

МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА

Выпуск 3

1066851

МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1986

ПРЕДИСЛОВИЕ

Третий выпуск «Музыкальной фольклористики» (первые два увидели свет в 1973 и 1978 годах) содержит материалы, статьи, заметки, очерки и рецензии, посвященные различным аспектам исследования и самого музыкально-словесного искусства бесписьменной традиции, и изучающей его науки. Из представленных в сборнике проблем в качестве стержневых можно выделить: 1) дифференциацию и описание различных местных и региональных традиций и соотношение их с общенациональной традицией, 2) текстологию фольклора, 3) изучение народных инструментов и инструментальной музыки, 4) вопросы истории фольклора и историографии фольклористики.

1. Проблема фольклорной традиции, как и любая проблема, имеет многоуровневую структуру. Изучение традиции начинается, обычно, с описания отдельных фактов бытования песен и особенностей исполнительской манеры, характерных либо для одного исполнителя, либо для одного исполнительского коллектива, либо для целого населенного пункта, либо, наконец, для одной или нескольких более крупных административных единиц. Добытые таким образом факты, объединяемые затем по ряду однородных стилистических и иных признаков, позволяют нам судить о различных местных традициях, из которых в конечном счете и складывается наше представление о национальной традиции в целом.

В общем плане национальную фольклорную традицию можно представить как трехступенчатую иерархию уровней — местного, регионального и общенационального, — каждый из которых в свою очередь обладает внутренней иерархической структурой. Нижний уровень этой трехступенчатой иерархии представлен в сборнике статей Ф. М. Селиванова и Л. Г. Канчавели. В 1977 году студенческая экспедиция Московского университета к удивлению многих специалистов открыла в Куйбышевском районе Калужской области следы былинной традиции, записав внушительное число вариантов песни «Что шатался, валялся старой старик» со словами, повторяющими былинный сюжет «Илья Муромец и разбойники». Статья Ф. М. Селиванова и Л. Г. Канчавели — опыт комплексного, музыковедческо-филологического описания узко-локальной былинной традиции, попытка текстологически соотнести ее с общерусской былинной традицией.

Еще одно замечательное открытие последнего времени в области русского фольклора — искусство игры на пастушеском барабане — становится объектом исследования в статье Б. И. Рабиновича. Различные местные традиции игры на этом инструменте на протяжении 1959—1964 годов были открыты независимо

друг от друга Б. М. Добровольским, Н. М. Бачинской, Б. И. Рабиновичем и другими фольклористами в Костромской, Горьковской и Ивановской областях. Несколько позже студенческие экспедиции Ленинградской консерватории к названным материалам добавили многочисленные данные о пастушеском барабане в Вологодской области. Последовательно описывая в первом разделе своего суммирующего исследования ряд местных традиций игры на барабане, Б. И. Рабинович выявляет бытование русской пастушеско-барабанной традиции на обширной территории. Таким образом он работает, в основном, на среднем, региональном уровне трехступенчатой иерархии.

Внутренняя структура всей русской фольклорной традиции в целом (верхний уровень трехступенчатой иерархии) описывается в статье В. М. Щурова «О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве». Обобщая данные научной литературы о местных стилях русского фольклора и соотнося их с богатыми собственными наблюдениями собирателя, автор демонстрирует и выносит на обсуждение семь основных регионально-стилевых зон: севернорусскую, южнорусскую, среднерусскую, западно-русскую, средне-волжскую, уральскую и сибирскую.

Существует точка зрения, согласно которой введение в научный обиход понятия общенациональной песенной традиции преждевременно и ненаучно, поскольку еще далеко не полно выявлены такие жанровые и стилиевые признаки, которые являлись бы общими, обязательными для всего национального фольклора, и до сих пор будто бы нет еще ни одной работы, дающей представление об общенациональном уровне даже какого-либо одного жанра или стилиевого компонента.

С подобной точкой зрения трудно согласиться. Оперировать понятием общенациональная песенная традиция целесообразно и необходимо в тех случаях, когда мы говорим о всей сумме наших знаний о русском музыкальном искусстве бесписьменной традиции, когда мы пытаемся осмыслить весь огромный фактический материал, зафиксированный в нотных образцах. Не случайно этим понятием давно и широко пользуются многие фольклористы.

Принципы систематизации наших знаний о русском фольклоре в целом могут быть самыми разными. В основу могут быть положены: средства исполнения, жанровый состав, географическое распределение материала (имеем в виду состояние общенациональной традиции на протяжении последних ста лет, когда была зафиксирована большая часть текстов), наконец, периоды историко-стадиального развития музыкально-поэтического искусства бесписьменной традиции. Каждый из названных ракурсов уже получил освещение в ряде больших и малых работ (см., например, 164, 232, 22 и другие).*

Однако для осмысления материала на общенациональном уровне обращаться ко всему корпусу фактических данных, вообще говоря, не обязательно. Можно ограничиться материалами, например, одного жанра или одного региона. И таких работ также появилось немало (см., например, 10, 73, 106, 179, 231, 25, 122). Черты стиля общенациональной традиции в подобных работах просматриваются тем отчетливее, чем больше внимания уделено в них выявлению общих закономерностей, присущих конкретному ограниченному материалу. Эти работы не только вносят свой вклад в суммарное представление об общерус-

* Здесь и далее цифры, заключенные в скобки, обозначают порядковый номер и страницу источника, на который делается ссылка. Перечень названий источников см. в конце книги.

ской традиции. Они позволяют говорить либо о своего рода вариантах общерусского стиля в различных регионах, например, казачьего (донского), южно-русского, вятского, западносибирского, либо о претворении общерусского стиля в отдельных жанрах, например, былинном, трудовом артельном и других.

На уровне общенациональной традиции можно изучать даже единичные варианты песен или наигрышей. Так, если мы устанавливаем, анализируя тот или иной музыкально-поэтический текст, что перед нами произведение со структурой, например, типа «Камаринской» (то есть что в его основе лежит шестимерный музыкально-временной период с переменным количественно-слоговым составом — от 6 до 12 слогов), то тем самым как раз и соотносим данный текст (со всеми присущими ему индивидуальными особенностями как музыкально-стилистическими, так и этногеографическими) с общерусской национальной традицией.

Таким образом, изучать общенациональную традицию можно практически на любом более или менее достоверном материале, а не только через посредство досконального исследования большинства местных традиций, как полагают приверженцы упомянутой точки зрения.

Что же касается описания стилистических признаков общенациональной традиции в целом, то тут необходимо, на наш взгляд, создание целого ряда обобщающих работ, причем, обобщающих не только уже имеющиеся исследования, но и весь накопленный фактический материал. Ситуация, которая сложилась в этом плане в сфере изучения русской инструментальной музыки, подробно рассматривается в статье автора этих строк (см. ниже «Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции»).

2. Последние десятилетия в развитии советской фольклористики отмечены активизацией текстологических исследований. От этой важнейшей области теоретической фольклористики во многом зависит, в частности, эффективность изучения общенациональных и местных стилей фольклора, на что справедливо указано в статье В. М. Щурова.

Наша наука уже располагает рядом специальных работ, посвященных вопросам филологической текстологии (см., например, 204, 163). Необходимость разработки музыкально-текстологических принципов издания фольклора также давно назрела.

Область изучения музыкальных текстов фольклора велика и неоднородна. На современном этапе она выходит далеко за рамки правил письменной фиксации мелодий, правил подготовки их для публикации и по существу смыкается с разработкой теории музыки бесписьменной традиции. Ее начало можно видеть в отборе певцов и инструменталистов для сеанса звукозаписи, поскольку полнота нотированных по этой звукозаписи текстов, степень их адекватности изучаемой традиции находятся в прямой зависимости от того, какой исполнитель или какой состав исполнителей приглашен к микрофону. Зависит это и от применяемых технических средств звукозаписи. Вспомним, например, успешно внедряемую в последние годы технику многоканальной записи ансамблевых исполнений (166, 180), без применения которой по существу невозможно текстологическое исследование ни многоголосной фактуры произведения, ни специфики народного голосоведения.

Хронологически текстология музыкального фольклора берет свое начало с первых попыток письменной фиксации устно бытующих мелодий, в русском

фольклоре, например, — по крайней мере с середины XVIII века, если в качестве точки отсчета взять рукописный сборник Кириши Данилова.

Начиная с первых публикаций напевов в сборниках В. Трутовского, Н. Львова и И. Прача, И. Герстенберга и Ф. Дитмара, относящихся к концу XVIII века, и на протяжении почти всего XIX века изучение музыкально-фольклорных текстов как таковых невольно заслонялось практикой композиторских гармонизаций публикуемых напевов.

Публикации, в которых народно-песенные мелодии предстают уже не как материал для композиторских обработок, а как самоценный текстуальный факт, характеризующий ту или иную местную певческую традицию, появляются в середине XIX века (143, 108). Одна из публикаций подобного рода (песни свадебного обряда Архангельской губернии) оказалась незаслуженно забытой. В настоящем сборнике она вновь вводится в научный оборот В. В. Протопоповым. В сопровождающей статье автор не только дает необходимые текстологические пояснения к нотным записям сто тридцатилетней давности, но и предпринимает попытку соотнести их с материалом, собранным в последующие годы.

Музыкально-теоретические наблюдения о русском фольклоре появляются в последней трети XIX века. Они сосредоточены в предисловиях к сборникам Ю. Н. Мельгунова, Н. Е. Пальчикова, Н. М. Лопатина и В. П. Прокунина (118, 119, 143, 108), в известной монографии П. П. Сокальского (105) и некоторых других работах. На базе этих наблюдений и под воздействием плодотворной научной деятельности выдающегося советского фольклориста К. В. Квитки (1880—1953) с середины XX века в научных изданиях музыкального фольклора начинает вызревать особое редакционно-текстологическое направление, которое можно назвать аналитическим¹.

Элементы аналитического подхода имеются в первом собственно текстологическом исследовании — диссертации Е. В. Гиппиуса «Сборники русских народных песен М. А. Балакирева» (46). Они состоят здесь в том, что автор исследования и редактор нового переиздания балакиревских сборников вносит редакционные поправки в некоторые песни, основываясь на анализе ритмической формы ряда вариантов тех же песен, известных по записям других собирателей. К сожалению, этот аналитико-редакционный опыт оказался, на наш взгляд, малоудачным.

Наиболее ощутимо и весомо в практике издания музыкального фольклора аналитико-текстологический подход проявился в особой нотной графике, позволяющей с помощью вертикального ранжира, восходящего к сборникам Ю. Н. Мельгунова и Н. Е. Пальчикова², и формоуказующей тактировки, вос-

¹ В этой связи достаточно напомнить вклад К. В. Квитки в разработку понятия «ритмическая форма песни» (подробнее см. 12, с. 127—128; 14, с. 19—20; 15, с. 165—169 и 174—175), а также его статьи «О постановке тактовой черты» и «О природе пауз в народных напевах» (84).

² К необходимости введения вертикального ранжира Ю. Н. Мельгунов и Н. Е. Пальчиков привело стремление разобраться в вариантной и многоголосной природе русской песни (см. 118, 119, 143—144). Хотя этот графический прием использован ими не для выявления структуры формы, все же сам принцип эквиритмического или, точнее, парадигматического расположения вариантов одного напева был продемонстрирован достаточно убедительно, полно и последовательно, особенно, в сборнике Н. Е. Пальчикова. С целью выявления структуры формы ранжир слогонотный, тактовый и стиховой впервые был применен Н. А. Янчуком и А. С. Аренским в записях напевов былин И. Т. Рябинина (110).

ходящей, по крайней мере, к монографии П. П. Сокальского (см. 195, с. 317—323), давать наглядное представление об особенностях музыкально-словесной формы публикуемых материалов.

Суть этого аналитико-текстологического приема состоит в парадигматическом расположении мелостроф и позиционной упорядоченности их внутренней структуры. Обе процедуры опираются на вертикальную ранжировку слогов, слогоритмических периодов и других ритмо-синтаксических единиц музыкального текста. Особую роль в графическом оформлении парадигматически ранжируемых публикаций приобретают тактовые черты, наделяемые не только расчленяющей, но и формоуказующей функцией. Строгое, ранжированное расположение их, естественно, облегчает зрительное восприятие и самого нотного ранжира.

Постепенное введение вертикального ранжира в издательскую практику в качестве специального аналитико-текстологического приема осуществляется у нас с начала 1960-х годов. Как на одну из первых работ такого рода можно указать на редактирование нотного приложения в книге «Былины Печоры и Зимнего берега», выполненное Б. М. Добровольским и В. В. Коргузаловым (86). В сборнике С. Н. Кондратьевой «Русские народные песни Поморья» (92) ранжированная подача части текстов выполнена А. В. Рудневой, остальные даны без ранжира. Наряду с изданиями русского фольклора в сферу аналитической текстологии включаются по инициативе Е. В. Гиппиуса некоторые издания фольклора других народов: карел (86), тувинцев (2), осетин (36). В 1970-е годы выход таких работ заметно возрастает (см. 11, 180, 166, 205а, 63, 58, 137, 175 и многие другие), хотя неранжированных изданий выходит значительно больше. Основной массив публикаций музыкального фольклора осуществлен без соблюдения ранжира. Между тем значение вертикального ранжира трудно переоценить. Существует глубокая аналогия между вертикальным ранжиром и записью стихотворного текста столбцом. Публикация неранжированных нотных образцов фольклора аналогична изданию стихотворных текстов не столбцом, а прозаической строкой.

Задержка с внедрением прогрессивного текстологического направления связана с трудностями и технико-полиграфического (усложняется процесс нотного набора), и, главное, научно-методического порядка, в частности, с почти полной неразработанностью теоретических аспектов данного раздела аналитико-редакционной текстологии. Частично восполнить этот пробел призвана публикуемая здесь статья А. В. Рудневой о методике расстановки тактовых черт в народных песнях. Несмотря на возможную дискуссионность основной посылки автора, положившего в основу своей методики «типологию структуры стиха и его ритмоформулы», предлагаемая А. В. Рудневой научно-методическая разработка несомненно окажется ценным пособием как в исследовательской, так и в редакционной работе.

3. Значительное место в настоящем выпуске отведено одному из наиболее отстающих разделов музыкальной фольклористики — народным инструментам и инструментальной музыке. Многие из начинаний советских фольклористов в этой области по разным причинам остались не доведенными до конца. Именно поэтому три из пяти «инструментальных» публикаций — К. В. Квитки (1880—1953), В. М. Кривоносова (1904—1941) и И. П. Благовещенского (1909—1962) — представляют собой относительно самостоятельные фрагменты незавершенных работ.

Статья К. В. Квитки «Об историческом значении флейты Пана» является

главой из его утерянной во время Великой Отечественной войны монографии «Флейта Пана у народов Советского Союза». В ней сравниваются добытые в 1935—1940 годах многочисленные данные о способах изготовления и настройки этого инструмента у русских, коми и грузин, о степени стабильности их звуко-рядов и некоторые другие с данными, известными из научной литературы и относящимися к другим народам планеты. Эти данные рассматриваются в аспекте возникновения и исторического становления музыкального искусства бесписьменной традиции.

Обзор чувашской инструментальной традиции по данным научной литературы и по личным наблюдениям был сделан погибшим во время Великой Отечественной войны В. М. Кривоносовым еще в конце 1930-х годов, но не был опубликован. С тех пор эта тема не привлекала чьего-либо внимания. Поэтому публикация его «Краткого описания чувашских музыкальных инструментов» восполняет досадный пробел.

Ко второй половине 1950-х годов относятся «Заметки о народной инструментальной музыке» И. П. Благовещенского. Они носят, в основном, полемический характер. Автор затрагивает чрезвычайно широкий круг вопросов — от необходимости фиксации в нотной записи исполнительских штрихов, применяемых народными исполнителями, до принципов претворения традиционной инструментальной музыки в симфоническом творчестве. Основной пафос «Заметок» — недостаточное внимание к изучению народной инструментальной музыки — сохраняет свою силу и в наши дни.

Изучение народного инструментария и инструментальной музыки на современном этапе получило отражение в охарактеризованной выше статье Б. И. Рабиновича о пастушеском барабане и уже упоминавшемся историческом очерке составителя. В истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции, которая насчитывает не менее двух столетий, автор очерка выделяет три этапа, акцентируя внутри каждого из них основное направление исследований.

4. Историзм — один из кардинальных методологических вопросов науки о фольклоре, место пересечения всех основных ее проблем. Историко-фольклорной теме, по преимуществу, посвящена в настоящем выпуске только статья К. В. Квитки «Об историческом значении флейты Пана». Но в большей или меньшей степени исторический ракурс присутствует также в ряде статей других авторов — Ф. М. Селиванова и Л. Г. Канчавели, Б. И. Рабиновича, А. А. Ба-нина, В. В. Протопопова.

Историческая проблематика музыкальной фольклористики многогранна, сложна и, к сожалению, все еще очень мало разработана. Это связано со скудостью собственно исторической информации о состоянии музыки бесписьменной традиции в эпохи, предшествовавшие ее письменной фиксации. Так, например, о древнерусской народной музыке летописи, хроники, записки путешественников, иконографические, археологические и другие материалы дают лишь косвенное представление. Поэтому, чтобы реконструировать хотя бы самые общие черты, необходимо обращаться к живой народно-песенной традиции в ее современном состоянии, фиксируемом на протяжении двух последних столетий в нотных записях.

Возможность исторической реконструкции обусловлена полистадиальной природой музыкально-фольклорных текстов. Поэтому историческое исследование должно быть ориентировано прежде всего на саму музыку бесписьменной тра-

диции (и тесно связанное с ней народно-песенное стихосложение), то есть на выявление историко-стадиальной стратиграфии ее основных композиционно-стилевых закономерностей. А для этого необходимо иметь такой аналитический метод, который позволял бы эффективно и обоснованно выявлять реликтовые элементы музыкально-словесной материи фольклора и был бы постоянно нацелен на его историко-стадиальную стратиграфию.

Такую функцию в последнее время все активнее берет на себя метод морфологического описания фольклорных произведений или, если на объект исследования взглянуть шире, — метод структурно-типологического анализа музыкальных и музыкально-словесных текстов, порождаемых самыми различными по историко-стадиальному состоянию бесписьменными традициями. В настоящем сборнике он использован при описании калужской былинной традиции в статье Ф. М. Селиванова и Л. Г. Канчавели и более широко представлен в двух предшествующих выпусках «Музыкальной фольклористики».

Историко-теоретическая методология музыкальной фольклористики находится в стадии становления. Многие еще требует специальной разработки или дополнительных разъяснений. А это побуждает кратко остановиться на тех сторонах историко-морфологического метода, которые вызывают порой скептические высказывания.

В основе нашей трактовки этого метода лежит не упрощенная идея прогрессирующей эволюции от простого к сложному, как об этом иногда думают (см. 98, с. 33—37), а понимание музыкального фольклора, как объекта, наиболее общие законы функционирования и развития которого аналогичны законам функционирования и развития языка (подробнее об этом см. 16, а также 13 б, с. 108 и 15, с. 179).

Историко-стадиальная интерпретация результатов анализа в сам метод морфологического описания, строго говоря, не входит. Ее придают ему не столько аналитические процедуры (принципы и техника моделирования музыкально-синтаксических структур — они являются лишь предпосылкой такой направленности), сколько природа исследуемого объекта, его полистадиальная структура. Для извлечения историко-теоретической информации необходимо прибегать к дополнительным приемам и принципам. Одним из них является принцип «от простого к сложному», понимаемый нами как общий закон всех самоорганизующихся систем, в том числе, и фольклорной системы.

Этот принцип не противоречит предположениям ни о неравномерности процесса исторического развития фольклора, ни о нарушении общей тенденции движения вперед периодами внезапного или постепенного регресса. Его действие не может обуславливаться и предположением о единстве законов музыкального развития всего человечества, поскольку традиции, эволюционирующие по различным музыкальным законам, хотя и различаются конечным результатом (на момент наблюдения), но в общем плане развиваются, как правило, от простого к сложному, от менее упорядоченного состояния к более упорядоченному.

Недоверие к этому принципу как инструменту историко-стадиальной стратиграфии высказывалось неоднократно. Это обусловлено, на наш взгляд, тем, что в нашей науке до сих пор не сформулированы ни критерии сложности текстов, ни критерии корректного соотнесения их в аспекте музыкально-технического строения.

Ясно, что «степень технической сложности», — говоря словами К. В. Квитки, — не может быть безусловным критерием для отнесения мелодии к древ-

нейшему или позднейшему периоду» (84, с. 14). Однако можно и нужно сформулировать ряд условий, при выполнении которых возможность введения критериев открывается.

Критерии сложности, очевидно, не могут быть абсолютными, а лишь относительными. Это значит, что степень сложности текста по какому-либо параметру его музыкального строения может быть определена только в сравнении с другим, одним или несколькими текстами. Естественно, что оценку целесообразно давать не суммарно, а отдельно по каждому параметру. Предпочтительнее сравнивать при этом не единичные тексты, а их совокупности. Что же касается критериев сопоставимости, то существо дела состоит в том, что для целей историко-стадиальной стратиграфии нельзя сравнивать любой текст с любым, поскольку для разностадиальных текстов критерии сложности, если они будут введены корректно, неизбежно окажутся различными. Уже сейчас можно утверждать, что конкретные условия сопоставимости текстов задаются системой парадигматических и синтагматических отношений морфологических единиц фольклора. Однако научное осознание этой системы, к сожалению, только начинается (см. 16).

Наконец в заключение — несколько слов об историографической проблематике настоящего выпуска. Она представлена двумя очерками (А. А. Банина и И. К. Свиридовой) и двумя рецензиями (Н. М. Бачинской и Т. Б. Гафурбекова).

Биографический очерк И. К. Свиридовой посвящен Н. А. Янчуку (1859—1921) — одному из активнейших деятелей дореволюционной отечественной фольклористики, организатору и бессменному председателю музыкально-этнографической комиссии, входившей в состав этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. Необходимость подобного рода работ, думается, давно назрела и ни у кого не вызывает сомнений.

Выбор рецензируемых изданий также обусловлен инструментально-музыкальной и стилистико-текстологической направленностью настоящего сборника. Монография Ф. М. Кароматова «Узбекская инструментальная музыка» (Ташкент, 1972) впервые освещает всю узбекскую инструментально-музыкальную традицию в целом. Примечательная особенность сборника «Свадебные песни Новгородской области» (Новгород, 1974) состоит в том, что в нем впервые в практику издания фольклорных материалов вводится их аналитико-текстологическое комментирование.

А. А. Банин

В. М. Щуров

**О РЕГИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ
В РУССКОМ НАРОДНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ
ТВОРЧЕСТВЕ**

Русская народная музыкальная культура обладает большим внутренним единством. В то же время в музыкальном фольклоре русских существуют местные традиции, заметно различающиеся между собой. На отдельные стороны этого явления собиратели и исследователи русской народной музыки обратили внимание давно.

Уже составитель первого печатного сборника русских песен В. Трутовский высказал следующее наблюдение: «Что же касается до голосов, то я прислушиваясь от многих, нашел что везде поют разными манерами» (209, с. 37). Правда, здесь скорее имелось в виду многообразие вариантов песен, нежели разнообразие местных песенных манер. Зато И. П. Сахаров, касаясь отличительных черт песен Москвы и Подмосковья, собранных Д. Кашиным, прямо указывал в своей книге «Песни русского народа» (1838 г.), что «изучать русское песнопение должно по разным городам» (82, с. 31).

Специальное внимание обратил на местные характерные свойства собранного им песенного материала М. Стахович в предисловии к песенному собранию, увидевшему свет в начале 50-х годов прошлого столетия. В связи с этим собиратель писал, характеризуя содержание IV тетради: «Этот отдел [...] заключает большей частью песни, собранные мною в губерниях степных. [...] Это уезды: Елецкий, Лебедянский, Данковский и смежные с ними. Говоря языком летописей и истории, это Рязанская Украина, за которою начиналось поле; сторона, имеющая много особого и характеристического в этнографическом отношении. Особенности местного наречия удержаны мною в тексте песен; часто попадаются в этом краю песни об полону татарском [...]. Песни эти отличаются совершенно особым складом. Песня есть самое верное выражение местного быта и характера» (200, с. 18).

Как видно из приведенной цитаты, М. Стахович отмечал и своеобразие южнорусского песенного репертуара, и отличительные черты местного говора, сказавшегося в конечном счете на харак-

тере исполнения песен, и особые стилевые свойства песен степных губерний. Причем своеобразие местной песенной традиции он ставил в прямую связь с особенностями истории и этнографии края, подчеркивая мысль, что в песнях отражается самобытность местного народного характера.

Существенные замечания о местных различиях в русском песенном фольклоре содержатся и в сборнике Н. Лопатина и В. Прокунина «Русские народные лирические песни» (см. 108). Так, об обрядовых песнях Н. Лопатин пишет, что «из них много местных, которые не идут далее известной округи, а иногда села» (108, с. 43). Для изучения обрядового фольклора собиратель рекомендует «обрядовые песни располагать по селам, по волостям или же по рекам и областям, более или менее сходственным в этнографическом отношении. В этих песнях легче всего будет усмотреть свойственные каждой местности особенности пения» (108, с. 48). Далее собиратель пишет, что «обрядовые песни должны издаваться с подробным этнографическим описанием обрядов, игр и обычаев села. Таким расположением сборника помимо того, что будет дана живая и образная картина народного быта, семейных преданий и обычаев,— будет дано ясное понятие о характере напевов известной местности в противоположность другой; будет дан удобный способ сличения всех особенностей пения, что может открыть широкое поле к изучению строя русских песен, способа подголоска, характера переходов» (108, с. 48). Таким образом, Н. Лопатин уже достаточно четко определяет задачи и указывает методику изучения местных традиций в обрядовом фольклоре, акцентируя внимание на двух сторонах явления — музыкально-этнографической и стилевой.

Первой работой, специально посвященной местным свойствам русского музыкального фольклора, можно считать статью В. Мошкова «Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении» (131)¹. Она начинается следующими словами, разъясняющими суть заинтересовавшего автора явления: «Одна из интереснейших и в то же время почти нетронутых 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 прочее. 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» (131, № 5).

Как видно из дальнейшего изложения, под «музыкальными говорами» автор подразумевает музыкальное произнесение поэтического текста, или слоговой ритм (в современном понимании).

¹ За указание на эту статью автор приносит благодарность редактору-составителю настоящего издания.

В. Мошков отмечает местные различия и в песенном репертуаре, и в стиле песен, в частности — в их вариантных видоизменениях. Рассматривая некоторые особенности песен, записанных Н. Пальчиковым, автор подробно описывает и собственные впечатления от пения русских старообрядцев в Белоруссии. Он отмечает сходство в поэтическом содержании песен переселенцев из России и песен Новгородской губернии и приходит к выводу о северном происхождении характеризуемой группы старообрядцев. Свою аргументацию В. Мошков подкрепляет сравнением стиля песен Севера и старообрядческих, находя сходство и в характере их многоголосия. Таким образом, песенный материал становится в статье Мошкова предметом исторического исследования.

Автора живо интересуют самые разные проявления местных традиций. Он описывает певческую манеру русских старообрядцев из Белоруссии, характеризует особенности произнесения слов в песенном распеве Курской и некоторых других русских губерний, сравнивает разные стили народного многоголосия, высказывает по ходу наблюдений интересные замечания о жизни современного ему народного музыкального искусства. В заключение Мошков пишет: «Остается только подивиться, как своеобразны бывают вкусы в различных местностях и по этому поводу в сотый раз припомнить русскую пословицу: «Что город — то норы, что деревня — то обычай» (131, № 5).

Можно назвать немало фольклорных изданий конца прошлого — начала нашего столетия, отражающих особенности народного пения в том или ином более или менее ограниченном регионе. Порой эти особенности фиксировались невольно: собиратели не ставили себе специальной задачи выявить местную специфику в собранном ими материале. Сами песни, записанные в одном селе или одном районе, демонстрировали характерные местные свойства. В одних случаях отличительные черты местных традиций проявлялись в песенном репертуаре — то есть в самом составе сборника, его жанровых и стилевых особенностях. В других — стремясь к возможно более точной характеристике собранного материала, собиратели описывали местную манеру в предисловиях и вступительных статьях. Так, Н. Пальчиков выявил некоторые существенные особенности народного многоголосия в одном из русских сел среднего Поволжья (144). Ю. Мельгунов, определяя признаки русской подголосочной полифонии, отметил, хотя и весьма приблизительно, отдельные черты южнорусского хорового распева на примере песен калужского села (118).

Достаточно выпукло местные стилевые черты проступают в материалах экспедиций Песенной комиссии Русского географического общества. Богатая коллекция образцов музыкального фольклора русского Севера собрана Ф. Истоминым и Г. Дютшем в Архангельской и Олонецкой губерниях (74), а затем пополнена Ф. Истоминым и С. Ляпуновым, записавшими песни Вологодской, Вятской и Костромской губерний (75). В дальнейшем публикации работ Песенной комиссии Русского географического общества приобрели

популяризаторский характер, и в хоровых обработках И. В. Некрасова уже трудно уловить местную стилевую характерность собранных песен.

Более разнообразно местные стили русского народного пения представлены в Трудах Московской музыкально-этнографической комиссии (см. 207, 208). Среди прочих сведений мы находим здесь записи и характеристику русских песен, собранных на побережье Белого моря, на Дону, в среднем Поволжье, в Пермской, Вологодской губерниях.

Особенно ценны большие собрания песен, записанных Е. Э. Линевой (101, 102) и А. М. Листопадовым (106). Главное внимание оба исследователя уделили собиранию и изучению русского народного многоголосия, поскольку после открытий Ю. Мельгунова и Н. Пальчикова именно эта проблема стояла на повестке дня. Е. Линева не только отметила черты песенной стилистики в некоторых северных, центральных и южных районах России, но и описала манеру исполнения песен народными певцами, широко используя оригинальную народную терминологию. Считая метод расшифровки фонограмм, использованный Е. Линевой, недостаточно точным, Листопадов применял комбинированный способ записи, сочетая фиксацию песни на фоновалике с нотированием по слуху. Степень достоверности записи А. Листопадова еще до конца не выяснена. Несомненно, однако, что особенности структуры и лада, свойственные донскому музыкальному фольклору, отражены им достаточно точно. Важно также, что в обширной коллекции Листопадова представлены разные песенные жанры, сделаны описания народных обрядов (хотя и в усредненной, обобщенной форме, без выявления деталей отдельных местных разновидностей).

Большой интерес представляет также собрание северно-русских былин, записанных на фонограф А. Д. Григорьевым. Это первый в русской фольклористике пример целенаправленного собирания произведений одного жанра в пределах ограниченного ареала (см. 53, 54, 55).

Проблема местных традиций народного пения особенно интенсивно разрабатывается отечественной фольклористикой в советское время. Отчасти это связано с широким собиранием фольклора в различных областях России. Наряду с «областными» сборниками, во вступительных статьях к которым собиратели отмечают локальные особенности публикуемых песен, появляются специальные научные статьи и исследования, посвященные отдельным аспектам данной проблемы.

В сборнике Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд «Песни Пинежья» (47), например, само расположение материала подчеркивает задачу собирателей: выявить не только общие региональные стилевые черты собранного материала, но и обнаружить частные отличия в певческой манере разных народных исполнительских коллективов. В сборнике приведены варианты одних и тех же песен, записанных в разных селах от разных исполнителей.

Большое значение придавал изучению местных особенностей народного музыкального искусства К. В. Квитка. Об этом свидетельствует направленность его собирательской работы в курском регионе, а также разработка им ряда теоретических положений, связанных с историческим аспектом музыкальной фольклористики. По мнению К. Квитки, приступая к исследованию русского музыкального фольклора, необходимо заботиться о том, чтобы «прежде всего было установлено, научно описано с расчленением по местностям то русское, что подлежит сравнению с иноземным» (83, с. 80). И далее: «Карта распространения элементов народной музыкальной культуры в XIX—XX веках не составлена, и материалов для географии их собрано слишком мало. Между тем вряд ли можно выдвинуть более надежный способ проверки предположений о средневековой светской музыке, чем способ сравнения данных этой географии с историческими исследованиями (или хотя бы намечаемыми экономическими областями), территориями древнерусских «земель», княжеств и позднейших политических и административных образований» (83, с. 90).

Изучение местных традиций народного творчества в связи с историческими предпосылками их формирования может помочь, по мысли К. Квитки, анализу становления и развития жанров музыкального фольклора. Квитка выдвигает задачу составления карты местных элементов в народном творчестве, далеко не решенную еще и в наши дни. Именно в выявлении стилевых признаков, отличающих одну местную песенную традицию от другой, видит Квитка самостоятельную задачу музыкальной фольклористики как науки: «Вполне самостоятельно музыковеды-фольклористы могут установить «ареалы распространения» типов напевов и элементов их формы» (83, с. 91). И далее: «Музыковеды-фольклористы, — писал ученый, — должны [...] привести в известность и систематизировать с особым вниманием к географическому распространению собственно музыкальные памятники, то есть записи напевов» (83, с. 98).

К. В. Квитка указывал на необходимость исследования стилевых особенностей песни во взаимосвязи с исполнительскими: «Необходима высококачественная звукозапись, дающая возможность воспроизводить окраску звука и все поддающиеся фиксации особенности исполнения. Для познания стиля недостаточна фиксация музыкальным письмом, как и все данные, воспроизводимые зрением, а не слухом» (83, с. 85). И далее: «Дать науке полноценную запись произведения народной музыки — это не значит дать только нотную запись. Необходимо описание способа исполнения, обстановки, выявления места, какое занимает это произведение в народном быту» (83, с. 37). Здесь, наряду с необходимостью выявления особенностей исполнения песни, указывается также на важность фиксации форм ее бытования, музыкально-этнографических данных.

