Тогда как напевы сих последних известны не раньше XVIII в., по сборнику Кириши, и то в переправленной переделке, мы можем по стихам восстановить те-

перь непрерывную двухсотлетнюю историю великорусской духовной вокальной музыки на основе народной, в связи с отдаленной древностью, с церковными влияниями пения греческого и болгарского, под наитием творчества общественного и личного, разных певцов и слагателей, во взаимодействии с музыкой юго-западной Руси и даже отдаленной музыкой чисто западной. Сколько отсюда впереди готовится открытий для всей области русской музыки! Музыка стихов станет несомненно звеном между музыкою в тесном смысле церковною и между народною, сохранившеюся в устном голосовом употреблении, особенно в былинах и всякого рода мирских песнях. Не забегая преждевременно в даль будущности, упомянем об одном явлении, которое доселе было загадочным, а теперь приобретает несколько драгоценных данных для разъяснения. Кроме народных напевов, усвоенных стихам особыми лицами, известными под именем «калек переходжих», напевов, раздающихся при дверях храма, на торгу, на площади, при пути и дороге, издавна мы обращали внимание на пение стихов в домашних кружках, по избам и купеческим палатам, в артелях, в мастерских, с голоса и по рукописям, хором и отдельными лицами. Пение это несколько отлично от простонародного и общенародного, связуя собою сие последнее и с пением церковным храмовым, и с участием личного творчества слагателей. <...> По содержанию, употреблению и самой музыке такого рода произведения посредствовали между церковью в тесном смысле и между народом, обществом, домашними кружками, становясь в сих последних под влияние творчества личного. <...> [Церковное пение] в строгости своей греческой и болгарской основы держалось всего более в храме, но и здесь подчинилось влиянию народному, а за порогом храма совершенно переходило уже в ведение народа, общества, семейства и личностей. Здесь-то, в сей последней области, заносное пение безостановочно русело, а свое родное продолжало развиваться на коренных русских основах: к церковному храмовому оно прививало свой местный характер, переводило напевы из храма в хоромы и обратно, влияло своими народными чертами на тип храмовой. <...>

Бессонов П. А. Калек переходжие. Сборник стихов, в 6-ти вып., вып. 6. М., 1864, с. XI, XIX—XXI.

Петр Алексеевич Бессонов (1828—1898) — славист, исследователь народного творчества. Окончил историко-филологический факультет Московского университета (1851). Профессор Харьковского университета (1879—1898). Автор большого числа историко-литературных и библиографических статей. Публиковался в журналах «Русская беседа», «День», «Заря», «Беседа общества любителей словесности». Наиболее ценные труды — издания памятников народного творчества, снабженные обширными предисловиями и примечаниями, вызывавшими, правда, не раз критические замечания: «Болгарские песни» (1855), «Песни, собранные Киреевским» (1860—1874), «Калек переходжие», в 6-ти выпусках (1861—1864), «Белорусские песни» (1871) и другие.

**«СБОРНИК РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН»,
СОСТАВЛЕННЫЙ М. БАЛАКИРЕВЫМ**

Народные песни, будем ли рассматривать их текст или их музыку, должны для всех иметь громадное значение. В них высказываются творческие силы целого народа. Нет сомнения, что песни эти слагались первоначально отдельными вдохновенными и гениальными личностями, но впоследствии, переходя из рода в род в течение целых столетий, значительно изменились. Многие певцы, сообразно своему личному настроению и под влиянием вдохновения минуты, делали в них изменения, так что каждая песня представляет как бы коллективное произведение целого ряда талантливых личностей. Перемены эти непохожи вовсе на те жалкие фиоритуры, которыми всякая исполнительская посредственность долгом считает изукрасить исполняемые арии; в этих вариантах есть жизненная сила; они принимаются целыми поколениями и живут столетия. Быть может, в этом коллективном творчестве и заключается неизмеримая глубина и необычайная сила многих из этих народных произведений. Песни эти — результат вдохновения и только. Они чужды всякой искусственности, всякой условной формы, всякой теоретической рутины. Оттого мы находим в них такую необычайную оригинальность и самобытность.

Нечего и говорить о важном значении хороших сборников народных песен, тем более что со всяким днем народные песни искажаются наплывом грязных осадков цивилизованной музыки, с удивительной легкостью проникающей в массы, скученные около больших центров. Не ищите в городах народной песни в ее неиспорченном, непорочном виде; она изгнана или подведена под рамку «хуторков» и «красных сарафанов». <...> Тем большее должны иметь значение те сокровищницы, в которых заключены создания народного духа. Этот дивный материал в руках художника, понимающего характер народного гения, материал, облеченный в высшие формы искусства, может разрастись до гигантских размеров и составить предмет поклонения для всего человечества.

Но для составления хорошего сборника требуется от составителя столько важных качеств, что они редко могут быть соединены в одном лице. Составитель должен быть знатоком народной музыки и иметь большие критические способности, чтобы отличить действительно народное от сочиненного впоследствии, чтобы рядом с какой-нибудь старинной песней не поместить «Ах вы сени, мои сени». Он должен уметь отличить народную песню от разных вариаций на нее и от тех бессвязных импровизаций отдельных личностей, на которые падох наш народ.

Эти импровизации состоят из бесконечного, случайного перелива звуков и разных завитушек, большею частью лишенных всякого внутреннего содержания. Составитель должен быть превосходным музыкантом, чтобы схватить и понять все мелодические и гармонические тонкости народных песен; но он не должен быть рутинером, чтобы не вздумал по-своему переиначивать и поправлять мнимые неправильности и ошибки песен и вгонять их в определенные, правильные формы. Составитель должен собирать песни на самом месте их происхождения и записывать из уст, поющих с надлежащей точностью, а для этого нужно уметь вызвать исполнение этих песен. Наконец, он должен смотреть на свой труд серьезно, относиться к нему с любовью и иметь задачей не количество песен, а главным образом качество их и достоинство. Не удивительно после этого, что хороших сборников народных песен почти не существует. <...>

Сборник Балакирева не подлежит сравнению ни с одним из предшествовавших ему сборников, хотя и включает в себе только 40 песен, — до такой степени выбор их замечателен, до такой степени они верно списаны и мастерски гармонизованы с полным знанием дела, с полным пониманием духа русской народной музыки. Если кто хочет изучать народную песню, пусть изучает ее по этому сборнику: здесь он встретит все ее особенности, всю ее неподражаемую оригинальность, а выбор песен укажет на всю их глубину, богатство содержания и бесконечное разнообразие. Воспользуюсь этим сборником, чтобы поговорить пообстоятельнее о некоторых самых характерных особенностях русской песни.

Первая особенность русской народной песни состоит в совершенной свободе и даже капризности ритма, которая обнаруживается не только тем, что музыкальные фразы той же самой песни часто состоят из неодинакового числа тактов, но даже в самой песне нередко такт меняется по нескольку раз. <...>

Эта необычайная ритмическая свобода произошла, вероятно, частью от вымогательств текста, а частью от произвола и вдохновения певцов-исполнителей. Это разнообразие ритма в песнях придает им оригинальность и удаляет даже возможность всякого оттенка пошлости, который почти всегда бывает связан с однообразным и резко обозначенным ритмом (как, например, во всех военных маршах). Тот же неопределенный ритм делает некоторые русские песни неясными для непривычного уха до тех пор, пока они не уложатся в определенные такты. <...>

Вторая замечательная особенность русских народных песен состоит в том, что многие из них основаны на так называемых греческих гаммах. Наша, европейская, общепринятая гамма, как известно, состоит из следующей последовательности звуков: два тона, один полутон, три тона и опять один полутон. И в каком бы тоне вы ни стали играть гамму, эта последовательность остается неизменной. Но понятное дело, что эту, на-

шу гамму мы не имеем никакого права считать за единственно верную, так как единственный судья и законодатель в деле музыки — наше ухо. Кроме этой гаммы могут быть составлены и другие, основанные на другой последовательности звуков. Эти-то гаммы, употребительные некогда в Древней Греции, а впоследствии, в средние века, преимущественно в музыке церковной, и называются поэтому греческими, средневековыми, церковными гаммами. <...>

Третья особенность состоит в том, что русский народ весьма любит известные модуляции, которые с охотой и употребляет в своих песнях. Так, довольно редко попадают песни, написанные целиком в одном мажорном или минорном тоне, и, напротив того, весьма часто, даже в самых коротеньких песнях, минор чередуется с соответствующим ему мажором (например, h-moll и D-dur). При этом песня с мажорным началом имеет минорное окончание, и наоборот. Эти быстрые переходы, без особенного приготовления, иногда придают песне самый теплый, задушевный характер (№ 16). Попадаетеся и следующий переход, чрезвычайно свежий и красивый: из тона минорного — в мажорный тоном ниже (№ 18, 36 из d-moll в C-dur). Наконец, бывают песни, не выходящие от начала до конца из одного аккорда (№ 33, 35). <...>

<...> Что же касается до греческих тонов, то трудно допустить, чтоб они были к нам занесены византийцами вместе с христианством: им слишком трудно было бы проникнуть в глубь народа. Скорее можно допустить или тождественное музыкальное настроение славян и греков, или даже в этом отношении влияние на греков славянских певцов, выписываемых в Византию, о которых упоминают многие историки. <...>

*Санкт-Петербургские ведомости, 1866, 31 декабря.
Текст приводится по изданию: К ю и Ц. А. Избранные статьи. Л., 1952, с. 71—80.*

Цезарь Антонович К ю и (1835—1918) — композитор, музыкальный критик, военный инженер. В 1895—1904 годы был председателем Петербургского отделения РМО. Критические статьи К ю и публиковались в «Санкт-Петербургских ведомостях» (1864—1875), затем в «Неделе», «Голосе», «Музыкальном обозрении».

Г. А. Ларош

ГЛИНКА И ЕГО ЗНАЧЕНИЕ В ИСТОРИИ МУЗЫКИ

Статья первая

I

<...> Русский народ отличается от всех других музыкальных народов особенным достоинством, составляющим залог нашего великого музыкального будущего. Достоинство это — на-

родные песни. Хотя не собранные еще в один полный и хорошо составленный кодекс, хотя все еще слишком мало известные и слишком мало достаиваемые внимания, хотя все еще (не только иностранцами, но и нами самими) смешиваемые с так называемыми «русскими романсами», которым они во всех отношениях противоположны, русские песни, однако ж, в настоящее время уже признаны как род музыки самостоятельный и своеобразный, а эта-то яркая особенность их характера обязывает критика взглянуть в ее причины и условия. Причины эти троякого рода, а именно: мелодические, гармонические и ритмические.

Мелодические особенности наших народных напевов, сравнительно с господствующей теперь в Европе музыкой, ярко бросаются в глаза. Гораздо менее значительная разница между русскою песней и древнейшими музыкальными памятниками Запада¹. Русский народ, менее всех европейских народов затронутый течением цивилизации, сохранил в своей жизни множество остатков глубокой эпической древности. К ним нужно причислить и народные песни, которые в большей части стран цивилизованного Запада исчезли и дали место модным произведениям новейшего времени, понравившимся простонародью и втершимся в него, между тем как в России они сохранились во всей своей красоте и свежести. Потому та музыка, которую мы поныне слышим от русского простолюдина, часто представляет сходство с тою, которую музыкальный археолог отыскивает в средневековых памятниках. Факт этого сходства между мелодией, еще теперь живую в русском народе, и мелодией, некогда живую на Западе, служит самым красноречивым доказательством глубокой древности наших песен. <...>

Народные песни основаны не на разложении аккорда на его составные тоны, а на гамме и берут интервалы этой гаммы или подряд, по ступеням, или если вразбивку, то так, что из трех тонов сряду никогда не составит аккорд. Исключения крайне редки. Русская песня отличается особенною любовью к последнему способу постройки мелодии (из тонов гаммы не подряд), хотя не пренебрегает и первым (поступенным). Постройка эта (крупными шагами мелодии) не лишена некоторой жесткости, но способна к удивительной грандиозности. Есть последования тонов по ступеням гаммы, в которых русская песня систематически выбрасывает один тон и тем порождает скачок пения, замечательно характерный и запечатленный особенной дикою грацией. Скачок этот на техническом языке контрапункта известен под названием *cambiata*. Кроме этого русская песня нередко отличается обширностью своего диапазона и качающимися характером движения тонов, которые не повышаются

¹ Примерами этих произведений могут служить древние хоральные мелодии Германии, теперь единственные остатки музыкальной старины, сохранившиеся в этой стране.

и не понижаются решительно, а постоянно колеблются между тою и другою формой движения. Замечательна также в русской песне ее чисто восточная любовь к фиоритуре: мелодические украшения и вообще ноты, не имеющие каждая своего собственного слога в тексте, встречаются на каждом шагу.

Гармонические особенности русских песен гораздо резче бросаются в глаза, нежели мелодические. Но прежде нежели говорить о них, я должен оправдаться в том, что говорю о гармоническом характере сочинений, которые (как все народные песни) были задуманы без гармонии. Гармония везде является прибавлением к народной песне, прибавлением, произвольно сделанным более или менее искусным музыкантом. <...> Изящная и разумная гармонизация является истолкованием мелодии и выясняет, вместе с ее музыкально-технической постройкой, ее поэтическое содержание. <...>

<...> При гармонизации народных песен приходится обращаться к прошлому, приходится снова отыскивать тот ясный и безмятежный стиль гармонии, который некогда служил верным выражением настроения целой нации, не исключая ее умственных и творческих вершин. <...>

<...> Богатство гармонии трезвучной, то есть основанной исключительно на трезвучиях, весьма приличествует народной песне, несмотря на все ее простодушие; тогда как каждое отдельное трезвучие ясностью и спокойствием своей звучности соответствует основному характеру народной поэзии, сложность сочетаний трезвучий между собою сообщает музыке возвышенный, идеальный характер, соперничающий с глубиной вдохновения, отличающей истинно народную песню и ставящую ее неизмеримо выше новейших подражаний и подделок.

Начала, которые мы старались здесь выяснить, положены в основание, но, к сожалению, далеко не выдержаны последовательно в интересном «Сборнике русских народных песен», изданном в 1866 году г. Балакиревым. Тем не менее лучшие из гармонизаций г. Балакирева строго следуют правилу избегать септаккордов или давать диссонансу то второстепенное место, при котором он неспособен нарушать общее впечатление, произведенное гармонией трезвучий.

II

<...> Русские песни <...> основаны на этих ладах [церковных гласах], но не на всех в одинаковом числе. <...>

По моим наблюдениям, <...> в древних песнях русского народа преобладают гаммы: фригийская, <...> эолийская <...> и миксолидийская. <...> Дорийский лад <...> я встречал значительно реже; лидийского не припомню ни в одной песне. Он был наименее употребительным и у западных композиторов: как видно, гармоническая аналогия между русскою народною

и старинною церковною музыкой идет до мельчайших частности. <...>

Третий разряд особенностей, характеризующих русские песни, составляется их ритмическими данными. Крайняя несимметричность постройке, отсутствие не только правильно повторяющихся четных размеров, но и какого бы то ни было повторения какой бы то ни было единицы — вот черта, которая прежде всего бросается в глаза изучающему. <...> Ни в одном отношении русские песни столько не пострадали, столько не исказились от записывания, как в ритмическом. Оттого на бумаге не велико число песен, свободных от ритмической соразмерности; но оно велико, если от печатных источников обратиться к источнику живому — к самому народу. Вместо общих западным народам групп в два, четыре и восемь тактов мы на каждом шагу встречаем фразы из пяти, из семи тактов; один вид такта сменяется другим; часто вся песня в такт $\frac{5}{4}$ и $\frac{7}{4}$. Русские ритмы противоположны маршеобразным и танцевальным: они только певучи и предполагают народ, склонный более к пению, нежели к пляске и несклонный к солдатчине.

На первый взгляд такое положение может встретить противоречия, кажущиеся весьма полновесными. Сколько в памяти каждого русских песен, имеющих такт $\frac{2}{4}$ и состоящих из четырех или восьми тактов, в которых два или четыре такта буквально повторяют ритмическую фигуру других двух или четырех! На это можно заметить, что, во-первых, при той неограниченной ритмической свободе, которую предоставляет себе русская песня, от нее не могли ускользнуть и размеры квадратные, как вид размера, а не как общая для него схема; а во-вторых, большинство этих-то, резко однообразных по ритму песен — происхождения позднейшего, что явствует из слов. Неквадратные ритмы, в какой бы значительной степени они ни вкрались в нашу песню, характерны для нее, — они встречаются у каждого народа, — характерно именно частое появление ритмов пятидольных, семидольных (внутри такта и в комбинациях тактов между собой), сообщающих песне своеобразие, столь явственно отделяющую ее от музыки Запада, и народной, и художественной.

В этих технических подробностях, как бы они, взятые каждая отдельно, ни показались тонки и изысканны, если их соединить в одну общую картину, с удивительной силой и цельностью сказался народ, создавший столь оригинальный род музыки. Эта мелодия со своими резкими и неожиданными шагами по крупным интервалам, со своими грациозными и фантастическими узорами фиоритур, эта гармония со своею кристаллически прозрачною системой трезвучий, со своими полными чаяния и открывающими дальние перспективы плагальными и фригийскими каденциями, этот ритм со своим безбрежным раздольем.

со своими прихотливыми переменами формы движения — не рисует ли нам все это русский народ?

Не отразились ли здесь, в неисследованном и безвестном микрокосме, крутая воля русского человека, его ясный и трезвый ум, его потребность широкого раздолья, его ненависть к стеснению и оковам? Не отразились ли, наконец, в этой богатой музыкальной жизни, в этом неисчерпаемом разнообразии музыкальных творений, непосредственно выросших из почвы, если их сопоставить с нашею бесплодностью в образовательных, пластических искусствах, не отразились ли здесь глубокая внутренняя жизнь, богатейший лиризм нашего народа, скрывающийся под бедностью и неказистостью наружных форм? <...>

Русский вестник, 1867, октябрь. Текст приводится по изданию: Ларош Г. А. Избранные статьи, в 5-ти вып., вып. 1. Л., 1974, с. 39—51.

Г. А. Ларош

**НОВЫЙ СБОРНИК РУССКИХ НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ
«КРЕСТЬЯНСКИЕ ПЕСНИ, ЗАПИСАННЫЕ
В СЕЛЕ НИКОЛАЕВКЕ МЕНЗЕЛИНСКОГО УЕЗДА
УФИМСКОЙ ГУБЕРНИИ Н. ПАЛЬЧИКОВЫМ»**

<...> Утрата народом своих древних напевов есть явление нормальное и законное: оно однородно с забвением местных наречий, с заменой национальной одежды общеевропейским костюмом, с исчезновением языческих обрядов, преданий и суеверий. Успехи промышленности, развитие путей сообщения, распространение грамотности и знания вообще медленно, но неотразимо подтачивают своеобразность народного быта; обесцвечивание этого быта есть тяжкая, но необходимая жертва, приносимая цивилизацией. Каждый новый успех наш на поприще культуры материальной или духовной будет сопровождаться новой утратой для нашего песенного богатства, новым вторжением заимствований из музыки буржуазной и иностранной.

<...> Знакомство наше с нашими песнями в течение столетий изменилось не только количественно, но и качественно. Полная филологическая точность воспроизведения, к которой так явно стремятся современные собиратели, в прежнее время не требовалась. Имея в виду доставить своей публике удовольствие, прежние собиратели во множестве отдельных случаев позволяли себе украшать и, как им казалось, облагораживать мужицкую песню. <...>

<...> Всякая гармонизация есть дело субъективное и в известной степени произвольное, ибо народные песни сложились в такое время, когда никакой, даже самой простой гармонии не существовало. Чисто филологический труд собирания и редактирования песен не имеет ничего общего с художественною

работою гармонизации. Такими, по-видимому, соображениями руководствовался составитель лежащего передо мною сборника, когда он решился издать мелодии одни, без всякого аккомпанеента. <...>

<...> Строгую систему записывания вариантов, последовательность и терпение, с которыми эта система проведена через всю книгу, должно поставить в пример всем будущим собирателям песен. <...> В отношении красоты мелодии собиратель был не всегда счастлив. <...> Но на издание памятников народного творчества не следует смотреть как на хрестоматию, в которой нам преподносятся исключительно «цветы» или «красоты». Как собиратель древних надписей тщательно списывает каждую букву, не заботясь о литературном достоинстве произведения, как лексикограф заносит в свой труд каждое найденное им слово, не разбирая — изящно оно или нет, так музыкальный этнограф, сообщая нам добытый им материал, должен заботиться только о точности и полноте, соблюдая по отношению к содержанию полную объективность и отнюдь не развлекаясь вопросами так называемого «вкуса». Идеал его не эстетическое удовольствие, а филологическое знание. Дело будущего композитора найти между мелодиями, представленными г. Пальчиковым, такие, которые красотой своею вызывают на симфоническую разработку, и я полагаю, что, несмотря на присутствие некоторой доли напевов незначительных и малоинтересных, богатое мелодическое творчество русского народа нашло в книге г. Пальчикова новое блистательное свидетельство.

Музыкальное обозрение, 1888, № 17, с. 130. Текст приводится по изд.: Ларош Г. Музыкально-критические статьи. Спб., 1894, с. 149—151, 156.

Герман Августович Ларош (1845—1904) — музыкальный критик. Окончил Петербургскую консерваторию (1866). В 1867—1870 и 1883—1888 годах профессор теории и истории музыки Московской консерватории, в 1872—1875 и в 1879 — в Петербургской консерватории. Сотрудничал во многих журналах («Современная летопись», «Русский вестник», «Музыкальный листок» и других) и газетах («Московские ведомости», «Голос»). Русский фольклор не входил в круг его постоянных интересов и затронут в его работах в связи с творчеством композиторов. Статья о сборнике Пальчикова является в этом смысле исключением.

А. Ф. Гильфердинг

ОЛОНЕЦКАЯ ГУБЕРНИЯ И ЕЕ НАРОДНЫЕ РАПСОДЫ

<...> Сказители всегда утверждали, что то, что рассказывается словами, никоним образом не может быть пето стихом.

<...>

[Абрам Евтихийев] стал мне петь свои былины, уже извест-

ные мне по изданию г. Рыбникова, и, следя за ними по печатному тексту, я был поражен разницею — не в содержании рассказа, а в стихе. В печатном тексте стихотворное строение выражается только дактилическим окончанием стиха; внутри же стиха никакого размера нет; когда же пел Абрам Евтихийев, то у него явно слышался не только музыкальный каданс напева, но и тоническое стопосложение стиха. <...> Напев поддерживал стихотворный размер, который при передаче сказителем былины словами тотчас исчезает от пропуска вставочных частиц и слияния двух стихов в один. <...>

<...> Правильное тоническое стопосложение составляет коренное, нормальное свойство русской народной былины. <...> Неправильность в стихотворном размере есть признак порчи, а совершенное отсутствие размера — дальнейшая степень такой порчи. <...>

Преобладающий размер, который я назову обыкновенным эпическим размером, есть чистый хорей с дактилическим окончанием.

Число стоп неопределенно, так что стих является растяжимым. <...> У хороших певцов растяжимость стиха бывает весьма умеренная. <...>

Но большинство наших сказителей позволяют себе в хореическом стихе две вольности, которые, впрочем, мало заметны при пении былины, именно: в начале стиха они изредка допускают приставку или недостачу одного слога, так что хорей превращается в ямб, а в середине иногда вместо хорea употребляют дактиль; но так как при этом два краткие слога дактиля сливаются в произношении, то хореический каданс от того не теряется. <...>

Второй размер в былинах наших можно назвать и гривым как по его тону, так и потому, что этим размером сложены былины, менее серьезные по содержанию, а именно про Соловья Будимирова, Чурилу Пленковича, Ставра. <...> Хореические стопы перемешаны с дактилическими, которые при том не скрадываются, как в чисто эпическом размере, а выговариваются весьма явственно. <...> Никогда былина не складывается целиком из таких стихов — что было бы чересчур утомительно для слуха, — а они перемешиваются с чистыми хореическими стихами. <...>

У некоторых сказителей мы находим особенный вариант дактилического размера, состоящий в том, что последняя стопа удлиняется и стих кончается не дактилем, а четырех- или пятисложною стопою с небольшим повышением голоса на последнем слоге. Это придает еще большую легкость размеру: но такие стихи никогда не допускаются иначе как попеременно с обыкновенными. <...>

Третий размер, анапестический, отличается тем, что вся тяжесть стиха падает на последнюю стопу, в которой про-

износятся два удара, одно, самое резкое, на последнем слоге, другое — на третьем или четвертом слоге с конца, <...> так что стих выходит какой-то особенно медленный и грузный. <...>

<...> Но этим не ограничилось развитие великорусского эпоса, и в других его произведениях являются и другие размеры. <...>

Во-первых, есть тип, сходный со вторым из приведенных размеров, <...> но отличающийся тем, что стихи состоят из меньшего числа стоп, трех или четырех — вместо обыкновенного пяти-, шести- и семистопного стиха. <...>

Во-вторых, существуют былины, ясно принадлежащие XVII веку, которые сложены тем самым размером, как записанные для Ричарда Джемса песни времен Самозванцев. Это пяти- и шестистопный хорей <...> с хореическим же, а не дактилическим окончанием. Произведения, этим стихом сложенные, уже не суть собственно былины, а скорее должны быть названы историческими песнями.

<...> Наконец, я должен упомянуть и о третьем разряде былин, которые тоже слышатся на нашем Севере, хотя они, очевидно, занесены туда случайно, — о былинах поволжских или казацких. <...> Они составляют переход от эпических к лирическим песням: это единственные былины, которые поются с переливами голоса, с перехватом посреди стиха, с повторением слогов и слов. <...>

Вестник Европы, 1872, кн. 3, март, с. 103—127.

Александр Федорович Гильфердинг (1831—1872) — славист, этнограф, филолог. Окончил историко-филологический факультет Московского университета (1852). Служил в Министерстве иностранных дел. Был консулом в Боснии, председателем Петербургского отделения Славянского благотворительного комитета, председателем Этнографического отдела Русского географического общества. Автор трудов по истории, истории культуры южных, западных и восточных славян. Собиратель и исследователь русского эпоса.

Н. Х. Вессель, Е. К. Альбрехт

СБОРНИК СОЛДАТСКИХ, КАЗАЦКИХ И МАТРОССКИХ ПЕСЕН

Предисловие

<...> По нашему продолжительному наблюдению в последние 20 лет запас исторических, собственно солдатских военных песен в наших войсках постоянно уменьшается. <...> Эти песни заменяются плохими романсами, и, кроме того, появляются и песни непристойного, цинического содержания. Это явление

весьма неотрадно, тем более что у нас песни не удовлетворяют какой-либо пустой прихоти солдата, а составляют его существенную потребность и имеют на нашего солдата сильное оживляющее и воодушевляющее влияние, особенно в его трудной походной и боевой жизни. Поэтому-то распространение в наших войсках хороших военных песен и стройного гармонического пения представляет не какую-либо излишнюю роскошь, а крайнюю необходимость, особенно в настоящее время, когда со введением общей воинской повинности сроки строевой службы стали еще короче и, следовательно, исчезновение в войсках исторических военных солдатских песен пойдет еще быстрее. Кроме того, это необходимо и для сохранения славных преданий нашей армии в молодых войсках. Исторические песни заключают в себе живую историю народа, и славные подвиги и великие деяния предков, воспеваемые в песнях, усваиваются не только одной памятью, но прямо проникают в сердце, живут и воодушевляют нас. Таково всегда было влияние исторической песни и у всех народов, и таким оно всегда останется. <...>

<...> Если наши русские напевы содержат в себе только семь звуков, то естественно, что и сама гармонизация их не должна бы обнимать более этого числа звуков. Но здесь-то и лежит камень преткновения. Народ наш поет все свои песни в унисон; тем не менее различные голоса хора расходятся на известных словах, в некоторых нотках и образуют при этом иногда сильные диссонансы, между которыми, однако ж, проявляются, от времени до времени, совершенно определенные аккорды, хотя и бессознательно для поющих.

Эти аккорды только и могут служить нам единственным источником гармонизации хора, и поэтому мы и воспользовались ими где только возможно. При тех же песнях, которые нам не удалось слышать в хоровом исполнении, мы употребили другой прием. <...> Мы заметили, что запевала меняет на известных словах ноты и поет одну и ту же песню с некоторыми вариантами. <...> Записывая все три варианта, мы пришли к тому заключению, что при неустановившейся народной мелодии различные голоса хора должны всегда брать одну из этих нот, почему при сочетании в один аккорд всех трех вариантов должна выйти та гармония, которую они употребляют при пении хора и которая, таким образом, является самой естественной. <...>

Но мы не решились руководствоваться при четырехголосной гармонии всегда одинаковыми правилами, что придало бы нашему «Сборнику» слишком большую монотонность, а поэтому в некоторых из песен мы позволили себе при гармонизации их пользоваться правилами общей музыки, употребляющей и диэзы и бемоли, причем может быть потерпел несколько своеобразный характер нашей народной мелодии.

Отличительной также чертой солдатских песен является их строго определенный ритм. Объясняется это, конечно, тем, что солдаты поют свои песни большей частью маршируя, <...> и хотя они их не поют строго «в ногу», тем не менее постоянная маршировка, ровный строй, дисциплина не могли не отразиться и на солдатских песнях, которые этим однообразно ровным делением резко отличаются от наших чисто народных песен, с ритмом широким и свободным.

Небезынтересно еще заметить, что запевала, «заводя» песню, весьма часто прелюдирует перед началом песни голосом. <...> Этот способ начинания у солдат так привился, что ни один из них не начнет песни без прелюдии или просто затакта «Ах». Вообще у солдат, как и у народа, так вошло в привычку вставлять между отдельными словами разные междометия, повторения отдельных слогов и проч., что этого рода прибавки считаются у них условием красивого исполнения. Эти совершенно неожиданные вставки вводят в заблуждение записывающего песни и делают необходимым в некоторых песнях новое подкладывание слов почти для каждого стиха. <...>

Заметим еще, что записывающему песни нет возможности обозначить все те вскрикивания, взвизгивания, фистулой взятые «верхи», которые составляют неизбежное украшение наших припевок. Сюда относится и кларнет, бубны, ложки, трюгельник и другие неперменные атрибуты солдатского песнопения.

Из всех этих инструментов нас всегда наиболее интересовал кларнет. Ведь удивительно, что подчас выделяет на нем кларнетист-самоучка! Русский человек, не довольствуясь объемом голоса, считает кларнет самым удобным инструментом для украшения песни. Кларнетист же, с своей стороны, старается всеми силами варьировать и украшать мелодию и выделяет иногда такие фигуры, которые достойны внимания самого серьезного изучателя русской музыки. Правда, что здесь русская инструментальная музыка проявляется в сыром виде. В самой элементарной форме, но тем не менее она заслуживает тщательного изучения, как элемент совершенно самобытный. <...>

Сборник солдатских, казачьих и матросских песен. Слова собрал Н. Х. Вессель. С голоса на ноты положил Е. К. Альбрехт. Спб., 1875. с. XII—XVII.

Евгений Карлович Альбрехт (1842—1894) — скрипач, музыковед, общественный деятель. С 1857 по 1860 год учился в Лейпцигской консерватории. С 1881 по 1886 — председатель Петербургского филармонического общества. Помимо указанного сборника (2-е изд. — 1886, 3-е — 1894, предисловие — 1898) опубликовал совместно с Весселем сборники «Школьные песни» (Спб., 1879; «Гусельки», Спб., 1876, в 2-м изд. — 1919).

Николай Христианович Вессель (1831—1906) — собиратель русских народных песен, литератор. Окончил факультет восточных языков Петер-

бургского университета (1855). С 1866 года редактор журнала «Учитель», в 80-е годы — журнала «Педагогический сборник». Соавтор Альбрехта по указанным сборникам и автор предисловий.

П. И. Чайковский

ОТВЕТ АНОНИМНОМУ КОРРЕСПОНДЕНТУ. —
ДВА ОБРАЗЧИКА МОСКОВСКОЙ ГОРОДСКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ

<...> Русская песня по своему оригинальному строю, по особенностям своих мелодических очертаний, по самобытности своего ритма, в большей части случаев не укладывающегося в установленные тактовые деления, представляет для просвещенного и талантливому музыканта драгоценнейший, хотя грубый материал, которым, при известных условиях, он с успехом может пользоваться. Им и пользовались и черпали из него обильную струю вдохновения все наши композиторы. <...> Будучи взята сама по себе, в своем первобытном виде, русская песня как нечто лишенное законченно-художественной формы, как результат исключительно инстинктивного творческого процесса не может считаться произведением искусства. Это только семя, из которого художник может, при условиях таланта и знания, вырастить роскошное дерево. <...> Художник-музыкант и есть по отношению к русской песне тот садовник, который знает, в какую почву, в какое время и при каких условиях температуры он должен посадить свое драгоценное семя. Но не всякий может быть хорошим садовником. С русской народной былинной, со сказкой, с песней нужно обходиться умелой рукою. Сказка о Бове-королевиче, в том виде, как она создавалась и сохранилась в народе, богата прекрасными задатками самобытного литературного произведения. Но тот издатель-спекулянт с Никольской улицы, который пускает ее в народ в своем безграмотно-лубочном издании, только опошливает и искажает сказку. Правда, она расходуется сотнями тысяч экземпляров, в то время как издания Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Кольцова раскупаются лишь сотнями единиц, но это обстоятельство только свидетельствует о прискорбном невежестве масс и ни в каком случае не может заставить литературного критика относиться к изданию с Никольской улицы как к серьезному явлению русской литературы. Почему же г. Славянский, находящийся к русской песне точно в таком же отношении, как какой-нибудь г. Леухин к сказке о Бове-королевиче, должен быть предметом обсуждения музыкального критика? <...>. Русская песня может интересовать нас как в высшей степени красивое этнографическое явление, как оригинальный продукт творческой индивидуальности народа, но в этом случае нужно: или слушать эту песню на ме-

сте, то есть исполненную народом с той своеобразной манерой, которая так привлекательна для русского слуха, несмотря на свою примитивную дикость, или выписывать из глубины деревенского затишья заправских народных певцов, вроде того Остапа Вересая, который в прошедшем году обратил на себя всеобщее внимание в Петербурге, или же, наконец, обращаться к песенным сборникам, которых у нас, правда, немного, но в числе которых есть такой превосходный труд, как сборник г. Балакирева. Чтобы записать и гармонизировать народную русскую песню, не исказив ее, тщательно сохранив ее характерные особенности, нужно такое капитальное и всестороннее музыкальное развитие, такое глубокое знание истории искусства и вместе такое сильное дарование, каким обладает г. Балакирев. Кто, не будучи, уже не говорю талантом, но развитием и пониманием, равен этому артисту, печатно объявляет себя записывателем и перелагателем на ноты народной песни, тот не уважает ни себя, ни свое искусство, ни свой народ, ни свою публику; тот святотатственною рукою оскорбляет святыню нашего народного творчества, тот теряет всякое право на звание артиста, тот преследует цели не художественные, с искусством ничего общего не имеющие. <...>

Русские ведомости, 1875, 23 ноября. Текст приводится по изд.: Чайковский П. И. Музыкальные фельетоны и заметки (1868—1876). М., 1898, с. 306—308.

Петр Ильич Чайковский (1840—1893) с 1872 по 1876 год сотрудничал в газете «Русские ведомости». Выступал с критикой концертной деятельности Славянского, в связи с чем высказал ряд принципиальных суждений о русской народной песне.

В. Н. Кашперов

НАПЕВЫ РУССКИХ ПЕСЕН, ЗАПИСАННЫЕ Вл. Ф. ОДОЕВСКИМ

Трудно предположить, чтобы кто-нибудь стал оспаривать необходимость и важное значение хорошего сборника напевов русских народных песен, в особенности старых, которые с каждым годом все более и более утрачиваются. Песня, хорошо записанная и выверенная, будет всегда дорогим материалом для историка, для музыканта и, наконец, для всякого русского, кому дороги родные душевные звуки. Современные требования нашего общества со всех сторон указывают нам на настоятельное введение в музыку русского элемента: спорам и пересудам нет конца. <...> А в сущности, мы положительно не знаем азов нашего народного пения, — мы до сих пор не согласны даже в ритме самых общезвестных песен, хоть беремся толковать о

видах... Не зная ритма, нельзя говорить о музыке, — без ритма нет музыкального движения. Посмотрите, как записана одна из самых старинных и общезвестных русских песен: «Как по морю, морю синему». Балакирев записал ее в $\frac{6}{8}$, кн. Одоевский в $\frac{2}{4}$, а у других, менее серьезных собирателей видел я эту же песню с ритмом в $\frac{3}{8}$ и $\frac{2}{4}$; мне же всегда случалось ее слышать не иначе как $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, как я и записал ее в конце песен, собранных князем Одоевским.

Между тем, помимо ученой и патриотической цели, нужно же иметь русским какую-нибудь музыкальную норму для народного пения — какой-нибудь центральный сборник, в подлинности и точности которого не было бы сомнений. <...> Географическое общество, имеющее наибольшее количество корреспондентов в самых отдаленных местностях России, могло бы оказать большую услугу, если б серьезным любителям народного пения сделало вызов собирать и присылать записанные песни и напевы, соблюдая лишь точность слышанных звуков, ритм и тон. Кто может отличать полифонию, пусть записывает 2, 3 и т. д. голоса, лишь бы не было никаких аранжировок инструментального характера: они только мешают, а вовсе не помогают делу. <...> Для более успешного составления сборника следовало бы просить, чтобы присылали сначала общезвестные песни с их вариантами <...>. При записывании в особенности необходимо тщательно выслеживать ударные части такта: сильные ударения резко ложатся в ухо, а по ним-то и следует обозначать деление такта; в случае же сомнения лучше вовсе не делать это: при сличении дело может выясниться само собой. <...> Присылаемый материал мог бы быть очищаем и выверяем в особом комитете, составленном из знатоков дела, и таким образом было бы положено начало нормальному сборнику наших народных песен <...>. Не надо забывать, что сборник этот должен писаться для пения: наши песни поются по преимуществу, а не играют. Не имея этого в виду, легко впасть в ошибку. Голос певца при аккомпанементе соглашается с темперированным инструментом; народный же певец темперации не знает, а подгородные и фабричные впервые познакомились с ней посредством введенной к нам из Германии гармоники. Со временем же можно будет ввести особые условные пометки для обозначения той розни, которая может произойти при сравнении народного пения с принятым пением по общеевропейской системе. <...>

*Вестник Общества древнерусского искусства при
Московском публичном музее, 1876, № 11—12,
с. 127—128.*

Владимир Никитич Кашперов (1826—1894) — композитор, ученик Дена. Пользовался советами Глинки, о котором оставил воспоминания. С 1866 по 1872 год профессор Московской консерватории по классу соль-

ного пения. В 1872 году открыл собственные курсы сольного пения. Деятельно занимался духовной музыкой: основал Общество любителей церковного пения и поместил ряд этюдов по этому вопросу в газете «Русь», издаваемой И. С. Аксаковым.

С. Н. Шафранов

О СКЛАДЕ НАРОДНО-РУССКОЙ ПЕСЕННОЙ РЕЧИ, РАССМАТРИВАЕМОЙ В СВЯЗИ С НАПЕВАМИ

<...> Ритм состоит в размерности протяжений голосовой (вокальной) или инструментальной музыки. В той и другой протяжность звуков определяется по отношению к движениям мелодии (к движениям звуков вверх и вниз), а в голосовой, сверх того, и по отношению к слогам слов песенной речи. Ритмический и мелодический строй взаимно сопроникаются, так как всякий звук имеет определенную высоту и вместе с тем определенную протяжность. В полной подчиненности тому и другому строю находится третий элемент песни — песенная речь или текст, потому что каждый слог текста выполняется звуком или звуками известной высоты и известной протяжности. В древнейшее время греческие песнеслагатели были в одно и то же время поэты (даже и музыканты), а потому, слагая мелодии, они принимали в соображение и естественную просодию своего языка, различавшего гласные долгие от коротких. Отсюда возник разнообразный склад песенной речи, в некотором отношении возможный только для языков, сохранивших количественность гласных, это: количественный метр, состоящий в искусственном подборе и расположении слов текста, для достижения известной последовательности в нем долгих и коротких слогов, в соответствии разнообразному ритмическому (музыкальному) строю песен. Хотя, таким образом, метр есть как бы сколок ритма, но ни ритм, как принадлежность собственно музыкального творчества, не имеет сам по себе никакого отношения к языку, ни греко-латинский метр, допускающий только две условно принятые меры протяжности слогов (⌣ —, краткость и долготу), и притом протяжности, неподвижно прикрепленной к известным гласным, не имеет почти ничего общего с музыкой, в которой композитор гораздо свободнее располагает звуковою протяжностью (ритмом), хотя все-таки остается связан различием протяжности между долгими и короткими гласными. В народно-русских песнях оба творчества, музыкальное и поэтическое, действуют с совершенною свободою, не стесняя себя взаимными ограничениями; любой слог текста при распевании может быть протянут сколько то требуется напевом, а в произношении, отдельном от напева, каждый слог произносится снова, как в обыкновенной речи. Склад русско-народной по-

видах... Не зная ритма, нельзя говорить о музыке, — без ритма нет музыкального движения. Посмотрите, как записана одна из самых старинных и общеизвестных русских песен: «Как по морю, морю синему». Балакирев записал ее в $\frac{6}{8}$, кн. Одоевский в $\frac{2}{4}$, а у других, менее серьезных собирателей видел я эту же песню с ритмом в $\frac{3}{8}$ и $\frac{2}{4}$; мне же всегда случалось ее слышать не иначе как $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, как я и записал ее в конце песен, собранных князем Одоевским.

Между тем, помимо ученой и патриотической цели, нужно же иметь русским какую-нибудь музыкальную норму для народного пения — какой-нибудь центральный сборник, в подлинности и точности которого не было бы сомнений. <...> Географическое общество, имеющее наибольшее количество корреспондентов в самых отдаленных местностях России, могло бы оказать большую услугу, если б серьезным любителям народного пения сделало вызов собирать и присылать записанные песни и напевы, соблюдая лишь точность слышанных звуков, ритм и тон. Кто может отличать полифонию, пусть записывает 2, 3 и т. д. голоса, лишь бы не было никаких аранжировок инструментального характера: они только мешают, а вовсе не помогают делу. <...> Для более успешного составления сборника следовало бы просить, чтобы присылали сначала общеизвестные песни с их вариантами <...>. При записывании в особенности необходимо тщательно выслеживать ударные части такта: сильные ударения резко ложатся в ухо, а по ним-то и следует обозначать деление такта; в случае же сомнения лучше вовсе не делать это: при сличении дело может выясниться само собой. <...> Присылаемый материал мог бы быть очищаем и выверяем в особом комитете, составленном из знатоков дела, и таким образом было бы положено начало нормальному сборнику наших народных песен <...>. Не надо забывать, что сборник этот должен писаться для пения: наши песни поются по преимуществу, а не играют. Не имея этого в виду, легко впасть в ошибку. Голос певца при аккомпанементе соглашается с темперированным инструментом; народный же певец темперации не знает, а подгородные и фабричные впервые познакомились с ней посредством введенной к нам из Германии гармоники. Со временем же можно будет ввести особые условные пометки для обозначения той розни, которая может произойти при сравнении народного пения с принятым пением по общеевропейской системе. <...>

*Вестник Общества древнерусского искусства при
Московском публичном музее, 1876, № 11—12,
с. 127—128.*

Владимир Никитич Кашперов (1826—1894) — композитор, ученик Дена. Пользовался советами Глинки, о котором оставил воспоминания. С 1866 по 1872 год профессор Московской консерватории по классу соль-

ного пения. В 1872 году открыл собственные курсы сольного пения. Деятельно занимался духовной музыкой: основал Общество любителей церковного пения и поместил ряд этюдов по этому вопросу в газете «Русь», издаваемой И. С. Аксаковым.

С. Н. Шафранов

О СКЛАДЕ НАРОДНО-РУССКОЙ ПЕСЕННОЙ РЕЧИ, РАССМАТРИВАЕМОЙ В СВЯЗИ С НАПЕВАМИ

<...> Ритм состоит в размерности протяжений голосовой (вокальной) или инструментальной музыки. В той и другой протяжность звуков определяется по отношению к движениям мелодии (к движениям звуков вверх и вниз), а в голосовой, сверх того, и по отношению к слогам слов песенной речи. Ритмический и мелодический строй взаимно сопроникаются, так как всякий звук имеет определенную высоту и вместе с тем определенную протяжность. В полной подчиненности тому и другому строю находится третий элемент песни — песенная речь или текст, потому что каждый слог текста выполняется звуком или звуками известной высоты и известной протяжности. В древнейшее время греческие песнеслагатели были в одно и то же время поэты (даже и музыканты), а потому, слагая мелодии, они принимали в соображение и естественную просодию своего языка, различавшего гласные долгие от коротких. Отсюда возник разнообразный склад песенной речи, в некотором отношении возможный только для языков, сохранивших количественность гласных, это: количественный метр, состоящий в искусственном подборе и расположении слов текста, для достижения известной последовательности в нем долгих и коротких слогов, в соответствии разнообразному ритмическому (музыкальному) строю песен. Хотя, таким образом, метр есть как бы сколок ритма, но ни ритм, как принадлежность собственно музыкального творчества, не имеет сам по себе никакого отношения к языку, ни греко-латинский метр, допускающий только две условно принятые меры протяжности слогов (∪ —, краткость и долготу), и притом протяжности, неподвижно прикрепленной к известным гласным, не имеет почти ничего общего с музыкой, в которой композитор гораздо свободнее располагает звуковую протяжностью (ритмом), хотя все-таки остается связан различием протяжности между долгими и короткими гласными. В народно-русских песнях оба творчества, музыкальное и поэтическое, действуют с совершенною свободою, не стесняя себя взаимными ограничениями; любой слог текста при распевании может быть протянут сколько то требуется напевом, а в произношении, отдельном от напева, каждый слог произносится снова, как в обыкновенной речи. Склад русско-народной по-

этической речи определяется, наравне со складом напевным, внутренними логическими законами выражения мысли и чувства относительно логических делений на строфы, периоды и колен почти совершенно так, как в греко-латинской версификации: но с внешней звуковой стороны древнеклассическое и народно-русское стихосложение расходятся как в целях своих, так и в средствах.

Тогда как в первом искусственными метрическими приемами, через уподобление их, впрочем, лишь по наружности ритмическим, как будто имелось в виду придать речи, не без ущерба ее вразумительности, музыкальность, для нас теперь мало понятную, — главною заботою творца нашей народной песни, как увидим на своем месте, было не дать напеву заслонить собой текст, а напротив, усилить средствами напева впечатление речи, содействуя тому и различными своеобразными риторическими способами. Поэтическая речь, как в древнегреческом, так и в народно-русском языке, возникла на одной и той же почве — песенной, но в разные возрасты самих языков: греческое стихосложение образовалось в ту эпоху, когда в языке еще живо чувствовалось различие долгих и высоких слогов; русское же — тогда, когда звуковая долгота слилась уже с высотой. Поэтому то и другое стихотворение являются совершенно своеобразными. У греков творчество композитора сперва несколько стесняемо было необходимостью сообразоваться с просодией языка, а поэтическая речь через уподобление, хотя отчасти только внешнее, строю напевному усвоила себе чрезвычайное разнообразие и вместе с тем искусственность форм в руках гениальных художников слова; русская же песенная речь, не налагавшая на напевный ритм никаких просодических уз, и сама сохранила полную свободу движения; но будучи исключительным достоянием простонародья, она осталась как бы в элементарном состоянии, не раскрывшись в таком разнообразии стихотворных форм, какое достижимо только в поэзии литературной. <...>

<...> В народно-русской песенной речи, как и в греко-латинской, стихосложение не слогочислительное, потому что число слогов в стихах может быть неодинаковое, и несмотря на то, стихи в ритмическом отношении, то есть по количеству музыкального в них времени, совершенно равны между собою, так как при этом считаются не слоги, а меры времени (*χρονοσ* *протос*)¹, которых количество во всех стихах одинаково. Из того же сравнения строя греческой и народно-русской песни оказывается, что счет количества ведется в той и в другой по ритму, а не по метру и что народно-русская песенная речь, хотя

¹ *Χρόνος* *протос* — букв. первое время, термин античной метрики, обозначающий минимальное время, необходимое для произнесения в стихе краткого слога (*греч.*). — *Примеч. редактора.*

сама по себе не количественная, в напеве принимает количественность и в этом смысле становится ритмической. <...>

Русские ударяемые слоги протяжностью своею отнюдь не уступают греко-латинским долгим, но между ними есть существенная разница. Тогда как греко-латинская долгота прикреплена к известным гласным, <...> в русском языке долгота гласных подвижна, как и самое ударение, с которым она сливается: известная гласная, приняв на себя ударение, произносится с повышением и протяжением, но та же самая гласная, повторившись в следующем неударяемом слоге, лишается вместе с повышением и протяжностью, например:

го́ловы, го́лов, о́ловы. <...>

Итак, из рассмотрения свойств тонического стихосложения с точки зрения народно-русской песенной речи вытекает почти то же самое заключение, какое мы вывели из разбора основ стихосложения количественного, послужившего первообразом тоническому, именно — наша народная песенная речь, с полною непринужденностью распеваемая по напевным ритмам, складывается, однако, главнейше по требованиям логическим, а не музыкальным, что и следует назвать вполне целесообразным, так как напев действует на внутреннее чувство чрез внешнее чувство слуха, а речь действует на то же внутреннее чувство чрез посредство другой, внутренней же силы — ума, чрез понимание. <...>

Вообще склад народно-русской песенной речи по ее первобытной безыскусственности, подобно складу древнейших греческих стихов, не может быть объясняем независимо от музыкального элемента, и потому следовало показать, каким напевным свойствам соответствуют стихотворные ударения с их просодическими периодами, как укладываются стихи неравносложные, с разноместными ударениями, в одну и ту же мелодию. Но Востоков, хотя приписывал относительно большую единомерность песенных стихов именно их песенности, вовсе, однако, не коснулся соотношения между музыкальной стороною песен и их стихосложением. <...>

Народные стихи, действительно, при чтении не могут быть иначе произнесены, как с соблюдением риторических ударений, которых в одной и той же песне приблизительно бывает поровну в каждом стихе <...>. Но из этого не следует, что стихи эти и строятся на риторических ударениях, а следует только, что они произносятся с соблюдением таких ударений, так как соблюдение их равно обязательно и при осмысленном чтении прозы и при декламации тонических стихов. <...>

Вообще в стихосложениях этих [слогочислительном, количественном и тоническом] господствуют два основных начала, но своей искусственности равно чуждые складу народно-русской

песенной речи, а именно — или внешняя разнообъемность, или внутренняя (условная) единомерность. Первая наблюдается в слогицислительном стихосложении, основывающемся на неудобовнятной для слуха равночленности слогов в рифмующих стихах; внутренняя же единомерность выражается в количественном и в составившемся по образцу его тоническом стихосложении тактным построением, принятым в уподобление музыкальному складу, применимому к живой речи только теми сторонами, которые отразились и в народно-русской песенной речи (делением на строфы, периоды, колена). Затем народная песенная речь наша является свободною, как от силлабической шнуровки, так и от искусственных уз мнимотактного построения. Очевидная своеобразность ее склада навела некоторых <...> наших ученых на мысль искать основ его в риторическом, а также в стихотворном (оказывающемся призрачным) ударении. <...> Истинной основы строя своеобразной русской народной песенной речи следует искать там же, где найдена основа и древнегреческой: это песенные напевы, исходя от которых греки изобрели все разнообразие своих метров. <...>

<...> Ограничимся здесь разбором двух песен. <...>

1-я схема по ударениям

или тоническая:

Ка́тенька весе́лая! || Ка́тя чернобо́рая!
 — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — —

2-я схема напевная:

— — — — — | — — — — — — — — — — | — — — — —

Про́йдись, Ка́тя, го́ренок! || То́пни, радость, но́женькой!

1-я схема по ударениям: — — — — — | — — — — — || — — — — — | — — — — —

2-я схема напевная: — — — — — | — — — — — — — — — — | — — — — —

<...> Тогда как схема напевная, которая есть не что иное, как напевный ритм, во всей песне с начала до конца ее везде равна сама себе, схема тоническая, <...> не поддаваясь никаким правилам относительно постановки ударений, тем самым ясно свидетельствует о своей метрической несостоятельности. Текст песни может быть пропет на данной мелодии только вследствие того, что при песенном выполнении в нем сглаживаются ударения, то есть текст вполне подчиняется напеву, между тем как напев слагается вполне самостоятельно без всякого приноравливания к ударениям текста. <...>

<...> Склад в точности соответствует ладу, то есть песенная речь как бы отливается по напеву, как расплавленный металл в готовую форму; оттого и говорится: «из песни слова не выкинешь»; и наоборот, можно бы сказать: «в песню лишнего слова не вставишь, не повредив <...> ее складности, потому что в обоих случаях текст уже не подойдет под напев, то есть не может быть пропет. Складом в песенной речи следует называть такое построение ее, при котором она может быть пропета по данному напеву. <...> Существенное различие между

складом и ладом состоит в том, что основания склада суть ритмические, а основания лада исключительно музыкальные. Требования лада, иначе ритмические, распространяются, конечно, и на песенную речь, но лишь пока песенная речь распевается, а как скоро текст отделяется от напева, как скоро песня не поется, а говорится, то лад, в объясненном выше смысле, уже становится к ней не применим. <...>

<...> При декламировании [поэтическая речь] вполне освобождается из-под музыкального влияния, которое все же следует признать только внешним и временным, потому что слагается песенная речь не по ритмическим, а по логическим и грамматическим требованиям. <...>

Склад народно-русской песенной речи объясняется самой сущностью двусоставной природы песни как произведения музыкального и вместе с тем поэтического, в котором и музыка и речь, сливаясь в дружном действии на слушателя, не стесняют себя взаимно, а сохраняют каждая свою свободу и свои средства. <...>

Журнал Министерства народного просвещения, 1878, октябрь, с. 164—166; ноябрь, с. 12—62; 1879, апрель, с. 255—261.

Семен Николаевич Шафранов (1820—1888) — исследователь, педагог, писатель. Окончил философский факультет Московского университета (1841), получил степень магистра (1852). В течение двадцати лет преподавал в Рижской гимназии. Автор методических работ, пособий, а также трудов по вопросам словесности и культуры. Публикуемая работа была высоко оценена общественностью.

Р. Вестфаль

О РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

<...> Русскую свадьбу можно прямо назвать музыкальной драмой, состоящею из нескольких действий с разнообразными хоровыми песнями, которые на девичнике поются девицами, а в самый день бракосочетания дружками жениха. Что касается поэтического текста этих хоровых песен, то мы имеем здесь дело с поэзией, которая в эстетическом отношении занимает одно из первых мест в индоевропейской литературе. <...> Поразительно громадное большинство русских народных песен, как свадебных и похоронных, так и всяких других, представляет нам такую богатую, неисчерпаемую сокровищницу истинной нежной поэзии, чисто поэтического мировоззрения, облеченного в высокопоэтическую форму, что литературная эстетика, приняв раз русскую народную песнь в круг своих сравнительных исследований, непременно назначит ей безусловно первое место между народными песнями всех народов земного шара. И немец-

кая народная песня представляет нам много прекрасного, задушевного и глубоко прочувствованного, но как узко течение этой песни в сравнении с широким потоком русской народной лирики, которая не менее немецкой поражает наше впечатление, но зато далеко превосходит ее своею несравненною законченностью формы. Разве русская народная лирика не создала себе собственного, определенного канона поэтической риторики, который в результате приводит нас к тем же тропам и фигурам, которые выработала себе искусственная поэтика и риторика греков? <...> В этом мы видим явное доказательство высокого поэтического дарования русского народа. Философия истории имеет полное право вывести из этого дарования самые светлые заключения для будущности русской истории. <...>

Лучшее ядро русских свадебных и похоронных песен отличается такой древностью, что они стоят на одной ступени с самыми ранними произведениями древнеарийской народной поэзии, о которых до нас дошли известия только благодаря Гомеру, то есть с гимнеями и *θρήνοις*¹ греческого народа. <...>

<...> Несомненно то, что ни в одной народной песне нельзя пытаться по одним словам текста определить размер и ритм; если нет возможности воспользоваться помощью напевов, определение размера немыслимо. Точно так же следует признать, что простая запись напева отнюдь не достаточное подспорье для определения ритма и что в этом случае никак нельзя обойтись без знакомства с гармонией, происходящею из различия между голосами хора. Достаточные пособия имеются лишь настолько, насколько появилось издание г. Мельгунова, выходящее отдельными тетрадами. <...>

<...> Метрическую точку зрения русской народной песни, очевидно, нельзя назвать количественною, но она и не качественная (тоническая). Ее следует назвать музыкальною, так как ритмические ударения русской песни определяются только напевом, и ничем не могло бы быть оправдано предположение, что русская песня опиралась некогда на другое основание. <...>

<...> Русский размер первоначальнее и стариннее древнегерманских тонических размеров; по своему образованию и вместе с тем по времени своего возникновения он занимает место непосредственно после размеров Авесты. <...>

Русский вестник, 1879, т. 143, № 9, с. 126—127, 145—146, 151, 154.

Рудольф Вестфаль (1826—1892) — немецкий филолог и музыковед. В 1875—1879 годах был профессором Катковского лицея в Москве. Разрабатывал теорию ритма и метра, исследовал античную музыкальную теорию. С этих позиций писал о русской поэзии и о народной песне. Последователем и отчасти сотрудником Вестфала был Ю. Н. Мельгунов.

¹ *Φρῑνος* — плач, погребальная песнь (греч.).

РУССКИЕ ПЕСНИ, НЕПОСРЕДСТВЕННО С ГОЛОСОВ НАРОДА ЗАПИСАННЫЕ

Все, полагаю, согласны с тем, что русская народная музыка имеет свои особенности, резко отличающие ее от музыки западной. Технические признаки этого отличия не исследованы. Современная теория музыки не только не в состоянии дать удовлетворительный ответ, в чем именно заключается тайна русской народной музыки, но, напротив, своими объяснениями скорее затемняет суть дела. Народная мелодия, уснащенная по всем правилам хитросплетениями контрапункта, гармонии и ритма, утрачивает свой настоящий характер и становится для народа совершенно непонятною.

Многие музыканты полагают, что народ недостаточно музыкально развит, чтобы постичь в этом случае всю красоту музыкальных комбинаций, построенных на основаниях современной теории; но нетрудно убедиться, что причина подобного разлада с народом кроется в несостоятельности наших музыкальных знаний, а главное, в недостаточно внимательном изучении народных песен. Поэтические создания русского народа необходимо изучать в их настоящем виде, без всяких прикрас. «Народный напев такая же святыня, как и народное слово», — говорил известный любитель русской музыки кн. В. Ф. Одоевский. По-видимому, мысль эта не сознается нашими музыкантами, которые по-прежнему продолжают издавать народные песни с сопровождениями, не пригодными для русской музыки и в большинстве случаев окончательно уничтожающими смысл мелодий. Многочисленные опыты гармонизации русских песен по существующим музыкальным законам не отвечают действительному складу песен и приводят нас к необходимости оставить общепринятые музыкальные приемы. Для получения верного взгляда на русскую народную музыку и на законы музыки вообще приходится бросить старые очки и вооружиться другими. <...>

О том, что русские народные мелодии основаны не на западной музыкальной системе, и то, что они требуют особой гармонизации, было известно и прежде: многие приходили к заключению о необходимости обрабатывать русские мелодии по системе греческих тональностей. Действительно, греческие гаммы гораздо ближе подходят под русский строй, чем гаммы западные, но жаль только, что о греческой музыке было известно лишь то, что сообщено Глареаном¹ в его додекахордоне. <...>

¹ Швейцарец Генрих Лорис, по прозванию Глареан, родился в Гларусе в 1488 г. Его «Dodecachordon» издан в Базеле в 1547 г.