Продолжательницей дела К. В. Квитки по собиранию и изучению русского музыкального фольклора на юге России стала

А. В. Руднева. Ее работы — сборник «Народные песни Курской области» (см. 177) и книга «Курские танки и карагоды» (см. 179) — важная веха в изучении местных традиций русского музыкального фольклора. Отличительные черты народного пения показаны в этих работах на примере одного жанра, весьма типичного для данной обследуемой территории. Автор характеризует не только стилевые признаки песен, но и формы их бытования, а также исполнительские приемы народных интерпретаторов. Интересно, что по примеру Е. Линевой, А. В. Руднева широко привлекает в качестве научной аргументации оригинальные суждения и высказывания народных певцов, инструменталистов и танцоров об исполняемых ими произведениях.

За последние годы появилось еще несколько работ, в которых исследуется бытование одного жанра в ограниченном ареале. К ним можно отнести попытку реконструкции северного свадебного обряда на Терском берегу Белого моря, предпринятую Д. Балашовым и Ю. Красовской (9), а также работы Б. Ефименковой (62; 63), А. Мехнецова (120; 121), А. Банина (10; 11), И. Истомина (72) и другие.

Проблема местных традиций в народном музыкальном искусстве затрагивается в книге Т. Бершадской «Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной песни» (22). Главное внимание автор уделяет особенностям многоголосного строения русских песен, рассматривая также их ладовые, мелодические, ритмические закономерности. Характеристике региональных особенностей русской песни посвящена вторая часть исследования.

В период работы над книгой (начало 50-х годов) Т. Бершадская располагала еще достаточно ограниченным фактологическим материалом. Поэтому сделанные ею выводы в ряде случаев спорны. Например, воронежские и смоленские песни отнесены автором к одной стилиевой группе, обозначенной как «среднерусская». На самом деле песни Смоленщины резко контрастны воронежским по стилю. В них очевидны признаки западнорусской традиции, в то время как воронежский фольклор по своей песенной стилистике, на наш взгляд, должен быть отнесен в основном к южному региону. Ошибка произошла в результате того, что для анализа были взяты смоленские и воронежские песни, распетые одним исполнительским коллективом — хором имени Пятницкого.

Анализ донского казачьего многоголосия также не во всем точен, поскольку записи А. Листопадова, на которые опиралась Т. Бершадская, не вполне достоверно воспроизводят фактуру донской песни.

Наиболее удачной получилась характеристика северной песни, основанная на материалах сборника «Песни Пинежья» (47).

В довоенный период, кроме этого сборника, были изданы лишь единичные коллекции, отражающие местную стилистику народного пения (см. 136, 185). Возможности сопоставления местных явлений в русском музыкальном фольклоре значительно расширились

после выхода в свет серии областных сборников 50—60-х годов. К ним мы обратимся ниже, когда пойдет речь о наиболее существенных отличительных чертах народного пения и музицирования в конкретных географических зонах.

В общетеоретическом плане проблема местных традиций русского народного музыкального творчества в настоящее время изучена еще недостаточно. Некоторые принципиальные положения, связанные с музыкально-стилевой стороной этого сложного и много составного явления, содержатся в работах В. Л. Гошовского (см. 51, 52).

Местные стили народного пения В. Гошовский называет «музыкальными диалектами». Он высказывает справедливую мысль о том, что местные особенности пения формировались на протяжении веков в связи с историческими, социально-экономическими и географическими условиями, а также в результате взаимодействия различных племен (этнических групп) внутри народа и взаимовлияния двух соседних народов (51). И далее: «Диалектные черты музыкального фольклора являются следствием формировавшегося длительного время музыкального мышления народа. Вот почему они проявляются в исполнении народных певцов с определенной закономерностью, последовательно, независимо от их индивидуального вкуса, способностей и даже желания» (51). Однако, развивая эту мысль, В. Гошовский, на наш взгляд, неточно определяет механизм данных процессов: «Даже в том случае, когда он (народный певец. — В. Ш.) по своему твердому убеждению творит новую песню, он волей-неволей создает лишь новый вариант известного народного произведения» (52, с. 11).

Соглашаясь с первой частью выводов цитируемого автора, касающихся объективных факторов в сложении местных традиций народного пения, обусловленных законами формирования музыкального мышления в народной среде, нельзя безоговорочно принять его утверждение о полном отсутствии творческого начала в данных процессах.

Действительно, консервативное начало в народном искусстве весьма сильно. И сохранение в песенном репертуаре той или иной местности некоторых элементов, дошедших из глубины веков, возможно, еще со времен былой племенной раздробленности, в самом деле могут сказаться на своеобразии определенной локальной песенной традиции.

Однако наряду с консервативной, в народном искусстве отчетливо проявляется активная тенденция к развитию, видоизменению, прямому обновлению музыкальных и поэтических форм. Причем эта развивающаяся тенденция также играет весьма важную роль в формировании местных особенностей народного пения. Народный певец не копирует слепо воспринятый напев, а воспроизводит его, стремясь усовершенствовать в соответствии с личным вкусом. Не случайно два одаренных певца, живущих по соседству, споют одну и ту же песню несколько по-разному, а на двух улицах большого русского села варианты песен нередко уже заметно разли-

чаются между собой. В подтверждение высказанному приведем начальные построения запевов одной песни, записанной от трех разных певцов из одного южнорусского села:

1

а) Запев Е. Сапелкина



б) Запев А. Н. Хадзыкиной



в) Запев А. И. Чертовой



Как видим, запевы различаются между собой в ладовом, интонационном, ритмическом отношениях.

Наблюдая на протяжении длительного периода жизнь народного искусства в одном селе, мне не раз приходилось убеждаться в том, насколько существенно видоизменяется со временем песня в процессе коллективного варьирования. Например, баллада «Похотелось нашей Дуняше за разбойничка замуж пойти» в 1961 году в исполнении народного ансамбля из белгородского села Афанасьевка имела следующую форму:





запев: $\frac{\text{напев}}{\text{стих}}$ $\frac{A}{A}$ хоровой раздел: $\frac{B, B_1 B_2}{BAB}$

В 1976 году я предложил тем же певцам спеть ту же песню и начал запев сам, руководствуясь старой записью. Однако меня не поддержали, сказав, что песня поется не так. Оказалось, что к данному времени она приобрела следующую структуру:

15



запев: $\frac{\text{напев}}{\text{стих}}$ $\frac{A A_1}{AB}$ хоровой раздел: $\frac{A_2 A_3}{AB}$

Это видоизменение произошло главным образом за счет перетонирования мелодии запева и объединения двух первых фраз в сольном изложении. Форма стала более динамичной.

В том же селе первый раздел песни «Мне не спится ноченькой» в 1958 году излагался в натуральном миноре. К концу 60-х годов этот раздел приобрел подчеркнуто дорийскую окраску, придающую звучанию более экспрессивный оттенок.

Подобных примеров можно было бы привести еще множество. Причем обычно лирическая песня видоизменяется быстрее, чем обрядовая, оберегаемая традицией.

Данные и многие другие факты свидетельствуют о том, что удачные творческие находки того или иного певца закрепляются в сознании окружающих. Так, в процессе творческого общения ярких певческих индивидуальностей, оказавшихся связанными в силу тех или иных исторических, административных, хозяйственных и прочих обстоятельств, и складываются местные традиции музыкального народного творчества.

Одну из главных движущих сил в образовании местных традиций следует искать прежде всего в эстетических потребностях народа. Это касается всех жанров русского музыкального фольклора без ограничения. Существует точка зрения, согласно которой обрядовые формы, особенно наиболее архаичные, лежат вне сферы искусства. Такой точки зрения придерживается, в частности, даже Ф. А. Рубцов — известный сторонник взгляда на фольклор как на творческое явление. Он пишет, например, следующее: «Однофразовые напевы существовали и существуют лишь в таких песнях или — скажем — песенных формах, содержание которых в связи с их назначением не требует развития музыкального образа, углубляющего поэтический «подтекст»... В таких напевах-формулах нет необходимости развивать напев, нет и внутренней потребности строить его «по законам красоты». Они строятся по законам целевого назначения» (176, с. 218). (Имеются в виду календарные обрядовые песни — заклички весны, овсени).

Между тем эстетический критерий в выборе и исполнении самых древних по происхождению и самых архаических по обрядовому смыслу песен не менее существенен в народной певческой практике. Достаточно послушать, как чисто, слаженно, с прекрасным соблюдением ансамбля исполняются в народе обрядовые песни, как явно любят их певцы красотой слитного заключительного унисона.

Насколько важен в музыкальном фольклоре эстетический фактор, показывает, в частности, следующий пример. Невдалеке от подмосковного поселка Болшево, где я в 1971 году жил на даче, на лугу у берега Клязьмы паслось стадо. Местный пастух по утрам и вечерам увлеченно играл на жалейке, старательно выводя мелодии, казавшиеся окружающим примитивными. Колхозные доярки пытались урезонить настойчивого музыканта, бранили его, уверяя, что его монотонная игра всем надоела. Однако никакие увещания не помогали: изо дня в день часами разносились по окрестностям незамысловатые пастушьи наигрыши. Пастух играл с наслаждением.

Стремление к красоте и определяет, очевидно, развитие народ-

ного творчества в целом, в том числе и формирование местных традиций. Изучая процесс складывания местных особенностей народного пения и музицирования необходимо постоянно помнить о творческой природе фольклора, об эстетических потребностях, стимулирующих народных певцов и музыкантов, иными словами, рассматривать фольклор как явление народного искусства. Именно в таком аспекте рассматривалась эта проблема на теоретической конференции «Местные стили музыкального фольклора», организованной Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР в 1971 году. Результаты ее работы частично отражены в сборнике научных статей под редакцией А. А. Банина («Музыкальная фольклористика». Вып. 2.— М., 1978)¹. В том же направлении развиваются положения и настоящей статьи, в основу которой положен доклад, прочитанный автором на открытии конференции.

* *
*

Для того, чтобы осмыслить процессы, происходящие в народном музыкальном искусстве при образовании местных традиций, важно учитывать те внешние причины, которые способствовали и продолжают способствовать либо консервации, либо видоизменению тех или иных песенных и инструментальных форм. Назовем, в частности, такие исторические причины, как миграция населения, смешение восточных славян, а позже — русских, с другими племенами и народами, влияние на русскую народную культуру фольклора народов, живущих в близком соседстве. На образование и сохранение характерных местных черт в народном искусстве влияет также длительная обособленность той или иной группы населения. Например, в пении семейских Забайкалья и казаков-некрасовцев, долгое время живших в отдалении от основных центров русской культуры, наблюдаются яркие локальные стилевые признаки (234, 198).

Сильное эмоциональное воздействие на народных певцов оказывает окружающая природа. Из-за различий природной среды, песни жителей степей, по-видимому, должны отличаться от песен, звучащих в лесной полосе, народное искусство суровых северных районов не может быть абсолютно тождественно фольклору местности с солнечным, теплым климатом. На характер и манеру пения при этом влияют особенности окружающего певцов пространства: в горах голос звучит иначе, чем в степи, а в лесу — иначе, чем в открытом поле.

В связи с различным хозяйственным и бытовым укладом в разных краях русской земли возникают неодинаковые условия традиционного исполнения песен, что несомненно также приводит к

¹ См. например, статью А. М. Мехнецова, посвященную фольклору старожилов томского Приобья (121), статью С. Л. Браз о стилевых особенностях песен реки Лузы (25), мою статью об общих стилевых чертах и индивидуальных признаках песен одного южнорусского села и некоторые другие.

возникновению местных отличительных черт в народном творчестве. Например, хлеборобы черноземной полосы с песнями идут в поле, с песнями же возвращаются с работы. Теплыми летними вечерами молодежь здесь собирается на «вулицу», где водит хороводы, поет «уличные» песни. Таким образом, в этих местностях преобладает пение на открытом воздухе. Напротив, на Севере принято чаще петь в избе, на посиделках. У поморов существуют даже особые «утушные» хороводы, которые водят внутри помещения. По-видимому, именно этими различиями в условиях исполнения можно объяснить, почему южные песни звучат резко и открыто, а северные — мягко и собранно. Местные особенности бытового и хозяйственного уклада влияют также и на формирование системы жанров фольклора. Так, в земледельческих районах важную роль в местном репертуаре играют песни, связанные с крестьянским календарем. А для Севера, например, характерно преобладание эпических жанров. Исследователи не раз указывали на то, что сказительская традиция Севера поддерживается обычаями этого края. Так, например, уходя на промысел, рыбаки-поморы брали с собой старика — исполнителя «старин» за равный пай добычи.

При изучении местных традиций важно учитывать, что каждое новое поколение вносит свои коррективы в жанровую структуру фольклора, обогащая народную культуру новыми явлениями, характерными для данной эпохи. При этом старые, традиционные пласты фольклора остаются в относительной неприкосновенности.

Мне привелось в 1963 году записывать песни среди молодежи на молочной ферме в селе Нижние Пены Ракитянского района Белгородской области. Молодые доярки знали песни советских композиторов, слышанные по радио, и современные лирические народные песни. В то же время они хорошо усвоили состав песен местного свадебного обряда, поскольку свадьбы в этой местности справляются, как правило, по старому обычаю, при активном участии молодежи в обрядовой церемонии. Примечательно, что современные песни девушки пели мягко, в несколько округленной вокальной манере, приближающейся к манере певцов-профессионалов, и произнося слова литературно. Однако при пении свадебных песен они как бы преображались, пели очень резко, жестко, открыто, на полуулыбке, с использованием местного говора, то есть они точно подражали характерной для юга России манере, свойственной пению старших.

Когда мы изучаем местные особенности народного музыкального творчества, недостаточно ограничиваться рассмотрением лишь стилевых качеств исследуемого материала. Существует по крайней мере три группы признаков, определяющих своеобразие местных традиций в музыкальном фольклоре.

Первую группу составляют те признаки, которые связаны с характером и формой бытования народных песен и инструментальных пьес в определенной местности. Здесь имеются в виду отличительные особенности обрядов, сопровождающихся пением, а так-

же привычные для данного района условия исполнения песен (в поле, на сельской улице, на «беседах» и «посиделках», на «вечорках» и т. п.) (106). Встречаются, например, специфические местные обряды, не известные за пределами одного определенного района. Так, пока только в Новгородской области экспедицией Института русской литературы АН СССР обнаружен особый зимний обряд «Прхороны дударя»¹, сопровождающийся пением особых обрядовых песен. В той же местности по свидетельству А. А. Банина существует обычай своеобразного музыкального ауканья. В ряде районов Горьковской области и сопредельных с ними районах Владимирской и Костромской областей фольклористы отметили бытование так называемых «выюнишных» песен, которые связаны с особым местным обрядом весеннего величания молодоженов. По сведениям Т. Кирышиной, участницы экспедиций ГМПИ имени Гнесиных, в Костромской области в середине Великого поста ребятишки ходили по дворам с песней «Кресты-бересты», выполняющей функцию своеобразной весенней колядки, либо волочебной песни.

К отличиям в характере бытования произведений народной музыки можно отнести также неоднородность песенного репертуара в разных районах. Например, свадебные песни с припевом «Ладу, ладу, душель моё» распространены в южных и юго-западных районах России. А. М. Листопадов отмечает наличие особых «казацких» песен с исторической тематикой в репертуаре донских станичников; подобные песни обычно исполнялись во время военных походов. Б. И. Рабинович считает, что распространение лирической рекрутской песни «Петербургская дорожка» относится главным образом к Владимирской земле (169). К первой группе можно отнести также признаки, связанные с особенностями местного народного инструментария, поскольку эти особенности определяются условиями бытования инструментов. Достаточно вспомнить в связи с этим владимирский пастуший рожок или курские кугиклы, брянские кувички (русскую флейту Пана), игра на которых сопровождает характерные местные пляски.

Отличительные особенности местной хореографии в ее немзыкальных, композиционно-танцевальных и пантомимических формах также условно можно отнести к первой группе признаков. Так, курские танки (179) по характеру хореографии резко отличаются, скажем, от «поморских утушных»¹ (92) или сибирских «круговых» (120) хороводов. Все, что принадлежит к первой группе признаков, может быть выявлено без музыкального анализа с помощью простого описания.

Вторую группу признаков составляют особенности музы-

¹ По сведениям В. В. Коргузалова, этот обряд совершался следующим образом. Во время святок вызывали из дома одну из местных девушек и под песню с припевом «Охти, дударь» обсыпали золой, а затем, играя, забрасывали снежками и шутя закапывали.

кальной стилистики. Они ясно видны при анализе нотных записей музыкального фольклора. Каждая местная «школа» использует целый арсенал излюбленных средств художественной выразительности: это и местные особенности композиции и структуры песенного стиха, и своеобразные черты мелодического, ладового развития напевов, оригинальные приемы многоголосия, ритмики, формообразования, сообщающие песням и инструментальным пьесам данного района неповторимый облик. Так, резко различаются по стилю изложения два варианта свадебной песни «Затрубили в трубушку рано по заре», один из которых записан от уроженки Смоленской области, а другой — от жителя белгородского села (см.: «Сов. музыка», 1967, № 3, нот. пример на с. 99).

Третью группу признаков образуют специфические исполнительские приемы, свойственные народному пению и музицированию в том или ином районе. На разных территориях песни звучат по-разному: резко, открыто (на юге России), либо мягко и собранно (у поморов, в центральных областях, в Поволжье), в высоком звонком головном регистре (напряженно — на Юге, у мужчин, легко — на Севере у женщин) и в предельно низком грудном (в Сибири у старожилов). В одних случаях (в Брянской области) каждая строфа песни завершается высоким возгласом — «гуканием», в других — своеобразным интонационным спадом. Можно назвать еще множество тех характерных качеств исполнения, которые нередко невозможно зафиксировать в нотной записи, и тем не менее без их изучения нельзя полно выявить своеобразие определенной местной традиции в музыкальном фольклоре.

Показателен пример обрядовых песен, записанных в Сибири (село Иловка Томской области) от старых переселенцев из южных районов России, приведенный А. М. Мехнецовым на конференции: «Местные стили в музыкальном фольклоре». За два столетия бытования в новых условиях свадебные песни сохранили, в основном, композиционное сходство с южно-русскими, однако по темпу, tessiture, характеру звучания и эмоциональному выражению они уже целиком принадлежат сибирской традиции. Они исполняются строго, собранно и мягко в противоположность резкому, темпераментному, подчеркнуто-эмоциональному пению на юге России. Структурный анализ нотной записи в данном случае выявит в песнях поздних переселенцев в Сибирь стилевую близость южно-русской традиции, но не позволит в полной мере охарактеризовать их образный строй.

2

1. ДУБРАВУШКА ЗЕЛЕНАЯ

а) с. Иловка Белгородской области

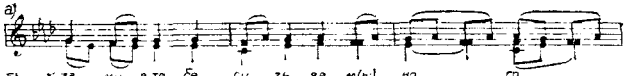
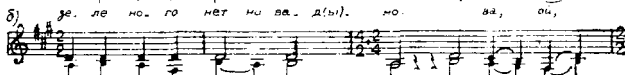
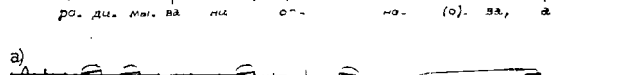
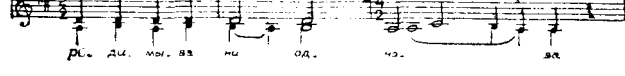
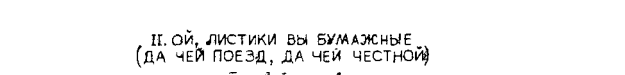


1. О, кр(о), да каз, му я те, бе суго, да м(ы), но, го, ай,

б) с. Иловка Томской области

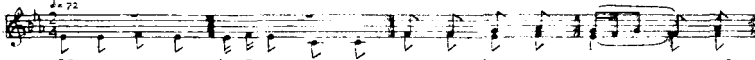
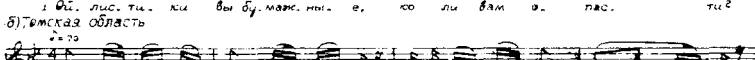


2. В зе му те бе ро, ду м(ы), но, го, а

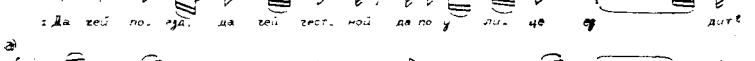
а) 
 б) 
 в) 
 г) 
 а) 
 б) 
 в) 
 г) 

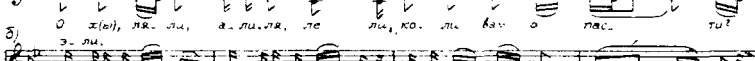
II. ОЙ, ЛИСТИКИ ВЫ БУМАЖНЫЕ
(ДА ЧЕЙ ПОЕЗД, ДА ЧЕЙ ЧЕСТНОЙ)
Тилова́й напе́в

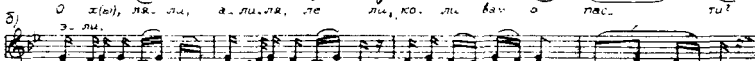
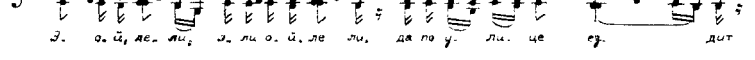
а) Белгородская область

а) 
 б) 

б) Омская область

а) 
 б) 

а) 
 б) 

а) 
 б) 

Совокупность стиливых и исполнительских признаков сообщает местный колорит звучанию песен независимо от их жанровой принадлежности. В традиционных жанрах это заметнее, что вполне естественно в силу более длительного времени их жизни и развития. Однако даже поздние городские и современные песни распеваются нередко в особой местной манере. Достаточно вспомнить, как на одной из встреч с народным вокальным ансамблем из белгородского села Афанасьевка во Всесоюзном Доме композиторов сельских певцов попросили спеть какую-либо современную песню. Они исполнили «Уральскую рябинушку» Е. Родыгина, изменив ладовый склад напева и форму кадансирования, приблизив хорошую партитуру к привычным местным стиливым нормам.

В то же время внутри каждой местной традиции песни разных жанров ощутимо различаются по характеру изложения и звучания, не выходя при этом из рамок, определяемых законами регионального музыкального стиля. Подобные случаи можно рассматривать как проявления жанровой стилистики внутри местных песенных традиций. Так, в брянском селе Курковичи календарные песни исполняются в архаической традиционной манере. В них используется ограниченный звукоряд, звучат они насыщенно, звонко, завершаясь традиционным «гуканием»:

3

$\text{♩} = 52$

1. Се- ра- а ты зе- зю- ле(у)- тка,

ле- сом ля- тишь, да не ку- ка... (у) о (ешь)

Песни же городские излагаются в гомофонно-гармонической фактуре. Голоса певцов звучат облегченно, прозрачно, в высоком мягком регистре.

4

$\text{♩} = 100$

1. Си- дел Ва- ня на ди- ва- не,

гай пос- лед- ний до- пи- вал.

си- де- л(ы) Ва- ня

на ди- ва- не,

гай пос- лед- ний до- пи- вал.

Однако при внутреннем различии между музыкальной трактовкой песен, принадлежащих к разным жанрам, общее соотношение

стилевых признаков свойственно именно данной, а не какой-либо иной традиции.

В целом, под местной традицией в народном музыкальном творчестве подразумевается совокупность условий бытования, черт стиля и приемов исполнения, придающих своеобразие и характерные отличительные свойства музыкальному фольклору определенного народа в одной ограниченной местности.

* *
*

Одним из коренных вопросов, связанных с изучением местных традиций в музыкальном фольклоре, является определение стиливых ареалов.

Границы между местными традициями всегда относительно, причем по широте они имеют множество градаций. Первичной в формировании местных особенностей пения является творческая личность, индивидуальность одного певца или музыканта. У каждого одаренного мастера народного пения или исполнителя на народном инструменте имеются свои приемы трактовки произведения фольклора. Кроме того, каждый активный участник народного обряда вносит свои, иногда весьма заметные детали в его течение. Именно поэтому личность свата, свахи, дружки, тысяцкого на свадьбе играет немаловажную роль, и организаторы церемонии всегда внимательно подбирают основных участников обряда. Можно обнаружить едва уловимые детали, придающие некоторое, еще незначительное, стилевое своеобразие исполнительскому почерку одного слаженного народного коллектива. Нередко на разных улицах одного большого села поют несколько по-разному, на что обратил внимание еще Н. Пальчиков (144).

Заметнее проступают различия в народном пении разных сел, даже расположенных по соседству. Однако при бесчисленном многообразии местных явлений в народном музыкальном искусстве, существуют определенные закономерности, по которым та или иная музыкальная народная традиция на некоторой весьма значительной территории обладает большой общностью музыкально-этнографических, стиливых и исполнительских признаков. Причем в зависимости от того, какой степени отличия принимаются в расчет при сопоставлении местных особенностей пения и зависит широта границ характеризуемой традиции. Например, песенный фольклор Терского берега Белого моря или Мезени можно рассматривать в ряду традиций русского Севера. В основу изучения местных особенностей пения и должно лечь выявление и изучение подобных относительно замкнутых в себе и по-своему характерных стиливых общностей в фольклоре.

Для того, чтобы найти действенную методику выявления местных традиций в народном музыкальном искусстве, необходимо определить характерные причины, способствовавшие в прошлом

формированию локальных явлений и влияющие в наши дни на их сохранение или преобразование.

Существует точка зрения о необходимости изучения местных особенностей пения по рекам. Следуя рекомендациям Н. Лопатина, ее придерживается, в частности, Е. В. Гиппиус¹. Такая методика может оказаться действенной далеко не во всех случаях. Она оказывается рациональной только в том случае, если река на протяжении длительного времени была единственным или главным средством сообщения в том или ином районе. Например, определенное стилевое родство обнаруживается в песнях, записанных в русских селах по берегам Нижней Тунгуски, притока Енисея (228), поскольку река течет среди глухой, непроходимой тайги. Даже в наши дни водный способ передвижения в этих местах дополнен лишь одним — воздушным. Естественно, что общение местных жителей, в том числе и культурное, обусловлено в данном случае необходимостью передвижения водным путем, который служит важным средством объединения людей. Поселения в названном регионе расположены далеко друг от друга, иногда на расстоянии 200—300 километров. Неудивительно поэтому, что в разговорах местного населения можно услышать упоминание о лицах, живущих на расстоянии 500 километров от данного населенного пункта, как о близких знакомых, с которыми часто приходилось встречаться, общаться. Таким образом, единство музыкальной народной традиции в бассейне одной реки в данном случае легко объяснимо.

Примечательно, что несмотря на то обстоятельство, что Лена несет свои воды в 20-ти километрах от верховьев Нижней Тунгуски, песенная традиция ленских поселений совсем иная. Сходная картина общности песенной манеры в поселениях по берегам одной реки наблюдается в ряде труднодоступных районов Севера Европейской части России (на Печоре, Мезени, Пинеге).

В то же время в тех местностях, где реки уже давно перестали быть главным средством сообщения, культурному единению людей способствовали и способствуют иные факторы, никак уже не связанные с «речным принципом». Так, в селах Орловской области, расположенных на территориях, относящихся к разным речным бассейнам (Окскому и Днепровскому), экспедицией Московской консерватории 1968 года не было отмечено существенных стилиевых различий в народном пении. В данном случае культурному единению людей в прошлом способствовали особые хозяйственные и административные факторы, связанные, по-видимому, с освоением южных окраин Московского государства XVII столетия ратными людьми южнорусского пограничья (227).

Большие реки нередко не объединяют, а наоборот, разделяют народные традиции. Так, в Горьковской области песенная культура Левобережья, по свидетельству собирателей (Н. М. Бачинской,

¹ Данная методика взята также за основу в упоминавшихся работах Б. Ефименковой, С. Браз, И. Истомина.

А. А. Банина), во многом отличается от песенной культуры При-
добережья.

Необходимо учитывать живую изменчивость границ местных явлений в фольклоре, связанную с разнообразным изменением условий бытования народного искусства в результате меняющейся исторической обстановки. Так, современная картина местных явлений в фольклоре отражает некоторые древние следы былых славянских племенных объединений. Например, Т. Карнаух обнаруживает наличие сходных календарных обрядовых песен на территории, соответствующей границам древнеславянского племени кривичей (79). В южных и юго-западных районах можно предполагать наличие остаточных явлений глубинной культуры полян и северян. Объединение земель внутри русских княжеств Киевской поры также привело, очевидно, к образованию относительно замкнутых культурных общностей. Затем возникновение местных особенностей в музыкальном фольклоре было во многом обусловлено административным делением по губерниям и волостям. В частности, организация регулярных ярмарок в волостных центрах без сомнения способствовала культурному общению и взаимодействию окрестного населения. На западе России в общую жанровую систему фольклора некоторые относительно поздние компоненты были, по всей вероятности, привнесены польско-литовским воздействием в период территориальных споров между Московским государством и Речью Посполитой. Этим, в частности, можно объяснить распространение в западных районах песен кантового происхождения. В той или иной мере сказались на кристаллизации местных явлений в фольклоре и более поздние территориально-административные переустройства.

Исходя из положения о множественности компонентов, входящих в понятие «региональная традиция в фольклоре» (условия бытования, стилистика, манера исполнения), целесообразно при изучении местных особенностей пения и музицирования применять методику, включающую различные направления исследования: запись и нотирование произведений фольклора, их анализ; выявление характерных исполнительских приемов; фиксация условий, в которых обычно исполняется песня (особенностей обрядов, обычаев, связанных с пением и музицированием). Важно также отмечать отношение самих певцов и музыкантов из народа к исполняемым произведениям, оценивать смысл народной терминологии.

Необходимо, кроме того, обращать внимание на особенности местного говора. Это, во-первых, помогает определить некоторые существенные исполнительские детали, связанные с манерой произнесения слова; во-вторых, несмотря на то обстоятельство, что закономерности складывания языковых элементов и местных традиций в народном искусстве в основе своей различны, в то же время, как определенный диалект или говор, так и местная традиция в фольклоре в том же регионе могли возникнуть в результате сходных исторических процессов, и поэтому их границы могут совпадать, либо приближаться друг к другу. Поэтому выявление

зоны распространения того или иного говора или диалекта может помочь определению границ соответствующей музыкально-стилевой зоны. Например, установленный диалектологами район распространения народного термина «играть песню» (в противоположность термину «петь песню»), охватывающий широкую территорию в основном к югу от течения Оки до встречи с украинскими поселениями (см. 5), по нашим наблюдениям, соответствует ареалу южнорусской народной музыкальной традиции с ее опорой на плясовые, «игровые» жанры (227). В данном случае народный термин возник из существа самого обычая петь песню, играя, двигаясь. Поэтому подобное прямое соответствие языковых явлений музыкальным вполне закономерно. Большую помощь в изучении региональных явлений в народном искусстве могут оказать сведения из области истории, этнографии, искусствознания (в области народного прикладного искусства и народной архитектуры) и других смежных наук.

Определяющим при характеристике той или иной местной традиции в музыкальном фольклоре должен служить эстетический критерий. Самое существенное, что необходимо сделать при сравнении различных компонентов, придающих своеобразие народному пению и народному музицированию в данной местности, — это определить тот конечный художественный результат, который достигается благодаря их взаимодействию. В каждой местности народная музыка имеет особый эмоциональный настрой, сообщающий неповторимый доминирующий оттенок ее образности. Обнаружить этот главный оттенок и необходимо в конечном счете для осознания основных отличительных черт данной традиции.

* *
*

Русская фольклористика еще не располагает достаточными данными для фиксации точных границ всех бытовавших местных традиций, и даже для выявления хотя бы большей части их характерных признаков. Однако интенсивная собирательская работа, развернувшаяся в последние годы, значительно расширила наши представления о многообразии местных явлений в русском фольклоре. С известным приближением и в самых общих чертах на основании имеющихся данных можно охарактеризовать основные региональные особенности в русском народном музыкальном искусстве.

Автор берет на себя смелость высказать некоторые положения предварительного характера, опираясь на факты и наблюдения, почерпнутые в работах многих фольклористов, и соотнося их с собственными полевыми наблюдениями, а также с впечатлениями, вынесенными из знакомства с материалами многочисленных студенческих фольклорных экспедиций.

В русском музыкальном фольклоре в настоящее время вырисовывается семь основных стиливых географических зон: севернорусская, южнорусская, среднерусская, западнорусская, средне-

волжская, уральская, сибирская. Традиции донских, оренбургских, терских казаков, при всей их оригинальности и характерности, не выходят по основным признакам из общего русла южнорусского искусства.

Стилистически неоднородную картину представляет фольклор Кубани, осваивавшейся русскими и украинцами сравнительно поздно, не ранее XVIII столетия.

Наиболее цельными и самостоятельными являются традиции, сформировавшиеся до начала XVIII столетия и послужившие основой для образования более поздних местных культур. Так, например, в одной из экспедиций в русские поселения Алтая в г. Змеиногорске (в районе бывших Демидовских заводов) мною был записан напев свадебной песни. Известно, что Демидовы в XVIII столетии переселяли на Алтай крепостных с Урала. Вполне естественно, что в алтайской песне сохранилась традиционная метроритмическая структура, свойственная многим свадебным песням уральской традиции. Для сравнения приведем контрастный по характеру, но сходный по структуре пример, записанный С. И. Пушкиной в Пермской области (редакция автора).

5

а) Пермская область



1. Е-щё гьа, гьа гос-тюш-ка, до-ро-га, не-бы-ва-ла-я.

б) Алтайский край



1. На го-ре, на мо-ре бе-ла ры-би-ца по-ло-щет-ся.

а)



2. До-ро-га, не-бы-ва-ла-я, мы не мо-жем уз-нать е-ё

б)



2. Бе-ла ры-би-ца по-ло-щет-ся, крас-на де-ви-ца хо-ро-шит-ся.

Мы видим, что в основе приведенных образцов лежит характерный одиннадцатидольный метроритмический «костяк»:

$$\begin{array}{c} 6 \\ \overbrace{2+5+4}^{11} + \overbrace{2+3+3+3}^{11} \\ 8 \qquad \qquad 8 \end{array}$$

Данный пример наглядно показывает преобладание более поздних традиций по отношению к более ранним.

Каковы же наиболее существенные, на наш взгляд, отличитель-

ные свойства каждой из основных региональных традиций в русском музыкальном фольклоре?