<...> Гаммы Глареана не греческие, а западные, средневековые, к которым Глареан произвольно применил только древнегреческую номенклатуру, не взирая на их существенное различие. Значение же этой перемены из позднейших филологов главным образом выяснил профессор Р. Вестфаль², сопоставивший эти гаммы и с византийской музыкой. Итак, ошибка глареановского учения более не подлежит сомнению. Следовательно, опыты разработки русской народной музыки по его искаженной теории неизбежно должны быть также признаны неправильными и отброшены, тем более когда практика народного пения ясно подтверждает ошибку.

Наши русские народные песни следует главным образом отнести к двум гаммам:

во-первых, к натуральной мажорной гамме, и во-вторых, к натуральной минорной гамме, не имеющей больших сексты и септимы. Первая, как мы увидим ниже, соответствует древнегреческой ионийской или гипофригийской (от *соль* до *соль*), а вторая — дорийской (от *ми* до *ми*).

Говоря об этих гаммах, имеющих отношение к русским народным песням, мы должны здесь упомянуть об открытии, сделанном профессором Р. Вестфалем, которое основано на проблеме Аристотеля. Из почтенного труда видно, что вообще со времени Глареана принимали первый и последний звуки греческой гаммы за тонику. Таким образом, полагали, что дорийская гамма (от *ми* до *ми*) соответствует гамме *ми* минор с малой секундой (так думал Бёк и др.). Проф[ессор] же Р. Вестфаль привел доказательства, что значение звуков дорийской гаммы было следующее:

<i>ми,</i>	<i>фа,</i>	<i>соль,</i>	<i>ля,</i>	<i>си,</i>	<i>до,</i>	<i>ре,</i>	<i>ми</i>
6	7	8	1	2	3	4	5

Звук *ля* имел в этом случае значение тоники, от которой шли вверх звуки до квинты и вниз — до кварты.

Аналогию представляет ионийская или гипофригийская гамма древних греков.

<i>соль,</i>	<i>ля,</i>	<i>си,</i>	<i>до,</i>	<i>ре,</i>	<i>ми,</i>	<i>фа,</i>	<i>соль</i>
6	7	8	1	2	3	4	5

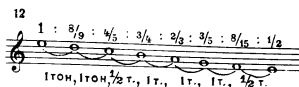
Здесь тоникую является *до*, а не *соль*, следовательно, гамма эта соответствует современному мажору. <...>

Для ясности сопоставим отношения двух этих гамм: древнеионийскую (или тоническую), имеющую тонику *до*, мы, применяясь к современному общепринятому способу, начнем с *до*. Отношения ее выразятся следующим образом:

² Metrik der Griechen, 1867, Bd. 2, S. 310.



В гамме древнедорической (или фонической), представляющей из себя обращение интервалов мажорной гаммы, отношения выразятся так:



<...> Наблюдения над русской народной мелодией привели меня к заключению, что она построена на гармоническом основании. Анализ законов гармонии и составляет предмет дальнейшего изложения.

<...> К этим вышеанализированным двум ладам <...>, то есть к натуральным мажору и минору, принадлежит большая часть великорусских народных напевов.

Из трезвучий этих двух гамм мы можем получить различные гармонические сочетания, совершенно противоположные по своим отношениям. <...>

Для получения практического результата из всего вышесказанного сопоставим ряд трезвучий мажорной гаммы с трезвучиями натуральной минорной:



Из сопоставления видно, что трезвучия мажора в представленном здесь порядке соответствуют трезвучиям древнего минора в том же порядке; следовательно, является возможность заметить ряд трезвучий мажора рядом трезвучий натурального минора. Особенно интересны соответствия заключительных кадансов русских песен натурального минора с таковыми же кадансами мажорного строя. Например:

14

В мажоре

В натуральном миноре



Встречаются в мажоре песни (напр[имер], «Отдает меня батюшка»), начинающиеся и оканчивающиеся полукадансом:

15



Подобным же образом и в древнем миноре являются окончания на полукадансах, напр[имер]:

16

или:

или:



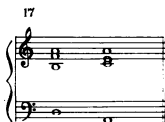
<...> Мы видим, что в натуральном миноре получается ряд плагальных кадансов, вследствие чего строй этот может быть назван также плагальным.

Вышеприведенных примеров достаточно, как указания на возможность дальнейшей разработки в этом направлении. <...>

Доминантсептаккорд

<...> Подобно тому как в мажоре доминантсептаккорд строится вверх на пятой ступени (верхней доминанте), в древнем миноре мы должны построить подобный же аккорд на пятой ступени ля — вниз (на нижней регнанте).

Разрешая интервалы этого аккорда, подобно тому как они разрешаются в мажорном септаккорде, только в противоположном направлении, мы получим следующий вид его разрешения:



Вот настоящий септаккорд русской народной песни минорного строя. <...>

Как в мажоре на нонаккорд следует смотреть как на малый септаккорд с выдержанной доминантой:



так в обращенной тональности обращенный нонаккорд должен быть рассматриваем как обращенный малый септаккорд с выдержанной вверх тоникой:



<...>

Из всего вышесказанного видно, что гармония рассмотренных двух гамм отличается не новизною аккордов, а порядком

следования трезвучий (что особенно важно в кадансах) и свойством разрешений диссонирующих аккордов³. <...>

Из приведенных вариантов песен (без гармонизации) видно, что стиль их полифонический, то есть все голоса самостоятельны, все принимают одинаковое участие в целом и каждая мелодия, отдельно взятая, красива сама по себе.

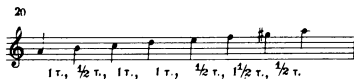
Некоторые звуки одной мелодии в вариантах повторяются другими голосами. Эти унисонные повторения выделяют из хора главную мелодию, звуки которой, таким образом, представляются слушателю исполненными сильнее других сопровождающих голосов.

Несмотря на то что приложенные к песням варианты далеко не столь подробно записаны, как их видоизменяет народ, все-таки два-три голоса в состоянии определить не только лад, к которому принадлежит песня, но и гармонию ее настолько, что, применяя выясненные уже законы гармонии и сопоставляя данную песню с другими того же строя, можно безошибочно определить и передать ее гармонический характер. В верности полученной таким образом гармонизации легче всего убедиться, пригласив петь под такой аккомпанемент тех же лиц, с голосов которых мелодии записаны. Как бы певцы ни видоизменяли их, все-таки гармония остается не нарушенной и всякий раз приходится убеждаться, что народ строго, хотя и инстинктивно, придерживается гармонических законов избранного лада.

Так как все мелодии происхождения вокального, а не инструментального, то естественно, что регистр каждой из них находится в прямой зависимости от объема голоса.

Подобно тому как fuga начинается всегда одним голосом (dux) без сопровождения других, так и русская песня начинается за певом.

³ Подобно тому как мы сопоставили гармонические сочетания мажорной гаммы с аккордами обращенной натуральной минорной, мы могли бы разработать нынешнюю минорную гамму с соответствующей ей обращенной гаммой, а именно гамма:



обращении будет:



Запевают или один раз для всей песни, или же постоянно чередуется запев с хором.

В русский запев входят:

- 1) или целая мелодия песни, как, напр[имер], в хороводах,
- 2) или часть ее, или же
- 3) он состоит из мелодии, отличной от мелодии хора.

В первом случае он определяет ритм песни, ее лад, а также влияет на гармонические обороты. Хор продолжает песню, смотря по тому, какой вид придал запевала мелодии.

Во втором случае запев части песни всегда является ритмическим, то есть запевала поет в форме предложения или периода, имеющих ясно определенный ритмический размер, и наконец, самостоятельные запевы, имеющие мелодии, совершенно различные от мелодий хора, также подчиняются ритму. <...>

Прислушиваясь к народному пению, мы заметим, что поющие в хоре делают различные отклонения от главной мелодии, изменяют, варьируют ее, и редко можно услышать совершенно точное ее повторение. Способность народа импровизировать аккомпанирующую мелодию действительно поразительна. Этот род контрапункта народ называет подголоском. Свойства этого контрапункта, конечно, разнятся от обыкновенного, выработанного музыкальной теорией. Может быть, даже многие знатоки придут в ужас от запрещенных параллельных квинт, но квинты эти несколько не страшнее допускаемых музыкантами параллельных кварт. <...>

Еще, как на неправильность голосоведения, возможно было бы указать на апподжиатуры к нотам, уже взятым другими голосами. <...>

Встречаются, кроме того, песни, сохраняющие с начала до конца одну небольшую мелодию, постоянно повторяющуюся, хотя и не в одном голосе. <...>

В некоторых местах песни мы встречаем унисоны. Голоса поющих, расходясь на различные интервалы, сходятся в одну ноту, производя впечатление, совершенно удовлетворяющее слушателя. Замена подобного унисона в конце песни мажорным или минорным трезвучием <...> была бы несравненно менее красива. <...>

Эти унисоны, состоящие иногда из двух, много из трех нот подряд, являются в определенных моментах, а именно: в начале или в конце: 1) всей песни, 2) периодов и 3) отдельных предложений (см. отдел о ритме). (Предложения мы отделили знаком |, а периоды знаком ||.) Итак, унисон может служить возникновением и окончанием ритмических частей мелодий. Введенное мною выше положение не произвольно — мне пришлось убедиться в истине этого закона путем тщательных наблюдений и проверки целого ряда записанных мною народных песен.

Все мелодии их строго подчинены ритму, гармонии и тексту.

С окончанием главной мелодии мы встречаем и окончание прочих. Предложения или периоды в тексте оканчиваются на тех же моментах, как и мелодия, подчиняясь, таким образом, вполне законам ритма. С окончанием ритмического периода является гармоническое заключение, то есть каданс или полукаданс, представляя завершение мысли со стороны мелодии, гармонии и слова.

Рассматривая мелодические ходы в русских народных песнях, мы замечаем, что большинство из них основано на диатонических гаммах. Хроматизма и энгармонизма мы не видим. Ходов на интервалы сексты и септимы мы почти не встречаем. Если же они иногда случаются, то опять спускаются вниз: секста на одну, а септима на две диатонические ступени. Следовательно, секста и септима должны быть рассматриваемы как апподжиатуры к квинте. Особенно же редкое явление представляет интервал септимы. <...>

В отделе о ритме мы заметим, что шестнадцатая есть нота наименьшей длительности и соответствует кратчайшему слогу текста (*chronos protos*⁴). Таких шестнадцатых подряд обыкновенно встречается в народных песнях не более шести, то есть две как бы за тактом и еще подряд четыре, соответствующие тому, что в версификации принято называть прокелевзматом (*proceleusmaticus*⁵). Исключения редки, они встречаются большею частью там, где движение песни ускоряется вдвое. В связи с этим ритмическим явлением состоят и ходы гаммами, являющимися, впрочем, весьма редко. Гаммообразные ходы образуются из проходящих или вспомогательных нот, почти всегда не более пяти подряд: большее число нот подряд встречается редко.

Замечательно, что в минорных песнях гамма не восходит, а идет вниз, как будто народу кто объяснил, что гамма минорная натуральная строится сверху вниз, а не наоборот.

В мажорных песнях гамма тоже редко идет вверх. Чаще всего идет гамма от квинты к основному звуку, представляя таким образом нисходящий пентакхорд.

Октавы идут снизу вверх, и более одного октавного хода подряд мы не встречаем, равно как и обратного возвращения голоса на октаву, напр[имер] от *до* на *до* октавой выше и опять обратно на нижнее *до*. Повторений других интервальных ходов в одном и том же направлении тоже нет. <...>

Желающие точно записать какую-либо песню должны ограничиться одною местностью. «Что город — то норы, что деревня — то обычаи». Пословица эта может быть применима и к песням. Не только в разных губерниях поют неодинаково, но часто в двух соседних селах поют различно. Только вполне стройное пение может служить материалом для совершенно

⁴ См. выше, сноску 1 на рис. 170.

⁵ Прокелевзматик, то есть состоящий из четырех кратких слогов (*гггг*).

точного воспроизведения песни. Недостаточно записать лишь одну главную преобладающую мелодию; но необходимо, кроме всех вариантов, делаемых голосами, записывать и второстепенные мелодии других голосов, различных по объему. Затем, ясно определив ритм песни, который всегда соответствует мелодиям, гармонии и слову, можно приступить к выводу лада и гармонизации. Приблизительное определение скорости движения по метрону не может быть лишним, так как без этого указания лосовые отступления в полученных мелодиях ясно укажут на гармонию, на кадансы, полукадансы, унисоны, и мы получим песню без искажений. <...>

<...> Есть песни и с модуляциями, которые по своей оригинальности, естественности и красоте достойны внимания. Эти модуляции совершаются чаще всего с помощью обращенных аккордов, а не посредством доминантсептаккорда. <...> В модуляциях видно чередование мажора и минора. <...>

<...> Приведенных здесь примеров уже достаточно, чтобы рассеять навсегда заблуждение теоретиков, отрицающих способность русского народа к модуляциям. <...>

О ритме

<...> Принципы [Вестфаля] одинаково применимы как к музыке, так и к стихотворной речи, хотя в последней продолжительность выговора слогов не может быть с такою точностью измерена, как в музыке, в чем и заключается главное различие ритма первой от последней. Заметим здесь, что по тщательным исследованиям оказывается, что нет музыки, которая так точно соответствовала бы законам древнегреческой ритмики, как русская народная песня.

За неделимую единицу, служащую для составления стопы, в русских песнях, как и у древних греков, принимается момент выговора краткой гласной (*chronos protos*). Соединения трех, четырех, пяти и шести таких неделимых ритмических частей образуют стопы: дактилическую (четырехморную), трохеическую (трехморную), пэоническую (пятиморную — ныне неупотребительную) и ионическую (шестиморную).

Большинство лирических сочинений стихотворных или музыкальных, всех времен и народов, содержат в себе по четыре стопы в несложной строке (*tetrapodie*⁶) (строка, *membrum*, *kolon* — одно и то же). Второе место по числу стоп принадлежит строкам, содержащим по три стопы (*tripodie*⁷) в строке; затем у нас, русских, важную роль играет еще шестистопный

⁶ Тетраподия — четырехстопность (греч.).

⁷ Триподия — трехстопие (греч.).

размер (hexapodie⁸). Пятистопные строки (pentapodie⁹) являются редко, так же как семистопные. Последние следует отнести к составным из трех (tripodie) и четырех стоп (tetrapodie).

Итак, существуют колоны, содержащие в себе три, четыре, пять и шесть стоп¹⁰.

Строки по две стопы (dipodie¹¹) хотя и встречаются между вышеприведенными, но не имеют самостоятельного значения.

Две строки (трех-, четырех-, пяти- и шестистопные) и более образуют период.

Два или несколько периодов составляют строфу.

Соединение двух и более строф называлось *pericope*¹² (колено).

В русских песнях мы большею частью встречаем простые периоды, состоящие из двух строк (колонов). Древние называли такой период *мétrоном* (*metron*).

Два таких периода образуют простейшую форму строфы, называвшуюся *distichon*¹³, присущую большинству русских народных песен. <...>

<...> Что же касается тактовых штрихов, служащих для обозначения ритмических отделов, то необходимо заметить, что таковые употребляются музыкантами произвольно. <...>

Мы нашли более подходящим брать по два такта для каждого колона. Следовательно, у нас в четырехстопном размере каждый такт содержит лишь две стопы. <...>

Помимо вышеприведенных форм в наших народных песнях, как я заметил, существуют еще смешанные формы, где не все предложения состоят из одинакового числа стоп. Следовало бы


⁸ Гексаподия — шестистопие (*греч.*).

⁹ Пентаподия — пятистопие (*греч.*).

¹⁰ Почему именно четырехстопный ритм является чаще других, затем трехстопный и почему более шести стоп в строке не встречается, на это, вероятно, нам ответит физиология. Не следует ли искать разъяснения этого вопроса в организме человека, а именно в отношении пульса к дыханию. Я заметил, что большею частью во время одного дыхания и выдыхания воздуха пульс ударяет четыре раза. Тот же процесс дыхания повторяется и при трех ударах пульса и большею частью в таком виде, что во время первого удара человек вдыхает воздух, а со вторым и третьим его

выпускает, изображая:  . При шести ударах пульса на

первые два удара человек вдыхает воздух, с третьим ударом пульса ясно

начинается выдыхание, что можно выразить:  . Выдер-

жать дыхание долее шести ударов пульса трудно и во всяком случае неестественно.

¹¹ Диподия — двустопие (*греч.*).

¹² Перикопе — букв. разрыв, разруб (*греч.*).

¹³ Дистих — элегическое двустопие (*лат.*).

русским композиторам обратить внимание на это явление. Особенно часто встречаются соединения четырех стоп (тетраподий) с шестью (гексаподиями), которые чередуются различно, например в песнях «Вечор поздно», «Вы позвольте, прикажите», «Идет инок». В других песнях видны соединения четырех стоп с пятью и семью. Любопытное соединение представляет песня «Саша моя», вставка в семь стоп может служить примером эпитрита.

Ритмы по пяти и семи стоп, попадающиеся в наших народных песнях, несмотря на то что наше ухо к ним не привыкло, отличаются естественностью. Они нисколько не производят впечатления той натянутости и неловкости, заметных почти во всех мелодиях, придуманных в тех же размерах учеными композиторами. <...>

Что касается текста песен, то необходимо заметить, что грамматические акценты в нем весьма часто изменяются, подчиняясь акцентуации ритмической. <...>

Представляя точную картину современного состояния песни, я не счел себя вправе делать какие-либо изменения в тексте и реставрировать его по личному усмотрению. Среди посторонних влияний текст не мог сохраниться в первобытной чистоте. Для истории развития искусств найдется много поучительного и в искаженных песнях. Из числа последних выбраны, однако, те, которые в музыкальном или ритмическом отношении представляют еще интерес. Весьма может быть, что и музыка потерпела изменения, но все-таки она представляет нам еще много поучительного, сохранив чисто народные обороты, не встречающиеся в музыке западной. В искажениях текста заметны влияния: литературное, иностранное и фабрично-лакейское. <...>

Все это свидетельствует, что старинная русская песня пропадает, что с ней исчезает старая Русь и навсегда гибнет все дорогое русскому сердцу.

Большая часть из прилагаемых здесь песен собраны мною от крестьян Калужской губернии, Кременской волости, деревни Тишинины. <...> Остальные песни гармонизированы без помощи варьирующих голосов, по аналогии с предыдущими песнями подобного же строя. Конечно, этот сборник есть капля в море сравнительно с тем, что можно собрать со всех концов России. Даже в той же Тишинине можно было бы записать не одну сотню песен одинаково интересных. Время мне не позволило посвятить себя специально этому занятию, но я решился поспешить поделиться своими наблюдениями в надежде облегчить труд других собирателей песен. Желательно было бы, чтобы общество помогло организовать род агентур в разных местностях нашего отечества для спасения музыкального сокровища, народной музыки, от полного исчезновения, как это случилось в других образованных государствах. Исполнение этой задачи могло бы только сделать честь нашим музыкальным и

ученым обществам и учреждениям. Что же касается до русских консерваторий, то это их прямая обязанность.

Мельгунов Ю. Н. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные, вып. 1. Для фортепиано в 2 руки. М., 1879, с. III—XXV.

Ю. Н. Мельгунов

О РИТМЕ И ГАРМОНИИ РУССКИХ ПЕСЕН

I

О ритме русских песен

<...> Рабское подражание всему иностранному, охватившее русских музыкальных деятелей, в состоянии вконец загубить все живое и оригинальное, кроющееся в народном творчестве. Невероятно, чтобы русскому народу не суждено было судьбою сказать свое самобытное слово в вопросах об искусстве. Судя по богатству народной русской песни, по мнению даже иностранцев не представляющему ничего подобного у других народов, можно надеяться, что и русский народ внесет свой оригинальный вклад в общую европейскую сокровищницу наук и искусств, если только отрешится от рабского подражания иностранному. На русских музыкантах лежит обязанность разработать народное творчество. <...>

<...> Русская самобытность должна проявиться в переработке в русском духе западных композиторских приемов. Народная песня представляет из себя достаточно обильный материал для изучения коренных отличий нашей музыки от западной. Разработка этих отличий могла бы составить почетное занятие русских композиторов.

При необыкновенном обилии в современных сочинениях всевозможных ритмических и гармонических эффектов странным может показаться замечание наше о том, что многие виды ритма, присущие русской народной песне, не встречаются в новейших композициях. <...> Композиторы, насколько нам известно, упустили из виду один из самых простых и естественных способов разнообразить ритм, а именно посредством замены одних стоп другими, а также с помощью увеличения и уменьшения числа стоп в колонах. Каким образом происходит эта замена колонов и стоп, тому поучает нас русская песня¹. Песни со-

¹ Особенное обилие примеров представляют сочетания четырехстопных колонов с шестистопными. За четырехстопным колоном следует шестистопный, чередуясь до конца песни. Также наоборот: первый колон шестистопный, а второй четырехстопный, или первый колон четырехстопный, а следующие по шести стоп и т. п. Примеры можно видеть в первом выпуске изданных мною песен.

ставляются из ряда музыкальных фраз с различными протяжениями. Ритмическая схема, раз принятая в песне для следования кóлонов, остается уже неизменною до конца, постоянно повторяясь в том же порядке. Эти соединения кóлонов, различающихся по числу стоп, нельзя не признать за отличительную черту русских народных песен. <...> Не нужно быть пророком, чтобы предсказать, что рано или поздно должны появиться большие музыкальные произведения, написанные метаблическим ритмом. Размер, о котором идет речь, известен был и древним. Для всякого русского метаблический ритм настолько понятен, прост и естествен, что мелодии совершенно свободно выливаются в эти художественные формы. Нельзя себе представить, чтобы изучение их тормозило чувство композитора; напротив, оно несомненно послужит подспорьем в эстетическом развитии таланта.

Одинаково необходимо и изучение русских мелодических оборотов и вообще русского голосоведения (подобно тому как русская орнаментика изучается в архитектуре и живописи), так как оно не есть результат рутины, подобно строгому стилю гармонии или контрапункту, а это продукт естественных фонических движений. В плохом знакомстве с ритмическими особенностями русских песен (помимо гармонических) мы найдем причину, почему в современных музыкальных произведениях отсутствует народный пошиб. <...> Для всякого русского музыканта обязательно не только знать о существовании всех народных ритмических форм, но и необходимо в совершенстве владеть ими. Ученикам следует упражняться в сочинениях мелодий во всех ритмах и ладах. Теперь же, в современных задачах, в самом начале задаваемых ученикам, мы не находим ни ладу, ни складу. <...>

Не подлежит сомнению, что все ритмические явления основываются на законах физиологических. Собрано уже довольно много фактов для проведения параллели между ритмическими данными стихосложения и музыки с явлениями нашего организма, каковы кровообращение и дыхание.

Петь возможно лишь выдыхая воздух. Первым мерилom длины музыкальной фразы должно служить количество времени, потребное для того, чтобы прогсворить или пропеть, не переводя дыхания. Цезуры, то есть перерывы в предложениях и периодах, совершаются в моменты, необходимые для вдыхания воздуха. Здесь следует искать причин, почему неестественно удлинять периоды произвольно. <...> Самый обыкновенный вид кóлона содержит в себе четыре стопы, соответствующие тем четырем ударам пульса, которые чаще всего в организме человека приходятся на одно вдыхание и выдыхание воздуха. Совпадения между явлениями ритмическими и физиологическими поразительны. Вопрос этот, однако, очень специален, и мы его откладываем до завершения дальнейших наблюдений.

По той же причине мы принуждены отложить и интересный вопрос об энгармонизме в русских народных песнях. Здесь заметим только, что энгармонической гаммой мы должны называть не ту гамму, которая состоит из непрерывного ряда четвертей тонов, как это вообще ошибочно принято, а диатоническую гамму, в которой некоторые ступени заменяются энгармоническими звуками. <...>

Мне случалось слышать на Волге многочисленные хоры бурлаков, исполняющих с поразительной ясностью энгармонические интервалы. Звук септимы, на неточность которой акустики обращают внимание музыкантов, выходил удивительно красиво. Чарующее впечатление этой звуковой утонченности, может быть, наведет и музыкантов на мысль выработать искусство справляться с энгармоническими звуками.

Нельзя не прийти к заключению, что слух простого русского мужика в этом отношении несравненно требовательнее слуха образованных музыкантов, не умеющих обращаться с энгармоническими звуками. Слух крестьянина не испорчен грубым темперованным строем. В данном случае, как и во многих других, приходится убедиться, что природа щедро наградила человека способностью инстинктивно сознать то, до чего еще далеко и мудрено добраться научным путем.

Изучение ритмики народных напевов наводит на мысль, что попытки определить законы народного стихосложения, до сих пор делаемые, начиная со времен Ломоносова, едва ли можно считать основательными. Предметом исследования ученых наблюдателей служил постоянно материал, на самом деле не существующий, а именно текст без напева. В действительности же все русские песни исполняются не иначе как на определенные мелодии. Их поют, а не скандируют. Сидя в кабинете перед текстом песен без мелодий, можно, конечно, додуматься до каких-нибудь общих заключений, но подобные заключения едва ли могут быть принимаемы за работы серьезные и ведущие к истине. Народ никогда не скандирует своих песен без мелодий. Заставьте деревенского знатока напевов передать одни слова песни — и он вам расскажет ее содержание своими словами. Скандируют народные песни только в учебных заведениях и академиях. Народ этого не знает. <...>

Ближе всего к декламации подходит исполнение духовных стихов. Мелодии их гораздо проще обыкновенных песен и служат лишь мерилom для определения ритмических форм, представляющих необыкновенно интересные образцы. Единственный пример скандировки без пения представляют прибаутки, произносимые во время пляски самим исполнителем (большею частью анапестом). <...> Обратим еще внимание на некоторые ритмические особенности русских народных песен.

К числу этих особенностей следует отнести часто встречающиеся повторения отдельных колонов. Эти повторения придают

ритмическим формам периодов и стрóf полноту и законченность. Повторяются обыкновенно первый и третий кóлон песни или один из них. С повторением второго кóлона мелодия песни заканчивается. Другая особенность заключается в удвоении скорости ритмического движения. Подобные приемы встречаются весьма часто.

Относительно распределения гласных совместно с музыкальными стопами следует заметить, что один слог большей частью не растягивается в песне далее как на две музыкальные стопы, редко на три. Как исключение из общего правила составляют песни с целыми кóлонами, распеваемыми на одну гласную, наподобие древних церковных крюковых фит. Это растяжение гласных мы встречаем систематически проведенным во всей песне до конца и всегда на том же самом месте².

Начало песни определяет дальнейший ее склад, ритмический и гармонический, который строго выдерживается в продолжение всей песни до мельчайших подробностей. Изменения в середине песни влекут за собою тождественные изменения и в дальнейшем продолжении ее. Склад, раз принятый, неизменно выдерживается и относительно повторений целых кóлонов. При повторениях обыкновенно делаются некоторые изменения в мелодии.

Что касается модуляций в песнях, то нельзя признать справедливым существующее мнение, что в русских песнях модуляции не встречаются. Есть целый разряд песен, основанных на так называемой церковной цефаутной гамме. Этот ряд звуков представляет в песнях модуляции (говоря языком музыкантов) из тоники в субдоминанту и доминанту, но без вводного тона, то есть в фригийский мажор. Другой разряд песен представляет модуляции из тоники в параллельный натуральный минор (то есть, напр[имер], из мажора в ля минор без диезов). Модуляции из минора в мажор встречаются реже.

Вообще даже в мелодиях, которые можно исполнять на одних белых клавишах фортепиано, видно искусство владеть древними тональностями. Переходы из фригийского мажора (соль мажор без *фа-диеза*) в обыкновенный мажор, а также в натуральный минор (гамма от *ми*) и в локрийскую тональность (гамма от *ля*) совершаются с большим искусством: бесспорно, что ни у кого из композиторов не найдется примеров, которые могли бы служить доказательством умения настоящего искусно пользоваться разнообразными ладами, как это делает народ. При чередовании песен можно также наблюдать то же модуляциями. Запевала, начиная другую песню, делает мелоди-

² В первом выпуске изданных мною песен в самом тексте песен обозначены ясно, курсивом и повторением гласных букв, все случаи растяжения гласных. Также обозначены и все ударения. Достойны особенно внимания ритмические ударения, приходящиеся на гласные, не имеющие ударения в разговорной речи. Так, например, слова ко́лодезь, глубо́кий, ко́лодезь, глубоко́й и т. п.

ческий оборот в родственные тональности, и песня продолжается в другом ладе и складе.

Вышеизложенное не исчерпывает еще вполне всего, что можно сказать о дальнейших формах, могущих служить музыканту прототипом для музыкальных произведений. Если мы обратим внимание на текст большой песни с начала до конца, то нас поразит стройность форм. Мы встретим известные музыкантам двух- и трехколенные формы, увидим резко отделяющиеся вступления, а также самостоятельные заключения в конце песни. Известная музыкантам вариационная форма также присуща русской песне.

В самом порядке исполнения песен народом, одной за другой, видна органическая связь и эстетический смысл, имеющий в виду цельность художественного впечатления. К известному моменту бытовой обстановки подбираются и соответствующие по содержанию песни (свадьбишные или свадебные по оригинальному народному словообразованию), или рекрутские, или одни хороводные, предшествуемые так называемыми сборными и оканчивающиеся расхожими песнями, или исключительно распеваются одни похоронные причитания на голос. Никогда крестьянин не решится спеть хороводную песню во время исполнения хоровых или плясовую среди духовных стихов. В этом всегда видно соблюдение цельности эстетических настроений, на что составители программ наших концертов редко обращают внимание. Подбор одних хоровых песен, обыкновенно начинающийся с протяжной и заканчивающийся плясовой со вставками шуточных, представляет собой те же смены различных *Adagio*, *Allegro*, *Scherzo*, *Presto*, которые встречаются в больших музыкальных сочинениях.

Таким образом, русская народная песня содержит в себе зародыш высших разнообразных музыкальных форм.

II

О гармонии русских народных песен

<...> Ознакомившись с строем русской музыки и с характером ее исполнения в народе, мы приходим к заключению, что стиль русских народных напевов полифонический. Только никогда не слышавший стройного русского народного хора может утверждать, что в хороводах поют в унисон. Правда, что звуки главной мелодии охотнее повторяются большинством поющих, вследствие чего она и выступает рельефнее других, второстепенных мелодических оборотов. Но тщетно стали бы мы искать исключительно в теории контрапункта искусства создавать русские мелодии и сопровождения к ним. <...>

<...> Каждый исполнитель крестьянского хора имеет красивую мелодию, ею вдохновляется и пленяет слушателя. Таким образом, в крестьянском хоре все, от первого до последнего певца, имеют возможность производить эстетическое впечатление на слушателя, тогда как в ученом хоре, исполняющем контрапунктические премудрости, не все исполнители имеют самостоятельные мелодии и роль большинства состоит в механическом интонировании интервалов по нотным знакам.

Следует еще заметить, что участвующие в крестьянском хоре не поют по определенным, разученным нотам, а являются импровизаторами; они каждый раз видоизменяют мелодию, смотря по оборотам других поющих и сообразуясь с текстом, их вдохновляющим. Хотя подобное исполнение и не соответствует всем требованиям учебников контрапункта, но нужно быть глухим, чтобы не испытывать общего художественного впечатления, слушая хороший крестьянский хор. Соберутся пять-шесть мужиков, один затянет песню, другие подпоют, и выходит удивительно складно. Пригласите вы несколько патентованных профессоров музыки, умудренных в контрапунктических тонкостях, попросите их затянуть русскую песню и послушайте, что у них выйдет. Ни один профессор не в состоянии подпеть крестьянскому хору, чтобы не испортить его. <...> Никакой композитор не разъяснит вам гармонический смысл народного напева в такой степени, как это поясняют варианты песен, то есть отклонения от главной мелодии, делаемые всеми исполнителями в хоре. <...>

После знакомства в общих чертах с законами ритма и гармонии, а также с некоторыми особенностями русской песни, посмотрим, в чем заключаются главные недостатки современного музыкального образования, тормозящие дальнейшее развитие русской музыки.

Их нужно искать, во-первых, в отсутствии знаний ритмики, вследствие чего является неумение писать русским размером (и вообще ритмически правильно) мелодии, которые составляют душу музыки. <...>

Мне случалось анализировать, напр[имер], мелодии, задаваемые ученикам для сочинения фуг. Из числа всех примеров может быть, десять процентов случайно годны для разработки: из остальных нет никакой возможности составить красивую музыкальную фугу, так как они совершенно не подходят под логические требования законов ритма. В примерах, задаваемых ученикам, нет тех ясных ритмических форм, по которым созданы великие художественные фуги Баха и др., хотя и заметно желание подражать образцам классиков. Переводя музыкальные задачи, задаваемые ученикам, на таковые же в стихах, мы получим следующее. Ритмическая задача состоит в том, чтобы ученик написал стихи. При этом ученику указывается определенный размер. Если это размер обыкновенного четырехстоп-

ного дактиля (чаще других встречающийся в музыкальных задачах), то совладать с ним возможно, так как он естествен. Но представьте себе такого рода задачу. Ученику предоставлен стихотворный размер, в котором первая строка содержит четыре стопы, вторая — пять с половиной, третья — семь стоп, четвертая — три стопы с половиной и т. п. При этом рифмы не на концах слогов, а где вздумается: в одной строке на втором слоге, в другой на пятом — и все в таком роде. В подобном виде представляются многие музыкальные темы, даваемые для разработки. <...>

Преподавание нередко ведется как бы с преднамеренною целью испортить природный слух. Упражнения в контрапункте, задаваемые ученикам, правильнее назвать упражнениями в том, как научиться пренебрегать ритмом и гармонией и писать без мелодий. По большей части это простой подбор звуков, имеющий мало общего с логическими, здоровыми эстетическими требованиями. Никто не станет отрицать необходимость изучения ни строгого стиля, ни контрапункта, на котором выработали свою технику лучшие мастера, но непременно следует ввести ритмический элемент в задачи, задаваемых ученикам, чтобы придать музыкальный смысл этим упражнениям. Педантизм и тиски школы не способствуют развитию творческих дарований. Вообще под громким названием теории музыки следует подразумевать практическое руководство для скорейшего приобретения навыка в звукоизвержениях, нередко производящих только одно раздражение слуха. Стряпня из звуков, так усердно практикуемая в музыкальных школах, еще далеко не стоит, как бы следовало, на степени точной науки. Современную теорию музыки правильнее назвать сводом практических приемов для получения разнообразных музыкальных сочетаний. Эта теория бессильна для подробного разъяснения такого явления, как русское народное музыкальное творчество; она не даст ответов на многие звуковые недоразумения. Все прикрывается рутиной и личным вкусом. Законов ритма в музыкальных училищах не преподают как следует, а без соблюдения их нет и музыки. Следовало бы в самом начале приступать к изучению законов ритма. Ни одна музыкальная задача не должна быть предлагаема ученику без законченной ритмической формы, как бы ни были ничтожны ее размеры. Ритмика указывает, как должна быть написана мелодия и какими разнообразными способами она может ритмически видоизменяться. Не все же ученики гении, чтобы создавать бессознательно. <...>

<...> Ритмические упражнения в различных ладах, по образцам народных песен — в русском размере, как выразился Глинка, и по ритмически правильно анализированным примерам образцовых композиторов, конечно, могут лишь развить талант, так как это, действительно, та здоровая сфера, в которой может жить и развиваться эстетическое чувство.

В этих формах гениальные люди выражали свои мысли и чувства, в них же выливает свою душу народ, бессознательно распевая свои песни, эти вечно чудные образцы гармонии и ритма.

Образование слуха в этом направлении — задача весьма достижимая. Искусство импровизировать мелодии в русском стиле возможно развить. Заучивая различные мелодические обороты и вслушиваясь в гармонию лада, на первый раз всегда представляющуюся странною, легко освоиться со всеми народными приемами. Сознательное отношение к выдающимся ритмическим и гармоническим явлениям в значительной степени может облегчить на первый раз лишь кажущуюся трудность усвоить себе все песенные обороты. Во всяком случае из русского, даже не принадлежащего к крестьянскому сословию, несравненно легче выработать искусного певца народных песен, чем образовать хорошего контрапунктиста. В народных мелодиях все основано на правильном понимании языка, размера и звуковых сочетаний; это, так сказать, сама природа с ее безыскусственностью. Тут все ясно и доступно. Контрапунктический же стиль не свободен от насилия — это продукт школы. В сочинениях самых талантливых контрапунктистов всегда найдутся следы угловатости, сухости, неловкости всех хитросплетений, многое является непонятным в этой игре звуков. Все эти высиженные и вымученные звуковые обороты бледнеют перед живыми и простыми народными напевами.

Музыка без ритмических форм не есть еще произведение искусства. Это лишь материал для разработки. Звук получает жизнь лишь тогда, когда он облекается в те самые формы, в которых человек выражает свои мысли. Язык поэзии требует более совершенных форм, чем язык прозы. Стихотворный размер — это настоящая сфера для выражения поэтических мыслей.

Всякого истинного поклонника изящного не может не привести в отчаяние, с каким леденящим равнодушием русская музыкальная интеллигенция относится к вымирающей русской народной песне. Остается мало надежды спасти удивительно быстро исчезающие остатки гениального народного творчества. <...> Не говоря уже о напевах, разговорный язык народа — и тот изменяется. Всякий хотя несколько знакомый с народным творчеством не может не пожалеть о подобном положении дела. Следующее поколение, конечно, потеряет уже все, так как благоприятные условия для развития русской песни значительно изменились. Русская общинная жизнь, конечно, более всего способствовала развитию единомыслия в понимании не только различных условий бытовой жизни, но и отразилась на понимании законов песенного творчества. Не святая ли обязанность наших музыкальных учреждений немедленно заняться собиранием по разным углам России остатков народной поэзии, чтобы спасти их от всеразрушающего влияния времени?

И на такое дело не находится ни средств, ни времени... <...>
Труды Музыкально-этнографической комиссии,
т. I. М., 1906, с. 374—398.

Юлий Николаевич Мельгунов (1846—1893) — пианист, музыкальный теоретик, критик, фольклорист-собираатель и исследователь русских народных песен. Основной труд — «Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные». Первый выпуск подготовлен к изданию при участии Н. С. Кленовского (СПб., 1879), второй — композитора П. И. Бларамберга (СПб., 1885). В «Этнографическом обозрении» за 1890 год (№ 3) содержится его статья «К вопросу о русской народной музыке» (по поводу новейших созданий народных песен). В рукописном наследии Мельгунова сохранились исследования по ритмике, в частности «Элементарный учебник музыкальной ритмики», опубликованный после смерти автора (см. «Труды Музыкально-этнографической комиссии», т. 3, вып. I. М., 1906, с. 3—80).

Ал. С. Фаминцын

**О СОЧИНЕНИИ г. ШАФРАНОВА «О СКЛАДЕ
НАРОДНО-РУССКОЙ ПЕСЕННОЙ РЕЧИ,
РАССМАТРИВАЕМОЙ В СВЯЗИ С НАПЕВАМИ»**

<...> Рассматривая сии последние [народные песни] одновременно с напевной и стихотворной их сторон, ему [автору] нередко приходится касаться вопросов специально музыкальных, и в этой области определения и пояснения его нередко страдают неточностью, недомолвками и даже погрешностями. Приступая к рассмотрению отношения напева русской народной песни к ее тексту, автор утверждает, что «так как метр во всех версификациях не имеет никакого отношения к тональности напевов (к мелодическому движению звуков вверх и вниз по октавной лестнице) и может состоять в связи только с их ритмическим построением, то есть их музыкальными размерами, то мнимонародно-русский тонический или слоударительный размер должен бы был состоять в соответствии риторических ударений текста с наибольшими напевными протяжениями; так, слова (или, вернее, слоги), риторически ударяемые, пелись бы самыми длинными нотами, ударяемые только грамматически — не столь длинными, вовсе же неударяемые слоги были бы постоянно петы самыми краткими или наиболее дробными нотами». Разбираемый затем пример (песня «Катенька веселая») приводит автора к заключению, что «как совпадение, так и несовпадение ударений с протяжениями совершенно случайные и не находятся между собою ни в каком соотношении». Заключение это во многих случаях действительно оправдывается, но оно не может иметь вполне того значения, которое придает ему автор, потому что несовпадение протяжений напевных тонов с ударяемыми слогами текста никак не может служить доказательством того, что в напеве не соблюдены ударения текста. <...> Так называемые долгие (ударяемые)

слоги <...> стихов могут в пении довольствоваться лишь акцентом, присущим сильным временам тактов, и могут легко обходиться без большего против так называемых коротких (неударяемых) слогов протяжения. Прибавлю еще, что автор, утверждая, что метр не имеет никакого отношения к мелодическому движению звуков вверх и вниз, упускает из виду и все те средства, которыми, кроме протяжения, обладает музыка для акцентуации, то есть для выделения данного ударяемого слога напева из среды прочих, соседних с ним, неударяемых слогов. Такими средствами могут служить: 1) поставление подлежащего ударению слога на главное, сильное время такта, как уже замечено выше, всегда несущего на себе самое сильное в такте ударение; 2) поставление данного слога на более высокий (при некоторых условиях даже на более низкий), сравнительно с прочими соседними слогами, тон; 3) произвольное на тоне, соответствующем данному слогу, усиление голоса, кроме того, 4) в песнях, исполняемых многоголосно, достаточно бывает иногда даже, не меняя тона, ведущего главную мелодию голоса, придавать ему посредством изменения в прочих голосах аккорда другое гармоническое значение, чтобы выделить соответствующий этому тону слог напева из среды всех прочих. <...> Рассмотрим пример, на котором г. Шафранов строил свои доказательства, а именно начало песни:

22



Г-н Шафранов выписывает тоническую и напевную (ритмическую) схемы этой песни, выражающиеся так:

Схема тоническая: $\frac{1}{2} \cup \cup \cup \cup \mid \frac{1}{2} \cup \cup \cup \cup \mid \frac{1}{2} \cup \cup \cup \cup \mid \frac{1}{2} \cup \cup$
 Схема напевная: $\cup \cup \cup \cup \mid \cup \cup - \mid \cup \cup \cup \cup \mid \cup \cup -$

принимая при этом исключительно во внимание протяжение каждого слова в напеве, и из сопоставления этих схем выводит, что не только не оказывается повсеместного совпадения слогов ударения с наибольшими напевными протяжениями, но как раз противоположное тому. Взглянув же на данный напев поближе и не только со стороны напевных протяжений, мы, напротив того, найдем, что напев совершенно верно передает помеченные над тонической схемою ударения, а именно: песня поется в счете $\frac{2}{4}$, и главные ударения приходятся, естественно, на первую восьмую каждого такта:

$\cup \cup \cup \cup \mid \cup \cup - \mid \cup \cup \cup \cup \mid \cup \cup -$

Кроме того, короткие слоги текста, приходящиеся на вторую

половину второго и четвертого тактов, несмотря на большее протяжение свое ($=1/4$), не только не несут ударения, так как они стоят на слабых временах тактов, но в то же время поются на самые низкие ноты данной мелодии, вследствие чего эффект от этих слогов еще более ослабляется. Не следует вообще упускать из виду, что о музыкальном произведении, будь оно простая песня или многосложная симфония, должно судить не на основании кропотливого взвешивания протяжения каждой отдельной ноты, но по тому непосредственному впечатлению, которое оно производит на слушателя в живом исполнении, действуя на него всеми своими сторонами, всеми свойствами ему средствами. Всякий, кто без предвзятой мысли прослушает стих «Катенька веселая, Катя чернобровая» с приведенным у г. Шафранова напевом, должен согласиться, что непосредственный эффект от нее таков, что тонические ударения текста вполне воспроизводятся данным напевом. В числе следующих стихов этой песни есть и такие, в которых риторические ударения текста утрачиваются в пении, <...> и в результате нельзя <...> не согласиться с автором, что риторические ударения не могут быть рассматриваемы как главная основа, на которой строятся русские народные песни. Такого результата мы достигаем тем путем, который избран г. Шафрановым, но с известными поправками, а именно обращая внимание на несовпадение в некоторых стихах риторических ударений не с одними только протяжениями соответствующих тонов напева, но вообще с музыкальной акцентуацией их, какими бы средствами таковая в напеве ни достигалась. <...>

В вокальной музыке, произведения которой состоят из совокупности речи и напева и к которой, разумеется, принадлежит и русская народная песня, слитие этих двух элементов в одно органическое целое происходит в некотором роде по закону параллелограмма сил. Смотря по большему или меньшему равенству или неравенству в данной форме вокальной музыки «сил» того или другого элемента (речи или напева), другими словами, смотря по равноправности в ней обоих названных элементов или преобладанию одного из них над другим, результат слития речи с напевом выражается, с одной стороны, в форме сухого разговорного речитатива (полное преобладание речи над напевом), с другой — в форме колоратурной итальянской арии (полное преобладание напева над речью) с бесчисленными промежуточными между этими двумя полюсами степенями взаимных соотношений речи и напева, которые могут быть до некоторой степени изображены графически, в виде градусных делений на линии, соединяющей указанные два полюса, из коих назовем первой буквой *А*, а второй — *В*. Г-н Шафранов <...> склонен признавать в русской народной песне вообще полное подчинение речи напеву, другими словами, он дает место

русской народной песне на полюсе *В*. Необходимая в этом отношении поправка положения г. Шафранова должна заключаться в перемещении русской песни из указанного ей г. Шафрановым места в *В* на значительное число градусов по направлению от *В* к *А*. Заметим далее, что русские народные песни по характеру своему, а соответственно тому и взаимные отношения в тех или других из них речи и напева, оказываются до того разнообразными, что было бы крайне ошибочно для всех русских народных песен вообще определить соответствующее им место на одном каком-либо градусе линии *АВ*, как это делает г. Шафранов, утверждающий, будто бы в них речь вполне подчиняется напеву. Напротив того, область русской народной песни в данном отношении так пространна, что, будучи нанесена на линию *АВ*, она займет не одно деление, а целую серию их, причем нельзя, однако, не заметить, что занятое ею место будет находиться ближе к *В*, чем к *А*. <...>

<...> Обращаясь теперь к рассмотрению отношения напева к тексту, как оно проявляется в действительности в русских народных песнях разного характера. Подобно тому как многие слова и слоги, не несущие на себе риторических ударений, в обиходной речи выговариваемые как бы вскользь, быстро и почти без ударений, в возвышенной декламации получают часто более сильную акцентуацию, более значительное протяжение, так еще в гораздо большей степени проявляется это в пении. Пение относится к декламации, к говорению так, как художественная поступь, художественные телодвижения в пляске и пантомиме — к простой ходьбе и обыденным движениям человека. Как здесь каждый шаг, каждое движение, не утрачивая основной цели, основного назначения своего, принимает лишь более грациозный, пластический вид, так и в пении песенная речь, сохраняя свое основное метрическое строение, облекается в более широкие ритмо-мелодические формы: не только главные слоги просодических (тонических) периодов, несущие риторическое ударение, но и прочие, по выражению Классовского, «подавляемые» этим ударением, утрачивающие свои собственные грамматические ударения, соседние слоги получают большее значение, выражающееся как в большем их усилении или протяжении, так и в восстановлении ритмико-мелодическими средствами подавляемых в говорении ударений. <...>

Игнорируя на указанные уступки, делаемые на счет вполне точной декламации текста песен в пользу специально музыкальных свойств напевов их, в большинстве песен, имеющих скорый и умеренно скорый темп, тем не менее при живом осмысленном исполнении их весьма явственно просвечивает, если можно так выразиться, через напев метрическое сложение песенной речи. В первой строфе таких песен мы в большинстве случаев находим столь близкое соотношение и соответствие

речи и напева, столь первое музыкальное воспроизведение главных и второстепенных акцентов речи, что о «полном подчинении текста напеву», о котором говорит г. Шафранов, не может быть и речи, напротив, в большом числе случаев мы замечаем, что текст управляет напевом, делая ему, конечно, в свою очередь местами уступки, о которых я говорил выше, без которых органическое слияние речи с напевом было бы немислимо.

В песнях, имеющих медленный темп, называемых протяжными (и полупротяжными), музыкальный элемент обыкновенно значительно преобладает над текстом. Народный певец дает в них волю своему музыкальному вдохновению, он останавливается в музыкальной декламации текста не только в конце колен и стихов, то есть на цезурах, как во многих песнях скорых, но и в середине колен и поет нередко длинные мелодические фигуры на отдельные слоги текста, которые получают вследствие того нередко чрезвычайное протяжение. Однако, если опять присмотреться ближе к таким песням, мы замечаем, что эти продолжительные остановки по преимуществу имеют место на главных, ударяемых слогах <...> наиболее значительных слов стиха. <...>

<...> В некоторых протяжных песнях преобладание музыкального элемента становится действительно весьма значительным, когда народный песнелазатель, увлекаясь потоком изобретаемой им мелодии, ведет ее далее, чем бы требовал стих или строфа текста, и тогда он действительно подчиняет текст напеву, повторяя, иногда без особенной логической необходимости, лишь в угоду широко раскинувшейся мелодической волне напева, некоторые слова текста, получающие в таком случае как бы значение канвы, по которой певец вышивает мелодические узоры напева. Но и в таких случаях обыкновенно повторяются преимущественно слова текста, наиболее важные и пространные мелодические фигуры напева совпадают по преимуществу же с ударяемыми слогами этих слов. <...>

Еще одно замечание. Абсолютно музыкальная (то есть сочиняемая без всякого словесного текста) мелодия всегда представляет полную равномерность, симметрию частей. В некоторых же мелодиях русских народных песен мы не находим такой симметрии частей. <...> Эта равномерность колен музыкальных периодов, разумеется, вызвана требованиями текста, то есть равномерностью колен стихов, а не наоборот. Приведенных фактов, кажется, достаточно для доказательства неосновательности категорического заявления г. Шафранова, будто бы в русских народных песнях песенная речь вполне подчиняется напеву.

До сих пор я говорил лишь об отношении напева к первой строфе ее текста (или к первому стиху, если им исчерпывается все содержание напева). Что же касается остальных строф

(или стихов), то они строятся приблизительно по складу первой строфы (или первого стиха), но не «точь-в-точь», как утверждает г. Шафранов. <...> Сравнение прочих строф (стихов) песни с первыми и между собою показывает, что, как по количеству входящих в состав их слогов, так и по месту нахождения в них главных (риторических) и второстепенных (грамматических) ударений, они нередко и даже весьма часто различаются между собою, а потому в этих «прочих» (но не первых) строфах (стихах) нередко проявляется несоответствие, несовпадение акцентов словесных и напевных; эти «прочие» строфы (стихи) действительно подчиняются установленной, созданной принаровительно к первой строфе (первому стиху) мелодии, оправдывая собою, но только в указанных пределах, слова г. Шафранова о подчинении текста напеву <...>

Фаминцын Ал. С. О сочинении г. Шафранова «О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами». Спб., 1881, с. 49—65.

Александр Сергеевич Фаминцын (1841—1896) музыкальный критик и композитор. Учился в Лейпцигской консерватории. В 1865—1872 годах профессор музыки и эстетики в Петербургской консерватории. Печатался в журналах «Голос», «Пчела», «Музыкальный листок» и других. С 1867 по 1871 год издавал журнал «Музыкальный салон». Перевел ряд учебников по музыкально-теоретическим дисциплинам. Помимо публикуемой работы несомненный интерес представляют книги: «Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе, с особенным указанием на ее проявление в русских народных напевах» (Спб., 1889), «Скоморохи на Руси» (Спб., 1889), «Гусли — русский народный музыкальный инструмент» (Спб., 1890), «Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа» (Спб., 1891).

С. И. Миропольский

О МУЗЫКАЛЬНОМ ОБРАЗОВАНИИ НАРОДА В РОССИИ И В ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЕ

<...> В нашей народной песне <...> сказались глубокие художественные элементы богато одаренного поэтического чутьем славянского племени. В этом смысле народная песня в педагогии есть носительница живых индивидуальных основ национального воспитания. При этом народная наша песня служит незаменимым средством для образования здорового вкуса, понимания изящного и способности им наслаждаться. Эта песня проста, но высокохудожественна: простота и захватывающая всю душу глубина ее мелодии, своеобразная оригинальность ее гармонии составляют такие черты ее воспитательного идеально-эстетического влияния, которые уничтожают всякую возможность

заменить ее искусственным суррогатом. Народной песни так же нельзя заменить в начальном воспитании, как нельзя заменить ничем молока матери для младенца; конечно, можно и без последнего выкормить ребенка, но посмотрите, сколько живых стихий и детского здоровья погибнет в этом выкармливании; сухой, бледный и чахлый физически, он будет таким и нравственно без укрепляющей дух дитяти здоровой родной песни родного народа.

Имея в запасе роскошный образовательный материал народного музыкального творчества, было бы просто крайне нерасчетливо не воспользоваться им на пользу школы, на пользу образования народа. Стоя за музыкальное образование и, в частности, за хоровое пение в нашей начальной школе, мы стоим на почве живой и веской действительности, на почве вполне практической. Что это так, самый скептический читатель может убедиться из обозрения того, что сделано по этому предмету в более просвещенных странах Европы.

Миропольский С. И. О музыкальном образовании народа в России и в Западной Европе. 2-е изд. Спб., 1882, с. 50—51.

Сергей Иринесвич Миропольский (1842—1907) — музыкальный писатель, автор ряда работ по вопросам образования, в том числе музыкального. Деятель народного просвещения, педагог-методист.

В. В. Стасов

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ РУССКОГО ИСКУССТВА

Наша музыка

<...> Народная песня звучит и до сих пор повсюду: каждый мужик, каждый плотник, каждый каменщик, каждый дворник, каждый извозчик, каждая баба, каждая прачка и кухарка, каждая нянька и кормилица приносят ее с собою в Петербург, в Москву, в любой город, из своей родины, и вы слышите ее в течение круглого года. Она окружает нас всегда и везде. Каждый работник и работница в России, точно тысячу лет назад, справляют свою работу не иначе, как распевая целые коллекции песен. Русский солдат идет в бой с народною песнью на устах. Она сродни каждому у нас, и не надо археологических хлопот для того, чтоб ее узнать и полюбить. Поэтому-то и каждый русский, родившийся с творческою музыкальною душою, с первых дней жизни растет среди музыкальных элементов, глубоко национальных. А случилось еще то, что почти все значительнейшие русские музыканты родились не в столицах, а внутри России, в провинциальных городах или в поместьях своих отцов, и там провели всю первую молодость (Глинка, Даргомыжский,

Мусоргский, Балакирев, Римский-Корсаков). Другие немало годов своей юности прожили в провинции, за городом, в частых и близких соприкосновениях с народной песней и народным пением. Первые и самые коренные музыкальные впечатления их были национальные. Если уже давно не было у нас художественно развившейся народной музыки, то в этом надо винить только неблагоприятные условия русской жизни в XVIII и XIX веках, когда все народное было затоптано в грязь. И все-таки национальность в музыке была так сродна всем, до того была общею коренною потребностью, что даже в екатерининский век, век придворных париков и пудры, то тот, то другой музыкант наш пробовал вставлять национальные мелодии в свои плохие оперы — сколки с плохих европейских опер тогодашнего времени. Так было позже и с Верстовским. Национальные элементы являлись тут в самом несчастном виде, но все-таки они были налицо, они свидетельствовали о такой потребности, которой не существовало у других народов. Но едва времена немного переменились, едва речь зашла в жизни и литературе о народности, только что к ней снова загорелись симпатии, — тотчас явились талантливые люди, желавшие создавать музыку в народных русских формах, им всего более свойственных и дорогих. Нет сомнения, европейские композиторы (по крайней мере, сильнейшие и талантливейшие между ними), вероятно, пошли бы по той самой дороге, по которой идут наши начиная с Глинки, но такой дороги для них более не существует. Это доказывается очень явственно тем, с какою жадностью хватались они всегда за каждую музыкальную национальность, даже чужую, даже за одну ее крупинку. Вспомните, как, напр[имер], Бетховен не раз пробовал брать себе темами русские народные песни, Франц Шуберт — словацкие, Лист — венгерские. И все-таки они не создали ни русской, ни словацкой, ни венгерской музыки. Музыка не заключается в одних темах. Для того чтобы быть народной, для того чтобы выражать национальный дух и душу, она должна адресоваться к самому корню жизни народной. А ни Бетховен, ни Шуберт, ни Лист ничуть не адресовались к народной жизни и только брали драгоценные самоцветные камни, уцелевшие у того или другого народа, для того чтобы вставить эти прекрасные, свежие, вечно юные, сверкающие создания в ту музыкальную оправу, которая была свойственна общеевропейской художественной музыке. Они не опускались в тот мир, к которому принадлежали эти изящные, случайно встречавшиеся им характерные обломки, они только играли с ними, любовались на их красоту и выставляли их в блестящем освещении своего таланта. На долю русских музыкантов выпали иные условия жизни. Они уже не посторонние гости, они «свои» в том мире, откуда вынеслись на свет народные наши и вообще славянские мелодии, и потому они владеют ими свободною рукою,

способны дать им выступить во всей правде и силе их колорита, склада, характера. <...>

Вестник Европы, 1883, кн. 10, октябрь, с. 566—568. Текст приводится по изд.: Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1952, с. 526—527.

Владимир Васильевич Стасов (1824—1906) — искусствовед, критик, общественный деятель. Почетный академик. Автор многочисленных работ о русской живописи, музыке. К области фольклористики относится, собственно говоря, лишь одно исследование Стасова — «Происхождение русских былин» (СПб., 1868), в котором он проводит мысль о восточном происхождении русского эпоса. Музыкальной же стороне народного творчества Стасов в своих статьях, как это ни странно, внимания почти не уделял.

С. Я. Капустин

ЗАКОНЫ СТРОЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ И СВЯЗЬ ИХ С СТРОЕМ ОБЩИННОЙ ЖИЗНИ РУССКОГО НАРОДА

<...> Если взять в расчет все, что зачастую говорится и пишется относительно русского народа, то, конечно, придется прийти к заключению, что или народная песня неверно выражает душу народа, или что иностранный ученый слишком увлекся в своих похвалах этой песне.

Но, как нам кажется, ни то, ни другое предположение не оправдываются теми выводами, которые получены в последнее время из исследований у нас общинного землевладения и юридических обычаев нашего народа.