Наиболее древними, коренными славянскими чертами обладает, на наш взгляд, западно-русская традиция. Она соответствует территории, включающей современную Брянскую, Смоленскую области и примыкающие к ним районы Орловской, Калужской, Псковской областей. Некоторыми западнорусскими свойствами отличается музыкальный фольклор ряда районов Калининской области (ранее входивших в Псковскую губернию). Более всего это относится к селениям вокруг Торопца. Возможно, эта культурная общность сохранилась в определенных чертах еще со времени объединений древнеславянских племен. Особенности западной региональной культуры отражены в ряде сборников (218; 96, 190, 68, 143, 69, 175, 109)¹.

Основными центрами западнорусской народной традиции являются Брянск и Смоленск. Здесь русская культура плавно переходит в родственные культуры Украины и Белоруссии. На постепенность такого перехода указывал еще А. И. Соболевский (194), справедливо объяснявший это явление тесной взаимосвязью культурного развития восточного славянства в центральном и верхнем Поднепровье с древнейших времен. Западнорусская традиция имеет больше точек соприкосновения с фольклором западных славян, чем другие русские традиции, что также свидетельствует о глубинности ее национальных корней.

Эти особенности западнорусского фольклора находят историческое объяснение. По мнению ряда ученых, среднее и верхнее Поднепровье является одной из древнейших территорий расселения славян (206). Определенные особенности истории Русского государства побуждают также к поискам некоторых ранних литовских и более поздних польских корней в местном народном искусстве. Сохранность древних музыкальных форм в народном творчестве русского Запада проявляется одновременно во всех трех основных группах местных признаков. Наиболее заметная отличительная черта условий бытования фольклора в данной местности — это развитая сеть календарных («сезонных») обрядов, сопровождающихся пением. Для этих мест характерны не только такие важнейшие славянские обряды, как закличание весны, семик, Иванов день, праздник последнего снопа, рождество, масленица. Здесь особыми песнями и хороводами сопровождается обряд на первый выгон скота («Егорьевские песни»); специальные песни исполняются во время прореживания конопли («когда замашки собирают») (см. песню «Серая ты зязюлечка» на граммофонной пластинке из серии «Поют народные исполнители» — Песни Брянской области, 33Д—21479). Есть здесь песни прополочные. Существуют на Западе России и различные другие календарные обряды.

¹ В настоящее время обширнейшая коллекция брянских песен собрана коллективом Московской консерватории в экспедициях, руководимых Н. М. Савельевой. Смоленские песенные материалы хранятся в фонотеке Кабинета народной музыки Ленинградской консерватории.

Местными чертами отмечена и западнорусская свадьба. Таков, например, обычай украшать свадебный традиционный каравай маленькой елкой или веткой сосны, что получило отражение в текстах некоторых свадебных песен.

Самые распространенные на данной территории музыкальные инструменты — скрипка, сдвоенная дудка («двойчатка»), флейта Пана, колесная лира. Причем каждый из перечисленных инструментов бытует не повсеместно на всей западной территории, а лишь в отдельных культурных очагах (см. 192, 190).

В музыкально-стилевых формах календарных, свадебных и хороводных песен западнорусской традиции преобладают архаические компоненты. К ним относятся: силлабический строго цезурованный стих; гетерофония в многоголосии (либо использование бурдона); система ограниченных по диапазону звукорядов, связанных с простейшими ладовыми формами; равномерный музыкально-слоговой ритм с минимальными распевами слогов; четко расчлененные простые структуры; попевочные мелодические образования. Сходные музыкально-стилевые структуры встречаются в обрядовом фольклоре других славянских народов, что свидетельствует, по-видимому, о наличии общих глубинных корней.

Исполнение традиционных песен в данном регионе также отмечено местными чертами. Таковы: звонкая прямая подача звука в среднем регистре, завершение строф длительным тщательно выстроенным унисоном, использование выкриков-возгласов (гуканий) в серединах и концах музыкальных фраз.

В целом, западнорусская традиция — самая строгая, самая «классическая» и самая славянская в ряду других русских манер.

Второй крупный региональный пласт в русском музыкальном фольклоре образует традиция русского Севера. Наиболее полно она проявляется в фольклоре Новгородской, Архангельской, Ленинградской и Вологодской областей, а также в народном музыкальном творчестве русского населения Коми АССР, Карелии, Кольского полуострова. К этой обширной территории примыкают также по характеру народного искусства северные районы Костромской и Кировской областей, а также северные районы Горьковской и северо-восточные районы Псковской.

Формированию единой традиции в народном творчестве севера России во многом способствовала, очевидно, новгородская колонизация. Кроме того, здесь сказалось сходство природных условий и близость форм хозяйства в северных землях (рыболовство и охота), а также традиционные торговые и культурные связи благодаря беломорскому судоходству. Не осталось бесследным воздействие аборигенов края — народов финно-угорской группы, как в процессе их частичной ассимиляции русскими, так и в результате культурного влияния благодаря близкому соседству.

Существенной особенностью северной традиции является преобладание эпических песенных жанров в сольной сказительской форме. Былины, баллады, апокрифические песни (духовные стихи), небылицы, скоморошины в развитых полных вариантах

записаны в Заонежье, в Беломорье, на Пинеге, Мезени, Печоре. Эпическое начало в той или иной степени проявляется во многих жанрах северного фольклора. Близко связана с эпосом манера северных плачей и причитаний. Не случайно известная плачеха Арина Федосова была также и прекрасной сказительницей, а мастерица былинного сказа Марфа Крюкова — автор известного причитания на смерть В. И. Ленина. Видимо, на основе сольных плачей на северной свадьбе сформировались коллективные свадебные причитания, в свою очередь послужившие основой для ряда свадебных песен лиро-эпического склада. Исполнение коллективных причитаний является наиболее существенной особенностью северной свадьбы. В некоторых северных районах, например, на реке Шарженьге (приток Юга), вся музыкальная драматургия свадьбы основана на повторении (с разными словами) одной или двух плачевых попевок. Эти «причеты», как их называют в деревнях Никольского района Вологодской области, исполняли в прошлом девушки, укрытые от гостей «в кути за занавесью» (как поется в одной из северных песен), — то есть в помещении за печью, отделенном от горницы длинным, до пола, отрезком цветастой ткани.

На Севере распространены весьма разнообразные и сложные по хореографическому рисунку хороводы. Хороводные песни, сопровождающие более традиционные для данной территории медленные хороводы, нередко имеют характер степенного музыкального повествования, что в известной степени также роднит их с эпосом.

Из старинных музыкальных инструментов, характерных для Севера, можно назвать ныне почти исчезнувшие из народного быта гусли и пастушеские трубы. Среди поздних по происхождению инструментов наиболее распространены местные разновидности гармоник — тальянки, трехрядки.

Музыкальная стилистика северных песен также во многом связана с закономерностями эпической напевности. В основе былинного сказывания лежит распевание тонического (акцентного) стиха. Его ритмику организуют два или, чаще, три постоянных ударения. Данный тип стиха распространен на Севере в эпосе, причитаниях, свадебных и хороводных песнях. Можно обнаружить проявление некоторых его свойств также и в местных лирических песнях. Сочетание напева с тоническим стихом обусловило своеобразие метrorитмики северных песен. Наиболее характерные размеры для эпических и свадебных песен в данном регионе — $11/4$ и $9/4$.

Одна из наиболее заметных особенностей ладовой организации северных песен — опора на уменьшенные интервалы, уменьшенную квинту и уменьшенную кварту. Преобладающий тип многоголосной песенно-хоровой фактуры — усложненная гетерофония с «пучкообразным» расслоением голосов между мелодическими «узлами». Для композиционного строения песен данного региона характерно широкое использование развернутых однофразовых и двух-

фразовых структур. Местные особенности певческой манеры связаны с двухрегистровым звучанием вокальных ансамблей, в которых октавное удвоение основной мелодии (в легком головном регистре) проходит в верхнем либо среднем голосе; голоса при этом звучат собранно и сравнительно мягко.

Эпический строй народного музыкального искусства Севера, его строгость, сдержанность, степенность, сказывающиеся и в музыкальной стилистике, и в исполнительской манере, определяет художественный облик песенного фольклора данного региона¹.

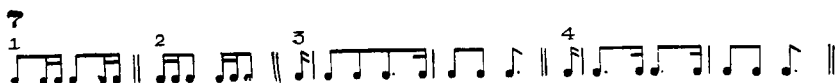
Самобытную песенную традицию в русском национальном фольклоре образует южнорусская народная музыкальная культура. Ареал ее распространения — к югу от Оки до встречи с украинскими селениями. В наиболее характерных формах она проявляется в искусстве сельского населения Белгородской, Курской, Воронежской, Липецкой областей, а также в музыкальном фольклоре русских сел на северо-востоке Украины — в Харьковской, Полтавской, Сумской областях. Южнорусские элементы заметно проявляются также в фольклоре восточных районов Орловской и Калужской областей, юга Тульской и Рязанской областей, северных районов Тамбовской области.

Южнорусская народная традиция в основных чертах сложилась, по-видимому, в XVII—XVIII столетиях в связи с историческим процессом освоения лесостепных районов в верховьях Дона и Сейма ратными людьми, поселенными на южных рубежах Московского государства с целью защиты его южных границ от набегов крымских и ногайских татар. Характеристике южнорусского

¹ Музыкальный фольклор русского севера представлен в публикациях много богаче, чем фольклор других местных традиций. Особенности данной региональной культуры наиболее полно отразились в следующих песенных сборниках, которые перечисляются нами в хронологическом порядке: Истомин Ф., Дютш Г. Песни русского народа. — Спб., 1894; Истомин Ф., Ляпунов С. Песни русского народа. — Спб., 1899; Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Песни Новгородские. — Спб., 1909, вып. 2; Григорьев А. Архангельские былины и исторические песни, собранные А. Д. Григорьевым в 1899—1901 гг. Т. I. — Спб., 1904; т. II. — Прага, 1938; т. III. — Спб., 1910; Гиппиус Е., Эвальд З. Песни Пинежья. — М., 1937, кн. 2; Колотилова А. Песни Севера, собранные А. Колотиловой. Муз. запись П. Кольцова. — Архангельск, 1947; Народные песни Вологодской области. — Л., 1938; Кольцов П. Песни Лешуконы. — Архангельск, 1940; Рубцов Ф. Русские народные песни, записанные в Ленинградской области. — Л., 1958; Абрамский А. Песни русского Севера. — М., 1959; Песни Печоры (издание подготовили Н. П. Колпакова, Ф. В. Соколов, Б. М. Добровольский). — Л., 1963; Котикова Н. Народные песни Псковской области. — М., 1966; Песенный фольклор Мезени (издание подготовили Н. П. Колпакова, Б. М. Добровольский, В. В. Митрофанова, В. В. Коргузалов). — Л., 1967; Кондратьева С. Русские народные песни Поморья. — М., 1969; Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. — Л., 1969; Русские народные песни Карельского Поморья. — Л., 1971; Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области. — Л., 1974; Ефименкова Б. Северные байки. — М., 1977; Ефименкова Б. Севернорусская причеть. — М., 1980; Инструментальная музыка русского Севера отражена в сборнике Ф. Соколова «Гусли звончатые» (М., 1959).

музыкального фольклора посвящена специальная статья (227). Ладовые его особенности и свойства многоголосия также освещены в печати (230, с. 107—138). Поэтому здесь будут отмечены лишь самые существенные, основные его отличительные черты.

По условиям бытования фольклора южнорусская традиция отличается прежде всего опорой на хореографию плясового характера с приуроченностью хороводов к различным периодам и датам крестьянского календаря. Плясовые «карагоды» и «танки» распространены в южных районах повсеместно. Основным элементом плясового движения на юге России — подскок с последующим приотпыванием, отсюда — характерные плясовые ритмы:



Песни с движением, распространенные в данном регионе, как правило, имеют характерный припев со словами «лѣли, лѣли». Этим объясняется их местное название: «лѣлюшки» или «алелѣшные» песни. Плясовые «лѣлюшки» преобладают и в местном свадебном репертуаре. Медленные, чинные ритуальные песни, которых немного, исполняются обычно лишь в самые драматические моменты обряда бракосочетания, когда невеста уезжает из родительского дома или когда ей расплетают косу. Свадебные причитания либо вовсе отсутствуют, либо занимают весьма скромное место в обряде.

Местные лирические песни в большинстве своем излагаются от лица мужчины или передают переживания мужчины. Мужественный характер южнорусской лирики особенно явно ощущается при исполнении песен мужскими ансамблями, весьма характерными для данной территории.

Из народных инструментов на юге России распространены кугиклы (флейта Пана), двойная жалейка, дудки.

Музыкальный стиль южнорусской народной культуры выражен достаточно определенно.

Напевы местных обрядовых песен находятся в тесной ритмической и структурной взаимосвязи с мерно-цезурованным стихом. Этот особый стих родствен силлабическому с постоянной цезурой, типичному для западнорусской манеры. Отличает его от последнего значительное варьирование количества слогов в стиховых периодах, что происходит в результате дробления, или, наоборот, укрупнения основных единиц музыкально-слогового ритма. Таким путем разнообразится и активизируется ритмика упругих плясовых напевов. Ритмика южнорусских песен вообще чрезвычайно импульсивна. Особенно показательно в этом отношении широкое использование дробных рисунков и синкоп.

Для данного стиля типично развитое многоголосие, в котором полифонические закономерности сочетаются с гармоническими. Хоровая партитура во многих случаях имеет трехголосную основу. Голоса находятся в тесном расположении, причем женский состав

поет преимущественно в низком и среднем регистре, а мужчины — в высоком. Своеобразие местного ладового мышления проявляется, в частности, в широком использовании ладов сопорой на увеличенную кварту. В ряде случаев звукоряд всей песни ограничивается четырьмя звуками на расстоянии большой секунды один от другого (крайние звуки такого звукоряда образуют тритон). В мелодии песен также встречаются угловатые тритоновые ходы.

Исполнительскую традицию также отличает резкость, звонкость, насыщенность открытой вокальной манеры. Опытные певцы украшают напев особыми короткими призвуками («иканьями») флажолетного тембра в высоком регистре.

Общий характер южнорусской песенной культуры отмечен повышенной экспрессией, открытой эмоциональностью, большой непосредственностью в выражении чувства¹.

Самостоятельная оригинальная традиция сложилась в песенном творчестве донских казаков. В широком плане ее можно рассматривать как характерное ответвление южнорусской культуры. Общими с остальными региональными очагами южнорусского искусства у донских казаков являются основные формы бытования фольклора (плясовой хоровод, свадебная игра праздничного характера с обилием плясовых напевов, лирическая песня мужественного, воинского склада), стилевые признаки (многоголосие с противопоставлением нижнему голосу верхнего подголоска в условиях напряженной голосовой тесситуры), исполнительские приемы (открыто-эмоциональная, активная форма вокализации).

В то же время пению донских казаков присущи некоторые ярко самобытные черты. В репертуаре казачьих хоров значительный процент составляют песни воинского содержания, посвященные подвигам героев-«донцов». Примечательно наличие в местном репертуаре героического эпоса в многоголосном хоровом распеве. Свадебный обряд, сформировавшийся у казаков в исторически относительно позднюю эпоху (в основном после реформ Петра I), испытал сильное воздействие украинского фольклора (особенно в низовьях Дона и на Северском Донце).

¹ До последнего времени песни русского Юга были сравнительно слабо представлены в музыкальных изданиях. Ранние записи в известном собрании М. Стаховича (см. 200), несколько примеров в коллекциях Н. Лопатина — В. Прокунина, Е. Линевой, Ю. Мельгунова (калужские варианты), ряд песен в сборниках «Русские народные песни Воронежской области» (М.; Л., 1939) и «Русские народные песни» (М.; Л., 1950) (составлен И. К. Здановичем), сравнительно небольшие сборники «Русские народные песни Калужской области» В. Харькова (М., 1954), «Народные песни Курской области» А. Рудневой (М., 1957) и «Русские календарные песни на Украине» В. Дубравина (М., 1974) — вот по существу и все основные публикации южнорусского музыкального фольклора. В последние годы благодаря широкой собирательской работе в южнорусских селах страны накоплен обширный песенный материал, многочисленные нотации которого хранятся в рукописных фондах Московской консерватории и Фольклорной комиссии Союза композиторов РСФСР. В настоящее время этот материал подготавливается к изданию. Образцы южнорусского многоголосия вошли, в частности, в новый сборник «Русские народные песни в микрофонной записи» (181).

Что касается стиливых признаков, то самой существенной отличительной особенностью казачьего пения можно считать присутствие виртуозного орнаментального подголоска — «дишканта». Особенно изысканные узорчатые формы он приобретает в пении на среднем Дону. Здесь казак — тенор — или казачка — альт — вокализирует без слов на гласных «о—а—е», выводя голосом затейливые «колена». Среди различных ладов, встречающихся в фольклоре казачьего Дона, следует особо выделить пентатонику (в чистых и усложненных формах) — она весьма характерна для данного стиля. Ритмика казачьих песен подчеркнуто-чеканная. В исполнительской трактовке обращает на себя внимание энергичная импульсивность подачи музыкального материала. Казаки возбужденно жестикулируют, резкими взмахами руки отбивают такт, как бы воодушевляя себя, всеми средствами стремясь подчеркнуть волевую активность пения. В ряде случаев их исполнительская манера приобретает залихватски-озорной характер.

Все основные особенности песенной традиции донцов сложились в условиях казачьей вольницы и закрепились в воинской станичной общине XVIII—XIX веков.

Кубанское казачество русского происхождения при общей ориентации на южнорусскую песенную культуру неоднородно по характеру музыкальных традиций. Часть кубанцев, так называемые линейные казаки, в основном продолжают и по-своему развивают донскую стиливую основу, поскольку их предки были выходцами из донских станиц. Екатеринославские казаки ближе по особенностям пения сельским жителям Центральной черноземной полосы, что также имеет историческое объяснение: екатеринославцев переселяли во второй половине XVIII столетия из военных городов Белгородской и Украинской засечных линий. В то же время в искусстве кубанских казаков заметно проступают некоторые общие местные черты, что проявляется и в особенностях песенного репертуара (наличие протяжных песен, в иных районах не встречающихся), и в своеобразии музыкального стиля (поддержка верхним подголоском нижнего ведущего голоса, имеющего относительно закругленную структуру), и в характере исполнения, более мягком, нежели у донских станичников.

Уральские (яицкие), илекские, оренбургские, а также астраханские казаки, подобно линейным кубанцам, в основном, продолжают исходную донскую казачью традицию. Оригинальной особенностью бытования фольклора у астраханцев является присутствие в местном песенном репертуаре рыбацких трудовых артельных песен. Пение терских казаков отличается светлой, легкой исполнительской манерой, преобладанием гармонической фактуры в ансамблевых вариантах песен при отсутствии орнаментального подголоска. В песнях плясового характера здесь отчетливо ощущается влияние музыкальной ритмики соседних кавказских народов. Характерные плясовые ритмы обычно выбиваются ладонями по пустому тазу.

Обособлено в русском фольклоре песенное искусство казаков-некрасовцев. Длительное их пребывание вдали от родины нало-

жило характерный отпечаток на стиль и исполнительскую трактовку русских песен. Сильнее и своеобразнее всего влияние инонационального окружения сказалось в пении той ветви некрасовцев, которая жила в Турции на острове Майнос. Вернувшись в начале 1960-х годов в Советскую Россию, некрасовцы привезли с собой множество старинных русских песен в основном донского казачьего происхождения, распеваемых хором в гетерофонном складе с обильным использованием ориентальной мелизматики. Несколько носовое звучание голосов некрасовских певцов и певиц с остро, прямо посылаемым звуком напоминает вокальную манеру, типичную для ряда восточных певческих школ¹.

Центральное место в национальной музыкальной народной культуре принадлежит среднерусской традиции, сконцентрированной вокруг основных административных, хозяйственных и культурных центров бывшего Московского государства XVI—XVII веков — Москвы, Владимира, Нижнего Новгорода (совр. Горького).

Среднерусская традиция кристаллизует в себе общенациональные черты, естественно вбирая признаки многих местных школ, творчески перерабатывая и подчиняя их согласно своим внутренним законам.

Впитывая разнообразные художественные влияния в процессе объединения русских княжеств, культура центра несомненно оказывала значительное воздействие на развитие музыкального фольклора периферии. Не случайно в народе повсеместно распространена поговорка «в Москву за песнями». Московские новинки распространялись посетителями ярмарок, отходниками, ямщиками.

Свойства среднерусского музыкального фольклора ярче всего выражены в народном пении Московской, Владимирской, Ивановской, Горьковской областей (по современному административному делению). К данной местной традиции принадлежат в основном также песенные школы Ярославской и Калининской областей. Плавный переход от южнорусского к среднерусскому фольклору происходит в районах севернее Калуги, Тулы, Рязани.

¹ Песенный фольклор донских казаков получил отражение в пятитомнике А. М. Листопадова (см. 106). Новые интересные данные о пении донских казаков имеются в распоряжении ряда фольклористов Москвы и Ростова. Записи песенного фольклора кубанцев содержатся в издании, подготовленном в конце прошлого столетия А. Бигдаем (23), а также в сборнике С. Богуславского и И. Шишова «Песни донских и кубанских казаков» (М., 1937). На материале записей, произведенных от недавно вернувшейся в Россию группы некрасовцев, основан сборник Г. Сотникова (198). Эпические жанры астраханского казачества отражены в дореволюционном сборнике А. Догадина (59). Трудовые песни рыбаков в низовьях Волги из среды казачества представлены в небольшой работе М. Эттингера и В. Самаренко «Трудовые рыбацкие песни Волго-Каспия» (Астрахань, 1964). Что же касается музыкального фольклора на реке Урал (Яик), то, не считая старых сборников В. Ф. и А. В. Железновых (65) и Ф. Н. Баранова (17) печатные источники, показывающие песенное искусство этой ветви казачества, нам не известны. Ждут опубликования также и нотации песен, записанных в последние годы у терских казаков экспедициями Московской консерватории и ГМПИ имени Гнесиных.

В среднерусской традиции преобладающим является жанр лирических песен. Удельный вес собственно лирической (протяжной) песни в народном музыкальном быту, ее идейно-художественная значимость очень велики. Но и в произведениях других жанров и песенных, и инструментальных ощущается явное тяготение к лирике.

В песенном цикле среднерусского свадебного обряда песни лирического настроения составляют большой процент, причем на их долю выпадает ведущая драматургическая роль в обряде. В то же время на том же свадебном пиру в здешних обычаях бодрые величальные песни, сопровождаемые плясовым движением, что сближает среднерусскую свадьбу с южнорусской.

Среди местных хороводных песен преобладают плавные, неторопливые. Они также проникнуты лиризмом. Типично для среднерусского хоровода участие танцоров-солистов, которые своими движениями как бы зрительно подкрепляют содержание песни. Их выразительные движения руками называются в народе «рассуждениями».

Даже песни поздних жанров — кадрильные, частушки — нередко звучат в этих местах спокойно, неторопливо, окрашенные лирическим настроением.

В репертуаре владимирских рожечников, наиболее ярких представителей народной инструментальной культуры центра России (Владимирской, Ивановской, Ярославской и Костромской областей), также преобладают лирические мелодии.

Местная вокальная манера приближается к академической, сохраняя некоторые характерные народные черты благодаря особому способу произнесения слова, близкому к разговорному. Среднерусские песни звучат преимущественно в среднем и высоком регистрах, очень мягко и собранно¹.

¹ Первой публикацией песен средней России можно считать известный сборник Д. Кашина «Русские народные песни» (послед. изд. — М., 1959). Частично среднерусские песни вошли в упоминавшийся сборник Ф. Лаговского «Народные песни Костромской, Вологодской, Новгородской, Нижегородской и Ярославской областей» (вып. 1 — Череповец, 1877, вып. 2 — Кострома, 1923). Песни, популярные в Москве сто лет назад, вошли в сборник Н. А. Римского-Корсакова «40 песен, собранных Т. И. Филипповым» (СПб., 1882). К национальной музыкальной классике относятся также среднерусские варианты песен в собрании А. Лядова «Песни русского народа» (послед. изд. — М., 1959). Варианты владимирских песен помещены в сб. Е. Линевой, вып. 1. «Великорусские песни в народной гармонизации» (СПб., 1904). Современные записи владимирского музыкального фольклора содержатся в сборниках В. Харькова «Русские народные песни Владимирской области» (Владимир, 1958) и Б. Смирнова «Искусство владимирских рожечников» (М., 1959). Представление о стиле и манере среднерусского народного пения дают сборники И. Ельчевой «Народные песни Ивановской области» (Иваново, 1968), С. Пушкиной — В. Григоренко «Приокские песни» (М., 1970) и «Угличские народные песни» (сост. И. Земцовский, М., 1974). В основном на среднерусский материал (в ярославских, калининских и владимирских вариантах) ориентирован учебник К. Бромлей и Н. Темериной «Русские народные песни. Сборник для чтения с листа в курсе сольфеджио» (М., 1972). Особенности подмосковной вокальной манеры органично претворены в исполнительском стиле профессионального хора под управлением П. Г. Яркова. Песни

Некоторыми характерными местными чертами обладает также и народная музыкальная традиция среднего Поволжья. Наиболее полно ее особенности проявляются в фольклоре Ульяновской, Куйбышевской, Саратовской, Пензенской областей, а также в пении русского населения Татарии, Башкирии, Мордовии, Чувашии, Мари. Данная традиция сформировалась, очевидно, в тот же исторический период, что и южнорусская, в XVII — начале XVIII столетия, что обусловлено общностью процессов заселения южных и юго-восточных окраин Московского государства. Эти процессы были тесно связаны с задачами обороны Руси от татарских набегов. Так же, как на юге России, в среднем Поволжье возводилась система оборонительных сооружений (так называемые «засечные черты»), и порубежные города строятся и обживаются ратными служилыми людьми, в среде которых, по-видимому, и сформировалась в основных чертах местная народная культура. Однако песенная традиция Поволжья заметно отличается от южнорусской по всем основным признакам. Возможно, здесь сказалось близкое соседство с финно-угорскими и тюркскими народностями и народами, а также иные, чем на юге, формы хозяйства, вызванные к жизни сравнительно более суровыми природными условиями. Вместе с тем, нельзя не заметить в фольклоре среднего Поволжья целого ряда черт, указывающих на его тесные связи с многими местными «школами» русского народного творчества.

Плясовое движение не характерно для традиционных жанров Поволжья, зато большую роль в местном фольклоре играют медленные хороводы («круги»). Они обычно приурочены к определенным датам крестьянского календаря (в основном, к весенним праздникам), что в известной мере роднит средневожжскую традицию с южнорусской. На местной свадьбе преобладают песни лирического содержания, исполняемые в умеренном темпе, что сближает волжскую певческую манеру с среднерусской. С другой стороны, важная драматургическая роль плачей невесты в свадебном обряде заставляет вспомнить северно-русскую песенную традицию.

Сходство с южной традицией проступает в местных величальных песнях. Так же, как на юге, песни Поволжья имеют развитую многоголосную фактуру с преобладанием гармонических средств. Однако по характеру звучания они весьма самобытны, поскольку благодаря широкому расположению голосов с использованием мягкого среднего и легкого головного регистров (пение «тонкими голосами») достигается прозрачность, «воздушность» хоровой звучности. Высокий верхний подголосок чаще дублирует в октаву один из нижних голосов, временами приобретая относительную самостоятельность. В данном случае снова возникают ассоциации с се-

из репертуара этого коллектива вошли в сборник А. Рудневой «Народные песни Московской области» (М., 1964). Обширная коллекция песен Подмосковья и Владимирской земли собрана студенческими экспедициями Московской консерватории и ГМПИ им. Гнесиных.

верным многоголосием. Создается впечатление, что в песнях Поволжья так же, как и в среднерусских, проявляются многие общенациональные черты русского музыкального фольклора.

Важное средство музыкальной выразительности в песнях Поволжья — развитая, широкая по диапазону мелодия. Ведущие жанры — мужские песни вольницы и воинская лирика («голосовые» песни). Особенности волжской певческой манеры нашли свое точное выражение в местных народных терминах «сказать» и «орать» песню. Наиболее типичным местным инструментом можно считать саратовскую гармонику (наряду с балалайкой, скрипкой, тростниковыми дудками).

В целом музыкально-образный строй средневожжской традиции отличает широта, полнокровность и вместе с тем, благородная сдержанность в выражении чувства¹.

Русский музыкальный фольклор, бытующий на обширной территории, расположенной за Уральским хребтом (Сибирь и Дальний Восток), представляет собой довольно пеструю картину. Здесь сказывается сложность исторического процесса освоения сибирских земель русскими. В сибирском фольклоре существуют несколько достаточно обособленных и самобытных традиций: фольклор старожилов, предки которых поселились на «вольных землях» в XVII — начале XVIII столетий; песенная культура староверов — «семейских» (в Забайкалье), «поляков» (на Алтае), пришедших в Сибирь после специального указа Екатерины Второй; певческие традиции сибирского казачества, и, наконец, народное искусство поздних переселенцев.

Наиболее показательна для данного обширного региона традиция старожилов. Ее можно считать определяющей в местном фольклоре. Все остальные, более поздние традиции сложились под заметным ее влиянием.

Может показаться удивительным, но пение старожилов, расселенных по громадной территории, отдельные районы которой удалены один от другого на расстояние до нескольких тысяч километров, имеет много общих черт. Старожильческая манера легко угадывается в звукозаписях, сделанных на Алтае и в Томской области, на Илимe и на Нижней Тунгуске. Основное ее качество — большая собранность, строгость, даже суровость. Песни старожи-

¹ Песни данного региона содержатся в сборниках: Пальчиков Н. Крестьянские песни, записанные в с. Николаевке Мензелинского уезда Уфимской губернии Н. Пальчиковым. — Спб., 1888; Добровольский Б. М., Колпакова Н. П. Русские народные песни Поволжья. — М.; Л., 1959; Лондонов П., Прохоров Е. Народные песни Пензенской области. — М., 1961. Характеристика песенного фольклора с. Кураповка Богатовского района содержится в брошюре «Песни души народной» (Куйбышев, ДНТ, 1971). Фундаментальное собрание русских народных песен Ульяновской области было подготовлено к изданию В. И. Харьковым. Составитель ставил себе задачу показать народную музыкальную атмосферу, которая окружала В. И. Ленина в его юные и молодые годы. В настоящее время работу по собиpанию волжского фольклора продолжают преподаватели ГМПИ им. Гнесиных М. Енговатова и Г. Ананичева.

лов часто звучат в предельно низком, «угрюмом» регистре; большей частью они выдержаны в медленном или достаточно умеренном темпе.

К стиливым признакам сибирского многоголосия можно отнести преобладающий параллелизм терций при ведущей роли нижнего голоса; широкое использование миксолидийских, дорийских ладовых красок, а также опора на обиходный звукоряд. Песенные строфы, как правило, отделены одна от другой, цепная связь строф не характерна даже для местных хороводных песен, которые обычно называются здесь «круговыми» (120).

Внутри песенных строф типичны цезуры-паузы, членящие музыкальную мысль, причем они нередко попадают на середину слова. На свадьбе, по песенному репертуару имеющей много общих черт с русским Севером, у старожилов звучат строгие по характеру, степенные песни лирического либо лиро-эпического содержания. Важную роль в репертуаре старожилов играет протяжная «проголосная» песня.

Совсем иной предстает песенная традиция семейских, потомков старообрядцев Забайкалья. Несмотря на строгость нравов, диктовавшихся в прошлом аскетическими религиозными догмами, художественный облик песен, сложенных в их среде, очень яркий и броский. Вероятно, это объясняется южным происхождением родоначальников семейской общины. Песни семейских имеют бодрый, волевой характер. Стиливая особенность этих песен связана с густой насыщенной по звучанию многоголосной фактурой. Ее каркас составляют два ведущих певца — «начинщик» (бас) и «тенер» (верхний подголосок), остальные участники ансамбля заполняют звуковое пространство между этими крайними голосами. Тесное расположение голосов и их взаимодействие по принципу контрастной полифонии приводит к тому, что в хоровой фактуре по вертикали постоянно возникают терпкие, жесткие созвучия. Поэтому, несмотря на «спокойный» средний регистр, песни семейских звучат весьма напряженно и насыщенно. Особый интерес данная культура приобретает в связи с тем обстоятельством, что семейские жили длительное время замкнуто в окружении бурят, что способствовало консервации некоторых средневековых элементов в их песенном искусстве.

По своему оригинальна традиция алтайских казаков. В их песенном репертуаре множество песен, общих по содержанию с казачьими песнями Дона, Урала, Терека, но звучание этих песен отличается большей мягкостью. Алтайские казаки поют в низком грудном регистре негромко, как бы напевая. Их песни имеют развитую многоголосную фактуру.

Характерные признаки песенной культуры поздних переселенцев в Сибирь следует искать в особенностях их репертуара. Так, например, обрядовые песни, исполняемые поздними переселенцами, тесно связаны с традициями той местности, откуда они пришли; лирические же песни обычно заимствованы из репертуара старожилов.

Общим признаком сибирского фольклора можно считать изобилие тюремных песен, что связано с давним использованием Сибири как места каторги и ссылки¹.

В музыкальном фольклоре Урала (Пермской, Свердловской, Челябинской областях) перекрещиваются традиции Севера, Поволжья и Сибири. Это объясняется особенностями местной истории: через «каменный пояс» издавна шли волны переселения из европейской части России в Сибирь. Причем, как свидетельствуют исторические источники, освоение уральских земель осуществлялось главным образом переселенцами из северных районов — из-под Новгорода, Архангельска, Вологды, Костромы, Вятки, а также из верхнего Поволжья (в частности, из тверских селений). Взаимодействию уральских традиций с сибирскими способствовало то обстоятельство, что торговые пути с востока на запад с конца XVI столетия шли почти исключительно через Верхотурье, где была установлена таможня. На формирование народной музыкальной культуры Урала повлияли, очевидно, и обычаи переселенцев из южных русских губерний (Тульской, Тамбовской), откуда уральские горнозаводчики перевозили своих крепостных. Уральский фольклор мог испытывать воздействие и со стороны аборигенов края, представителей древнепермской семьи народов (коми-пермяки, ханты, манси, вотяки), частично ассимилированных в русской среде. Не могло остаться бесследным также и общение русских с соседними народами тюркской группы (татарами, башкирами).