Эти исследования действительно дали факты, свидетельствующие о том, что степень умственного развития нашего народа не так низка, как доселе предполагалось; что под тою грубою корой, которою кроет его обстановка суровой жизни, таится ум, усвоивший множество знаний из окружающей природы и из тех разнообразных и сложных отношений, которые возникают в его общинной жизни. Исследования раскрыли, что сущность общинной жизни такова, что в ней всякое простое обстоятельство в отношениях одного человека к другому непременно и всегда осложняется и приходит в связь с жизнью всего общества, между тем как в нашей городской жизни подобные осложнения встречаются весьма редко; у нас, например, какое-либо семейное дело так и остается делом частным, вмешиваться в которое возбранено в большинстве случаев даже и суду; в деревне, наоборот, оно тотчас выводится из сферы дел частных, и именно вследствие того, что за семейным, например, несчастьем, разладом, беспорядком следует обыкновенно разлад в хозяйстве двора, который отражается на общественных распорядках по землевладению, по исполнению

натуральных повинностей, платежу налогов и на других вопросах, прямо касающихся всего общества. Вот поэтому-то в деревне размах суждения о чем-либо всегда более широк, нежели в городе, прямолинейности в заключениях почти нет, односторонних увлечений и зависящих от сего шатких убеждений не встретите. Напротив, если здесь что понято, то понято крепко и установлено твердо; что здесь обсуждено, то обсуждено с самых разнообразных точек зрения и применительно к многообразнейшим жизненным отношениям; можно сказать, что если в деревне дело коснется, например, куска холста, проданного за недоимку, то здесь будет тронута не только поле, на котором возделывался лен, но изба, в которой прялись из него нитки при мечтах обрядить семью к празднику, и проч. Вот поэтому-то здесь чья бы то ни была печаль, горе, радость — всегда дойдут до другого; не скользнут они при том ни для кого мимоходом, так как самый легкомысленный принужден будет силою вещей и строя жизни продумать о них и с той и с другой стороны и таким образом глубоко прочувствовать.

Вот, по нашему мнению, где ключ к уразумению поражающего разнообразия, глубины и высокого поэтического чувства русских народных песен.

И действительно, эти песни ясно говорят нам: до каких глубоких изгибов человеческой души доходит мысль простого пахаря, с какой тончайшею деликатностью умеет он касаться многих явлений духовной жизни; как много в этой с виду грубой массе нежности, мировой любви, всепрощения; какой у нее тонкий и едкий юмор; какой могучий и широкий взмах мышления; какая стальная воля. Обо всем этом говорят и текст песен, и их мелодии.

<...> Но еще бо́льшая связь строя жизни нашего народа с его музыкой открывается нам из своеобразной гармонизации его хоровых песен. Об этой гармонизации мы ничего не знали до последнего времени. Наши исследователи народной жизни, собиратели текста и мотивов песен чуяли, так сказать, какую-то особенность в хоровом пении крестьян, но дать себе в этом отчета не могли, приписывая особенность впечатления не чему иному, как своеобразности обстановки и певцов.

Замечалось еще и другое явление: постоянные неудачи в деле гармонизации народных мотивов. Несмотря на даровитость многих из замечательных наших композиторов, ни одному из них не удавалось положить народную песню на хор, оркестр, фортепиано так, чтобы она вполне сохранила своеобразный характер. Выходили очень красивые музыкальные вещи, но далеко не похожие на народные песни. И вот только в последние годы одному из наших ученых музыкантов, Ю. Н. Мельгунову, удалось после многолетних исследований подметить, что в крестьянском хоре каждый голос, взятый по-

рознь, ведет особую вариацию главного мотива, которые, сливаясь все вместе, составляют полную гармонию. <...>

Ниже мы приведем результаты научно исследованных Мельгуновым законов такой гармонизации; здесь же постараемся дать объяснение прямой ее зависимости от склада народной жизни. Деревенский мальчик с самой колыбели растет среди звуков песни; к наступлению зрелого возраста он уже слышал и сам перепел бесчисленное число раз все мотивы песен, все их видоизменения (вариации); зимой в избе, летом — на улице во время игр со своими сверстниками, на работах в поле он постоянно слушал, как поют, подпевал большому, пел сам по себе. Следовательно, он столь много занимался музыкой деревни и столь долго практиковался в хоровом пении, сколько не может учиться и практиковаться ни один ученик консерватории. Целое море звуков известного сочетания усвоено им к зрелому возрасту, и эти звуки стали нераздельной частью его внутреннего Я. И вот если природа наделила его хорошим голосом и особенно сильным поэтическим чутьем, то этот отборный певец будет постоянно под влиянием немолчного голоса своего таланта, стремления петь, петь и петь. То же самое будет совершаться и с другими такими же отборными певцами. Поводов же и случаев быть им всем вместе всегда много в деревне, живущей по общинному складу жизни. Год от году к отборным певцам станут примыкать новые, такие же отборные из подрастающих поколений, и в деревне не может переводиться кучка людей, хранителей заветного приема пения, знатоков своего дела, поэтов-творцов в области своеобразных русских мелодий, способных воспроизводить в минуты вдохновения бесчисленные вариации мелодии, творить во время самого разгара песни. И эти вариации, конечно, не окажутся чем-либо дисгармонирующим в хоровой песне, но придадут свойственные ее содержанию выражения и оттенки их. Таким образом, чего не может выразить простая мелодия, спетая одним голосом, то может быть высказано вариациями других голосов. Так, например, затаенную муку души в данной песне выразит вариация одного данного голоса хора, выдвинувшись на первый план всей музыкальной картины; идею прощения, входящую в содержание той же песни, выскажет другой голос в созданной им вариации; кипучую борьбу страсти, твердую решимость, силу воли, выраженные в последующих словах песни, резко очертят другие голоса, более обладающие средствами выражать такие именно движения души; вариации, ими созданные, оттенят эти места песни. Понятно, что такое исполнение песни будет иметь громадное влияние на слушателя, произведет поражающее впечатление; песня покажется полною глубокого содержания, крайне характеристичною.

Просто и естественно возникает и складывается эта гармонизация, пути ее — это вообще пути проявления человеческой природы, несколько не изумительные; но та сложная форма, в какой они предстают перед нами, являясь в образе слившихся во единое целое звуков хоровой гармонии, труднодоступна для анализа и потому казалась и кажется чем-то чрезвычайно искусственным и якобы невозможным для простого необразованного крестьянина. Действительно, запомнить хоровую песню так, чтобы воспроизвести ее в целостном виде, записать все голоса фотографически — нет никакой возможности; воспроизвести ее на нотах может только художник, но и тот при следующих лишь условиях: 1) знания души; всей обстановки жизни деревни, всего внутреннего мира ее обитателей, и 2) знания именно законов гармонизации русских народных песен.

Итак, существование общины у нашего народа отразилось и на его музыке. Эта музыка, дитя общинного строя жизни, в то же самое время — живая книга, повесть всего святого, высокого, поэтического, коренящегося в этой жизни; это указатель идеалов, создаваемых данным строем жизни, напоминатель о них для людей, их забывающих.

Насколько многосторонняя и многосложна жизнь при общинном складе, насколько здесь видна и понятна для всякого неразрывная связь между вздохом в семье и каким-либо делом — хозяйственным в поле, общественным в сборной избе, настолько же всеобъемлюща и выразительница этой жизни, коллективная деревенская музыка. Познать последнюю значит понять и познать многое в строе русской поземельной общины, охватывающей, как ныне доказано, не одну хозяйственную деятельность крестьян, но все стороны их жизни (семейную, общественную, нравственную, религиозную). Музыка песни, в особенности хоровой, может досказать нам многое из того, что мы еще мало понимаем, основываясь только на данных статистики, археологии и проч.; она несомненно пояснит и художнику-беллетристу кое-что из того, пред чем он ныне становится в тупик или прибегает к измышлениям, основанным на наблюдениях иной жизни, чуждой деревне. <...>

Известия Русского географического общества, 1884, т. 20, вып. 2, с. 160—165.

Семен Яковлевич Капустин (1828—1891) — видный публицист, знаток крестьянской жизни. По окончании юридического факультета Казанского университета поступил на службу в Главное управление Западной Сибири. С 1865 года живет в Петербурге. С 1869 года по 1883 заведовал внутренним отделом газеты «Правительственный вестник». Ему принадлежит ряд трудов по изучению народного быта и хозяйства.

Статья С. Я. Капустина основана на народovolьческих позициях с идеализацией общинного строя. Ошибочно, конечно, утверждение автора, что разрушение этого строя ведет якобы к отмиранию крестьянской песни.

Тем не менее его высказывания представляют исторический интерес и отражают в какой-то степени существовавшую в те годы точку зрения некоторых любителей музыки.— *Примеч. редактора.*

Д. И. Стефановский

О НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

<...> Неудовлетворительность существующих сборников объясняется односторонностью их составителей. Филологи и этнологи обращали исключительное внимание на слова, музыканты же смотрели только на мелодию. Этого зла нельзя исправить сопоставлениями разных сборников, так как песни записывались обыкновенно в различных местах: тексты в одном, напевы в другом. Между тем песня есть нераздельное, цельное создание народного творчества. Мы можем, конечно, при разборе отличить текст от напева, подобно тому как в человеческом организме различаем кости и мускулы, но ясно, что эти части росли вместе, что они связаны взаимно и обусловлены жизнью целого организма. Песня есть тоже своего рода организм. Понять и объяснить песню возможно только в том случае, когда она записана с фотографической точностью, когда одинаковое внимание было обращено на слова ее и на мелодию, когда указано место, время, исполнявшее лицо. Я знаю только один сборник, который отчасти удовлетворяет этим требованиям, это сборник М. Балакирева. К сожалению, на текст обращено мало внимания; кроме того, присутствие аккомпанемента, самого по себе очень художественного, уменьшает достоинство сборника в смысле точного снимка песни так, как ее поет народ. Другой прекрасный сборник принадлежит Мельгунову. Здесь обращено много внимания на текст и приведены так называемые подголоски. Главнейшая заслуга Мельгунова состоит, однако, в том, что он первый открыто высказал положение, что не должно приписывать ни одной ноты, которой бы не слышал сам собиратель, и что он первый осуществил требование покойного князя Одоевского: «народный напев такая же святыня, как и народное слово». Но и в этом сборнике слишком преобладает теоретическая сторона: сборник не столько является снимком народного творчества, сколько защитой и доказательством новой теории минора. Я не оспариваю, впрочем, последней, а только хочу сказать, что ей не место в сборнике народных песен. Сборниками Балакирева и Мельгунова нам, русским, можно справедливо гордиться, так как на Западе нет подобных оригинальных и серьезных трудов.

Собирание песен затруднительно для отдельного лица. Редко случается, чтобы музыкант обладал необходимыми филоло-

гическими, историческими и эстетическими знаниями, еще реже, чтобы филолог или этнограф обладал нужным музыкальным образованием. Между тем обе стороны одинаково важны. Поэтому можно думать, что дело собирания народных песен весьма успешно подвинется, если записывание будет производиться двумя или более лицами зараз, причем каждый обладал бы специальными знаниями или по музыке, или по филологии и этнографии. Подобные экспедиции могли бы привести к самым блестящим результатам. Особенно важно это для русской песни. Здесь возникает неизбежно затруднительный вопрос о денежных средствах. В данном случае, однако, есть основания надеяться, что ученые общества и частные лица, сделавшие так много для родного искусства и науки, вспомнят наконец и о народной песне, которая так долго и так несправедливо оставалась в пренебрежении.

Музыкальное обозрение, 1886, № 19, с. 148.

Дмитрий И. Стефановский — музыкальный критик. Печатался в «Музыкальном обозрении».

И. П. Ларионов

МУЗЫКАЛЬНЫЕ АРАБЕСКИ. ПО ВОПРОСУ О ВЛИЯНИИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА НА ИСКУССТВО

Опыт гармонического и ритмического изучения строения народной песни, сделанный г. Мельгуновым, указал нам поразительное соответствие этого строения с законами акустики, которым так часто противоречат выводы <...> головной музыкальной теории <...>. Акустика имеет огромное влияние на усовершенствование устарелой теории, а законы ее полнее всего осуществляются в жизни народного творчества, следовательно, безыскусственная песня народа для рациональности теоретических знаний так же нужна, как и сама акустика. <...>

Среда и народность, создающие человека, направляют также и деятельность его. Ни абсолютной оригинальности в творчестве, ни безусловной свободы в нем нельзя себе даже и представить. Поэт и музыкант свободны и оригинальны в своих произведениях лишь относительно, а не безусловно. Субъективное начало всегда действует в них лишь под влиянием объективного. Ни поэт, ни музыкант, при всей своей субъективности, при всем богатстве развития своей личности, не могут выйти из сферы тех жизненных условий, которыми природа окружила их еще с младенчества. Анализ композиции различных эпох доказывает, что гениальное творчество лучших представителей музыки возникало всегда под влиянием музыки народной. <...>

Влияние народных песен на образование композиционного стиля неотразимо, а между тем много русских напевов пропадает у нас бесследно, не будучи записанными из уст поющего народа. Если же напевы эти и записываются по временам музыкантами, то в большинстве случаев собиратели уродуют их, поступают с ними слишком бесцеремонно в записи своей приращением к ним композиционного метода, мало имеющего общения с народным музыкальным творчеством. Например, русские песни, как известно, имеют склад чисто полифонический, а собиратели придают им вид не существующей в народе гомофонии. <...> Само основание песен зиждется совсем не на хроматизме гамм мажорной и минорной, а лишь на строгом диатонизме гаммы чисто природного склада.

Саратовский справочный листок, 1887, № 181.

Иван Петрович Ларионов (1830—1889) — музыкальный критик, сотрудник «Саратовского справочного листка», композитор; собирал и записывал в Саратовской губернии народные песни.

Н. Е. Пальчиков

КРЕСТЬЯНСКИЕ ПЕСНИ, ЗАПИСАННЫЕ В СЕЛЕ НИКОЛАЕВКЕ МЕНЗЕЛИНСКОГО УЕЗДА УФИМСКОЙ ГУБЕРНИИ

Предисловие к первому изданию

<...> Почти 30 лет живу я в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии. В течение всего этого времени я всегда с особенным удовольствием и вниманием прислушивался к песням здешних крестьян; мне эти песни очень нравятся, и любимым моим желанием было записать их, и притом так, как поют крестьяне, или по возможности близко к их пению; но я не знал, как это сделать, и потому пришлось прибегнуть к разным попыткам воспроизвести песню николаевских певцов и певиц, или песельников и песельниц (как их зовут здесь). Начал я эти попытки с того, что записал с голоса одной только песельницы до 50 песен, подладил к ним, как умел, аккомпанемент, и считал, что работу эту я окончил очень удачно. Но когда пригласил хор и попросил его спеть эти песни, то увидел, что мои записи вовсе не похожи на крестьянские песни, что они поют совсем не то и что их песни лучше, и разнообразнее, и полнее. За разъяснением я обратился к имевшимся у меня музыкальным сборникам русских песен; оказалось, что приемы, употреблявшиеся составителями этих сборников, были те же, что и мои, то есть что записывался один голос (напев) и к нему прилаживалось фортепианное сопровождение по мере способностей и умения соби-

рателя; при сличении же одной и той же песни в двух различных сборниках оказалось, что субъективный взгляд составителя сборника на песни и усвоенные им приемы изложения выражался вполне ясно, между тем как напев самой песни часто изменялся, и иногда до совершенной неузнаваемости. Пришлось заключить, что приемы составителей сборников неудовлетворительны и что искать разъяснений следует не у них, а в другом источнике. Таким источником у меня могли быть только николаевские певцы и певицы как хранители записываемой песни. Прибавлю мимоходом, что хотя попытка моя найти разъяснение в сборниках потерпела неудачу, но при сравнении записанных мною песен с сборниками выяснилось, что большинства моих песен в них нет и, следовательно, работа моя хотя с этой стороны оказалась имеющей какое-либо значение. Но меня это уже не удовлетворяло, и я продолжал искать способа записать «Николаевскую песню». Не уяснив себе еще внутреннего строения песен и слыша от разных лиц разнообразное исполнение одного какого-либо напева, я полагал, что певцы «поют неверно», пока не попытался сложить два голоса одной и той же песни, записанные от разных исполнителей. Сложенные голоса дали дуэт, но вполне своеобразный. Дуэт этот заставил меня повнимательнее относиться к исполнению певцов и привел впоследствии к убеждению, что каждый певец и певица не «неправильно» передают известный напев, а только «своеобразно», «по-своему», и это наблюдение дало мне повод предполагать, что если записать побольше голосов и сложить их, то выйдет нечто похожее на крестьянскую песню в хоровом ее исполнении. Я начал записывать голоса разных баб и мужиков, не разбирая, хорошие или плохие они певцы, записывал тщательно каждую ноту; если случалось, что музыкальная фраза пелась один раз известным образом и повторялась потом уже с изменением одной или двух нот в ней, то я заносил и эти ноты, хотя таким образом выходило, что у одного и того же лица в одно и то же время записывалось 2 и 3 ноты, что физически, конечно, невозможно, но избежать таких комбинаций при желании сохранить все оттенки напева я не мог, да и при совместном исполнении всех этих напевов такие дополнительные нотки дают чрезвычайно яркую окраску песне. Записав таким образом несколько песен с 6 голосов, я попытался сделать им механическую сводку и сделал ее для 12 песен. Сводка вышла нестройная, негладкая, с массой диссонансов и других недостатков. Чтобы выяснить себе причину этого явления, пришлось опять обратиться к моим певцам и певицам, и от них я узнал, между прочим, следующую историческую подробность. Со времени переселения крестьян, составляющих в настоящее время с Николаевку, из Пензенской и других губерний, то есть приблизительно с начала нынешнего столетия и до 60-х годов, каждую весну все наличное взрослое население собиралось

в один хоровод и пело песни, если и не вполне стройно, то относительно складно, имея, таким образом, возможность выработать известный способ исполнения песен, для всех исполнителей однообразный. Затем с 60-х годов хоровод разбился на две части по улицам, составляющим с. Николаевку, и по веснам собирается теперь уже два хоровода. Исполнение песен, как в том, так и в другом хороводах, потеряло свое единообразие, а с течением времени и с наплывом сторонних лиц из соседних деревень настолько изменилось, что «петь одной улице с другою стало неловко». Вот эта-то неловкость и отразилась в моей сводке 12 песен и дала мне немало бесполезных хлопот и работы при проверке записей. Таким образом, старые, настоящие, истинные и правильные напевы николаевских песен следовало искать у стариков и старух, принимавших деятельное участие в хороводах до 1860 г. и имевших в то время репутацию хороших песельников и песельниц. Таких лиц, еще оставшихся в живых, указали мне человек 10 или 12. Я позвал их к себе и с их голосов записал снова почти все песни. Из разговоров при записывании мне выяснилась еще та особенность взгляда николаевских певцов на песни, что они не делают никакого различия между песней одноголосой (для одного голоса) и хоровой. Они прямо говорили мне: «мы этого не разбираем», «все песни сообща поем», «каждую песню можно петь вместе». Все эти «сообща», «вместе» указывают на то, что полным выразителем исполнения песни в Николаевке можно признать только хор, а отдельные певцы поют только как бы элементы или части песни, напевы, из которых в хоре вполне складывается вся песня. При дальнейших работах уяснилось мне, что хор николаевских крестьян имеет и свои особенности, а именно, что в нем нет голосов только сопровождающих известный мотив. Каждый голос воспроизводит по-своему напев (мелодию), и сумма-то этих напевов составляет то, что следовало бы назвать «песней», так как она воспроизводится вся, со всеми оттенками, исключительно только в крестьянском хоре, а не при единоличном исполнении. <...> Всякая песня представлена поэтому в моем сборнике в нескольких вариантах (от 6 до 10 и более), и если все эти варианты спеть разом или исполнить на каких-либо однородных инструментах с тянущимся звуком, то получится почти полное представление о том хоровом исполнении, которое придает песне сам народ, и о той манере, с какой один и тот же напев разрабатывается народом. Если же бы при подобном одновременном исполнении всех вариантов и оказались какие-либо нелады и неправильности, например, один голос пел бы фигуру *si — la*, а другой одновременно *la — si*, то нужно иметь в виду, что при хоровом исполнении певцы и певицы крестьяне строго следят друг за другом, подлаживаются и не допускают таких колебаний и в местах особенно ярких, определяющих склад или поворот на-

пева, придерживаются однообразного какого-либо исполнения известной фигуры. Само собою, что это говорится о лицах, признанных за песельников и песельниц; лица же, не имеющие такой репутации, но участвующие в хороводах и в хорах, поют однажды затверженный напев, не прилаживаясь, а как при-выкли.

К этому считаю необходимым добавить, что все мои рассуждения и положения, изложенные выше, имеют только местное значение; они касаются лишь николаевских песен и николаевских певцов и певиц. Как поют и как поются песни в других местах России — я не знаю и потому никаких обобщений из моих определений не делаю. <...>

Пальчиков Н. Е. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии. Спб., 1888, с. IV—VII.

Николай Евграфович Пальчиков (1838—1888) — исследователь-фольклорист: собирал и изучал русские народные песни. Окончил Казанский университет. Служил мировым посредником в своем родном селе Николаевка, где и записывал песни с 1864 года.

Н. М. Лопатин

СБОРНИК РУССКИХ НАРОДНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

Часть первая. Тексты

Предисловие

<...> Народные песни представляют собою нераздельно-целостное, внутренне связанное единение музыкального напева и текста; ни напев песни, отдельно взятый от текста, ни текст ее сам по себе в народе не существуют. Ни один самый искусный певец из народа не напоет песни без слов, также не передаст во всей полноте стиха или, лучше сказать, всего склада песенной речи в пересказе. Народный певец «сказывает» песню, то есть столько же ее поет, сколько и говорит. Это свойство народных песен, своеобразный прием исполнения их хором, основанный на природном подголоске, и особенные законы песенной речи в связи с напевом, еще мало исследованные научным образом, исключают возможность передать народные песни иначе как через буквальное записывание напевов и слов их с сохранением до последних мелочей всех подробностей народного исполнения.

Лирические песни составляют богатый и обширный отдел песенной поэзии русского народа: в них выражались и до сих пор выражаются лирические чувства русского человека в са-

мых разнообразных условиях его быта за всю его историческую жизнь, в силу чего и получили они неисчерпаемое многообразие текстов и напевов и разнообразие их вариантов. Между тем записанный отрывочно текст, отсутствие вариантов, помещение самих песен без выбора, без строгой группировки и как случайно попавшегося собирателю материала, что обыкновенно делается во всех наших сборниках, не может дать полного понятия о настоящей народной песне, которая жила и создавалась в пору расцвета народной поэзии и которая в наше время упадка непосредственного народного творчества часто живет в виде искоженного.

Сличение вариантов — первое основание к критическому изучению песен: оно раскрывает их историю, указывает пути к изучению песенной речи в связи с напевом и тех самобытных законов, которые руководят народом в создании песен и в исполнении их. Не менее важно уяснение и тех сторон народного быта, которые получили свое выражение в известной песне или послужили причиной и основанием к ее возникновению; без этого народная песня часто непонятна и как бы лишается всей полноты своего художественного содержания.

Вот эти-то задачи мы поставили себе, издавая часть собранного нами материала в виде систематического свода русских народных лирических песен, с подбором вариантов, с объяснениями как в отношении словесного их содержания, так и их напевов. <...> Если наш опыт сколько-нибудь поможет знакомству с истинной природою наших народных песен и если он подчас облегчит собою труд собирателя — наша задача будет исполнена. <...>

Вступление [к первой части]

<...> Лад песни, то есть ее напев и склад — песенная речь — друг от друга неотъемлемы. «Ни складу, ни ладу», — говорят в народе про певца, когда он путает песню. Народное выражение «навести песню на голос» также указывает на это важное значение текста как элемента песни. <...>

По своему музыкальному строю русская песня весьма легко поддается вариациям напева и его украшениям, а природное чутье к красоте сочетания звуков заставляет певца, раз ему поют основной напев, украшать его подголосками. <...> Но все эти вариации напева не разрушают стиха песни, или точнее, склада песенной речи и не разрушают самого напева. Песня остается спетою всякий раз так, как ее певец спел в первый раз, то есть так, как он ее знает петь и как он ее всегда поет. Основание песни остается то же, а изменения голоса — только вариации певца. <...> Внутреннее единение напева и текста влечет за собой то, что песня, живя лишь в памяти певцов, од-

нако доходит к нам неизменившиеся от веков, давно минувших. Но с другой стороны, это же единение напева и текста в соединении с способностью певцов к вариациям производит другое явление, и уже совсем противоположное тому, о котором мы сейчас говорили. <...>

<...> Попробуйте спеть песню в Орловской губернии так, как вы ее слышали, положим, в Тверской, — и вам часто скажут: «Нет, это не та песня, у нас ее не так поют!». При проверке часто покажется, что разница между песней орловскою и тверскою ничтожная, но при более внимательном рассмотрении обоих напевов обнаружится действительная разница, и не та, которая дается изменениями, имеющими свойства вариаций. Подобные изменения песен можно, как кажется, разделить на два вида.

В одном случае стих песни и главное основание напева остаются те же, но являются изменения в некоторых переходах напева; также является совсем новый прием украшения второй (что дает уже другой характер вариациям). В этом случае непризнание народными певцами песни указывает на то строгое их отношение к основному напеву, при всей их свободе в вариациях, которое их делает педантами в исполнении песен и указывает на точное сознание ими главной основы напева и отличие от его вариаций. Другой случай тот, когда одна и та же песня настолько изменяется, что получается иной лад напева и иной склад речи. Вы чувствуете, что песня та же, но уже настолько измененная, что вы не скоро и споетесь с певцами, зная лишь свой напев ее. Как в первом, так и во втором случае изменения напевов — не вариации его, а это целое разноречие песни — ее вариант, только в первом случае вариант очень близкий, в другом — более уже отдаленный. <...>

Народный певец иногда применяет песню к себе и доходит через то до творчества в ней. <...> Песня «Соловьишко» получила в своих вариантах такое отличие, что создала из себя как бы новую песню «Подуй, непогодушка». Известная песня «Не вечерняя заря», старинная по своему происхождению, сохранившаяся преимущественно в нашей великороссийской Украине, в Орловской и Воронежской губерниях, поется там, не изменяясь в варианты, напротив, в остальной России, начиная уже с Тульской губернии, изменилась в целый ряд вариантов и дошла в иных из них до полного разложения своего первообраза.

Рядом с такими изменениями наши народные песни в силу своего строя имеют необычайную способность самостоятельно творить из себя, и часто песня, не изменяясь ни в основании напева, ни в тексте, однако одним образом поется в средней полосе России и получает другой склад в бурлацкой лямке на Волге, и совсем иной на солдатском походе, не говоря уже о том, что народная песня в своем характере напева всегда

отражает ту обстановку, в которой она непосредственно родилась. <...>

Другой вопрос, который необходимо решить собирателю: можно ли записывать все без разбора, что только в народе поется? <...>

Записывая песни, нельзя записывать все, что ни запоеет певец из народа. Строгое критическое отношение и к песне и к певцу необходимо. <...>

Приступая к записыванию песен, необходимо выбирать певцов и просить их петь «старинные песни» или сначала попросить спеть такую или другую песню, уже известную собирателю. Когда певцы видят, что записывающий любит и ищет именно песни старинные, они начинают сами их вспоминать, начинают спеваться заранее для собирателя — и часто собиратель удивится сам тому материалу, который он неожиданно найдет. <...>

При записывании песен собиратель с одинаковым вниманием должен относиться как к напеву, так и к тексту песни, потому записывать песни лучше вдвоем: один записывает напев, другой одновременно текст; совместное записывание сокращает время и дает все способы к буквальной передаче песни. <...>

Народные певцы замечательно твердо поют свои песни: по большей части сбить певца с его напева представляется невозможным. Потому толкового певца, если только он поет не особенно широко и не очень варьирует, <...> можно прерывать и останавливать когда угодно, и лишь не следует этим пользоваться, когда собиратель слушает песню в первый раз, чтобы таким образом не разрушить цельности впечатления. <...>

При полифоническом строе русских народных песен весьма важны подголоски: они служат первым указанием гармонии песни. Но не всегда собирателю придется услышать песню в хоре, тогда второй голос часто бывает легко записать от того же певца. Для этого следует по записанным нотам петь песню записывающему и просить певца петь вместе. В таком случае народные певцы часто дают втору, то есть делают подголоски, которые и следует тут же заносить на ноты. Такие же подголоски и вариации напева делают певцы, изменяя в иных куплетах песни основной ее напев. Это также должно быть записываемо собирателем. Когда случается слышать песню от хора, то всего лучше записывать ее сначала от запевалы, который обыкновенно поет главную мелодию, а затем уже, если хор состоит из небольшого количества голосов, записывать при совместном их исполнении сопровождающие голоса (лучше в таком случае лишь от двоих); если же хор состоит из большого количества голосов, тогда представляется возможность лишь записать более выдающиеся подголоски. <...>

<...> Народ ясно различает самую песню от ее хоровых украшений. В хоре певцы ясно сознают, что каждому из них

делать должно, а потому-то всякий хор непременно должен спеться, и хор спевшийся легко споет даже и новую для него песню. В хоре певцы не поют только элементов песни, как говорит Пальчиков, — напротив, одни голоса поют главную основу песни, «ведут» ее, как характерно выражается народ, другие поют украшения главной мелодии. Эти последние и составляют сопровождающие голоса, и их отличительная черта в народном хоре та, что они не поют исключительно одно сопровождение, но поют ту же мелодию, как и главные голоса, только измененную. <...>

<...> Определить же главный напев ее [песни], хотя бы слышанной в большом хоре, с разнообразными подголосками нетрудно: из ряда подголосков тот, который определеннее других, около которого концентрируются другие, который, наконец, поется запевалой, есть основной подголосок, в нем лежит основная мелодия песни. <...>

В. П. Прокунин

СБОРНИК РУССКИХ НАРОДНЫХ ЛИРИЧЕСКИХ ПЕСЕН

Часть вторая. Песни

Предисловие ко второй части

<...> Вопрос о том, как гармонизовать русские народные песни, до сих пор не установился, и все, что делается в этом направлении, должно считать только опытом.

Если сличать большинство существующих переложений русских песен для голоса и фортепиано, то окажется, что все эти переложения могут быть сведены к трем главным типам: к сопровождению аккордами, к сопровождению контрапунктическому и к сопровождению чисто инструментальному.

В большинстве сборников русских песен гармонизаторы пользуются всеми тремя вышеуказанными способами; исключение представляет пока сборник Мельгунова, в котором все песни имеют контрапунктическое сопровождение в виде подражания хоровому исполнению народом.

Приступая к переложению песен нашего сборника, я решил держаться до некоторой степени приема, указанного Мельгуновым в объяснениях, приложенных им к его сборнику, и состоящего в том, что лад и гармония песни должны быть выведены из записанных от хора подголосков <...>.

Не подлежит сомнению, что при гармонизации песен, записанных от хора, прием этот должен считаться наилучшим, так как гармонизатору остается только привести в порядок готовый

уже материал, но прием этот не может быть применен в песнях одиночных или хотя и хоровых, но записанных от одного певца <...>. В таких песнях нет подголосков, и гармонизатору, желающему во что бы то ни стало пользоваться при переложении песен исключительно этими последними, придется или оставить песню не гармонизованную, или искать гармонического ее объяснения в отклонениях (вариациях), которые позволяет себе от времени до времени поющий, а за неимением их прибегнуть к сличению записанной песни с вариантами ее из других местностей. Но варианты различных местностей часто значительно разнятся друг от друга в построении мелодии; вариации же, делаемые при исполнении песни певцами, хотя и представляют отдельно взятые прекрасные самостоятельные мелодии, при совместном исполнении легко могут дать невозможную какофонию и, вместо того чтобы помочь делу, могут подчас лишь сбить с толку гармонизатора.

Таким образом, рекомендованный Мельгуновым способ далеко не всегда может быть применен на практике, и гармонизатор нередко может быть поставлен в необходимость обойтись, так сказать, собственными средствами и гармонизовать песню по аналогии с другими песнями. <...>

<...> Как я, так и сотрудник мой, Н. М. Лопатин, держимся того мнения, что не следует слишком увлекаться в погоне за подголосками, а относиться к этому делу весьма осторожно: тщательно разбирать, какая именно мелодия главная, основная, и обозначать это каким-либо способом при издании сборника.

В большинстве случаев певцы начинают песню с основной мелодии, но может случиться и наоборот. Весьма часто при хоровом исполнении главная мелодия бывает разбита между двумя голосами и каждый из них поет ее не так, как бы она пелась, если бы песня исполнялась как одиночная <...>.

При переложении песен, записанных от хора, а равно и таких, которые хотя и были записаны от одного лица, но были раньше или после слышаны мною в хоровом исполнении, я в фортепианном сопровождении старался подражать хору и для того, чтобы сопровождение это звучало полнее, прибегал к удвоению в верхней октаве как основного напева, так и подголосков. Песням одиночным я считал за лучшее придать сопровождение контрапунктическое, а не аккордами, как более соответствующее характеру и духу русской песни (нечто вроде искусственного подголоска). Количество сопровождающих голосов у меня различное, смотря по характеру напева. Иной напев допускал сопровождение в три, четыре голоса, для другого достаточно было и одного сопровождающего голоса, и попытки мои прибавить для большей полноты еще один или два голоса не давали желанного результата, так как изменяли характер песни.

Сопровождающие мелодии или часть их я заимствовал иногда из других вариантов песни, а при сочинении искусственного подголоска старался, насколько возможно, подражать характеру и рисунку основного напева. Главной моей заботой при этом было не создание какого-нибудь необыкновенно красивого контрапункта или пикантной гармонической комбинации, а то, чтобы сочиненный мною искусственный подголосок, давая плавную по возможности мелодию, не затемнял как-нибудь основного напева и не искажал его характера.

Кроме того, я старался примирить, насколько возможно, практику народного пения с музыкальной теорией, для чего и избегал, где мог, запрещенных последований. Тем не менее весьма часто нельзя было без ущерба для характера песни избежать ходов октавами, скрытых октав, а равно и хода двух голосов в прямом направлении в приму, без которого не обходится почти ни одна песня при хоровом исполнении ее народом.

Возможно, что многим сделанные мною переложения покажутся несколько однообразными и неполными, но я уже сказал, что не искал при переложении песен каких бы то ни было гармонических эффектов. Также не было задачей нашего издания дать возможно полное переложение народных песен для одного фортепиано: мы желали только сохранить в неизменном виде напевы песен, которые мы слышали, и дать полную возможность одному голосу спеть слышанную нами песню так, как поет ее народный певец, и с сопровождением, которое не разрушало бы ее основного характера¹. <...>

Сборник русских народных лирических песен. Опыт систематического свода лирических песен с объяснениями вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н. М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В. П. Прокунина и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву. М., 1889.

Текст приводится по изд.: Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни/Ред.: вступ. статья В. Беляева. М., 1956. с. 37—57.

Николай Михайлович Лопатин (1854—1897) — собиратель и исследователь русских народных песен. Окончил юридический факультет Московского университета (1878). Мастерски пел народные песни, собирал их (исключительно лирические) и записывал во многих вариантах от самых искусных певцов. Путем сличения вариантов пытался установить типические черты стиля и историю отдельных песен. «Сборник русских народных лирических песен...» — основной труд Лопатина (совместно с В. П. Прокуниным). Лопатин — автор «Полного народного песенника» (1885) и ряда рассказов.

Василий Павлович Прокунин (1848—1910) — пианист, педагог, композитор, собиратель русских народных песен. Окончил Московскую консер-

¹ По этой именно причине во всех моих переложениях я всячески избегал низких басовых звуков, так как мне никогда не приходилось слышать их при хоровом исполнении русской песни народом. <...>

ваторию (1877). Первый записал и опубликовал образцы русского народного многоголосия в сборнике «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано» в 2-х выпусках (1872—1873), под ред. П. И. Чайковского. Основной труд (совместно с Н. М. Лопатиным) — «Сборник русских народных лирических песен...», где фортепианное сопровождение большинства песен выдержано в подголосочном стиле.

Г. И. Успенский

НОВЫЕ НАРОДНЫЕ СТИШКИ

(Из деревенских заметок)

2

<...> А скоро вслед за звуком гармонии, как всегда, неведомо откуда доносятся звуки девичьих песен. Откуда они? Никогда не угадаешь. Но они всегда одни и те же, они вековечны в своей приятнейшей гармонии и милы именно тем, что вечны, неизменны; неведомо откуда несутся, но всегда доносят вековую радость жить на свете. Чего-чего не пережито этой деревней, хотя бы в эту зиму? <...> Горя, нужды, тоски, холода, голода, слез, злобы — тьма! Но вот несутся же эти животворные, вечные, неизменные звуки, несутся они, как звуки песни жаворонка. Неизменна эта песня сначала для малого ребенка, потом для молодого парня и, наконец, для старика. Человек был ребенком — стал стариком, а жаворонок все тот же: все так же прячется в солнечном луче, в глубине светлого воздуха и поет все ту же вековечно-неизменную, радостную песню. И народная песня такая же вековечно-неизменная, и она говорит только о неугасимой, несокрушимой силе жизни, напоминает только эту радость жить, звучит никогда не стареющим, вечно и неизменно юным звуком. <...>

3

В народной жизни, как и в жизни «общества», переживает-ся, несомненно, время «переходное». <...> Поколеблена поэ-му и творческая мысль народа, но что она живет непрестанно, в этом не может быть никакого сомнения.

Не из чего собрать и сложить народу песню, былинку, но сочинить «стишок», откликнуться на разнообразнейшие явления обыденной жизни, этого даже и «утерпеть» нельзя народу. И вот он сочинил так называемую «частушку», то есть «куп-лет» (слово в слово), и этими «частушками» откликается на каждую малость жизни. <...>

Собрав эти «частушки» с такою же тщательностью, как собираются статистические сведения о всяких мелких подробностях хозяйства в крестьянском дворе <...>, мы имели бы точное представление о нравственной жизни народа. <...>

Русские ведомости, 1889, № 110, 23 апреля. Текст приводится по изд.: Успенский Г. И. Собр. соч., в 9-ти т., т. 8, с. 550.

Глеб Иванович Успенский (1843—1902) — писатель-демократ, уделявший в своих произведениях немало внимания характеристике деревни: ее быта, культуры, крестьянского мирозерцания. В цитируемой очерке впервые в литературе поставлен вопрос о частушке как новой поэтической форме фольклора.

В. А. Мошков

НЕКОТОРЫЕ ПРОВИНЦИАЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ В РУССКОМ НАРОДНОМ ПЕНИИ

Одна из интереснейших и в то же время почти не тронутых наукою сторон русской народной песни — это ее сторона географическая. Сюда относятся: распространенность песни, многообразные изменения, претерпеваемые ею при переходе из одной местности в другую, родство наших песен с песнями других народов, славянских и неславянских, и проч. Сюда же относится вопрос о музыкальных говорах России и множество других вопросов, возникающих при сравнении между собою песен и напевов, собранных в самых отдаленных концах России.

Начнем с народной гармонизации песни.

Наблюдениями многих наших этнографов-собирателей установлен тот несомненный факт, что русский деревенский хор исполняет свои песни не просто в унисон или в октаву, но что голоса отдельных певцов идут до некоторой степени самостоятельно, образуя в общем гармоническое целое, совершенно своеобразное. Благодаря этой своеобразности русскую народную гармонизацию никоим образом нельзя смешать с гармонизацией европейской. Примеру Пальчикова, едва ли не первого из собирателей, обогатившего русскую литературу многочисленными записями народной мелодии с гармонией, последовал и Прокунин, который в недавно вышедшем сборнике лирических песен (Лопатин и Прокунин. Москва, 1889 г.) дал целый ряд подобных же записей.

Способ записывания гармонии, принятый Пальчиковым, значительно разнится от способа, предлагаемого Прокуниным, а потому и внешний вид материалов того и другого несколько различается между собой. Труд Пальчикова по записыванию народной гармонии поистине можно назвать египетским.

Собравши напевы 124 народных песней в селе Николаевке (Уфимской губернии, Мензелинского уезда), он имел терпение голос каждой песни записать от 6 до 8 раз, от каждого из лучших певцов деревенского хора. Сложивши 6—8 голосов, то есть исполнивши их одновременно голосами или на однородных инструментах с тянущимся звуком, мы получим, говорит Пальчиков, такое впечатление, как бы слушали деревенский хор.

Но при самом поверхностном взгляде на партитуры Пальчикова можно заметить, что это не совсем так. <...> Действительно, <...> тому, кто слышал исполнение деревенских хоров, бросаются в глаза, во-первых, чрезвычайное разнообразие ритмических фигур, исполняемых разными певцами одновременно, а во-вторых, множество диссонансов. То и другое, по словам Пальчикова, избегается в деревенском хору подлаживанием певцов одного к другому. Но в чем именно заключается это подлаживание, то есть какие ритмические фигуры и какие ходы голосов получают первенствующее значение при совместном исполнении и что отбрасывается певцами, этого г. Пальчиков не указал. А потому материал его при всем богатстве остается сырым.

<...> Есть, однако, средство воспользоваться самой сущностью народной гармонии, которую дает материал Пальчикова. Дело в том, что при совместном исполнении 8 голосов те ритмические и мелодические фигуры имеют более шансов на выдающуюся роль в хоре, которые повторяются по крайней мере у двух голосов, уже потому одному, что они сильнее других. Взявши из записей Пальчикова только такие фигуры, повторяющиеся не менее как у двух голосов, и отбросивши все остальное, мы смело можем сказать, что взяли самую сущность этих записей. Производя такую операцию над несколькими песнями Пальчикова, мы получили двухголосную гармонизацию с весьма редкими трехнотными аккордами, причем все диссонансы исчезли. Но извлеченная таким способом гармония народной песни в общем ничем не отличается от материала, собранного Прокуниным. Способ записывания народной гармонии этим последним отличается от способа Пальчикова тем, что мелодия песни и подголоска записывается от одного человека, а не от 6 или 8. Способ Прокунина давно уже практикуется и нами, а потому скажем о нем несколько замечаний из собственного опыта. При записывании мелодии от разных лиц из народа не всегда попадают певцы, которые отдают себе полный отчет в том, что и как они поют. Есть такие, которые строго различают главную мелодию от подголоска, причем главную мелодию могут петь соло и притом, сколько бы раз ее ни повторяли, исполняют одинаково. Подголосок же могут петь только тогда, когда кто-нибудь вместе с ними поет главную мелодию. Между такими певцами, весьма редкими в на-

роде, попадают замечательные мастера, легко и скоро подбирающие подголосок к какой угодно мелодии, даже слышанной ими в первый раз. Такие мастера пользуются особым почетом среди прочей поющей деревенской молодежи как своего рода художники. Далее идут такие певцы, которые очень твердо знают основную мелодию, но подголоска петь не умеют. Наконец, такие, которые иногда поют в хоре подголосок, иногда главную мелодию, а когда приходится петь отдельно, то постоянно сбиваются с главной мелодии на подголосок и обратно. Таких певцов в деревне большинство. В хоре они идут очень твердо, но при отдельном исполнении передают одно и то же место песни один раз так, другой иначе, чем приводят в отчаяние неопытных записывателей.

Вот три главных типа деревенских певцов.

От певцов первого типа записать основную мелодию песни с ее подголоском, разумеется, очень легко. Но и от певцов последнего типа возможно записать то же самое, если только собрать все различные вариации песни, исполняемые певцом, и сложить их вместе ноту за нотой, фразу за фразой. Полученная подобным образом народная гармония всегда имеет вид дуэта, у которого главная мелодия, в противоположность с общим характером европейских дуэтов, лежит внизу, аккомпанирующий же голос (подголосок) вверху. Записывая означенным способом мелодию песни и ее подголосок, мне удалось составить довольно большой запас дуэтов, составляющих, как мне кажется, сущность народной гармонии. <...>

<...> В самой России гармонизация народная далеко не повсеместна. Нынешним летом мне удалось побывать в Белоруссии и в Полесье. Я прожил по две недели в Борисовском и Мозырском уездах Минской губернии. Часто приходилось слышать деревенские хоры, но кроме точного следования голосов в октаву я не заметил тоже никаких следов гармонизации. Исключение составляли только разве хоры нищих слепцов мужчин и женщин с их поводырями, но и у них голоса следовали все время в октаву или в унисон и только на предпоследней ноте расходились в квинту или в терцию <...>. Слово подголосок в Белоруссии известно. Но всякий раз, когда кто-либо заявлял свое умение петь подголоском, пел в октаву выше с основной мелодией, возвращаясь к ней, когда основная мелодия поднималась слишком высоко. Очевидно, что подголосок понимается в Белоруссии несколько в ином смысле, чем в Велико-россии и Малороссии. Таких случаев, как мы описали выше относительно великорусских и малорусских певцов, чтобы один и тот же певец исполнял одно место сначала одним, а потом другим манером и чтобы из таких двух мелодий, сложенных вместе, составила гармония, в Белоруссии мы при всем своем старании не нашли, хотя нам удалось записать там около 400 мелодий. <...>

Как бы взамен гармонии хора в Белоруссии и Полесье, так же как в Малороссии и Польше, существуют деревенские скрипачи, подыгрывающие хоровым песням преимущественно на свадьбе и играющие с голосом поющих не в унисон, а в известном гармоническом отношении. <...>

<...> Скрипка варьирует [строфу] до бесконечности, иногда и экспромтом.

<...>

Белорусские старообрядцы, принадлежащие в описываемой местности к числу беспоповцев федосеевского толка, далеко не так фанатичны и строги в вере, как, например, их олонецкие собратья. <...> Между прочим, это сказывается в отношении к народной песне. Тогда как в Олонецкой губернии последователи даже самого слабого из беспоповских согласий, даниловского или поморского, считают большим грехом петь светские песни, старообрядцы белорусские не видят в этом никакого греха и даже сопровождают свое пение гармоникой, которая у олонецких старообрядцев считается «чертовой потехой». <...>

В первый раз, когда мне пришлось услышать пение нескольких парней-старообрядцев, исполнявшееся в нос и горлом, наподобие еврейского вытья в синагоге, оно произвело на меня чрезвычайно неприятное и отчасти комическое впечатление, тогда как белорусы, слушавшие это пение, встречали его с непритворным восторгом. <...> Впоследствии, когда мне удалось ближе познакомиться с пением старообрядцев, в особенности хоровым, оно мне очень понравилось.

<...>

Движение голосов, как я уже говорил, было только в октаву и унисон, но замечательную прелесть придавали хору два парня и две девушки, певшие горлом и в нос, в то время как все остальные пели обыкновенно. Тембр носового пения, напоминавший плохое подражание звуку виолончели и весьма неприятный в отдельности, в хоре, сливаясь с другими голосами, придавал всему пению необыкновенно приятный оттенок. Общее впечатление старообрядческой мелодии, соединенной с оригинальным хоровым исполнением, было какое-то архаическое. Мне казалось, что я перенесся по крайней мере на сто лет назад, но вместе с тем припомнилась далекая родина, детство, и мною овладела какая-то тихая грусть. Я положительно не мог припомнить другого случая в жизни, где бы так чарующе подействовал на меня простой деревенский хор, и понятнее стало мне тогда увлечение белорусов старообрядческими песнями.

Баян, Спб., 1890, № 4, с. 49—53.

Валентин Александрович Мошков (1852 — ок. 1920) — этнограф, фольклорист, сотрудник Русского географического общества. Автор ряда статей по вопросам этнографии народов, населяющих Россию, по музыкальному фольклору малых народностей. Публиковался в журналах «Живая старина», «Баян», в «Варшавских губернских ведомостях».

НОВОЕ ВРЕМЯ — НОВЫЕ ПЕСНИ

1

Славянская народность создала самобытную народную поэзию по своему достоинству не ниже западноевропейских. Особенно замечательны песни славян музыкальной глубиной своих мотивов. <...>

В недалеком, быть может, будущем эти песни сделаются достоянием только академических коллекций, и никто более не услышит их из уст народа, так как теперь их вытесняют, а в некоторых местностях уже почти вытеснили песни новейшего происхождения. <...>

2

Но перерождение ее [песни] совершилось не вдруг, без скачка, как и всякое историческое явление. <...>

<...> Песня эта <...> по форме и напеву представляет переходную ступень между предыдущей песней и появившейся уже позднее «частушкой» [куплетом], как называет новые песни Г. И. Успенский. Их еще величают в разных местностях «трясогузками», «вертушками» и «прищелчками». Приведенные названия вполне характерны. Они произошли от мотива песен, частящего, прищелкиваемого (скороговоркой), по которому можно плясать, вертеться или, как в деревне иронически называют, «трясти гузном».

<...>

Завоеывая право гражданства, «трясогузка» опошлялась более и более. В то же время старые песни уступали свое место постепенно. Их изредка можно слышать еще и теперь из уст пожилого. Изучая наступательное движение «трясогузки», невольно сравниваешь его с завоеванием австралийского материка сорными травами европейского происхождения... <...>

Нередко также «частушка» заимствует различные фразы из старых песен. Пишущему эти строки пришлось однажды от знакомого деревенского старичка слушать следующее: «Нонешние песни складывают на живую нитку. Возьмут слова два-три из старой да к ним и напридумывают разных прищелчек. Вот и песня...»

<...> В подобных песенках среди кучи бессмысленного сора, нагроможденного в погоне за рифмой, можно отыскать отражение современных взглядов народа на окружающее. По этим песням можно составить довольно ясное представление о современном мировоззрении, нравственности, стремлениях, вкусах, симпатиях и антипатиях «тронутого купоном» народа. <...>

Но расширяя область своих тем и развиваясь количественно, «частушка» очень медленно движется в отношении развития своего напева. <...>

Мотивы <...> чрезвычайно однообразны, монотонно-пошлы; они надоедают до нервного раздражения своим бесконечным повторением одной и той же несложной мелодии <...>. Почти все частушки поются чуть-чуть не речитативом на такой мотив:



3

<...> Все эти изменения в народной лирике не дают повода к слишком мрачным историческим выводам. Напротив, в этом явлении чувствуется молодость народного духа, кипящий и льющийся через край избыток жизненной силы, но льющийся не по тому направлению. <...> Эта молодость народной души — явный признак способности народа к движению по пути прогресса. <...>

Прогрессирующая же сторона заключается, главным образом, в усвоении более совершенной, более благозвучной формы стиха. В этом последнем нельзя не видеть влияния школы. <...>

Народ не окреп еще на новой почве, не выработал взглядов на свою собственную жизнь под влиянием новых веяний и по этим взглядам не успел составить нового мирозерцания. В народной жизни теперь полнейшее междуцарствие. Старые устои общинной, бытовой нравственности разрушены до основания. <...> Новый царь народного духа — нравственность сознательная, основанная на разумном мирозерцании, вырабатываемая школой и книгой, еще числится лишь претендентом на престол. <...> Взбаламученная народная жизнь не успела еще отстояться, сделаться ясной, прозрачной и окристаллизовать серьезных поэтических произведений. <...>

4

При ближайшем наблюдении вопроса способы интеллигентного воздействия определяются сами собою.

1. Разъяснению народу не потребности «трясогузки».
2. Распространение образцовых песен в народе устной передачей — непосредственно и при посредстве школы.
3. Также нельзя не признать полезным издание возможно дешевых и лучших сборников песен для народа и их распространение. <...>

Больше всего нравятся и скорее перенимаются песни, пропеты хором. Устройство хоров для народа и даже из народа было бы очень желательно (особенно при народных чтениях). <...>

<...> Нужно, чтобы церковное пение не вытесняло мирских песен. Одним церковным пением нельзя удовлетворить народ.

Львов И. Я. Новое время — новые песни. Устюг, 1891, с. 5—34.

Иван Яковлевич Львов — этнограф. Более подробных данных не обнаружено.

В. Петров

ЕЩЕ НЕСКОЛЬКО СЛОВ НА СТАРУЮ ТЕМУ

<...> То или иное направление народной поэзии, как справедливо заключают все авторы, писавшие об этом предмете, обуславливается направлением народной жизни на почве экономических, социальных и других условий. Признавая же справедливым это положение, уже необходимо допустить, что за применением течения народной жизни, вызванным реформой 1861 года, необходимо должно было следовать и параллельное изменение проявлений этой жизни, между которыми не последнее место занимала и народная поэзия. Литературой уже не раз указывались явления, вызванные той реакционной эпохой (которая, к слову сказать, еще не закончилась и теперь) народной жизни, когда старые, веками утвержденные основы ее рухнули и народу волей-неволей пришлось вырабатывать новые, применяясь к окружающей сильно изменившейся действительности. Что же мудреного в том, что при первом столкновении с этой действительностью неопытный в деле наблюдения ум народа был поражен только внешним ее проявлением? Или, переходя от общего к частному, можно спросить: что же ненормального в том явлении, что эстетическое чувство народа, столкнувшись с проявлением этого чувства у другой, доселе мало доступной ему среды, подметило сначала в нем только внешнюю блестящую форму его выражения и увлеклось ею? Что же касается до содержания, вмещавшегося в этой форме, то оно оказалось незамеченным и безразличным, так как критерий этого содержания не был дан и не мог быть выработан в данный момент, потому что и сама жизнь народа в это время еще не успела вылиться в определенную форму. И вот, под влиянием этих условий, старинные, не рифмованные и часто даже не ритмические, но полные своеобразной прелести народные песни заменились другими, имеющими доволь-

но красивую форму, но бессодержательными песнями. Полагаем, что такой момент народной жизни в высшей степени поучителен и что изучение его представляет высокий интерес для всякого человека, обращающего внимание на течение народной жизни. И будет очень жаль, если те создания народной поэзии, которые явились в период реакции, не будут собраны и изучены благодаря тому, что лица, имевшие возможность заняться их собиранием, не сделали этого только потому, что им было несимпатично внутреннее содержание этих образчиков народного творчества. Полагаем, что заслуги собирателя песен новейшего периода ничуть не менее заслуги того, кто собирал или продолжает собирание песен древнейшего периода. <...>

Школьное обозрение, 1892, 15 января, с. 2—3.

Данных об авторе не обнаружено.

Н. Ар-ф-в

НОВЫЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

Деревенские думы и дела

Люди, занимающиеся собиранием и изучением произведений народного творчества, очень недовольны народными песнями новейшей эпохи. Они совершенно игнорируют их, придавая в то же время громадное значение песням старинным. Последние восхищают их своею глубиной и самобытностью, в первых же они не видят ничего, кроме бессмысленного набора слов или же неумелого подражания книжным стихотворениям. Решившись года два тому назад заняться между делом изучением народных песен, я держался точно такого же взгляда; но совершенно помимо своего желания при ознакомлении с старинными песнями мне приходилось знакомиться и с песнями новыми. В конце концов мое знакомство с новыми песнями оказалось гораздо основательнее, чем со старинными, так как собирание первых гораздо доступнее, чем последних. Вместе с тем радикально изменился и мой взгляд на народное творчество: новые песни получили в моих глазах совершенно другое значение, и презрительное отношение к ним нашей печати показалось мне не более как недоразумением, проистекающим от недостаточного знакомства с делом. В видах большего или меньшего выяснения этого недоразумения я и намерен сказать несколько слов о новых народных песнях.

Характернейшая из новых песен — это пресловутая «Матаня». «Матаня» известна читающему люду лишь по нападкам печати на ее безнравственность и бессмысленность. С особен-

ным апломбом обрушиваются на «Матаню» деревенские моралисты. Стоит лишь просмотреть несколько номеров какой-нибудь газеты, имеющей корреспондентов в среде крестьян, волостных писарей, сельских учителей и духовенства, чтобы наткнуться на яростные нападки на «Матаню». Пьянство, нравственная распущенность и пение «Матани» — вот самые тяжкие обвинения, взводимые на деревенскую молодежь упомянутыми корреспондентами. Распространяться относительно качеств «Матани» корреспонденты считают обыкновенно излишним и либо ограничиваются разными эпитетами, вроде «безобразная Матаня», либо, приведя только ее заглавие, глубоко-мысленно смолкают. Удивительно ли после этого, что «Матаня» для людей, знающих ее лишь понаслышке, сделалась синонимом самого грязного цинизма? Читателю с таким взглядом на «Матаню», вероятно, покажется дикою одна мысль о необходимости и полезности ее изучения. Однако я собираюсь говорить именно об этом.

«Матаня» не есть что-нибудь цельное, законченное; ее нельзя назвать даже песнею в том смысле, как мы привыкли употреблять это слово. Это просто бесконечный ряд куплетов, из которых последующий часто не имеет видимой связи с предыдущим; это, так сказать, свод всего того, что экспромтом вырывается в то или другое время, при тех или иных условиях из человеческой души. Волнует ли душу простого человека любовь, ненависть, злоба, удивление и т. д. — все это выливается в соответственном куплете, и эти куплеты, несмотря на разнородность вызвавших их чувств и впечатлений, входят в состав одной и той же «Матани» и, в случае их меткости, приобретают громадную популярность. Творцы «Матани» — это весь народ в его талантливейших представителях. В нее вложили свою долю люди самых разнообразных нравственных понятий и самых различных профессий; ее составляли, поют и пополняют самые разнородные элементы «низкого сорта» людей, мирозерцание каждого из этих элементов неминуемо должно было отразиться и отразилось на составленных ими куплетах. В этом, по моему мнению, главная ценность «Матани», но этим же и обуславливается невозможная беспорядочность и разнородность ее состава.

Рядом с полнейшею бессмыслицею здесь можно встретить строфы глубоко продуманные и прочувствованные; рядом с самою циническою выходкой — мечты о монастыре или первое робкое слово любви.

Если выражение «песня есть душа человека» верно в отношении старинных народных песен, то оно еще вернее в применении к песням новым, типичнейшей представительницей которых является «Матаня». Не нужно только забывать, что каждый куплет, входящий в репертуар «Матани», выражает душу не всего народа, а лишь сложившего его человека и одно-

родных с ним людей. Когда вы просматриваете ее, перед вами как живые встают фигуры ее авторов. <...>

То, что безнравственно в глазах одного, не кажется таким же другому; что кажется безнравственным сегодня, быть может, не казалось таким вчера или не будет казаться завтра, и наоборот. <...>

Одним словом, «Матаня», можно сказать, — записная книжка народа; в ней вы найдете всё, что волнует, тревожит, радует и удивляет в данное время деревню. Но кроме того, в ней нередко встречаются и куплеты, носящие характер «чистого искусства». Одни из них совершенно лишены какой бы то ни было мысли, другие же осмысленны и нередко дышат пробегающей по жилам свежестью. <...>

Но самое интересное в «Матане» — это возможность следить по ее куплетам за процессом вторжения в деревенскую жизнь посторонних элементов. Приведенные выше куплеты имеют коренной деревенский характер, но в большинстве других уже заметно влияние города; в них мы уже встречаем интересы, не свойственные, по нашему разумению, деревне. <...>

Конечно, наше мнение относительно такой постепенности создания «Матани» не более как гипотеза, но к этой гипотезе неизбежно приводит каждая попытка ориентироваться в массе столь разнородных куплетов, составляющих «Матаню». Конечно, я говорю не о хронологической постепенности. Два куплета, представляющие две крайности, могли создаться в одно и то же время, но для этого было необходимо, чтобы душевные свойства их авторов разнились друг от друга столько же, сколько и внутренняя сторона составленных ими куплетов. Разнородность куплетов «Матани» увеличивалась с тою же постепенностью, с какой увеличивалась и разнородность умственных и нравственных качеств народа в его отдельных представителях, а последняя, как известно, не шла в строгой исторической постепенности. После освобождения в деревню сразу нахлынула масса чуждых ей до тех пор веяний. Эти новые веяния создали в деревне новые типы, а новые типы создали новые песни.