Прародину уральских традиций следует искать в районах Чердыни, где в конце XIV столетия «зырянский апостол» Степан Храп (Стефан Великопермский) основал Пермь Великую, став ее первым епископом.

Очевидно, наиболее традиционные формы русского музыкального фольклора на Урале должны сохраниться, кроме того, в селениях вдоль старого пути на Урал, проходившего первоначально через Соль-Камскую вверх по Каме и Вишере, затем, после трудного

¹ Сибирский песенный фольклор представлен в ряде сборников советского времени, вышедших уже в послевоенные годы. Первым увидел свет сборник В. Левашова и А. Новикова «Сибирские народные песни» (Новосибирск, 1957). В него вошли материалы, собранные главным образом в русских селах Алтая. Затем в 1959 и 1962 годах в Москве издательством «Советский композитор» было опубликовано собрание «Песен Красноярского края», вып. 1 и 2 (М., 1954, 1962), составленное по материалам экспедиции московской консерватории и ГМПИ им. Гнесиных. Несколько музыкальных записей, сделанных Н. Дорофеевым, помещено в сборнике Л. Элиасова — И. Ярневского «Фольклор семейских» (Улан-Удэ, 1963). Специально сибирской теме посвящены также уже упоминавшиеся издания хороводных и свадебных песен Томской области, из коллекции А. Мехнецова, сборники В. Захарченко «Песни села Балман» и «Девичья песня» (Новосибирск, 1969 и 1975 гг.), а также сборник В. Щурова «Песни Нижней Тунгуски» (М., 1977). Недавно начавшееся освоение песенных богатств Сибири принимает все более широкий размах. В настоящее время собиратели Московской и Ленинградской консерваторий ведут планомерную экспедиционную работу на Алтае с целью составления песенного собрания на русском местном материале.

волока через Уральский хребет, по рекам Лозьве, Тавде, Тоболу, Туре до Тюмени.

В яркой форме местные уральские черты проявляются, как показывают записи и наблюдения В. Бакке, также в пении населения старинных русских сел, расположенных в районах старых горных заводов, принадлежавших главным образом заводчикам Демидовым.

Говоря о северных элементах в уральском народном пении, можно указать на такие его особенности, как «окающий» говор, распространенность эпических жанров в местном песенном репертуаре (исторические песни, баллады) и повествовательный характер изложения медленных свадебных, лирических протяжных песен. Так же, как на северной свадьбе, важную роль в уральском обряде бракосочетания играют сольные причитания невесты и ансамблевые, коллективные причеты ее подружек. Среди песен, звучащих на уральской свадьбе, встречаются примеры, весьма типичные для русского северного свадебного репертуара (например, такие песни, как «Друженька хорошенький», «Тысяцкий воевода», «Уж вы, соколы»). Сближает уральскую песенную традицию с северной также опора на тонический стих и использование удвоения голосов (одного или двух) в октаву.

Сибирские элементы в песенной культуре Урала проступают в некоторых стиливых и исполнительских ее признаках. Так, основной формой местного многоголосия (как и сибирского) является преобладание движения голосов параллельными терциями, завершение строф характерной каденцией с остановкой на V ступени главенствующей тональности, активные общие паузы, нарушающие непрерывность изложения музыкальной мысли, глубокая низкая тесситура альтовых голосов.

Можно предполагать, что южным привнесением в уральскую песенную традицию является исполнение на свадьбе бодрых величальных песен типа «Как на чарочке, на серебряной, золотой веночек», а также плясовых. В некоторых уральских песнях встречаются припевные слова, типичные для южного песенного пласта («лѣли, лѣли»). Роднит подвижные песни Урала с южными также квадратность их структуры и преимущественно гармоническая форма многоголосного изложения.

Собственно уральские, местные особенности проявляются в характерном произнесении слов со смягчением шипящих согласных в процессе пения. Поражает сложность и прихотливость метроритмики уральских свадебных песен: в них причудливо чередуются двухдольные, трехдольные, пятидольные, семидольные фигуры (165)¹.

Важно иметь в виду, что во многих селах Урала, так же, как и Сибири, можно встретить поздних переселенцев².

¹ Одну из типичных уральских свадебных ритмоформул см. в примере 5а.

² Уральский песенный фольклор известен прежде всего по двум сборникам Л. Л. Христиансена: «Современное народное творчество Свердловской области»

Следует особо отметить, что в то время, как по совокупности целого ряда признаков каждая региональная традиция цельна и относительно замкнута в себе, отдельные достаточно характерные местные явления имеют более широкую территорию распространения, образуя более крупные зоны, объединяющие по данному особому свойству несколько обособленных по иным признакам традиций. Например, разнообразные формы кадрили распространены на Севере, в Поволжье, на Урале, в Сибири, частично — в средней России, но почти не встречаются на Юге и Западе. По наблюдениям Б. И. Рабиновича, пастушеский барабан (трапезиевидная доска) распространен в ряде районов Поволжья и на северо-западе России¹. Подобные единичные признаки, объединяющие в каком-либо одном отношении разные традиции, создают как бы крупные внутренние звенья в общей цепи региональных манер.

В большинстве случаев между местными традициями в музыкальном русском фольклоре нет резких разделов. Одна в другую обычно переходит плавно, постепенно, и существуют зоны смешанные, сочетающие признаки двух или нескольких традиций. Такова орловская зона, где скрещиваются южные и западные черты (33), калужская территория, где в различных точках преобладают то южные, то западные, то среднерусские признаки (217). Переход от южной к среднерусской манере осуществляется также в Тамбовской, Тульской, Рязанской областях (все областные границы здесь, как и всюду в работе, учитываются по современному административному делению). Переход от среднерусской традиции к западной намечается уже в Можайском районе Подмосковья. А северные признаки проступают в пограничных с Новгородскими и Вологодскими землями районах Калининской и Костромской областей. В районе Вятки заметен переход от северных явлений к уральским (130).

На западе и юго-западе осуществляется постепенное срастание русской народной музыкальной культуры с белорусской и украинской. На юге же России, где русские столкнулись с украинцами при освоении «дикого поля» в XVII—XVIII столетиях, когда национальные признаки в фольклоре восточнославянских народов уже полностью сложились, между фольклором двух соседних народов заметны резкие различия, на что указывал еще А. Соболевский (194). Здесь каждый житель без затруднения укажет, в каком селе живут русские, а в каком — украинцы.

Таковы, как нам кажется, наиболее существенные и самые заметные отличительные особенности местных традиций в русском музыкальном фольклоре. Разумеется, высказанные наблюдения имеют пока еще весьма общий характер. В рамках статьи невоз-

(М., 1954) и «Уральские народные песни» (М., 1961). Фольклор южных районов Урала представлен в сборниках А. Копосова «Народные песни Челябинской области» (М., 1951) и И.С. Зайцева «Уральские народные песни» (Свердловск, 1969). В настоящее время исследование уральской традиции осуществляется специалистами из ГМПИ им. Гнесиных и Свердловской консерватории.

¹ См. его статью в настоящем сборнике.

можно подкрепить высказанные положения многочисленными конкретными музыкальными примерами. Приходится ограничиваться описательными характеристиками, не всегда достаточно точно выражающими существо явления. Но так или иначе, настало время дать хотя бы приблизительную картину соотношения местных явлений в русском фольклоре, посмотрев на распределение региональных традиций на территории России как бы с птичьего полета. Если автору удалось пусть схематично набросать подобную картину, можно считать, что цель, которую он ставил перед собой, достигнута.

Многообразие и самобытность местных явлений в общерусском народном музыкальном творчестве в полной мере выявится при дальнейшем интенсивном собирании и изучении национального фольклора. Каждый новый шаг в этом направлении открывает перспективные возможности для развития различных отраслей науки.

Наряду с данными археологии, антропологии, лингвистики, этнографии сведения о местных явлениях в музыкальном фольклоре внесут свою лепту в изучение истории народа. Сопоставление современных данных о формировании местных особенностей в музыкальном фольклоре поможет раскрыть существенные стороны процессов развития народного искусства.

Определение разнообразных характерных местных черт в народной музыке расширит наши представления о ее выразительных средствах и тем самым откроет новые горизонты как для хорового исполнительства, так и для композиторского творчества, опирающегося на народные истоки.

Изучение местных традиций национального народного творчества — актуальная задача современной русской фольклористики.

1977 г.

А. В. Руднева

О РАССТАНОВКЕ ТАКТОВЫХ ЧЕРТ В РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ

В статье «Народная песня и ее запись» М. Ройтерштейн (174а) критикует авторов сборников народных песен Т. Лукьянову, Ю. Красовскую и С. Пушкину за недостаточно профессиональный подход к редактированию публикуемых ими песен. В конце статьи он призывает Всесоюзную фольклорную комиссию СК СССР выработать правила редактирования и притом — на уровне мировых стандартов. Эта статья натолкнула меня на мысль написать специальные рекомендации по методике тактирования народных песен.

Цель настоящей статьи — изложение применяемых нами принципов и правил тактировки народных песен, сложившихся в результате длительного опыта работы с народной песней. Предлагаемые рекомендации основываются на типологии структуры стиха и его слоговотной ритмоформулы. В статье последовательно рассматриваются: 1) произведения с тонической структурой стиха, 2) произведения с силлабическим цезурованным стихом, 3) произведения, имеющие в стихе признаки силлабики и тоники, но без элементов стопности, 4) произведения, в основе которых лежит стопная силлабо-тоническая система стихосложения.

Тактовая черта — один из важнейших знаков в системе современной музыкальной письменности. В нотной полиграфии имеется несколько разновидностей тактовой черты, применяемых соответственно редакционному замыслу. Ими пользуются и композиторы, и фольклористы.

В композиторских произведениях автор ставит тактовые черты, согласно своему способу выражения музыкальной мысли. В народных песнях тактовые черты ставит автор нотировки, слушая песню в определенной интерпретации исполнителя. Исполнитель волен допускать те или иные вариации в словах, в мелодии и, особенно, в ритме, удлиняя или укорачивая величину основной слоговоты. Фольклорист обязан установить логику структуры строфического строения песни, особыми знаками отразить ее индивидуальный распев.

Руководством для расстановки тактовых черт в напевах народных песен служат обычно либо музыкальные акценты, либо

ударения в словах поэтического текста, либо и то и другое. Но в большинстве случаев этого оказывается недостаточно.

В сплаве слов и мелодии народные песни не единообразны. Архитектоника одних песен определяется структурой стиха. В других песнях ведущим началом становится ритм: стабильная слогоритмическая формула и четкая музыкально-ритмическая стопность «руководят» размещением слов, развитием напева. В третьих — организатором строения песенной строфы оказывается мелодия, подчиняющая своему развитию стих и «размывающая» его ритмическую формулу. При расстановке тактовых черт каждый из этих компонентов предъявляет свои требования. Однако, независимо от того, что является ведущим началом в той или иной песне, при ее тактировании в первую очередь целесообразно обращаться к стиху, установить его формообразующую роль и лишь затем переключать внимание на другие показатели, также подсказывающие способ расстановки тактовых черт различной значимости.

В наших анализах мы исходим из предположения, что песенный стих имеет исходную ритмическую базу, заключающуюся в простейшем соотношении коротких и длинных слогов как 1 : 2; что в устоявшейся стиховой строке-мере с четным количеством слогов все слоги короткие, а в строке с нечетным количеством слогов последний слог обязательно долгий. (Под строкой понимается и целый стих и полустихие).

Утвердившееся в школьной практике отношение к сплошной тактовой черте, в фольклористике изживает себя (см. статью К. В. Квитки «О постановке тактовой черты», 84, с. 40—46). Теперь эта черта находит должное место в моментах завершения целых строк стиха-напева, оформляя их ритмоформулы в такты высшего порядка. Внутри же такта высшего порядка, для выявления микротаковых ячеек начинают функционировать «легкие», пунктирные тактовые черты без обозначения размера. Освобожденные от «частогокола» сплошных тактовых черт и смены размеров, ритмически организованные строки в этом случае создают возможность непосредственного восприятия музыкальных и поэтических достоинств произведения, а сама песня «просится» в форму построчности изложения по законам начертания стиховых строк поэтического произведения, где нет ученических знаков (таких как отметки ударений, цезуры, деления на стопы и прочее), что, однако, не мешает профессиональному чтецу или рядовому читателю уловить и ритмическую пульсацию, и темп, и динамику произведения, и в то же время привнести от себя исполнительские нюансы, открывающие красоту и богатство содержания.

Во множестве песен наблюдается мелодическая, стиховая и ритмическая распетость слоговотной основы, привносящая элементы мелодико-ритмической изощренности, воздействующая на форму строфы, на междустрофные и внутрострофные сцепления. В этих случаях логически обоснованная расстановка тактовых черт становится особо затруднительной. Лишь снятием (на время анализа) всех признаков распетости и приведением строфы

3 *Руднева. Песни Подмосквья**

А это по-слу-шай-те вы, под-руж-ки ро-ди-мы-е.
А это я вам бу-ду рас-ска-зы-вать.

В песнях, где мера времени в строке стабилизируется, внутри такта высшего порядка происходит постоянная ритмическая перегруппировка: больше слогов — больше коротких слогов, меньше слогов — больше длинных слогов.

4 *Р. Корсаков, н. 2*

По-хо-те-ло-ся Воль-ги мно-го муд-ро-сти.
Шу-кой-ры. Бо-ю хо-дить е-му во си-ни-их мо-рах.
Пти-цей-со-ко-лом ле-тать е-му под о-бо-ло-ком.

Стабилизация меры времени бывает настолько организующе-заметной, что в отдельных произведениях подчиняет ритмику текста неизменной метрической пульсации напева в целом.

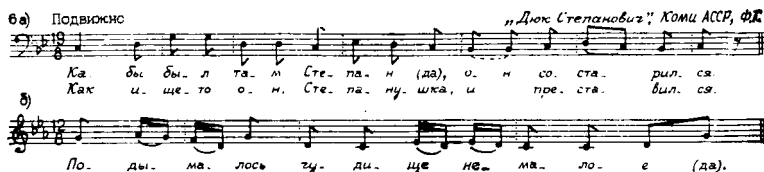
5 *„Про старого“, Кош. АССР, Ф. К.*

вар. Сто-я-ла за-ста-ва бо-га-тыр-ска-я.
Ка-ра-у-ли-ли о-ни, да столь-ной Ки-ев-град.

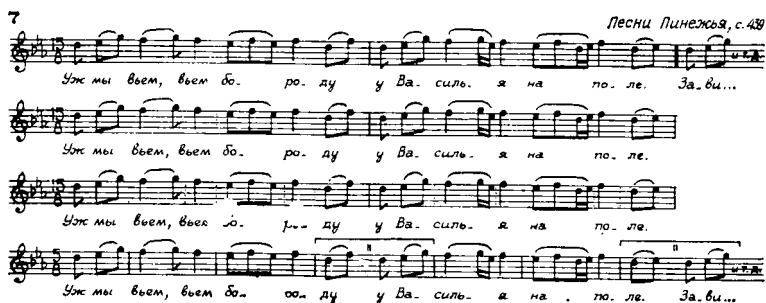
В напевах с тоническим стихом почти всегда появляется необходимость проставлять дополнительные пунктирные черты в качестве второстепенных, разбивающих общую меру времени такта высшего порядка на собственно двух-трехмерные микротакты.

* Перечень полных названий нотных источников см. в конце статьи. В некоторых случаях нотные примеры приводятся автором в более простых тональностях по сравнению с оригиналом в упрощенной фактурной редакции. Примеч. редактора-составителя.

6а) Подвижно



Конечно, тактовые черты следует проставлять в строгой последовательности от самых необходимых (главных) до собственно микротактовых. На примере однострочного многомерного (15 долей) напева с малосложным (7 слогов) текстом можно проследить пределы возможного дробления его ритмоформулы на микротакты.



В последней строке примера показан способ тактирования с позиций музыкальной метрики. Получилось регулярное чередование пятидолжных тактов. При этом в единый такт пришлось соединять конечные доли одного построения с начальными долями последующего. Здесь сплошная тактовая черта как бы восстанавливается в правах измерителя такто-метра.

Распространенным типом строфы с тоническим стихом является двухстрочность. При напеве АБ стихи либо повторяются АА, либо сменяются АБ и в дальнейшем, в цепной форме переходят в последующие строфы АБ — ВВ — ВГ и т. д. Встречаются напевы с припевными словами АП — БП; в этом случае в каждой строфе сменяется только один стих, как и в цепной форме музыкально-поэтической строфики.

В двухстрочных формах появляется необходимость учитывать внутрострофную и междустрофную связь между стихами.

Во многих песнях при напеве АБ и смене стихов ритмическая формула остается единой АА. В таких песнях еще более ощутима необходимость выделить такты высшего порядка по стиховым цезурам и разметить внутри них малые такты пунктирными чертами. Но без учета слов мелодия может получить иную метрическую тактовую организацию (см. пример 8а). Пользоваться последней можно в чисто музыкальных целях, например, в обработках, где композитор намечает свои гармонические вехи, влияющие на расстановку тактовых черт, в инструментальных пьесах в школь-

ных сборниках. В фольклористических публикациях тактирование без учета строфических и межстрофических цезур не рекомендуется (см. пример 86):

8 а) Д. Харсакоев, № 81

Из-за ле-су, ле-су тем-но го, из-за са-ди-ку зе-ле-но-го из-за

Особую сложность тактирования представляют двустихийные строфы, в которых внутристроочная организация времени микро-тактов в напевах А и Б разная. Здесь особенно следует наблюдать за тем, чтобы пунктирные тактовые черты, подчеркивающие признаки тонического стиха, — постоянство количества и места ударений — стояли на своих местах, независимо от ритмических различий внутри такта высшего порядка. Это требование относится и к пунктирным второстепенным чертам, организующим ритмику слогонот.

9 а) ♩ = 68

Не про-шу я у тя, ма-туш-ка, я ни платя-ни цвет-на-го

б) ♩ = 72

Вы ку-да, де-ви, спо-вы-сту-пи-ли, де-ле-ну-тра-ву спо-вы-топ-та-ли.
Зе-ле-ну-трав-ку спо-вы-топ-та-ли, мо-ло-ду-бе-ри-зу вы-ло-ма-ли.

Для ясности ритмические разночтения отмечены в примерах скобками.

В сборнике «Свадебные песни Терского берега» (записи мелодий Ю. Е. Красовской) есть шесть песен с разными текстами, поющими на один варьируемый напев (9, № 20, 22, 25, 27, 28, 30). Обращает на себя внимание пестрота тактировки как внутри одной песни (№ 27), так и в разных песнях (№ 20, 28, 30):

10 а) Красовская, № 20

При-об-се-ли там го-лу-бя (да) кру-гом свет-лы-я свет-ли-цы, кру-гом № 30

б) № 28

Вы-во-дил е-ё ба-тю-шка из-под ли-по-вой гря-дог-ки, из-под № 28

в) № 28

На-ли-вай, на-пол-ни-вай (да) мой ро-ди-мой от бра-тел-ко, мой ро- № 28

Как показывает анализ, форма строфы у всех песен одинакова. Она состоит из двухстрочных музыкально-поэтических построений с цепной формой следования текста из строфы в строфу:

	I строфа		II строфа	
мелодия	A	B	A	B
слова	A	B	B	B
ритм	A	B	A	B

В структуре ритмики этих песен есть одна малозаметная особенность: каждая строфа складывается из 22 основных счетных единиц времени и одной дополнительной, «блуждающей», которая в одних песнях примыкает к началу новой строфы, а в других — к концу предыдущей:

Ритм	A + B		A + B
Тип Ia	(11+11) (11+11)	+1+	(11+11) единиц
Тип Ib	(11+12)		(12+11) единиц (11+12) единиц
	одна строфа		другая строфа

Тип Ia имеет место в песнях № 20, 27, 28, 30; Тип Ib — в № 22, 25.

Восьмисложные стихи этих песен, поющих на один напев, имеют одинаковое строение: они неделимы, ударения падают на третий слог от начала и на третий от конца. Мы относим их к роду классического чистого тонического стихосложения. Вот их первичная ритмогруппировка по микротактам внутри стихов:

11

									$\frac{8\text{л}}{8\text{сл.}}$
№20	При- кру-	об- гом	се- свет-	ли- лы-	там е	го- свет-	лу- ли-	би цы	
№30	Вн- из-	во- под	дил ли-	е- по-	ё вой	ба- гря-	то- дог-	шка ки	
№28	На- Мой	ли- ро-	вай, ди-	на- мый	при- от	пал- ба-	ни- теш-	вай ка	
№22	Уж Ты,	ты, крест-	сец- ной	кой, род-	ты- бай	сец- тош-	кой ка		
№25	Не Что	бе- гер-	лы- ны-	е е,	на- как	ё- во-	ха- ро-	ли ны	

При наличии устойчивой по количеству слогов стиховой строки в песнях, особенно свадебных, наблюдаются всевозможные варианты ритмических изменений, расширяющих общее время неделимого такта высшего порядка до девяти — десяти — одиннадцати и более единиц времени. Эти изменения происходят в результате временного ритмического «распевания» чистого ритма основы стиха.

Вот возможный путь разрастания или «распевания» ритмоформулы восьмисложника с восьмимерности до двенадцатимерности

(мы здесь ограничимся примерами, близкими ритмике напева нашей формулы):

12

а)  $\frac{8\text{л}}{8\text{сл.}}$
 [Уж ты, ты- сец- кий, ты- сец- кий
 Ты крес- тов род- ный ба- тю- шка]

б)  $\frac{9\text{л}}{8\text{сл.}}$

в)  ”

г)  ”

д)  $\frac{10\text{л}}{8\text{сл.}}$

е)  $\frac{11\text{л}}{8\text{сл.}}$

При изохронном ритме у восьмисложника все слогоноты короткие (а). Наиболее часто увеличение времени осуществляется в результате удлинения одного слога в последней трехсложной группе: долгота на последнем слоге (б), долгота на ударном, третьем от конца слоге (в), долгота на неударном предпоследнем слоге (г). Ритмоформулы с двумя долгими слогами: на ударном и на конечном слогах (д); на двух последних слогах, причем они либо оба равновременны, либо последний удлиняется еще больше (е).

В двухстрочных напевах с цепной формой перехода стихов из строфы в строфу наблюдаются либо одинаковые ритмические удлинения (по форме А+А, как в песне «Из-за лесу, лесу темного»), либо разные, как в нашем типовом напеве-формуле, — с внутренним перенесением долготы в строке А на начальное, третье от начала ударение, а в строке Б — удлинение приходится на конечные слоги.

13

А-  $\frac{11\text{л}}{8\text{сл.}}$
 Уж ты, ты- сец- кой, ты- сец- кой "(да)"

Б-  $\frac{11\text{л}}{8\text{сл.}}$
 Ты крес- тов, крес- тный ба- тю- шка

Таким образом, мы имеем весьма своеобразное решение ритмического распевания восьмисложных стихов с утяжелением начального ударного слога в строке А и конечного слога в строке Б. Поскольку переходящий из строфы в строфу стих поется и на мотив Б, и на мотив А (именно в такой последовательности), эти крайние утяжеления особенно приметны; внутрistroфные же «стыки» разных стихов на напеве А+Б звучат особенно облегченно, они сливаются в легкую «куполообразную» линию, края которой опускаются с

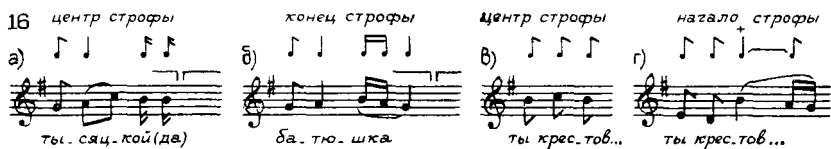
обеих сторон на долгие утяжеленные ритмо-упоры. Непрерывность льющейся мелодии особенно сглаживается вставной частицей «да» на полудоле, укорачивающей долготу последнего слога (А) и перекрывающей цезуру между мелодико-текстовыми строками. В этом случае вся строфа предстает уже как единая нецезурованная линия, равная 22-м единицам времени:



Выше мы отметили «блуждающую», двадцать третью восьмую, примыкающую в одних песнях к концу строфы и удлиняющую напев Б до двенадцати единиц времени, в других песнях — к началу следующей строфы, делая напев (А) более длинным (12 ед.). Во всех случаях эта восьмая, независимо от того, в какой позиции она закреплена, создает ощущение «воздуха» между строфами, организует плавное «перекрытие» междустрофной цезуры, переливая один и тот же текст — повтор из одной ритмической формулы в другую:



Наконец, стоит особо прислушаться к синкопе — как приему перемещения долготы с ударного слога на неударный в последней трехсложной группе каждого стиха (укороченной в середине строфы и удлиненной в конце ее). Этот прием смещения долготы тоже способствует плавности мелодической линии, перекрытию пунктира между двумя микротактами, сдвигу внутристиховой цезуры. Эта синкопа обманула бдительность автора записи, всюду поставившего тактовую черту после ударного слога.



Внимательное рассмотрение всех песен в редакции Ю. Е. Красовской показывает, что она не производила предварительного анализа мелодико-текстовой строфики, не сделала необходимых выводов из своеобразия замечательного напева, благодаря разным текстам служившего в свадебном обряде неким мелодическим рефреном между эпизодами всего действа.

Далее рассмотрим тактировку песни № 27, которая доставила автору и редактору записи больше хлопот, вследствие ряда трудностей. Нарушено строение стиха. Не везде строки восьмисложны — есть в шесть, семь или девять слогов. Причем, расширенной до четырех слогов оказалась последняя трехсложная группа (получилось своего рода гипердактилическое окончание). Совершенно очевидно, что три одинаковые по форме, но разные по тактировке строфы получились у Ю. Е. Красовской именно благодаря «своевольному» исполнительскому размещению стиха на напеве. Поддаваясь на «текстовые провокации» исполнителей, автор в разных строфах песни перемещал тактовые черты с одного места на другое:

17 $\text{♩} = 100$ Красовская, № 27

2. Са-ма на-ша мел. ко-тра-ва-та-я, да не да-вай-ся раз-ва-зи-вать-ся, а-

3. Не да-да-вай-ся раз-ва-зи-вать-ся, да ни ат-ла-су, ни бар-ха-ту, а-

4. Ни ат-ла-а-су, ни бар-ха-ту, да до-ро-гой, что фо-нар-ь в ло-те, а-

Приведение этих строф к единой, установленной нами внутри-строчной тактировке показывает простоту организации слогов и облегчает восприятие ставшего цельным напева. В примере № 18 тактовую черту мы ставим между стихами. Пунктирные черты внутри строки показывают единую пульсацию стиха и напева, скрепленных ритмически неделимым тактом высшего порядка:

18 $\text{♩} = 100$ Красовская, № 27

2. Са-ма на-ша мел. ко-тра-ва-та-я, да не да-вай-ся раз-ва-зи-вать-ся, а
[вай-] ся

3. Не да-да-вай-ся раз-ва-зи-вать-ся, да ни ат-ла-су, ни бар-ха-ту, а

4. Ни ат-ла-а-су, ни бар-ха-ту, да до-ро-гой, что фо-нар-ь в ло-те, а

Но можно представить себе данный напев и без словесного текста (в инструментальном звучании). Он естественно разложится на мелкие двух-трехмерные такты. В этом случае снимется тактовая перегородка между стихами, а конечные ноты одной строки и на-

чальные другой стиховой строки окажутся внутри одного такта-связки:

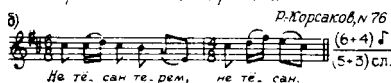
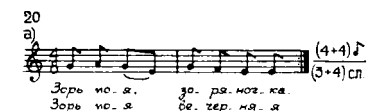


Вся мелодическая линия в этом случае воспринимается, как нечто цельное бесцезурное, как неделимая мелодия большого дыхания, а соединяющая строфы восьмая доля не позволяет мелодии замкнуться. Мелодическая цепочка строф может только «оборваться», чтобы через некоторое время снова включиться в звучание с другими (к новому эпизоду свадебного действия) текстами.

Наши предложения по тактированию песен с тоническим стихосложением сводятся к следующему. Отделять сплошной тактовой чертой один стих от другого. Общую сумму счетных единиц времени ритмоформулы стиха-напева выставлять при ключе, определяя ее как такт высшего порядка. Перед основными ударными слогами тонического стиха (конечным и начальным) проставлять пунктирные тактовые черты. Дополнительные (побочные) пунктирные тактовые черты следует выставлять по мере надобности. К тактированию по музыкальным показателям следует переходить, если в том будет необходимость, и только после тщательного анализа микро-тактированной строфы. В этом случае важны примечания, сноски, оговорки о возможных несовпадениях стиховой цезуры с музыкальной, о приоритете ритма музыки над ритмом словесным.

* *

Важнейшим признаком силлабического народного и «ученого» (кантового) рода стихосложения считается обязательная цезура, делящая стихи на полустишия. В песнях с таким стихом каждое полустишие имеет свою ритмоформулу и свое мелодическое выражение. Поэтому сплошные тактовые черты целесообразно ставить и между стихами, и между полустишиями:



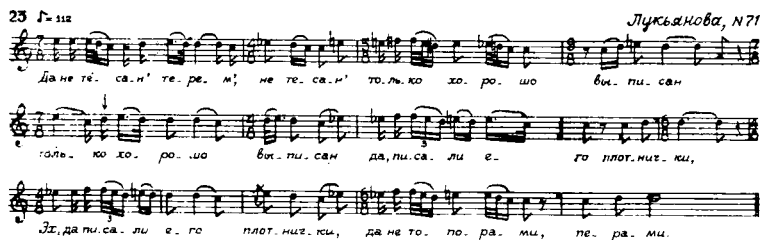
В силлабических стихах, вышедших за рамки десятисложности (5+5), появляется необходимость разбивать многосложные полустишия на внутристрочные микротакты посредством пунктирных тактовых черт местного значения:



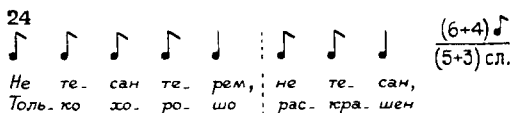
В четырнадцатисложных цезурованных стихах (8+6) пунктирные тактовые черты целесообразно ставить в обоих полустишиях: в первом, в качестве разделителя восьмисложника на «ложные полустишия в полустишии» (здесь цезура не признак), во втором — в качестве регулятора временного ритмического отсечения женского окончания с долгими слогами:



В сборнике Т. Лукьяновой есть пять одинаковых по слогоритмической структуре песен с разными стихами и с одинаковым напевом (109, № 71—74, 76). Выписанные одна за другой с применением вертикального ранжира, они показывают, насколько произвольно и недостаточно продуманно автор ставил тактовые черты внутри музыкально-поэтических строк стиха и между стихами. Правда, заметна тенденция обрамлять тактовыми чертами стиховые группы, но рамки ритмоформулы явно выпадали из поля зрения автора. Одна из них — «Да не тесан терем» (№ 71) хорошо известна по сборнику Н. А. Римского-Корсакова (171а, № 76, вариант, записанный в Смоленской области):



Ритмическая структура ее силлабического стиха (5+3 слога) соотнесена с 10 единицами времени (см. пример № 206):



Упомянутые песни из сборника Т. Лукьяновой имеют такую же ритмо-стиховую структуру. Чтобы увидеть это, достаточно выписать стихи первой строфы каждой песни, без распевных слогов и слов, в чистом слогонотном виде:

25



- | | |
|------|---|
| № 71 | Не те-сан те-рем, не те-сан,
Толь-ко хо-ро-шо рас-кра-шен |
| № 72 | По-дай, ма-туш-ка, гре-бе-нец
Че-сать ко-сот-ку под ве-нец |
| № 73 | Ой, сбо-ре, сбо-ре Ма-ри-на
Соб-ра-ла гос-тей к се-бе в двор |
| № 74 | Раз-го-ре-ла-ся ка-ли-на
Про-тив сол-ныш-ка сто-и-ти |
| № 75 | В не-бе ме-ся-цек иг-ра-ет,
И-ван по дво-ру гу-ля-ет |

Следует только заметить, что в песнях Брянщины исполнители делают ферматы на долгих слогах ритмической формы — небольшие в первом полустии и длинные с последующими паузами в конечном полустии строфы.

Какие же причины привели к тому, что нотировщик и редактор при подготовке этих песен к публикации не справились с их тактировкой?

Первая — это уже упомянутое выше затягивание долгих слогов больше меры, положенной в ритмоформуле стиха. Время затягивания высчитано нотировщиками точно и соответственно введено в основную временную единицу слогоноты. Отсюда затруднения в счете времени внутри такта. Свободное ферматное затягивание долгой, а иногда и короткой слогоноты в свадебных и иных песнях — типичная черта исполнительского стиля Смоленской и Брянской областей. Разница в том, что смоленские исполнительницы, делая «затяжки» внутри песенной строки, редко «вытягивают» конечные слоги и, тем более, не делают больших заметных пауз. Для брянских исполнителей такие ферматы и паузы в концах строфы есть признак стиля данной местности. Наша рекомендация выражается в ином графическом начертании точно высчитанного времени затяжек:

26



Вторая причина неоптимальной тактировки обусловлена появлением паузы между первым и вторым полустихом второй полустрофы. Наше уточнение состоит в том, чтобы возвратить эту паузу на принадлежащее ей место (в составе предшествующей слогоноты).

Третья причина связана со словесным текстом. Исполнители увеличивали количество слогов, употребляя трехсложные слова, например, «под-ру-жек» вместо двухсложного «по-друг» (см. № 73), вставляя междометия, частицы, гласные буквы (что, да, а, и, эй), делая огласовки согласных (г'-ре-бе-нец; по-д', с'-бо-ры и др.). В большинстве случаев это приводит к дроблению основных слогов, вуалирует ритмическую форму строфы.

Более того, в песнях № 71, 72, 73 исполнители иногда выделяли «э» и «эй» в дополнительное время, равное короткой слогоноте в одну восьмую, что особенно затрудняло определение тактовых рамок для распетого времени слогов. В сборнике возгласы помещены в начале такта. А это явно нарушает их ритмострой. В нашей редакции мы относим эти сверхнормативные слоговоты в затакт, к паузам в конце предыдущей строфы:



Суммируя сказанное, мы предлагаем следующую редакцию тактирования песни «Да не тесан терем»¹ (см. пример № 23). В ней мы учитываем данные, извлеченные из живого звучания, зафиксированного на фонограмме и вынесенные нотировщиком на нотный стан. Предварительный анализ помогает отделить композиционную сущность песни от ее исполнительской интерпретации певцами. Для этого необходимо рассмотреть основные элементы музыкально-поэтической структуры: строение нерасширенного силлабического стиха с его постоянной цезурой, присущую этому строению ритмическую организацию стиха, воздействующую и на мелодический контур, строение мелодической формы строфы с делением на полустрофы, фразы или мелодические строки. После этого мы ищем, как наиболее точно отразить в нотировке и специфику строения песни, и все особенности исполнительского своеобразия данного носителя традиции или данной стиливой среды:

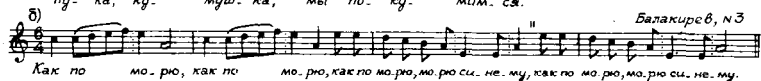
¹ Другие четыре песни могут быть тактированы аналогичным образом.



* *
*

Нелегко справиться с расстановкой тактовых черт, когда в песне встречаются наложения признаков одной стиховой структуры на другую. В некоторых случаях на исходную основу тонического стиха накладываются признаки силлабического склада (см. пример 29а), в других, наоборот, на явную структуру силлабического текста накладываются признаки тонической системы (29б):

29 а)

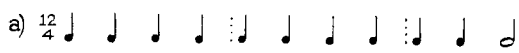


Образовавшиеся в результате распевания ритмики чистого стиха и вторжения признаков иной системы стихосложения вторичные ритмоформулы становятся нередко типовыми и приобретают самостоятельное значение в становлении новых строфических структур. Они обогащают образное содержание музыкально-песенной строфы, придают ей изысканность, особую выразительность.

30

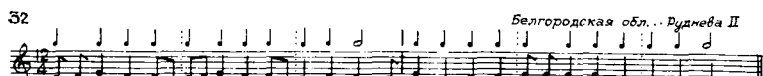


Привлекают внимание силлабические десяти-одиннадцатисложники с общей мерой времени двенадцать единиц:

а) $\frac{12}{4}$  $\frac{(4+4+4)}{(4+4+3)} \text{ сл.}$
 Ой, ко. ва. но, бу. шо. ва. но ко. ле. со

б) $\frac{12}{4}$  $\frac{(4+4+4)}{(3+3+4)} \text{ сл.}$
 Ва. сег. ку ма. туш. ка сна. ря. жа. ла

Две смысловые цезуры делят стиховые строки на три слоговые группы: (4+4+3) или (3+3+4). В таких песнях образуются микротакты, разделенные пунктирными чертами. Цезура-признак в подобных типах как бы тускнеет, а «ложная цезура» в качестве мелодико-ритмического весомого фактора выступает более четко:

32  Белгородская обл. ... Руднева И
 Ой (и) гей-то конь по у. ли. це про с. хал, Ох и ле. ли, А. ли лей, ле. ли про. е. хал.

К тактировке таких форм не следует подходить с мерками чисто силлабического стиха. Их надо понять такими, каковы они есть, то есть как переходные типы, имеющие признаки и силлабической и тонической системы.

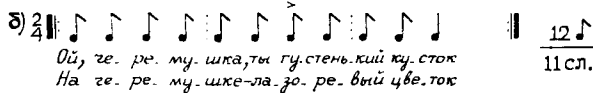
В случае соединения свойств трех стиховых систем (тонической, силлабической и стопной) в музыкально-поэтической строфе одной песни, как например в песне «Надоели ночи, надоскучили», имеет место усложненная расстановка тактовых черт высшего порядка и пунктирных черт микротактов:

33  Балакирев, n 7
 На до-е-ли но-чи, на до-ску..
 Эх на до-ску-чи-ли (да)
 на до-ску-чи-ли Да
 2. на до-ску-чи-ли, да

В сложных случаях полиритмии (таких песен немало) необходимо остановиться на одном, основном виде тактирования, сообщив в виде дополнительной (отдельной) ритмической строки возможность иной расстановки тактовых черт, как например, в песнях ти-

па «Камаринской», где тактовые черты ставятся по-разному в зависимости от того, на что ориентируется нотировщик — на мелодию, текст, или танец:

34



Итак, в аналитической работе над песнями смешанного стихового наполнения при расстановке сплошных или пунктирных тактовых черт важно проявлять гибкость и, что еще более важно, почувствовать моменты превалирования роли распева либо стиха, либо напева либо ритмики.

* *
*

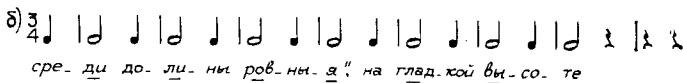
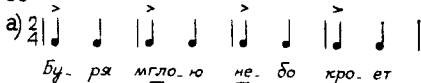
Важнейший признак силлабо-тонического стиха — стопность — в песнях выражен в двух типах ритмоформул: одновременных, состоящих из изохронных слогов, и разновременных, с подчеркиванием долготой слогов, находящихся под стиховым ударением:

35



Тактирование произведений с силлабо-тоническим стихом особых трудностей, как правило, не представляет. Утвердившаяся практика расстановки тактовых черт перед ударными или долгими слоговыми приводит к тому, что музыкальные такты-стопы получаются либо хореическими, либо дактилическими, но не ямбическими или анапестическими:

36



Осевшие в крестьянском репертуаре городские песни с силлабо-тоническим стихом часто приобретают весьма своеобразное ритмическое выражение, в котором соотношения слогов в стопах выступают в одной песне и как одновременные, и как разновременные:

37 $\text{♩} = 48$ *Красноярский сб. II, п. 66*

О- тец и мать, бла- го. сло- ви- те на служ-бу

сы- на сво- е- го, на служ- бу сы- на сво- е- го.

В качестве сложного примера тактирования рассмотрим песню «Под ракитою зеленой» в записи В. Г. Захарова:

38 *Захаров*

Под ра- ки- то- ю зе- ле- ной сол- дат ра- не- ный ле- жал

Под ра- ки- то- ю зе- ле- ной сол- дат ра- не- ный ле- жал

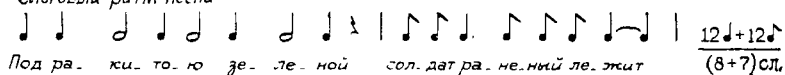
Склад стиха поздний, встречается в лирике и в частушках. В стихе два полустишия (8+7 слогов). Строфическая формула имеет следующее выражение

Напев	А	Б
Слова	А	Б
Ритм	А	Б
Стих	8	7 сл.
Счетн. вр.	12(♩)	12(♩)

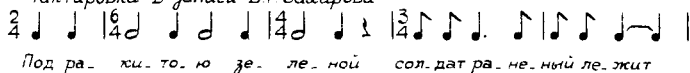
По времени строка А вдвое длиннее строки Б. Ритмоформулы восьми-семисложников распеты до двенадцати единиц времени.

Стих имеет ярко выраженные черты силлабо-тонической структуры с делением полустиший на хореические стопы. Равновременные и разновременные слогоноты стопности находят отражение в ритме строки А (см. пример № 39). В ритме полустишия Б мы находим ритм ионика восходящего.

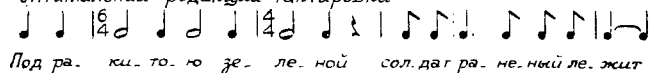
Слоговый ритм песни



Тактировка в записи В. Г. Захарова



Оптимальная редакция тактировки



Можно было бы согласиться с тактировкой, предложенной В. Г. Захаровым. В строке А он выделил ударные слоги (они же еще и долгие), поставив перед ними тактовые черты; разделил сплошной тактовой чертой оба полустишия, заключив паузу в такт высшего порядка строки А. В ритме полустишия Б он заметил весомость трехдольности восходящего ионика, как бы откликающегося на трехмерную пульсацию стоп в строке А. Однако оказалось возможным и еще одно, как нам кажется, более оптимальное решение, подсказанное восприятием мелодии, в ее повторяемости со словами последующих стихов песни.

Трехмерность походных песен, свойственная русскому маршу («Священная война», «Наш паровоз», «Уж ты, поле мое»), имеет место и в данной песне. Однако ведущей здесь становится четырехдольность микротакта. Она вступает в свои права в конце строки А и полностью распространяется на строку Б, захватывая двухдольный затакт строки А из следующей строфы. При этом четыре неравновременных слога в строке А воспринимаются как расширение четырехдольного такта до шестидольного (ни в коем случае не как сужение четырехдольности до двух- трехдольных тактов). Эту особенность в распределении тактов почувствовать весьма важно. Расширенный такт контрастирует с моторностью временных единиц в полустишии Б, что представляется нам исключительной творческой находкой в архитектонике целого произведения. Хочется отметить правомочность такта с шестимерным ритмом, замеченного еще в кантах и песнях XVII — XVIII веков, предвосхищающего хореическую трехмерность более позднего времени.

Маленькая деталь — пунктирная тактовая черта внутри четырехдольного такта в строке Б, как отголосок ритмослогоинтонации строки А, вносит затактовость по отношению к синкопе-ударению и подчеркивает чеканку марша.

Данный анализ показывает, насколько порой сложно в поздних песнях с признаками силлабо-тонического стихосложения переплетаются типические ритмоформулы и ритмо-интонации первичного слогонотного (стихового) и вторичного, ритмически распетого (музыкального) порядка, образовавшиеся в процессе эволюции музыкально-поэтического языка за многие столетия, и насколько та-

лантливый авторы подобных песен, с огромным вкусом и чувством меры отбирающие все лучшее из богатств, накопленных народным творчеством.

* *

*

Попробуем подвести некоторые итоги. Тактовые черты в музыке авторской и в музыке без слов несут совершенно иную нагрузку, чем тактовые черты в народной песне, где они являются регуляторами строфической архитектоники. По нашему мнению, подход к тактированию народных песен должен основываться на глубоком анализе и прочном знании песенного фонда. На одной интуиции и слушании исполнительской интерпретации в фонограммах, без знания твердых основ зодчества в поэзии и музыке, знания путей, по которым оно развивается, нельзя добиться истины.

Расстановке тактовых черт в новой еще неизвестной песне должен предшествовать тщательный анализ, который позволяет: а) выявить природу стиха, его род, тип, структуру, его ритмическое, и, наконец, мелодическое выражение в песне, степень распетости всех его элементов; б) определить составные части строфического строения песни с учетом цезур в тексте, в мелодии, в ритмике; в) отделить от песни, как таковой, особенности исполнительской интерпретации (установить, в какой степени исполнитель выявляет или затушевывает природу песни — ее структурные формы и типологические закономерности).

Самая большая ошибка в тактировании происходит в том случае, когда нотировщик идет на поводу у исполнителя песни и подчиняется его капризам, его фантазии, пусть даже гениальной. Следует всегда помнить, что структура песни вызревает в определенной музыкальной среде, что в той или иной мере основа песни не теряет своей родственной связи с вариантами, разбросанными по всей русской территории. Эти связи нотировщик обязан обнаружить и учесть в работе над своим вариантом.

Редактировать песню следует на основе учета всех показателей: музыкальных, стиховых, ритмических, структурно-строфических. Музыканты всегда должны держать в поле зрения значительность функций мелодии и ритмики и во всех трудных случаях столкновения «интересов» текста и мелодии помнить, что решающим для обоих компонентов будет всегда слоговая ритмика (этого часто не учитывают фольклористы-филологи). Но, разумеется, в каждом конкретном случае важно проявлять гибкость в выборе ориентиров — музыкальных или словесных. От этого тоже зависит расстановка тактовых черт.

Расставлять сплошные тактовые черты следует прежде всего между стихами и полустихиями. Они определяют такты высшего порядка между основными частями строфы и обрамляют ритмоформулы этих частей строфы.

Пунктирные тактовые черты внутри тактов высшего порядка следует расставлять последовательно от самых необходимых, по мере выявления признаков данного типа стиха, до последних, тре-

бующих выделения местных микротактов, в зависимости от течения мелодии, от ритмических особенностей, от вставных и припевных слов.

Важна также поправка на местные, диалектные музыкальные и словесные особенности, с которыми приходится считаться, но если эти особенности накладываются на общеизвестные на Руси песни, то не следует выпускать из поля зрения скелетную основу общерусского варианта, что позволяет усмотреть и общее типовое, и своеобразие местной традиции.

Весьма важно приобрести необходимые навыки выявления в песне исходной слогонотной основы посредством снятия всех видов распетости — стиховой, мелодической, ритмической, строфической, — что позволит установить логику строения произведения. Вместе с тем, понимание характера разных видов распетости в одной песне помогает оценить достоинства индивидуальных качеств произведения, понять ее художественный замысел и образную символику, сконцентрированную в повторяющейся мелодической строфе, заполняемой сменяющимся словесным текстом.

1982 г.

СПИСОК НАЗВАНИЙ ИСТОЧНИКОВ НОТНЫХ ПРИМЕРОВ

1. Балакирев — Балакирев М. Сборник русских народных песен. — М., 1936.
2. Захаров — Хор имени Пятницкого. Сто русских народных песен, записи Вл. Захарова, редакция текстов и примечания П. Казьмина. — М., 1958.
3. Красноярский сб. II — Русские народные песни Красноярского края. Выпуск второй/Под общ. ред. С. В. Аксюка. — М., 1962.
4. Красовская — Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. — Л., 1969.
5. Лукьянова — Лукьянова Т. Песни Брянщины. — Брянск, 1971.
6. Песни Пинежья — Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Песни Пинежья: Материалы фонограммархива, собранные Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд. — М., 1937, т. II.
7. Р.-Корсаков — Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. М.; Л., 1951.
8. Руднева I — Руднева А. В. Песни Курской области. — М., 1946.
9. Руднева II — Руднева А. В. Песни Белгородской области. — М., 1972.
10. Трутовский — Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами. — М., 1953.
11. Ф. К. Фольклорная комиссия Союза композиторов РСФСР. Архив.

Ф. М. Селиванов, Л. Г. Канчавели

**ПЕСНЯ НА БЫЛИННЫЙ СЮЖЕТ
В КАЛУЖСКОЙ ОБЛАСТИ**

Во время студенческой фольклорной экспедиции МГУ (июль 1977 года) в с. Мокром Куйбышевского района от местной певицы Анны Степановны Васенковой вместе с другими текстами была записана песня «Шатался, валялся Старой старик». Главный персонаж песни (Старой, Старой старик), который встречается с разбойниками, напоминал Илью Муромца, действующего в сходной по сюжету былине. Дальнейшие целенаправленные поиски этой песни дали хороший результат: за две экспедиции (1977 и 1979 годы) она была зафиксирована 19 раз. Все записи сделаны в селениях, расположенных на территории четырех смежных сельсоветов: Мокровского (Березовка, Верхние Барсуки, Дубровка, Мокрое), Жерелевского (Жерелево, Казинки, Козловка, Селилово), Кузьминичского (Быково, Кузьминичи, Починок, Проходы), Милеевского (Высокое). Кроме того, в 1981 году песня записана в Малоярославском районе (д. Верхние горки), однако прежде она здесь, по-видимому, не бытовала: исполнительница (В. Д. Шилина) родом из Брянской области и жила там до 1962 года.

1. *

Куйбышевский район (центр — поселок Бетлица) расположен в западной части Калужской области. Территория его до образования в 1944 году Калужской области входила в Рославлевский район Смоленской области, но до 1929 года была в составе Калужской губернии. Район — сельскохозяйственный.

В сельской местности района наблюдается относительно хорошая сохранность традиционного песенного фольклора (с распределением по сезонам и видам работ), календарных обрядов, сказочного репертуара (см. 71, с. 156—157). Редкую, например, в других областях сказку о медведе на липовой ноге, здесь рассказывают многие сказочницы. В то же время район нельзя назвать «глухим». В селе Мокром (бывшем районном центре) более 150 лет работает школа.

* В разделе использованы материалы и наблюдения А. А. Ивановой, руководившей экспедициями в Жерелевском и Кузьминичском сельсоветах.

Песню «Шатался, валялся» знают известные в своих селениях пожилые песенники, хранители традиционного репертуара. Такова А. С. Васенкова (село Мокрое), от которой впервые собирателям стала известна рассматриваемая песня. Сестры Кузьмины (д. Дубровка) длительное время были главными песенницами: ни один праздник, ни одна свадьба не обходились без них; пели они и за работой, — будь то сенокос, уборка льна, хлеба, сиденье за ткацким станком. От Кузьминых записано 47 произведений разных жанров. Сказки, загадки, пословицы, очень редкие протяжные и хороводные песни хранит в памяти 80-летняя А. Г. Сенченкова (д. Березовка). П. Р. Кузнецова (д. Починок) исполнила (в 1977 и 1979 годах) больше 120 произведений (сказки всех жанровых разновидностей, обрядовые и необрядовые песни), дважды — песню «Шатался, валялся». Репертуар других исполнительниц не менее богат и разнообразен.

От П. Р. Кузнецовой же дважды записан относительно полный пересказ — припоминание былины об Илье и Соловье Разбойнике. Исполнительница (неграмотная) говорила, что слышала былинку в детстве от бабушки и с тех пор никому ее не рассказывала. По ее словам, бабушка рассказывала складней. Судя по тому, что в передаче слышанного около 70 лет назад текста еще сохраняются былинные выражения и остатки былинного ритма, бабушка действительно сказывала «складно». Из таких «складных» выражений отметим следующие (по записи 1977 года; в записи 1979 года былинный ритм менее заметен):

За этой речкой живет Соловей Разбойник:
Ни птица не пролётывает,
Ни зверь не прорыскивает,
Ни конный, ни пеший — никто не проедет.

А он говорит:
«Я поеду дорогой неезженной
Через речку Черную Смородину,
Через Черную грязь, через темный лес,
Где живет Соловей Разбойник».

Он взял свою плетку шелкóвую,
Ударил коня со всех сил по бокам:
«Ох ты, не богатырский ты конь,
А мешок ты крапивный!»

Как свистнул, березы все попргнулися к земле,
Трава вся в землю пошла,
Все листья с деревьев посыпались.

(115, т. 11, № 198)

От сказочника Иосифа Алексеевича Тузова (д. Быково) записан пересказ этой же былины с присоединением сюжета об исцелении Ильи странниками. В пересказе есть наказ Илье не бороться с родом Никулиным. Про род Никулин, по словам исполнителя, есть особый рассказ, но он его не помнит (115, т. 9, № 17). Однако вслед за этими словами И. А. Тузов исполнил сказку о богатыре-пахаре (там же, № 18).

Пахарь обнаруживает свою силу, когда на своей лошади сразу убивает «семьсот комарей». При поисках равных себе по силе он встречается с Алёшей Поповичем и другими богатырями (без имен). Пахарь вспоминает о сохе, все вместе возвращаются к ней, но не могут ее из земли выдернуть. Пахарь сражается с Идолищем: терпит сначала поражение, затем вывертывается из-под противника, бросает его «выше леса стоячего, чуть пониже облака ходячего». При падении Идолище «по колено в землю въехал».

В сказке И. А. Тузова переплетаются персонажи (пахарь, Алеша Попович, Идолище) и мотивы из ряда былин: «Вольга и Микула» (забытая соха, которую не могут из земли выдернуть), «Илья и Сокольник» (герой сначала терпит поражение, затем расправляется с противником), «Святогор и тяга земная» («по колено в землю въехал»).

Эти два рассказа И. А. Тузов «слыхал от кого-то», а про других богатырей знает из книг. На вопрос: не про Илью ли Муромца песня «Шатался, валялся»? — исполнитель ответил категорично: «Нет. Про Илью я вам уже рассказывал».

2

Среди эпических произведений о самом популярном русском богатыре Илье Муромце есть былина о встрече его с разбойниками. Содержание былины таково. На Илью во время его поездки по чистому полю нападает множество (иногда исчисляемое тысячами) разбойников; они хотят убить его и завладеть (по вариантам) конем и сбруей, луком и стрелами, одеждой. Богатырь подзадоривает разбойников тем, что желаемые ими предметы очень дороги: у сермяги (кафтана, шубы) одна пола стоит пятьсот рублей, другая — тысячу (87, с. 18), каждая из пятисот стрел стоит по пять рублей, а денег у него сорок тысяч и т. п. (87, с. 15). В одних вариантах Илья Муромец уничтожает разбойников, в других только пугает их, демонстрируя свою силу выстрелом в «сырой дуб», который разбивает в щепки. В произведении действие развивается в пределах одного эпизода, поэтому оно легко включается в другие былины об Илье Муромце: «Три поездки» (обязательный эпизод), «Илья и Соловей Разбойник», «Испеление Ильи», «Илья и Идолище». Общей сюжетной схемой песни «Шатался, валялся» накладывается на былинную об Илье и разбойниках, хотя, как уже отмечено, с Ильей Муромцем, известным в этой местности, она никак не связывалась. Тексты песни относительно стабильны, различия касаются лишь заключительных строк; по этим различиям выделяются три группы вариантов.

Первая группа вариантов, художественно наиболее целостных, заканчивается ответом Старого разбойника о бесценности его коня и бессмертия его самого; это записи от А. С. Васенковой (с. Мокрое, см. пример № 5), сестер Кузьминых — Ефросиньи Акимовны, Марии Акимовны, Екатерины Акимовны (д. Дубровка, см. пример № 6), Н. А. Дименковой (д. Прилепы), А. Я. Дыченко, А. С. Савоськиной и С. П. Рябцевой (с. Высокое), А. Г. Сенченко-

вой (д. Березовка), П. Р. Кузнецовой (д. Починок, две записи), Е. Ф. Гавриченковой (с. Жерелево), А. А. Телепневой (д. Казинки, см. пример № 9), Т. М. и А. Г. Пановых (д. Козловка), В. Д. Шиловой (д. Верхние Горки) ¹.

Во второй группе вариантов конец ответа Старого трансформирован в реплику его противников (вместо: На меня на Старого... — на тебя на Старого смерти нет); это записи от П. Я. Петращенко-вой (с. Кузьминичи, см. пример № 7), Т. А. Трошиной, Т. В. Трошиной (д. Селилово), М. М. Сорокиной (д. Починок, см. пример № 8), А. Ф. Семененковой (д. Козловка) ².

Третья группа вариантов — разбойники убивают Старого и забирают коня: от М. Б. Борисенковой, Л. Н. Шатовой и М. Я. Федоришкиной (д. Верхние Барсуки), Е. Г. Антохиной (д. Проходы), М. М. Сорокиной, П. В. Логуновой и М. С. Дорошенковой (д. Починок) ³.

В пересказе И. А. Тузова (д. Быково) Старой просто уезжает от разбойников (115, т. 9, № 205).

Исход сюжета, по-видимому, не обусловлен локальными традициями. В Починке, где, по словам одной певички из Кузьминичей, «каждая баба ее (эту песню) знает», записаны варианты всех трех групп. И сами исполнители могут по-разному завершить песню. Так, у Сорокиной, когда она пела с подругами, Старой был зарезан, а когда пела одна — оставлен в живых.

Именование главного персонажа Старой старик, Старой легче всего объяснить забвением его собственного имени, тем более, что эти слова употребляются в качестве постоянных эпитетов при имени Илья Муромец. Однако в рассматриваемом сюжете только старым (старик, стар, старинушка, старый казак, стар матёр человек) без упоминания имени главный персонаж именуется почти повсеместно: у терских и уральских казаков (182, Приложение, а), в); 124, № 15) ⁴, в Воронежской (168, № 1) ⁵ и Рязанской (87, с. 15—16) губерниях, в Поволжье (87, с. 18) и, наконец, в основных очагах былинного эпоса — в Олонецкой и Архангельской губерниях (124, № 11; 111, № 97; 54, № 141, 153; 56, № 304, 334; и другие).

Заслуживает внимания и такой факт, как «забвение» имени главного героя в тех случаях, когда встреча Старого с разбойниками составляет один из эпизодов в контаминированных текстах (северные записи). Встреча с разбойниками входит, например, в былинку об Илье и Соловье Разбойнике. Повествование (55, № 312) начинается с мотивировки выезда и сборов в дорогу, и персонаж

¹ 115, т. 1, № 21, № 74; т. 3, № 30; т. 5, № 71; т. 6, № 46; т. 11, № 198; 117; т. 2, № 364; т. 6, № 17, № 44; т. 7, № 49; 116, т. 18, № 188.

² 115, т. 12, № 275; т. 18, № 47, т. 1, № 430; 117, т. 1, № 2; т. 7, № 71.

³ 115, т. 3, № 49; Личный архив А. А. Ивановой; 117, т. 5, № 215.

⁴ Здесь и в других случаях мы не ставим цели дать исчерпывающий перечень рассматриваемых деталей по вариантам былин. Для нас важно выявить родство песни с традицией различных районов.

⁵ Вариант, на который мы ссылаемся в статье в другом распеве напечатан в кн.: Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами (167).

именуется Ильей Муромцем, причем не стариком, а удаленьким дородным добрым молодцем. С описаний, которыми нередко начинаются самостоятельные тексты песни о встрече с разбойниками (герой в чистом поле, его портрет, достоинства коня) появляется Старой, Старик, собственное же имя забывается до перехода к сюжету «Илья и Соловей Разбойник». И упомянутая запись — не исключение. То же самое можно встретить в онежской традиции (см. 43, № 271), в беломорской — при контаминации «Встречи с разбойниками» с былиной «Илья и Идолище» (111, № 69). Что же касается «Встречи с разбойниками» в составе «Трех поездов Ильи Муромца» (или «Двух...»), то главный персонаж в ней без собственного имени (только Старой и другие) — обычное явление (см. 189, № 128, 154, 176; 41, № 58; 43, № 240, 266; 140, № 19, 53; 54, № 21, 33; 182, № 6; 124, № 11).

В связи со сказанным возникает два вопроса:

1. Не был ли исконно главным персонажем рассматриваемого сюжета некий Старик, к которому постепенно прикреплялось имя Ильи Муромца?

2. Не обусловлено ли в какой-то степени превращение доброго молодца Ильи Муромца в старого старика (первоначально в пределах одного текста, затем в большинстве былин о главном богатыре) включением сюжетов о Старом старике в цикл былин об Илье Муромце?

Известно, что в районах казачьего расселения, в Поволжье, в центральных и южных губерниях России былины утратили развернутую эпическую композицию, распевались как протяжные или балладные песни. Со стороны композиции в числе ближайших «родственников» калужских записей можно назвать воронежский (168, № 1), рязанский (87, с. 15—16), московские (87, с. 16—17, 182, № 3), поволжские (87, с. 17—23, пять вариантов), донской (106, т. 1, № 5) и другие казачьи варианты песни о встрече с разбойниками, в том числе вариант Кирши Данилова (57, № 68). Однако «Встреча с разбойниками», если она выступает не в контаминации с былинами об Илье Муромце, самостоятельно, то и в северных районах композиционно оформлена «по-балладному» (один основной эпизод, небольшой объем произведения)¹.

В очагах бытования былинного эпоса устойчиво повторяется уточнение при характеристике встретивших Старого людей. В наших записях:

Как на той на кровати два молодца (лежничка)
Да по-русски (по правде) сказать, два разбойничка.

В других вариантах:

Да наехал на дорожке на семь станицьников,
А по-нашему, по-руському, семь разбойников.
111; № 97

¹ См. 54, № 141, 153, 155, 158, 161, 162, 206, 208; 56, № 278; 43, № 197, 216.

Увидал тут де старой: и семь идет станицьников,
А по-нашему, по-роськи, да семеро разбойников.

(56, № 278)

Наехали на старова станицьники,
По нашему, русскому, разбойники.

(57, № 68)

См. также: 87, в. I, с. 17, 18; 87, в. VII, Приложение и дополнение, с. 7; 111, № 69; 56, № 232, 304; 55, № 360.

К общерусской традиции можно отнести часть реплики Старого, касающуюся оценки его коня. В наших записях:

За мойво за конечка (цена) и сметы нет.

В других вариантах:

А добру мому коню и цены нету.

(87, в. I, с. 8, Поволжье)

А коню-то у меня да еще сметы нет.

(43, № 271)

См. также: 87, в. I, с. 27; 57, № 68; 124, № 11, 12; 54, № 153, 161, 206; 189, № 142, 154, 165.

Не будучи особенно близкими к словесным текстам какой-либо местности, калужские записи обнаруживают в отдельных деталях сходство с вариантами из районов, географически весьма далеких друг от друга.

Так, для начальных строк вновь записанных вариантов отыскиваются параллели в поволжских и уральских (по реке) песнях:

Зашатался в поле старый старик

(87, в. I, с. 25: Симбирская губ.).

Зашатал, загулял стар-матер человек.

(87, в. VII, Приложение и дополнение, с. 7; Саратовская губ.; см. также 87, в. I, с. 17, 18).

Шатаился, мотанлся Ермак сын Тимофеевич.

(76, № 366, Оренбургская губ.)

В разных вариантах былины на Старого нападают 3, 7, 40, 45, 135, 400, «до пятисот», 700, 800, 4000 разбойников (см. соответственно: 111, № 1; 56, № 278; 43, № 271; 182, № 3; 189, № 176; 4, № 217; 54, № 141; 43, № 287). Есть и другие числа. Но только в одном варианте, записанном на Тереке, мы встретили совпадение с калужскими текстами: на старинушку Илью Муровича нападают «два охотничка, да два разбойничка» (124, № 14).

Бессмертие Ильи Муромца, известное преимущественно по былинам о его исцелении, менее всего связано в общерусской традиции с сюжетом «Встреча с разбойниками». Предметом объективного описания либо иронического подзадоривания разбойников со стороны Старого обычно являются шуба (платье цветное), золота каз-

на (злато-серебро), конь, сбруя, стрелы. Только в онежских вариантах Старой похвывается перед разбойниками своим бессмертием. Важно, что эта похвальба реализуется в выражениях, сходных с калужскими.

В наших вариантах:

За мойво за конечка цена — сметы нет
На меня, на старого, и смерти нет.

В других вариантах:

Коню моему цены ведь нет,
А мне, старику, ведь смерти нет.

(43, № 291; см. также: 43, № 271, 287; 140, № 261)

Несколько странным кажется то обстоятельство, что ближайшие территориально рязанский, московский, воронежские, донской варианты песни, кроме параллелей общерусского характера, особых примет родства в словесной ткани и содержании с калужскими записями не обнаруживают.

Примыкая к общерусской традиции, калужские варианты в то же время являются самостоятельной версией песни. Самостоятельность эта выражается в своеобразии конкретной реализации известного сюжета и в отдельных деталях.

В песне несколько загадочно исходное состояние главного персонажа (шатался, валялся). Это «шатание» (без коня), по-видимому, мыслится в пределах дома, своего селения. Хотя пребывание беглых богатырей вне дома, города может обозначаться сочетанием «гулять в чистом поле», здесь выезд «на гуляньице» приближен к бытовому значению. Старой едет как бы от одной деревни к другой, находящейся за семь верст. В длине дороги, ее конкретном изображении, весьма живописном (луг, справа темны леса, слева зелены дубы) нет заметной эпической гиперболизации. Оригинально место пребывания разбойников: кровать (коровать) тесова, то есть охотничьи полати (ср. «охотничков» в терском варианте), помост на деревьях (см. словарь В. Даля). В вариантах песни «Встреча с разбойниками» у Старого хотят отнять ряд предметов. Только один конь как объект желания разбойников — особенность калужской версии.

Разбойники, как правило, не скрывают своих намерений: они хотят ограбить или даже убить Старого. В пудожском варианте песни они приступают к Илье Муромцу несколько «благороднее»: спрашивают имя, интересуются тем, сколько у Старого золотой казны. Важно, что в ответе Старого просматривается элемент торга:

С-под матушки бурушко — пятьсот рублей,
Топерь коню цены нету,
Хоша есть цена, да не уставлена (124, № 12)

Намек на торг содержится во всех вариантах песни, где Старой говорит о цене либо бесценности своего коня. Однако лишь в калужской версии действия разбойников обозначаются глаголом торговать, причем не в иносказательном смысле: Старому предлагают

за коня пятьдесят (пятьсот) рублей (в пересказе И. А. Тузова: «Все что хошь возьми»).

Главное различие между ранее известными вариантами А. М. Астахова определила так: «В одних Илья Муромец уничтожает всех напавших на него 40 тысяч разбойников, в других — он их только устрашает стрельбой в дуб или землю и берет затем с них обещание бросить разбой» (71а с. 488—489). Калужские варианты песни ни к той ни к другой группе отнести нельзя. Смерть Старого в трех вариантах — ярко выраженный третий тип окончания песни (вероятно, наиболее поздний). Те же варианты, которые завершаются ответом Старого о своем бессмертии (или констатацией его разбойниками), дают четвертый тип окончания песни.

Отметим еще одну оригинальную деталь: Старой братает (обратывает) коня, то есть только ловит его (в поле, на лугу) на оброте, недоуздок; дальнейшие сборы коня не упомянуты.

На фоне хорошей сохранности традиционных эпических жанров в районе (баллад, отчасти духовных стихов и исторических песен) песня «Шатался, валялся Старой старик» не выглядит уникальным явлением, и можно уверенно говорить о ее местной исконности. Заманчиво обнаружить более прочные корни былинной традиции в Калужской и в смежных с ней областях. Пересказы былин, хотя и ведут в истоках к концу XIX века, могут восходить к книге. Все же наличие припоминаний о былинных богатырях в данной местности, думается, не случайно.

3.