Я вижу, что не дал полной характеристики «Матани», да это и не входило в задачу моей статьи. Для этого необходимо предварительное многолетнее изучение «Матани» в разных углах России, до сих же пор ее никто не изучал, и люди, интересующиеся ею, тщетно стали бы искать в печати относительно ее каких-либо сведений. Единственное, на что не скупится в отношении ее наша пресса, — это упреки в безнравственности и бессмысленности, упреки совершенно голословные, так как в печати нет никаких материалов по этому вопросу. Я уже говорил выше, что эти упреки сильно преувеличены, хотя и не совсем безосновательны, но что же делать? Конечно, было бы приятнее изучать народные песни, если бы они представляли собой одни глубокомысленные прописные нравоучения, изло-

женные в стихотворной форме, но в данном случае приходится говорить не о том, что было бы желательно, а о том, что есть на самом деле. До сих пор, к сожалению, поступали наоборот, и благодаря этому новые народные песни вообще и «Матаня» — в особенности, представляющие собою громадный общественный интерес, никем не изучались, никому не известны. Особенно странно такое отношение к делу после той тщательности, с какою собирались и собираются до сих пор старинные народные песни, имеющие для нас лишь исторический интерес. Пусть старинные песни несравненно глубже и самобытнее новых, но изучать по ним современную духовную жизнь народа все равно, что изучать современное общество по творениям Ломоносова и Державина на том основании, что они, дескать, выше современных поэтов и поэтиков. Предшествовавшее поколение деревни жило совсем не такою жизнью, какою живет поколение нынешнее, и эта разница не могла не отразиться на народных песнях. Современная «Матаня» была немыслима в дореформенной деревне, песни же, созданные вековым крепостным гнетом, утратили свою жизненность для деревни реформированной. Коренной переворот в социальной жизни народа не мог не повлечь за собою коренного переворота в народном миросозерцании, а следовательно, и в народном творчестве. Старое, крепостное поколение выливало свое горе, свои думы и надежды в песни своего времени; у нового и свободного поколения уже новое горе, новые думы, новые надежды, и выливаются они уже в новую форму. Если новая песня бессмысленнее и безнравственнее старинной, то это, конечно, прискорбно, но она — продукт новой жизни и изучение ее необходимо для уразумения этой новой жизни. И не странно ли в самом деле отказываться от ее изучения лишь потому, что она не удовлетворяет эстетическим требованиям и нравственным понятиям нашим? Для эстетиков у нас в литературе существует всегда готовый к услугам «бельэтаж»; для их удовольствия на литературном попроче подвизаются сотни признанных или непризнанных поэтов, беллетристов и вообще разного рода «сочинителей» — нужно же хоть сотую долю этого внимания уделить и миллионам людей, никогда и ничего не слыхавших об эстетике. У этих миллионов назрели новые интересы. Они давно уже рассказывают нам в своих песнях что-то новое, чего мы не замечали в песнях старого времени, да только мы все как-то не соберемся прислушаться к этому новому, потому что нам не нравятся выражения, в которых оно высказывается. Мы до сих пор недоумеваем, почему это современные народные песни не создаются по прежнему шаблону и почему в них не рассказывается, как прежде, о «горькой кукушечке», «зеленой березоньке» и т. д. Видно, сильны новые интересы народа, если они совсем заслонили собою и «горькую кукушечку» и «белую березоньку»! Пора же и нам серьезнее отнестись к его новым интересам и изучать их

по его новым песням, примирившись с качеством этих песен: ведь они — только отражение жизни, и нечего на зеркало пенять, когда рожа крива... Может быть, тогда и песни эти примут для нас совершенно иной вид, а то ведь, стыдно сказать, мы до сих пор не знаем хорошенько, о чем говорит в них народ, хотя и не прочь потолковать порою об упадке народного творчества.

Саратовский дневник, 1893, 30 и 31 декабря.

Н. Ар-ф-в — псевдоним автора раскрыть не удалось.

Ф. М. Истомин, С. М. Ляпунов

**ОТЧЕТ ОБ ЭКСПЕДИЦИИ ДЛЯ СОБИРАНИЯ
РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН
С НАПЕВАМИ В 1893 ГОДУ**

Отчет Ф. М. Истомина

<...> Песня городская и фабричная, быстро усваиваемая крестьянской молодежью по легкости своего напева и по заманчивости содержания <...>, путем отхожего промысла широко распространилась по лицу русской земли, достигнув самых глухих и отдаленных ее уголков. Легкость напева, обыкновенно сопровождаемого гармоникой, делает эту песню доступной и для тех — нетронутых еще современной порчей — обитателей патриархальной глуши, которые усваивают песню, на первых порах даже не сознавая всей пошлости и грубости ее содержания. <...>

Гораздо реже попадают песни, которые можно охарактеризовать выражением: «старые погудки на новый лад» или «новые погудки на старый лад». Это уже как бы одна из ступеней перерождения старой песни, с одной стороны, по напеву, с другой — по содержанию. Нередко приходилось мне записывать слова песни, старой по своему содержанию, но уже утратившей свое полное значение вследствие замены старого напева новейшим, не представляющим никакого интереса и потому не заслуживающим музыкальной записи. С другой стороны, записывались иногда песни, сохранившие превосходный старинный напев, но успевшие уже утратить цельность своего содержания благодаря новейшим вставкам и заменам одних слов другими. Наконец, были песни, из которых многие по началу напоминали старую любовную песню, отмеченную вообще чистым поэтическим чувством, но из дальнейшего приходилось убеждаться, что под влиянием новейших веяний они успели уже принять в себя черты так называемых «эротических» песен, очень мало имеющих общего со старою русскою любовною пес-

ней. Эта ступень перерождения песни в музыкальном отношении представляет любопытный материал для изучения, и на него обратил свое особенное внимание С. М. Ляпунов. <...>

Более всего печальное положение песни сказывается, конечно, в местностях, где население занято отхожим промыслом.

Не забывается старая песня и там, где эта причина, по-видимому, не имеет места. <...> Какая причина здесь содействует этому — такому явлению? Ответ на это дал нам, между прочим, один благочинный священник, более 25 лет проживший в одном из древнейших поселений Вологодской губернии. <...> Поразительно быстрое исчезновение доброй старины и замена далеко не всегда хорошими новшествами совпали на его глазах с тем временем, как большая часть мужского населения перебивала на военной службе, и это обстоятельство, по словам благочинного, нужно признать одною из виднейших причин перерождения деревни. <...>

И в самом деле, что кроме насмешки и презрения ко всему деревенскому может принести с собою по возвращении в деревню бывший прежде крестьянин, если с самых первых шагов и во все время прохождения службы в его сознании по необходимости устанавливалось лишь противоположение доброго заправского солдата так называемому неотесанному мужику... <...>

Отчет С. М. Ляпунова

<...> Старинная русская песня стала исчезать в народе, на место же ее стали выдвигаться песни новейшей фабрикации, которые, получив преобладающее значение, оказали губительное влияние и на старинную русскую песню в тех местах, где она еще сохранилась. Поэтому было бы вообще небезынтересно проследить процесс самого перерождения старинной песни под влиянием новейших условий.

В настоящее время становится особенно заметным тот факт, что позднейшие варианты старинных песен представляются в мелодическом и ритмическом отношениях менее развитыми и страдают примесью посторонних элементов. Эти посторонние элементы по происхождению своему могут быть разделены на две категории: одна — происхождения солдатского, другая — городского.

Русская песня вообще кроме своих чисто мелодических достоинств отличается богатством и разнообразием ритмов, причем часто встречаются поразительные и необыкновенные сочетания различных ритмов в одной песне. Это разнообразие ритмов встречается преимущественно в песнях обрядового характера, тогда как в протяжных песнях, как лирических, на первый план выдвигается мелодическое развитие музыкальных

тем. Поэтому когда в область народной песни вторгается элемент солдатский, то, к какому бы типу ни принадлежала песня, он вносит неизбежно характер, противоречащий тому, что создавалось в известной сфере песенного творчества. Он стремится подчинить все разнообразие естественных ритмов народной песни однообразному ритму пошлого характера; ему не свойственна эта свобода, подчас капризность чередования ритмов, составляющая одну из существенных особенностей песен, в которых она проявляется, и главную их прелесть. Кроме того, он совершенно уничтожает характер музыкальной выразительности и лирического настроения, присущий песням протяжным, выставляя на первый план ритм, то есть именно то, что в этого рода песнях отодвинуто на последний.

Элемент городской, выразившийся в песнях фабричного или кабацкого творчества, вносит в самую мелодическую основу песен характер пошлости и тривиальности. Незаметными путями, действуя косвенно на эстетическое чутье народных масс, он шаг за шагом завоевывает себе все большую распространенность, и его движение тем более успешно, что идет рука об руку с развитием элемента солдатского. В конечных результатах оба эти влияния сходятся: пошлая мелодия всегда грубо ритмична, как, с другой стороны, чрезмерное предпочтение однообразного ритма становится пошлым. Можно было бы привести массу примеров из песен новейшей фабрикации, где ритм, какой бы он ни был, с назойливостью выдерживается в своем однообразии и часто при отсутствии какого-либо мелодического содержания.

Так как сложный ритм и богатая мелодия требуют для усвоения своего известного напряжения воспринимающих способностей, то в этом отчасти и кроется разгадка того успеха, который имеют теперь в народе солдатские и городские песни: пошлая мелодия, состоящая из повторения одной короткой музыкальной фразы, не требующей напряжения ни памяти, ни слуха для усвоения ее, и при этом уложенная в самом простом, грубо отчетливом ритме, по самой легкости усвоения своего представляет большой соблазн и понижает общий уровень эстетических требований, заставляя довольствоваться тем, что легко и скоро запоминается. По той же причине протяжная песня должна была наиболее пострадать от вторжения в ее сферу враждебных ей вышеуказанных элементов. Ее широкое мелодическое развитие наряду с новейшими немудреными песенками должно казаться слишком трудно воспринимаемым и исполнимым. В то время как песни обрядовые, имея сами по себе характерные ритмические особенности, тем самым представляют значительное противодействие подчинению их однообразному ритму солдатского пошиба, протяжная песня вполне открыта для подведения ее под какой-либо однообразный ритм, а этим путем в ее сферу вторгается и пошлый характер город-

ских песен. Независимо от этих причин, заключающихся в особенностях внутреннего характера песен, протяжная песня подверглась большему искажению еще потому, что она не находится в связи с какими-либо обрядами или обычаями, с сохранением которых связывалось бы сохранение и песен. В этом отношении в наибольшей чистоте сохранились свадебные песни; песни святочные, масленичные или троицкие хотя исчезают, уступая место произведениям фабрик и городов, но еще встречаются, несмотря на то, [что] обрядовые игры, с которыми они были связаны, почти повсеместно исчезли. <...>

Упадок народного музыкального вкуса и творчества можно видеть также в необычайном распространении самого анти-музыкального инструмента — гармонии. Обладая сомнительной интонацией и бедностью аккордовых сочетаний, состоящих исключительно в чередовании мажорной тоники и доминанты, инструмент этот дает возможность без труда воспроизводить только несложные мелодии новейшей фабрикации. Они как будто сочинены для этого инструмента, тогда как народная песня если и исполняется иногда на гармонии, то неизбежно в искаженном виде: инструмент оказывается неспособным воспроизвести все особенности мелодического рисунка, не говоря уже о том, что неуместное чередование тоники и доминанты совершенно изменяет характер мелодии, придает ей как бы ложный смысл. При почти совершенном исчезновении музыкальных инструментов такое распространение гармоний становится тем более печальным, так как ее влияние не встречает противодействия в кое-где сохранившихся остатках народной инструментальной музыки.

В заключение я упомяну о тех народных музыкальных инструментах, которые нам пришлось встретить во время экспедиции прошедшего лета: о пастушеских рожках в Сольвычегодском уезде Вологодской губернии и черемисских гусях и пузыре в Яранском уезде Вятской губернии. Рожок есть собственно ручное произведение пастуха и состоит из двух прямых деревянных желобов, связанных вместе берестою; к одному концу прикреплен раструб, выдолбленный из цельного дерева. По бокам сделано 6 дырочек, соответствующих шести тонам в порядке гаммы. Для каждого инструмента пастухом сочиняется свой «найгрыш». Один такой «найгрыш» мною записан и представляет своеобразную, красивую мелодию. Черемисские гусли представляют пустой трехугольный ящик с натянутыми на нем кишечными струнами разной длины. Играют обеими руками, и музыка очень примитивна. Пузырь — это прототип волынки; две маленькие трубочки, соединенные с бычачьим пузырем, который надувается костяной дудочкой. <...>

*Известия Русского географического общества,
т. 30, 1894, вып. 3, с. 347—354.*

Федор Михайлович Истомин (1856—1920) — филолог, собиратель русских народных песен. Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета (1880). Действительный член Русского географического общества с 1893 года. Автор работы «По поводу тонической теории в славянском народном творчестве» (Спб., 1883). Участник песенных экспедиций РГО 1886—1899 годов. Составитель сборников «Песни русского народа» (первый том совместно с Г. О. Дютшем. Спб., 1894; второй — совместно с С. М. Ляпуновым. Спб., 1899).

Сергей Михайлович Ляпунов (1859—1924) — композитор, пианист. Окончил Московскую консерваторию в 1883 году. Участвовал вместе с Ф. М. Истоминным в фольклорной экспедиции Русского географического общества, материалы которой были опубликованы во втором томе «Песен русского народа». Член Песенной комиссии при РГО. Автор «35 песен русского народа для пения с фортепиано».

Е. А. Ляцкий

СКАЗИТЕЛЬ И. Т. РЯБЕНИН И ЕГО БЫЛИНЫ

<...> Музыкальная сторона былины, как я уже заметил, еще не обследована с достаточной обстоятельностью. Иван Трофимович заставил было призадуматься наших специалистов по этому вопросу, но они, сколько известно, ни к каким определенным результатам не пришли. Гильфердинг различает три размера, которые, по его выражению, «вмещают в себе весь наш народный эпос, за исключением некоторых более поздних его произведений».

<...>

Положение Гильфердинга не встретило никаких возражений в музыкальной литературе. Но существует мнение, что былинный стих есть совершенно оригинальное явление в области метрики и потому не может быть отнесен ни к одному из известных размеров. Как бы то ни было, о музыкальной стороне былины вполне определенно можно сказать только то, что почти все известные нам былины Рябинин поет на один и тот же мотив, исключая былин о Вольге и Микуле, которая имеет у него свой особый, отличный от первого напев. И тот и другой, стало быть, повторяется при исполнении бесконечное число раз. Но благодаря разнообразию темпа и множеству оттенков, часто неуловимых, — то неподдельной, искренней иронии, как в былине о Вольге и Микуле, то величавого спокойствия, которое так отличает истинного эпического повествователя, — он придает каждой былине свою физиономию. Эти оттенки в высшей степени разнообразят монотонность напева и вместе с тем увлекают слушателя за нитью рассказа. Несомненно, что тот или другой метр, или «склад», стоит в неразрывной связи с логическим содержанием каждого стиха: сказывалось по интонации, что певец чутко отзывался на каждое слово песни и невольно придавал каждому слову особый, лучше сказать, му-

зыкальный смысл. А музыкальность нашего певца достойна замечания: никогда не позволил он себе сбиться с раз взятого ритма и тона и держал последний всегда на одной высоте, как бы велика ни была исполняемая былина.

Напевы духовных стихов отличны по своему характеру. Они напоминают собой ярмарочные песни, живущие в устах современных нам калик перехожих, стариков-нищих. Напев их, особенный для каждого сюжета, краток, однообразен и так же неизменно повторяется, как и в былинах, но гораздо менее поэтичен по своей выразительности и далеко не так захватывает слушателя. И. Т. Рябинин, как и все олончане, называет духовные стихи божественными и относится к ним с большим уважением: недаром они поят-кормят нищую братью.

Обыкновенно Иван Трофимович одну половину былины пел, другую же «сказывал». Иногда переход от пения к «сказу» казался несколько резким благодаря тому, что приходилось при большой аудитории сильно возвышать голос, почти выкрикивать. Но у себя на дому его пересказ носит совершенно иной характер: это тихая естественно-мерная речь, произносимая чуть-чуть приподнятым тоном, который так же выдержан и своеобразно гармоничен, как и в пении. Говорили, будто он выучился пересказывать былины в бытность свою в Петербурге. Едва ли это верно... Если прежде он не умел этого делать, то ему пришлось бы переучивать весь репертуар. Не раз приходилось замечать при записывании народных песен, что, как только певец или певица пытались по просьбе записывавшего передавать песню говорком, последняя или забывалась тут же, или искажалась до неузнаваемости. Стало быть, если является рапсод, умеющий не только петь, но и «сказывать», то надо предположить, во-первых, то, что эпический материал не так тесно связан с напевом, как лирический, и, во-вторых, что это умение в певце исконно. На основании свидетельств, что этим умением обладали многие, если не все, наши рапсоды, можно сделать такое предположение, не лишенное вероятности: не был ли подобный пересказ первобытной формой былинного изложения, формой, которая только впоследствии стала передаваться нараспев? Иначе трудно объяснить однообразие былинного напева при общем богатстве музыкальных форм на нашем севере. Лирический характер оттенков, о которых я говорил выше, мог бы, кажется, открыть широкий простор музыкальной фантазии певца, чему помогли бы аналогии из обширнейшей области лирических напевов. Конечно, были певцы, совмещавшие в себе лирическое и эпическое искусства, а между тем последние резко разграничены одно от другого, и былинный склад является как бы окаменелым в своей неподвижности. А это могло случиться только при убеждении, что былина — это не что иное, как «сказ», положенный на «голос». В таком случае сразу раскрылось бы истинное значение слова «сказитель».

Говоря, что былина — это не что иное, как «сказ», положенный на «голос», я не утверждаю, что при отсутствии напева он имел вполне законченную форму стиха; последняя возникла одновременно с напевом. Но предшествующая напеву стадия развития устного рассказа, передаваемого из поколения в поколение в течение долгого времени, могла отлиться в форму, близкую к стихотворной и напоминающую наши сказочные зачины. По крайней мере на такое заключение наводят былины «старой записи», в которых описательные места стали уже складываться в форму стиха.

<...>

<...> Другой путь, которым могли попадать сюжеты в народный обиход, это — скоморохи. Скоморошество было чрезвычайно развито в Древней Руси, но на сложение былин оно не имело большого влияния; нет положительных свидетельств, чтобы скоморохами пелись специально былины, в той форме, в какой они нам известны. Сообщение Олеария, первой половины XVII в., о певцах-скоморохах, славивших перед ним за посольским столом царя Михаила Федоровича, удостоверяет только, что скоморохи пели величальные песни в честь государя или, как можно думать и как оно и следовало, в честь хозяев, приглашавших их к себе в дом. Скоморохи — музыканты и плясуны, веселые молодцы; репертуар их состоял, насколько известно, большею частью из произведений игривого или забавно-шуточного свойства: изображения в лицах комичных сцен, небылицы, припевки, прибаутки. Их приглашали только затем, чтобы потешиться, но не более. Песня о госте Тереньище или отчасти о Ставре Гоудиновиче совершенно в их духе. Такому потешному характеру их репертуара соответствовало и то полупрезрительное отношение народа к скоморохам и отчасти к их произведениям, которое так не вяжется ни с спокойным, замкнутым в своей величавости характером нашего эпоса, ни со взглядом современных олончан на своих певцов и былины. Пение свое скоморохи сопровождали игрой на гуслях, гудках или домбрах, искусством, требовавшим навыка и постоянного упражнения и доступным поэтому только таким досужим людям, как они. Искусство это не могло передаваться народу вместе с песней, и последняя в значительной степени теряла для него свой музыкальный смысл, оставляя в памяти только сюжет, то есть остов, и живую память об игре скоморохов, составлявшей, по-видимому, предмет удивления для народа. <...>

*Этнографическое обозрение, 1894, кн. 23, № 4,
с. 129—134.*

БЫЛИНЫ. СТАРИНКИ БОГАТЫРСКИЕ

[Вступительная статья]

Напев былины медленный, торжественно-монотонный, с строго чередующимся модулированием, с заметным различием в оттенках эпической и драматической речи. Медлительность рассказа вызывается как приподнятостью тона исполнения, так и внутренним требованием импровизации, в которой совершается полубессознательный процесс припоминания, выбора, комбинирования необходимых выражений, образов, оттенков. Медленный же, слегка волнующийся речитативный напев помогает этой работе, вводя в связный и четкий рассказ множество логически ненужных, но важных, как элемент музыки и ритма, вставок, частиц, повторяющихся предлогов и союзов, даже целых стихов. Благодаря этой, как ее называют исследователи, эпической «ретардации», в которой следует различать, добавим, стороны логическую и музыкальную, одна и та же фраза сюжета может растягиваться до бесконечности. Поет, например, сказитель о том, как Илья Муромец снаряжается в бой с Калином-царем, он растягивает одно логическое предложение в десяток-другой стихов. Но еще любопытнее примеры былинной ретардации в тех былинах, где встречаются не только подлинные повторения определенных выражений, но и чередование представлений, близких по смыслу:

Ай же калика нуньчу старая,
Ты старая калика да матерая,
Матерая калика да седатая,
Седатая калика да плешатая!
Ты дели-тко нуньчу дарева...

В этом отношении, как и во многих других особенностях своего строя, былина может быть разгадана и понята только с точки зрения ее музыкальной техники. Только слыша ее в исполнении хорошего сказителя, можно пережить всю полноту производимого ею впечатления, где всякое повторение, всякая частица является необходимой, каждое ни к чему не идущее на первый взгляд восклицание наполняется музыкальным содержанием и приобретает свой смысл, свою красоту, без которой разрушилось бы очарование целого. Как бы тщательно ни был записан текст былины, к нему до известной степени можно применить аналогию, проводимую поэтом между поэтическим замыслом и его воплощением в слове:

Но едва ли в стихи выливались, могучая сила
Отлетала от вас: вы бледнели, как звезды с зарей...

На значение напевов при изучении народных произведений уже с давних пор обращали внимание, и в нашей литературе есть немало изданий, посвященных народной музыке. К сожалению, былинных напевов записано очень немного, и то боль-

шею частью начальные музыкальные фразы. Былевая напевность, та, которая сопровождалась «тонцами» гуслей яровчатых, отошла в область предания, как и сами гусли, сослужившие нашей народной музыке свою тысячелетнюю службу. <...>

Ляцкий Е. А. Былины. Старинки богатырские. Спб., 1911, с. XIV—XV.

Евгений Александрович Ляцкий (1863—?) — литературный критик, этнограф. Окончил Московский университет (1893), автор статей по истории древнерусской литературы и народной поэзии. Впоследствии в связи с работой в журналах перешел к освещению новой и современной литературы. Некоторое время заведовал литературным отделом «Вестника Европы», был редактором «Современника», хранителем Этнографического отдела Русского музея.

ИЗ ПРОТОКОЛОВ ДЕВЯТОГО АРХЕОЛОГИЧЕСКОГО СЪЕЗДА

П. И. Тиховский прочел доклад «Падение народной песни».

Песня падает качественно, но не умирает. Вымирает песня историческая, что естественно. Песня обрядовая держится пока только силою народного консерватизма. Но песня бытовая несколько в ином положении.

Бытовая песня вытесняется новой, так называемой фабрично-заводской. Она падает в своем содержании. С другой стороны, крестьянин отрывается от предания грамотностью, всеобщей воинской повинностью и т. п. и забывает песню. В песнях видим путаницу, находим только обрывки их. В образованном классе знают одни начальные куплеты и поют их лишь из-за мотива. Песня теряет свою цельность. Бытовая песня падает потому, что разрушился самый патриархальный быт под таким или иным влиянием культуры. Но у той же культуры есть такие средства, как народная книга. Давно пора издавать научно обработанные песенники (с голосом, нотами перед каждой песней в самом тексте).

Сила песни в том, что она выражает душевное состояние певца. Песня пелась ради слов и мотива вместе, вся, до полного раскрытия сюжета. В образованном классе любимые стихи тоже становятся романсами. Остаться в устах народа может лишь та песня, содержание которой он и ныне переживает. Только она и должна входить в песенники. Поддержать в народе можно многое из песни лирической. Дать полезные песенники может только этнограф, вникнувший в то, почему именно поет певец данную песню, как он ее понимает. В песеннике песня для грамотного станет как бы фактом искусственной литературы. Песенники могут поддержать в указанных пределах песню в устах народа и предохранить ее от путаницы. Влияние

народной книги несомненно. В народной песне (особенно малорусской) много искусственных произведений. Чрезвычайно важна помощь книге со стороны школы и певческих обществ (С. Миропольский).

Гораздо труднее борьба с песней фабричной. Каков быт, такова и песня. Народ сам слагает сатирические пародии на «питерские» песни. При всеобщей грамотности народный песенник еще более показал бы ему безобразность этих песен. Есть даже мнение, что у нас выработается новая песня с размером литературного стиха (Львов. Новое время — новые песни. Устюг). В теперешнем кризисе народной жизни повторяется, говорят, кризис эпохи петровских реформ. В песенники можно, пожалуй, помещать искусственные произведения, но в виде отдела «стихов». В народных песенниках должны помещаться песни великорусские, малорусские и белорусские в подлинном виде; народ усваивает даже болгарскую «Шуми, Марица». Желательны также особые сборники песен, отживших свой век, исторических, обрядовых, бытовых, для целей воспитательных.

Если дело будет идти и впредь так, как ныне, то наш народ разучится петь. Этнографам надо спешить организовать дело, записывать народную песню.

А. И. Соболевский заметил, что историческая песня всегда живет недолго, лет сто, уступая место новой. Варианты той же песни лирической встречаем в старых сборниках Прача, Сахарова и в новейших записях. Новые варианты бывают хуже, но бывают и лучше. В современной песне является рифма, чего не было в старой. Пошлые песни представляют временное наложение. Основная народная старая песня переживает их. Думать, что она падает, нет основания. Народные песенники, как и хрестоматии стихов, могут иметь самое незначительное влияние. Скорее может повлиять школа и певческие общества.

М. И. Соколов указал, что напрасно всю вину взваливают на фабрики и заводы. Большинство отхожего деревенского люда живет в столицах на службе, при лавках и проч. Пошлая песня идет из увеселительных заведений, часто бывает так называемой цыганской. Это те же шансонетки, только более низкого разбора. Народ откровеннее поет их, чем люди образованные. Питерщики и москвичи только перенимают их. В деревне они распространяются очень быстро, потому что приезжий из столицы — лицо очень интересное, завидный жених и т. п. В Ярославской губернии везде носят модное платье. Описание его в песне «Как под деревом таким красна девица сидит...» так же обстоятельно, как былинное изображение старого наряда. Это говорит о силе народного поэтического таланта. Народ вовсе не усваивает той грязи, какую поет в занос-

ных песнях полусознательно. Они скоро выходят из моды, и народ возвращается к старой песне.

П. И. Тиховский заявил, что мнения эти очень оптимистичны и тем опасны. Новые условия жизни, грамотность и проч. сильнее изменяют народный быт, чем опустошительные войны прошлого. Недорогой народный песенник будет руководством для народного учителя и других. Песня из книги проникнет в народ. Референт указал некоторые искусственные малороссийские песни («Кармелюк» и др.), сослался на песню «Проснется день» — отрывок прощальной песни Чайльд-Гарольда в переводе И. Козлова. Фабрично-заводская, точнее — городская, песня является уже самостоятельным видом народной песни.

А. И. Соболевский заметил, что в старые печатные песенники песни попадали от хоров, напр[имер], цыганских, где и явились выражения: «милашка», «миленок» и проч. Обратившись к М. И. Соколову как к эксперту, он предложил ему вопрос: успешно ли проникают в народ стихотворения наших поэтов (Кольцова и др.), а также не является ли заносная городская песня явлением очень эфемерным?

М. И. Соколов пояснил, что в Ярославской губернии некрасовское «Хорошо было детинушке» стало песней, но его занесли семинаристы. Модные новейшие песни меняются ежегодно. Издание народных песенников желательно. Они не поддержат народного творчества, но могут сохранять песни.

И. Я. Спрогис выразил свое убеждение, что народная песня, созданная веками и отличающаяся такими достоинствами, не может исчезнуть. У латышей с их народным пробуждением возродилась и песня, и теперь проявляют самую живую деятельность певческие общества.

Труды Девятого археологического съезда в Вильне, 1893. М., 1897, т. 2, с. 107—109.

Павел Иванович Тиховский (1866—?) — археолог, занимался изучением народной песни, принимал участие в Девятом археологическом съезде. В 20-е годы — научный сотрудник научно-исследовательской кафедры при Харьковском институте научного образования.

Алексей Иванович Соболевский (1856—1929) — филолог. Окончил Московский университет, магистр (1882), доктор (1884). Профессор Киевского, а затем Петербургского университета, академик (1900). Из трудов наибольшее значение имели «Лекции по истории русского языка». Издатель «Великорусских народных песен» в 7-ми томах.

Матвей Иванович Соколов (1855—?) — славист. Окончил историко-филологический факультет Петербургского университета, магистр, профессор Московского университета.

Ян (Иван) Яковлевич Спрогис (1835—1918) — латышский этнограф и архивист. Издал «Памятники латышского народного творчества» (1866) и впервые ознакомил русского читателя с латышскими песнями в переводе на русский язык.

ЭКСКУРСЫ В ОБЛАСТЬ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

Коротенькие песни, или «припевки»

<...> Собиратели этнографических материалов, обращая особенное внимание на записывание песен эпических, былин, причетов и старинных «протяжных» лирических песен, совершенно игнорировали «припевки», а если и записывали их иногда, то только для курьеза, для того, чтобы «доказать» ими якобы падение русской народной песни. Не удивительно, что в нашей литературе понемногу установился тот взгляд, что все «припевки» представляют из себя в большинстве случаев бессмысленный рифмованный набор слов, что эти миниатюрные песенки стоят ниже всякой критики в художественном отношении, что они не могут иметь никакого значения не только для историка народной литературы, но даже и для исследователя-этнографа.

Взгляд крайне неосновательный... Даже поверхностное знакомство с народными припевками обнаруживает несостоятельность такого мнения. Наряду с припевками, лишенными почти всякого смысла, встречается множество припевок, в высшей степени верно характеризующих народную жизнь, служащих метким изображением этой жизни, вполне художественных по своему содержанию и форме, а потому и заслуживающих вполне внимания историка народной литературы. Что же касается до этнографа, то для него припевки заслуживают уже внимания хотя бы со стороны своей распространенности, как явление, широко охватившее различные местности России. <...> Припевки эти поются чаще всего на деревенских «посидках» или «беседах» как песни плясовые, иногда же их поют и так, попеременно с протяжными песнями, и пожалуй, еще чаще и больше, нежели протяжные песни. Все припевки представляют из себя или обломки старинных песен протяжных, или же самостоятельный продукт народного творчества, очень часто импровизацию. В припевках этих воспевается главным образом любовь, красота той или другой девушки, того или другого парня, делаются намеки на интимные отношения молодых людей, свадьбы и т. д. Одним словом, все злобы дня, интересующие деревенскую молодежь, выкладываются в припевках, как на ладони. <...>

Нет никакого сомнения, что припевки или коротенькие песни в несколько строф были известны и в старину. Доказательством этого может служить <...> наш старинный свадебный ритуал, в котором мы встречаем припевки свату, свахе, дружке, посажанам и т. д. в виде шуточных импровизаций <...>.

Этнографическое обозрение, 1897, № 2, с. 93—95, 104.

А. В. Балов — вологодский этнограф, автор статей и публикаций по вопросам истории, экономики и этнографии Вологодской губернии. Публиковался в «Этнографическом обозрении», «Живой старине», «Живописной России» и других журналах.

ПРОГРАММА ДЛЯ СОБИРАНИЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И ДРУГИХ МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ¹

В последние годы народная музыка стала обращать на себя внимание не только художников-музыкантов, но и ученых, поставивших себе задачею сравнительное изучение музыкального творчества различных племен и народов, для выяснения различных научных вопросов.

Музыкально-этнографическая комиссия, состоящая при Этнографическом отделе императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, желая содействовать делу изучения народной музыки, считает своевременным издать программу собирания сведений, касающихся изучения этой художественной и поэтической стороны жизни народа. В этом отношении, несмотря на многие ценные работы в этой области, то, что сделано до сих пор, является недостаточным, и ощущается настоятельная потребность в правильных записях образцов народного музыкального творчества.

Народная музыка есть продукт безыскусственного творчества и содержит в себе много своеобразных, интересных черт, отличающих эту музыку от произведений современных композиторов. Один из главных видов народной музыки — это песня, слагающаяся инстинктивно в устах народа, без сознания взаимных отношений звуковых интервалов. Звукоряды первобытных народов, не подвергнувшись влиянию искусственной музыки, отличаются от современных искусственных, и музыкант, воспитанный на западной системе, привыкший видеть в каждом музыкальном тоне составную часть известного гармонического сочетания, о каждой музыкальной фразе судит с точки зрения мажора и минора, тогда как древняя народная музыка, собственно, понятия о гармонии не имеет и часто не может быть поставлена в рамки мажора, минора и новейших законов гармонии. Наша привычка судить о строе по заключительному тону, вызванная практикой новейшей музыкальной системы, обыкновенно требующей заключения пьесы тоникой, привела бы записывателя народной музыки к большой ошибке, так

¹ См. протоколы заседаний Комиссии: I, IV, XXII, XXVI, XXVII, XXVIII, XXX. Программа предварительно была напечатана в 1 кн. «Этнографического обозрения» (1901, № 4) и в виде отдельной брошюры разослана в большом количестве всем желающим. Здесь она печатается в несколько переработанном виде.

как народная песня заключается не всегда на тонике наших мажора и минора.

В ритмическом отношении народная музыка изобилует разнообразием ритмов и не всегда может быть подведена под симметричные формы современной музыки. Что же касается собственно звуковой стороны, то наблюдения музыкантов показали, что она не всегда может быть обозначена знаками нашей системы.

На основании вышеизложенного Музыкально-этнографическая комиссия предлагает любителям народной музыки, желающим записывать народные мелодии и вообще собирать музыкально-этнографический материал, руководствоваться нижеследующими указаниями:

1) Записывать песни и другие виды народной музыки необходимо как можно точнее, не обращая внимания на кажущиеся иногда неправильности против современного строя. Если записывающий уверен, что поющий или играющий на каком-нибудь инструменте берет на наш слух фальшивые ноты (напр[имер], в сравнении с звуками хорошо настроенного фортепиано), то это нужно непременно отметить какими-нибудь знаками, хотя бы, напр[имер], так: когда певец поет ноту среднюю между *си-бемоль* и *си-бикар*, то знак *си-бемоль* или *си-бикар* следует поставить в скобках, или в таких случаях следует прибегнуть к каким-нибудь другим обозначениям, объяснив точно свои знаки.

2) В ключе выставлять только те знаки повышения и понижения (диез, бикар, бемоль), которые постоянно встречаются в самой мелодии, или же, не выставляя знаков в ключе, ставить их перед теми нотами, где они встречаются в мелодии.

3) Длительность нот должна быть выражена преимущественно нотными знаками, на линейной системе. Допускаются также записи цифрами.

4) Обычно принятое в музыке подразделение на такты черточками при записывании народной музыки может быть отброшено; при этом необходимо отметить ударения, делаемые как в тексте, так и в музыке.

5) Темп желательно обозначать посредством метронома или просто точнейшим указанием общепринятыми терминами, а также местными выражениями.

6) Все оттенки и характерные черты при исполнении народной музыки (ускорение, усиление и т. п.) также должны быть обозначены возможно подробнее, с удержанием местных народных выражений. Интересно также отметить, как характеризует сам народ манеру пения данной местности в отличие от соседних (например, у русских в такой-то деревне «визжат», «голосят» и т. п.).

7) Песня по возможности должна быть записана в той высоте, в которой пелась.

8) Выбор хороших певцов и певиц имеет большое значение при записывании песен как в отношении репертуара, так и в отношении лучших вариантов; в этом случае особенно полезны могут быть пожилые лица.

9) Для целей музыкальной этнографии интересны всякие напевы, но особенного внимания заслуживают старинные песни, все более исчезающие. Старинные песни еще можно найти в местах, удаленных от культурных центров, в стороне от заводской или фабричной жизни и не имеющих с таковыми близких сношений (напр[имер], посредством отхожих промыслов).

10) Из старинных песен в научном отношении особенно интересны исторические песни, духовные стихи и обрядовые песни; желательны также записи песен бытовых, рабочих, тюремных, фабричных, семейных, детских, игровых, колыбельных, частушек и других. Совершенно не затронуты еще исследователями очень интересные возгласы продавцов, припевы рабочих — на них желательно обратить внимание.

11) Образцы инструментальной народной музыки, почти неизвестные в существующей этнографической литературе, крайне желательны.

12) Прежде чем приступить к записыванию народной мелодии, нужно заставить певца или музыканта припомнить мелодию и дать возможность ему утвердиться в ней. Песни, приуроченные к известному времени года и обстановке, лучше записывать при этих условиях, то есть в такую минуту, когда певец находится в соответствующем настроении.

13) Достаточно записать первые два-три куплета, если в такой форме поется песня; если же мелодия от начала до конца представляет неразрывное целое, то желательно записать все.

14) Технический прием при записывании одnogолосной мелодии может быть применен следующий: если не удастся точно запомнить весь напев, собиратель записывает только то, что успел запомнить (конечно, безусловно верно), а потом он сам поет то, что успел записать; затем певец вновь повторяет мелодию и продолжает песню, и тогда уже собиратель записывает продолжение мелодии. Таким образом происходит взаимная проверка между певцом и собирателем.

15) Записывание фонографом или графофоном особенно рекомендуется. В этом случае также нужно пользоваться данными выше указаниями. Сведения о пользовании фонографом можно получить при его покупке.

16) Записывание музыки многоголосной (то есть когда в песне или при игре на инструменте встречаются одновременные сочетания различных по высоте звуков) требует большого навыка и музыканту-любителю представит много затруднений, поэтому следует кроме главного голоса записать по крайней мере те созвучия, которые хорошо слышаны. Другой способ записывания многоголосной песни хотя менее отвечает своей

цели, но в некоторых случаях также может применяться; он состоит в следующем: записывают одну и ту же песню у разных певцов из одного и того же хора, по возможности различных по тембру голоса и лучших как исполнителей, — полученное соединение вариантов может дать в результате многоголосную песню. Лучшее всего, однако, хоровое и инструментальное исполнение записывать фонографом, выбрав для этого небольшое число дружных исполнителей.

17) Текст песен непременно должен записываться с голоса (то есть как певец поет), с отметкой, где повторяется мелодия, то есть с разделением на строфы, если таковое действительно существует; если повторяются отдельные слова и выражения, они не должны быть пропускаемы при повторении, как это нередко делается собирателями, а все должно быть записано.

Записывающий должен следить не столько за смыслом песни, сколько за точным воспроизведением ее текста со всеми словами и слогами, хотя бы кажущимися лишними.

18) Текст необходимо записывать с сохранением местного говора, обозначая его особенности, в случае надобности, какими-нибудь условными знаками (которые должны быть пояснены) и выставляя над словами ударение в тех случаях, где оно отступает от обычного.

19) Каждая записанная песня должна сопровождаться объяснением собирателя: когда она поется (время года), при каких случаях, как поется (хором мужским, женским, детским или одиночно), к какому разряду песен относится и как в данной местности этот разряд называется.

20) Если данная песня в народном исполнении является как составная часть какого-нибудь обряда или сопровождает какую-нибудь игру, то соответствующий обряд или игра должны быть подробно описаны.

21) Недостатки и неточности в музыкальных записях, замеченные самим собирателем, всегда должны быть оговорены.

22) При каждой песне должны быть еще следующие сведения: подробное обозначение места записи с указанием приблизительного расстояния от ближайших городов, фабричных центров и железной дороги, имя, отчество и фамилия певца, также его возраст и род занятий, а если он выдающийся, то и его краткая биография, с указанием, у кого он перенял свои песни.

23) Указание местностей, отличающихся обилием песен, особенно старинных, для комиссии очень желательно.

24) Кроме личных записей могут быть присылаемы и другие материалы, относящиеся к музыкальной этнографии, как-то: старые рукописи и книги с песнями, музыкальные инструменты или фотографические снимки с них, а также фотографии выдающихся певцов, певиц и музыкантов.

25) Интересно также получить подробное описание народных музыкальных инструментов: их размер, устройство, мате-

риал, способ игры, строй и, наконец, сведения о том, что, когда и кем на них играется.

26) Существуют ли в данной местности особые любители и специалисты-музыканты из народа? Каково их общественное положение? У кого они учились?

27) Не сохранилось ли воспоминаний и рассказов о прежних певцах и музыкантах?

28) Не помнит ли кто про старинные инструменты, теперь не употребляемые? Их описание, хотя бы приблизительное, или рисунок.

29) Комиссия была бы весьма благодарна за присылку подлинных народных инструментов, в особенности старинных, равно как и за присылку музыкальных записей, фонограмм и другого рода материалов.

Сотрудников просят количеством собранного материала не стесняться.

На все вопросы для разъяснения могущих возникнуть недоуменний Музыкальная комиссия не замедлит своим ответом.

Все посылки и корреспонденцию просят адресовать так: Москва, Политехнический музей, в Музыкально-этнографическую комиссию.

Сотрудники благоволят сообщать свой точный адрес.

*Труды Музыкально-этнографической комиссии.
т. I. М., 1906. Приложение к протоколам,
с. 67—70.*

В. Д. Крганов

ХУДОЖЕСТВЕННО-НАУЧНЫЙ МАТЕРИАЛ И ЕГО СУРРОГАТ

В последней книжке «Этнографическое обозрение» (II) помещена «Программа для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов». Значение собирания такого материала настолько велико, что о нем и говорить не стоит. Но как приступить к делу, как осуществить прекрасные намерения — вот задача наших музыкальных деятелей. В лежащей перед нами «Программе», составленной Музыкальной комиссией, состоящей при Этнографическом отделе императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, заметна нерешительная, робкая попытка разрешить намеченную задачу. Из «руководящих соображений» программы видно, что рекомендуется собрание исключительно русских народных песен, в особенности же старинных. Программа отмечает местами те трудности, с которыми сопряжено записывание этих песен, и в то же время призывает к содействию... любителей, даже мало знакомых с нотами (п. 4).

Не пора ли устранить дилетантов и отказаться от их участия в деятельности наших художественных и научных институтов? Всюду с каждым днем все сильнее ощущается разница между специалистом и любителем, во всем предпочтение оказывается первому, а в нашей музыкальной жизни любитель, даже мало знакомый с нотами, является желанным деятелем, которого просят собрать художественно-научный материал.

А десятки отделений нашего музыкального общества, раскинувшиеся по всей России, а сотни дипломированных специалистов, состоящих в этих отделениях? Ужели каждому такому музыканту непосильно записать в год 1—2 народные песни? <...> Еще покойный А. Г. Рубинштейн говорил автору этих строк 10 лет тому назад:

— Открывая отделение в Тифлисе, я полагал, что специалисты здесь займутся изучением азиатской музыки, однако до сих пор ничего не сделано.

Да, специалисты наши почти ничего не дают, к ним даже не обращаются; им не внушен интерес к этому народному искусству; они если возьмутся за такую работу, то, пожалуй, потребуют плату, а за такую работу у нас, конечно, платить не станут, ибо денег не положено.

В результате получаются труды, к которым нельзя относиться с доверием и которые служат часто зловредным суррогатом художественно-научного материала, долженствующего обогатить сокровищницу науки и искусства. По этим трудам затем специалисты изучают народную песню, и, таким образом, любитель, иногда мало знакомый с нотами, поучает и наставляет профессора гармонии и контрапункта. Вот к чему приводят программы, подобные «Программе Музыкальной комиссии».

К. В. Д. [Корганов В. Д.] Художественно-научный материал и его суррогат.— Русская музыкальная газета, 1902, № 9, стлб. 264—265.

В. Д. К.— псевдоним Василия Давидовича Корганова (1865—1934), композитора, пианиста, дирижера и преподавателя теории музыки и эстетики в музыкальном училище Тифлисского отделения РМО (1891). Сотрудничал в газетах «Музыкальное обозрение», «Баян», «Музыкально-театральная газета», «Русская музыкальная газета» и других.

А. И. Соболевский

ВЕЛИКОРУССКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ

<...> Теперь господствует убеждение, что великорусская народная поэзия близка к гибели, что старые песни забываются и их место занимают фабричные песни, более или менее песочные и неблагопристойные, и что нужно спасать живущие

еще остатки. Без сомнения, старые песни понемногу выходят у нас из употребления и уступают место новым, народным или искусственным: явление, происходящее всегда и везде, неизбежное при каких угодно условиях. <...> Тем не менее народная поэзия у нас еще достаточно сильна, и рассказы об ее исчезновении лишены достаточного основания. <...> Основательным людям в наши дни удалось составить порядочные сборники старых песен, несколько не хуже тех, которые были составлены лет пятьдесят тому назад. <...> Что касается до специально фабричных песен, <...> то, несмотря на наши старания, нам не удалось отыскать этих губительниц старых песен в сколько-нибудь достаточном числе. Все, что нам было сообщено под названием фабричных песен, оказалось или вариантами обычных старых песен, правда, более или менее плохими, но не имеющими в себе ничего специально фабричного и по степени благопристойности ничем не отличающимися от деревенских, — или так называемыми «частушками». <...>

<...> Песни старых записей вообще выше во всех отношениях песен новейших записей. <...> Старые песни сделаны знатоками и любителями народной песни; новейшие принадлежат всего чаще «этнографам», народным учителям, ученикам разных школ, которые приступают к записыванию, не будучи сколько-нибудь знакомы с песнями, и записывают что придется. <...>

Соболевский А. Великорусские народные песни, в 7-ми т., т. 7. Спб., 1902, с. 1—3.

О Соболевском А. И. см. выше, с. 240.

**ИНСТРУКЦИЯ МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ
КОМИССИИ ПРИ ЭТНОГРАФИЧЕСКОМ ОТДЕЛЕ
ИМПЕРАТОРСКОГО ОБЩЕСТВА ЛЮБИТЕЛЕЙ
ЕСТЕСТВОЗНАНИЯ, АНТРОПОЛОГИИ И ЭТНОГРАФИИ,
СОСТОЯЩЕГО ПРИ ИМПЕРАТОРСКОМ
МОСКОВСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ**

Утверждена Советом Общества 29 января
1902 года

1. Для исследования вопросов музыкальной этнографии при Этнографическом отделе и[мператорского] О[бщества] л[юбителей] е[стествознания], а[нтропологии] и э[тнографии] учреждается на основании § 2 Устава Общества особая постоянная Комиссия под названием «Музыкально-этнографической комиссии, состоящей при Этнографическом отделе и[мператорского] О[бщества] л[юбителей] е[стествознания], а[нтропологии] и э[тнографии]».

2. Комиссия имеет целью:

а) изучение народной музыки в России, как русской, так и инородческой;

б) популяризацию ее в Обществе с целью сохранения ее лучших образцов.

3. Ближайшими вопросами изучения будут:

а) склад и особенности народной музыки велико-, мало- и белорусов, а также других славян (поляков, чехов, болгар и сербов) и их взаимное отношение;

б) склад и особенности музыки неславянских народностей России и их воздействие на русскую музыку и обратно;

в) отношение современной народной музыки к древнегреческой, восточной и западной.

4. Для достижения означенных целей Комиссия имеет право, при посредстве Этнографического отдела, снаряжать музыкальные экспедиции для собирания новых музыкально-этнографических материалов, а именно:

а) для собирания записей народных напевов (с текстом) по слуху или механическим способом и описания обычаев и обрядов, сопровождаемых музыкой и песнями;

б) для собирания сведений о народных певцах и музыкантах и о музыкальных инструментах;

в) для собирания предметов, относящихся к народной музыке (инструментов, фотографий, книг, рукописей и т. п.).

5. Результаты своих изучений в области музыки и связанных с ней народных обычаев, а также руководящие программы исследований, популярные сборники и т. п. Комиссия публикует или в особой серии изданий Отдела, хотя и не входящих в серию «Известий» Общества, но с постоянным заголовком: «Этнографический отдел императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии» и с подзаглавием: «Труды Музыкально-этнографической комиссии», или же в периодическом издании. Издания Комиссии печатаются на общих основаниях изданий Общества, с разрешения Совета Общества, без предварительной цензуры, под редакцией председателя Этнографического отдела или избранного от Комиссии лица из ее членов, с утверждения Отдела.

6. Для популяризации и более успешного сохранения лучших народных напевов, помимо изданий, Комиссия имеет право с согласия Отдела устраивать публичные (платные) этнографические концерты, посвященные народной музыке, причем в случае надобности исполнение песен и других мелодий вокальных и инструментальных может сопровождаться объяснительным чтением. Программы концертов в подробностях обсуждаются Комиссией.

7. Деньги, выручаемые от продажи изданий и от концертов,

идут на нужды Комиссии по ее усмотрению. Денежный отчет ежегодно представляется Отделу.

8. Комиссия имеет также право устраивать свои научные заседания, закрытые и публичные, — последние только совместно с Этнографическим отделом, причем на заседаниях могут быть исполняемы вокальные и инструментальные примеры для иллюстрации научных докладов. Сообщения, предназначенные для публичных заседаний, предварительно представляются на рассмотрение председателя Отдела, а для закрытых — председателю Комиссии. Протоколы заседаний по утверждению их в Комиссии представляются в Отдел вместе с годовичным отчетом, который зачитывается в годовичном заседании Общества 15 октября.

9. Для устройства заседаний, для склада изданий и для хранения библиотеки и архива Комиссия пользуется помещением Общества, причем ей не воспрещается с ведома Отдела пользоваться для означенных целей и другими помещениями. Коллекции музыкальных вещей остаются в распоряжении Комиссии.

10. Комиссия, как часть Отдела, пользуется правом бесплатной пересылки своих изданий и деловой корреспонденции, отправляемых от имени Общества.

11. Для ведения дел Комиссии ею избирается кандидат в председатели из членов Общества и предлагается на утверждение Отдела. Избранный председатель Комиссии приглашает себе секретаря, а в случае надобности и товарищей председателя и секретаря. Для ведения денежной отчетности Комиссией избирается из ее членов особый казначей, а для заведования библиотекой, архивом и складом изданий — библиотекарь или архивариус. Избрание всех означенных здесь лиц производится на два года.

12. Комиссия имеет право избирать своих членов, которые могут быть предлагаемы в члены Отдела и Общества на общих основаниях, согласно Уставу Общества. Всякий член Отдела, по собственному заявлению в Комиссии, может принять участие в ее занятиях.

13. Члены Комиссии обязаны ежегодным взносом на ее нужды не менее одного рубля в год.

14. Этнографический отдел, признавая Комиссию за неразрывную часть Отдела, считает своей обязанностью оказывать ей как нравственную поддержку (напр[имер], исходатайствованием от Общества рекомендательных листов на случай командировок и т. п.), так и материальное содействие. Комиссия со своей стороны при возможности оказывает свое содействие Отделу.

15. От Этнографического отдела зависит закрыть Комиссию. Все движимое имущество и архив Комиссии в случае ее закрытия поступает в распоряжение Отдела.

Протоколы заседаний Комиссии. IX (5 февраля 1902 г.).— Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I. М., 1906.

А. Смирнов

ФАБРИЧНЫЕ ПЕСНИ

<...> Песня открывает вам то, чего не могли вы увидеть глазами, что не могли прочитать ни в одной книжке. Песня живо отражает в себе и быт, и чувства, и весь внутренний, духовный мир народа.

Меняются условия быта — меняется и песня; вырастает народ — вырастает и содержание, внутренний объем песни. Песня — это слепок с души, проявление в поэтической и музыкальной форме ее невидимых изменений. По песне можно судить о нравственном уровне развития народа.

<...>

Фабрика выработала особую форму песни — так называемую «частушку». <...> Но напрасно думать, что фабричные песни только и состоят из частушек. Добрую половину слышанных нами фабричных песен составляют обыкновенные, длинные песни.

<...>

Вопреки распространенному мнению, что фабрично-заводская поэзия состоит из пошлых, нехудожественных песен, исключительно любовного содержания, надо сказать, что лично нам приходилось слушать во Владимирской губернии далеко не пошлые и безвкусные песни. Конечно, молодежь, которая, очевидно, и является слагательницей «частушек», не может обойтись без любовных тем. Это вполне понятно и естественно. Но в «частушках» просвечивается так много юмора, так много иногда метких и художественных сравнений, что и любовный элемент, преобладающий там, не опошляет их.

Что же касается длинных песен, то далеко не все они заняты любовью. Напротив, преобладающая нотка этих песен совсем другая...

Владимирская газета, 1903, 10 апреля.

Данных об авторе не обнаружено.

ДЕРЕВЕНСКИЕ ПЕСНИ И ПЕВЦЫ

Из поездки по Новгородской губ[ернии]:
по уездам Череповецкому, Белозерскому и Кирилловскому

<...> Теперь затрону важный вопрос о способе собирания песен. Есть очень достойные собиратели, которым удастся собрать целую коллекцию песен, не трогаясь с места. Они довольствуются случайно попавшими в их руки интересными экземплярами песен от самых разнообразных исполнителей, начиная с оперных певцов и кончая своей кухаркой или лакеем. Достоинства этих записей зависят всецело от таланта собирателя, от его музыкального чутья. <...>

Другие собиратели, живя в деревне, изучают свою округу <...> и собирают местные песни. В выводы их исследования может вкратце вкрасться некая односторонность, но у них в руках уже более ценные данные — они стоят у самого источника.

Третий способ — специальные поездки для записывания песен, — может быть, самый правильный. Я говорю «может быть», потому что, испытав его на деле, вижу и в нем некоторые недостатки. Преимущество его в том, что он открывает собирателю огромное поле исследования, дает возможность познакомиться с песней разных местностей, сравнивать различные варианты песен. Главный же его недостаток — невольная спешность дела и иногда отсутствие предварительного знакомства с местными условиями и с людьми, с которыми приходится иметь дело. Вообще, мне думается, важно привлечь к делу собирания песен местные деревенские силы. <...> Из личного опыта я убедилась, что немногие интеллигенты знают песни своей местности. <...> Ценны только указания людей, действительно интересующихся этим делом. Узнать же их можно только на месте. Поэтому я рекомендовала бы предварительные поездки для ознакомления с местностью и населением, во время которых можно определить пункты, где стоит записывать песни и познакомиться с «песенниками». Вот эти народные певцы, главным образом старики и старухи, и есть тот элемент, который важен для собирания хоровых записей. Нужно познакомиться с ними во время предварительной поездки, просить их приготовить песни «артелью», как они называют, к следующему приезду собирателя. <...> Я думаю, что это единственный способ приблизиться к идеальной записи народного хорового исполнения. <...>

Мне кажется, очень важно установить в народе тот взгляд, что помнить и петь старинные песни не стыдно и не только не преступление, но даже в своем роде гражданская доблесть.

Тогда повсеместно старики и старухи постараются припомнить многие забытые песни. Хорошо было бы даже давать за это какую-нибудь награду, подарки или благодарность в какой-либо иной форме. Тогда не были бы возможны факты, подобные случившемуся в Тамбовской губ[ернии] в одну из моих прошлых поездок, когда 63-летнего старика-запевалу священник поставил на колени в церкви, при всем народе, за то, что он пел песни в неурожайный год. <...>

Закончу несколькими словами о музыкальном значении фонографической записи песен. Я смотрю на фонограф как на удивительно удобную записную книжку, которую, конечно, лучше всего понимает тот, кто записал в нее. Лично мне никогда бы не записать все голоса во время исполнения: я записываю медленно. Удачно записанная фонографом песня всецело сохраняет свой оригинальный характер как в ритмическом, так и в гармоническом смысле. Каждая песня, если дать ей возможность вылиться на бумаге в той форме, которую ей придали певцы-импровизаторы, подчинив напев слову, каждая песня, повторяю, носит особенный, интересный в музыкальном отношении характер.

Этнографическое обозрение, 1903, № 1, с. 94—97.

Е. Э. Линева

ЖИВА ЛИ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ?

<...> Все эти мысли о пробуждении личности в народе верны, но считать частушку единственным или даже главным продуктом художественного творчества этой пробуждающейся личности вряд ли возможно. Даже те, наиболее яркие и выбранные из огромного числа (2000) частушки, которые г. Зеленин приводит в доказательство своего взгляда, почти совсем лишены художественных достоинств и производят впечатление только слабых потуг «индивидуального творчества».

<...> Вопрос о том, в каком направлении развивается современное музыкальное творчество народа в широком смысле слова, интересен и важен настолько, что заслуживает серьезного, всестороннего изучения. К сожалению, такому изучению он еще не подвергался. Утверждать, что «частушка» есть единственная преемница старинной народной песни, значило бы решить этот вопрос в высшей степени односторонне. Если сравнить «коллективное и индивидуальное творчество народа», то получится удивительный результат. Старинная песня богата красотой мелодии, поэтическими описаниями природы и душевных движений человека, непосредственною свежестью и глубиной чувства, образностью бытовых картин, оригинальностью

голосоведения... В частушке, напротив, чувствуется отсутствие художественности в поэтических образах и музыке; она может быть прямо выставлена в качестве одного из доказательств того вредного влияния изнанки цивилизации, которое большей частью одно только и выпадает на долю народа. «Связь частушки с музыкой, — говорит автор той же статьи, — доведена до минимума». Но в таком случае как же утверждать, что «частушка выросла на развалинах старой песни»? Какая связь между прекрасной музыкой старинной песни и частушкой, в которой нет музыки? Старухи — строгие музыкальные критики деревни — справедливо наделяют частушку разными пренебрежительными эпитетами, вроде «туртышки», «повертушки супротивныя» и т. п. Про любителей частушек они говорят: «Не поют, а лают, как собачки, блеют, как овечки». Частушка, или прибаутка, присказка, всегда существовала и прежде. По содержанию она отличалась от современной частушки, но по характеру они сходны. Старая прибаутка имеет ту же куплетную форму, как и частушка, так же поется на двух-трех нотах, на очень однообразный мотив с аккомпанементом балалайки или другого несложного инструмента, в смысле музыкальном — «топчется на одном месте».

Итак, частушка, в которой нет музыки, не может считаться преемницей старинной народной песни, в которой мелодия и своеобразная гармония играют важную роль. Представительницей поэтического творчества народа она также может считаться лишь в самой малой мере.

Чем же в области песни живет в настоящее время народ?

Прежде всего из личного опыта я вынесла глубокое убеждение, что старинная народная песня не вымерла и поныне. Почти в каждой глухой местности, по всей России, есть свой старик-певец, о котором идет молва, что «другого такого во всей округе не сыщешь». Все молодые и старые его уважают. И везде такой певец поет не один — у него всегда есть товарищи, с которыми он поет свои любимые песни. Иногда к ним присоединяются и более талантливые певцы из молодых. Такой народный хор не поет в унисон; он звучит удивительно богато и полно в смысле контрапунктическом, ибо склад народной песни дает полную свободу отдельным певцам. Здесь мы видим соединение коллективного творчества с индивидуальным, слияние в одно целое различных индивидуальностей с полным сохранением свободы личности. Хотя во время моих поездок за песнями я предпочитала записывать от стариков и старух, но не пренебрегала и хорошими песнями молодежи. Во многих местах молодежь поет еще старинные песни, хотя уже несколько измененные и в тексте, и в мелодии. В песнях молодежи нет того эпического спокойствия, того искусства в разработке подголосков, как у старых людей. Пестрые впечатления, заносимые из города, несомненно отражаются на деревенском

искусстве, мешают тому сосредоточенному творчеству среди природы, которое создало лучшие образцы народной поэзии и музыки. Но совершенно невероятно, чтобы музыкальная талантливость народа исчезла бесследно, что пришлось бы предположить, если принять частушку за единственную преемницу старинной песни. Да и на деле это оказывается неверным. Не говоря уже о том, что всюду можно слышать в интересной народной переделке разные некогда излюбленные салонные и иные романсы («Стонет сизый голубочек» и множество других), в народе создалась особая протяжная новая песня. Вот, например, песни этого рода, которые можно слышать в разных губерниях: «Ах ты, Ваня, разудала голова»¹, «Прощай, радость, жизнь моя», «Мне сказали, не придет», «По Дону гуляет казак молодой», «Петербургская славна путь-дороженька» (иногда поют «Московская»), «Все люди живут, как цветы цветут», «На отлетике соколик», «Шли солдаты из Казани» и многие другие. В нескольких местах я слышала даже переделку средневековой баллады «Когда-то был в Англии король молодой». Поют много песен сатирического содержания, вроде, например, записанной мною в Новгородской губернии песни «Вавила» («Баба ты, баба, государыня в лаптях, куда ты идешь-то?»). Песня эта грубовата, но с большим юмором и в музыкальном отношении особенно оригинальна. Сначала она ведется речитативом, напоминающим ектению. Потом переходит в мотив, похожий на один из церковных «гласов», а в конце неожиданно переходит в лихой плясовой мотив. Вся песня состоит из любопытного разговора деревенского «батюшки» с бабой. Во Владимирской губернии я, между прочим, познакомилась с 4-мя братьями-ножевщиками, молодыми парнями от 20 до 28 лет, которые поют очень хорошо и любят петь. О частушках они говорят презрительно, поют большею частью песни протяжные и держатся хорошего стиля, отчасти под влиянием своей бабушки, которая в свое время славилась как отличная песенница. Теперь она — неумолимый критик и не пропускает в пении внуков ни одной ошибки. У этих 4-х певцов есть какое-то неопределенное стремление к хорошей музыке, которую они характеризуют одним общим названием «кольцовских песен». Они называют так и разные стихи (Кольцова, Некрасова, Никитина), которые распеваются на мотивы песен, и некоторые романсы и оперные хоры, о которых принес весть из города один из братьев, отбывавший воинскую повинность. Страстный любитель пения, он бывал в опере и в восторге от нее, беспрестанно о ней рассказывает. Эти братья-ножевщики много работают вместе и поют. Бывший солдат знает немного ноты и просил меня прислать им несколько нетрудных хоров, говоря, что «они все разучат, было бы по чему». Вероятно,

¹ Эту песню поет в своих концертах г-жа Оленина-д'Альгейм.

посланные мною хоры из опер, которые они разучат, получат распространение в той местности, и конечно, в несколько измененном виде. Раз мне пришлось слышать хор «Сватушка» из «Русалки» Даргомыжского в народной переделке. Мне казалось, что то отклонение от народного стиля, которое вкралось в обработку Даргомыжского, было сглажено и «Сватушка» звучал естественнее. Может быть, когда музыка наших классических композиторов станет доступна массам, начнется еще более сильное влияние «коллективного народного творчества» на «индивидуальное».

Во всяком случае, если говорить об «индивидуальном творчестве» народа, то прежде всего надо иметь в виду тех писателей и композиторов — нередко самоучек, — которые вышли из народа и сохранили внутреннюю связь с ним. Но «коллективное творчество» имеет еще и другой путь для влияния на «индивидуальное» и слияния с ним. Широкой волной проникает народная песня в творения наших лучших композиторов. Мы слышим ее в «Руслане» и «Жизни за царя» Глинки, в «Хованщине» и «Борисе Годунове» Мусоргского, в «Игоре» Бородина, в «Русалке» Даргомыжского, в «Рогнеде» и «Вражьей силе» Серова, в «Опричнике» и «Евгении Онегине» Чайковского, в «Псковитянке», «Царе Салтане», «Садко» и «Кашее» Римского-Корсакова, в «Тушинцах» Бларамбаерга, в «Добрыне Никитиче» Гречанинова. С нею нередко можно встретиться даже в симфонической музыке. Серьезные работы по изучению старинных напевов предприняты и в церковной музыке. На собирателях лежит святая обязанность закрепить народную песню в памяти современного поколения по возможности в чистом, оригинальном виде, а со стороны лучших артистов наших было бы неоцененной заслугой, если бы они внесли исполнение народных песен в свой концертный репертуар по прекрасному примеру оперных певцов Швеции, Ирландии, Шотландии, Венгрии, Швейцарии, которые любят свои народные песни и гордятся ими.

Бетховен, Гайдн, Шуберт, Вебер, Шопен, Григ много дали своему народу, но и много взяли от него.

Все это подтверждает мысль, что коллективное творчество не губит творчества личного, а, наоборот, питает его, возвышает. Вряд ли поэтому можно думать, что в области народной поэзии и музыки будущее принадлежит частушке, выросшей якобы на развалинах старой песни. Рядом с частушкой и еще живой старой песней народ находит множество иных путей для удовлетворения своих музыкально-поэтических потребностей, он умудряется даже подбирать крохи с нашего «интеллигентного» стола. И на нас, сидящих за этим столом, лежит святая обязанность поделиться с ним духовной пищей, возратить ему его старое достояние, чудные, взятые у него же песни, но в том преображенном, художественно усовершенствованном виде, в

каком они возродились в созданиях наших лучших представителей «индивидуального творчества».

Русские ведомости, 1903, 31 января.

Е. Э. Линева

ВЛАДИМИРСКИЕ РОЖЕЧНИКИ

<...> Оркестр рожечников, собственно, можно бы назвать песенным оркестром. Они играют на своих рожках только песни и играют до такой степени выразительно, что иногда представляется, что они выговаривают слова. Склад их игры также песенный. Каждая пьеса начинается запевом высокого рожка (напоминающего по звуку флейту), который ведет основную мелодию, а потом вступают все остальные рожки и разрабатывают основной напев. Вот эта разработка главного мотива в виде его вариантов и есть в высшей степени интересная и характерная черта, составляющая отличительный признак гармонизации великорусской народной песни. Предрассудок, утверждающий, что народ поет всегда в унисон, подрезывается тут в самом корне. <...> Начиная, большей частью, но не всегда, с унисона, каждый хороший певец импровизирует свой вариант мелодии и сходится с другими голосами на каденции, в конце полустихия или стиха опять в унисон. Каждый голос, отдельно пропетый, дает самостоятельную мелодию песни, более или менее красивую.

Все, что сказано здесь о песне, можно вполне приложить и к оркестру рожечников, который по своему складу и по протяжному звуку своего инструмента очень близок к народному хоровому исполнению и служит примером и доказательством существования своеобразного народного контрапункта. <...>

*Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний, 1903, февраль — март.
с. 52—53.*

Е. Э. Линева

ВЕЛИКОРУССКИЕ ПЕСНИ В НАРОДНОЙ ГАРМОНИЗАЦИИ

Предисловие

<...> Свободная импровизация — отличительная черта народного музыкального творчества — как бы еще расширяет его границы.

По богатству эпического и бытового содержания, по красоте мелодии, оригинальности голосоведения и своеобразности ритма русская народная песня стоит очень высоко между песнями других народностей, и изучению ее придают не только национальное, но общечеловеческое значение. <...>

<...> Большинство материала, до сих пор собранного, далеко не соответствует тем требованиям, которые ему ставят наука, искусство и жизнь. Филологи интересуются только текстом песен — получают целые томы песен без напева, что подрывает в корне правильность стиха и приводит нередко к выводам, которые можно уподобить зданию, построенному на песке. Музыкантам нужны напевы — появляются сборники песен с коротким наброском мелодии, под которую в большинстве случаев не только не подведены слова всей песни, но и записан только обрывок текста, не передающий содержания песни. В музыкальном отношении, для того чтобы песня вошла в жизнь всех классов общества и сделалась общенародной, — в записях наших также нет необходимых элементов для развития. Они или слишком монотонны и бледны, или индивидуальность композитора отмечена в них сильнее, чем дух народа. В результате, несмотря на некоторые замечательные работы в области нашего фольклора, редкие из них свободны от одного важного недостатка — неточности записки. Мало того, что напев заносится на ноты большею частью приблизительно, потому что почти во всех сборниках записана не вся песня целиком, а только схема песни, но и текст страдает неточностями, так как редко кто из собирателей — музыкантов — записывал текст песни с голоса, большею же частью с пересказа¹.

¹ В доказательство того, насколько это опасный способ, расскажу один случай из моего опыта. Раз как-то, желая проверить запись, сделанную во время пения, я попросила старика-запевалу «сказать» мне песню. Он начал. Я следила по тетради. Но когда дело дошло до слова «уздечка», старик вдруг совсем отклонился от сути песни и стал перечислять и объяснять все части деревенской упряжи, однако продолжая говорить складом песни. «Да что ты, дедушка? Ведь этого в песне не было, — воскликнула я. — Пел одно, а говоришь другое». — «Погоди, погоди, уж дай ты мне все толком рассказать. Чай ты баба: где ж тебе про упряжку знать?» — отвечал дед.

Приведу также как весьма характерный пример два варианта записи былины «Илья Муромец», один — Рыбникова, который записывал с пересказа, другой — Гильфердинга, записывавшего с голоса. Даже небольшая выдержка может служить вполне наглядной иллюстрацией того, насколько выигрывает в картинности и красоте слога запись с голоса и как с другой стороны, слаб и бледен пересказ.

Выдержка из былины «Илья Муромец» Рыбникова, т. I, с. 54, с пересказа:

Старый казак Илья Муромец
Поехал на добром коне
Мимо Чернигов-град:
Под Черниговым слушки черным-черно.

В памяти певца напев до того тесно связан с текстом, что он растерян и с недоумением смотрит на всех кругом, когда его просят не петь, а говорить песню. Когда же ему пробуют подсказывать, начинается спор, и тогда он окончательно сбивается и запутывает песню.

Для народного певца текст немыслим без напева, а напев без текста. Это правило должно быть священо и для собирателя. Если он отступает от этого правила, запись его не может быть точна ни в музыкальном смысле, ни в литературном. <...>

Предлагаемый сборник представляет первый опыт записи многоголосных песен с помощью фонографа и дает целый ряд примеров разнородных песен с сохранением их характерных особенностей. Главная цель этого сборника — дать возможно точную запись многоголосной народной песни, без всяких изменений и прикрас, в том виде, как ее исполняет народ, и таким образом содействовать выработке правильного метода для записывания образцов народного творчества, по отношению к тексту и музыке неразрывно связанных между собою. <...>

Нет сомнения, что благодаря применению фонографа внесится большая точность в запись схемы песни, выясняется мелодический рисунок, голосоведение, передается темп и характер исполнения, безошибочно определяется ритм. Закрепление песни на валике можно сравнить с фотографированием.

Чёрным-черно, как черна ворона.
Припустил он коня богатырского
На эту силушку великую,
Стал конем топтать и копьём колоть;
Потоптал и поколотил силу в скором времени,
И подъехал он к городу ко Чернигову.

Соответствующее место в «Онежских былинах» Гильфердинга, том I, предисловие, с. 44, с напева:

Из того ли из города из Муромля,
Из того села да с Карачирова
Выезжал удаленький, дородный — добрый молодец.
Он стоял заутреню у Муромли,
Ай к обеденке поспеть хотел он в стольней Киев-град.
Дай подъехал он ко славному ко городу к Чернигову,
У того ли города Чернигова
Нагнано-то силушки чёрным-черно,
Ай чёрным-черно, как черна ворона.
Так пехотою никто тут не проеживат,
На добром кони никто тут не проезживат,
Птица чёрный ворон не пролетыват,
Серый зверь да не прорыскиват.
А подъехал как ко силушке великойей,
Он как стал-то эту силушку великую,
Стал конем топтать да стал копьём колоть.
Ай побил он эту силушку великую,
Ен подъехал-то под славный под Чернигов-град.

Оно дает возможность схватить момент исполнения данного варианта песни со всеми деталями голосоведения, ритма, оттенков, настроения, одним словом, стиля песни. Чтобы избежать «субъективных заблуждений», которые могут вкрасться и в запись, снимаемую с фонографа на ноты, собирателю в высшей степени полезно проверять себя, давая слушать свои записи людям с тонким слухом, к чему я не раз прибегала. Хороша также критика музыкантов-специалистов. Но больше всего меня наводила на путь истины проверка через народных певцов, с которыми я пела песню, записанную в фонограф, ведя основной мотив, а они прилаживали подголоски, или наоборот, один из них пел главную мелодию, а я присоединялась к подголоскам.

Необходимо заметить, во избежание недоразумения, что под точной записью песни отнюдь не следует разумеать один, избранный вариант ее, нечто неподвижное, раз навсегда установленное. Точность или верность записи относится к самым разнообразным вариантам одной и той же песни, и чем больше их, тем богаче материал для сравнительного изучения, тем возможнее найти лучшие художественные экземпляры. <...>

Голосоведение

Ввиду своеобразного строения песни в смысле гармоническом, она с трудом подчиняется правилам современной теории музыки. Полифоническое строение ее во многом отличается от принятых в современной музыке хоровых приемов. По-видимому, имитация есть самая близкая к ней форма. Русская народная песня начинается обыкновенно запевом или унисоном, который переходит в многоголосие и потом периодически снова возвращается к унисону. Подголоски составляют отклонения от основной мелодии или, вернее, ее разработку. Они не служат аккомпанементом к основному мотиву, как второстепенные голоса в современной музыке, но представляют как бы развитие основной идеи. Каждый подголосок, пропетый отдельно, дает понятие о главной мелодии: он есть вариант ее; по каждому подголоску, если он хорошо спет, можно узнать песню. В общем, гармоническая формула песни кажется только вначале сложной; на самом деле она проста: запевала (большею частью средний или низкий голос, в редких случаях высокий) ведет основную мелодию; к нему присоединяется хор или артель; каждый член артели разрабатывает ту же мелодию сообразно своему личному вкусу и воображению, то отделяясь от запевалы, то снова сливаясь с ним. Такое строение песни, вращающейся в небольшом диапазоне, дает возможность присоединиться к хору большому

числу талантливых певцов. Неталантливые только «водят голосом», как говорят деревенские критики — старухи, или, как они выражаются еще картиннее, «только зывают». Подголоски неумелых певцов не слышны. <...>

Р и т м

Если гармоническое ведение народной песни своеобразно, то тем более оригинален ритм ее, который неразрывно связан с текстом и нередко подчинен ему.

В ритмическом отношении народная песня имеет свойство, которое особенно затрудняет переложение ее на ноты. Свойство это — свобода, с которой перемещается ударение в слове и стихе. Ударение в народной песне переходит с одного слога на другой в слове и с одного слова на другое — в стихе, смотря по требованиям смысла стиха и мелодии, как уже сказано, тесно между собою связанных и взаимно друг на друга влияющих. В этой подвижности ударения чувствуется стремление к нарушению однообразия, напр[имер]: лúчина, лучíна, лучи́на или гóры, горы́. Вследствие этой подвижности и изменчивости логического ударения песни его очень трудно согласовать с метрическим (тактовым) ударением современной музыки, стремящимся к механической правильности в счете единиц времени². <...>

Приступая к моей работе и выходя из той мысли, что укладка в наш метрический такт может внести в строй народной песни не соответствующие ей акценты, я в начале этой работы пробовала применить рекомендуемый П. П. Сокальским способ деления песни на полустишия и полустишием определять границы такта. Теоретически казалось, что цельность как полустишия, так и музыкального предложения должна от этого выигрывать. Но, проверив этот способ деления на практике, я убедилась, что, имея важные преимущества в смысле обрисовки музыкальных предложений, он, в общем, затрудняет разучивание песен, так как главное ритмическое ударение не совпадает с метрическим делением, то есть главное ударение в стихе не падает на сильное время такта. Ввиду этого я перделала начатую работу и внесла более детальное тактовое деление. Но так как одни тактовые деления не определяют ритма, то для обозначения полустишия, или музыкального предложения, пришлось употребить знак / для обозначения каденций, находящихся в начале и середине, а для указания стиха или музыкального периода, после заключительной каденции, знак //. <...>

² Интересно, что в сочинениях лучших классических композиторов также нередко чувствуется стремление сбросить с себя некоторые стесняющие их правила метрического ударения.

<...> Если бы предположить равное количество слогов в полустииши и однообразное тоническое ударение в стихе, то деление на такты не представляло бы затруднений. Но дело в том, что

1) число слогов каждого полустииши в народном стихе неодинаково; напротив, неравенство числа слогов в полустииших, из которых каждое имеет одно главное ударение, является характерной чертой русской народной песни, и

2) ударение в стихе народной песни не тоническое (механически-правильное, падающее на известный слог стиха), а логическое, подвижное (иногда меняющее место по требованию смысла, но отнюдь не произвольное). Поэтому, хотя в общем каждая, самая прихотливая по ритмическому складу песня и может быть разделена на такты, но, вследствие перемены места в ударении и прибавки одного, двух и даже трех слогов в ином колене (в зависимости от смысла или от индивидуальной склонности певца к восклицаниям — эх, ай, но, право, да, вот и т. п.), нередко встречаются отклонения от принятого деления; если же, подчиняясь требованиям гибкого и эластического стиха народной песни, мы отклонимся от основного деления (или расширив границы такта увеличением числа делений, или выделив лишние слоги в прибавочный такт), то после этого мы неизбежно должны вернуться к основному делению. <...>

Из внимательного разбора графических записей песен можно уже вывести некоторые заключения:

1) В запеве встречается наиболее украшенная, сложная форма мелодии, и как только пристает хор, главная разработка основной мелодии передается другому голосу, чаще всего верхнему. При запеве второго колена первенствующая роль опять возвращается к запевале.

2) Характерная фигура основной мелодии повторяется в хоре и обыкновенно всеми голосами, если не унисоном, то с некоторыми изменениями, которые зависят от большей или меньшей талантливости и самостоятельности певцов, составляющих хор или артель.

3) Хор начинает и кончает каждое предложение унисоном, но часто унисону в начале песни соответствует запев. По-видимому, народу кажется недостаточным разрешение гармонии в форме трезвучия, и хор, разделяясь на прихотливые подголоски, сливается на каденциях и успокаивается только на унисоне или полном созвучии. Иногда верхний подголосок кончает октавой выше³.

4) При очень фигурном расположении мелодии запева последняя переходит при вступлениях хора в первый подголосок, причем мелодия не повторяется буквально, а с значитель-

³ Из песен, вошедших в 1-й выпуск, исключение представляют: № 18 (Дубинушка) и № 21 (Духовный стих).

ными изменениями и, однако, так, что характер ее может быть сейчас же узнан. Остальные подголоски довольствуются какой-нибудь отдельной фигурой мотива, причем эта фигура в разных голосах появляется в разное время, иногда в обратной форме, и соответствует тому месту, где остальные голоса тянут, и обратно. <...>

Исполнение

<...> Народный хор <...> состоит из певцов, которые изливают в импровизации свое чувство, стремятся каждый проявить свою личность, но вместе с тем заботятся о красоте общего исполнения. <...> Каждый хороший певец проявляет себя в своей разработке основного мотива, и каждый подголосок носит свой, особый характер, отчего удивительно выигрывает живость исполнения. Хор народный поет не «как один человек», а как много людей, одушевляемых общим чувством любви к песне, изливающих в ней горе и радости. <...>

<...> В народном исполнении два стиля, в зависимости от индивидуальности певца, один — строгий, другой, если можно так выразиться, — вольный. Первый — прост, серьезен, выражает сдержанное чувство; второй — более экспансивен: чувство вырывается наружу в прихотливых переливах голоса, певец дает волю своей фантазии и, с умилением перед песней, точно лелеет ее и всячески украшает. Я не знаю, который из них лучше; каждый имеет свою прелесть. Оба стиля встречаются в старинных песнях, про которые знатоки говорят: «уж в старину голосом-то водили, водили». «Старинная песня как река льется, с извилинами да загонами, а новая как чугунок бежит». <...>

*Великорусские песни в народной гармонизации.
Записаны Е. Линева. Вып. 1. Спб., 1904.*

Е. Э. Линева

О МУЗЫКАЛЬНОМ СТРОЕНИИ НАРОДНОЙ ПЕСНИ НА ОСНОВАНИИ НОВГОРОДСКИХ ПЕСЕННЫХ ОБРАЗЦОВ

<...> Под впечатлением знакомства с деревенскими певцами, с их песнями, их жизнью в уме невольно возникают вопросы: как зарождается народная песня? Как она развивается и умирает? Что такое этот сфинкс, это «бессознательное коллективное творчество», как принято называть творчество народное, охватывающее целую страну и изменчивое, как сама жизнь? Может ли оно быть «бессознательным», если служит отражением психической жизни отдельных личностей и целого народа?

Постараемся найти ответы на эти вопросы в самих песнях и в замечаниях певцов Новгородской губернии, с которыми мне пришлось познакомиться во время поездки 1901 года.

Песня — правда, по выражению народному. Она есть излияние души в поэтически-музыкальной форме. Мы помним, как сложила свой первый причет Анисья Елизаровна¹, когда ее насильно выдавали замуж: «Обдумала все, да сказала; отвела душу». Слова эти как нельзя лучше указывают на роль сознания при составлении причета. <...>

Несомненно, что чувство и мысль, эти два элемента сознания, действовали вместе: «Обдумала все, да и сказала; отвела душу». Этот пример как нельзя лучше выясняет влияние отдельной личности на народное творчество. <...>

<...> Проследив путь развития причета, мы видим, что он вызывается к жизни особенно важным событием, влияющим на судьбу отдельной личности, которая под влиянием повышенного настроения вдохновляется и складывает причет в сильной драматической форме. Причет производит сильное впечатление и врезывается в памяти присутствующих на церемонии гостей, так как невеста причитает, «голосит» надрывающим душу голосом. <...> Поразив воображение слушателей, сильный драматический причет отдельной личности делается достоянием многих и, изменяясь в деталях, входит в жизнь массы в виде различных вариантов. Таким образом, народное творчество является слиянием индивидуального с коллективным.

Подобный же ход развития можно проследить и в песне.

Возьмем всем известную песню «Лучинушка». <...>

<...> Песня эта обладает всеми качествами высокохудожественного произведения: она вызывает в воображении целые картины, будит мысль, трогает душу, наводит на симпатические, гуманные чувства. Не удивительно, что творческая сила одной личности, создавшей эту песню (индивидуальное творчество), действует на других женщин, переживающих нечто подобное, и они, повторяя песню, украшают ее по-своему, придумывают варианты, а самые красивые из этих вариантов наиболее распространяются (коллективное творчество). Несмотря на многочисленные изменения, основная схема песни, тип песни, вырабатывается очень устойчиво, и множество вариантов не мешает узнать песню знатоку ее. Настолько устойчив тип песни, настолько он сохраняет свои особые черты, что вариант той же «Лучинушки», записанный от хорошей певицы Воронежской губернии, ближе к варианту выдающегося певца Новгородской губернии, чем варианты более бледные, записанные от посредственных певцов той же губернии.

¹ А. Е. Пошехонова, крестьянка деревни Доронино Череповецкого уезда, создательница ряда причетов на разные случаи жизни. — *Примеч. редактора изд. 1909 г.*

Эта устойчивость и определенность типических вариантов в песни придает особую важность изучению их характерных свойств, их формы, то есть сущности их строения со стороны лада, мелодии и ритма, а также их связи с другими, родственными вариантами.

Принимаясь за подобный анализ, мы будем продолжать держаться той же «Лучинушки». <...>

В приведенной ниже таблице даны 4 варианта «Лучинушки», записанные в различных местностях, — 3 в Новгородской губернии и один вариант — в Воронежской губернии.

Таблица I

Сравнение вариантов «Лучинушки»

Эти варианты вместе исполняться не могут.

24

Лу-чи-на мо-я, лу-чи-нуш-ка,

Лу-чи-на мо-я, лу-чи-нуш-ка,

Лу-чи-на, лу-чи-нуш-ка,

Ой, да лу-чи-на мо-я, лу-чи-нушка, да бе...

бе-ре-зо-ва-я- (а)

бе-ре-зо-ва-я- (а)

бе-ре-зо-ва-я- (а),

бе-ре-зо-ва-я. ох,



На первый взгляд, варианты <...> имеют мало сходства. <...> Но, приглядываясь внимательнее, вникнув в самую суть строения песни, мы увидим, что если в деталях все 4 варианта разнятся друг от друга, то в главных своих чертах, основах лада, мелодии и ритма все они более или менее сходны. <...>

<...> Из тонов звукоряда натурального минора главными показателями минорного лада в «Лучинушке» являются ми-бемоль, ля-бемоль и си-бемоль, тогда как до, ре, фа и соль принадлежат одинаково и одноименному мажору. Тоны звукоряда, на котором построена «Лучинушка»:



можно расположить в особом порядке, наиболее характерном для напева «Лучинушки», так как на том же натуральном минорном ладе строятся и другие протяжные песни, но разное расположение по высоте и ритмическая группировка звуков отличают в музыкальном отношении одну песню от другой. <...>

<...> Есть некоторые интервалы и обороты, которые неразлучны с данной песней. К таким интервалам принадлежит, например, ход на малую сексту (*до — ля-бемоль*) в «Лучинушке». Ход этот встречается в трех из приведенных вариантов «Лучинушки», в I, III и IV примерах на 3-й четверти первого такта и несколько раз далее в течение всей песни. Только во II варианте мы этого интервала не встречаем.

Из 4-х предлагаемых вариантов наиболее ценны и типичны I и IV, спетые очень хорошими певцами. Вариант III был спет посредственным певцом и в страшной суете: он ожидал приезда своего начальства. Вариант II исполнялся тремя женщинами-торговками вдвое скорее обычного темпа «Лучинушки», <...> так что ради сравнения возможности их исполнения с другими вариантами пришлось взять темп вдвое более медленный.

Основы лада, то есть те звуки, которые составляют сущность напева данной песни, намечает уже запева в своей первой фразе. Хор ждет, когда запевала, который заводит песню, выяснит в своем запеве лад, и только поняв его, подхватывает песню. <...>

<...> Сходство мелодического рисунка различных вариантов песни имеет условный характер: в выборе звуков по высоте чувствуется большая свобода, хотя и в пределах звукоряда, из которого певцы не выходят. Ни в одном варианте нет хроматизмов, но построение мелодических фраз в исполнении хороших певцов удивительно разнообразно. Повторений мелодических фигур совсем нет, все они только сходны <...>. Разнообразие мелодических фигур песни напоминает рисунки крестьянских ручных кружев и вышивок, прелесть которых состоит именно в этом разнообразии и характерности каждого рисунка. При слиянии индивидуального творчества с коллективным иначе и быть не может: каждая новая личность вносит в него свои характерные черты.

Мне казалось важным отметить устои мелодии, найти одинаковые звуки, которые повторялись бы правильно и одновременно, на тех же местах во всех вариантах. Но стоит взглянуть на первый такт всех четырех вариантов «Лучинушки», чтобы убедиться, как трудно их найти. <...> Несомненно только то, что мелодия «Лучинушки» возвращается периодически на тонику *до* (нижний звук нижнего тетрахорда) и на доминанту *соль* (нижний звук верхнего тетрахорда), что большую роль играют *ми-бемоль*, *фа* и *си-бемоль*, а также ход на

малую сексту до — ля-бемоль. Повторений совершенно одинаковых, как бы закристаллизованных мелодических фигур, которые можно считать неотъемлемыми признаками данной песни, данного напева, нельзя найти. При внимательном рассмотрении каждого такта 4-х вариантов на таблице I, подписанных с этой целью один под другим, получается совершенно ясный вывод, что все эти такты не тождественны, а только сходны, соответственны, симметричны и, несмотря на то что разнятся мелодическим рисунком, твердо держатся в границах лада и общего всем 4-м вариантам ритмического рисунка. <...>

Попробуем произвести еще один опыт над 4-мя вариантами «Лучинушки». Приведем их к наипростейшему виду, то есть, отбросив все мелодические украшения, зависящие часто от индивидуального вкуса запевалы, сохраним только основу мелодии; выражаясь иносказательно, оборвем листья и мелкие ветки у этого «музыкального деревца», оставив только остов его.

Приведя эти варианты к простейшей схеме, мы получим варианты-типы «Лучинушки», то есть такие разновидности напева этой песни, в которых особенно ясно выражены общие основы лада, ритма и мелодического рисунка.

Таблица II

Варианты-типы «Лучинушки», приведенные к простейшей схеме

26

I Т Т SD
Лу-чи-на, лю-чи-нуш-ка, бе-ре-зо-ва-я

II Т 2, 3 SD, Т 4 SD
Лу-чи-на, мо-я лю-чи-нуш-ка, бе-ре-зо-ва-я

III
Лу-чи-на, лю-чи-нуш-ка, бе-ре-зо-ва-я

IV
Лу-чи-на, лю-чи-нуш-ка, бе-ре-зо-ва-я



Объяснение знаков: Т — элементы тонического трезвучия.

D — элементы доминантового трезвучия.

SD — элементы субдоминантового трезвучия.

1 2 3 4 5 6 7 8 — такты.

Крупный шрифт отмечает главный акцент текста.

Курсив — второстепенный акцент текста².

Знак - отмечает те звуки, которые входят как элементы в Т, D³ и SD трезвучия.

Таблица II еще нагляднее доказывает, что все 4 варианта сходны, но не тождественны. Рассматривая варианты в такой простой форме, мы приходим к новому заключению, а именно к следующему: местами, на главных ударениях, а также на второстепенных, почему-либо отмеченных певцами, встречаются если не одинаковые звуки во всех вариантах, то элементы главных трезвучий лада — тонического, субдоминантового и доминантового. Звуки эти, составляющие элементы подразумеваемых аккордов, играют роль как бы точек опоры в мелодии. Это присутствие в импровизациях народных певцов, не имеющих понятия о гармонии, элементов главных трезвучий, указывает на существование натуральной гармонии, служит, может быть, новым подтверждением теории верхних и нижних гармонических тонов (обертонов и унтертонов), которые слышатся в каждом полном, сильном звуке.

Мы видим, что напев «Лучинушки» начинается в 1-м такте

² Главный акцент стиха обыкновенно совпадает с главным акцентом напева; но во второстепенных ударениях встречаются исключения; например, в слове бе-ре-зо-ва-я при пении акцент переносится со 2-го на 3-й слог — бе-ре-зо-ва-я (см. 3-й такт).

³ Доминантовое трезвучие минорное в натуральном миноре, вследствие отсутствия водного тона.

с одного из элементов тонического трезвучия во всех вариантах (кроме III-го), потом переходит в SD (кроме II-го), во 2-м такте снова возвращается на Т. В 3-м такте опять встречаются элементы SD, в 4-м Т и S, 5-й и 7-й такты наименее сходны, 7-й такт похожую заключительную фигуру, в которой большую роль играет доминанта *соль* с предшествующим ей *ля-бемолем*, 8-й такт кончается унисоном на тонике, переносимой певцами октавой вверх.

Таким образом, мы находим в ладовом строении «Лучинушки», этом типичном примере протяжной народной песни, как бы зачатки натуральной гармонии. Все четыре варианта, как было сказано выше, построены на одинаковом звукоядре, но мелодический рисунок каждого варианта только подобен трем другим; главное же сходство, или, вернее, родство вариантов, основано на общих устоях лада, то есть на тех элементах главных трезвучий лада, которые входят во все 4 варианта на тех же самых местах за весьма немногими исключениями. Это ладовое родство вариантов, исполненных людьми, друг друга никогда не слыхавшими, наводит на мысль о существовании в народных песнях натуральной гармонии и выясняет, почему песня с таким трудом подчиняется современной гармонизации. Интересно, что тоническое трезвучие играет в приведенных выше вариантах главную роль (оно представлено в разных вариантах то тоникой, то медiantой, то доминантой), что невольная каденция перед возвращением к тонике имеет один из элементов субдоминантового аккорда и что заключительная каденция спускается с доминанты на тонику, хотя и при посредстве различных мелодических фигур.

В общем, мелодический рисунок «Лучинушки» чрезвычайно гибок и разнообразен, свобода импровизации певцов очень широка, но при этом все варианты подчиняются ладу песни, в данном случае натуральному минору, и не выходят из диатонизма.

В заключение получается тот вывод, что главные тоны звукоядра, основы или устои лада, играют в мелодии первостепенную роль, украшения же и мелизмы более капризны, зависят от личного вкуса певца, поэтому легче меняются. Эти украшения составляют скорее особенности стиля певца-запевалы, чем неотъемлемую принадлежность песни. Украшения, употребляемые запевалой, влияют на характер исполнения всего хора, который прилаживает к своим подголоскам соответственные мелодические фигуры⁴. Но с ними приходится обращаться осторожно. Зная характерные признаки лада песни и подметив особенности основного напева, можно составить сколько угодно

⁴ Ср. песню 4-ю в I выпуске «Великорусских песен»: «Как у нас на святой Руси».

вариантов-типов; но, применяя чересчур большое количество цветистых украшений, можно затемнить песню до неузнаваемости.

На основе варианта-типа строятся подходящие к нему варианты-подголоски, более или менее красивые, смотря по таланту певцов. В этом понимании варианта-типа лежит тайна способности народных певцов к импровизации. Поэтому желающие научиться импровизировать песни должны прежде всего знакомиться с вариантами-типами песен различных местностей на основании точных записей, так, чтобы в результате быть в состоянии изменять их и составлять к ним подголоски.

Как мы видели выше, мелодический рисунок опирается на основы лада, то есть на звуки, которые повторяются чаще других и составляют как бы точки опоры мелодии. Возникает мелодический рисунок из текста песни; повышение, понижение и продление звуков идет сообразно требованиям текста; развивается и украшается мелодический рисунок смотря по таланту певца и живости его воображения.

Мелодия тесно связана с ритмом.

Вопрос о ритме народной песни есть один из трудных вопросов, по поводу которого было преломлено немало копий между учеными музыкантами. <...>

И причет, и песня сказываются. Но песня отличается от причета большими повышениями и понижениями голоса, то есть бóльшим разнообразием мелодического рисунка и большею законченностью рисунка ритмического. Так, например, несмотря на всю прихотливость и изменчивость мелодического рисунка, ритм «Лучинушки» симметричен (см. таблицу 1). Музыкальный период состоит из двух предложений по 4 такта в каждом во всех 4-х вариантах. 1, 2, 3 и 4-й такты составляют 1-е предложение с неполной каденцией (вопрос) в 4-м такте. 4-й такт служит переходом от 1-го предложения ко 2-му, от вопроса к ответу — во всех вариантах через элементы субдоминантового трезвучия; 5, 6, 7 и 8-й такты составляют 2-е предложение; 7-й и 8-й такты служат ответом, с заключительной каденцией, заканчивающей музыкальный период.

Чувство ритма необыкновенно сильно в народе. <...>

<...> В песнях, в которых при равном количестве слогов в полустушии главное ударение в тексте совпадает с сильным акцентом музыкальным и с движением поющих (песни рабочие, игровые, плясовые), ритм прост.

Но в тех случаях, когда 1) число слогов в полустушии меняется, 2) главный акцент полустушия переносится с одного слова на другое или с одного слога на другой и 3) когда слушаются отступления от полного согласования текста с музы-

кальным акцентом, перенесение песни на ноты представляет затруднения.

Возьмем для примера текст «Лучинушки» (таблица I, вариант I) с обозначением числа слогов в каждом полустиишии, а также с указанием главного (=) и второстепенных (—) ударений.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	Число слов в полу- стишии																	
Строка:	I.	Л	у	ч	и	н	а	м	о	я	л	у	ч	и	н	у	ш	ка	б	е	р	е	з	о	в	а	я	=14				
	II.	Ч	т	о	ж	е	т	ы	м	о	я	л	у	ч	и	н	у	ш	ка	н	е	л	р	к	о	г	о	р	и	ш	ь?	=14
	III.	А	л	и	т	ы	м	о	я	л	у	ч	и	н	у	ш	ка	в	п	е	ч	и	н	е	б	ы	л	а	?	=14		
	IV.	А	л	и	т	ы	м	о	я	б	е	р	е	з	о	в	а	н	е	в	ы	с	у	ш	е	н	а	?	=14			
	V.	«Я	б	ы	л	а	в	п	е	ч	и	в	п	е	ч	и	в	а	ч	е	р	а	ш	н	е	й	н	о	ч	и	=12	
	VI.	Л	ю	т	а	я	м	о	я	с	в	е	к	р	о	в	у	ш	ка	в	п	е	ч	к	у	л	а	з	н	л	а	=14
	VII.	И	м	е	н	я	л	у	ч	и	н	у	ш	ку	в	о	д	ой	з	а	л	и	л	а	=12							

Из этой таблицы мы видим, что главное ударение почти не изменяет места: при 14-ти слогах полустиишия оно приходится на седьмом слоге, при 12-ти — на пятом. Второстепенные ударения меняют место, что видно из подчеркнутых слогов текста. В этой изменчивости ударений и заключается трудность перенесения песни с фонограммы на ноты, так как музыкальное ударение благодаря тактовой системе устанавливается однообразное и постоянное, а текст песни как бы требует перемещения тактовой черты. <...>

Если бы возможно было, перенося песню на ноты, дать ей вылиться совершенно свободно, по полустиишиям, без искусственного подразделения их, то задача облегчилась бы. Но замена тактового деления полустиишиями приводит к нарушению некоторых правил нотного письма и вносит неясность в изображение ритмического акцента, вследствие чего и приходится песню с ее свободным сложением втискивать в такты. <...>

Может быть, со временем, когда изучение народной песни в теоретическом отношении будет более разработано, а практическое знание ее сделается достоянием большинства музыкантов и певцов, когда многие будут уметь импровизировать и сказывать песни, то такое музыкальное изображение песни, в котором является полное слияние текста с напевом, будет признано самым лучшим. Теперь же при перенесении песни на ноты остается держаться правила — отдавать преимущество наиболее часто повторяющемуся, типическому акценту, как это сделано в «Лучинушке». <...>

<...> Народный певец оттеняет акценты в тексте песни различными способами:

1) делая на сильном слоге ударение голосом, 2) протягивая звук, 3) развивая на силь-

ном или на последнем слоге, а иногда на какой-нибудь вставке «ах», «эх» мелодический рисунок разными украшениями и «разводами». <...>

Подобный разбор народной песни, на первый взгляд кропотливый и скучный, по мере накопления материала и хода работы вперед делается все более завлекательным и наконец может вывести исследователя на новую дорогу, открыть новые, широкие перспективы. Этот способ изучения песни — метод сравнительного песноведения — важен тем, что он охватывает весь обширный песенный материал, объединяет работу фольклористов всех стран. Начиная с изучения местной песни, сравнения вариантов-подголосков с главной мелодией, переходя к сравнению вариантов-типов разных местностей, от соседней деревни до других отдаленных деревень и губерний, а потом к сравнительному изучению песен других национальностей, исследователь переходит с узкой тропинки национальной замкнутости на широкий путь научного исследования и беспристрастной оценки музыкальных достоинств и особенностей песен всех народов.

С началом изучения народной песни по точным материалам⁵ и с применением сравнительного метода увеличивается ее значение и для искусства, так как является возможность познакомиться ближе с музыкальной формой народной песни различных национальностей, имеющей большое влияние на творчество композиторов и вообще на дальнейшее развитие музыки. <...>

<...> Своеобразной форме многоголосной народной песни предстоит еще сыграть большую и важную роль в музыке будущего. Песня народная со своей подвижной мелодией, вольным ритмом и свободным голосоведением, то есть с такой гибкой и богатой музыкальной организацией, которая носит в себе задатки бесконечного развития, не может исчезнуть бесследно. Поэтому-то, вероятно, несмотря на многие неблагоприятные условия, песня народная, исчезая в деревне, возрождается, претворенная в музыкальных произведениях наших композиторов. Возрождается она не только в смысле заимствования у народа мелодии — самый легкий и наименее благодарный способ пользования ею; нет, она возрождается в смысле стиля свободного, певучего и широкого, в смысле смелого и сложного голосоведения, со сплетающимися и расходящимися голосами, то слытыми с главной мелодией, то далеко отходящими от нее. <...>

⁵ Я особенно настаиваю на употреблении в дело только совершенно точного материала, добытого непосредственно от певцов из народа и записанного при помощи фонографа, лучшей памятной книжки для собирателя.

Один из выдающихся философов-музыкантов нашего времени, профессор Венского университета Гвидо Адлер в статье своей «О гетерофонии»⁶ высказывает интересную мысль, что из трех стилей музыки — гомофонии (гармоническое подчинение голосов одной мелодии), полифонии (контрапунктическое взаимное подчинение голосов) и гетерофонии (свободное движение различных голосов) — последний вид самый древний. К нему он причисляет и народную русскую песню. Он думает, что подобно тому, как в живописи и скульптуре в известные исторические эпохи возрождается стиль давно прошедших времен, так и в современной музыке воскресает древнейшая из музыкальных форм — гетерофония, или свободное голосоведение.

Все вышесказанное еще сильнее подтверждает мысль, что собирание народных песен, выработка сравнительного метода на основании точной записи и установление общих теоретических принципов, на которых строится народная песня, — вопросы чрезвычайной важности как для науки, так и для музыкального искусства.

Великорусские песни в народной гармонизации. Записаны Е. Линевой. Вып. 2. Спб., 1909, с. I—LXXVI.

Евгения Эдуардовна Линева (1854—1919) — собирательница русских народных песен, певица, хоровой дирижер. В 1897—1914 годах совершила ряд экспедиций в Поволжье, районы Центральной России, на Украину и Кавказ. Записывала на фонограф. Публиковалась в «Этнографическом обозрении», «Трудах Музыкально-этнографической комиссии», «Русской музыкальной газете». Среди статей, не вошедших в сборник, заслуживают упоминания: «Опыт записи фонографом украинских народных песен» («Труды Музыкально-этнографической комиссии», т. 1. М., 1906, с. 221—266), «Мысли В. В. Стасова о народности в музыке» («Труды Музыкально-этнографической комиссии», т. 2. М., 1911, с. 381—385), «Всеобщая перепись народных песен в России» («Этнографическое обозрение», 1913, № 3—4, с. 110—123), «Курсы народного пения» («Русские ведомости», 1913, № 230).

Ст. В. Смоленский

О БЛИЖАЙШИХ ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАДАЧАХ И НАУЧНЫХ РАЗЫСКАНИЯХ В ОБЛАСТИ РУССКОЙ ЦЕРКОВНО-ПЕВЧЕСКОЙ АРХЕОЛОГИИ

<...> Разъяснение незаписанного мирского народного песенного творчества с помощью грамматики русского древне-церковного пения, давно уже составленной, и, с другой стороны, сближение церковного певческого искусства в общих его основаниях с мирским народным песенным творчеством — вот та

⁶ «Über Heterophonie». Von Guido Adler. Peters Jahrbuch, 1909.

верная и твердая почва, та надежная опора, на которой можно встать сознательно для шага вперед в русском музыкальном искусстве. <...>

Главные две части каждой мирской и церковной песни суть текст словесный и текст музыкальный. Оба эти текста имеют, в свою очередь, также по две части: коренную и добавочную к тому и другому. Пример мирской песни лучше всего объяснит это положение.

Первая, коренная часть словесного текста состоит из самого простого куплета, повторяемого в одинаковом построении до самого конца песни. Этот куплет есть внешняя, коренная словесная форма в каждой песне. Внутренняя ее словесная форма кроется в определенной идее, вложенной во все содержание текста данной песни. Эта внутренняя форма, как увидим далее, обнаруживается только отчасти, в постоянном употреблении одинаковых сравнений, эпитетов, уподоблений и проч., по которым, даже и без напева, даже вне общего содержания текста, можно различить песни свадебные, посиделочные, плясовые, или причеты, или былины, духовные стихи и т. п.

Вторая, коренная же часть мирской песни есть ее напев, то есть также самый простой музыкальный куплет, повторяемый (но неодинаково!) до конца песни по числу куплетов ее словесного текста. Это есть внешняя коренная форма музыкальной части в каждой песне. Внутренняя же форма этого же музыкального куплета, как увидим далее, состоит из отдельных музыкальных моделей, попевок, составляющих части музыкальных строк в куплете, и тех, так сказать, спаек, которыми эти отдельные модели или попевки связаны между собою, образуя вместе весь напев. По этим отдельным попевкам, по этим спайкам, даже без текста словесного, также можно различить песни свадебные, посиделочные, плясовые, причеты, или былины, духовные стихи и проч.

Добавочная часть в тексте мирской песни состоит из постоянных прибавок в тексте всяких вставочных междометий, из повторения, перемещения слов, повторения целых строк, даже в виде таких обрываний текста, странных на первый взгляд, при которых произносятся только первые половинки слов. Мы увидим далее, что вставочные междометия (эх, ах, ай, ой, ой-ли, ой-да, а-ли, ай-но и т. п.) вовсе не случайны, не беспричинны. Они употребительны не в одной только мирской поэзии. Точно так же не безотносительны к музыкальной форме повторения слов, текстуально рифмующие отдельные строки музыкального куплета. Не случайны также и обрывания текста в первой половине слов, дающие в этих местах бóльший простор для вступления, в помощь коренному напеву, украшающего его свободного подголоска. Вот примеры из первых частей песни в два двести:

Уж вы горы, вы горы,
Почему же вы, горы, ничего не спородили?
Из-под камушка вода течет.
Течет речка быстрая.

в исполнении, в самой жизни этой песни, получается с помощью добавочной части такая форма, которая отличается от коренной двустигмой вполне существенно в развитии первой и второй части. Напр[имер]:

О й - д а, уж вы горы, вы горы, а й - н о.

А-ах.

О й - д а, почему же, о й - д а, вы горы

Ничего вы не спородили.

О й не спородили.

О й - д а, не спородили, а й - н о.

А-ах.

О й - д а, из-под камушка вода течет,

Течет речка быстрая,

Речка быстрая течет.

Или, например, простое двустигмие, как: «Взойдет солнце, взойдет красно со высоких крутых гор» — в исполнении приобретает такую форму, в три стиха, с добавочными двумя полусловами:

И о й, взойдет солныше

взой...

О х - д а, взойдет красно,

со высо...

О х - д а, со высоких крутых гор.

Или

О й - д а, лучина моя, лучинушка

д а бе... березывая.

О й - д а, что же ты, моя лучинушка,

не ярко д а ты горишь?

Только такой текст, притом не иначе как в сопровождении напева, может служить материалом для будущих исследований, ибо только такая полнота изложения может обрисовать все богатство песни и ее гибкость в тексте и в напеве, ее живую способность развивать взаимодействие текста и напева. Эта способность всего очевиднее выражается в далеко не одинаковом развитии добавочных частей песни на всем ее протяжении, несмотря на одинаковое, по-видимому, строение куплетов текста и напева. В этой разности развития добавочной части песни, в этом живом мастерстве, в этой находчивости и в умении делать свободные «подговорки» и «подголоски» заключается для исполнителя весь интерес песни, вся сумма художественного наслаждения. <...>

<...> Должно сказать вообще, что тексты и напевы в мирской поэзии имеют удивительную способность взаимно приносиваться друг к другу. Они могут свободно изменяться в подробностях, свободно дополняться всякими приставками, повто-

рениями, всякими подголосками, нисколько притом не нарушая ни общей внутренней идеи песни как целого, ни общей фигуры текстов как словесного, так и музыкального. <...>

[В церковном обиходе] были бы мелки приставочные междометия «Ах, ох, ай-да» и проч., и отброшены они в церковных напевах. Самая попытка введения «сих ахатей» была строго осуждена на соборе 1666 г. Но это не значит, чтобы не было самого близкого кровного родства между вековыми приставками в наших церковно-певческих текстах и приставочными «подговорками», доныне живыми в народных песнях. Уцелевшее в песнях «айно» и бывшие у нас сотнями «аненайки», уцелевшие у болгар «ха-ха» в их «забавных» роспевах и бывшие у нас сотнями же «хебуве», как и уцелевшая в юго-западной церковной песне подговорка «л е г е», — все это родные братья, род которых без перерыва значится и в древнейших кондакарных наших рукописях, и в многолетиях царю Алексею Михайловичу, и в «аненайке», уцелевшей в предначинательном псалме в современных старообрядческих обиходах.

Не менее свободны в церковных напевах и вполне уцелевшие до сих пор подголоски, содержание которых, однако, имеет все-таки свою температуру, совершенно отличающуюся от песенных подголосков. У церковных певцов есть для них даже специальное название — «вавилон» или «завулонов». Иногда веселые «завулоны» при напеве, твердо идущем в хоре, принимают даже и несдержанный для церкви характер чересчур свободного контрапункта или слишком вольной вариации какого-либо отдельного места в церковном напеве. Искусство это также давно известно. Из-за него именно вышло в 1610 г. знаменитое столкновение троицкого головщика Логгина с архимандритом Дионисием во время слишком свободного пения «Величит душа моя господа». <...>

В песнях мирских и в церковных подголоски могут появляться только при твердом знании коренного напева и при художническом ощущении твердости хорового исполнения напева в данную минуту. Первое само собою воспитывает в певце художническую изобретательность, второе же дает такому опытному певцу самую полную свободу в надобную минуту и, сообразно твердости ведения напева массою остальных певцов, окрыляет художника к наслаждению от своей неудержимой смелости в изобретении подголоска. <...>

Не исчезло искусство сочинять свободные подголоски и в записях хорового пения XVIII века, где эти свободные контрапункты были прямо вписаны в партию баса и назывались «эксцеллентованием» (то есть от «excellenter canere»¹). <...> Да и теперь еще живо это искусство между более талантливыми старыми певцами, не оторвавшимися ни от народной песни, ни

¹ Превосходно петь (лат.).

от старинного обихода. Все эти данные прямо указывают, что добавочная часть, хотя и своеобразно, жива до сих пор в наших церковных напевах и существует в них на тех же основаниях, как и в народной мирской поэзии. <...>

Основной прием нашего мелодического народного творчества состоит в том, что народ для основания напева комбинирует маленькие мелодические модели, спаивая их между собою изменениями их начал, их окончаний и, так сказать, подгоняя одну модель к другой до получения сплошной большой мелодии. Этих мелодических моделей имеется целый ряд для мирской поэзии и особый словарь для церковных напевов. Последний, однако, гораздо обширнее песенного и притом имеется в систематически записанном и объясненном виде, чего пока нет для мирских песен. Словарь мирских моделей, спаяк и попевок еще надо составить. <...>

Нетрудно <...> представить себе возможность составления такой же грамматики мелодических моделей и певчих строк, из сочетания которых составлены все русские народные песни. Нетрудно затем и представить себе, как новые мирские «строки мудрые» вместе с церковными облегчили бы остроумие будущего творчества в желательном и, пожалуй, единственно верном направлении. Достаточно внимательно пропеть сотню песен, чтобы заметить в них свои «мережи» и «долинки» со своими же «поддержками» и «подъемами»². <...>

Ритмика [мелодии] гораздо проще и нагляднее в песнях, а еще более того в духовных стихах, в былинах и причетах. <...>

<...> Легкость усвоения ритмов и форм наблюдается при слушании и исполнении народных песен. Известно, как трудно поддаются песни точной записи в своих мелодических и ритмических подробностях от постоянных взаимодействий текстов словесного и музыкального. Само собою разумеется, что вечные законы красоты должны считаться вполне соблюденными в тех вековых созданиях, которые к тому же прошли через умы и художественные чувства миллионов слушателей и исполнителей. Строго говоря, несимметричные ритмы, как отступление, как допустимый временный эпизод, как прозаическая речь, не могут быть постоянно составною частью там, где всё основано на поэзии стихотворной, приведенной в систему, — на совершенно легко воспринимаемых ритмах, на совершенно ощутительных формах. Надо только угадать эту удивительную свободу в строгой дисциплине. Нами чувствуется в этой не затронутой еще наукою области что-то очень простое и очень доступное, но пока трудно уловимое. А между тем именно здесь находится ключ к развитию наших своеобразных музыкальных форм и нашей ритмики. И если прибавить к этому возможность сбли-

² Названия характерных оборотов в церковных напевах. — *Примеч. составителя.*

жения малых форм народных песен с малыми же формами в церковных напевах, развивающихся столь одинаково, то именно от раскрытия этих тайн с помощью крюков получится успех сближения обоих народных искусств. Именно в раскрытии основ последовательности и силлогизации нашего художественного мышления, именно в расширении к тому же в ритмическом смысле нашего мелодического изобретения — именно здесь лежат семена будущего расцвета русского музыкального искусства. Нетрудно представить значение этого шага вперед, твердость будущей почвы и меру обновления русского искусства на столь испытанной дороге, на испытанных веками примерах, полных родной красоты. <...>

<...> Археология может дать будущей русской музыке самое лучшее подспорье, сблизив для художников русскую мирскую поэзию с церковно-певческой и открыв все средства для выхода на новую и верную дорогу. <...> Археология может сказать русским музыкантам словами известного певца-теоретика XVII века, старца Александра Мезенца: «приидите, виждьте и вникните прилежно в сие малое надписание». Древняя письменность и наука окажут всякую помощь будущему искусству, а ума, таланта и техники наших художников несомненно хватит, чтобы выбраться на новую дорогу и теоретически выяснить ее для дальнейшего по ней успешного следования. <...>

Смоленский Ст. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. — Памятники древней письменности и искусства, [№] CLI. [Спб.], 1904, с. 13—50.

Степан Васильевич Смоленский (1848—1909) — музыковед, педагог, хоровой дирижер. Окончил Казанский университет (юридический и филологический факультеты), преподавал пение в учительской семинарии. С 1899 года директор Синодального училища и профессор Московской консерватории; в 1901—1903 годы — управляющий Капеллой в Петербурге. Собирал памятники церковно-певческого искусства (обширное собрание хранится ныне в Историческом музее в Москве). Руководил экспедицией Общества любителей древней письменности на Афон (1906). Автор публикаций старинных трактатов, ряда статей по вопросам древнерусской музыки, в основном в изданиях этого Общества.

А. Л. Маслов

КАЛИКИ ПЕРЕХОЖИЕ НА РУСИ И ИХ НАПЕВЫ¹

Историческая справка и мелодико-технический анализ

Изучение русского народного стиха, продукта народного творчества, тесно связано с историей церковной музыки в Рос-

¹ Статья приводится с значительными сокращениями. Параграфы статьи и их названия опущены.

сии с самого ее возникновения, одновременно с принятием христианства. <...> У древних славян музыка и пение были тесно связаны с обрядами древней религии, жрецы которой были в то же время певцами и выразителями религиозных верований народа. При возникновении христианства (еще в IV в.) религиозные песни язычества неминуемо должны были претерпеть некоторую метаморфозу, слившись с христианским пением, занесенным извне. <...> Христианское византийское (насколько оно подлинно византийское — это вопрос открытый) пение к нам в Россию было занесено очень рано. Первое свидетельство о нем мы встречаем в Иоакимовой летописи, где говорится, что к св. князю Владимиру «Царь и Патриархи гречести прислаше Митрополита Михаила, мужа вельми ученого, болгарина суща и с ними четыре епископа и мнози иереи, диаконы и демественники от славян». Славяне-учителя, в свою очередь приняв от византийцев богослужебное пение, ассимилировали его с своим народным и в таком виде передали русским. В то время как они начали просвещать русских славян светом христовой веры «крести людей бесчисленное множество», присланные немногие демественники, естественно, не в состоянии были научить своему пению, не сделав уступки в пользу туземного музыкального элемента. <...> Сличение знаменного пения и греческого указывает на их различие, отсюда — знаменные напевы и их нотация есть творчество и изобретение русского народа (существуют, между прочим, памятники древней нотации, относимые к XII веку, где знаки звуковых изображений близки к греческим, но далеки от крюковых XVII века). Народные духовные стихи есть не что иное, как демественное пение наших предков, под именем которого разумелось религиозное, но внебогослужебное пение. В каком виде и состоянии находилось демество в первые времена христианства на Руси — неизвестно: зародилось же оно несомненно со времен проповеди аскетизма и учения о спасении душ, то есть с самых первых времен христианства, и присылавшиеся позднее «демественники» от славян или из Греции были только учителя-организаторы церковного пения. <...> Мы уверены в том, что древнерусское церковное и демественное пение есть продукт творчества одинаково русского народа и в эпоху появления нотописания, принесшего с собой долю консерватизма, приняло чуждые элементы, застрявшие в нем и по сию пору. Но и в случаях переложения на ноты византийских мелодий требовалась большая переработка напевов, потому что русский перевод песнопений не мог точно соответствовать греческому оригиналу; требовавшиеся сокращения и добавления в мелодиях повели бы к напряженной ритмике, и в таких случаях слух и ритмическое чутье русских певцов должно было решать это по своему разумению. Демественное пение употребней оно далеко не равнялось деместву народному; под церков-

ным демеством разумелось красное искусное пение в виде виртуозных торжественных песнопений, входивших в церковное употребление наравне с обиходным². Виртуозность церковного пения в XVII веке была результатом Запада³, а религиозное пение народа тогда же сильно подпало под влияние популярной книжной литературы, в свою очередь находившейся под сильным влиянием Запада. Демество обеих этих категорий вошло в большое употребление при царском дворе в эпоху гонения народной светской музыки (XVII в.), и народное демество, сделавшись любимым песнопением калик переходящих, распространилось по всей земле русской.

<...> Носителями и повсеместными распространителями духовного стиха являлись и теперь являются калики переходящие, именем которых называют людей, по обету или вследствие недуга принужденных снискивать себе пропитание именем божьим, переходя с одного места на другое. <...> В древности, вероятно, были странствующие калики двух родов: из зажиточного и беднейшего классов. Первые побуждались религиозным воодушевлением и верою в спасительность паломничества к святым местам; возвратившись из странствия, приобретали особое уважение народа; вторые, побуждаемые иногда теми же мотивами к паломничеству, оставались таковыми вследствие своей необеспеченности дома. Странствия калик были одиночные или братчинами (походившими на западные фратрии, где существовало также паломничество), возникли они в раннюю эпоху водворения у нас христианства, когда калики сразу стали в особые благоприятные условия, которым способствовала сама церковь, проповедовавшая в народе любовь к ближнему. С другой стороны, развивавшееся обеднение, благодаря разным стихийным бедствиям в тогдашней удельной Руси, весьма способствовало нищенству, которое в смирении брало пример с калик переходящих — паломников. <...> Особенно она [нищая братия] размножилась в царствование Алексея Михайловича. Тому благоприятствовали многие обстоятельства, главным образом гонение на скоморохов и других умельцев, бывших представителями светской музыки на Руси. При Алексее Михайловиче

² Или, как предполагают некоторые, было тоже уставное, но изукрашенное фиоритурами деместика — искусного певца. Такого рода пение всегда импровизировалось и воспроизводилось без нот до XVI века, когда почувствовалась потребность в сохранении демества, для него приспособили даже особое знамя, писалось одногласно и многогласно линейными нотами, образцам которых подражали сочинители кант и псалмов, сочинявшихся, кроме того, и на народные мотивы (ср. кант Воскресению Хр. из Солов. рук. № 654, л. 220 или «Богогласник» Почаевск. изд. 1825 г., песнь № 169 св. Николаю).