С музыкальной стороны¹ все зафиксированные исполнения песни на былинный сюжет являются сравнительно близкими вариантами одного минорного напева (нередко с переменной терцией), вращающегося, в основном, в характерной квартовой рамке.

Песня записана как в сольном, так и в ансамблевом исполнении. Многоголосных вариантов три. Они исполнены различными по месту записи небольшими ансамблями в 2—3 человека. Многоголосная фактура их типична для напевов квартового объема (наиболее характерны созвучия кварты, секунды и терции). Сопоставление сольных вариантов с ансамблевыми обнаруживает сходство одноголосных записей с некоторыми голосами многоголосного исполнения, что позволяет характеризовать всю местную традицию этой песни в целом как народно-хоровую, то есть преимущественно как песенную, а не как сказительскую.

В плане обобщенной слоговой ритмики песню можно отнести, в основном, к первому генеральному ритмосинтаксическому типу (См. 13а, с. 124—138). Ее напев организован в довольно строго откристисталлизованную форму строфического периода, складывающегося из двух почти одинаковых тринадцатимерных слогоритмических периодов с остаточными элементами, связывающими их со

¹ Нами не только прослушаны все магнитофонные записи (всего их однанадцать), но и сделаны полные нотировки пяти наиболее интересных из них (начальные фрагменты их см. в приложении).

вторым и третьим генеральными ритмосинтаксическими типами (см. пример 1). Каждый из периодов несет либо одиннадцати-, либо, несколько реже, двенадцатисложный нерасширенный тонический стих с цезурой между седьмым и восьмым слогами. Цезура между полустихами поддержана на уровне слоговой ритмики: первый полупериод завершается ритмической остановкой.

1

1. Как ша-тал-ся, ва-лял-ся ста-рой ста-рик,
3. Бы-ло е-хать ста-ро-му на гу-ля-нии-це,
4. Под-хо-ди-ли к ста-ро-му ко-ня тор-го-вать,
Он ша-там-ши, ва-лям-ши, ко-ня бра-тал,
На гу-ля-нии-це е-хать семь верст луж-ком,
Да да-ва-ли ста-ро-му пять де-сят руб-лей.

В приведенной характеристике слогоритмического периода, как основной ритмосинтаксической единицы песни, в пояснении нуждаются по крайней мере два момента: а) колебание количественно-слоговой нормы в модели нерасширенного стиха, б) наличие цезуры в тоническом стихе.

Колебание количественно-слогового состава имеет место только во втором полустихе. Оно возникает в результате слогового дробления восьмой или, очень редко, десятой позиции слогоритмического периода. Так как это дробление позиционно фиксировано, появляется возможность говорить о двух более или менее равноправных конфигурациях второго полупериода, а минимальное колебание его количественно-слогового состава рассматривать как явление остаточное, связывающее ритмосинтаксическую форму данной песни со слоговыми структурами, характерными для второго генерального ритмосинтаксического типа.

Слогоритмические конфигурации второго полупериода (количественный дямб, краткие слогоноты которого нередко обладают способностью слогового дробления) представлены в русском фольклоре довольно широко. Они встречаются и как самостоятельные ритмосинтаксические единицы в качестве либо слогоритмического, либо музыкально-временного периода¹, и в составе простых или сложных периодов в качестве либо каданса-клаузулы, как во многих вариантах былин (см., например: 58, № 2, 10, 11, 13, 22, 23, 25, 26, 32—37, 43—50 и др.), либо части слогоритмического периода, как в данной былинной песне (см. также некоторые донские былинны песни, 106, № 6, 56, 57 и др.).

Слогоритмическая структура первого полупериода, напротив, довольно строго нормирована количественно, но в плане конфи-

¹ См., например, песню «Как за речкою, да за Дарьєю», а также ее слогоритмический анализ в статье: Шенталинская Т. С. О мелодических параллелях напева баллады «Про татарский полон» (224а, с. 121—129).

гурации встречается в ритмосинтаксических анализах весьма редко. Его семимерная протяженность соотнесена с семью слогами нерасширенного полустиха так, что первые два слога «произносятся» вдвое быстрее, а последний — вдвое медленнее, чем четыре остальные.

Обращает на себя внимание яркая исполнительская фермата переменной протяженности (от трех до шести восьмых), неукоснительно выполняемая запевалой на четвертом слоге первого стиха в каждой строфе, в большинстве из зафиксированных вариантов данного напева. Позиционная фиксированность этой ферматы, необычность ее положения (не в конце периода, а в середине полупериода), обязательность ее выполнения в большинстве зафиксированных вариантов, наконец, отсутствие ее в аналогичной позиции второго периода строфы заставляет предположить, что она имеет значение не только мелизматическое (в плане функционирования), но и ритмосинтаксическое (в плане генезиса) и является весьма своеобразным остаточным элементом эпохи тирадного мышления, свидетельствующим о бывшей гетерохронности данной ритмосинтаксической единицы, связывающим эту песню с третьим генеральным ритмосинтаксическим типом.

Стоит отметить также некоторую искусственность достижения количественно-слоговой нормы первого полустиха. В случае «недостачи» слогов это проявляется, например, в использовании в качестве ритмосинтаксически значимых: а) односложных служебных слов в первой позиции полустиха (где шатался, валялся; да по правую руку), б) повтора предлога в словосочетании, состоящем из местоимения и существительного (как на тех на дубочках), в) огласовки в окончании глагола неопределенной формы (а по правде сказать) и другие. В случае «избытка» слогов применяется неестественное стяжение (за мойво за конечка).

Весьма необычно наличие цезуры в тоническом стихе. Ее появление обусловлено, очевидно, структурным выделением на уровне слогового ритма стиха двух самостоятельных ритмосинтаксических единиц — двух полупериодов. Наличие цезуры, однако, не мешает в чтении воспринимать стих как тонический. Другое дело в пении. Если главный стиховой акцент поддержан долготой, то побочный стиховой акцент, приходящийся на третий слог от начала, не только не выделен долготой, но напротив, замаскирован большим или меньшим удлинением четвертого слога. Аналогичное соотношение количественной слоговой и словесной стиховой ритмики характерно для большинства русских песен с тоническим стихом, таких как «Из-за лесу, лесу темного», «Ты река ли моя реченька» и многих других. Правда, внутристиховой цезуры в таких песнях пока никто не отмечал.

Соотнося в плане слоговой ритмики былинную песню «Шатался, валялся Старой старик» с другими музыкальными записями русского эпоса и, прежде всего, с теми, слова которых находятся с ней в вариантном родстве, ее основную ритмосинтаксическую единицу можно охарактеризовать как вполне традиционную. Нам из-

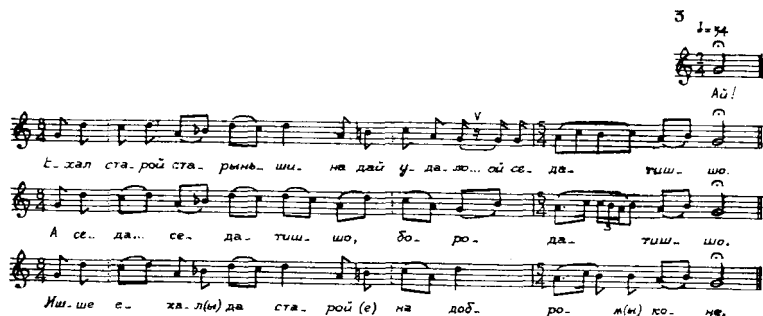
вестно всего девять музыкальных записей былины «Илья Муромец и разбойники» (56, № 37; 4, № XXIII; 57, № 68; 186, № 178, 191; 58, № 57), в том числе — три былинные песни (168; № 1; 106, № 5; 58, № 101). Однако их, видимо, достаточно для того, чтобы наметить стадиальную ретроспективу ритмосинтаксической формы.

Как это ни странно, но стадиально и жанрово наиболее близкие варианты былинных песен (терский, донской и воронежский), а последний не только стадиально, но и территориально, особых примет сходства ни в ритмическом синтаксисе, ни в интонационном строе не обнаруживают. Правда, наиболее близкую ритмосинтаксическую параллель удалось обнаружить все же среди песен, а не среди былин. Эту параллель дал один из вариантов донской былинной песни, повествующий о споре сокола с конем (106, № 56). Ее мелострофа также складывается из двух одинаковых, но только не тринадцати-, а двенадцатимерных слогоритмических периодов аналогичной конфигурации:



Небольшое отличие в конфигурации обусловлено неэквидистантностью их периодов. Как это видно из примера, долгой не выделена седьмая позиция. Поэтому первый полупериод ритмически не отчленен от второго и, как следствие, цезуры в тоническом стихе этой песни, строго говоря, нет. Она только намечена.

Из северных былин наибольшее сходство с новой записью, причем, сходство как ритмосинтаксическое, так и интонационное, обнаруживает кулойский вариант (56, № 278 — слова, № 37 — напев):



Его одностиховой напев, как видно из примера, уже вышел за пределы квартовой рамки, однако связь с вероятно исходной для него квартовою довольно ощутима, особенно в кадансовой попевке. Помимо квартовости можно указать и на другую интонационную параллель с калужским напевом — а именно, на переменность терцового тона (см. приложение, варианты первый и пятый).

Еще более существенны ритмосинтаксические параллели кулойского варианта. Его напев является представителем большой группы былинных напевов кулойско-мезенского региона (см. 56, № 2—4, 6—8, 10, 12—16, 20, 21, 25—27, 29 и др.; 55, № 1, 2, 4, 5, 9, 23—35, 37 и др.), позволяющих моделировать в качестве основной ритмосинтаксическую единицу следующего вида:

4



1. Е-хал ста-рой ста-ринь-ши- на у- да- лой се- да- тиш- шо,
2. А се- да- тиш- шо, до- ро- да- тиш- шо.
3. Еш-шо е- хал да ста-рой на доб- ром ко- не.

Это тринадцатимерный музыкально-временной период с элементами первого генерального ритмосинтаксического типа. Три его заключительные слогоноты имеют, в отличие от всех предшествующих, довольно жестко откристаллизованную конфигурацию. Его тринадцатимерный музыкально-временной объем, а также конфигурация его каданса-клаузулы вполне позволяют видеть в нем одну из возможных форм, предшествовавших (в процессе эволюции былинной традиции) слогоритмической структуре калужского варианта. В пользу такого мнения можно привести и другие, более частные наблюдения: а) почти обязательное слоговое дробление первой позиции, дающее параллель нестандартному восьмушечному разбегу в начале периода калужских вариантов; б) довольно регулярное появление в некоторых вариантах частицы «да» в шестой позиции (см. 56, № 2, 6, 10, 16, 37) и, очень редко, в десятой (см. 56, № 1), как бы объясняющее свойство расщепления коротких слогов нот диямба во втором полупериоде калужских вариантов.

Стадиальные различия в ритмосинтаксических структурах калужского и кулойского вариантов проявляются не только в слоговой ритмике (напомним — калужский относится, в основном, к первому, а кулойский — ко второму генеральному ритмосинтаксическому типу), но и на уровне строфообразования. При этом важно указать как на существо различия — двухстиховая мелострофа калужского варианта противостоит одностиховой мелострофе кулойского, — так и на тенденцию образования двухстиховой мелострофы в некоторых кулойских былинах, имеющих аналогичный музыкально-временной период. Среди более чем ста зафиксированных вариантов былин с напевом данного ритмосинтаксического типа отмечено всего три варианта строфической формы (см. 56, № 24, 32; 55, № 45). Эти наблюдения также свидетельствуют о том,

что ритмосинтаксическая структура кулойского варианта не только стадияльно предшествует ритмосинтаксической структуре новых записей, но и движется в сторону последних.

Наиболее характерными ритмосинтаксическими признаками калужской былинной песни являются тринадцатимерность ее слогоритмического периода и смена четных слогоритмических групп в первом полупериоде на нечетные — во втором. Ни в одном из вариантов былины «Илья Муромец и разбойники», кроме кулойского, эти признаки не обнаруживаются. Два из оставшихся вариантов (печорский и поморский) имеют диямбический каданс, однако в одном из них (см. 4, № XXIII) нет смены четных слогоритмических групп на нечетные, а в другом (см. 58, № 57) основная ритмосинтаксическая единица, членимая с помощью каданса словесный текст на стихи, регулярно изменяет свой объем в очень широких пределах (от 9 до 18 восьмых), что, естественно, относит этот вариант к третьему генеральному ритмосинтаксическому типу. Переменный объем имеет та часть его тирадного периода, которая соответствует первому полупериоду калужского варианта, а это может найти свою параллель, правда весьма отдаленную и опосредованную, в описанной выше необычной фермате переменного объема.

Наконец, три последние варианта (см. 186, № 178 и 191; 57, № 68) также относятся к третьему генеральному ритмосинтаксическому типу, но структура их ритмического синтаксиса существенно иная, чем у калужского и кулойского.

В настоящей публикации предпринята лишь первоначальная попытка соотнести словесные и музыкальные тексты новой записи былинной песни с уже известными текстами общерусской былинной традиции. Начатая работа должна быть продолжена и в аналитическом, и в собирательском направлениях. Целеустремленное исследование остаточных элементов эпической традиции в Куйбышевском районе Калужской области, а также в сопредельных с ним районах Смоленской и Брянской областей, может дать результаты столь же неожиданные, сколь неожиданной оказалась в 1977 году сама первая запись песни про Старого. Многие могут прояснить также углубленные текстологические сопоставления. Однако и теперь уже можно не сомневаться, что публикуемые здесь материалы станут существенным звеном, необходимым для понимания механизмов жизни общерусской эпической традиции в целом, для понимания связей между преимущественно сказительским эпосом Севера и преимущественно песенным эпосом Юга.

5

$\text{♩} = 108$

1. Да ша-тал-ся, ва-лял-ся ста-рой ста-рик,
при-ша-там-ши, ва-лям-ши — ко-ня бра-тал.

2. При-ша-там-ши, ва-лям-ши, во-ро-но-ва
бы-ло е-хать ста-ро-му на гу-ля-ньи-це.

6. Да по ле-ву-ю ру-ку зе-ле-ны дубы
Как на тех на дубочках, ох, кровать те-со-ва.

Да шатался, ваялся Старой старик.

Пришатамши, ваяявши, коня братал,

Пришатамши, ваяявши, воронова.

Было ехать Старому на гулянице,

Ох, было ехать Старому на гулянице,
На гулянице ехать семь верст лужком,

Ох, на гулянице ехать семь верст в лужках.
Да по правую руку тёмный лесá,

Ох, да по правую руку тёмны леса,
Да по левую руку — зеляны дубы,

Да по левую руку — зеляны дубы.

Как на тых на дубочках, ох, кровать тесовá,

Ох, как на тых на дубочках кыровать тесовá.

Как на тый кыровати два лежничка,

Ох, как на тый кыровати да два лежничка,

А, по правде сказати, два разбойничка,

¹ Печатаемые в «Приложении» и цитируемые в статье тексты 1977 г. откорректированы по звуковым копиям с полевых записей, поэтому возможны расхождения с текстами Архива кафедры фольклора МГУ. Текст А. С. Васенковой — повторная запись на магнитофон, расшифровки которой нет в архиве кафедры, где хранится только первичная запись, не имеющая звукового эквивалента. Расшифровка звукозаписи от Васенковой, откорректированные тексты и звуковые копии записей 1977 г. — в личном архиве Ф. И. Селиванова.

Записи на магнитную ленту 1979 г. в архиве Лаборатории устной речи филологического факультета МГУ: Фольклорная экспедиция 1979 г., кас. 2, дор. 1, № 4 (от М. М. Сорокиной); кас. 2, № 4 (от Е. Ф. Гавриченковой); кас. 4, дор. 2, № 6 (от А. А. Тепловой); кас. 26, дор. 1, № 7 (от П. Р. Кузнецовой).

Ох, по правде сказати, два разбойничка.
 Подходили к Старому коня торговать,
 Ох, подходили к Старому коня торговать.
 Ды дывали Старому писят рублей,
 Да давали Старому писят рублей.
 «Да не надо мне ваше и тысячи;
 Ох, да не надо мне ваше и тысячи, —
 За мойво за конёчка и сметы нет,
 Ох, за мойво за конёчка и сметы нет,
 На меня на Старова и смерти нет».

Запись Ф. Селиванова и А. Филина в с. Мокрое от А. С. Власенковой.

6

1. Ох, ша-та-ли(н)ся, ва-ля-ли(н)ся, ох, ста-рой ста-рик
 да ша-там-ши, ва-ля-м-ши, ко-ня брэ-тал
 2. Ше-та-в(н)ши, ва-ля-в-ши, эх, ко-ня брэ-тал
 за-бра-та-в-ши ко-не-чка ва-ро-чи ва-
 3. За-бра-та-в(н)ши ко-не-чка, ой, ва-ри-чи ва-
 бы-ло е-хать ста-ро-му на гу-ля-ньи-це

Ох, шатался, валялся, ох, Старой старик,
 Да шатамши, валямши, коня братал,
 Шатавши, валявши, э, коня братал.
 Забратавши конечка воробьяго,
 Забратавши конечка, ой, воронья,
 Было ехать Старому на гулянице,
 Было ехать Старому, ой, на гулянице,
 На гулянице ехать семь верст лужком.
 Да по правую руку темный лесá,
 По правую руку, ой, темный лесá,
 Да по левую руку зеленý дубý,
 А по левую руку, ой, зеленý дубý.
 Как на тех на дубочках кыровать стоит,

На тех на зеленых, эх, растесовая.
 А как на тый кыровати, э, два лежничка,
 А на тый кыровати, эх, два лежничка,
 Да по-русски¹ сказати, два разбойничка,
 Да по-русски сказати, э, два разбойничка.
 Приходили к Старому коня торговать,
 Приходили к Старому о коня торговать,
 Да давали Старому пятьсот рублей,
 Да давали Старому, ох, пятьсот рублей,
 «Ды не надо мне, ваша, ох, уся тысяча,
 Ой, не надо мне ваша, эх, ўся тысяча —
 За мойво ль за конёчка и сметы нет,
 За мойво ли за конёчка и сметы нет,
 На мине ль на Старого и смерти нет».

Запись Н. Чечель и Т. Рзаевой в с. Мокрое от сестер Кузьминых.

$\text{♩} = 60$

1. Как ша-тал-ся, ва-лял-ся ста-рой ста-рик (и)
 ён ша-там-ши, ва-лям-ши, ко-ня бра-тал.

2. Он ша-тав-ши, ва-лям-ши, ко-ня бра-та-л(и)
 за-бра-там-ши ён ко-ня во-ро-но-ва

3. За-бра-тав-ши ён ко-ня во-ро-но-ва, ох,
 ну сам се-л(и) да, ай, по-е-хал на гу-ля-ни-на

4. Ну сам се-л(и) да по-е-хал на гу-ля-ни-це, ох,
 бы-ла е-хать ста-ро-му се-м(и) верст лу-т(и) ком

¹ Одна из певиц спела 1-й раз: «по правде».



Как шатался, валялся Старой старик,
 Ён, шатавши, валявши, коня бртал,
 Он, шатавши, валявши, коня бртал.
 Забратавши ён коня ворóного,
 Забратавши ён коня ворóнова,
 Ох, ну сам сел да й поехал на гуляньице,
 Ну сам сел да поехал на гуляньице.
 Ох, было ехать Старому семь верст лужиком,
 Было ехать Старому семь верст лужком.
 Да по правую руку тёмны лесá,
 Да по правую руку, ох, темны лесá,
 Как по левую руку зеленý дубá,
 А по правую (так!) руку зеленý дубá.
 Ох, как под тыми дубами кыроватушка,
 Как под тыми дубами кыроватушка.
 Ох, как на той кыровати да два лежничка
 Как на той каровати да два лежничка,
 Ох, ну по правде сказати, два разбойничка,
 Да по правде сказати, два разбойничка.
 Ой, сторговали в Старого воронá коня,
 Торговали в Старого, э, воронá коня,
 Эх, да давали Старому пятьдесят рублей,
 Да давали Старому пятьдесят рублей.
 «Эй, за мойво же за конечка денег-сметы нет,
 За мойво за конечка денег-сметы нет».
 «Эх, на тебе на Старого нигде смерити нет».

Запись А. Ивановой в д. Починок от П. Я. Петрошенковой.

$\text{♩} = 84$

1. Где ша-тал(и) ся, ва-лял. ся(и) ста-рой ста-рик, || 2/4

ён ши-та.м(и) ши, ва-лям-ши э ко-ня бр-тал. || 3/4

2. Ён ша-там-ши, ва-лям-ши кэ-ня брэ-та-л(и) || 1/4

за-бра-там-ши он ко-ня во-ро-ни-га. || 3/4

3. За-бра-там-ши ён ко-ня во-ро-но-га, || 3/4

ну сам се.л(и) да по-е. хал на гу-ля-ны-це (она долга) || 3/4

4. Ну сам сел ды по-е. хал на гу-ля-ны-це, || 3/4

бы-ло е-хать ста-ро-му э да семь верст(и) луж-ком. ||

Где шатался-валялся Старой старик,
Ён шатамиши-валямши, коня братал,
Ён шатамиши-валямши, коня братал,
Забратамши ён коня воронова.

Забратамши ён коня воронова,
Ну сам сел да поехал на гуляньице.

Ну сам сел да поехал на гуляньице,
Было ехать Старому да семь верст лужком,

Было ехать старому семь верст лужком,
А по правую руку темны леса.

Ну по правую руку темны леса,
А по левую руку зелены дуба.

А по левую руку зелены дуба,
Торговали у Старова ворона коня,

Торговали у Старова ворона коня,
'Ны давали Старому семьсот рублей.

'Ны давали Старому семьсот рублей.
«Ну не нада мне ваша вся тысяча.

Ну не нада мне ваша вся тысяча»,
«На тебя на старова нигде смерти нет».

Запись А. Ивановой в д. Починок от М. М. Сорокиной.

9

1. Что ша-тал-ся, ва-лял-ся ста-рой ста-рик,
что ши-там-ши, ва-лям-ши, ко-ня бра-тал

2. Что ши-там-ши, ва-лям-ши, ко-ня бра-тал,
за-бра-там-ши ко-нег-ка во-ро-ны-га.

3. За-бра-там-ши ко-нег-ка во-ро-ны-га,
бы-ло е-хать ста-ро-му сем(и) верст лу-гов.

4. Бы-ло е-хать ста-ро-му сем(и) верст лу-гов,
а по пра-ву-ю ру-ку зе-ле-ны лу-га.

Что шатался-валялся Старой старик,
Что шатамши-валямши, коня братал.

Что шатамши-валямши, коня братал,
Забратамши конечка воронова.

Забратамши конечка воронова,
Было ехать Старому семь верст лугов.

Было ехать Старому семь верст лугов,
А по правую руку зелены луга.

А по правую руку зелены луга,
А по левую руку темны леса.

А по левую руку темны леса,
Как над теми дубами кроватушка.

Как над теми дубами кроватушка,
Как на той кровати три лежничка.

Как на той кровати три лежничка,
А по-русски назвати, три разбойничка.

А по-русски назвати, три разбойничка,
Торговали у Старова ворона коня.

Торговали у Старова ворона коня,
‘Ны давали старому пятьсот рублей,

‘Ны давали старому пятьсот рублей,
«Да не нада мне ваша и тысяча.

Да не нада мне ваша и тысяча,
За мойво за конечка и сметы нет».

Запись Н. Вдовченко и Т. Лукашовой в д. Каменки от А. А. Черепниной.

10

$\text{♩} = 80$

1. Что ша-тал- ся, ва-лял- ся ста-рой ста-рик,
ён ши-там- ши, ва-лям- ши, ки- ня бры- тал.

2. Ён ши-там- ши, вы-лям- ши, ки- ня бры- тал.
За бры-там- ши он ко- ня ва- ро- ны- ва.

3. За бры-там- ши он ко- ня ва- ро- ны- ва,
Ну сам сел да по-е- хал ны гу- ля- ны- це.

$\text{♩} = 80$

7. А по ле- ву- ю ру- ку зе-ля-ны ду- бы
как под ты- ми ду-ба- ми ки-ра-ба- туш- ка.

14. Эй май-во зы ка- нег- ка де- нег сме- ты нет,
на те-бе на ста-ро- ва ни где смер- ти нет.

Что шатался-валялся Старой старик
Ен шатамши-валямши, коня братал.

Ен шатамши-валямши, коня братал,
Забратамши он коня воронова.

Забратамши он коня воронова,
Ну сам сел да поехал на гуляньице.

Ну сам сел да поехал на гуляньице,
Было ехать Старому семь верст лужком.

Было ехать Старому семь верст лужком,
А по правую руку темны леса.

А по правую руку темны леса,
А по левую руку зелены дуба.

А по левую руку зелены дуба,
Как под теми дубами караватушка.

Как под теми дубами караватушка,
Как на той каравати да два лежничка.

Как на той каравати да два лежничка,
Ну по-русски сказати — два разбойничка,

Ну по-русски сказати два разбойничка.
Торговали у Старого ворона коня.

Торговали у Старого ворона коня,
‘Ны давали Старому семьсот рублей,

‘Ны давали Старому семьсот рублей,
Ну не нада мне ваша увся тысяча.

Ну не нада мне ваша увся тысяча,
За мойво за конечка денег сметы нет.

За мойво за конечка денег сметы нет,
На тебя на Старого нигде смерти нет.

‘Ны узяли конечка да поехали,

‘Ны узяли Старого да зарезали.

*Записала А. Иванова в д. Починок от М. М. Сорокиной, М. С. Дорожен-
ковой и Т. В. Логуновой.*

Вл. В. Протопопов

**ЗАБЫТАЯ ПУБЛИКАЦИЯ
РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН**

В 1853 году в журнале «Москвитянин» была напечатана большая статья А. Жаравова «Сельские свадьбы Архангельской губернии» (64). Автор не ограничился описанием свадебных игр и обрядов, но ввел в свою статью много поэтических текстов свадебных песен и плачей (68) и часть из них опубликовал в нотной записи (18). По странной случайности эта публикация почти совсем неизвестна в нашей музыкальной фольклористике и фактически не используется в трудах по народной песне¹. Между тем в ней содержатся очень интересные мелодии, в некоторых случаях не зафиксированные в других источниках. К сожалению не найдено пока документов, например, писем автора статьи — А. Жаравова, которые проливали бы свет на обстоятельства записи народных мелодий, как неизвестен и автограф статьи с нотным приложением. Поэтому приходится пользоваться только ее печатным текстом.

А. Жаравов, по его словам, бывал на свадебных пирушках в Архангельском, Холмогорском и Шенкурском уездах Архангельской губернии и слышал свадебные песни. «Добрые старушки, — пишет он, — доставили мне возможность собрать песни и плачи, которые с незапамятных времен нарочно кем-то сложены и поныне передаются устно, от поколения к поколению» (64, с. 9). Автор не указывает — от кого именно и когда записаны публикуемые им поэтические тексты и кем записаны мелодии, кто их пел и т. д. Это снижает точность наших сведений относительно бытования напечатанных Жаравовым материалов, но локализация их все-таки остается весьма определенной, и это позволяет отнести к публикации с доверием².

Статья Жаравова выросла несомненно на основе того интереса, который проявляли многие деятели русской культуры середины

¹ Только один из восемнадцати напевов — «Не были ветры» — перепечатан и кратко прокомментирован Т. В. Поповой (см. 152, с. 75—76). Источник, из которого сделана перепечатка, в хрестоматии лишь назван, но никак не охарактеризован. — *Примеч. ред.-сост.*

² Песни записаны в селах: Вознесенское Архангельского уезда, Куростовское, Холмогорского уезда, Устьяжское Шенкурского уезда. Статья датирована: «Архангельск, 11 апреля 1853 года»..

XIX века к народному творчеству своего края, своей области. В частности, в «Архангельских губернских ведомостях» в 1840—50-е годы публиковались народные песни и другие произведения народного творчества в записи местных любителей старины и фольклора. Это и подготовило интересные материалы Жаравова. Но в отношении публикации нотных записей он вполне самостоятелен, потому что его архангельские предшественники не печатали напевов, ограничиваясь одним словесным текстом. Среди просмотренных нами номеров «Архангельских губернских ведомостей» за указанные десятилетия имя А. Жаравова не встречается. Публиковал ли он еще какие-либо материалы и труды — пока остается неизвестным.

Статья «Сельские свадьбы Архангельской губернии» со включенными в нее напевами и поэтическими текстами дает хорошее представление о распространенных видах свадебных песен и плачей Севера России в первой половине XIX века. Для своего времени публикация напевов Жаравовым была интереснейшим явлением, так как почти никто не отваживался печатать мелодии народных песен как самостоятельный материал. Обычно их сопровождали аккомпанементом, изложенным для фортепиано или другого инструмента, например, гитары или для хора, иногда издавались свободные концертные переложения (Д. Кашин и другие). Словом, народно-песенная мелодия рассматривалась прежде всего как художественный материал для исполнения — домашнего или концертного, сольного или хорового. У Жаравова подход иной, близкий современной фольклористике — пропаганда народных напевов в подлинном виде, без всякой обработки, стремление сохранить их от забвения, зафиксировать песни так, как они поются в народе.

Записи А. Жаравова (мы условно считаем его их автором, так как никаких других имен собирателей в его статье не указано) привлекут внимание современных фольклористов и композиторов целым рядом интересных обстоятельств. Большинство мелодий отличается самобытностью, своеобразием. Так, например, песня «Из-за лесу, лесу темного» представлена тут в варианте, заметно отличающемся от предшествовавших и позднейших публикаций (Львов-Прач, Римский-Корсаков, Истомин и Дютш и другие). Старинная песня «Не были ветры» изложена в варианте Жаравова в таком виде, который не схож ни с одним из вариантов сборников Балакирева, в том числе и с заимствованным им из записи, сделанной в Архангельской губернии, не говоря уже о других известных ныне вариантах этой песни. Публикацией А. Жаравова опровергается ошибочное мнение о том, что именно Балакирев впервые опубликовал напев этой песни (46, с. 282). У Жаравова он напечатан на тринадцать лет раньше, чем у Балакирева. Это лишь указывает на то, что музыканты-фольклористы прошли мимо труда Жаравова.

Достоинством публикации Жаравова является и то, что среди его записей песен имеются не только одnogолосные, но и двухголосные. Считается, что самая ранняя публикация русского народного многоголосия сделана также Балакиревым. (46, с. 203,

сн.¹⁾. Действительно им строго оформлено двухголосие некоторых песен. У Жаравова находим три песни («Не от ветра, от вихоря», «У Иванова двора», «Хитер, мудер господин»), где эпизодически встречаются элементы двухголосия. Однако двухголосная фактура не проведена строго по всей записи: не выставлены паузы в моменты молчания одного из голосов, не отмечены слияния голосов в унисон, — чувствуется недостаток музыкально-профессиональной подготовки у записывателя песен. Это снижает научную ценность записей, но при известных редакционных дополнениях представление о двухголосной фактуре этих песен составить можно. Она очень проста, не развита, но тем не менее интересна как ранний пример фиксации подобных явлений в фольклористике.

Записи Жаравова делались в местах, где впоследствии, более тридцати лет спустя собирали народные песни Ф. М. Истомин и Г. О. Дютш (74). Но среди их записей нет почти ни одной, совпадающей в мелодическом отношении с опубликованными Жаравовым. Это лишний раз подтверждает, что Жаравов сделал серьезный вклад в фольклористику, сохранив для последующих поколений мелодии, неизвестные по другим источникам.

Жаравов дает, пожалуй, самую раннюю публикацию большой группы свадебных напевов одной из северных губерний России. Позднее многие фольклористы (Истомин и Дютш, Григорьев, Марков, Маслов, Линева и другие) стали обращаться к записыванию народно-музыкальных произведений и, в частности, свадебных песен на севере России. Таким образом, Жаравов положил начало своеобразной традиции, которой следовали многие деятели в области фольклористики, вплоть до наших дней.

В музыкально-техническом отношении записи Жаравова не безупречны. Объясняется это, вернее всего, тем, что у записывателя не было большого опыта, но также и тем, что воспроизведение нот в журнале «Москвитянин» сделано было без достаточной проверки в процессе гравирования. В этом журнале в пятидесятых годах не было сотрудника, которому можно было бы поручить нотную корректуру. А. Н. Верстовский, принимавший участие в подготовке музыкальных статей для «Москвитянина» в 1840-х годах, к 1853 году уже отошел от этой работы, редактор же М. П. Погодин, видимо, не считал необходимым поручить другому музыканту наблюдение за нотным приложением к статье Жаравова. Так и получилось, что половина нотных записей (девять из восемнадцати) не имеет ключа на нотном стане. В виду того, что в прочих девяти используется то скрипичный, то дискантовый ключ, приходится лишь догадываться о правильном прочтении нотного текста при отсутствии знака ключа. Ниже во всех таких случаях мы выставляем ключ, сообразуясь с ладовым строением мелодии и сделав необходимые пояснения.

В отдельных местах нотных записей у Жаравова есть небольшие неточности в ритмическом и интонационном отношении, — они указаны в подстрочных сносках. Внесены поправки и в обозначение лиг, выставленных в издании «Москвитянина» лишь в редких слу-

чаях. Кое-где существуют разночтения между словами, приведенными под нотами, и текстом первых стихов в самой статье («что» вместо «што» и другие). Нами это расхождение оставлено без исправления.

Все предложенные поправки не выходят за пределы обычной редакторской работы, не изменяя самого существа документа, доверие к которому едва ли может быть оспорено.

Невольно напрашивается сравнение публикации Жаравова со сборником М. Стаховича, две тетради которого вышли в свет незадолго до статьи Жаравова, две другие же — вскоре после ее публикации¹. Самый тип этих изданий различен. Если у Стаховича в центре внимания находится музыкальная сторона песни, — он стремится охарактеризовать песни в ладо-гармоническом (одно из ранних указаний на ладовую переменность, хотя этот термин еще не употребляется), ритмическом и иных отношениях — то у Жаравова главной является литературная сторона песни, напевы же рассматриваются как приложение к ней и не подвергаются анализу. Из этого можно заключить, что Жаравов был только любителем музыки, и, публикуя напевы, преследовал более общие этнографические, историко-культурные цели.