³ В. В. Стасов в «Заметке о демественном и троестроичном пении» (Изв. И. Арх. О-ва, т. 5, в. 4), по обыкновению все русское искусство склонный считать зародившимся на Востоке, производит и наше демественное пение от азиатского Востока, по азиатскому вкусу (21).

гонение достигло небывалых размеров; потешный двор благочестивого царя был уничтожен и заменен нищими, называвшимися «верховными нищими», а у царицы «верховными богомольцами». <...> Поощряемые свыше, нищие массами стали бродить по всей Руси. Страсть к легкой наживе посредством милостыни породила в то время еще больше нищих. <...>

<...> Тип древнего калики-странника по убеждению исчез. В нищем, да и то не всяком, нашего времени осталась внешняя сторона каличества — пение душеспасительных стихов, ведущих свое начало с древних времен. Ближе всего к каликам подходят слепые нищие — кобзари, лирники. <...> Лирники у нас теперь господствующий тип калики⁴, они, за редким исключением, все слепые. В юго-западных губерниях, независимо от возраста, их называют старцами. Эти старцы, попав в исключительные местные условия жизненной обстановки, естественно, должны были сосредоточить свою деятельность на созерцательности, которая и резко выделяет их от обыкновенных крестьян-работников, занятых интересами материального характера. Поэтому слепой певец, обладая репертуаром духовного содержания, сразу стал в положение воспитателя народа в деле веры в бога, познания добра и истины, приблизившись к роли церковного учителя. Кроме того, слепой певец служит объективным толкователем выдающихся явлений окружающего мира, настоящего и прошлого народа, отразившегося в исторических думках, а религиозное мирозерцание — в его духовных стихах. Калики бандуристы и лирники различаются только по репертуару: светскому, преобладающему у бандуриста, и духовному — у лирника. <...> Эти нищие являются необходимыми членами всяких ярмарок, храмовых праздников и т. п. в селах и монастырях, где всегда можно услышать их душеспасительное пение.

Древний духовный стих, плод религиозной фантазии паломников, издавна распространился в народе через посредство калик переходящих или непосредственно через центры религиозного просвещения: монастыри и скиты, которые играли в свое время большую роль. Во время возникновения большого раскола многие монастыри и скиты стояли за старую веру, тут-то и могли особенно сохраняться памятники религиозной старины. <...>

Духовные стихи особенно теперь сохранились на севере России и повсюду у раскольников. Последние в духовных стихах узнали свои идеалы и верования, хранили их в рукописях или в изустной передаче и всеми возможными способами распространяли их в народе. <...>

Содержание своего репертуара калики еще в давние времена получили из отреченных книг и апокрифических сказаний, про-

⁴ Ст. «Лиры и лирники Орловской губернии» А. Маслова [см.] в «Этнографическом обозрении» [1900, № 3].

никших к нам в XI—XV веках, во-первых, путем устной передачи от греков и болгар, посещавших Русь, и такой же передачи от русских странников и богомольцев, ходивших к святым местам; во-вторых, через книжную литературу в виде апокрифических книг, весьма распространившихся в Византии, Болгарии, Румынии и Сербии в раннюю эпоху христианства, благодаря еретическим учениям, занесенным в Россию вместе с христианством. <...> Поэтические сказания первых христиан легли в основание отреченной литературы и, переданные народам всей Европы, обогатили их поэзию и музыкальное творчество. <...>

У калик переходящих, кроме только что рассмотренного репертуара — стихов чисто народного характера, сложившихся только под влиянием книжной словесности, — мы встречаем другой вид духовного стиха, существующего в литературе под названием псалмов и кант исключительно книжного происхождения. Они возникли сначала на юго-западе России около XVII в. и потом готовыми перешли в народное употребление, усвоив некоторые черты народности. <...>

Наконец, следует упомянуть еще о виде духовных стихов, которые не заимствованы из каких-либо легенд, апокрифов, а составляют собственное произведение нищенствующей братии. Это стихи — задравные, поминальные и т. п. В них видна исключительно профессиональность слагателей: «Кто нас поит, кто нас кормит, обувает, одевает» и т. д. Судя по таким стихам, а также светским песенкам, которые поют теперь калики, можно заключить, что их пение приблизилось к представлению о ремесле, дающем заработок, а идеальная сторона в пении отступила на задний план. Это есть, очевидно, результат падения интереса к духовному стиху у слушателя, вкус которого требует интересного, веселого от калики, идущего навстречу слушателю, уподобляясь типу старого скомороха-забавника. <...>

Распространение духовного стиха географически трудно проследить; певцы, странствуя по широкой матушке Руси, заносили их с собою всюду. В настоящее время мы имеем очень подробные сведения о каликах Южной и Средней России, где исключительно они являются носителями этого рода творчества. Обратное явление на Севере. Там сказитель былины в то же время и певец духовных стихов, которые представляют в музыкально-литературном отношении больший интерес, чем стих в передаче калики; у последнего он короче, беднее в разработке сюжета и часто отрывочен. <...> Сравнивая мелодии духовных стихов, вы почти не найдете одного и того же напева, кроме только общих попевок (мотивов или мелодических оборотов), а между тем тексты часто представляют очень близкие варианты стихов, записанных даже в разных концах России. Это указывает на то, что запоминание напева и текста шло неразрывно и задача проследить распространение напевов является чрезвычайно затруднительной.

Сообразно с подразделением калик на древних и новых — продукт их творчества приходится делить так же на стихи древние и новые как в отношении содержания литературного, так и музыкального. Древние духовные стихи по своему объему, складу и эпическому содержанию близко подходят к былинам, так, напр[имер], Егорий Храбрый. Другое дело — стихи позднейшие: они, большей частью заимствованные из книжной литературы, непосредственно из священного писания, юго-западных кант и псалм, короче и в противоположность первым, усвоившим формы былевого эпоса, отражают влияние школьных вирш с их бедной рифмой. <...> С одной стороны, мелодические обороты заимствовались из народной музыки, с другой — из западной; последние всегда отличались витиеватостью. Разделение текстов духовного стиха на новейшие и древние в музыке точного соответствия все-таки не найдет. Тут вы встретите духовный стих на напев быliny, там древний стих — на напев новейшего, то есть юго-западного влияния. Итак, напевы одних стихов заимствованы из обиходной церковной музыки или с сильным отпечатком, другие представляют собственно напевы духовных стихов, чисто народного склада, с выработавшимися для подобных стихов характерными мелодическими оборотами и заключениями, наконец, напевы на «голос» былин <...>

Большая часть напевов духовных стихов, особенно великорусских, хотя и заимствованных откуда-либо, однако так сроднилась с народным музыкальным складом, что в мелодиях мы можем легко усмотреть древние звукоряды с пропущенными тонами. Несмотря на различные влияния, духовный стих везде сохраняет оттенок церковности, заметной преимущественно в каденциях, которые выражаются такой формулой: $g—a$ или $h—a$; с прибавлением прикрашивающих нот — народного элемента они получают такой вид: $h\ g\ h\ a$; $h\ c\ a$; $d\ c\ d\ f\ e$ или $g\ b\ a\ g\ a$. <...>

Некоторые духовные стихи (а может быть, и все — судить нельзя по недостаточности и неточности материала, так как в напевах большею частью записывалось начало мелодий) имеют распространенную каденцию не в том смысле, как это называется в общей музыке, а в самом точном смысле этого слова; эта каденция образуется посредством повторения несколько раз подряд основной схемы в обычном или удлиненном размере, на одной или разных ступенях звукоряда. Каденции подобные бывают только в конце всего стиха, когда после изложения сюжета пение калики заключается славой «во веки веков аминь» и т. п. <...>

Наиболее употребительная форма каденции — в нисходящем движении, что есть несомненный признак близкого родства с собственно народной песней; то же самое, между прочим, указывает и на родство,

вернее, происхождение церковной нашей музыки от народной. Напевы кант часто заимствовались из церковных песнопений, отсюда является и их отношение к народной музыке, проявляющейся еще более в частом употреблении интервалов сексты и квинты, очень редких в церковных мелодиях. Строгий диатонизм напевов стихов обязателен всюду, однако есть напевы, где встречаются измененные звуки, например⁵:



Указанный здесь напев Архангельской губернии сохранил традиции трихордного строя в пределах кварты, его звукоряд: $gis^1 a^1 \vee c^2 d^2 e^2 f^2 g^2$ с пропущенным тоном, но с повышенным нижним звуком gis . Самый напев содержит мелодический скачок на уменьшенную квинту, что, по определению наших теоретиков (Серова, Одоевского), уже означало не исконную песню, но в рисунке напева мы замечаем постоянное употребление трихорда в пределах кварты, что указывает на несомненную древность напева, а измененный нижний звук нужно признать или случайным, или влиянием новой эпохи в народном творче-

⁵ Знак // означает повторение или варьирование напева, что следует из пояснений автора к примерам. — *Примеч. составителя.*

стве, отнюдь не западным. Мелодии стихов, таким образом, основываются на древних неполных звукорядах, и безразлично, будут ли они под влиянием церковной, эпической, лирической песни или свадебного причитания. Разница сказывается лишь в мелодических оборотах или попевах, или увеличении объема звукоряда в случае влияния народной собственно песни. Не во всех мелодиях, однако, сохранились неполные звукоряды: с течением времени они заполнялись, но не изгладили следов кварто-квинтовой конструкции. Сравнивая варианты напевов одного и того же стиха, мы наталкиваемся иногда на сходственные черты и лишь отдаленное сходство мелодий, даже если взять крайние районы распространения. В то время как великорусские нынешние калики пользуются преимущественно древним стихом, белорусские и малорусские поют более канты, распространившиеся на репертуар и великоруссов. Напевы древнего стиха представляют большую самостоятельность, чем напевы позднего, отразившего в себе и влияние церковной музыки, и польское, заметное в несходстве ударений музыки и текста в форме музыкального и литературного изложения. Рассматривая подробнее напевы духовных стихов, в одних мелодиях вы можете наблюдать, каким образом в них входят различные попевки церковной музыки [например]⁶:

28 а

Вы Рымь - ском бы - ло царь - стве, вы

Рымь - ском бы - ло го - су - дар - стве.

По - дай мне, го - спади, во - ло - сы се - ды - е.

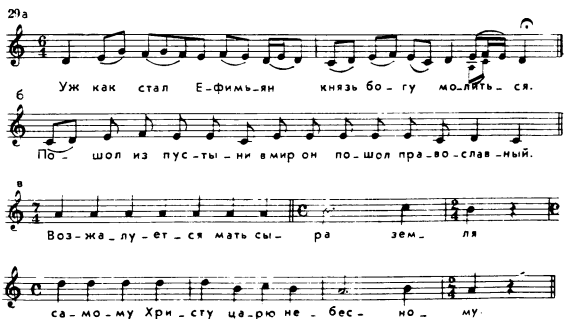
6

Как то всла - ном гра - де во Ры - ме. Да при

⁶ Знаки |---| |---| указывают на мелодическое родство попевок. Пример d — фрагмент из Обихода, вошедший в духовные стихи а, в, г.



или в других, каким образом видоизменяется целая церковная мелодия [например]:



а в напевах чисто народных замечается влияние других родов музыкального творчества того же народа: то причитания, то лирической песни, то былины. Напевы былин, кстати сказать, заимствуются часто у духовных стихов и даже, может быть, непосредственно у кантов. <...>

Исконная <...> русская музыка — великорусская, малорусская и белорусская безразлично — имеет общую основу мелодического склада; с течением времени она приобретает все новые и новые средства выражения, и требования первых наших теоретиков от исконной народной песни полного диатониз-

ма, отсутствия вводного тона, мелодических движений не более квинты («отнюдь не на уменьшенную квинту или увеличенную кварту») оказываются ни на чем не основанными. <...> Можно указать примеры модулирующей мелодии <...>, а также скачков более чем на квинту и вводного тона, не играющего роли *pote sensible*⁷. Для объяснения строя мелодий духовных стихов князь В. Ф. Одоевский предлагал погласицы, соответствующие церковным гласам, а гармонизацию вообще русской народной песни предлагал посредством триестествогласия (3-хголосный склад), не употребляемого, однако, теперь и для строго церковной музыки, для народной же вовсе не применимого, так как в ней нет так называемого правильного гармонического сложения; его она как будто чуждается. Сравнив варианты одного какого-нибудь стиха, они дадут много ценных указаний на способ его гармонизации. Для этого нужно отыскать основной, более кратко изложенный напев, а из остальных вариантов выделить существенное, откинув проходящие и вспомогательные ноты, под которые, на наш взгляд, никак не следует прилаживать аккорды, а сопровождать, если удастся, контрапунктически другими голосами. Основания или остоны нескольких вариантов, сложенные вместе, дадут намек на гармонию, которым и надлежит воспользоваться⁸.

Что касается формы напева древнего стиха, он вполне зависит от текста, в котором частые расширения стиха отзываются и на мелодии, меняющей из-за этого симметричные ритмы на несимметричные. Редкие в общей музыке предложения и периоды нечетных тактов — в особенном употреблении в напевах духовных стихов; при варьировании мелодии происходит иногда чередование различно изложенного основного напева, образуя, таким образом, сложные предложения (дважды тритакт, дважды четвритакт или восьмитакт, повторенный в другом движении или несколько измененном виде), точно так же, как в общеевропейской музыке, например:



⁷ Вводный тон, букв. чувствительная нота (фр.).

⁸ См. удачно использованные варианты в гармонизации Н. Римского-Корсакова «Алексей божий человек» из сб. Т. Филиппова.



а с различными остановками образуя из предложений периоды:

31

А жи-ли да бы-ли два бра-та род-ны

А жи-ли да бы-ли да два Ла-заря

два бра-та род-ны-я да два Ла-заря

о-дин от ты бра-тец бо-га-тый Ла-зарь.

6

Во слав-ном во го-ро-де во Ки-е-ве

у кня-зя у Вла-ди-ми-ра. Князь Вла-ди-мир хво-

-рал, бо-лел, хво-рал, бо-лел, ле-жал же он.

Кроме всего сказанного к особенностям духовного стиха нужно отнести почти постоянный в самом начале запев, рознящийся иногда очень сильно от напева, далее повторяющегося. Запев этот стоит особняком от постоянного напева. Начав петь

стих, исполнитель как бы припоминает забытую мелодию. Запев часто имеет и самостоятельную каденцию (например):



<...> Заканчивая настоящую статью <...>, я должен вперед оговориться, что, можно сказать, целый отдел стихов мною оставлен без рассмотрения: это колядки, значение коих в области народного творчества велико, представляющие собою отголосок языческой старины. Но колядки оставлены мною без рассмотрения вследствие того, что я не придерживаюсь мнения, будто колядки и славильщики есть перерождение калик переходящих; а что часть репертуара колядников попала в среду калик-слепцов — это несомненно. <...>

Маслов А. Л. Калики переходящие на Руси и их напевы. Спб., 1905.

А. Л. Маслов

ЗАДАЧИ НАРОДНЫХ КОНСЕРВАТОРИЙ

<...> У нас музыкальное первобытное искусство — народная песня — более популярно, чем другие роды искусств. В нем русский народ проявил свою высшую художественную даровитость.

Народная песня издавна служила неотъемлемой принадлежностью и жизненным нервом духовного быта народа; для подтверждения этого достаточно назвать эти песни: колыбельные, хороводные, свадебные, бытовые и проч., вращающиеся в среде простого народа и до сего времени. <...> Надо заметить, что почти только до XVII века музыка (в России) развивалась самобытно; но дальнейшая история ее с пересажением западной музыкальной культуры повторяет историю Запада: музыка разделяется на простонародную и музыку знатных. Простонародная музыка, развиваясь самобытно, до сих пор живет в широких массах, ее не убило ни крепостное право, ни тяжелая рука по-

следователей религиозного аскетизма; она удивляет своей оригинальностью и красотой даже иностранцев. <...> В последнее время у нас констатируется тот факт, что старинная русская песня под влиянием достаточного класса исчезает, и чем выше мы поднимаемся по степени достатка, тем яснее убеждаемся, что бывшее до XVII века повседневное искусство, сопровождавшее семейно-общественный быт народа, в высшем своем типе превращается теперь в праздничное искусство, составляющее отдых для достаточного класса, а рабочую песню, подобную той, которую поет с утра до вечера портной или бурлак на работе, уже не услышишь в кабинете финансиста, который, не утруждая себя, идет в театр или концерт, наслаждается пением других на деньги, доставшиеся ему от прибавочной стоимости, то есть излишка, нажитого чужим трудом. <...>

<...> Грядущий новый строй, имеющий собой заменить капиталистический, представляет новый экономический строй, который создаст и новые формы в музыке, и, быть может, вновь возродится упавшая трудовая и бытовая музыка в новых ритмах и мыслях, до сего небывалых. <...>

Музыкальный труженик, 1906, № 17, с. 3—5.

А. Л. Маслов

РУССКАЯ НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Покойный Н. А. Римский-Корсаков не был ни исследователем, ни ученым-этнографом, тем не менее тесная связь его индивидуального творчества с народной музыкой — продуктом коллективного творчества — заставляет нас признать в нем особый тип этнографа, именно — этнографа-художника. Эта связь выразилась во влиянии на творчество нашего композитора всех особенностей народного музыкального склада — народной мелодии, гармонии и ритма, являющихся несомненными прототипами тех же характерных черт в современной художественной русской музыке. <...>

<...> В 1877 году вышел из печати составленный им сборник под названием «100 песен русского народа» для одного голоса с сопровождением фортепиано. <...> Одним из недостатков сборника является запись песен, так сказать, не из первых рук — большею частью с голоса интеллигентных лиц, а не непосредственно с голоса простого народа, а также отсутствие указаний места записи некоторых песен, так что приходится судить, что многие из песен сборника оказываются белорусскими.

Появление в свет в 1866 г. сборника народных песен Бела-

кирева, а затем в 1877 г. — Римского-Корсакова представляется нам по тому времени смелой попыткой своеобразной гармонизации народных песен, хотя ни тот, ни другой еще не отказались от схоластических тенденций навязать русским песням, подобно кн. В. Ф. Одоевскому или А. Н. Серову, ладовую гармонию церковных или греческих строев.

Весьма вероятно, что взгляд на гармонизацию и обработку народных песен у Римского-Корсакова впоследствии значительно изменился, о чем можно судить по позднейшим его произведениям, в которых встречается разработка русских песен не сколько в ином духе, чем это мы видим в сборнике «100 песен». <...>

<...> Сложность и громадный интерес, вызываемый произведениями Римского-Корсакова, обуславливаются глубоким пониманием русской народной музыки, ее характерных особенностей, мелодики, ритмики и гармонии, высшей степенью развития которых и нужно считать произведения Римского-Корсакова, гениальный талант которого на наших глазах явился единственным продолжателем того народного творчества, которое создавалось коллективно веками. <...>

Музыка и жизнь, 1909, № 6, с. 1—3.

А. Л. Маслов

БЫЛИНЫ, ИХ ПРОИСХОЖДЕНИЕ, РИТМИЧЕСКИЙ И МЕЛОДИЧЕСКИЙ СКЛАД

Памятники русского народного эпико-музыкального творчества в настоящее время сохранились у нас кое-где на Дону, на Урале, в Сибири и преимущественно на крайнем Севере под именем старин. к которым относят былины, исторические песни и некоторые духовные стихи.

Особый музыкальный склад и содержание выделяют былины в отдельную группу народных произведений, имеющую свои характерные черты. Содержание былин по своему происхождению относится к различным эпохам; из них позднейшими, разумеется, являются исторические песни, в основе своей имеющие какой-нибудь определенный мотив из русской истории, восходящий иногда даже к прошлому столетию. Со времени же возникновения основных мотивов былин, главной фигурой которых является князь Владимир и его богатыри, прошли многие столетия, и теперь эти произведения мы встречаем где-то на Севере и в других уголках, совершенно противоположных южнорусской бытовой обстановке, где, судя по именам главных героев, нужно было бы предполагать зарождение былин. Там, на юге, новые

герои последних столетий заставили забыть старых, в то время как северянин, будучи удален от центра русской государственной жизни, с заселением нового края продолжал жить прежнюю жизнью, перенеся туда свои обычаи, песни, и в последних продолжал идеализировать своих прежних героев, передавая свои песни от поколения к поколению. Новый край, однако, отразился на быте переселенца, а бытовые черты, в свою очередь, должны были отразиться и в старых песнях, веками принимавших все новые и новые наслоения, так что исследователю теперь представляется много трудностей в определении степени этих наслоений и в определении основы старых эпических произведений, в которых смешались элементы мифические, исторические и бытовые.

Большинство позднейших исследователей полагает, что в основу русского былевого эпоса легли действительные факты из истории. Однако он не содержит в себе повествования о фактах действительной жизни исторических личностей, но представляет собою результат сложного исторического процесса, где к первоначальной исторической основе прибавлялись фантастические и романтические сюжеты, причем в созидаании его различные устные и письменные литературные произведения играли огромную роль. Певцы старин не создавали своих сюжетов, но только прикрепляли ходячие поэтические рассказы к определенной исторической обстановке; эти рассказы, переходя от поколения к поколению, в свою очередь подверглись разнообразным влияниям, о степени которых нам приходится судить путем сравнительного изучения текстов и напевов, дошедших до нас в очень поздних записях, сделанных почти на наших глазах. Наиболее старые записи былин с напевами относятся не далее как ко второй половине XVIII века (Кирша Данилов. «Древн. рос. стихотворения». Изд. И. П. Биб., Спб., 1901).

Относительно возникновения былин существуют различные мнения ученых. <...> Что касается соответствия возникновения литературного содержания былин с музыкальным, то есть с напевами, именно теми, которые у нас сейчас распеваются, то нужно заметить, что, хотя мелодический анализ и указывает на их древний мелодический склад, дополненный позднейшими наслоениями, положительно нельзя сказать, что тот или другой напев относится к XII веку, тем более что напевы одной и той же былины из разных местностей часто совершенно различны по своему содержанию, так что приходится усумниться в исконной традиционности одновременно текста и напева. Из сравнения напевов старых и позднейших былинных текстов можно заметить, что на один и тот же напев поется былина XII века и много позднейшая, напр[имер], Дюк Степанович и Матрюк Темрюк — по сборнику Кирши Данилова поются на один и тот же напев. <...> Подобных примеров, когда сказители употребляли излюбленный ими напев для многих старин, по

содержанию раннего и позднего происхождения, <...> можно привести много.

Относительно места возникновения былин мнения исследователей также разделяются. Одни предполагают, что былины южнорусского происхождения, и первоначальная их основа — южнорусская, и со времен массового переселения народа на Север перенесены туда, а на своей родине забыты за животрепещущими событиями, вызвавшими новые исторические песни-думы. Другие исследователи считают, что у каждого народа был свой эпос — новгородский, киевский, ростовский, черниговский и т. д. Центральное лицо былин князь Владимир, реформатор Руси, явился героической личностью для всех племен, и все о нем пели, причем происходил обмен поэтическим материалом. В XIV—XV веках Москва объединила эпос русский, к этому времени начал выделяться киевский цикл, затем отделился новгородский цикл и некоторые отдельные былины. По мнению Халанского, из Московского царства былины распространялись путем простой передачи, а не эмиграцией на Север, которой не было (?!). Однако сравнительное исследование напевов сборника Кирши Данилова и напевов беломорских и архангельских былин показывает, что некоторые напевы почти в точности оказались сохранившимися в позднейших записях в тех местностях, где нельзя было бы предположить непосредственной записи мелодии для сборника Кирши Данилова (см.: «Кирша Д[анилов] и его напевы», статья А. Маслова в «Русск[ой] музыкальной газете» за 1902 г.).

Хотя это и является исключительным случаем традиционности старинных напевов, но эта традиционность свидетельствует не о простой передаче, а безусловно — передаче путем эмиграции откуда-нибудь с юга или юго-востока на Пинежский край и Белое море. Только при условии эмиграции и могли сохраниться напевы. Простая же передача могла сохранить в былине лишь ее содержание. Существование же особого былинного склада стиха и напева свидетельствует о передаче посредством продолжительного знакомства с этим стилем, в который нужно впеться, чтобы передать его внутренний склад.

Изучение былинного склада в настоящее время привело к необходимости записывания не только текстов, но и напевов старин. Сознание этого установилось только в последнее время, и уже сделаны большие успехи в деле записывания эпических напевов. Приходится сильно сожалеть, что исследование народной музыки сильно запоздало против литературных исследований, между тем как музыкальная сторона многое могла бы нам сказать.

Чем дальше от момента первоначального создания напева, тем оказывается более и более звуковых наслоений, и задача исследователя — определить основные напевы — является неизмеримо более трудной, чем определить основные сюжеты

старин. Содержание старин по упоминанию в них географических имен, обнимающих громадное пространство почти всей Русской песни, местом сложения основных мотивов текста были различные районы. Однако рассмотрение записи разных старин указывает нам на распространенность одних сюжетов повсюду, принимая во внимание местности, где они пелись в последнее время, а других — только в некоторых районах.

К первым относятся большинство позднейших исторических песен эпохи объединенной Руси и богатырские былины, пользующиеся до сих пор наибольшим распространением сравнительно с княжескими былинами, встречающимися в ограниченных районах. <...> Эти эпические песни могли удовлетворять умственным и эстетическим запросам народа, пока на него не обрушилась в широких размерах европейская культура, грамотность и отхожие промыслы, разрушительно действующие на сохранение эпоса. <...>

<...> Действительно, грамотность отвлекает внимание от несложных эпических памятников старины, а без веры в чудесное — говорит Гильфердинг¹ — невозможно, чтобы продолжала жить природною, непосредственною жизнью «эпическая поэзия», и с распространением грамотности начинает теряться вера в предание. <...>

<...> Грамотность, проводимая школами, заставляет помора скептически относиться к старинным повествованиям, а более интересоваться новыми формами поэтического творчества, в то же время отхожие промыслы, вынуждая их искать заработка на стороне, вследствие упадка экономического благосостояния в насиженных местах, поглощают досуг, необходимый для передачи и процветания эпоса; наконец, на отхожих промыслах северянин сталкивается с различными пришлыми людьми (бурлаками), знакомится с культурой центров, их жизнью, которая начинает до него доходить теперь непосредственно, тогда как раньше эта жизнь доходила очень медленно, да и при настоящем положении еще много различий в жизни свободного помора и крестьянина остальной Руси, а животрепещущие события последнего не столь интересуют и волнуют первого, для него непонятен лозунг «земли и воли».

Все сказанное нами об эпической традиции Архангельской губ[ернии] нужно отнести и к другим краям, более или совсем бедным в отношении репертуара былин². Кроме Архангельской губ[ернии], наибольшее число былин записано в недавнее время в Олонцкой губ[ернии], и немногие записи сделаны в Сибири.

¹ «Онежские былины», 1894, Изд. Н. А. Н.

² Большое количество записей былин в сборнике Кирши Данилова я отношу к Архангельско-Уральскому району на основании мелодического анализа напевов (см. мою статью «Кирша Данилов и его напевы» в «Русской музыкальной газете» за 1902 г.).

в Поволжье, на Урале, в Донской области и в Смоленской губернии. Былины последних трех районов уже не представляют того богатства эпических образов, богатства содержания, а имеют характер по своему складу скорее лирической песни.

<...> Досужего времени и удобных случаев для перенятия старин было много: родители, родственники, односельчане, калики и скиты; в последних, быть может, вращались и рукописи старин. В Поморье и на Терском берегу на русский народный эпос оказывают свое влияние раскольники, чем объясняются некоторые подробности в былинах, составленные в раскольничьем духе. <...> Роль калик в передаче и хранении эпического творчества, надо полагать, различна. А. Д. Григорьеву приходилось записывать старины от крестьянок, занимающихся каличеством. Каргопольские калики также пели старины, но представляющие собою отрывочные сюжеты; однако в содержании передаваемых ими старин выражали свои идеалы, что видно из былины о сорока каликах, ставшей уже наполовину духовным стихом, на что указывает внешний прием зачала «А из пустыни было Ефимьевы» и т. д., приклеенного к чисто богатырскому элементу этой былины. С другой стороны, калики должны были способствовать распространению среди народа ходячих сюжетов, которые попадали к сказителям и перерабатывались в более цельные эпические произведения.

При исследовании нашего народного эпоса невольно внимание обращается на старины с шутивным содержанием или особым мелодико-речитативным складом напева, каковы «шутова старина» или небылицы: Терентий муж, Усища, Кострюк и другие. Среди позднейших исследователей существует мнение, что эти старины должны были составлять преимущественно репертуар древних скоморохов. Что некоторые из этих старин вращались среди скоморохов, на это прямо указывает содержание их, напр[имер], Кострюк, Небылица и Усища, — из них видно желание певца внушить уважение к людям, которые вовсе не пользовались особым уважением. Кто иной мог высказывать это уважение, как не сами скоморохи — веселые люди, которые были, быть может, любимы народом, но до уважения было далеко, когда те подчас оказывались не чисты на руку. От скоморохов, надо полагать, и попал вышеупомянутый репертуар к теперешним сказителям. <...>

Эпический репертуар очень обширен; наибольшим богатством в этом отношении отличается Зимний берег Белого моря и Кулойско-Мезеньский край, затем Терский берег. <...>

Если былины о богатырях составились из ходячих повествований, нет сомнения, что до того времени они рассказывались, и раз старина начала группироваться в нечто целое, ритмически размеренное, в стихотворную форму, одновременно с ней появился напев. Напеву предшествовала стадия устного рассказа, передаваемого от поколения к поколению, затем рассказ при-

нимал все более и более музыкальный ритм и, наконец, отливался в стихотворную форму, на что наводят былины старой записи, в которых описательные места стали укладываться в форму стиха³. Так возникает напев всякой песни; сначала запоминается содержание: импровизируя на данный текст, певец, благодаря напеву, укладывает постепенно в ритмические рамки текст, превращающийся наконец в стихотворную форму.

Похоронные и свадебные причитания по своей музыкальной форме близко подходят к былинным напевам, а ведь мелодия причитаний, по всей вероятности, явилась результатом эмоций, вследствие непосредственного участия органов чувств, поэтому охватившее душу волнение по поводу какой-либо утраты рефлексивно раздражалось вопросами, сетованиями на судьбу, вместе с тем интонация делалась все более и более гибкой и привела в конце концов слова к определенным ритмическим сочетаниям, а интонацию — к определенным звукам регистра человеческого голоса, таким образом, выработанный напев уже начал управлять ритмической стороной текста, насколько возможно его себе подчиняя. Итак, ритмический элемент играет большую роль как для исполнителя, так и для слушателя, укладывая текст в определенные удобопонятные рамки, где к стихотворному размеру присоединяется еще музыкальное впечатление, то есть чувство удовольствия от сочетания звуков. <...>

На первый взгляд кажется, что в русской песне музыкальный ритм в отличие от стихотворного имеет свою собственную, чисто музыкальную природу, на самом же деле возникновение напева и изменение стиха песни, когда она передается говорком, убеждает нас в неделимости ритмического элемента текста и напева. К. Бюхер⁴ признает, что первоначально музыка и поэзия никогда не выступают отдельно друг от друга: поэзия есть вместе и песня. Следовательно, ритм рассматриваемых нами былин нельзя считать созданным простым наблюдением свойств языка, изменением слогов по их длине и краткости или чередованием ударений. Оставив в стороне трудно разрешимый вопрос о природе ритма былин, перейдем непосредственно к анализу, так сказать, внешней стороны этого ритма.

Природа музыкального стиха в русской народной поэзии заключается в симметрии, облегчающей восприятие памятью содержания. Высота, сила и продолжительность звука, соответствующие тексту, способствуют его запоминанию. Необходимость же постоянного определения продолжительности звуков основана на природе музыкального искусства, требующего известного промежутка времени для восприятия отдельных частей пьесы, затем уже ее в целом.

³ Русские былины старой и новой записи под ред. Н. С. Тихомирова и В. Ф. Миллера. М., 1894.

⁴ К. Бюхер. Работа и ритм, изд. О. Поповой. Спб.

<...> Русское народное стихосложение изучалось также по текстам, записанным без напева, но дело в том, что метрика современная существенно отличается от метрики древних. Отсутствие количественности (долготы и краткости звуков, свойственной языкам древнегреческому, латинскому и санскритскому), а вместо того только наличность чередования ударяемых и неударяемых частиц слов русской речи свидетельствуют о подтасовке ее к греческой теории. В русском народном стихосложении отсутствует стопное построение. Самой мелкой ритмической единицей, как я намерен далее указать, является ритмический период с одним ударением в каждом из них.

Ритмические периоды русской песни, еще не подпавшей под влияние стиха книжного, не могут делиться на стопы, то есть неделимые ритмические единицы с определенным расположением долгих и кратких или даже ударяемых и неударяемых частей стиха, потому что в русской речи долготы и краткости звуков нет, а ударяемые слоги пришлось уже на начала ритмических периодов. Таким образом, ритмические периоды суть главные ритмические единицы в народном стихе, которые, соединяясь между собою, образуют строку или стих, вместе с тем и музыкальный мотив, имеющий одно главное логическое ударение и несколько второстепенных. <...>

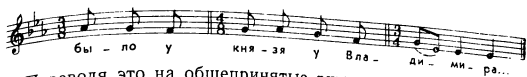
Следовательно, напев для стиха (будь то песня или былина — разница ведь в одномерности и разномерности стиха) есть метрическая основа, без которой узор стиха (ритм) изменяется. В этом большинство мнений исследователей сходится. <...>

Приступив к рассмотрению эпического стихотворного склада, мы должны отрешиться от древнегреческой теории ритмов, применяемой для этой цели некоторыми исследователями, потому что, как увидим далее, в музыкальном смысле размер русских старинных песен есть совершенно оригинальное явление, — этот размер не подходит в точности ни к одному из известных нам по греческой теории. <...> Имея в виду, что под тактом в общей музыке разумеется деление мелодии на части, имеющие в начале каждой по равносильному ударению и соответствующие в этом случае стопе, а каждая такая часть, в свою очередь, делится на более мелкие основные доли (неизменяющиеся), группирующиеся в одну, две и три единицы, на этом основании мы придем к тому заключению, что мелодии записанных напевов старин относить к греческой теории ритма не придется, что ясно из следующего примера⁵:

33



⁵ «Архан[гельские] был[ины]». Напев № 1.



Переводя это на общепринятые ритмические знаки и считая такт за метрически неделимую единицу (стопа), получим не-
обычный по греческой теории склад:

1. ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ -
2. ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ - -
3. | ◡ ◡ ◡ | ◡ - -
4. | ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ - -
5. | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡

или⁶



Переводя это на общепринятые ритмические знаки, получим:

1. ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ -
2. ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ | ◡ ◡ -

Рассматривая существующие записи старинных напевов, мы приходим к следующим заключениям. Запева, мелодически разнящегося от остальной части напева, в былинах не существует, как это бывает в лирической песне, хотя напев первого стиха (начала старины) и можно бы отнести к запеву, которым певец налаживается, припоминает напев, вследствие чего не только в мелодическом, но и в ритмическом отношении иногда значительно уклоняется от дальнейшего, почти неизменно вторяющегося напева. Изменение первого стиха относится, главным образом, к мелодической стороне, так что бывает, как будто певец начал высоко, и чтобы перейти на удобные ему тоны, постепенно сползает к ним, делая как бы модуляцию. <...> Или иногда певец начинает как будто в мажорном наклонении, затем переходит в минорное, и наоборот. <...>

⁶ Оттуда же. Напев № 6.

Высота и длительность звуков имеет большое значение для образования и закругленности музыкальной формы напева, а вместе с ним и стиха. Так, высокие звуки напева большей частью совпадают с ритмическими подъемами при началах ритмических периодов. Затем к концу мелодии высота звуков ослабевает, и мелодия заканчивается большей частью на низайшем тоне звукоряда. Длительность звука (или совокупность их), приходящаяся на один слог также в начале каждого ритмического периода, оказывается больше, чем длительность звука конца каждого ритмического периода, исключая последнего, который вообще считается заключительным, и в нем мелодия движется покойнее, медленнее. По успокоительному характеру напева и узнается окончание его всего или частей его, и таким образом определяется наиболее крупная ритмическая единица напева и текста.

Напевы большинства былин имеют одну остановку, совпадающую с окончанием напева⁷, а затем, мало или почти не изменяясь, повторяется тот же напев. Такие напевы имеют объем стиха в одну строку; таково большинство пинежских напевов. <...> Когда напев имеет два или три колена, вместе с тем две или три остановки, из которых последняя является главной, такие напевы будем считать сложными в две или три строки (в музыке 2—3 мотива), что составит более крупную стихотворную форму, называемую строфой. <...>

Итак, крупнейшими формами напевов являются сложные — двух- и трехстрочные, затем более мелкими — однострочные напевы. Величина же строчного напева зависит от характера напева, его образования и древности как склада напева, так и текста, вследствие чего былины приходится разделить на: 1) имеющие свой полный эпический размер строки, 2) имеющие сокращенный эпический размер, 3) имеющие скомороший размер, 4) имеющие склад духовного стиха и 5) имеющие позднейший одномерный размер.

Каждый из этих размеров имеет отличительные черты, резко

⁷ Здесь я имею в виду остановку — каданс, а не цезуру по греческой теории. Нечто подобное цезуре существует и в эпическом стихе. Акад[емик] Ф. Е. Корш находит, что в эпическом стихе цезура соблюдается всегда («Изв. отд. р. яз. и сл.» И. А. Н., 1896, т. 1, к. 1), и различает в нем мужскую, женскую и дактилическую цезуру. Что касается последней, то ее, собственно, совсем не существует. Если разобраться в типах эпических размеров, то мы заметим, что полный эпический размер подвижности цезуры не допускает (ср. мнение Ф. Е. Корша); она всегда женская, где вторая половина стиха начинается со слабых долей напева (см. ниже табл. 1 — Полн[ый] эпич[еский] размер). Сокращенный размер, наоборот, за немногими исключениями, требует мужской цезуры. Скомороший размер цезуры не имеет.

выделяющиеся по окончаниям строк и по составу и количеству ритмических групп соответствующих тактам в общей музыке, причем величина такта по числу неделимых долей его (соответствующих древнегреческому $\chi\rho\omicron\nu\omicron\zeta$ $\pi\rho\omega\tau\omicron\zeta$ ⁸) бывает различна в строках не только разных, но даже одной и той же былины; только у лучших певцов, каков, например, сказитель Зимнего берега Пономарев, число долей в ритмических периодах одной и той же старины соответственно бывает одинаково. В музыкальном отношении можно отыскать еще группы, как бы соответствующие стопам, это части ритмических периодов, содержащие в себе 2, 3 неделимых доли, которые 1) имеют между собой зависимость в гармоническом отношении, то есть построены на одной ноте или на двух, находящихся в отношении вспомогательной к главной, или на двух нотах, находящихся в отношении как бы аккордовых между собой, и 2) имеют общее слово, разбитое на слоги, которым соответствуют неделимые единицы. Таким образом, можно подразделить ритмический период на несколько мелких групп, преимущественно двух- и трехдольных, часто перемешанных между собой; вследствие чего в напевах былин редко встречается квадратность формы, которая была свойственна до сих пор культурной музыке, за незначительными отступлениями. Из всех пяти упомянутых размеров преобладающим является полный эпический размер, с которым сказители настолько свыкаются, что переносят его и в такие старины, которые, как видно из вариантов, были сложены другим размером. Например, золотицкая сказительница А. М. Крюкова пела полным эпическим размером старины о Кострюке, о Голубиной книге, о взятии Казани, похороны Стеньки Разина и другие. Между тем как, например, сказитель Г. Л. Крюков (из Золотицы) в Кострюке сохранил тот же скоромошый размер, какой виден и в Кострюке, записанном в Пинежском крае. <...> Отличительные черты старин с полным эпическим размером заключаются в следующем: каждая строка разделяется на три ритмических периода, резко очерченных друг от друга, то есть замечаются три главных подъема, регулярно проходящих через всю старину, причем все три обыкновенно совпадают с прозаическими ударениями трех главных слов, составляющих суть содержания строки. Первый и последний (оканчивающий) подъемы бывают несколько более среднего, например:

«Ай во | славном | городе во | ниве |».

В этом стихе оказывается еще одна группа, вовсе не имеющая

⁸ См. сноску 1 на с. 170.

на себе ударения. Это слова «Ай во», не принадлежащие в ритмическом отношении ни к первой, ни к третьей группе, и если откинуть эти слова, то ритмическое строение стиха не изменится. Слова эти между стихами служат как будто для более плавного перехода от одной строки к другой, поэтому эти не входящие в размер стиха звуки и слоги будем называть переводом. Конец строк всех размеров выделяется как по ударению в начале ритмического периода, так и по замедленному движению, действующему успокоительно; на последний период строки приходится большей частью три слога текста, которые и составляют собой типичное эпическое окончание, в отличие от окончания духовных стихов, на которое приходится всего два слога.

Сокращенный эпический размер мало отличается от полного; разница состоит во втором ритмическом периоде, который короче, чем в полном размере, именно по величине равен протяжению преимущественно двух слогов. Сокращенный размер получился из полного, в котором второй ритмический период требует еще более слабого на себе подъема, чем два других периода. В сокращенном размере этот второй период почти сливается с первым в один. Следует заметить, что оба эти размера в сущности так мало различаются, что сказители часто в одной и той же старине пользуются обоими размерами, как, например: начало (первые четыре строки) былины «Илья Муромец и Бадан» (№ 3 из «Беломорских былин» А. В. Маркова) сокращенного размера, остальные стихи переходят в полный; такого же смешанного размера «Камское побоище» (№ 81 из «Беломорских былин»). Однако лучшие сказители выдерживают раз принятый размер во всей былине.

Третий размер — скомороший. Кроме общей торопливости изложения слов и напева, характерной чертой его является пропуск второго ритмического периода, так что напев и строка текста состоят только из двух периодов с обычным для всех размеров переводом⁹. Заключение (то есть последний, здесь 2-й период) в этого рода размере бывает двух видов: или остается обычное эпическое заключение в три слога, приходящиеся чаще всего на три равные замедленные звуковые доли, или три слога, приходящиеся в общем на две замедленные звуковые доли (пример первого — «Кострюк» Г. Л. Крюкова <...>, пример второго — «Кострюк» из записей Дютша и Истоминна <...>). Четвертый размер старин — размер духовного стиха.

⁹ Перевод иногда, как исключение, отсутствует и в этом случае большей частью заполняется паузой. В начале старины отсутствие перевода вполне естественно.

имеющего три¹⁰ или два ритмических периода с двусложным последним периодом (окончанием). К такого рода старинам относятся все существующие варианты про князя Михайлу и его жену, старины: «Осада Соловецкого монастыря» (№ 40 и 90 из «Беломорск[их] былин»), «Оника воин» (№ 25 из «Беломорск[их] былин»). Последним, пятым одномерным размером поются исторические песни позднейшего творчества, которые нельзя разделить на два или три периода, с типичным эпическим окончанием; они уже имеют как будто метрическую основу; строка напева разделяется на полустишья, в свою очередь на полустишие приходится несколько акцентов. Таковы, например, песни про Платова-казака и про Стеньку Разина (№ 11 и 18 из «Архангельских былин»).

Таблица 1

Полный эпический размер

Перевод	1-й ритмич. период	2-й ритмич. период	3-й ритмич. период или окончание	Откуда взят пример
Уж как У ё—	был жил Ро— го была кне—гиня	ман да кнезь Ми— Марья дочь Ва—	хай—ло—виць силь—ев—на.	«Роман Михайлович», старина Терского берега из записей А. В. Маркова и А. Л. Маслова. (...)
Как во Как	той Ко— жил то бо—	ре—лушки бо— гатыя бо—	га—ты—я га—ти—на...	«Дюк Стёпанович», старина Зимнего берега из записей А. В. Маркова и А. Л. Маслова (см. Труды МЭК, т. 1).
Ай во Там ведь Илья Ему при—	славном было жил был ста—рая ста— Мурамец был да думалось то	города во рыньшина да Илья сын И— съездить во ци—	Кие—ви Му—ра—мечь ва—новиць сто по—лѣ...	«Илья М [уродец] и Калин». № 2 из «Беломорских былин».

¹⁰ Три периода здесь следует считать как влияние эпического размера.

Сокращенный эпический размер и смешанный

Перевод	1-й ритмич. период	2-й ритмич. период.	3-й ритмич. период или окончание	Откуда взят пример
Из-за	моря то было	моря	си—нѣ—го	«Илья М [уро- мец] и Бадан», № 3 из «Бело- м[орских] бы- лин».
Из-за	синѣго моря	из-за	Чѣр—но—го	
Прихо—	дили то чернѣны	больши	ка—раб—ли	
Прихо—	дил-то всё да	царь не—	вер—ны—я.	
Далее размер переходит к полному с тремя резко очерченными подъемами:				
Уж вы,	гой еси тю—	тари неми—	лось—ли—вы	
Выхо—	дите вы ко	мне да поско—	рѣшень—ко	
Ишше	хто из вас	знат да язык	русь—ской от?	
А к че—	мужо братцы приу—	ныла луна не	—бе—сна—я	«Камское по- боище», № 81 из «Белом[орс- ких] былин».
А по—	молкло-то	сончѣ	кра—сно—ѣ?	
А поды—	маласе туту Ли—	тва по—	га—на—я	
Как поды—	маласе по—	ганое И—	до—лишшо.	
Такой смешанный размер этой старины продолжается далее.				

Таблица 3

Скомороший размер

Перевод	1-й ритмич. период	2-й ритмич. пе- риод	3-й ритмич. период или окончание	Откуда взят пример
Как за—	думал Гроз—		ный от царь	«Кострюк», № 85 из «Белом [орских] былин». (То же см.: Труды МЭК, т. 1.)
Иван Ва—	сильевич же—		ни—ти—се	
Же—	нитисе да обру—		ча—ти—се	
	Не в камян—		ной Москвы	

Да	не в свя—		той Руси	
Да в про— кля—	той Литвы в по—		га—ная	
Как у	нас было на ма— туш—ке на свя—		той Руси	«Кострюк», из записей Дютша и Истомина.
На свя —	той Руси да в ка—мен—		ной Москвы	{...}

Таблица 4

Размер духовного стиха

Перевод	1-й ритмич. период	2-й ритмич. период	3-й ритмич. период или окончание	Откуда взят пример
<p>По—</p> <p>В этих трех строках ска- зитель сби- вается на эпический размер</p> <p>Пре—</p> <p>Он по—</p> <p>Про—</p> <p>За—</p>	<p>Был жил О—</p> <p>ехал О—</p> <p>ехал О—</p> <p>бил многих</p> <p>лит много у</p> <p>думал О—</p> <p>Ерусалим</p> <p>Навстре- чу О—</p> <p>Идет тут всё</p>	<p>ни—ка</p> <p>ни—ка</p> <p>ника воин свя—</p> <p>русских бо—</p> <p>вдов</p> <p>ника</p> <p>Град розо—</p> <p>ники</p> <p>диво</p>	<p>во—ин</p> <p>во—ин</p> <p>тую Русь</p> <p>га—ты—рей</p> <p>слез горьких</p> <p>во—ин</p> <p>ри—ти</p> <p>вои—ну</p> <p>ди—вно—ё</p>	<p>«Оника воин», № 25 из «Белом[ор- ских] былин». {...}</p> <p>«Мать кн. Михайлы губит жену», № 31 из «Белом [ор- ских] былин». {...}</p>
<p>Поеж--</p> <p>Во чи--</p> <p>Во ши--</p>	<p>жаёт князь Ми—</p> <p>стоё</p> <p>рокоё роз—</p>		<p>хай—ло</p> <p>по—лѣ</p> <p>дольѣ</p>	

Во Мо—	сквы то	был во	царьсви	«Осада Соло- в[ецкого] монастыря», № 40 из «Белом[орс- ких] былин».
Во пре—	красном в осу—		дарь—стви	
Пере—	бор то	был бо—	я—рам	
Пере—	смотр от	был вое—	во—дам	

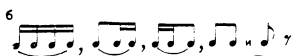
Таблица 5

Старины с позднейшим размером

Ты	Рос—си—	я, ты Рос—	сия, Росси—	я да мать Рос—	сийская зе—	мля	«Платов, казак», № 11 из «Архан- гельских былин».
	Мать Рос—	сийска—	я зем—	ля, мать Рос—	сийская зе—	мля да	
				просла—	вилась хо—ро—	ша...	
Он че—	Взялся прое—	вился нез—	намой цело—	век			«Сын Стеньки Разина», № 18 из «Архан- гельских былин». <...>
	стым че— сто по	городу по—	хажива—	ёт—...			

Остановимся теперь еще на более мелких группах, которые выделяются вследствие: 1) связи двух (иногда трех) различных по высоте звуков, приходящихся на один слог текста, 2) двух одинаковых и различных звуков, приходящихся на одно двусложное слово, 3) трех и четырехсложные слова, кроме скомо-рошьего размера, чаще всего могут быть отнесены к двум и даже трем группам, 4) слова, приходящиеся на один и тот же звук подряд, могут быть разбиты на группы по прозаическим ударениям, которые во время пения все-таки отсутствуют. Разберем <...> примеры для пояснения деления на группы¹¹.

¹¹ Следует заметить, что деление на группы не дает права акцентировать начала их, а только дает возможность легче схватывать напев, соединяя группы в периоды.

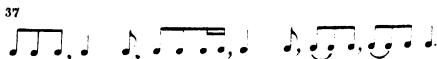


Из приведенного примера¹² мы видим, что напев можно разбить на группы, из которых в общей длительности каждая равна четверти.

Возьмем другой пример¹³:



Из этого же примера мы видим, что напев можно разбить на группы, и общая сумма длительности каждой группы, исключая последнего периода, равна трем восьмым:



В приведенных двух разнохарактерных примерах мы находим два различных строения одного и того же полного эпического размера. Первый — как бы двудольного, второй — трех-

¹² Из материалов Архангельской губернии, собранных Марковым и Масловым, т. 1 «Трудов Комиссии».

¹³ Из материалов, собранных в Архангельской губернии Марковым и Масловым, т. 2 «Трудов Комиссии».

дольного. И то и другое строение одинаково употребительно в разных районах, где сохранились остатки эпической старины. Но мною замечено, что трехдольное строение преобладает в старинах Терского берега и двухдольное — в старинах Зимнего берега. Употребительность того или другого строения, вероятно, зависит от принятого когда-то прототипа и оставившего после себя только внешнюю форму, а самое мелодическое содержание прототипа ввиду трудности его передачи не сохранилось, потому же самому количество таких групп не равночисленно в первых двух периодах.

Что касается звукорядов, на которых зиждется русская народная музыка, в том числе и музыка былин, то до сих пор еще, к сожалению, встречается мнение, приписывающее этим песням или древнегреческие звукоряды, или западные церковные лады, или, наконец, современные строи мажора и минора, но внимательное изучение нашей мелодики показывает, что мажора и минора для нашей народной песни не существует. Разнообразие звукорядов, их состав исключают эти названия для эпических напевов. Можно лишь судить о наклонении мажорном или минорном в данном напеве, применяясь к темперированному строю, каковое (то есть наклонение) можно определить или по составу преобладающего пентахорда (если он есть), входящего в состав напева, или по окончанию его, то есть по тому, какая от тоники терция, большая или малая, принимает участие в заключении. Окончание напева определяет лучше всего характер напева и, как мы уже видели, даже ритмический склад стиха. Былины выработали особые, только им свойственные заключения (каденции), составляющие собственно третий ритмический период в полном и сокращенном эпических размерах. Взглянув [на] сравнительную таблицу каденций эпических песен (см. таблицу заключений¹⁴), мы заметим, что на произнесение заключительных слогов (большую часть трех, с первым ударяемым слогом) текста каждой строки потребуется одинаковое время. Посмотрим теперь, как выражается то же самое посредством музыки. Наиболее типичным выражением заключения является успокоительный, вдвое замедленный размер с тремя, соответственно слогам, долями, равными по времени между собой [пример 38 а и б]. Маленькое отклонение от этого типа имеет сокращенное заключение на полдоле в конце [пример 38 в]. Несколько большим отклонением является расширение заключения, преимущественно на первом ее слоге [пример 38 г], или сокращение доли, приходящейся на второй слог заключения [пример 33 г], или сокращение доли, приходящейся на второй слог заключения [пример 38 д и е].

¹⁴ Воспроизводится в сокращенном виде и без пояснений. См. пример 42.— *Примеч. составителя.*

38 а

Что бы - ло у Кня - зя у Вла - ди - ми - ра.

б

Пря - мо еж - жа до - рош - ка де - вя - но - сто верст. А ко...

в

Во го - ро - де во Му - ра - ме Ко - ро...

г

Лю - би - ма семь - я

д

Попа Ро - стов - ска - го...

е

Бла - го - чес - ти - ва - я

Иногда последний слог протягивается на две доли и более (что объясняется привычкой петь с расстановкою): например, ферматы у сказителя И. Т. Рябинина можно только объяснить тем обстоятельством, что у него приходилось часто записывать этнографам, а записывание производится вообще медленно, вот Рябинин и потрафлял, с тем чтобы дать успеть записать пропетое. Встречаются, впрочем, вслед за заключением и паузы, которые, как передышка, делаются за счет последней ноты напева или за счет следующего за тем перевода к продолжению. В напевах скоморошьяго характера заключение как будто является скомканным, но приближается все-таки к типу <...> наоборот, пример 38г представляет в заключении случай большого расширения; однако то же заключение можно объяснить и сокращением на втором слове, при оживленном движении всего напева (убавлена вдвое длительность ноты над словом *семь*). Кроме этого бывает удлинение первого слова за счет второго (ср. был[ину] «Птицы и звери», зап. Дютша в сб. Р[усского] г[еографического] о[бщества]). Каждый напев русской песни заканчивается так, что требует после себя возвращения к началу напева, поэтому музыкальная сторона каденций делается с

расчетом, чтобы затем можно было плавно перейти к повторению, для чего в каденции существует прида́ток, названный мною ранее переводом. В то время как по всему музыкальному содержанию перевод относится к каденции, по литературному содержанию слоги текста под переводом логически примыкают к следующему стиху, что видно из приведенных выше таблиц размеров. Таким образом, начало каждого напева, за редкими исключениями, в начале былины имеет как бы зата́кт, выражаясь термином нашей «элементарной теории музыки». По музыкальному содержанию зата́кт имеет более родства с окончанием напева, по смыслу же текста ближе подходит к началу нового стиха, вследствие чего в общей музыке по фразировке такие зата́кты и относят к последующей мелодии или мотиву. Включив перевод в последний ритмический период, получим ровно три ритмических периода с тремя неравносиль-

ными подъемами $\text{ | } \overset{''}{=} \text{ | } \text{ — } \text{ | } \overset{''}{=} \text{ ,}$ причем в последний входит

перевод, встречающийся и без текста, а растягивается (говоря народным языком) голосом. Величина переводов бывает в одну, две, три и даже четыре равных доли (на один, два и три слога текста). Некоторая часть былин сохранила особенные по характеру напевы, традиционно передаваемые их певцами. Отличительной чертой таких напевов служит подвижность мелодии (с преобладающими скачками интервалов), имеющей несколько комический оттенок, усматриваемый в поспешности произношения слогов текста, быстром чередовании тонов, иногда на одной высоте, уподобляющих напев гибкой музыкально-мелодической декламации, а также — в отличительных чертах окончаний, редко имеющих типичный былинный склад, да и то, вероятно, случайно, благодаря привычке петь полным и сокращенным эпическим размером. Такой род напевов принято теперь называть предположительно *скоморошьим* стилем. Как мы уже видели, склад стиха в большинстве такого рода старин делится всего на две ритмические группы, из них последняя составляет каденцию с входящим в нее переводом. Для старин скоморошьего стиля нет возможности установить точных правил и особенностей технических приемов для их заключений, потому что поспешность произнесения текста, хотя бы и трехсложного в окончании, мелодически и ритмически изменяет обычный вид эпического окончания, приближая его скорее к лирической песне, а три слога текста большею частью приходятся на две звуковых (в замедленном движении) доли напева. <...>

Насколько в напевах былин сказителя Рябина и в большинстве пинежских отразился их светский характер, с удержанием старинных традиционных приемов, включая приемы и скоморошие, настолько у других сказителей, особенно у сказительниц беломорских, отразилась их набожность. По этому по-

воду нужно заметить, что все они поют и духовные стихи, смешивая их напевы с напевами былин. Отрадилось на мелодическом складе также влияние скитов, отчасти и каличество. Это влияние явилось вследствие присвоения былинам размера духовных стихов, имеющих свое типичное окончание, состоящее из двух слогов и звуков, отстоящих друг от друга на расстоянии секунды вверх или вниз. <...> В то время как типичным заключением в былинах служат три звука <...>, например *edd*, некоторые старины приняли в заключении основу духовного стиха, например *ed* или *de*. <...> Следует обратить внимание на [следующий] пример, в котором варьированное окончание сходно с отрывком из сокращенного киевского распева. <...>

39



Отрывок из сокрац. Киевского распева



Вообще, однако, нужно заметить, что некоторым старинам повсеместно присвоен склад духовного стиха по размеру и напеву, например: «Кн[язь] Михайло губит жену», «Оника-воин и сорок калик». Напев про «Скопина» <...>, по-видимому, заимствован из напева духовного стиха или прямо из церковных напевов (ср. сегмент из обихода и напев <...>, пример 40). Это подтверждает сравнение одного белорусского духовного стиха с этой стариной, одинакового по конструкции и смыслу припева.

Относительно некоторых новейших былин или исторических песен можно утвердительно сказать, что они не есть что либо традиционное, а продукт позднейшего творчества, по напеву и складу стиха имеют более общего с протяжной лирической песней, традициями не связанной. К подобным напевам относятся: «Ермак взял Сибирь» (из сб. Кирши Данилова), «Сиденьки Разина в темнице и взятие Астрахани», <...> «Пла-



Отрывок из Богородична знам. распева



Отрывок из сокращ. Киевского распева



тов, казак» (№11 из «Архангельских былин» А. Д. Григорьева). Однако и такой древний по происхождению, как стих о Голубиной книге:

41



представляет собой напев песни, хотя и старинной, точно так же начинающийся; очевидно, созвучие текстов привело к заимствованию напева песни «Из-за лесу темного, из-за садику зелено-го» (сб. Н. Римского-Корсакова). В данном случае нужно предположить, что ввиду большей трудности запомнить напев, чем фабулу, особенно при плохих способностях запоминающего, он принужден был либо взять другой знакомый ему мотив, либо, наслушавшись вообще эпических напевов, взять за образец какой-нибудь прототип и сочинить новый по известным ему приемам и попевкам. Тем не менее есть случаи традицион-

сти более или менее точной передачи напевов, оказавшихся при сличении записанных в разных районах в недавнее время с записанными более сотни лет назад, например напевов в сб[орнике] Кирши Данилова. Об этом мною своевременно уже много говорилось в статье «Кирша Данилов и его напевы». <...>

К анализу мелодического склада старин мы и перейдем теперь.