Ниже перепечатываются напевы и относящиеся к ним поэтические тексты песен без каких-либо сокращений. Порядок расположения материала сохранен в соответствии с текстом статьи Жаравова. Для удобства пользования материалом нами поставлены заглавия песен по первым словам и введена порядковая нумерация. Подстрочные примечания автора записей специально оговорены, не имеющие же такой оговорки принадлежат нам.

Приложение

1. НЕ БЫЛИ ВЕТРЫ*)



*) На этот голос поются песни: „Что с тобой, мила подруженька“, „Што на тихой на заводи“ — Примеч. А. Жаравова.

Не были ветры,
Не были ветры —
Навеяли.
Нежданные гости,
Нежданные гости
Наехали.
Подломили,
Подломили
Сени новые,
Сени кошесчатые.

Расступили,
Расступили
Чару золоту,
Чару серебряную.
Разгневали,
Разгневали
Красну девицу-душу
Зарученную.
Расплакалася,
Расплакалася

¹ Сборник русских народных песен. Текст и мелодии собрал [...] Михаил Стахович. — Спб., 1852, тетр. II; — М., 1854, тетр. III и IV.

Красна девица-душа
Зарученная,
Што по имени Марья,
По имени Марья
Андреевна.
Мне по тем сеням,
Мне по тем сеням
Не гуливати.
Мне из этой чары,
Мне из этой чары
Не кушивати.
Мне в этой горнице,
Мне в этой горнице
Не сиживати.
Возговорил,
Возговорил
Первобрачный князь,
По имени Иван,
По имени Иван

Сударь Андреевич:
Не плачь, не тужи,
Не плачь, не тужи,
Княжна молода
Зарученная.
Я тебе сострою,
Я тебе сострою
Сени новые,
Сени кошесчатые.
Я эту чару,
Я эту чару
Сам солью
Лучше батюшковой,
Краше матушкиной.
Я тебе солью,
Я тебе солью
Чару золоту,
Чару с яхонтами.

2. НЕ ОТ ВЕТРА, НЕ ОТ ВИХОРЯ



Не от ветра, от вихоря,
Не от божьей от милости¹
Верюшки пошаталися,
Воротечка растворилися;
Не слышала душа-девица,
Как бояра на двор въехали,
Поезжана на широкий двор,
Только узрела, увидела,
Как князь-то вошел в горницу,
Первобрачный во светлую;
Она увидела, заплакала,
Подломились ноги резвые,
Опустились руки белые,
Наклонилась головушка,
Во слезах-то слово **молвила**:

Вон² идет разоритель мой,
Вон идет погубитель мой,
Вон идет расплести русу косу,
Вон идет погубить красоту!
Как проговорит князь молодой,
Отвечает первобрачный князь:
Что не я разоритель твой,
Что не я погубитель твой;
Разоритель твой — батюшка;
Погубительница — матушка;
Расплетет косу сватьяшка,
То крестовая матушка;
Потеряют красу друженьки,
То родимые братьяща.

3. ЧТО ТЫ, ЧТО ТЫ, СИНЕ МОРЕ



Што ты, што ты, сине море,³
Што стоишь, не колеблешься?
Што ты, што ты, млад сырой дуб,
Што стоишь, не качаешься?

Што ты, што ты, красна девица,
Што стоишь, не рассмежнешься?
Уж вы, милы подруженьки,
Мне чему есть рассмеяться,

¹ Божьей милостью у нас называется гроза, гром с молнией; «Ну какая сегодня поднимается божья милость». — *Примеч. А. Жаранова.*

² Вон — вместо вот. — *Примеч. А. Жаравова.*

³ Песня поется, когда у невесты нет отца или матери. — *Примеч. А. Жаравова.*

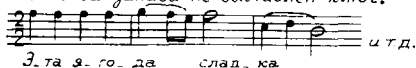
При которых радости?
 Много, много у сыра дуба,
 Много листья зеленого;
 Только нет у сыра дуба
 Нету самой вершиночки,
 Позолоченной маковки.
 Много, много у красной девицы,
 Много роду и племени,
 Много есть честных родителей,
 Много милых подружек;
 Только нет у красной девицы,

Нет родителя батюшки (или матушки),
 Что при нынешнем времени,
 При сегодняшнем вечере,
 При тоске при кручинушке
 Снарядить меня есть кому,
 Благословить меня некому;
 Благословлял молодешеньку
 Нареченный мой батюшка,
 То родимый мой брателко,
 Свет (имя) сударь (и отчество).

4. ЭТА ЯГОДА СЛАДКА*



*) В этой записи не выставлен ключ:

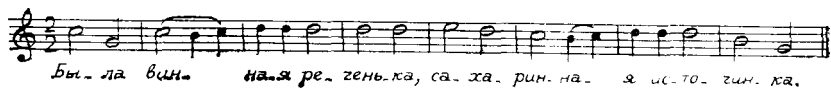


Предполагаем, что должен быть добавлен дискантовый ключ и первая нота будет ре

Эта ягода сладка
 Земляника хороша,
 Почему она сладка,
 Почему хороша?
 Потому она сладка,
 Потому хороша —
 На угорышке росла,
 Против солнышка цвела,
 На восточной стороне.
 Эта девица статна,
 Душа красна хороша.
 Красна девица (имя)
 Свет (по отчеству) душа.
 Почему она статна,
 Почему хороша?
 Она у батюшки росла
 Во высоком терему,

Она у матушки сидела
 В шитом браном пологу.
 Она у братицей жила
 В новой горнице,
 За двенадцать замками
 На кровати спала,
 Десятью богатырями
 Охраняема была.
 Ее батюшко будил
 И не мог разбудить;
 Ее матушка будила,
 Не могла разбудить;
 Ее суженый пришел
 Все замки разломал,
 Сторожей разметал —
 Всё девицу доступал.

5. БЫЛА ВИННАЯ РЕЧЕНЬКА *)



*) В этой записи не выставлен ключ:



Предполагаем, что должен быть добавлен дискантовый ключ и первая нота будет до

Была винная реченька
 Сахарная источник;
 Што по сахару река течет,
 По изюму разливается,
 Далеко она во сад прошла,
 Далеко во зеленой протекла.

Было умное дитяtko
 У родителя, у батюшка,
 Было умное, разумное,
 Тихо, кроткое, смиренное
 Да как (имя и отчество)
 Душа красна девица;

Она ходила, похаживала,
Она гуляла, погуливала
Из высока нова терема во сад,
Што из саду во белой шатер,
Из шатра зашла во горницу
К удалому добру молодцу,
Да ко князю первобрачному
Што (имя и отчество жениха)
Она будила, побуживала:
Уж ты встань, душа, умный мой
Пробудись, душа, разумной мой
Да (имя и отчество жениха).
Я пришла к тебе не пить, не есть

И не чаю, кофе кушати;
Я пришла разгуляться
Во таблеи играть, в шахматы,
И во все игры немецкия.
Обыграла красна девица-душа
Удалого доброго молодца,
Што (имя и отчество жениха);
Насмеялась красна девица-душа
Над удалым добрым молодцем;
Проиграл добрый молодец-сокол
Со правой ручки злачен перстень,
Со любимого мизинчика.

6. БЛАГОСЛОВЛЯЛ МЕНЯ МИЛОСЕРДЫЙ



*) В оригинале тут такая запись:



Благословлял меня милосердый
Чудным образом господним,
Мой крута гора высокая,
Крепка стена белокаменна,
Мой родитель батюшко,
Что по имени (такой-то),
По отчеству (такой-то);
Паче зле того тошнее —
Впереди меня благословлял он
Чужа не ведущаго человека,
Со чужой дальней сторонки;
Што еще того тошнее

Ретивому моему сердечку:
Благословляла меня милосердая,
В день-денна моя печальница,
В ночь-ночная богомольщица,
То родитель моя матушка,
Што по имени (такая-то),
Из отчества (такая-то)
Белым хлебом и солью:
С незнакомым добрым молодцем
На чужую дальню сторону,
На злодейку незнакомую,
Что в семью несогласную.

7. ВСЕ ПРОШЛО ВРЕМЯ, ПРОКАТИЛОСЬ *)



*) В этой записи не выставлен ключ:



Предполагаем, что должен быть добавлен дискантовый ключ и первая нота будет до

Все

Все прошло время, прокатилось,
Красно времячко миновалось,
Соколом время пролетело,
Золотым кольцом укатилось,
У меня младой-младенькой;
Как росла я, красовалась

У честных своих родителей,
Што у батюшки, у матушки,
В здешнем доме благодатном,
Я по часту забавлялася
Со милыми подружками,
Душа-красными девицами,

Я не знала, млада, не ведала
 Ни тоски, ни кручинушки,
 Как дошло, докатилось
 Пора, времячко злосчастное
 До меня бедной младешенькой;
 Заручил меня батюшка,
 Свет родимая матушка,
 За чужого чужанина,
 На чужую дальну сторону;
 Што не чато ¹, не ведано,—

Мне пришло время расстаться
 Со родителем батюшкой,
 Со родимою матушкой,
 Со всем родом и племенем,
 Со милыми подружками,
 Со моим девичьим теремом,
 Со моей светлой светлицей,
 С житьем девичьим беспечальным,
 Беспечальным, забудущим ².

В. НЕ ВЫКАТАЙСЯ, СХОЖО СОЛНЫШКО



Не выкатайся, схожо солнышко
 Из-за лесу, лесу темного;
 Не проглядывай, светел месяц
 Из-за гор крутых, высоких;
 Уж ты, схожо мое солнышко,
 Мой крута гора высокая,
 Крепка стена белокаменна,
 Мой родимой батюшко,
 Што (ня и отчество)!
 Не ставая ты, схожо солнышко,
 Среди высока терема
 Што на резвые ноженьки;
 Не знимай своей правой руки
 Выше своего величества,
 Выше буйной головушки;
 Ты не ксти ³ да лица белого
 Перед господом богом;
 Не подходи ты, схожо солнышко,
 Ко снарядну дубову столу,

Не протягивай правой руки
 Через сахарные кушанья,
 Ты не бей рука об руку
 Со духовным со батюшком;
 Ты не бей рука об руку
 Что со большим со сватовцом,
 Со чужим чуженином;
 Не закладывай правой руки,
 Не в селе, не в деревне,
 Не в рубле, не в полтине,
 Не в золотой гривне;
 Те ⁴ не выкупить правой руки
 Не селом, не деревней;
 Те не выкупить правой руки
 Не рублем, не полтиною.
 Выкупать буде ⁵ права рука,
 Моей буйной головушкой,
 Опришенной ⁶ девьей красотой.

¹ Не думано. — Примеч. А. Жаравова.

² Незабвенным. — Примеч. А. Жаравова.

³ Не крестись. — Примеч. А. Жаравова.

⁴ Тебе. — Примеч. А. Жаравова.

⁵ Буде — вместо будет. — Примеч. А. Жаравова.

⁶ Опришенной — только одной. — Примеч. А. Жаравова.

9. КАК ИЗ ЗАГОРЬЯ *)



*) Так поются все шенкурские плаги.— Примеч. А. Жаравова.

Как из загорья-горья
Ветерок поыхивает;
Да из заморья-морья
Чернен корабль выбегает;
Выбегал чернен корабль
Из-за синего моря,
О двенадцати парусах,
О тринадцати ярусах;
Тонки парусы полотняны,
Все отуги шелковыя,
Знамена государевы.
Выходил чернен корабль
Из-за синего моря;
Подходил чернен корабль
Под (такую-то) славу волость;
Подбегал чернен корабль
Под круту гору высокую
Ко святой божьей церкви;
Вымощали с корабля
Славны мосты калиновы;
Расстилали по мостикам
Всё ковры семишелковые.
Выходил со корабля
Удалый добрый молодец;
Как сажился добрый молодец
На комонь добрую лошадь;
Он поехал, добрый молодец,
На круту гору высокую
Ко (такой-то) славы волости;
А о ту пору, о то время
У меня ли, красной девицы,
Тихой девий девичничек,
Да слезливо плаканье.
Сдивовались люди добрые
Удалому добру молодцу:
Это чей-то добрый молодец?
Он по платью по цветному
Сын купца — гостя торгового;
Он по низким поклонечкам
Сын попа — отца духовного;

Он по ласковым словечушкам
Сын крестьянина богатого.
Ты послушай, добрый молодец,
Што я стану говорить тебе:
Те не дай боже жениться
У купца гостя торгового,
Взять купеческую дочку;
Со купеческою дочерью
Много денег и приданого,
Много цветного платья;
Ты послушай, добрый молодец,
Што я стану говорить тебе:
Говорить я стану сказывать
Сушу истинную правду,
Што купеческие дочери
Нетяглы¹, не работливы,
Ткать и пряхть не умеют,
Шелком шить не горазды².
Те не дай боже жениться
У попа отца духовного,
Взять поповскую дочерь;
Со поповской славной дочерью
Много данья и приданого,
Много цветного платья;
Ты послушай, добрый молодец..
Што я стану говорить тебе,
Говорить я стану сказывать
Сушу истинную правду,
Што поповские-то дочери
Не тяглы и не работливы,
Ткать и пряхть не умеют.
Те подай боже жениться
У крестьянина богатого,
Взять крестьянскую дочерь;
Со крестьянскою-то дочерью
Много данья и приданого,
Много цветного платья;
Што крестьянские-то дочери
Все тяглы и работливы;
Ткать и пряхть они горазды,
Шелком шить мастерицы.

¹ Тяглый значит сильный, работающий. — Примеч. А. Жаравова.

² Ненскусны. — Примеч. А. Жаравова.

10. ПОТЯНИТЕ, ПОТЯНИТЕ



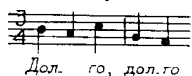
Потяните, потяните¹
 Стонка буйные ветры!
 Вы раздуйте, размечите
 Все желты пески сыпучие!
 Расступися мать сыра-земля!
 Раскройся гробова доска!
 Ты раскройся, размахнися
 Белый саван полотняной!
 Отнимитесь руки белые
 От желанна ретива сердца!
 Ты вставай-ко, солнце красное —
 От крепка сна пробудися,
 Ты родитель мой батюшка²

Я пришла к тебе злосчастливая
 За родительским благословением
 Уж в последний раз, останешней —
 Душей красной девицею,
 Младот отческой дочерью;
 Твое родительское благословение
 Ты дай мне, солнце красное,
 Как меня, бедную злосчастную,
 Сохрани оно, помилует
 На чужой дальней сторонке,
 В чужом доме незнакомом
 За чужим за чуженином
 В темной жире³ невеселой.

11. ДОЛГО, ДОЛГО СОКОЛ НЕ БЫВАЛ *)



*) В этой записи не выставлен кюг:



и т.д

Предполагаем, что должен быть добавлен дискантовый кюг и первая нота будет соль

Долго, долго сокол не бывал; — рано, рано, ранешенько⁴.
 Долго, долго ясен не бывал;
 Долго, долго Иван (имя жениха) не бывал;
 Долго, долго Андренич не бывал..
 Как сказали (такой-то) во цареве кабаке,
 Во цареве кабаке зелено вино пьет,
 Зелено вино пьет, без пробуду спит,
 Без пробуду спит — не разбудится.
 Как мало по малу пришла весть на двор,
 Пришла весть на двор, вестка радостная,
 Вестка радостная, к тестю батюшку,
 К тестю батюшку, теще матушке,
 Што едет Иван с каменной Москвы,

¹ Невеста «повергается на колена и испускает пронзительный вопль, сопровождаемый заунывным пением подруг». — Примеч. А. Жаравова.

² Та же плачь и матери, только вместо «родитель батюшка» приплакивают «родима матушка». — Примеч. А. Жаравова.

³ Жира значит житье. — Примеч. А. Жаравова.

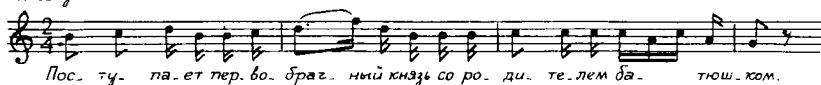
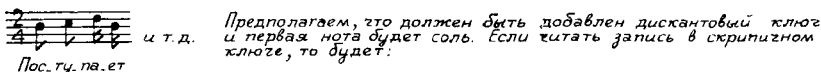
⁴ «Оплакав родственников, невеста с девушками-подругами уходит в дру-гой покой наряжаться; а прочие, для развлечения общей скуки, поют в ожи-дании жениха песню». — Примеч. А. Жаравова. Этот припев повторяется после каждого стиха.

С каменной Москвы, славной ярманки,
 Как конь-то под ним в полтораста рублей,
 Убор на коне во пятьсот рублей;
 Молодец-от сидит-то, — цены ему нет;
 Потому цены нет, — первобрачный князь.
 Становил он коня против тестева двора,
 Против тестева двора, против батюшкина.
 Он ударил копьём во широки ворота,
 Он вскричал сзычал громким голосом:
 Уж вы, ой еси, мамушки, нянюшки,
 Вы хорошие архангельские девушки!
 Вы сходите-ка, понаведайтесь:
 Еще спит-ли, не спит-ли моя Анна-душа (имя невесты),
 Еще спит-ли, не спит моя Федоровна?
 Как ответ держат мамушки, нянюшки —
 Што сегодня наша Анна всю ночь не спала,
 Всю ночь не спала, все убор рядила,
 Все убор рядила и ковер вышила,
 Што этот убор будет коню красота,
 Што этот ковер — молодцу похвальба!

12. ПОСТУПАЕТ ПЕРВОБРАЧНЫЙ КНЯЗЬ *)



*) В этой записи не выставлен кляуз:

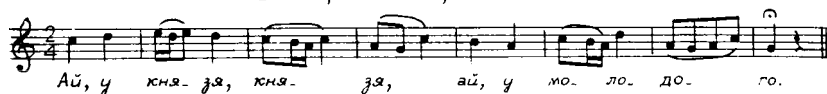


Поступает первобрачный князь
 Со родителем батюшкой,
 Со родимую матушкой,
 Со своим большим тысяцким,
 Двумя дружками хоробрými¹.
 Двумя братьями названными,
 Со всема поезжанами.
 Становился князь молодой
 За снаряжны дубовые столы,
 Что за сахарны кушанья,
 За питья разноличныя;
 Он бьет челом, низко кланяется,
 Низко кланяется на все стороны,
 Как на перву-то сторону —
 То княгинину батюшку,
 На другую-то сторону —

То княгининой матушке,
 На третью-то сторону —
 То княгининым братьянам,
 На четвертую сторону —
 То княгининым сестрицам;
 Еще в лишицу кланяется —
 То княгининым подружечкам.
 Он кличет княжну молодую:
 Ты катись, катись, ягода,
 Ты сладка виноградная,
 Ты княжна первобрачная;
 Ты катись, катись злачен перстень!
 Как ответ держит княжна молода:
 Кабы я была ягода —
 У тебя на честном пиру была
 На тарелке серебряная;
 Кабы я была злачен перстень,
 На твоей бы правой рученьке была.

¹ Хоробрый — смелый, храбрый. — Примеч. А. Жаравова.

13. АЙ, У КНЯЗЯ, КНЯЗЯ *)



*) В этой записи не выставлен кляуз:



и т. д. Предполагаем, что должен быть добавлен дискантовый кляуз и первая нота будет до

Жениху¹

Ай у князя, князя,
Ай у молодого,
На его-то буйной главе
Золотые были кудри,
Золотые, завитые,
Завивались его кудри,
Заплетались его русы
Кругом золота колечка,
Кругом серебрына пруточка;
Что по тем-то его кудрям,
Что по тем-то его русым,
По его цветному платью
Тесть ласковый любит,
За дубовый стол сажает,
Своей лошадию дарует;

Как эти дары зятю
Не по сердцу приходили,
Не по норову, обычю,
Не по нраву молодецкому;
С лавки зять не встает,
Тестю шапку не снимает;
Как теща зятя любит,
Своей дочерью дарует,
Своей дочерью любимой;
Как те дары зятю
По сердцу приходили;
За те дары любимы
Зять с лавки встает,
С главы шапку снимает,
Теще кланяется.

14. ХИТЕР, МУДЕР ИВАН ГОСПОДИН *)



*) В этой записи не выставлен кляуз:



и т. д. Предполагаем, что должен быть добавлен дискантовый кляуз и первая нота будет си.

Невесте

Хитер, мудер (имя жениха) гос-
подин,
Хитер, мудер сударь (отчество),
Хитрее, мудрее его не было!
Ходил в торги, закупал шелки,
Закупал шелки, всё шамахинские,
Шамахинские шелки, всё разно-
личные.
Он плел колыбель из семи шел-
ков,
Из семи шелков — шамахинских
всё.

Он повесил колыбелюшку на ули-
це,
Што на улочке, на широкия,
На дорожке, на проезжая,
Против тестева двора, против ма-
тушкина.
Он вскричал, взговорил громким
голосом:
Уж вы гой еси, ребята, дружки
вежливые,
Два брателка, два названные,

¹ Вместо музыки во все продолжение стола женщины поют разные свадебные песни. — Примеч. А. Жаравова. Песни обращены к жениху, невесте и другим участникам свадебного обряда.

Два молодца отобранные!
 Вы качните колыбельюшку повыше всех,
 Штобы мне-ка увидеть подальше всех;
 Штобы мне-ка увидеть свою суженую,
 Штобы мне уприметить свою ряженую;
 Еще што же моя сужена поделывает?
 Еще што же моя ряжена поряживает?
 Она золотом шьет, жемчугом садит,
 С руки на руку колечко перекидывает,
 Что на звончатых гусельцах поигрывает.
 Тихим голосом своим приговаривает:
 Водю ли, водю ли ко двору приду?
 Павую ли, павую ли во двор зайду?
 В сени новые влечу я перепелочкой,
 В новы горницы зайду я молодницею,
 К своему мужу вступлю я хозяйюшкой.

15. КАК СВАТЬЯ НА СВАДЬБУ СПЕШИЛА

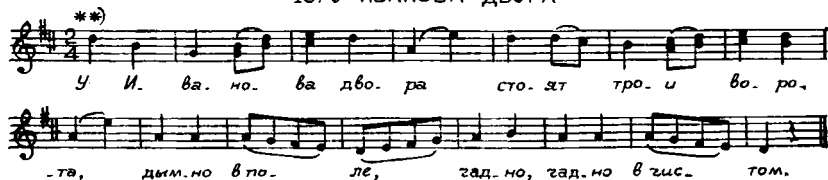


Сватые

Сватья на свадьбу спешила,
 На мутовке рубашку сушила,
 На пороге повойник катала,
 На дороге его надевала.
 Вы вставайте, подруженьки!
 Уливайте, сердечные,
 Круту гору высокую!
 Не сойти бы, не съехать
 Моей неприятельнице,
 Што злодейке, сватье большия,
 Лукавой и вилавой змен;
 Трясло бы тя, сватьюшка,
 Трясло бы тя, отрясывало,
 На полати с печи сбрасывало;
 Знобило бы тя, сватьюшка,

Под семью бы тулупами,
 Под восьмой одевальницей;
 Кабы тебе, сватьюшка,
 На печи у трубы угореть,
 Кабы тебе, сватьюшка,
 У нас пивом заливаться,
 А вином захлебнуться;
 Кабы тебе, сватьюшка,
 В омут опрокинуться,
 Рука и нога изломать,
 Хребетная кость надломить,
 Кабы шея выставити
 За велику твою выслугу,
 Што высватать пожаловала
 Нашу милую подруженьку,
 Душу красную девушку.

16. У ИВАНОВА ДВОРА



Оборот тактов 1-2 не согласуется с оборотом тактов 5-6. Возможно, при издании была допущена опечатка и следует так:



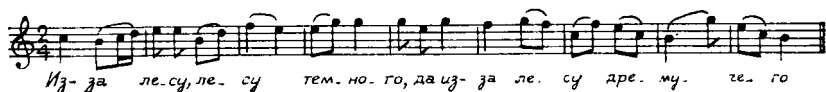
Тысяцкому

У Иванова (иня тысяцкого) двора стоит трои ворота,
 Дымно, дымно в поле, чадно, чадно в чистом¹.

¹ Повторяется после каждого стиха.

Как во первы-то ворота скорой гонец проскакал,
 Во вторые-то ворота сокол прилетал,
 В третьи-то ворота Иван проезжал.
 (Имя жены тысяцкого) его на крыльце стояла.
 На крыльце она стояла, своим веером махала,—
 Все веером махала, звонким голосом кричала:
 Ты Иван господин! воротись, друг, назад,
 Воротись, друг, назад, я те радость скажу!
 Тебе радость скажу, я не сына рожу.
 Я для сына твоего не ворочаюсь назад —
 Сын-от у меня ведь домашний гость.
 Ты Иван господин, да воротись, друг, назад,
 Воротись, друг, назад, я те радость скажу!
 Я те радость скажу, тебе дочерь рожу.
 Как для дочери я ворочуся домой!
 Воспою, воскормлю, ее замуж отдам,
 Ее замуж отдам, буду дедушкою.

17. ИЗ-ЗА ЛЕСУ, ЛЕСУ ТЕМНОГО *)



*) В этой записи не выставлен ключ:



и т. д. Предполагаем, что должен быть добавлен дискантовый ключ и первая нота будет до.

Из-за лесу, лесу темного¹,
 Из-за темного, дремучего,
 Тут летит стадо серых гусей,
 А другое — белых лебедей;
 Отставала лебедушка
 Прочь от стада лебединого,
 Приставала лебедь белая
 Что ко стаду серых гусей;
 Не умела лебедь белая
 По мелким ручьям плавати,
 По гусиному кикати.
 Ее стали гуси щипати,
 Бела лебедь стала тигати,
 Лебединым тонким голосом:
 Не щиплите вы, серы гуси,
 Не сама я залетела к вам,
 Не своею охотою,—
 Занесло меня погодою,
 Злой великою невзгодою.
 Отставала душа (имя невесты),

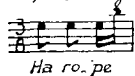
Отставала свет (по отчеству)
 Прочь от роду и племени,
 От своих милых подружечек;
 Приставала наша (такая-то)
 К незнакомому роду племени,
 Ко чужим честным родителям.
 Не умела свет (по отчеству)
 На головушку поправить,
 На свекровушку уладить;
 Люди начали журить ее,
 Стала (такая-то) плакати
 Жалобненьким голосом:
 Не браните вы, чужи люди,
 Не сама я к вам заехала,
 Не своей доброй волею,—
 Завезли меня добры кони
 На чужую дальню сторону,
 В вашу землю незнакомую,
 От честных моих родителей
 И возлюбленных подружечек.

¹ Когда тронется поезд, девушки, расставаясь с своей подругой, наполняют воздух печальным пением. — Примеч. А. Жаравова.

18. НА ГОРЕ НА ВЫСОКИЯ *)



*) В этой записи не выставлен кляуз:



и т.д. Предполагаем, что должен быть добавлен дискантовый кляуз и первая нота будет до.

¹ На горе, на высокия, — ой вью, ой вью, елелю
На красы, на великия, — ой вью, ой вью, елелю! ²

Стоит храм белокаменной;
Во том храме белокаменном
Как венчались два отрока,
Молодой отрок с отрочицею,
Молодец со девицею,
Красен князь со княгинею.
Как проговорит княжна молода
Тихим жалобным голосом:

Уж ты, сватьяшка, сватьяшка!
Ты крестова моя матушка!
Мне открой покрывалышко,
Покрывалышка немножечко,
Мне не стало бы тошнехонько
Во святой церкви стоячи,
Закон божий примаючи
Золотой венец держючи,
Чудён крест целуючи.

Вы, попы, отцы духовные
И причетники церковные!
Напишите-ка граматку
Не пером, не чернилами,
Не на белой бумажечке —
Что по рытому бархату
Аравийским красным золотом.

Отошлите вы граматку
Ко родителю батюшке,
Осударыне матушке.
Благодарствую, батюшко,
Осударыня матушка!
Что вспоили вы, миловали,
Воскормили, пожаловали
Меня красную девицу
До большого возраста
И до полного разума,
До моего суженого
До моего ряженого,
Удала добра молодца.

¹ У крыльца дома хор из баб и девок приветствует новобрачных. — Примеч.
А. Жаравова.

² Припев повторяется после каждого стиха.

А. А. Банин

**ОЧЕРК ИСТОРИИ ИЗУЧЕНИЯ
РУССКОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
БЕСПИСЬМЕННОЙ ТРАДИЦИИ**

В русской инструментально-музыкальной культуре бесписьменной традиции принято выделять две ветви: а) профессиональную, представленную искусством скоморохов и певцов-рапсодов, и б) непрофессиональную, представленную многочисленными носителями инструментальной традиции, для которых искусство игры на музыкальном инструменте не становилось ремеслом. Вторую ветвь обычно называют фольклорной (в собственном, узком значении этого слова).

В научной литературе существуют два подхода к изучению инструментальной музыки бесписьменной традиции: дифференцирующий и интегрирующий. Более плодотворным, на наш взгляд, является интегрирующий подход. Дело в том, что профессиональная и непрофессиональная ветвь различаются между собой главным образом в социологическом аспекте. В музыкальном же — то есть во всем, что касается репертуара, состава инструментов, приемов исполнительства и прочего — обе ветви взаимно переплетаются. Провести достаточно четкую границу между профессиональным и непрофессиональным искусством бесписьменной традиции трудно. Даже уровень исполнительского мастерства в этом случае нельзя считать достаточно надежным критерием. Среди скоморохов нередко встречались довольно посредственные исполнители и, наоборот, многие народные музыканты, занимавшиеся игрой только на досуге, достигали очень высокого уровня исполнительского профессионализма. Важнее иметь в виду общий объединяющий признак музыкально-инструментальной культуры в целом: бесписьменную форму бытия и сохранения обеих ветвей русского традиционного инструментального искусства, обеспечивающую общность их структурных закономерностей.

Интегрирующего подхода в изучении бесписьменной инструментальной культуры требует сам исторический материал, которым мы располагаем, поскольку имеющиеся фактические сведения как о профессиональной, так и о непрофессиональной ветви инструментальной музыки счастливо дополняют друг друга. Действительно, если собственно фольклорная ветвь почти не нашла отражения в

ранних памятниках русской истории (ее стали изучать и фиксировать лишь последние два столетия), но зато продолжает жить и в наши дни, то профессиональная ветвь, оставившая заметный след в древнейших исторических памятниках, в живой практике почти не сохранилась. Поэтому в настоящем очерке истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции мы рассматриваем обе ее ветви, а саму традицию в целом называем нередко фольклорной в широком значении этого слова.



История изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции насчитывает уже более двух столетий. В течение этого времени научная мысль прошла путь от первых попыток систематического описания инструментов и общей характеристики их специфики, функций и генезиса, уместающихся на нескольких страницах печатного текста, до специальных монографий, посвященных какому-либо одному инструменту, в которых либо инструмент, либо исполняемая на нем музыка (а в ряде случаев, одновременно и наигрыш, и инструмент) рассматриваются в самых различных аспектах научного исследования. Для компактного изложения этой истории, для характеристики наиболее важных направлений и методов исследования и оценки полученных результатов указанный период времени целесообразно разбить, на наш взгляд, на три этапа.

Первый этап (условно с 1770 по 1869 год) — период активного накопления фактических данных и первых попыток специального изучения музыкальных инструментов и инструментальных наигрышей, бытующих у русского народа. Второй этап (условно с 1869 по 1937 год) — период подробного и целенаправленного исследования генезиса и исторической эволюции музыкальных инструментов на основе изучения памятников древнерусской литературы, изобразительного искусства и других исторических документов. Третий этап (условно с 1937 года по настоящее время) — период активного записывания инструментальных наигрышей и изучения бытующих в фольклорной среде инструментов. Разумеется предлагаемая периодизация условна и имеет рабочий характер. Это касается и хронологических границ указанных периодов, и акцентируемых внутри каждого периода основных направлений исследования. Понятно, что процесс накопления фактических данных начался задолго до 1770 года¹ и не менее активно, чем в первый период, продолжается вплоть до наших дней. Точно также изучение генезиса и эволюции инструментов

¹ Многочисленные сведения о музыкальных инструментах и инструментальной музыке, содержащиеся в более ранних источниках — летописях, азбуковниках XVI—XVII вв., записках посетивших Россию путешественников и других — в нашем обзоре не обобщаются, поскольку они предшествуют этапу специального изучения данного предмета и уже были суммированы в работах А. С. Фаминцына, Н. И. Привалова, К. А. Верткова и др.

по историческим документам имеет место как в первых попытках систематического описания русского инструментария (работы Я. Штелина, М. Гасри и С. А. Тучкова, относящиеся к первому периоду), так и в современных исследованиях (третий период). Однако, основные суммирующие наблюдения такого рода, сосредоточены в работах А. С. Фаминцына и Н. И. Привалова, которые и составляют ядро второго периода.

То же можно сказать о записи инструментальных наигрышей. Первая слуховая запись была сделана в начале XIX века, первая запись с помощью фонографа — в 1902 году, но подлинно научное и целенаправленное изучение русской народной инструментальной музыки и инструментов началось в 1937 году с экспедиции К. В. Квитки в Курскую область, а затем было продолжено в работах других советских фольклористов.

Первый период (1770—1869 гг.). Самая ранняя попытка полного перечня бытующих у русских музыкальных инструментов, описания их внешнего вида, особенностей устройства, способов игры, а также исполняемой на них музыки содержится в первой книге по истории русской музыки, написанной Я. Штелиным (257)¹. Описаны пастуший рожок с 5—7 игровыми отверстиями, трехструнный гудок, двухструнная балалайка, двойная свирель с тремя игровыми отверстиями на каждом стволе, колесная лира, волынка из пузыря и 2—3 тростниковых дудок, украинская бандура и прямоугольные гусли. Эти довольно подробные для своего времени сведения об инструментах, употребляемых, по выражению Штелина, в быту «низших слоев русского общества», то есть относящихся к бесписьменной традиции, предпосланы автором обширному трактату-хронике «Известия о музыке в России», охватывающему период истории с 1710 по 1769 год².