Передача нашими нотами мелодических особенностей, главным образом особенностей интонаций, характерных в русской народной музыке, является делом нелегким, особенно в некоторых былинах, которые приближаются к музыкальной декламации или мелодическому речитативу. Интонация часто не подходит под рамки, выработанные темперацией. Насколько возможно, эта интонация точно изображена нашими нотами в записях фонографических, в переводе И. С. Тезавровского, сделанном для «Архангельских былин» А. Д. Григорьева, к которым интересующихся этим мы отсылаем. Мелодические обороты и ходы в сущности те же, что и в старинной народной песне вообще, то есть часто встречаются последовательности тонов, указывающие на древние эпохи в мелодическом складе. Внутренний склад напевов определяется преимущественно кварто-квинтовыми группировками тонов. Объем звукорядов разнообразится от кварты <...> до десятизвучия. <...> В тетраходных группах (в пределах кварты) верхний тон обыкновенно играет роль устоя (тоники) и нижний — полуустоя (доминанта), <...> в пентахорде¹⁵ наоборот. <...> В слитных же звукорядах из тетрахордов устоя и полуустоя определяются нижней квартой. <...> В слитных звукорядах из кварты с квинтой устоя не всегда находится на нижнем звуке квинты. Сложность звукорядов из двух одинаковых звукорядов (иногда разных — тетрахорд+пентахорд и пентахорд+тетрахорд) ведет большей частью к мелодической модуляции.

В составных звукорядах, особенно с модуляцией, идет постоянная борьба групп за устоя, что придает большое оживление напеву. В напев входят часто звуки, ничего особенного собой не представляющие, а служащие только украшениями и вспомогательными нотами, которые в напеве могут быть и не быть, и напев останется тот же, поэтому в одних стихах какие-нибудь украшения есть, в других нет. При рассмотрении эпических окончаний (последний ритмический период строки) былин представляется наибольшее удобство анализировать украшающие наложения.

[Далее Маслов приводит схематический вид заключений.]

¹⁵ В каждый из подобных звукорядов может войти добавочный тон сверху или снизу, не имеющий значения устоя. <...>



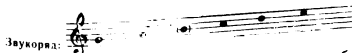
Из одного напева

Из сборника Кириш Д.

Схема обычного эпического окончания состоит из трех звуков — последовательности большой (или малой) секунды с повторением второй ноты (см. пример 42а и б): в скобках далее указанные буквы будут относиться к соответствующим примерам в таблице окончаний, приводимой в примере 42. Зная основные (самостоятельные) звуки окончания, нетрудно опреде-

лить звуки, прибавленные для украшения, которые суть те же, как и в общей музыке, именно: проходящие (<...> см. т), вспомогательные верхние (и, к, о) и нижние (м, о, р, ф), гармонические звуки, объясняемые в учении о гармонии как брошенные вспомогательные или как предъем к одной из гармонических нот в следующем аккорде (примеры: ж, з, п, у), предъем, образующийся от сокращения второго звука схематического окончания (в, г). Кроме этого все эти украшающие ноты соединяются в группы: в примерах м, н гармоническая и вспомогательная соединяются в одну группу, служащую украшением следующей за ними ноты, или в примере р верхняя и нижняя вспомогательные ноты соединяются в своеобразную группу, довольно часто употребляемую некоторыми сказителями. В числе украшений эпических мелодий встречается также и хроматизм, как зародыш, появляющийся в былинах. <...> Рассмотрев таблицу окончаний, мы заметим, какие время от времени получались наложения над основными тремя звуками окончания, так что подобные же наложения нужно предположить и в остальных частях напевов, отбрасывая которые мы можем иногда обнаружить остов напева, принадлежащий древней эпохе мелодического склада; [пример 43] по своему мелодическому складу может быть отнесен к древней эпохе мелодического творчества, потому что звукоряд этой быliny в основе своей неполный, так как нота *си* является здесь украшающей проходящей; что эта нота *си* не играет роли самостоятельного звука, доказывают употребительные в мелодии обороты *г', а', с''* и *с'', а', г'*, образующие первобытный трихорд в пределах кварты, составляющий часть гексахорда *г', а', с'', д'', е''*:

43



Украшающие звуки придают мелодии более плавное движение, и она приобретает от этого ту «степенную важность», которой давно уже некоторые характеризовали эпическую песню, как старинный церковный напев, изредка поднимаясь на интервал кварты или квинты, да и то иногда для перехода к повторению напева <...>, потому что общее движение напева обыкновенно бывает нисходящее.

Почти всеми позднейшими собирателями замечено, что для

массы записанных былин далеко не такая же масса приходится на них напевов, по той причине, что сказители для разных былин пользуются часто одним напевом. Так, из 56-ти напевов, помещенных в «Архангельских былинах», ч. 1, не более половины имеют свой отличный от других «голос», остальные более или менее родственны этим, чаще всего представляя их варианты, а иногда доходя почти до полного с ними тождества. Вообще большинство напевов представляет переработку свойственных издавна народу оборотов и напевов, укладываемых в определенный ритм, выработанный для былин. И. Т. Рябинин пел свои былины на один и тот же напев, исключая былины о «Вольге и Микуле», имеющей свой особый напев. То же встречается и у других сказителей, имеющих свой излюбленный напев, которым распевают несколько былин; иногда происхождение напева нетрудно бывает проследить или найти сходные черты с напевами других районов.

В то время как замечается происхождение эпических сюжетов с юга, мы не можем того же самого сказать про напевы. Здесь нам, очевидно, приходится считаться уже с личностью сказителей, с непосредственным их влиянием на музыкальное творчество, составляющее отражение их собственной души. Иногда, впрочем, встречались и традиционные напевы, о чем сказитель всякий раз напоминал записывателям. Следовательно, стили, как мы уже видели, и теперь отличаются певцами: золотицкая сказительница А. М. Крюкова отличает терский голос от тутошняго, ее дочь М. С. Крюкова былинку «Владимир и 3 сына» (см. т. 1 «Трудов МЭК») поет мезенским голосом, как сама об этом сообщала; действительно, сравнив заключительный период из этой былины с мезенским же из «Архангельских былин» А. Д. Григорьева (№ 23 и 14), легко заметим общие черты в напеве «Владимир и 3 сына» и в напевах «Добрыня и змей», а также «Борьба Егорья».

Мелодическое сходство в некоторых былинах идет много далее общих черт и сходства заключительных периодов. Взяв былинку «Добрыня и змей», встречающуюся во многих районах, мы приведем ее напевы в сравнительной таблице, где под одноименными буквами можно видеть сегменты даже напевов. Кирши Данилова, сходные между собой в мелодическом отношении. Из той же таблицы можно предположить, что в Олонецкий край напев былин о Добрыне не дошел, и былины пелись Рябининим его обычным напевом, некоторые особенности которого, однако, указывают на влияние скоморошьяго стиля, с его поспешностью в произношении некоторых слогов текста.

По примеру древнерусского пения былины до настоящего времени на Севере поются в один голос, хотя приходится иногда петь и нескольким певцам сразу; в этом случае остается тот же унисон, исключением являются случайные сочетания, когда певцы не попадали в унисон и расходились: примером таких

случайных созвучий может служить записанная мною былина в с. Варзуге Архангельского уезда:

44



Наоборот, былины на Дону поются точно так же многоголосно, как тамошние протяжные песни, и речитатив северных былин, за очень малыми исключениями, в них отсутствует¹⁶, то есть как песню, так и былину заводит более или менее искусный запевала, а ему вторят своими излюбленными мелодическими оборотами остальные голоса и высокие подголоски¹⁷.

Уральских былин в музыкальных записях имеется очень мало в сборнике Железнова. Склад их отражает влияние позднейшего народного творчества — бытовой песни, поэтому исследование склада этих былин должно войти в сферу исследования позднейшего музыкального творчества народа.

На примере уральских и донских былин мы можем видеть, какое значение имеет новейшее творчество на былины: характер напева изменяется совершенно, вследствие того, что исконные принципы в прежнем творчестве — унисон, неполные ограниченные звукоряды — исчезают под напором новых требований, тщетно стремящихся прийти в равновесие с современной культурой, усвоившей только упрощенные ритмы, образующие в культурной музыке хотя и сложные, но квадратные формы, далеко отставшие даже от искусства поэзии, ранее неразрывно связанного с музыкой, а ныне обладающего массой разнообразных форм. Лучшие образцы культурной музыки далеко не всегда доходят до народа, и ему суждено пользоваться отбросами культуры в виде военной музыки, хоров балалаечников и т. д. Результатом влияния последних являются песни с солдатским пошибом и элементарным ритмом, фабричные песни и частушки, символизирующие работу фабричной машины. Однако далеко нельзя сказать, что вся народная музыка находится под влиянием именно дурных вкусов.

Есть уголки, где она, не подвергаясь сторонним влияниям, самобытно развивается вплоть до многоголосия и сложности звукорядов, как высших степеней в ее развитии. К таким уголкам, несомненно, относятся те места, где доселе сохранились

¹⁶ Листопадов А. Донская речь. 1902. № 198.

¹⁷ Образцы донских былин в записях А. М. Листопадова см. [а] т. 1 «Трудов Комиссии».

остатки эпического творчества. — это Уральская и Донская области, где хотя традиционность в пении и утратилась, но позднейший склад не носит в себе характера культурной (вернее, культивированной) музыки, и былины, записанные в этих районах, имеют свои особенности, но нельзя сравнивать их с былинами Севера, которые содержат в себе столько разнообразия в мелодии, столько особенностей в строении ритмических периодов, что никакая теория до сих пор не охватывала вполне их законы. Уже приведенные мною выше первые четыре размера не подходят к ритмическим квадратным формам, потому что прежде всего стих разделяется не на 2, 4, 8 частей, а на два или три периода.

Период содержит не 2, 4, 8 и т. д. звуковых долей, а постоянно изменяется, так что общая продолжительность исполнения строки является неодинаковой. Наоборот, одинаковым в продолжение всей былины оказывается чередование периодов с одинаковым музыкальным содержанием (1, 2, 3; 1, 2, 3; 1, 2, 3... или 1, 2; 1, 2; 1, 2...). Изложенная мною теория мелодического склада былин не представляет собою ничего нового; еще П. Сокальским¹⁸ основание народного мелодического склада было в высшей степени удачно подмечено, и исследователям монографическими работами остается подтвердить взгляды П. Сокальского. С ритмической стороны дело обстоит иначе. В этой области былины составляют резкую особенность среди остальных видов народной песни. Отсутствие этого рода мелодического материала не давало возможности научно высказаться известным исследователям народного музыкального творчества, только в самое недавнее время мы получили возможность анализировать напевы былин. Материалы по этой части все увеличиваются, и настоящая моя работа, касаясь ритмической стороны былин, представляется мне попыткой наиболее целесообразного разрешения этой стороны, впервые разрабатываемой в тесной связи текста и напевов, но насколько целесообразно в действительности мое теоретическое объяснение ритма былин, покажет недалекое будущее; несомненно только, что мой анализ былин если еще не представил полного теоретического объяснения ритма былин, тем не менее, мне кажется, вполне ясно доказывает неприменимость греческой теории к нашим былинам. Принятые мною широкие ритмические рамки, конечно, могут встретить возражение с указанием на разложение ритма в принятых мною образцах как на причину неустойчивости величины групп и периодов; но возражения эти легко рассеются, если припомнить, что в музыке под разложением мелодии разумеется такое ее тривиальное упрощение в мелодико-ритмическом отношении, которое не оставляет сомнения в низкопробном ее достоинстве, чего нельзя сказать про рассмотрен-

¹⁸ «Русск[ая] нар[одная] музыка».

ные нами былины, во многом еще представляющие собою загадку для исследователей.

Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 2. М., 1911, с. 301—327.

Александр Леонтьевич Маслов (1876—1914) — собиратель и исследователь русского музыкального фольклора, деятельный член Музыкально-этнографической комиссии. Музыкальное образование получил в музыкально-драматическом училище Московского филармонического общества по классам тромбона и теории музыки. Преподавал музыкально-теоретические дисциплины, в частности в Народной консерватории. Был редактором журнала «Музыка и жизнь». Публиковался в «Этнографическом обозрении», в «Трудах Музыкально-этнографической комиссии», в «Русской музыкальной газете», в «Музыке и жизни». Собирает песни в Поволжье, Белоруссии, песни и былины на Белом море, коллекционировал и изучал народные инструменты. Среди оставшихся за пределами сборника работ следует упомянуть: «Лирники Орловской губернии в связи с историческим очерком инструмента „Малороссийская лира“» («Этнографическое обозрение», 1900).

Н. И. Компанейский

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ ВЕЛИКОРУССКОЙ ПЕСНИ

<...> Мельгунов в своем сборнике показал возможность существования русского народного контрапункта, хотя метод его доказательства был искусственный. Так как самый совершенный слух не может схватить одновременно и записать течение ряда мелодий, то Мельгунов соединил в одно целое разновременно записанные им варианты. Он доказал синтезом, составлением целого из частей возможность существования русского народного контрапункта. Хоры Мельгунова не похожи на хоры, сочиненные композитором, они приближаются к народному контрапункту, но это не подлинник, а искусственная имитация, нарисованный портрет, а не фотографический снимок. Наука считает факт доказанным, когда он подтверждается синтезом и анализом, то есть составлением целого из частей и, наоборот, разложением на части целого. Следовательно, теория музыки должна будет признать существование русского народного контрапункта тогда, когда анализ хоровой песни разложит ее на мелодии, составляющие целое. <...>

Во второй половине прошлого столетия появилась между теоретиками мода: развешивать живые русские церковные и мирские песни на скелеты древних греков и византийцев. Сомневаюсь, чтобы кто-либо из теоретиков ясно понимал пользу этой моды, однако каждый из них, не желая казаться отсталым, из кожи лезет доказать, что мелодия 3-го гласа знаменного роспева построена по правилам миксолидийского лада. Таким образом, талмуд увеличивался в объеме, но теоретики не сдаются, а углубляются все далее в дремучий лес. Пошли им господь возвратиться из экскурсии благополучно, только вряд ли

они найдут там точные приметы для определения принадлежности мелодии 2-го гласа киевского роспева к лидийскому ладу эллинской системы. <...>

Все подобные предположения основаны более на фантазии, чем на науке, пока не подтвердятся фактами. Несомненно одно, что эллинские и византийские теории обязывали вести движения тонов мелодий в определенном порядке. Как в современной минорной мелодии тоны следуют в порядке, согласованном с правилами современной минорной гаммы и ее гармонизации, так и мелодия дорийского икоса¹ не преступала грани дорийских тетрахордов и подчинялась теоретическим принципам того времени. Ничего подобного не замечается в конструкции русских песней, церковных и мирских. Творчество народа бессознательно, он не сковывает свою фантазию какими-либо теориями, да и не знает их. Ни церковные, ни мирские русские песни не укладываются в эллинские и византийские схемы звукорядов, как не укладываются в латинско-церковные лады и в образовавшиеся из них современные гаммы, мажорные и минорные. А потому, прилаживание догматика 1-го гласа знаменного роспева или песни «Дубинушка» к эллинскому фригийскому ладу также рационально, как и приурочивание их к персо-арабскому звукоряду — гиджасу или индийскому — мега. Эллинские звукоряды различных наименований представляют октохорды, отрезки совершенной системы, строго диатонической. Между тем как мелодии русских песен при расширении их диапазона выходят из пределов диатонизма, например, подхват песни «Не пой, не пой соловьюшек». Церковные наши песни зиждятся не на тетрахордах, а на трихордах; некоторые из них, приуроченные теоретиками к фригийскому диатоническому ладу, имеют в верхнем диапазоне один бемоль, в среднем — диатоничны, в нижнем же — один диез, а еще ниже — два диеза. Мудрено подобные мелодии укреплять на скелетах блаженной памяти эллинов.

Конструкция русских мелодий в высшей степени оригинальна. В русских песнях перемешаны различные тетрахорды своеволием неудержимой фантазии, и если их уложить в греческую схему, то они выскочат из нее не только в средних частях, но и в конце, так что для теоретика весьма шатки основания привязать мелодию кончиком к какому-либо эллинскому ладу. Русские церковные и мирские песни слагаются не из отдельных тонов (музыкальных букв), <...> а из заранее выработанных, хорошо известных народу групп тонов (музыкальных слов). <...>

[Важно] заняться рассмотрением отдельных слов русской музыкальной речи, образованием из них попевок, соединением

¹ Икос — протяжная песня в церковном каноне после кондака (см.: Даль В. Толковый словарь). — *Примеч. редактора.*

их в русскую музыкальную речь (спаяванием), тогда бы выяснились и особенности, возникающие при их сплетении (контрапункт). <...>

Каждая попевка имеет свой упорный тон для окончания, одну из граней тетра хорда. При соединении попевок эти упорные тоны искусно маскируются модуляционными тонами из других тетра хордов. Последняя в песне попевка, служащая для соединения с начальной, при повторении куплетов и каденцией для окончания песни почти всегда идет к упорному тону тетра хорда, на кварту вниз, если же диапазон певца позволяет, то на квинту вверх, то есть в интервал обращенной кварты, и в этом случае часто вводится верхняя подставка.

Более подробное рассмотрение постепенного образования музыкальных слов русской песни несомненно представит возможность подметить ряд особенностей ее конструкции и установить принципы русского музыкального стиля. Нормальный путь исследования предмета движется от элементов к целому, а не наоборот. Здесь были приведены примеры образования самых элементарных слов русской музыкальной речи, состоящих всего из трех букв (тонов), кварты с подставками, но и эти данные указывают, что русский звукоряд (алфавит) органически связан с русским же словом, а не с эллинскими ладами, в сущности ничего не прибавляющими к европейским диатоническим гаммам для разъяснения особенностей русского стиля. Музыкальные слова песни, состоящие только из трех тонов, по мере усвоения слухом соединения различных тетра хордов усложняются приставками и окончаниями, первоначальный же их вид превращается в корни новых слов. В большинстве русских песен, как бы они ни были на вид сложны и своеобразны, можно найти корни слов, кварты с подставками, хотя бы в них все тоны тетра хорда и были заполнены. В мирской песне имеется много слов, общих с церковными, так, например, различные стрелы, хамилы, дербицы, змеицы, тряски и другие.

Музыкальное слово песни находится в зависимости от размера слов стиха, а потому, подчиняясь симметрии, оно иногда изменяет свой вид, так как в нем выпускаются или прибавляются тоны.

В свою очередь и слова речи приноравливаются к музыкальным словам. Последнее подчинение настолько почитается народом уважительным, что когда интерес мелодии выступает на первый план, певец несколько не стесняется для музыкальной симметрии перенести ударение в слове на слабый слог или же выпустить слог, повторить его, а в крайнем случае вставить посторонние слова: «Ах! Ой, да!»

В русской песне наиболее совершенная симметрия и симфония, а также лучшие варианты устанавливаются не в первом куплете, а в последующих, где песня окончательно наладивается. Относительно симметрии русской церковной и мирской песен

говорилось много вздора теоретиками, неведающими иного ритма, кроме танцевального. Одно время было в большой моде утверждать, что наш знаменный распев имеет ритм несимметричный. Музыка без симметрии такая же аномалия, как и архитектура без пропорций в частях. В каждой песне слух найдет симметрию, но не так легко постигнуть ее разумом, иногда она складывается из причудливых орнаментов. Симметрия ее называется, между прочим, в рифмовке попевок вместе со словами, почему разгораживание их на европейские такты мешает ясности понимания метрических единиц. <...>

При некотором навыке легко усматривается, что каждая метрическая группа сливается с музыкальными словами или попевками и в совокупности представляют нечто цельное. В большинстве случаев слова речи, соответствующие музыкальным словам или попевке, укладываются целиком в метрическую группу. Но если слов недостает, то они растягиваются или добавляются повторением слогов или посторонними вставками. Впрочем, творец русской песни не становится в тупик, когда число слогов речи не совпадает с музыкальными словами, в этом случае <...> он передвигает слоги речи или тоны попевки с одной метрической группы в другую, вроде того, как это делается в строках церковных песней болгарского распева. Здесь совершается нечто вроде задержания или предъёмов тонов мелодии. Такое явление вносит метрический диссонанс, разрешаемый в соответствующих местах, что сообщает мелодии особую подвижность и красоту. Метрический орнамент <...> находится в тесной связи с формой хоровой русской песни. Общее число метрических единиц песни, их сумма распадается на пропорциональные части между запевом, основой песни, и припевом. Эти части оттеняются способами обработки мелодических групп, вариантами попевок, напряжением, густотой тонов и контрапунктической обработкой. Запев песни образует либо самостоятельную попевку, выделяющуюся от прочих, либо наиболее украшенный вариант средних попевок. Запев исполняется одним певцом наиболее искусным и хорошим голосом. Соединение запева песни с ее основой совершается иногда постепенным присоединением голосов, вплетением в попевку подголосьев, но большею частью одновременно подхватом хора. По мере ведения основы песни вплетение подголосков развивается все с большим интересом, в припеве же контрапунктическая разработка уступает массе, звуковому напряжению хора, к которому часто присоединяются <...> лица, в артели не участвующие.

В постепенном наложении напряжения звука, в массе тонов, вплетении подголосков и вариантах попевок, в подвижности и орнаментальной симметрии метрических групп, их периодичности заключается особенная красота русской хоровой песни. Главнейший интерес русской хоровой песни не в мелодии, а в формах и контрапунктической обработке. Народ складывал

песню артелью, а потому приведенное выше выражение «одному не спеть, артелью легче» имеет глубокий смысл.

<...>

В строгой математической пропорциональности частей заключается разгадка, почему, по словам Е. Линевой, народное творчество превосходит даже высшую школу. <...> Русская песня является образцом прекрасного потому, что все части ее есть цифры одной математической формулы, созданной, не мудрствуя лукаво, вдохновением.

Надо надеяться, что увлечение гармоническим колоритом скоро остынет и тогда наступит в музыкальном мышлении реакция, поворот к контрапунктической обработке, к строгим формам, к освобождению мелодии из узкого русла условных функций гармонической тональности. Тогда изучение образцов русского народного контрапункта займет в школе подобающую высоту. Теперь русский музыкальный стиль находится только в периоде подготовительном, разрушаются устои принципов европейских музыкальных догматов и собирается материал для будущих работников. Вот почему в настоящее время так ценны появления всяких сборников народного творчества, а тем более сборника элементов народного контрапункта, записанных Е. Линевой посредством фонографа.

Причастность Е. Линевой к этому делу в высшей степени плодотворна. Она, как видно из предисловия к сборнику, проявила, кроме любви к произведениям народного творчества и обширного знакомства с ним, еще острую наблюдательность и способность ясно и увлекательно излагать свои мысли. <...>

Русская музыкальная газета, 1905, № 41, 42, 43—44, 45, 46.

Николай Иванович Компанейский (1848—1910) — композитор, историк музыки, критик. Ему принадлежала инициатива создания Народной консерватории в Петербурге, составление устава Общества писателей о музыке, в котором Компанейский состоял одним из активных членов. Публиковался в журнале «Музыка и жизнь», «Русская музыкальная газета» и других.

ЗАПИСКА¹ О ВВЕДЕНИИ ПРЕПОДАВАНИЯ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ В КОНСЕРВАТОРИЯХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ УЧИЛИЩАХ

Музыкально-этнографическая комиссия, состоящая при Этнографическом отделе императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском уни-

¹ См. Протоколы заседаний Музыкально-этнографической комиссии XXXVI, XXXVII, XLII. Настоящая записка еще до выхода в свет этого тома была отпечатана отдельно и разослана в советы консерваторий, музыкальных училищ, университетов, а также всем более известным музыкальным деятелям.

верситете, в своих специальных занятиях изучением народной музыки постоянно наталкивается на различного рода общие вопросы из области музыки, требующие основательного изучения, но пока еще, к сожалению, почти совсем не разработанные не только у нас, но и за границей. Таковы, напр[имер], вопросы о возникновении музыки, о ее первоначальных формах, о связи ее с орхестическими движениями, религиозными обрядами и с народной поэзией, о постепенном ее развитии из первобытных форм, о музыкальном влиянии одной народности на другую, об отношении народной музыки к современному музыкально-художественному творчеству в области музыки светской и церковной и множество других подобных вопросов, выяснение которых дало бы возможность научной работе этнографов-музыкантов легче достигать тех серьезных результатов, к которым они стремятся, а с другой стороны, и музыка композиторов при основательной разработке намеченных вопросов в тесной связи с историей культуры человечества вообще и своего народа в особенности получила бы возможность развиваться на более прочных основаниях.

Преимство идей, выработанных многовековой жизнью человечества, лежит в основе развития всей умственной его жизни. Медицина, философия, правовые и социальные отношения, литература — все эти и другие отрасли человеческой мысли так или иначе зиждутся на тех основаниях, которые в том или ином виде мы застаем уже почти на заре человечества, насколько можно судить по данным из наблюдений над жизнью уцелевших до нашего времени дикарей. Поэтому весьма понятно, что современный юрист и социолог изучают первобытное право как особый предмет, достойный самого серьезного внимания для уяснения современных норм; точно так же вполне естественно при изучении истории литературы существование специального курса народной словесности, и т. д.

Таким образом, в различных областях науки давно уже [о]сознана необходимость основательного изучения народного творчества и народных воззрений, в какой бы форме они ни проявлялись, и весьма многое из того, что выработано народной практикою, применяется к делу наукою, не порывающею, таким образом, связей с народной жизнью и не отходящей совершенно от ее почвы.

Совсем не то мы видим по отношению к музыке. Современная образованная музыка большею частью оторвана от народной жизни, и современный музыкант-композитор редко считает для себя обязательным основательное ознакомление с музыкою своего народа и с музыкою первобытных народов, чтобы сравнительно-историческим путем изучения уяснить себе те основные законы, на которых зиждется история и развитие музыки вообще и музыки своего народа в частности.

Рассматривая этот вопрос в нескольких своих заседаниях,

Музыкально-этнографическая комиссия пришла к единогласному заключению, что при этих условиях как постановка музыкального образования не может быть признана нормальной и удовлетворительной, так и развитие национальной музыки не может идти правильным, естественным ходом.

Для устранения этой ненормальности и в видах расширения программы музыкального образования Музыкально-этнографическая комиссия признает своевременным и необходимым поднять вопрос о желательности учреждения в консерваториях и им подобных учебных заведениях, а может быть, и университетах, специальной кафедры народной музыки, признавая, что те краткие и отрывочные сведения, какие даются по этому вопросу попутно в курсе общей истории музыки или истории церковного пения, слишком мало освещают предмет первостепенной важности, заслуживающий специального изучения.

Комиссия сознает, что постановка преподавания этого предмета на первых порах встретит некоторые затруднения и в научном материале, и в профессорах и лекторах, равно как и в средствах; но всем известно, что всякие начинания редко обходятся без препятствий. Если дело имеет за собой будущность, то жизнь сама это покажет. Научный материал по народной музыке, хотя и сырой, нельзя считать так уж незначительным, надо только уметь его использовать. Научные силы для этого найдутся уже и теперь, а когда будет открыта арена для их деятельности, они, без сомнения, будут множиться и развиваться.

Если на первое время не всегда можно будет найти ученых, настолько подготовленных, чтобы одному профессору или лектору охватить всю обширную область народной музыки не только своего народа, но и других племен, то ничто не помешало бы предоставлять нескольким лицам открывать курсы по отдельным вопросам изучения народной музыки. При этом, однако, желательно, чтобы эти чтения не были случайными и разрозненными, но чтобы курс народной музыки был постоянный и более или менее цельный и законченный, удовлетворяющий определенной общей программе.

Для того чтобы этот курс приносил возможно более широкую пользу музыкальному образованию, необходимо, чтобы право слушания его было предоставлено как учащимся в консерватории или музыкальном училище, так и посторонним лицам.

Программа курса, намечаемого Музыкально-этнографической комиссией, могла бы быть примерно следующая:

1. Значение народной музыки для самого народа, для искусства и для науки. (Вступительное чтение).
2. Анализ текста народных песен и связь текста с музыкой.
3. Ритмика народных песен.
4. Строй народных песен.

5. Мелодика в народных песнях.
6. Гармония и контрапункт в народных песнях.
7. Форма народной песни.
8. Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка.
9. Отношение народной музыки к художественно-музыкальному творчеству.
10. Связь народной песни с церковным пением.
11. История развития народной песни и музыки.
12. Отношение русской народной песни к песням других племен России и вопрос о взаимном их влиянии.
13. Сравнительное изучение русской народной музыки с музыкой других народов земного шара.

Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I. М., 1906. Приложение к протоколам, с. 64—66.

А. М. Листопадов

НАРОДНАЯ КАЗАЧЬЯ ПЕСНЯ НА ДОНУ

(Песенная экспедиция 1902—1903 гг.)

I

Главная цель экспедиции — собирание старинных казачьих песен; поэтому при выработке маршрута экспедиция должна руководиться, кроме исторического прошлого того или другого пункта, тем соображением, чтобы путь ее лежал по преимуществу по станицам, считающим за собою многолетнюю давность, — по станицам с коренным казачьим населением, так как здесь скорее всего можно было рассчитывать найти незапятнанную преемственность предания и получить более ценный материал. <...>

Независимо от солидного количественного состава песенного материала, которым владеет Дон, нельзя не признать за последним самостоятельного творческого значения в песенном деле.

Населенный в казачьей своей части по преимуществу великороссами, Дон поет, конечно, те же великороссийские песни с несколько лишь особым военно-казацким пошибом. Но у него есть и свои песни, отражающие в себе исторические судьбы Русского государства, в которых «Всевеликое Войско Донское» всегда принимало деятельное участие, и, в частности, собственную историю Тихого Дона. <...>

Казаки любят петь. Ни одно более или менее многолюдное собрание не обходится без песен, будь то собрание по поводу какого-нибудь семейного торжества — свадьбы, проводов на службу или встречи возвращающихся из нее казаков, будь то сборище общественного характера, как дележ лугов, раздел земли, выборы или же, наконец, просто приятельская беседа на досуге за чаркой водки двух-трех «друзей-товарищей», которые «и собираются-то частенько только для того, чтобы среди рассказов да разговоров песни поиграть». <...>

Историческая жизнь первых казаков-общинников, их близкое участие в интересах общественной жизни своего времени, сухопутные и морские набеги рука об руку для «добычи зипунов», затем долгие многомесячные походы в «чужедалные сторонушки» от киргизских степей до Парижа и от персидских и турецких земель чуть ли не до берегов Ледовитого океана, наконец, даже теперешняя военная служба, лагерные сборы и частые домашние смотры — все это, способствуя братски-товарищескому сближению «односумов», «однокашников» вызывало и вызывает всегда потребность в песне как лучшем средстве, заставляющем забывать трудности боевой жизни, утомительность тяжелых переходов, разгоняющем их скуку и однообразие. Давно ли было то время, когда при отсутствии удобных путей сообщения казак добрую половину своей долгой службы совершал эти переходы на своем добром коне, верном товарище боевой жизни.

— Разве в наше время так служили, как теперь! — замечает один из седобородых песенников, ветеран тяжелой кавказской службы. — Теперь сядет себе служивый на машину, не успеет оглянуться — и на месте! Когда уж там играть старые протяжные песни! А ты, бывало, идешь месяца три, четыре, а то и больше, а сколько песен за это время переиграешь!

— Ноньча-то ведь все мелочью забавляются, добавляет с сокрушением другой такой же древний служака, — не песня, а ветер!..

И правда, бывшее тяжелое время могло вырабатывать «дорогих» песенников, тем более что было у кого и поучиться. Нужно принять во внимание, что на Дону долгое время команды, отряды, полки формировались постанично, так что в одном и том же полку можно было встретить отца с сыновьями и племянниками, родных братьев, деда с внуком... Естественно, что за те долгие походы и совместную службу песенный репертуар стариков передавался из уст в уста сыновьям, внукам и их сверстникам — сослуживцам.

Много воды утекло с того славного времени, о котором с такою грустью и гордостью рассказывают седые ветераны; изменились тяжелые условия прежней долголетней службы с ее походами. Казак служит теперь каких-нибудь 3—4 года, железная дорога доставляет его быстро в самые отдаленные

места службы. И если запас более или менее древних мелодий не велик при выходе, то теперешняя военная служба во всяком случае не увеличит его.

Случается обратное. Фабрично-городская поэзия и солдатские маршевые песенки, перекроенные на казачий лад, окончательно вытесняют все то, чем казак раньше владел, чему дома научился от отца, деда. Сломает казак свою короткую службу где-нибудь в Бендерах или «славном городе Адесте» (Одессе), явится домой на Дон — и давай задавать шик модными песнями. Молодежь, падкая до всякой новинки, сейчас же постарается схватить несложный мотив да еще с такими «антиресными» словами.

Это один из путей, которыми проникает в среду казаков новая песня. <...>

Считаем уместным сказать здесь несколько слов о влиянии офицерства и полковых хоров на упадок интереса к старой песне среди молодых казаков и замену ее новой песней пилсарского пошиба.

В донских казачьих полках, как и в солдатских, как известно, существуют хоры песенников, которые на походах, ученьях, в казарме, на товарищеских пирушках или иных торжествах в каких-нибудь захолустных местечках полковых стоянок заменяют собою оркестр и вообще какую бы то ни было музыку и часто скрашивают собою однообразно-скучную казарменную жизнь и товарищей, и начальства.

Молодые казаки попадают в «песенники» еще на первых порах своей службы, чаще всего на переходе с Дона до места стоянки полка. Эта-то молодежь, и притом самая способная в музыкальном отношении, по возвращении со службы и является насадителем и распространителем на Дону новой песни. Что ни «смена», «очередь», пришедшая из полка домой, то новая песня.

И в старину, не ближе по крайней мере сотни лет назад, приносилась тем же путем и также новая песня, — новая, как недавно появившаяся на почве того или другого военно-исторического события. Но эта песня, «принесенная из похода», не заимствовалась откуда-нибудь как настоящая «новая» для Дона песня, а слагалась самими казаками, народом в истинном смысле, чуждым еще всяких внешних влияний, вынашивалась, так сказать, на походах, и потому была народною и по форме, и по духу. При наличности непрерывных войн, походов, боевых подвигов песня, как выражение пережитого, виденного, должна была зародиться в полку, сломавшем поход, из среды которого часто выделялись и герои, воспетые песней.

Настоящий же полковой репертуар складывается совсем другими условиями, чем это было в те былые, далекие времена.

Поставленные в необходимость «забавлять» свое ближайшее начальство на всякого рода торжествах, носящих более

или менее узкий, частный характер, песенники в силу одного этого должны приспособляться, главным образом, ко вкусам и требованиям большинства этого начальства и разучивать, что-то уется вкусами этого большинства. <...>

III

С прекращением непосредственного народного творчества новая песня разными путями свободно распространяется среди казачьего населения через посредство молодежи, постепенно вытесняя старинную песню, несмотря на некоторые усилия стариков, которые иногда с глубоким презрением относятся к чуждой им заносной песне и стараются, насколько возможно, противодействовать ей зависящими от них мерами. Они собирают около себя своих детей, внуков и учат тому, чему в свое время сами научились от своих отцов. <...>

И дедовская наука приносит свои плоды. Сыновья, дочери и внуки становятся естественными продолжателями и наиболее верными истолкователями песенных традиций стариков. Ослабеет ли голос или память у старика, на подмогу выступает кто-нибудь помоложе из его семьи, от него же в свое время перенявший песню, и продолжает ее. Случаи такие нередко бывали в нашей практике.

Понятно отсюда, почему более ценные и полнейшие по содержанию песни и в лучшем по выразительности и стройности исполнения нам удавалось записывать от таких именно родственников между собой исполнителей, близких соседей и сослуживцев.

Женщины-казачки по самому характеру своему со свойственным ему консерватизмом, а также в силу бытовых условий, выработанных особенностями прежней долголетней военной службы донских казаков, еще крепче мужчин держатся песенных преданий и обрядностей. Мы говорим здесь о тех женщинах — теперь уже старухах, — которым пришлось испытать весь гнет этих условий.

В отсутствие мужа все хозяйственные и семейные заботы ложились на жену: она должна была поить и кормить малолетних детей, выдать дочь замуж, женить сына, справить и проводить его на службу дальнюю, туда же к отцу и деду и т. д. А так как почти каждый обряд сопровождался песней, как бы иллюстрировался ею, то не удивительно, что она компетентна не только в своей «бабьей» песне, но знает не меньше и «казачьих». Она «расскажет» вам и «богатырскую» или «мамайскую», «давнишнюю» песню (былину), и «голосовую», «архивную» или «глубокую» (общие названия для исторических

протяжных военных и бытовых), «сыграет» после любую свадебную, «карагодную», «веснянку-люлейку» (от «люли»), частую или протяжную «канпанишную» и «краснобайшную», то есть собственно женские песни.

Между тем более или менее серьезные казаки, и в особенности старики, к песням последнего разряда, вообще к «бабым» песням, относятся несколько свысока, и если поют их, то в виде снисхождения, как бы стыдясь за свою слабость. Нашу просьбу «играть и бабын песни» многие из них встречали с некоторым недоверием, пока нам не удавалось рассеять его. Большинство веснянок по Хопру мы позаимствовали таким образом именно от стариков, так как вызывать женщин в великом посту, когда экспедиции пришлось исследовать станицы по этой реке, было сравнительно труднее, чем мужчин.

Много характерных по мелодии и ценных по содержанию былины¹, исторических и бытовых песен записано от женщин описанного типа, а также и женщин более молодых, которых не коснулись еще новые веяния или которые не успели еще перебрать слышанные в детстве старинные песни от старых. <...>

V

С музыкальной стороны собранные экспедицией песни должны представлять интерес, так как сколько-нибудь сносных музыкальных записей донских казачьих песен до сих пор в печати не появлялось. Всё, что было сделано для донской казачьей музыки до последнего времени, ограничивается тремя довольно неудачными попытками представить в печати казачью песню, попытками лиц, имеющих только случайное соприкосновение с казачьей средой. Так, в приложении к «Русской старине» 1825 г. помещено 5 песен с гармонизацией Кольбе; далее, в 1891 году появился «Сборник русских, казачьих, военных и исторических песен для Донского кадетского корпуса», и, наконец, около двух десятков казачьих песен попало в сборник Е. К. Альбрехта и Н. Х. Весселя (изд. 1886 г.), записавших эти песни от песенников л[ейб]-гв[ардии] донского казачьего полка в С.-Петербурге.

Но эти труды не могут дать представления о настоящей народной казачьей песне. В сборнике Альбрехта и Весселя если и есть несколько таких песен, то они искажены до неузнаваемости неправильностью записей и чуждой им гармонизацией, чем еще больше грешит работа Кольбе. Из тридцати же семи

¹ Помещенную в приложении большую былину «Бой Алеши с Змеем Горынычем» вела пожилая женщина, мужчины же только «подыгрывали» ей.

песен, помещенных в сборнике для Донского кадетского корпуса, почти нет ни одной песни, на которой бы лежала печать народного казачьего творчества. Некоторые из них, как «Всколыхнулся, взволновался православный тихий Дон» (сочинена Ф. Анисимовым на измененный казачий мотив песни «Уж вы, братцы, мои братцы, атаманы молодцы»), «Ты, Россия» (на плясовой мотив), «Много лет войску Донскому», «Славьтесь, славьтесь, казаки» и другие, — продукты последних войн и появились, следовательно, в близкое к нам время. Другие — «Поехал казак на чужбину» (соч. Е. Гребенки 30-х годов прошлого столетия) или «Засвистали козаченьки» — явно малороссийского происхождения.

Надо заметить к тому же, что указанные нами сборники совершенно не известны на Дону, не исключая и сборника Альбрехта и Весселя. Другие два составляют библиографическую редкость.

В конструкции казачьих напевов, а также и в исполнении их казаками есть некоторые особенности, отличающие народную казачью музыку от музыки культурного класса, особенности, свойственные в большинстве случаев, насколько это подмечено нами, великорусской песне, отраслью которой является наша донская песня.

«Запевала» — лучший в хоре песенник — «заводит» песню, причем свой «запев» иногда начинает особым, характерным для каждого запевалы «наигрышем», как бы давая этими наигрышами упражнение голосу — «наломаешь голос, он и катится».

Наигрышами, представляющими собой короткие музыкальные фразы, состоящие из довольно иногда затейливых мелодических фигурок, запевала пользуется часто в тех случаях, когда не может сразу подыскать из своего репертуара песню, какую хотелось бы заиграть. <...>

Без запева не начинается ни одна из протяжных песен. В песнях свадебных, за немногими исключениями, вечериночных, веснянках, скорых, гулебных и военно-маршевых, вообще в песнях наиболее ритмических запева не употребляют, хотя и здесь песню обязательно начинает один голос «заправила» хора, иначе говоря, дает своим началом тон и указывает темп. Плясовые, частые и военно-маршевые играют «без свода», то есть стиха, «не сводят к концу», как в протяжных, а поют всю песню без перерыва до самого окончания.

Песню «ведут» всегда «запевала» или «заводчик» — дирижер хора; за ним уже держатся остальные песенники. Он «говорит», «доказывает» песню с начала до самого конца, подбадривая своих товарищей «дружнее держать на голос», а «подголосников» «брать на подголоски» и «выводить».

Если он не твердо знает иную какую-нибудь песню, заводит другой песенник, и в этом случае за последним уже ведут песню остальные товарищи.

Подголоском в русской народной музыке принято называть всякий вообще вариант основной мелодии, который слышится в сопровождающих главную мелодию голосах, безразлично от того, уклоняется ли он вверх от нее или вниз, и который по отношению к ней является как бы второстепенной мелодией. Несколько подголосков, взятых вместе с главной мелодией, дают основание для своеобразной народной гармонии.

С этой точки зрения важность записи подголосков признается многими исследователями и собирателями русской песни — Мельгуновым, Пальчиковым, Брянским, Сокальским и другими.

Нечто другое представляет собой «подголосок» казачьей песни в терминологии казака. Будучи в сущности тем же вариантом мелодии, казачий подголосок есть исключительная принадлежность того голоса, который ведет самую высокую партию. В мужском хоре — это высокий тенор; в смешанном им бывает и тенор, и сопрано, и даже альт, с успехом заменяющий иногда высокого тенора. Песенник, исполняющий партию подголоска, называется «подголосником».

Подголосок в казачьем хоре играет довольно важную роль: это, можно сказать, душа песни. Без него песня кажется неполною, как бы хорошо ни исполняли ее другие голоса. Подголосок оживляет мелодию, варьируемую средними голосами. Его сопровождение дает песне ширь и свободный размах, свойственные исконной казачьей песне и обусловленные историческим складом боевой жизни донских казаков. Чем лучше подголосник знает песню, тем увереннее, красивее и разнообразнее его ходы. На общем фоне музыкальной картины, которую образует основная мелодия с сопровождающими ее вариантами других голосов, легкие оригинальные мелодические переливы и скачки подголоска дают впечатление полноты и своеобразной законченности.

Хорошие подголосники, соединяющие в себе с хорошим сравнительно голосом умение «подголашивать» или «дишкантить», встречаются далеко не часто. Впрочем, по замечанию одного из выдающихся песенников — А. Гончарова (Ермаковской ст[аницы]), «всякий хороший песенник должен уметь и песню играть и подголашивать». Замечание это подтвердилось на практике: каждый из пяти песенников Есауловской ст[аницы], не исключая и запевалы, поочередно по нашей просьбе вел партию подголоска. Подобные же пробы повторялись иногда и в других местах. Молодой песенник Екатерининской ст[аницы] Е. Евлахов, довольно хороший бас и лучший запевала, художественно подголашивал на высоких фальцетных нотах любую песню из своего обширного репертуара, хотя это и нелегко было для его баса.

Все-таки часто, за неотысканием специальных подголосников, мы вынуждены бывали обходиться и без них, особенно в

тех случаях, когда песенниками являлись старики с слабыми старческими голосами. <...>

VI

Что касается мелодического склада донских песен, то и с этой стороны мы замечаем в них особенности, отличающие казачью музыку от современной и относящие ее к более ранним эпохам музыкального развития.

В основе ее лежат особые гаммы, которые скорее ближе к древнегреческим, чем к принятым современной теорией. Наиболее характерной является так называемая «индо-китайская» или «шотландская» гамма (исполняемая на одних черных клавишах фортепиано), состоящая из двух невыполненных кварт (трихордов) со скачками в $1\frac{1}{2}$ тона:



Построенная на ноте *do*, та же гамма будет иметь такой вид:



<...> Неполный диатонизм этого звукоряда с течением времени выполнялся и образовал полную диатоническую гамму с малой септимой, служащую как бы переходной ступенью к новейшей эпохе мажора и минора со свойственным ей вводным в октаву тоном (большой септимой) и широким развитием гармонии. <...>

Заметим здесь, что былины и песни былинные поются донскими казаками так же, как и все вообще протяжные песни; речитатив северных былин за очень немногими исключениями в них отсутствует.

Обрядовые песни (свадебные, веснянки, хороводные, праздничные) как по напевам своим, так и по текстам составляют древнейшие произведения народного творчества. Напевы их дышат глубокой стариной, а тексты носят намеки на обряды и обычаи дохристианских времен. В большей части их напевов во всей чистоте сохранилась древняя индо-китайская гамма. Есть из них немало таких, звукоряды которых ограничиваются пределами трех: *g — b, c* (свадебная «Во марте месяце выпадала порошница»; причитание «Уставайтя, мой подруженьки» —

a, h, c; веснянка «Кострома» и др.) или четырех: *g — b, c, d* (веснянка «Ты перляти, гоголь, море», свадебная «Не знала я, девица», причитание «Ты прости, прощай, разлюбезная падружничка»: *a — c, d, e* и др.) звуков — древнейших эпох трихорда и тетрахорда.

К этому же разряду древних мелодий относятся записанные экспедицией в Сальском округе калмыцкие песни, в своей заунывности отличающиеся своеобразною красотой и выразительностью.

Из всего количества протяжных исторических и бытовых песен, а также былин бо́льшая часть их в основе своих звуко-рядов имеет ту же древнюю пятитонную гамму («Службица»: *c — es, f — as, b, c — es, f*; «Как служил Дончак»: *e — g, a, h — d, e — g*; былина про Садка: *g — b, c, d — f, g*). Во многих из этих песен затрагиваются, правда, и не входящие в звуко-ряд интервалы, но главная основа и в них, несомненно, пятитонная (историческая «Во Пруцкой земелюшке, на ровной на площади»: *g (a), b, c, d, f, g*; «Поле мое, поле чистое»: *d, e, (fis), g, a, h (c), d, e*).

Остальная часть песен, в особенности новейшие военные, основаны на полных октавных звуко-рядах.

Впрочем, и в большинстве этих песен ярко очерчивается древняя кварто-квинтовая эпоха в их мелодических ходах (истор[ическая] «Думай, моя буйная головушка, не продумайся»:

$\overbrace{es, f, g, a, b, c, d, es, f}^{4 \text{ и } 5}$; бытовая «Стой дуброва»:

$\overbrace{f, g, as, b, c, d, es, f}^{5 \text{ и } 4}$.

Относительно распределения песен по местностям мы должны заметить, что только обрядовые песни (свадебные, веснянки и «карагодные») имеют свой более или менее определенный район. Так, свадебные песни и вообще свадебная обрядность до последнего времени чище всего сохранились в станицах по реке Донцу и лежащих ниже впадения его — по Дону. Известные нам свадебные песни (более 200) записаны именно в этих местах и отчасти по рекам Хопру, Бузулуку и Медведице. <...>

Большинство веснянок и «карагодных» песен дал Хоперский округ и северная часть Усть-Медведицкого.

Что касается собственно «казацких» (мужских) песен — былин, исторических и части бытовых, — то в силу особенностей прежнего военного быта казаков, а также теперешней военной службы эти песни распространены в разных вариантах текста и напева, а иногда даже в совершенно несходных напевах, по всей области. Так что песню, записанную, например, в I Донском округе экспедиции приходилось прослушивать после в са-

мых отдаленных пунктах Хоперского или Усть-Медведицкого, не говоря уже о таких общих для всего Дона песнях, как песни про Краснощекова — «Между Кум-реки, между Тереком», «Приутихло, приумолкло наше войско Донское», «На вешний на праздничек благовещенья», «Ты Россия, матушка Россия»; про Ермака — «На речке было на Камышинке» и многих других, в которых даже напев варьируется очень мало.

Во внешних способах исполнения песенников — как мужчин, так и женщин — различных местностей какой-нибудь разницы мы не замечали. Почти повсеместно еще на Дону циркулирует чисто народный способ исполнения; везде песню заводит более или менее искусный запевала — знаток песни; ему вторят своими излюбленными мелодическими оборотами остальные голоса и высокие подголоски. Деления голосов на партии в таком народном хоре, конечно, не бывает. Выделяется только подголосок, остальные же голоса, переплетаясь свободно, вращаются в пределах звукоряда песни, так что, напр[имер], голосу с басовым характером по требованию мелодии приходится иногда подниматься в высокие теноровые ноты, и прodelывается это им без особенного напряжения.

Впрочем, должно указать на один довольно обширный (протяжением по станицам верст на 200) район, прилегающий к границе I Медведицкого и II Донского округов от Клетской ст[аницы] вниз по Дону до Есауловской, где наблюдалось среди молодых казаков, бывших полковых песенников, некоторое новшество — попытка к правильному делению хора на четыре голоса. Приученные несколько полковыми регентами, эти песенники поют, действительно, довольно стройно и пользуются поэтому известностью за пределами района.

Нам еще в начале командировки некоторые из офицеров, служивших в полках с казаками этих станиц, указывали на них как на особенно песенные станицы и называли даже имена лучших песенников. Заинтересованные издали молвою, мы надеялись услышать здесь и записать какие-нибудь старинные, ценные для собрания песни и натолкнулись только на обычный, зато более обильный, чем в других местах, полковой репертуар, вводимый вкусами регентов, состоящий из военно-маршевых песен солдатского пошиба с захватскими припевами, вроде «Гремит слава трубой...», «Правда, правда, правда люли...», из «книжных» песен («В шапке золота литого», «Оседлаю коня» и др.), а также из модных фабричных романсов, заимствованных где-нибудь на стороне или от иногородних мастеровых, проживающих среди казаков.

Некоторая привычка песенников к нотному пению в полках отразилась на чистоте напевов тех старинных песен из записанных ими ранее, которые они пели по нашей просьбе, введением чуждых их звукорядам интервалов. То же самое должно ска-

зять о песенниках, участвующих любителями в церковных хорах, которых нам удавалось слушать и в других местах. В станице Есауловской один из песенников, поющий басом в хоре, положительно уродовал песни своими церковными каденциями с терцией в заключительном аккорде, так что мы вынуждены были вскоре удалить его, несмотря на то, что это был песенник далеко незаурядный. Остальные четыре товарища его и те замечали ему, что он «по-новому» поет и «только песню ломает».

VII

<...> Инструментальная музыка на Дону небогата количеством инструментов, ходящих среди казаков, и не прибавляет ничего нового к тому, что известно в употреблении у великороссов. Самым популярным из них является завоевавшая себе прочные права гражданства повсеместно в России гармоника. Попадаются нередко балалайка, скрипка — среди молодежи, бубен, некоторые из оркестровых военных инструментов, кларнет, флейта и даже медные духовые, так как известный процент казаков на военной службе состоит в числе трубачей и музыкантов в полковых оркестрах, откуда и приносят иногда с собой на Дон свои инструменты.

Единственным, таким образом, оригинальным представителем семьи народных инструментов является донская лира, по-местному «рылс» или «гудок», получивший последнее название от неизменно звучащей третьей струны-баска, к которой не прикасаются «ребра ладов» и которая поэтому только «гудёт». Название «рылэ», переделанное из «лиры», известно было в Великороссии уже давно. Под одной из старинных народных лубочных картин, изображающей «веселое общество», среди которого нарисован «игрец» на лире, следует такая надпись:

Держи книгу в руках ближе:
Чтоб видеть можно ближе.
Буду я в рыле играть,
А по книге стану припевать...²

Район распространности донской лиры невелик: он обнимает собой две станицы по среднему течению р[еки] Донца — Екатерининскую и Усть-Белокалитвенскую. В других местах нам не приходилось встречать инструментов данного типа. Чаше попадаетеся лира малороссийская, но исключительно среди малороссийского населения Таганрогского и Ростовского округов; заходят иногда слепцы лирники и в казачьи округа на ярмарки и храмовые праздники, где распевают под своеобразное сопровождение лиры — в одиночку или вместе со своими поводырями.

² В. М и х н е в и ч. Очерк истории музыки в России, с. 84.

мальчиками и товарищами — духовные стихи или «сальмы» («псалмы»), собирая вокруг себя всегда большую толпу слушателей.

<...> Существенные отличия донской лиры от малороссийской [описанной в статье Маслова «Лирники Орловской губернии»], таким образом, заключаются 1) во внешнем виде: малороссийская лира состоит из скрипичнообразного корпуса, без грифа, на месте прикрепления которого помещается небольшая коробка с тремя колками, тогда как наша похожа скорее на гитару без переднего ее полуовала, но с широким грифом и с головкой (той же коробкой) на конце его; 2) в строе и числе изменяемых по высоте звука струн, в малороссийской две струны настроены в октаву, а третья в квинту к нижней, причем мелодия играется на одной только струне, остальные же две выдерживают нечто вроде органного пункта; в донской — отношение струн унисонно-квинтовое, и мелодия идет на двух унисонных струнах; 3) в меньшем количестве клавиш на малороссийской лире (на лире, описанной г. Масловым, их только 9) и 4) в расположении клавиатуры — по правую сторону в малороссийской, по левую в донской и, наконец, 5) в большем объеме и некоторой громоздкости последней по сравнению с первой.

Донская лира — инструмент весьма древний, может быть, даже более древний, чем малороссийская. <...>

Заключение

Внимательное изучение песенного вопроса необходимо должно привести к убеждению, что наше время для народной песни — время критическое. Непосредственное народное творчество давно прекратилось. Старинная песня сохранилась только в некоторых глухих, удаленных от центров уголках нашего обширного отечества. Да и здесь она, как видим, не свободна бывает от пагубного воздействия на нее посторонних элементов, искажающих или же совсем изгоняющих ее из народного обихода. <...>

Казачья песня в настоящее время переживает также тяжелый кризис. Непосредственное казачье творчество прекратилось и на Дону уже давно. Последние истинно народные, безыскусственные исторические песни относятся к началу прошлого, XIX века, к эпохам войны [18]12 года и тяжелой грузинской службы. Много полегло казаков в Отечественную войну, но еще больше погибло их в ущельях Кавказских гор от черкесских пуль и неизлечимой грузинской лихорадки... Удивительно хороши эти последние произведения казачьего творчества. Грустит «батюшка славный Тихой Дон, помутился он сверху до низу, распустивши сынов своих, ясных соколов, на борьбу с Бонапартом»; «клянет-проклинает добрый молодец, мата донской

казак, злую грузинскую сторонушку, что без ветру, без вихорю иссушила его...».

Старинная казачья песня осуждена на неизбежное и быстрое вымирание и забвение, тем более что наша донская интеллигенция в своем странном индифферентизме к ней до последнего времени почти не проявляла старания доступными ей средствами прийти на помощь предоставленному в данном вопросе самому себе народу. Отсутствие хоровых или песенных обществ, имеющих целью пропагандирование народной песни, недостаток или, лучше сказать, также отсутствие популярных сборников песен казачьих ясно говорят за это. <...>

<...> Вся искусственность нашей укладки заключается только в известном комбинировании вариаций, которые в народном исполнении появляются не одновременно, как у нас, а по мере следования стихов песни. Основания для такого рода укладки мы видим в том соображении, что та или другая вариация не прикреплена к известному стиху, а появляется, так сказать, случайно, в зависимости от желания певца, его душевного расположения, музыкального воображения, состояния голосовых средств и других причин, так что, напр[имер], вариация, услышанная в данный момент при одном стихе, в другое время, при повторении песни, оказывается при другом.

Этот способ сводки вариаций напева в одно гармоническое целое употреблен нами с целью дать возможность исполнять песни хором в несколько — четыре, три и менее (№ 10) — голосов и в настоящем виде представляет собою только опыт по отношению к дальнейшим работам в этом направлении. <...>

Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I. М., 1906, с. 161—190.

Александр Михайлович Листопадов (1873—1949) — музыкант-фольклорист, собиратель и исследователь донских казачьих песен, преподаватель теории музыки. Учился в Московской консерватории и Московском университете, но был выслан за участие в революционном движении. Работал в Саратове, Новочеркасске, Ростове-на-Дону, Таджикистане. Основной труд — «Песни донских казаков» (в 5-ти томах, 1949—1954). Записывал также русские песни средней полосы, украинские, таджикские.

Вл. И. Резанов

К ВОПРОСУ О НОВЕЙШИХ НАСЛОЕНИЯХ В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНЕ

<...> Замена старых элементов новыми, на мой взгляд, явление столь же законное, нормальное в области поэзии, как и в самой жизни, в быте и т. д. При изменении в новое время способов и средств, находимых в языке для выражения идей, вполне естественна потеря непосредственного понимания значе-

ния старинного обряда, древнего поэтического символа и т. д. Отсюда те искажения в песнях, которые заставляют говорить о падении народной поэзии. Собственно же говоря, если рассматривать новые явления и наслоения в народной песне без предубеждений, став на точку зрения на эти явления самого народа, певцов, певиц, то можно говорить только о трансформации народной песни, отнюдь не о ее падении: песня эта продолжает жить, хранителями ее являются певцы и певицы (разумеется, не профессиональные — таких великорусская песня не знает), страстные любители пения, обладающие большими песенными репертуарами, в состав которых входят песни и старого и нового происхождения, увлекающиеся музыкой; и в то время, как новые элементы, врываясь в старые песни, производят в них неприятные диссонансы, дисгармонию составных частей, в песнях всецело новых по своему происхождению заметна цельность замысла и исполнения, воспроизведения взятого мотива, — разумеется, такого только, который соответствует уровню развития той среды, где создается такая песня. <...>

<...> Переделки [стихотворений поэтов], ставшие народными песнями, представляют собой весьма интересное явление в истории эволюции народной лирики. Я смотрю на него таким образом, что это — одно из целой цепи явлений того культурного и литературного процесса, который в России наблюдается с конца XVII и начала XVIII века. После того как эпоха Петра Великого окончательно установила выделение высшего слоя русского общества, наиболее интенсивно усвоившего западноевропейское влияние, — и литература русская особенно резко разделяется на два течения: для передовых слоев общества создается новая литература, а большая часть русского народа продолжает довольствоваться литературным наследием XVII века; литературные произведения, удовлетворявшие в XVII веке потребности и высших и низших классов, в XVIII веке опускаются в среду читателей из простого народа, претерпевая при этом (при переписке, перепечатке) ряд своеобразных трансформаций, которые превращают, например, средневековый французско-итальянский роман о рыцаре Буово d'Ансона в любимую сказку о Бове-королевиче...» <...>

Установился особый характер, особый стиль таких произведений, в бесчисленном множестве распускаемых торговцами «Никольского» книжного рынка. <...>

В этот же ряд явлений становятся и народные переделки стихотворений, положенных на музыку, романсов. <...>

Курский сборник, вып. 6. Курск, 1907, с. 14—20.

Владимир Иванович Резанов (1867—1936) — русский и украинский литературовед. Окончил историко-филологический институт в Нежине (1890), магистр (1902), доктор словесности (1910). Преподавал теорию словесности в Нежине и в Киевском университете. Труды Резанова посвящены в основном публикации текстов украинской и русской драмы XVI—XVII веков.

**ПЕНИЕ СВЕТСКОГО ХАРАКТЕРА
КАК ОДНА ИЗ ФУНКЦИЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ
НАРОДНЫХ ХОРОВ**

<...> Долг интеллигенции прийти на помощь народу в деле оздоровления его вкусов и развития нравственной чуткости и чистоты, отсутствие и слабость которых так заметно отражаются в содержании современных песен. Не может быть чуждым и пастыря это дело нравственного воспитания народа. Необходимо прийти на помощь народу в его перерождении художественных вкусов и направлять его художественные запросы в лучшую сторону, развивая его в духе лучших художественных образцовых произведений.

Песню старую целиком уже не привить народу, как не воротить ему и патриархального быта, под воздействием коего создалась народная песня и народные обычаи. Но можно, пользуясь старой песней, направить эволюцию народного вкуса в духе ее, дав песне новое содержание. Несомненно, что «новые птицы, новые и песни» несут и будут нести, но пусть общий дух и характер русской народной песни останутся неприкосновенными, пусть Русь не теряет своего индивидуального национального музыкального облика.

Конечно, в воспитании вкусов в духе национальной русской песни может пособить более всего школа и необходимое ее дополнение — народные дома, эти приюты для культурного отдыха материально необеспеченного населения с классами хорошего пения и народными любительскими хорами. <...>

<...> Принимая во внимание важное воспитательное значение песни в народной школе, должно позаботиться и о серьезной постановке преподавания пения в наших народных школах. Но пока в нашей школе пение (светское) является необязательным предметом. Во многих народных школах пение совсем не преподается, в большинстве ограничивается разучиванием по слуху необходимых повседневных молитв. <...> Школа должна знакомить подрастающее крестьянское и городское население с прекрасной русской песней, с лучшими произведениями хоровой (хотя бы в детском переложении) музыки и таким образом закладывать эстетические начала для новых форм. Школьное пение при надлежащей постановке давало бы большой контингент певцов и для народных хоров, чрез которые особенно удобно привить и любовь к национальной песне и развить музыкальный вкус народа, отвратив его от пошлости и дребедени. <...>

Василий Владимирович Лебедев окончил в 1892 году Костромское духовное училище, затем регентские классы Придворной певческой капеллы в Петербурге. Преподаватель Тамбовской духовной семинарии. Издатель журнала «Гусельки яровчатые». Собирал и записывал народные песни. Автор сборников песен для школьного хора, ряда книг и статей.

[Автор не указан]

НАРОДНЫЕ МОТИВЫ В ЦЕРКОВНОЙ МУЗЫКЕ

<...> Независимо от того, что выражает собою песня того или другого народа, она всегда и везде вводилась и вводится в церковное богослужение. Как появились и как образуются церковные мотивы? Они или целиком взяты из народных песен, или искусственно составлены в характере национального музыкального творчества. <...>

<...> Когда византийская культура стала развиваться у нас на чисто бытовых началах, превратившись в русскую православную культуру, когда под влиянием роста национального самосознания <...> стала вырабатываться и развиваться народная песня, в соответствии с ней появились и развивались у нас и свои церковные распевы — киевский, столбовой, большой и малый знаменный. Что в этих распевах отразилась русская народная песня, в этом убедиться нетрудно. Возьмите обиход с песнопениями знаменного распева, или еще лучше (кто может и знает) крюковые ноты и затем изданный Академией наук сборник русских песен Линевой, читайте, вдумывайтесь и сравнивайте. В одном и в другом вы отыщете много общих мест, многие попевок знаменного распева как будто целиком взяты из той или иной песни. Так вырабатывался у нас знаменный распев, в полном соответствии с народной песней, так вырабатывались и все другие русские церковные распевы. <...>

Баян. Тамбов, 1909, № 1, с. 3.

С. К. Булич

НЕСКОЛЬКО ФИННО-СЛАВЯНСКИХ МУЗЫКАЛЬНО-ЭТНОГРАФИЧЕСКИХ ПАРАЛЛЕЛЕЙ

К вопросу об основных чертах славянской
народной музыки

Едва ли найдется сколько-нибудь серьезный исследователь русской народной музыки или вообще славянский музыкальный этнограф, который не задавал бы себе вопроса, в чем заклю-

чается так называемый славянский национальный характер народной музыки того или другого отдельного славянского племени. Неопределенные фразы о «славянском» характере, колорите или «духе», которым запечатлены произведения <...> Сметаны, Глинки, Дворжака, Балакирева, Чайковского, Шопена, Даргомыжского, Бородина, Монюшки, Римского-Корсакова, Мусоргского, подчас даже Шуберта (например, *Andante C-dur* той симфонии) или Гайдна (например, *Rondo all'Ongarese* в Первом фортепианном трио и т. д.), то и дело встречаются в музыкально-критической литературе, но напрасно было бы искать за этими фразами какой-нибудь конкретной, ясно формулируемой основы. Попытки установить характерные особенности русской народной музыки, правда, делались (Серовым, Одоевским, Сокальским, Ларошем, Мельгуновым и др.), но все они страдают известной неопределенностью и разнообразием основных принципов, а также недостаточной глубиной изучения. Сравнительного же изучения славянской народной музыки для определения ее общеславянских основных черт еще никто не предпринимал. А между тем нельзя отрицать известного фамильного сходства, например, между какой-нибудь моравской народной мелодией, которой воспользовался вместе с другими народными темами М. А. Балакирева в своей симфонической поэме «В Чехии», и известной русской песней:

47



Как у нас во са-доч-ке, как у нас во зе-ле-ном, люшеньки лю-ли.

Если между этими двумя мелодиями сходство наблюдается лишь в отношении мелодического рисунка первого стиха, то в отношении модуляционной основы строения периода моравская песня, чтобы не ходить далеко, может быть сопоставлена хотя бы с мелодической темой из известной пляски птиц в прологе к «Снегурочке» Римского-Корсакова, носящей определенный славянский (русский) отпечаток, где во второй части периода находим такой же поворот в минор (на малую терцию вниз), как и в маровской мелодии (для удобства сравнения перелагаем эту фразу также в F-dur):

48



Таких черт фамильного сходства между мелодиями разных славянских народов можно, конечно, при желании подыскать очень много, и задача исследователя заключалась бы в выяснении наиболее характерных мелодических оборотов и приемов, придающих определенное «славянское» обличье напевам того или другого славянского народа. Расширяя область сравнения, музыкальный этнограф для выяснения вопроса о древности «общеславянского» элемента в народной музыке отдельных славянских народов должен был бы, естественно, обратиться к сравнению славянской национальной музыки с такой же музыкой балтийских народов, ближайших родичей славян — литовцев и латышей. И здесь он скоро убедился бы в наличии также известных общих черт, роднящих литовско-латышскую национальную музыку со славянской. <...>

<...> Оставляя пока за собой право вернуться к более систематическому сравнительному исследованию этих отношений в другом месте, остановимся здесь лишь на выяснении аналогичных точек соприкосновения между славянской, в частности русской, народной музыкой и финской. Тысячелетнее соседство русских славян и балтийских народов с финскими племенами, как известно, отразилось в языках этих народов-соседей рядом многочисленных лексических заимствований, принадлежащих к нескольким хронологическим эпохам, начиная с довольно глубокой древности. Многовековая культурная борьба русских славян с соседними финскими племенами кончилась массовой ассимиляцией последних и полным их поглощением в собирательной массе русского народа. Естественно предположить, что указанные исторические условия должны были отразиться не только в языке, но и в музыке названных народов, во всяком случае (особенно в обрядовой песне) не менее консервативной, чем язык. <...>

Каждому русскому человеку с детства знакома очень, по-видимому, древняя хороводная песня «Во поле березонька стояла» (цитируем ее по сборнику Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских песен», № 39, с. 76):

49



Особенную своеобразность ее ритмическому и мелодическому строению придают четыре раза повторяющиеся в конце каждого трехтактного предложения ритмические и мелодические

остановки на второй ступени от тоники [такты 3, 6, 9, 12]. Остановки эти вместе с четырехкратным повторением предшествующего им такта создают то впечатление меланхолической монотонности, которое как бы навеяно однообразной равниной «поля» с одиноко на ней растущей березой. Они встречаются и в других известных вариантах данной мелодии. <...>

<...> Характерная мелодическая последовательность первых трех тактов русского напева повторяется и в одной финской колыбельной песне, которую цитирует из сборника, появившегося в 1855 г., известный музыкальный теоретик, бывший профессор физики Дерптского университета А. Э. Эттинген в своей книге «*Harmoniesystem in dualer Entwicklung*» (Dorpat, 1866, S. 99—100). Приводим из нее первые два такта, употребленные, кстати сказать, Даргомыжским в качестве одной из тем его «Чухонской фантазии»¹ (перелагаем в e-moll для удобства сличения):

50



Нетрудно видеть, что отмеченные у нас скобкой тоны мелодии совершенно совпадают с последованием музыкальных интервалов трех первых тактов русской песни, составляющих главную основу всего напева (см. пример 49).

То же последование интервалов встречается и в других русских напевах, например, в одной из песен «Собрания русских народных песен» М. Стаховича (тетрадь 1, Спб., 1851, № 5, с. 10—11, такты 8—9, 22—23; перелагаем в e-moll):

51



Почти те же тоны заключает в себе и второй такт финской мелодии, где находим даже один из мелодических вариантов хода [fis—e], встречающийся в Прачевой редакции русской мелодии. <...>

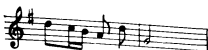
52



¹ Откуда почерпнул покойный композитор эту тему, неизвестно. В биографических материалах сведений об этом нет. Не знают этого и друзья композитора, М. [А.] Балакирев и Ц. А. Кюн, к которым я обращался с данным вопросом.

При этом мы тут же можем отметить полную тождественность мелодического каданса финской мелодии, <...> встречающегося и в эстонских народных песнях, с заключением, например, русской песни сборника Прача (изд. Суворина, № 104) «Ах ты, поле мое»:

53



То же заключение в той же песне находим и в сборнике Кашина (ч. 1, № 35, с. 38). Эту или почти такую же форму мелодического каданса находим часто в русской народной музыке.

Из приведенных образчиков нетрудно убедиться, что приведенные выше два такта финской колыбельной по своему мелодическому составу представляют поразительное сходство с мелодическими приемами русской (а вместе с тем и литво-славянской) песни, причем сходство это едва ли может быть случайным.

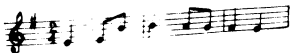
Отмеченную выше характерную мелодическую последовательность интервалов (см. первые три такта цитированной русской песни), иногда с небольшими отклонениями, мы найдем в целом ряде моравских песен, например, в сборнике Sušil'a «Moravské národní písně s nápěvy» (v Brně, 1868), в конце № 797 (с. 651):

54



№ 387 (совсем как начало финской колыбельной):

55



В сборнике Бартоша «Národní Písně Moravské» (Прага, I. 1899; II, 1901), в № 421, 34, 1273, 1498:

56

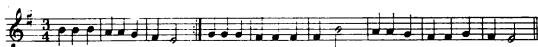




и т. д. во многих песнях.

№ 1295 уже довольно близок к нашей русской мелодии:

57



Такая же, а местами и еще большая близость замечается в № 423:

58



Здесь уже находим полную аналогию и в ритмическом строении (такие же предложения по три такта с мелодическими и ритмическими остановками на ходе [fis—e]).

Очень близка по строению и мелодия № 166:

59



Довольно близко по мелодической структуре к анализированной финско-славянской мелодии и начало одной эстонской песни (Сборник Германа, № 16):

60

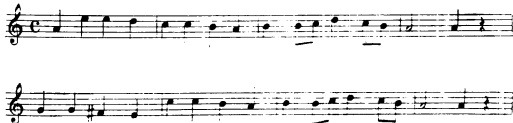


Едва ли можно сомневаться в том, что сходство русской мелодии с моравской не случайно и может восходить к одному общему праславянскому источнику.

Труднее утверждать подобное общее происхождение и для приведенной выше финской и эстонской мелодий, которые, быть может, являются лишь очень древними заимствованиями из общеславянского мелодического запаса, тем более что финская народная музыка в большинстве случаев стоит довольно далеко от общеславянской.

Известные схожие со славянскими черты проглядывают, однако, и в других финских мелодиях. Так, в сборнике народных финских напевов: «Suomen kansan Sävelmiä». Toinen jakso. Laulusävelmiä. Ensimmäinen vihko. Jyväskylässä. 1904», № 163 — находим такую мелодию:

61



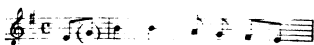
Первые два такта совпадают по последовательности интервалов с тактами 24—26 песни о «Страшном суде», записанной С. М. Ляпуновым в Яранском уезде Вятской губернии («Песни русского народа». Спб., 1899, с. 32), разница только в ритме:

62

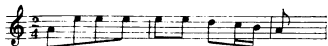


Те же интервалы находим в начале песни «Ясно в тереме свечи горят» (там же, с 118):

63



64



В сущности, это та же последовательность интервалов, которая отмечена нами выше в русской песне «Во поле березонька стояла» и финской колыбельной. Что касается мелодического каданса в третьем и четвертом тактах рассматриваемой финской мелодии (см. пример 61), то близкие к нему последования встречаем в польских песнях. <...>

Еще больше сходства с русской народной музыкой обнаруживает эстонская, в которой это сходство может быть объяснено древним влиянием соседей латышей и русских, а пожалуй, восходит и к еще более древним литво-славянским воздействиям или каким-нибудь другим непосредственным общим источникам. В мелодическом запасе эстонской песни найдем немало оборотов, живо напоминающих те или другие русские мелодии. <...>

В заключение — любопытный образчик совпадения некоторых характерных особенностей одной эстонской мелодии из сборника Германа (№ 12, с. 23) уже не с народной русской мелодией, а с искусственной темой Чайковского, которой композитор, очевидно, сознательно стремился придать полунациональный русский характер.

Мы имеем здесь в виду тему прелестного Andantino Четвертой симфонии Чайковского, в которой так характерны мелодические ходы на квинту вверх, и сейчас же затем на кварту вниз, и немного опять далее на квинту вниз (во втором, третьем и пятом тактах). Ходы эти придают в общем европейской мелодии Чайковского полунациональный русский характер и дышат такой задумчивостью, таким свежим ароматом, точно ворвавшийся в растворенное окно модной гостиной ветерок принес с собой волну свежего запаха утреннего леса и росистых лугов:

65





Отмеченные скобкой интервалы эстонской мелодии имеются целиком и у Чайковского. Благодаря им в общем довольно бесцветный и ординарный напев (начинающийся немного наподобие «Вниз по матушке по Волге») приобретает на время особую прелесть и русский национальный колорит. Едва ли можно сомневаться в том, что совпадение мелодии Чайковского с эстонской мелодией совершенно непреднамеренно и объясняется отнюдь не заимствованием с той или другой стороны, а просто известным (хотя бы и вторичным) сродством эстонской национальной музыки с русской таковой же. На этом примере мы заканчиваем свою заметку, полагая, что цель ее будет достигнута, если приведенные в ней наблюдения заинтересуют наших музыкальных этнографов, пока еще, к сожалению, очень немногочисленных, и побудят их к более широким сопоставлениям и разысканиям в данной совсем еще ничем не затронутой области.

Записки Русского географического общества по отделению этнографии, т. 34. М., 1909, с. 65—86.

Сергей Константинович Булич (1859—1921) — языковед-санскритолог, профессор Петербургского университета, ректор Высших женских курсов (с 1910 года). Теорию музыки изучал в Берлине и в Петербургской консерватории. С 1907 года председатель Общества писателей о музыке, с 1920 года — декан факультета музыки Института истории искусств (Петроград). Публиковал в «Русском филологическом вестнике», «Журнале Министерства народного просвещения» и других изданиях статьи преимущественно по вопросам русской музыки и русской культуры, биографические очерки.

В. Н. Гартевельд

В СТРАНЕ ВОЗМЕЗДИЯ

II

Песни каторжан

<...> Молитвы, застольные песни, любовные излияния, разбойничьи песни, марши, — словом, все моменты жизни находят себе иллюстрации в этих песнях. Поются они часто одним голосом, двумя, но большинство — хором. Мотивы их также разнообразны. Замечу, кстати, что чем дальше удаляешься к востоку, тем мотивы тюремных песен становятся более оригиналь-

нальными, и в Нерчинском и Акатуевском округах есть уже песни, которые отдают бурятскими и якутскими мотивами, а к северу от Тобольска в мотивах этих уже звучит песня остяков, заимствованная чуть ли не вполне. Например, две песни: «Вслед за буйными ветрами» и «Ой, безлюдная ты тундра», слышанные мною от тобольских каторжан, я слышал потом в остяцкой юрте, у остяка под фамилией «Телячья Нога».

<...>

Разнообразие песен колоссальное.

Я разделил бы их на две категории. Первую я назвал бы «песнями русских арестантов», а вторую — «песнями инородцев».

Самые интересные песни относятся ко второй категории. В них преобладают восточные лады с их замечательными полутонами, чрезвычайно трудно поддающимися записи. Соприкосновение с инородцами отражается и на русских арестантских песнях, так что даже иной раз трудно установить тональность той или другой песни. Вот, напр[имер], в песне «Вот на пути село родное» (тобольская каторга) запедала начинает песню с тональности ля-бемоль мажор, хор подхватывает, и, к изумлению, вся песня кончается в си-бемоль мажоре. Запедала, опять-таки каким-то чутьем, начинает второй куплет в ля-бемоль мажоре... Фокус, который не проделает ни один оперный певец без посторонней помощи.

Гармонизация в русских арестантских песнях почти сплошь построена на церковный лад. Характерным признаком такой песни является пустая квинта, которой песня обычно кончается. <...> Потрясающее впечатление произвел на меня «Подкандальный марш».

Так как в тюрьме запрещены всякие музыкальные инструменты, то исполняется он на гребешках с тихим пением хора и равномерными ударами кандалов. Игру на гребешках ввели матросы с «Потемкина». У них во время этапа по Сибири был целый оркестр из этих своеобразных инструментов. Во время марша хор поет с закрытым ртом — получается нечто замечательно похожее на стон — гребешки ехидно и насмешливо пищат, кандалы звенят холодным лязгом. Картина, от которой мурашки бегают по спине. Марш этот не для слабонервных, и на меня, слушавшего это в мрачной обстановке тобольской каторги, он произвел потрясающее впечатление. Трудно поверить, но один из надзирателей во время этого марша заплакал. «Подкандальный марш» можно назвать гимном каторги. <...>

Русское богатство, 1911, № 1, с. 107—108.

Вильгельм Наполеонович Гартевельд (1862—1928) — композитор, дирижер. Окончил Лейпцигскую консерваторию, некоторое время жил в России. Автор сборников песен Сибири и нескольких статей по этим материалам.

О ПРИПЕВКАХ В ПСКОВСКОМ УЕЗДЕ

Русская народная музыка, видимо, уже покончила совсем с творчеством тех естественно красивых по форме, задушевно глубоких по чувству и вместе с тем безусловно музыкальных песен, в которых она с естественной простотой выражала чувства и настроения народа, начиная с его исторической колыбели. К таким песням относятся: хороводные, свадебные и в особенности так называемые «далевые». Значительная часть этих песен уже слабо удерживается в народной памяти, и вполне допустимо, что они скоро станут для народа памятником, напоминающим ему о силе его музыкального слуха и глубине лирической мощи. Пустота и убогость крестьянской жизни, еле заметное проявление внимания к общественным интересам и, в общем, духовная нищета и единственно бьющий в глаза пьяный разгул деревенской молодежи не могли не отразиться на современной изустной народной поэзии. Народная муза, следуя всегда за временем, отозвалась на эти печальные условия народной жизни, настроив свою богатую художественным прошлым лиру на низкий, малозвучный и вообще несложный лад. При таком настроении, как ответе на жизнь, появилась современная деревенская припевка. Как показывает само название, припевка должна припеваться. Но припеваться она может или к песне, или к музыке. Как самостоятельное изустное народное произведение современная народная припевка припевается исключительно к гармонике или, по народному названию, «гармони». Русская «гармонь», не дающая полутонов, производит впечатление резкой, скрипучей и зачастую галопирующей музыки. Понятно, что и припевка, сопровождая такую музыку, не столько поется, сколько выкрикивается нараспев. Из-за распева быстрым темпом или, выражаясь языком музыкальной терминологии, *celeritá*¹ она кое-где получила название частушки, хотя в Псковском уезде такого названия она вообще не носит. О припевке, исполняемой *celeritá* под гармонику, можно говорить как о народном музыкальном речитативе. Некоторые склонны думать, что припевка есть не что иное, как подражание фабричной песне. Но едва ли это так. В фабричной песне известного рода основная мысль красной нитью тянется от начала до конца и при этом всегда в более сложной, нежели в припевке, стихотворной форме. Этого не видно в припевке. Каждая припевка есть самостоятельное, плохо рифмованное и обыкновенно ямбическое четырехстишие, не связанное по своему содержанию с другими припевками. Фабричная песня в

¹ Con *celeritá* — скоро, быстро (ит.).

деревне, вопреки мнению некоторых, ничуть не переделывается; ей здесь и не подражают. Припевка и по своему языку есть детище деревни. Она здесь родилась и продолжает здесь же развиваться, отражая в своем содержании весь убогий уклад современной деревенской жизни. Она есть песня деревенской улицы и задворков; она есть песня по преимуществу ночных гуляний празднично настроенной деревенской молодежи; она есть песня приходских ярмарок, собирающих сброд не только всего окрестного населения, но и отдаленных деревень. <...> Она не может идти ни в какое сравнение со скромной «далевою» песнью. Далевые песни — все песни задушевные, песни семьи или близких и знакомых людей. <...> Припевка есть если не полный упадок народной лирической поэзии, то, во всяком случае, оскудение ее. А так как она появилась на грани между прошлым и тяжелым — и новым и много сулящим народной жизни, то ее можно признать за неустойчивую, переходную форму творчества народной лирики. <...>

<...> Миниатюры с выражением сердечных чувств в девичьих любовных припевках подчас носят на себе по мастерству высокохудожественный характер. Но таких благоуханных миниатюр в бесконечной массе припевок крайне мало. <...>

Заленский Э. Я. О припевках в Псковском уезде. — В кн.: Что поет современная деревня Псковского уезда. Псков, 1912.

Данных об авторе не обнаружено.

А. Д. Кастальский

ПО ПОВОДУ КРЕСТЬЯНСКИХ КОНЦЕРТОВ

Получая еще на школьной скамье некоторое, хотя и смутное представление о народной поэзии, знакомясь кое-где на выставках кустарного производства с народной фантазией в области других искусств (орнамент, утварь и проч.), наконец, имея перед собой кое-где образцы народного строительства в виде старых храмов, иногда в виде подделок под национальный вкус, в области народной музыки наше общество, наша «интеллигенция», увы, довольствуется смакованием репертуара разных Плевицких, Каринских или просто цыганщиной, где с забавным апломбом отмечает «старинные песни»... В лучшем случае народная мелодия кое-где в наших русских операх и оркестровых пьесах, но в обделке, гармонизациях (за исключением хора поселян в последнем акте «Игоря»), мало имеющими общего с народной манерой сопровождения.

Конечно, велика заслуга наших корифеев в этой области: гениальное чутье, если можно так выразиться, Глинки, Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова, частью Чайковского, а особенно Мусоргского, раскрыло нам кое-что из народной музыкальной души, но обыкновенно это — только отдельные щепотки, горсточки, тотчас же засыпаемые целыми кучами обычного или даже необычного музыкального европеизма. В том-то вся и суть, что мелодия, напев — общеевропейские, — конечно, отлично связываются и с обычной музыкальной отделкой; народные же русские исконные песни, которые ухо привыкло слышать в той же обделке, становятся почти неузнаваемыми при исполнении их народными певцами, артистами; они не так располагают голоса, дают совсем другие аккорды, у них есть свои излюбленные повороты, свои окончания, зачастую поражающие необычностью и удивительную свежесть и непосредственностью. И вовсе не надо быть специалистом-музыкантом, чтобы заметить эти особенности, отсутствующие в обычно слышимой нами музыке «культурной». И эти никому неведомые Николай Ивановичи, Аринушки, Прасковьи Федоровны зачастую так владеют своим искусством в его целом (мелодия, гармония, контрапункт, музыкальная экспрессия), что нам трудно понять, как, занимаясь этим искусством между делом, можно так артистично передавать его слушателям, притом в совершенно необычной для исполнителей обстановке. И все эти особенности, этот артистизм вполне естественно проявляются с большей яркостью у жителей наиболее отдаленных от «культурных центров», от фабричных районов и прочих очагов «цивилизации»...

Но хотя в записях песен из таких глухих, отдаленных мест находится несравненно больше ярких по музыкальной оригинальности образцов (например, у Листопадова, Григорьева — Тезавровского, Пальчикова, Линевой, Маркова — Маслова и др.) сравнительно с песнями центральных губерний, исполненными в Литературно-художественном кружке, но все же крестьянские концерты, устроенные М. Е. Пятницким, представляли в этом отношении высокий музыкальный интерес для нашей публики, давая возможность непосредственно слышать подлинные образцы народного музыкального исполнения с его характерными тембрами голосов, своеобразным музыкальным орнаментом, дающие впечатление особенной свежести и новизны даже для наших привыкших ко всему ушей. <...>

Музыка, 1912, № 62. — 148—149

Александр Дмитриевич Кастальский (1856—1926) — композит. р. фольклорист, деятель хоровой культуры. В годы 1876—1882 учился в Московской консерватории у П. И. Чайковского, С. И. Танеева, Н. А. Губерта. Преподаватель Синодального училища, с 1910 года — директор. Оставался во главе училища и после его преобразования в 1918 году в Народную хоровую академию. С 1923 года профессор Московской консерватории. Служил

ковал исследование «Особенности народно-русской музыкальной системы» (М.—Пг., 1923). Посмертно вышла из печати книга «Основы русского многоголосия». М., 1948 (под ред. В. М. Беляева).

Е. И. Дмитриева

ЗАМЕЧАНИЯ О МУЗЫКАЛЬНОЙ СТОРОНЕ ЧАСТУШЕК¹

Частушка — вид русской народной песни, обильной словами, но бедной музыкой. Текст самого разнообразного содержания исполняется на один несложный напев, причем напев этот не рассчитан на протяжное исполнение.

В народном сознании частушка с музыкальной стороны занимает низшее место по сравнению со всеми другими видами русской песни, между тем ни одна деревенская песня в настоящее время не пользуется такой популярностью. Частушка исполняется хором собравшихся в праздник парней во главе с гармонистом; ее поют девушки во время гулянья, в ожидании хоровода; для «распевки» перед протяжными песнями и после них — для «отдыха» — поют частушку отдельные лица обоего пола и различных возрастов (не исключая и старух) за полевыми и домашними работами; частушка служит и колыбельной песней, и живой музыкой для танцев.

Такое широкое применение частушки вытекает помимо других условий из ее музыкальной простоты и доступности. Самостоятельных мелодий частушки возможно насчитать около десяти, остальные представляют собой заимствования из различных песен².

Самостоятельная мелодия частушки обычно мажорная с размером в две четверти ($2/4$) укладывается в четырех тактах и обнимает не более 5—6 ступеней гаммы; на четыре такта мелодии приходятся две строки текста, поэтому при пении длинной частушки получается утомительное музыкальное однообразие. Ритм частушки очень выдержан; темп исполнения зависит от тех условий, при которых она поется; самый медленный темп приходится на пение за работой, самый быстрый — при танцах.

¹ Вместе с записями текста в Комиссию по народной словесности поступило немного записей мелодий частушки (из Костромской, Орловской, Енисейской [уберний]). Основываясь на них и на личных наблюдениях, Е. И. Дмитриева дала характеристику музыкальной стороне частушек. — Принося глубокую благодарность Е. И. Дмитриевой, Комиссия по народной словесности помещает ее наблюдения, а также музыкальные записи г.г. Хрякова и Чеканинского в качестве необходимого материала для изучения частушек. — *Ред.* [сборника частушек].

² Г-ном Хряковым указано, что некоторые напевы частушек заимствованы из «Камаринской», «Барыни», «Метелицы», «Бычка».

Двухстрочные частушки, называемые в среднерусском черном районе «страданиями», в музыкальном отношении стоят особняком. Их мелодия несколько длиннее (до 8-ми тактов), богаче, и исполняются они протяжнее.

Частушка чаще, чем другие песни, сопровождается аккомпанементом какого-нибудь инструмента, известного в данной местности (гармонь, балалайка, бандуры)³, причем пение чередуется с музыкой следующим образом: после каждых пропетых двух, четырех строк певцы замолкают и предоставляют инструменту играть одному ту же мелодию, украшенную форшлагами, гаммами и группетто. Если поют без аккомпанемента, то между частушками просто делают паузы.

Поется частушка чаще всего на один голос с подголосками, но может исполняться и на два, и на три самостоятельных голоса.

В единоличном исполнении мелодия частушки поется то в одной, то в другой октаве, оставаясь в той же тональности; это явление встречается чаще среди женщин, обладающих голосами большого диапазона.

Один и тот же текст частушки по произволу исполнителя поется на разные напевы и в разном темпе; иногда весь запас частушек, помещающихся в памяти, исполняется на один мотив.

Из всего вышесказанного можно сделать заключение, что связь с музыкой в частушке не достаточно тесна и что главное внимание поющих обращается на содержание частушек, а не на их музыкальную сторону.

Дмитриева Е. Н. Замечания о музыкальной стороне частушек. — В кн.: Сборник великорусских частушек/Ред. Е. Н. Елеонской. М., 1914.

Данных о Елене Ивановне Дмитриевой не обнаружено.

Н. Я. Брюсова

О НАРОДНЫХ ХОРАХ

<...> Народная песня «в точной записи» — разве это народная песня? Запись ее — это запись только одного исполнения, и если только оно одно будет всегда повторяться, то это

³ В Енисейской губернии в г. Енисейске частушки, носящие название «Подгорна», поются под аккомпанемент балалайки, причем в основной мотив вносятся довольно сложные вариации. По окончании частушки в виде «отыгрыша» повторяется мотив. «Подгорну» поют обычно в два голоса. — Н. Щеглов.

В Орловской губернии Орловского уезда села Вишневец частушки исполняются под аккомпанемент гармоники однорядной — «талячки». Аккомпанемент называется «страданием», и выражение «давай пострадать» значит «давай сыграем», то есть споем под гармонику — Н. Хряков.

будет уже чем-то иным, чем исполнение народной песни. Мы, живущие в городах, не можем иначе знать народную песню, как только по книгам и по таким записям. Но ведь те, кто пел ее, могут знать ее ближе и лучше, знать настолько, чтобы никогда не повторять ее одинаково, из какого-то совершеннейшего, им одним ведомого прообраза извлекать каждый раз новый, только для этого часа подходящий и нужный образ. А в записи этот прообраз принизится, сравняется с этой одиночной записью, умрет. И уже возможность дальнейшего творчества, конечно, исчезнет, путь его оборвется. <...>

Музыка, 1916, № 254, с. 246.

Надежда Яковлевна Брюсова (1881—1951) — музыковед, деятель музыкального образования и просвещения, фольклорист. Окончила Московскую консерваторию по классу К. Н. Игумнова в 1904 году. Преподаватель Народной консерватории в Москве (1907—1916), профессор Московской консерватории по классу теории музыки и фольклора (1923—1943), заведующая кафедрой фольклора. Участник фольклорных экспедиций в Карелию, на Урал, в Московскую и Курскую области. Автор статей по истории и теории музыки, по вопросам музыкального образования, музыкального фольклора.

НАСТАВЛЕНИЕ ДЛЯ СОБИРАНИЯ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И ДРУГИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ НАРОДНОЙ СЛОВЕСНОСТИ И МУЗЫКИ

<...> А. Как записать песни

1. Песни нужно записывать все, самого разнообразного содержания — старинные и новые, и самой разнообразной формы — длинные и короткие (частушки).

2. Записывать «вои» по покойнику.

3. Записывать «вопли» и «причитания» невесты.

4. Записывать припевы плясовые, игровые, припевы при работе.

5. Записывать песни о богатырях, о событиях и лицах исторических, как прежних, так и современных, солдатские, разбойничьи и т. д.

6. Записывать песни юмористические и сатирические.

7. Записывать песни религиозного содержания: духовные, стихи, канты, псалмы, песни сектантов, язычников.

8. Записывать стихотворения, распеваемые как песни.

9. Записывать частушки, пригудки, прибаутки и другие коротенькие песни.

10. Записывать свадебные песни. <...>

11. Записывать песни колыбельные, песни детские. <...>

12. Записывать песни при гаданиях. <...>

13. Указать, хоровая ли песня или одиночная.

14. Как ее называют певцы?

15. Указать, какой аккомпанемент при песне (лира, гусли, гармоника, притоптывание, хлопанье).

16. Кем поется песня? <...>

17. Отметить, не соединяется ли песня с каким-нибудь обрядом. <...>

18. Отметить, можно ли одну и ту же песню петь при разных обрядах.

19. Не соединяется ли песня с какой-нибудь игрой, пляской, гаданием или действием.

<...>

20. Отметить, при каких работах поются песни.

21. Нет ли определенных песен для той или другой работы (при рыбной ловле, полевой работе)?

22. Указать, поется ли песня на вечеринке, гулянии и т. д.

23. Указать, есть ли особые певцы для песен разного вида, напр[имер], певцы духовных стихов, свадебных песен, похоронных причитаний.

24. Указать, у кого учились эти особые певцы?

25. Указать, как называют в данной местности манеру пения певцов и разные виды песен.

26. Желательно, если возможно, записать мотив песни.

27. Описать манеру пения.

28. Узнать, нет ли в обращении среди жителей данной местности печатных песенников (дать их названия) или рукописей с песнями.

29. Если возможно, рукописи доставить в [оригинале или снять с них точную копию, или по крайней мере описать их и дать сведения, кем они составляются.

30. Если песня поется на слова какого-нибудь стихотворения, напр[имер], Пушкина, Кольцова, Некрасова, Никитина и др[угих] писателей, и, таким образом, отнюдь не является произведением собственно народной словесности, то записывать ее, конечно, не надо, тем не менее необходимо отмечать заглавия и названия таких песен с указанием степени их распространенности и отношения к ним населения. Интересно также отмечать характерные искажения литературного подлинника.

31. Того же правила можно придерживаться и относительно несомненно «народных» песен, если они принадлежат к числу распространенных по всей России («Чудный месяц плывет над рекою», «Разлука» и т. п.) или по отдельным широким областям (напр[имер], «Как во маленькой деревне, во прекрасной слободе», распространенная по всему Северу и даже Сибири).

32. Перечислить отдельные песни, которые поются на один и тот же мотив.

КАК ЗАПИСЫВАТЬ НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ (ПЕСНИ)

1. Записывать музыку народных песен надо как можно точнее, не обращая внимания на кажущиеся иногда неправильности против современного строя.

Если записывающий уверен, что поющий берет, на наш слух, фальшивые ноты или сомнительные по высоте, удлиняет или укорачивает длительность звуков, то это нужно непременно отмечать какими-либо знаками. В этом отношении предлагается употреблять следующий перечень знаков.

— — нота немного длиннее означенного;

∪ + нота немного короче означенного;

/ + нота немного выше означенного;

\ + нота немного ниже означенного;

/// + пропуск, остановка или конец записи.

Рекомендуется знаки эти ставить под нотами.

2. Предварительно следует записать текст песни, хотя бы не всей, в точной передаче исполнителя, отметив все главные моменты повышения и понижения.

3. Необходимо точно определить высоту первой ноты записываемой песни при помощи камертона или фисгармонии (можно и при помощи струнных инструментов, если они настроены по камертону). Вообще песня должна быть записана в той высоте, в которой пелась.

4. Далее, заставив исполнителя петь, следует записывать ноту за нотой, хотя бы для этого понадобилось повторить напев несколько раз.

5. Записав таким образом все ноты песни, надлежит проверить запись несколько раз, заставляя певца петь, для того чтобы отметить главные акценты (ударения), по которым можно бы хоть приблизительно установить размер.

6. Обязательно следует отметить темп словами: быстро, умеренно, медленно, очень медленно и т. д., а также и местными выражениями.

7. Проверив записанное несколько раз, рекомендуется песню пропеть самому, для того чтобы певец или сказитель, прослушавши ее, могли подтвердить правильность записанного.

Недостатки и неточности в музыкальных записях, замеченные самим собирателем, всегда должны быть оговорены.

8. Все оттенки (нюансы) и характерные черты при исполнении народной песни (ускорение, усиление и т. д.) также должны быть отмечены и обозначены возможно подробнее с удержанием местных народных выражений. Интересно отметить манеру пения в данной местности (напр[имер], у русских в такой-то деревне «визжат», «голосят» и т. п.).

9. Если текст делится на строфы с повторением одной и той же мелодии, то эти повторения нужно отмечать.

10. Для записывания можно употреблять современную линейную нотную систему или цифровую. Последняя очень удобна в стенографическом отношении и, кроме того, не требует иметь запаса нотной бумаги (основы цифровой системы прилагаются на особом листе).

11. Интересно записывать одну и ту же песню в передаче нескольких различных певцов для получения различных вариантов песни.

Известия Архангельского общества изучения русского Севера. Архангельск, 1916, № 12, Приложение, с. 10—11.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН*

- Агренева-Славянская О. Х. 54, 55, 63
 Адлер Гвидо 274
 Азадовский М. К. 14, 16, 17, 19, 20, 23, 26, 29, 34, 70
 Аксаков И. С. 169
 Алексей Михайлович 277, 281
 Альбрехт Е. К. 47, 163, 165, 166, 330, 331
 Альбрехтсбергер И. Г. 98
 Алябьев А. А. 53
 Анисимов Ф. 331
 Аристотель 176
 Арнольд Ю. К. 63
 Асафьев Б. В. 19, 37, 38
 Афанасьев Н. Я. 136
 Ахути Н. 39
 Балакирев М. А. 31, 32, 33, 51, 52, 130, 134, 136, 137, 138, 155, 158, 167, 168, 201, 206, 291, 342, 344, 353
 Балов А. В. 38, 241, 242
 Бартош 345
 Бах И. С. 42, 55, 191
 Бек 176
 Белинский В. Г. 8, 19, 20, 24, 25
 Беляев В. М. 15, 49, 50, 73, 78, 84, 217, 354
 Беляев И. С. 30, 112, 114
 Бернандт Г. Б. 23
 Бернар, Бернард М. И. 118, 136
 Бессонов П. А. 34, 63, 132, 152, 153
 Бетховен Л. ван 89, 201, 256
 Бичев 90
 Бларамберг П. И. 51, 194, 256
 Боговлянский С. Н. 9
 Болтин И. Н. 16
 Болховитинов Е. А. 14, 78
 Бондарь Н. К. 9
 Бородин А. П. 256, 342, 353
 Боткин В. П. 24
 Брюсова Н. Я. 71, 355, 356
 Брянский Н. П. 332
 Булич С. К. 61, 62, 341, 349
 Бюретт 75
 Бюхер К. 297
 Варламов А. Е. 18, 19, 27, 53, 96, 107, 108, 109
 Васильева Е. Е. 9
 Вебер К. М. 256
 Веневитинов Д. В. 19
 Венелин (наст. фам. Хуца) Ю. И. 17, 85, 87
 Вересай О. Н. 167
 Верстовский А. Н. 201
 Вессель Н. Х. 47, 163, 165, 330, 331
 Вестфаль Р. 42, 46, 173, 174, 176, 183
 Вильбоа К. П. 7, 107, 135, 136
 Вильскер С. М. 9
 Владимир 280, 292, 294
 Владимирский А. С. 34
 Владыкина-Бачинская Н. М. 25, 103
 Воробьев Д. Д. 9
 Востоков А. Х. 85, 171
 Вульфийс П. А. 3, 4, 5, 8, 72, 127
 Высотский, Высоцкий М. Т. 108
 Вяземский П. А. 20
 Гайди Я. 256, 342
 Гартевельд В. Н. 70, 349, 350
 Гевлич А. П. 17, 81, 82
 Георги И. Г. 16, 79, 80
 Герман 347, 348
 Гильфердинг А. Ф. 161, 163, 234, 258, 259, 295
 Гиппиус Е. В. 6
 Глаголев А. Г. 17, 82, 83
 Глареан (Лорис Генрих) 175, 176
 Глинка М. И. 47, 52, 56, 91, 92, 129, 136, 168, 192, 200, 201, 256, 342, 353
 Гнедич Н. И. 89
 Гоголь Н. В. 166
 Голохвастов П. 146
 Гомер 174
 Гончаров А. 332
 Гофман Э. Т. А. 21
 Грамматин Н. 17

* Составил А. К. Модин.

Гребенка Е. П. 331
Гречанинов А. Т. 67, 256
Григ Э. 256
Григорьев А. А. 26, 27, 28, 66, 107, 112, 135
Григорьев А. Д. 296, 312, 313, 316, 353
Грот Я. 14
Губерт Н. А. 353
Гурилев А. Л. 18, 19, 27, 53, 104, 107, 108
Гутри М. 16, 127

Даль В. И. 320
Даргомыжский А. С. 56, 200, 256, 342, 344
Дашков В. А. 34
Дворжак А. 342
Демченко И. 61
Ден З. 168
Державин Г. Р. 14, 20, 78, 229
Джемс Ричард 163
Дионисий 277
Дмитриева Е. И. 354, 355
Добролюбов Н. А. 8, 20, 29
Дрейшок А. 108
Дюбюк А. И. 108
Дюкуров М. 52
Дютш Г. О. 51, 234, 302, 305, 309

Евгеньева А. П. 12
Евлахов Е. 332
Евтихийев А. 161, 162
Екатерина II 20
Елеонская Е. Н. 355
Ермак 124, 335

Железнов В. Ф. 317

Заблоцкий-Десятовский А. П. 23
Заленский Э. Я. 351, 352
Захаров Н. И. 4, 27, 28, 104, 106
Зеленин Д. К. 253
Земцовский И. И. 9, 38, 42, 43, 50

Игумнов К. Н. 356
Истомин Ф. М. 4, 61, 230, 234, 302, 305
Итенберг А. С. 9

К. 80, 81
Кавелин К. Д. 29
Каганович Р. Н. 9
Казимир 113
Калайдович К. Ф. 96, 110, 119, 122, 123
Калачов Н. В. 29
Капнист В. В. 78
Капустин С. Я. 37, 202, 205
Карамзин Н. М. 20

Карасев П. А. 56, 57
Кастальский А. Д. 68, 352, 353
Кашин Д. Н. 7, 18, 19, 96, 104, 107, 108, 135, 137, 345
Кашкин Н. Д. 68
Кашперов В. Н. 167, 168
Квитка К. В. 39, 45
Квятковский А. П. 85
Киреевский П. В. 20, 25, 103, 110
Кириша Данилов 7, 12, 26, 29, 84, 96, 102, 112, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 152, 293, 294, 295, 311, 313, 316
Киршер 75
Классовский В. 197
Кленовский Н. С. 194
Козлов И. И. 240
Кольбе 330
Кольберг О. Г. 348
Кольцов А. В. 111, 166, 240, 255, 357
Компанейский Н. И. 58, 59, 63, 64, 319, 323
Коннов В. П. 9
Корганов В. Д. 246, 247
Корещенко А. Н. 51
Корш Ф. Е. 17, 300
Костомаров Н. И. 36, 37, 61
Краснощеков 335
Кремлев Ю. А. 23, 24, 28
Крюков Г. Л. 301, 302
Крюкова А. М. 301, 316
Крюкова М. С. 316
Крылов И. А. 92
Кубарев А. М. 17, 84, 85
Кюн Ц. А. 4, 32, 154, 156, 344

Лаговский Ф. 7
Ларионов И. П. 38, 207, 208
Ларош Г. А. 4, 32, 33, 36, 53, 129, 156, 160, 161, 342
Лебедев В. В. 340, 341
Лекиер А. 25
Леклерк 16
Лермонтов М. Ю. 166
Леухин 166
Линева Е. Э. 3, 4, 47, 51, 58, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 252, 253, 257, 263, 274, 323, 341, 353
Лист Ф. 201
Листопядов А. М. 58, 64, 65, 67, 317, 326, 338, 353
Логгин 277
Ломоносов М. В. 188, 229
Лопатин Н. М. 49, 50, 51, 211, 216, 217, 218, 219
Львов А. Ф. 30, 125, 126
Львов И. Я. 223, 225, 239
Львов Н. А. 3, 13, 14, 15, 16, 18, 74, 78, 88, 89
Львов Ф. П. 78, 87, 89, 126

Лядов А. К. 51
 Ляпунов С. М. 51, 61, 230, 231, 234,
 347
 Ляцкий Е. А. 234, 237, 238

Макарьевский Тихон 96
 Марков А. В. 302, 303, 307, 353
 Мартемьянов Т. А. 70
 Маслов А. Л. 11, 38, 46, 58, 59, 60,
 61, 62, 65, 69, 70, 279, 282, 290,
 291, 292, 294, 303, 307, 313, 319,
 337, 353
 Мезенев Александр 96, 279
 Мельгунов Ю. Н. 3, 4, 24, 30, 41, 42,
 45, 46, 47, 48, 49, 51, 63, 65,
 148, 149, 174, 175, 186, 194, 203,
 204, 206, 207, 215, 216, 319, 332,
 342
 Мечислав II 113
 Миллер В. Ф. 71, 297
 Минц С. И. 8
 Миропольский С. И. 36, 55, 199, 200,
 239
 Михаил 280
 Михаил Федорович 236
 Михайлов М. К. 9
 Михневич В. О. 34, 36, 336
 Молчанов И. Е. 52
 Моношко С. 342
 Морохин В. Н. 8
 Модарт В. А. 55
 Мошков В. А. 48, 62, 219, 222
 Мусоргский М. П. 44, 107, 201, 256,
 342, 353

Н. Ар-ф-в 4, 226, 230
 Некрасов И. В. 51
 Некрасов Н. А. 255, 357
 Нестерова Н. Л. 9
 Никитин И. С. 255, 357
 Николай I 20

Одоевский В. Ф. 4, 10, 19, 21, 22,
 24, 27, 30, 34, 52, 53, 63, 72, 90,
 91, 92, 98, 100, 168, 175, 206, 285,
 288, 292, 342
 Олеарий А. 236
 Оленина-д'Альгейм М. А. 255
 Орлов В. М. 52
 Орлова Е. М. 5, 9
 Островский А. Н. 107, 111, 135

Паизиелло Дж. 75
 Пальчиков Н. Е. 30, 33, 36, 44, 45,
 48, 161, 208, 211, 215, 219, 220,
 332, 353
 Петр I 339
 Петр В. И. 44, 45, 60
 Петров В. 38, 225, 226

Пиндар 75
 Пискарев А. И. 24, 100, 101
 Погодин М. П. 106
 Полевой Н. А. 19, 20
 Померанцева Э. В. 8
 Пономарев 301
 Попова О. 297
 Попова Т. В. 8, 46, 67
 Потемня А. А. 17
 Потулов Н. М. 52
 Пошехонова А. Е. 264
 Прач И. 13, 14, 15, 18, 78, 88, 96, 104,
 107, 108, 134, 135, 137, 239,
 344, 345
 Прокурин В. П. 49, 50, 51, 215, 217,
 219, 220
 Путилов Б. Н. 12
 Пушкин А. С. 20, 92, 166, 357
 Пыпин А. Н. 12, 19, 20, 23, 28, 29
 Пятницкий М. Е. 71, 353

Радищев А. Н. 13
 Разумовский Д. В. 21
 Резанов В. И. 338, 339
 Римский-Корсаков Н. А. 51, 52, 56,
 57, 107, 201, 256, 288, 291, 292,
 312, 342, 343, 353
 Рубинштейн А. Г. 247
 Рупин И. А. 7, 18, 27, 52, 107,
 108, 109
 Руссо Ж. Ж. 74
 Рыбаков С. Г. 62
 Рыбников П. Н. 29, 162, 258
 Рябинин И. Т. 51, 234, 235, 309,
 310, 316

Сахаров И. П. 23, 108, 239
 Сахновский Ю. С. 71
 Серов А. Н. 3, 4, 10, 30, 31, 32, 33,
 45, 65, 126, 127, 139, 256, 285,
 292, 342
 Славянский (наст. фам. Агре-
 нев) Д. А. 35, 53, 54, 56, 166, 167
 Сметана Б. 342
 Смирнов А. 251
 Смоленский С. В. 58, 59, 63, 64,
 274, 279
 Снегирев И. М. 23
 Соболевский А. И. 4, 239, 240, 247,
 248
 Сокальский П. П. 11, 33, 34, 39, 40,
 41, 42, 44, 45, 58, 59, 60, 139, 140,
 152, 261, 318, 332, 342
 Соколов М. И. 239, 240
 Соловьев С. М. 29
 Спрогис Я. (И.) Я. 240
 Срезневский Н. И. 28
 Стасов В. В. 24, 40, 55, 200, 202, 281

Стахович М. А. 4, 25, 26, 27, 28, 29.
41, 66, 102, 103, 107, 111, 112,
115, 118, 119, 120, 123, 124, 135,
136, 344

Стелловский Ф. Т. 135, 136, 137
Стефановский Д. И. 50, 51, 206, 207
Страбон 74
Стратановский Г. А. 74
Суворин А. С. 345

Танеев С. И. 51, 55, 56, 67, 353
Тезавровский И. С. 313, 353
Терешенко 23
Тиховский П. И. 4, 238, 240
Тихонравов Н. С. 297
Толстой Ф. М. (псевд. Ростислав)
29, 30

Требелева С. Я. 8
Тредиаковский В. К. 118
Трутовский В. Ф. 7, 12, 73, 74
Тюрин А. Ф. 4, 28, 29, 31, 115, 124

Успенский Г. И. 4, 36, 218, 219, 223
Утченко С. Л. 74

Фаминцын А. С. 30, 42, 43, 44, 45,
194, 199

Фейль А. 59
Филиппов А. 52
Филиппов Т. И. 26, 106, 107, 136,
288
Форкель И. Н. 78
Фрейндлинг Г. Р. 9

Халанский М. Г. 294
Хемницер И. И. 78
Хряков И. 354, 355

Цертелев Н. А. 17
Цицерон 85

Чайковский П. И. 49, 52, 55, 56, 166,
167, 218, 256, 342, 348, 349, 353

Чеканинский 354
Чернышев В. 71
Чернышевский Н. Г. 8, 20, 29
Чичеров В. И. 6
Чулков М. Д. 12

Шайдуров И. 96, 97
Шамбинаго С. К. 12
Шапошников К. 51, 52
Шафранов С. Н. 17, 42, 43, 44, 169,
173, 194, 195, 196, 197, 198, 199
Шейн П. В. 35
Шишков А. С. 17, 81
Шопен Ф. 256, 342
Шпревиц (Шпревич) Д. И. 96, 120
Шуберт Ф. 201, 256, 342

Щеглов Н. 355

Энгель Ю. Д. 69
Эттинген А. Э. 344

Ядринцев Н. М. 37
Якушкин П. И. 103, 112
Янчук Н. А. 51, 62, 63, 68, 69

Предисловие.	3
От составителя.	6
<i>П. А. Вульфius.</i> К ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ	10
РУССКАЯ МЫСЛЬ О МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ	73
<i>В. Ф. Трутовский.</i> Предупреждение [к «Собранию русских простых песен с нотами»]	73
<i>Н. А. Львов.</i> О русском народном пении. Предисловие к первому изданию «Собрания» 1790 г.	74
<i>И. Г. Георги.</i> Описание всех обитающих в Российском государстве народов. Часть 4. Россияны	79
<i>К.</i> Разговоры о словесности	80
<i>А. П. Гевлич.</i> Нечто о народных русских песнях	81
<i>А. Г. Глаголев.</i> О характере русских застольных и хороводных песен	82
<i>А. М. Кубарев.</i> О тактах, употребляемых в русском стихосложении	84
<i>Ю. И. Венелин.</i> Об источнике народной поэзии вообще и о южнорусской в особенности	85
<i>Ф. П. Львов.</i> О пении в России	87
<i>В. Ф. Одоевский.</i> Записки для моего праправнука о литературе нашего времени и о прочем	90
<i>В. Ф. Одоевский.</i> Речь на открытии Московской консерватории	91
<i>В. Ф. Одоевский.</i> Мирская песня, написанная на восемь гласов крюками с киноварными пометами	92
<i>В. Ф. Одоевский.</i> Вопросы, пред[по]ложенные к обсуждению на [Первом археологическом] съезде	98
<i>А. И. Пискарев.</i> Русские народные песни	100
<i>М. А. Стахович.</i> Собрание русских народных песен	102
<i>Н. И. Захаров.</i> Кое-что по поводу русских песен, собранных и переложенных для пения с фортепиано г. Гурилевым и изданных в Москве г. Грессером.	104
<i>Т. И. Филиппов.</i> Собрание русских народных песен Михаила Стаховича. Тетрадь 1-я	106
<i>Ап. А. Григорьев.</i> Русские народные песни. Критический опыт	107
<i>И. С. Беляев.</i> О скоморохах	112
<i>А. Ф. Тюрин.</i> Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал М. Стахович, 4 тетради	115
<i>А. Ф. Львов.</i> О свободном или несимметричном ритме	125
<i>А. Н. Серов.</i> Музыка южнорусских песен	126
<i>А. Н. Серов.</i> Русская народная песня как предмет науки	127
<i>П. П. Сокальский.</i> О музыке в России	139
<i>П. П. Сокальский.</i> Русская народная музыка, великорусская и малорусская, в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки	140

П. А. Бессонов. Два слова. [Предисловие к шестому выпуску «Калек переходящих»]	152
Ц. А. Кюи. «Сборник русских народных песен», составленный М. Балакиревым	153
Г. А. Ларош. Глинка и его значение в истории музыки. Статья первая	156
Г. А. Ларош. Новый сборник русских народных мелодий «Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии Н. Пальчиковым»	160
А. Ф. Гильфердинг. Олонецкая губерния и ее народные рапсоды	161
Н. Х. Вессель, Е. К. Альбрехт. Сборник солдатских, казацких и матросских песен	163
П. И. Чайковский. Ответ анонимному корреспонденту. — Два образчика московской городской музыкальной критики	166
В. Н. Кашперов. Напевы русских песен, записанные кн. Вл. Ф. Одоевским	167
С. Н. Шафранов. О складе народно-русской песенной речи	169
Р. Вестфаль. О русской народной песне	173
Ю. Н. Мельгунов. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные	175
Ю. Н. Мельгунов. О ритме и гармонии русских песен	186
Ал. С. Фаминцын. О сочинении г. Шафранова «О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами»	194
С. И. Миропольский. О музыкальном образовании народа в России и в Западной Европе	199
В. В. Стасов. Двадцать пять лет русского искусства. Наша музыка	200
С. Я. Капустин. Законы строя русской народной песни и связь их с строем общинной жизни русского народа	202
Д. И. Стефановский. О народной песне	206
И. П. Ларионов. Музыкальные арабески. По вопросу о влиянии народного творчества на искусство	207
Н. Е. Пальчиков. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии	208
Н. М. Лопатин. Сборник русских народных лирических песен. Часть первая. Тексты	211
В. П. Прокунин. Сборник русских народных лирических песен. Часть вторая. Песни	215
Г. И. Успенский. Новые народные стишки	218
В. А. Мошков. Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении	219
И. Я. Львов. Новое время—новые песни	223
В. Петров. Еще несколько слов на старую тему	225
Н. Ар-ф-в. Новые народные песни	226
Ф. М. Истомин, С. М. Ляпун. Отчет об экспедиции для собирания русских народных песен с напевами в 1893 году	230
Е. А. Ляцкий. Сказитель Н. Т. Рябинин и его былины	234
Е. А. Ляцкий. Былины. Старинки богатырские	237
Из протоколов Девятого археологического съезда	238
А. В. Балов. Экскурсы в область народной песни	241
Программа для собирания народных песен и других музыкально-этнографических материалов	242
В. Д. Корганов. Художественно-научный материал и его суррогат	246
А. И. Собольевский. Великорусские народные пени	247

Инструкция Музыкально-этнографической комиссии	248
А. Смирнов. Фабричные песни	251
Е. Э. Линева. Деревенские песни и певцы	252
Е. Э. Линева. Жива ли народная песня?	253
Е. Э. Линева. Владимирские рожечники	257
Е. Э. Линева. Великорусские песни в народной гармонизации	257
Е. Э. Линева. О музыкальном строении народной песни на основании новгородских песенных образцов	263
Ст. В. Смоленский. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии	274
А. Л. Маслов. Калики переходные на Руси и их напевы	279
А. Л. Маслов. Задачи народных консерваторий.	290
А. Л. Маслов. Русская народная песня в произведениях Н. А. Римского-Корсакова	291
А. Л. Маслов. Былины, их происхождение, ритмический и мелодический склад	292
Н. И. Компанейский. Характерные черты великорусской песни	319
Записка о введении преподавания народной музыки в консерваториях и музыкальных училищах.	323
А. М. Листопадов. Народная казачья песня на Дону	326
Вл. И. Резанов. К вопросу о новейших наслоениях в русской народной песне.	338
В. В. Лебедев. Пение светского характера как одна из функций деятельности народных хоров	340
Народные мотивы в церковной музыке	341
С. К. Булич. Несколько финно-славянских музыкально-этнографических параллелей	341
В. Н. Гартевельд. В стране возмездия	349
Э. Я. Заленский. О припевках в Псковском уезде	351
А. Д. Кастаньский. По поводу крестьянских концертов	352
Е. И. Дмитриева. Замечания о музыкальной стороне частушек.	354
Н. Я. Брюсова. О народных хорах	355
Наставление для собирания народных песен и других произведений народной словесности в музыке	356
Как записывать народные музыкальные произведения (песни)	358
Указатель имен	360

ИБ № 2121

РУССКАЯ МЫСЛЬ
О МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ
Материалы и документы

Составитель Павел Александрович Вульфийус

Редактор *К. Кондахчан*

Художник *Р. Вейлерт*

Худож. редактор *А. Головкина*

Техн. редактор *С. Белоглазова*

Корректор *Г. Мартеньянова*

Подписано в набор 26.10.78. Подписано в печать 11.05.79.
Формат бумаги 60×90¹/₁₆. Бумага типографская № 1.
Гарнитура литературная. Печать высокая.
Объем печ. л. 23,0. Усл. п. л. 23,0. Уч.-изд. п. л. 24,98.
Тираж 5000 экз. Изд. № 10510
Зак. № 1504. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Р $\frac{90204-326}{026(01)-79}$ 560—79

1 р. 40 к.



РУССКАЯ МЫСЛЬ О МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