Из вводных замечаний, предпосланных книге, ясно, что Штелин описывает состояние музыки в России, в том числе и музыки устной традиции, относящееся преимущественно к середине XVIII столетия. Автор специально подчеркивает, что не ставит перед собой задачу изучения более глубокой истории, поскольку русские летописи не содержат, по его мнению, необходимых для этого данных. Дело в том, что Штелин столкнулся, очевидно, с тем, с чем неизбежно должен был столкнуться исследователь его времени — с отсутствием доступных исторических материалов о древнерусской музыке, поскольку русская историческая наука в то время еще только начинала складываться.

¹ Я. Штелин (Jakob von Staehlin, 1709—1785) — член Российской академии наук (с 1738 г.), известен как музыкант (играл на флейте, пробовал свои силы в качестве дирижера) и, главное, как историограф русского искусства середины XVIII в. Родился в Саксонии, но большую часть жизни (с 1735 по 1785 г.) прожил в Петербурге.

² На русском языке «Известия» Штелина были напечатаны сначала в пересказе в «Художественной газете» за 1840 г. и лишь в 1935 году вышел (дважды!) полный перевод этого произведения (225; 226).

Не располагая материалами по истории музыки допетровской эпохи, Штелин предваряет свой трактат-хронику описанием современных ему «простонародных инструментов», относящихся к древнейшему традиционному искусству русских. Хотя вопросы происхождения инструментов Штелин сознательно вынес за скобки своей работы, тем не менее, балалайка охарактеризована им как «инструмент славянского происхождения», а двойная свирель как «древнейший инструмент народной русской музыки».

Как о музыкальном историографе о Штелине существуют в науке противоречивые суждения: одни исследователи называли его «любопытствующим наблюдателем» и «просветителем» (мнение Асафьева см. 226, с. 8), который был «недостаточно разборчив и не проверял точности получаемых им сведений» (мнение Ливановой, см. 225, с. 98). Другие — справедливо отмечали, что Штелин описывал преимущественно то, что видел сам, и проявил себя при этом не как случайный наблюдатель, а как знаток, специально интересующийся явлениями музыкального быта (см. об этом у Фаминцына, 214, с. 68 и у Верткова, 31, с. 24). Характерно, например, приводимое Штелином описание игры рожечников: «Вспоминаю, как я слышал искусных деревенских игроков на этом в сущности грубом, примитивном инструменте, которые, однако, так владели им, что могли извлекать мягкие звуки и играли на нем все мелодии, которые им только напевали» (226, с. 65—66).

Из наблюдений общего характера представляет интерес замечание Штелина о преобладании у русских вокальной музыки над инструментальной. Он пишет, что простонародная русская музыка — это пение и редкое употребление одного-двух инструментов.

Не менее ценные и разнообразные сведения о русских народных инструментах содержатся в «Рассуждениях о русских древностях» М. Гасри (247)¹. Сочинение состоит из пяти глав: 1) «Музыкальные инструменты русских крестьян»; 2) «Русская народная крестьянская музыка»; 3) «Древнейшие верования, языческие обряды, праздники, игры и гадания у русских»; 4) «Хороводы, увеселения, свадьбы, похороны и одежда русских крестьян»; 5) «Гостеприимство, народные пиршества и другие нравы и обычаи русского народа в целом». Непосредственное отношение к нашему очерку имеют только первая² и, отчасти, вто-

¹ М. Гасри (M. Guthrie, ум. 1807 г.), по происхождению шотландец, во второй половине XVIII в. жил в Петербурге и состоял на государственной службе в качестве специалиста по санитарному делу. Был членом королевских обществ Лондонского и Эдинбургского, а также членом королевского общества древностей в Шотландии.

² Первая глава сочинения Гасри неоднократно издавалась в различных переводах на русский язык. Первым издание перевода в периодической печати осуществил И. Сретенской: «Сравнение русских простонародных музыкальных инструментов с древними греческими и римскими» (перевод из сочинений доктора Гутри) (199). Перепечатку этого перевода см. у Верткова (31, с. 276—278). Затем издатель журнала «Маяк» опубликовал перевод расширенного варианта «О древностях русских».

рая глава, написанная по материалам сборника Львова-Прача. В них автор описывает инструменты духовые, струнные и ударные, сравнивает их с древнегреческими, приводит пример исполнения народной песни в сопровождении игры на гусях. Исследование Гасри снабжено рисунками музыкальных инструментов. Очевидно они сделаны художником не с натуры, а по описаниям Гасри — отсюда их схематизм, а порой и неточность, в частности, ряд несоответствий между описанным и изображенным, на что указывал К. Квитка (84, с. 221—222). И все же значение этих рисунков трудно переоценить.

Среди духовых рассмотрены пастушеский рожок (gojok), одинарная свирель (la dudka), двойная свирель (galeika ou sirovka), русская флейта Пана (la swirelka), пастуший или охотничий рог (gog) и волынка (volynka), среди струнных — балалайка с овальным корпусом (balalaika), гудок (goudok) и пятиструнные гусли (gousli).

Кроме того, приводится довольно подробное описание ложек как музыкального ударного инструмента.

Так же как и Штелин, Гасри стремится писать о том, что ему приходилось наблюдать непосредственно самому: «Я слышал неоднократно, как крестьяне наигрывали весьма приятно свои сельские песни на жалейке» (имеется в виду двойная свирель. — А. Б., см. 40, с. 72). Вместе с тем, Гасри пользуется и сведениями, почерпнутыми из литературы. Например, в разделе о балалайке он ссылается на описание сходного с балалайкой египетского инструмента, приводит свидетельство византийского историка Симокатты о трех славянах с музыкальными инструментами, почерпнутое им из «Российской истории» А. Я. Хилкова (219).

Описывая музыкальные инструменты и различные явления русской жизни, Гасри проводит аналогии с известными музыкальными инструментами древних греков. Это дало повод некоторым исследователям приписывать Гасри теорию заимствования русскими инструментов у древних греков. «Не ограничиваясь одним только описанием, — пишет Вертков, — Гасри сделал попытку сопоставить ряд русских народных инструментов с древнегреческими для того, чтобы доказать их древность и возможное заимствование от греков. Теория Гасри о происхождении русских народных инструментов — ошибочная и наивная» (31, с. 25; 37, с. 39). На самом же деле это явное недоразумение. Своим сравнением Гасри стремился показать, что предки русских и древние

Как следует из примечания издателя, перевод с подлинника на русский был сделан около 1797 г. Переводчик (его имя издатель не сообщает) во время работы общался с Гасри и внес в перевод авторские добавления.

Можно упомянуть также статью Н. Величкова «О древности русских музыкальных инструментов» (см. 27). Высказывалось мнение (см., например, 31, с. 25), что эта статья является плагиатом. Однако это не совсем так. Внимательное сопоставление ее с работой Гасри показывает, что это не перевод, а очень сжатый и весьма квалифицированный пересказ первой главы с небольшим добавлением: у Величкова в разделе ударных инструментов дано описание тарелок, в то время как у Гасри этого описания нет.

греки «имеют всё из одного начала» (40, с. 63). Установив разительное сходство в рассмотренных явлениях, Гасри приходит к выводу, что это сходство свидетельствует скорее об общности этнических корней двух народов, нежели о том, что древнейшие элементы русской культуры заимствованы у греческих выходцев из Византии (40, с. 65). Таким образом, Вертков неправ, характеризуя взгляд Гасри на происхождение русских музыкальных инструментов, как наивную теорию заимствования.

Попытка наметить историко-генетические корни инструментального фольклора русского народа позволила Гасри провести важное в методологическом плане отграничение сельской крестьянской инструментальной культуры (XVIII век) от городской и придворной. Автор специально замечает, что древнейшие элементы культуры необходимо изучать у сельских жителей, а не у знати или жителей больших городов, нравы и обычаи которых в значительной степени подвержены внешним влияниям (40, с. 63).

Описание русских народных инструментов, относящееся к концу XVIII—началу XIX века, имеется также в «Записках» С. А. Тучкова¹.

Значение этого источника для изучения русской инструментальной бесписьменной традиции до сих пор остается, по существу, невыявленным (см. 31, с. 24—25; 37, с. 39), поэтому остановимся на нем подробнее. Прежде всего, особая ценность сообщаемых в «Записках» сведений обусловлена тем, что сделано оно

¹ Сергей Алексеевич Тучков (1767—1839) — участник большинства военных кампаний России в период с 1789 по 1835 годы, в том числе и Отечественной войны 1812 года. С 1813 по 1827 год Тучков находился под судебным следствием в результате клеветы Аракчеева. Эти 15 лет вынужденного перерыва в военной службе Тучков посвятил литературной деятельности (см.: Коломийцев П. Т. Генерал-лейтенант Сергей Алексеевич Тучков. Биографический очерк. — Одесса, 1908, с. 28—31). Им изданы «Военный словарь» (СПб., 1818) и 4 тома сочинений (СПб., 1816—1817), включающие стихи, басни и драматические произведения (собственные и переводные). В молодые годы Тучков был принят сначала в члены особого общества при Московском университете (примерно в 1780 г.) — «Вольное российское собрание, пекущееся о распространении словесных наук», а затем в члены петербургского радищевского «Общества любителей словесности». Именно о Тучкове заметила Екатерина II, просматривая список членов «Общества»: «На что трогать этого молодого человека, он и так уже на галерах», намекая на его военно-морскую службу (210, с. 64). «Записки» охватывают период жизни Тучкова с момента рождения до 1809 года и написаны, по-видимому, также в период «вынужденной» литературной деятельности. Ввиду ряда содержащихся в «Записках» выпадов против Александра I, против цензуры и вообще против деспотизма русского общества, они не могли быть в свое время опубликованы и увидели свет лишь в 1906 г. Помимо статьи «О музыке российской», в «Записках» имеются статьи: «О российской словесности» и «Нравы псковские. Игры праздничные и иные».

Хотя изложение в «Записках» дается в хронологической последовательности, однако, судя по их характеру, они написаны не как дневник, а скорее как воспоминания. В частности, статья «О музыке российской» соотнесена в «Записках» с периодом жизни автора до 1780 г., однако, написана безусловно позднее, поскольку в статье упоминается песенный сборник Львова—Прача, который вышел в свет, как известно, в 1790 г. В этой связи следует отметить, что содержащееся в этой статье описание русских народных инструментов, относить к концу XVIII в. можно только с учетом приведенной оговорки.

не иностранным, а русским, да к тому же патриотически настроенным автором. «Рассуждая о музыке, думаю я, что непротивно будет читателю моему узнать нечто о российской музыке. Все, что теперь слышат и видят в сем роде иностранцы в России, все это не русское, все занято от них. И потому-то я намерен сказать здесь о музыке русских» (210, с. 11). Мотивы, побудившие написать статью «О музыке российской», а также направленность исследовательского интереса автора получают дополнительное разъяснение в следующих словах Тучкова: «Я не столько хотел научиться хорошо играть, как узнать, что есть музыка? Читал музыкальный словарь Жан Жака Руссо и другие книги и рассуждения о музыке» (210, с. 11). Еще более четко о патриотических мотивах своих экскурсов в область искусства Тучков говорит в статье «О российской словесности»: «Я поместил здесь статью сию для того, чтобы показать, что россияне имеют дарование и способность к наукам, а особливо к словесности...» (210, с. 34).

При составлении статьи «О музыке российской» Тучков опирался как на собственные наблюдения, так и на литературные источники, список которых, по-видимому, был значительно шире, чем перечень упомянутых в статье (кроме словаря Руссо, назван сборник Львова-Прача и сочинения древних римских историков)¹.

Собственные наблюдения Тучкова в области музыки относятся главным образом к описанию музыкальных инструментов. Надо заметить, что автор стремился описывать инструменты не все подряд, а только «музыкальные орудия, известные до введения Петром I в Россию иностранных обычаев, а вместе с тем и музыкальных орудий» (210, с. 12). Многое из того, что относится к инструментам, почерпнуто им, вероятно, во время двухлетнего пребывания (1791—1793 годы) в одной из псковских деревень, где он сделал также описание различных старинных русских обычаев (210, с. 90—101). Не случайно поэтому Тучков закончил описание инструментов следующим замечанием: «Все, что здесь сказано мною о музыке русских, относится к великой или северной России» (210, с. 16).

Статья «О музыке российской» состоит из трех разделов: а) о музыке вокальной (предположения о пении на Руси в языческую эпоху, то есть до X века, и о его отголосках в народных песнях; некоторые соображения о строении народных песен, помещенных в сборнике Львова-Прача; краткая характеристика церковного пения с X до XIII века); б) о духовых музыкальных инструментах (дудка, свирель, свисток, рожок, волынка, рог охотничий, труба военная, свирель военная и варган); в) о струнных и ударных музыкальных инструментах (балалайка, гудок, гусли, барабан, бубен, ложки). Заканчивается статья краткой характеристикой украинской музыки, в которой Тучков особо

¹ О начитанности Тучкова, о его склонности к обобщениям свидетельствует и тот факт, что в статье «О словесности российской» им дается оценка творчества полутора десятков стихотворцев — Кантемира, Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, Фонвизина, Державина, Карамзина и других.

подчеркивает отличие ее от русской: «Вместо унылых русских песен, раздирающих слух, и рожков и сиповатых дудок, услышал я скрипки, гусли и цимбалы, притом пение молодых людей и девок, совсем отличное от диких тонов русских песен» (210, с. 7).

Наряду с подробным, даже детальным в ряде случаев описанием самих инструментов (например, свисткового устройства дудки) в работе Тучкова, как и в работах Штелина и Гасри, имеется ряд заслуживающих внимания соображений общего характера, в частности, классификация инструментов и взгляд на проблему их происхождения.

Тучков подчеркивает сложность этой проблемы: «Трудно определить, какой народ какое изобрел орудие, — пишет он. — Хотя греки повествуют, что Орфей первый ввел в употребление лиры во Фракии, но, может быть, занял он сие орудие от финикиян или из Египта. Оставим сие исследование любителям и знатокам глубокой древности и скажем нечто о музыкальных орудиях российских. Изобретены ли оные сим народом, или заняты от других — покрыто сие глубокой древностью» (210, с. 12). Наряду с наивными суждениями о происхождении некоторых инструментов, Тучков высказывает ряд верных наблюдений, описывая инструменты, подходит к ним дифференцированно. Так, говоря о дудке, Тучков замечает, что «сей инструмент, кажется, был общим для всех народов». Напротив, рожок, по его словам, «есть орудие, едва ли не самими россиянами изобретенное». Некоторые из употребляемых в России инструментов Тучков считает заимствованными. Так, варган, по его мнению, употребляется «по большей части цыганами и, кажется, ими занесен в Россию», а бубен, заимствован у грузин, так как у них он «в бóльшем употреблении, нежели в России». Относительно балалайки Тучков вступает даже в полемику с неизвестным автором: «Некоторые говорят, что сие орудие заимствовано у татар, но я в том сомневаюсь, ибо древние римские историки повествуют, что подобный сему инструмент был в большом употреблении у древних скифов» (210, с. 16).

Не менее интересной нам представляется позиция Тучкова в вопросе классификации инструментов. Основой подразделения инструментов у Тучкова является не различие самих звучащих тел, как у Гасри, а различие способов их возбуждения. Музыкальные инструменты Тучков разделил на два вида: «духовые орудия» и «так называемые инструментальные, то есть издающие голос не чрез посредство воздуха, но чрез прикосновение к оным постороннего тела» (210, с. 12). В результате такого подразделения певческий голос оказался соотнесенным с группой духовых орудий, а в названии группы струнных и ударных инструментов — «орудия инструментальной музыки:» — возникла тавтологичность (поскольку слово «инструмент» самим же Тучковым употребляется наряду со словом «орудие» как его синоним) и ложная противопоставленность «инструментальной музыки» «музыке духовой».

Эта противоречивость, очевидно, не была заметна Тучкову, но не потому, что он отнесся к классификации инструментов небрежно. Подразделения инструментов на виды его, безусловно, интересовало. Об этом свидетельствует, в частности, справедливое замечание по поводу варгана: «Сей инструмент можно почестъ наполовину инструментальным и духовым» (210, с. 14). Просто Тучков, по нашему мнению, верно и подробно зафиксировал существовавшие в его время представления о видах инструментов, уходящие своими корнями далеко в допетровскую эпоху. Другими словами, в классификации Тучкова нетрудно усмотреть отражение исконного древнерусского деления музыкальных инструментов на *струнные* — *гусли*, *истолковыаемые* русскими *азбуковниками* XVI—XVII веков как *струны имущие всякого рода сосуды гудебного устройства*, и на *духовые* — *органы*, *сиречь сосуды гласи себе испущающия*. Любопытно, что аналогичное противопоставление, но, конечно, не поддающееся, как «Записки» Тучкова, однозначному толкованию, содержится в относимых к XI веку словах игумена Печорского монастыря Феодосия, увидевшего в палатах князя Святослава Ярославича «...многия играюща пред ним. Овы гоусельныя гласы испоушающем. Дроугыя же орьганныя гласы поющем. И инем замарьныя пискы гласящем» (66, с. 34).

Все сказанное дает, на наш взгляд, основания рассматривать статью Тучкова «О музыке российской» как ценнейшее и достовернейшее (как по букве, так и по духу) исследование музыкальных инструментов, бытовавших в его время у русского народа, а мнение Галайской, что Тучков просто пересказал трактат Гасри, можно считать не имеющим веских оснований.

Первая половина XIX века к фактическим данным о музыкальных инструментах, содержащимся в работах Штелина, Гасри и Тучкова, прибавила относительно немного. К этому периоду времени относятся статьи о музыкальных инструментах, опубликованные в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара — «Балалайка», «Бубен», «Волынка», «Варган», «Гудок» и «Дудка» и «Гусли» (издание «Лексикона» прекратилось на букве «Е»). Статьи в «Лексиконе», за исключением отдельных частных моментов, носят не специальный, а общепознавательный характер. Большинство статей не подписано, однако известно, что в их составлении принимали участие Д. И. Языков и, отчасти, М. Д. Резвой и В. Ф. Одоевский (в статьях «Волынка» и «Варган»).

Следует также упомянуть первые сведения о строе пятиструнных гуслей и запись гусельного наигрыша, сделанную Ф. А. Буальдьё¹ и опубликованную Ф. Фетисом (246, с. CXXIX—CXXX). Перевод на русский язык фрагмента, в котором Фетис пишет о русской национальной музыке, а также краткий пересказ сведений об инструментах из «Лексикона», содержится в статье

¹ Буальдьё Ф. — французский композитор. В 1804—1811 г. жил в Петербурге и работал капельмейстером французской оперы.

Е. Воронова «Взгляд на состояние музыкального искусства в России», включенной в качестве дополнительной главы в переведенную им «Историю музыки» К. Штаффорда (34, с. 349—399).

Публикацией, завершающей первый период истории изучения инструментальной музыки русской фольклорной традиции, можно считать статью «Народные музыкальные инструменты в России», опубликованную за подписью «Р» в журнале «Русский художественный листок» (1860, № 14, 21)¹. Статья носит обзорный и явно компилятивный характер. Основу ее составляет почти дословная перепечатка материалов из «Энциклопедического лексикона». В ней учтены также сведения о народных инструментах из «Истории государства российского» Н. М. Карамзина, из «Истории музыки» К. Штаффорда и некоторые другие. Однако из поля зрения автора статьи совершенно выпали работы Штелина и Гасри. Поэтому его попытку суммировать данные о русских народных музыкальных инструментах нельзя признать удачной.

Исследования первого периода остались, по существу, необобщенными. Между тем, можно утверждать, что первые специальные и наиболее достоверные фактические данные об инструментах зафиксированы во второй половине XVIII века, а не в XIX веке, как полагает А. Б. Галайская (37, с. 52). В работах Тучкова, Штелина и Гасри описаны почти все бытовавшие в то время инструменты (вне поля зрения осталась только народная скрипка). Разумеется, не все в описаниях внешнего вида инструментов, их устройства, способов игры и характера исполняемой музыки одинаково достоверно. Особенно заметен разноречивый в названиях одних и тех же инструментов. Это связано с тем, что первые исследователи не пользовались этнографическим методом описания². Они фиксировали по-видимому, не конкретный инструмент, бытовавший в определенной местности, а общее представление об инструментах того или иного типа. Сведения о названии инструмента они нередко получали у представителей

¹ К. А. Вертков высказал предположение, что автором этой статьи является М. Д. Резвой (см. 31, с. 26). Однако, это едва ли так. Известно, что Резвой заведовал музыкальным отделом в «Энциклопедическом лексиконе» Плюшара, однако материалов о музыкальных инструментах почти не представлял, поэтому больше оснований предполагать, что статью подготовил к печати не Резвой, а редактор журнала В. Ф. Тимм, также подписывавший свои публикации буквой «Р» (редактор). Такое предположение представляется более вероятным еще и потому, что в статье нет описания таких хорошо известных русским инструментам, как рог, рожок и труба. Нет этих инструментов и в «Лексиконе», поскольку выход его томов прекратился на букве «Е». Следовательно, статью в «Русский художественный листок» писал человек, не имеющий самостоятельных суждений о том или ином инструменте, о чем свидетельствует, в частности, его беспомощная попытка описать свирель, которой также нет в «Лексиконе».

² Этнографический метод стал складываться в середине XIX в., когда в периодической печати начали появляться первые описания местных традиций русского инструментального фольклора (см.: Московский телеграф, 1831, № 10, 11; Самарские губернские ведомости, 1853, № 40; Московские губернские ведомости, 1871, № 120; Харьковские губернские ведомости, 1889, № 233 и ряд других).

местного образованного сословия, а не у непосредственных носителей инструментального фольклора.

Наряду с описательной стороной в работах первых исследователей намечается несколько аспектов аналитического подхода к предмету. Так, у Гасри и, особенно, у Тучкова достаточно отчетливо выявлена классификация музыкальных инструментов. Более того, в трактате Гасри описание инструментов подчинено задаче историко-генетического исследования. Проблема происхождения русских инструментов интересовала и Тучкова. Он, как и Гасри, изучал свидетельства древних историков. Однако аналитическое начало в работах Штелина, Гасри и Тучкова выражено еще очень робко и неопределенно.

Ни один из названных исследователей не был профессиональным музыкантом. Поэтому никто из них не сумел зафиксировать слышанную музыку, подобно тому, как это сделал Буальдьё, записавший наигрыш пятиструнных гуслей.

Взятые отдельно описания инструментов русской фольклорной традиции, сделанные в XVIII веке, выглядят очень схематичными, беглыми, недосказанными, нередко противоречивыми. Однако в общем контексте всех данных, накопленных в последующие эпохи, они неожиданно приобретают весомый смысл и дополнительную значимость.

Второй период (1869—1937 гг.). Хотя первые попытки опереться на исторические источники были сделаны еще в работах Тучкова и Гасри, подлинное значение памятников древнерусской письменности и изобразительного искусства как одного из существенных источников для изучения русского инструментального фольклора было осознано исследователями уже в середине XIX века. Главная заслуга в этом несомненно принадлежит В. Ф. Одоевскому (1804—1869). Как известно, по его инициативе в программу работы I археологического съезда (1869 г.) был включен раздел «Музыкальная археология». Предлагавшиеся для обсуждения на съезде вопросы были разработаны Одоевским совместно с Д. В. Разумовским, специалистом по истории русского церковного пения.

Как отмечалось в докладе подготовительного комитета, музыкальная археология находится на начальной ступени развития, поскольку перед ней стоят еще задачи собирания материалов и уяснения того, что должно быть предметом изучения. Было указано, что проблемы музыкальной археологии распадаются на две группы: 1) русское церковное пение и 2) народное мирское пение и собственно музыка (под собственно музыкой подразумевалась народная инструментальная музыка) (203, с. 3).

Составленная Одоевским программа изучения инструментальной музыки включала следующие вопросы: 1) Давно ли сделана известна русским инструментальная музыка? 2) Какие музыкальные инструменты употреблялись русскими до XVIII века? 3) В каком виде, с какими названиями, когда и где преимуще-

венно употреблялись они? 4) Какие из них можно почитать истинными народными (дуда, рожок, сопилка, гудок)? 5) Какие из струнных инструментов, в какое время и откуда заимствованы (гусли, цимбалы или кимвалы, балалайка, кобза, бандура, торбан и прочие)? (203, с. 5). Эта программа по сравнению с другими разделами музыкальной археологии носит явно конспективный, незавершенный характер. Болезнь и смерть помешали Одоевскому принять участие в работе съезда, до конца разработать и реализовать программу по разделу «Народное мирское пение и собственно музыка». Особенно не посчастливилось народной инструментальной музыке: вместо предполагавшегося исследования Одоевского в «Трудах» съезда опубликована небольшая статья Разумовского, представляющая собой конспективное изложение ответов на вопросы подготовительного комитета (171, с. 464—471).

Конкретная реализация дела, задуманного Одоевским, выпала на долю А. С. Фаминцына (1841—1896) и Н. И. Привалова (1868—1928).

В 1889—1891 годы были опубликованы исследования Фаминцына о скоморохах, о гусях и домре (212; 213; 214). Факт почти одновременного выхода в свет трех книг, посвященных инструментальному фольклору, свидетельствует о том, что эта тема глубоко интересовала исследователя и что он работал над монографиями параллельно в течение продолжительного отрезка времени. Как известно, Фаминцын не предполагал ограничивать себя исследованием только двух типов инструментов — гусле- и балалайкообразных. В предисловии к книге о домре он писал: «Инструменты струнные смычковые (гудок, скрипки, лира) составят со временем предмет особого исследования» (214). Однако выполнить свое намерение он не успел.

Хотя Фаминцын в своих работах нигде не упоминает о программе Одоевского, однако несомненно, она была ему известна. В этой связи показательно само название одной из его книг: «Гусли — русский народный музыкальный инструмент». С одной стороны, очевидно, что оно сформулировано как основной вывод всего обширного и разностороннего исследования, предпринятого в книге. Действительно, автором собрано и умело подано огромное количество исторических фактов, со всей очевидностью свидетельствующих о том, что самым характерным, любимым и распространенным инструментом русской фольклорной традиции на протяжении многих веков были гусли. В то же время нетрудно видеть, что этот вывод воспринимается в контексте истории изучения русских народных музыкальных инструментов и наигрышей как ответ на один из вопросов программы Одоевского, который, судя по имеющейся в скобках предварительной наметке ответа на пятый вопрос программы (см. 203, с. 5) не исключал что гусли могут быть и заимствованным инструментом.

Исследование Фаминцына о гусях справедливо считается одним из выдающихся произведений русской фольклористики и

медиевистики. Оно неоднократно получало высокую оценку критики (см. 104; 196, с. 5; 31, с. 27). И хотя современное знание о предмете ушло далеко вперед по сравнению с представлениями Фаминцына, многие из фрагментов этой монографии остаются непревзойденными, а ряд методических положений до сих пор не потерял научного значения. В книге о гусях впервые был применен целый набор различных научно-методических подходов к изучаемому явлению: и этимологический (этимология слова «гусли» и др.), и сравнительно-этнографический (сопоставление гуслей с кантеле, канклес, кокле), и полевой фольклористический (обследование и запись игры гусяра Трофима Ананьева), и социологический. Последний из подходов проявился, в частности, в том, что изучение русской инструментальной музыки Фаминцын начал не с того или иного отдельно взятого инструмента, а с рассмотрения носителей всего инструментального искусства в целом («Скоморохи на Руси»).

Большое значение имеет также книга о домре и других щипковых грифовых инструментах. Однако, она все же уступает исследованию гуслей. В ней заметен крен в сторону органиологического подхода, который впоследствии привел в ряде работ как наших, так и, особенно, зарубежных исследователей к подмене изучения самой музыкально-инструментальной традиции сравнительным изучением внешних форм инструмента.

Помимо свидетельства летописных произведений, в круг источников для сравнительно-исторического изучения русского инструментального фольклора Фаминцын включил памятники иконографического искусства, произведения русского народного устно-поэтического творчества, свидетельства арабских путешественников, посетивших земли восточных славян в IX—XI веках, работы русских ученых XVIII века и ряд других.

О тщательности исследовательского метода Фаминцына, о его стремлении к корректному истолкованию терминов из древних источников, свидетельствует один курьезный момент, имеющийся в упомянутом отзыве Н. М. Лисовского. Каждый может убедиться, что Фаминцын довольно четко пишет о том, что характер употребления термина «гусли» в ранних восточно-славянских исторических памятниках не дает оснований понимать его как название видового струнного инструмента и что такая возможность обнаруживается лишь при работе с данными, содержащимися в памятниках XVI века (213, с. 7—8). Несмотря на это, в восторженном в целом отзыве Н. М. Лисовского, выдающегося русского библиографа и опытного рецензента, содержится упрек, основанный на явном недоразумении: «Каким-то диссонансом звучит фраза, что о гусях, как особой видовой форме струнного инструмента, можно говорить только с XVI в.» (104, с. 12).

Таким образом, есть все основания утверждать, что Фаминцын развивал сравнительно-исторический, комплексный метод исследования и развивал его весьма успешно. Наряду с конкретными научными разработками, в книгах Фаминцына получили раз-

витие также вопросы программно-методического характера, о чем свидетельствует не только конкретное применение сравнительно-исторического метода, но и его осознание. Так, в предисловии к книге о гуслих Фаминцын писал, что стремится представить «картину исторического развития русских народных музыкальных орудий или хотя бы картину исторической последовательности в употреблении этих орудий народными русскими музыкантами» (213, с. 1).

Продолжателем линии исследований, намеченной в трудах Фаминцына, является Н. И. Привалов. Будучи по образованию горным инженером, Привалов начал свою деятельность в содружестве с В. В. Андреевым с «практического восстановления» русских народных инструментов, то есть с решения вопросов их реконструкции, усовершенствования их звучания. Являясь «автором» усовершенствованных звончатых гуслей и одним из первых исполнителей на них, Привалов стал и автором первого самоучителя игры на гуслих звончатых (153).

Постепенно интерес Привалова распространяется и на другие народные инструменты. В 1903 году на страницах журнала «Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний» появляется несколько его популярных, еще несамостоятельных в научном плане статей: о лире, о духовых и ударных инструментах (154, с. 36—40; 155, с. 24—38; 156, с. 24—38). В дальнейшем эти статьи были переработаны и значительно расширены.

Первое научное исследование Привалова — «Гудок — древнерусский музыкальный инструмент» — появляется в печати в 1904 году (157, с. 61—94)¹. Этим историко-этнографическим исследованием Привалов сознательно стремится продолжить незавершенную работу Фаминцына, что проявилось и в выборе объекта исследования (именно на гудке оборвалась работа Фаминцына), и в исследовательском методе, и даже в названии статьи, которое является калькой с названия книги Фаминцына о гуслих. В свете сказанного представляется ошибочным утверждение К. А. Верткова о том, что Привалов придерживался иного по сравнению с Фаминцыным метода исследования (31, с. 28).

Апеллируя к данным, собранным в работах Фаминцына, Привалов отмечает, что первое упоминание о русском смычковом инструменте под названием «смык» относится к XVI веку и находится в поучении митрополита Даниила (памятники русской письменности предшествующих столетий, говоря о гудении струнных инструментов, не дают точных указаний на способ звукоизвлечения). При этом Привалов опрометчиво заявляет, что «очевидно, смычковые инструменты появились на Руси в народном обращении близ XVI столетия» (157, с. 18), то есть допускает как раз ту ошибку, которую не сделал в свое время Фаминцын по

¹ К исследованию о гудке примыкает еще одна работа Привалова о смычковых инструментах, также являющаяся переработкой одной из предыдущих популярных публикаций: «Ли́ра — русский народный музыкальный инструмент», (158, с. 23—46).

отношению к гуслим и в которой по недоразумению обвинил последнего Лисовский (см. 104, с. 26). Далее, из факта появления в письменных памятниках XVII века слова «гудок» Привалов опять слишком поспешно и опрометчиво заключает: «Точно так же нам делается известным, что в XVII в. смычковые инструменты стали называться гудками, т. е. им приурочено было древнее, более общее обозначение» (157, с. 19). Вместе с тем, несмотря на указанные просчеты, собранный и систематизированный в статье материал послужил в дальнейшем хорошим фундаментом при изучении искусства русских смычковых инструменталистов (см., 236; 44; 45, с. 5—42).

Наиболее весомым вкладом Привалова в изучение инструментального фольклора является его обширное исследование духовых инструментов (159, 160). Это исследование по широте и полноте охвата исторических материалов стоит на уровне работ Фаминцына. В нем Привалов формулирует применяемый им историко-этнографический метод исследования, еще раз подчеркивает преимущество его по отношению к научно-методическому подходу Фаминцына (160, с. 4).

Оценивая научный метод самого Привалова, следует подчеркнуть, что исследователь не довольствовался только отысканием и сопоставлением исторических фактов, касающихся инструментальной музыки, но стремился дополнить их собственными наблюдениями над инструментами, находящимися, по его выражению, «в живом народном обращении». В этом отношении многие исследования Привалова выгодно отличаются от работ Фаминцына. Так, несмотря на то, что упоминания ложек как специфического ударного музыкального инструмента в предшествующей литературе единичны, Привалов проявил большую настойчивость в поисках современных ему исполнителей на ложках, и его поиски увенчались полным успехом (162). Особенно ценно исследование Привалова традиции игры на пастушеском рожке в Тверской губернии (159, с. 91, 96—97), а также искусства игры псковского гуслиря Федота Артамонова (161, с. 964—967). Кроме того, следует также отметить предпринятые по инициативе Привалова показательные, хотя и безрезультатные, поиски в народном обращении гудка и кувечка.

Деятельность Привалова как большого знатока и ценителя русской народной инструментальной культуры носила не только научно-теоретический, но и практический характер. Эта деятельность развертывалась в творческом содружестве с В. В. Андреевым и была направлена на создание Великорусского оркестра народных инструментов¹.

К сожалению, Привалов не предпринял попытку написать итоговую работу, в которой были бы суммированы и обобщены все накопленные данные, исправлены неизбежные на первых по-

¹ Эта сторона деятельности Привалова выходит за рамки нашего исследования, поэтому мы ее не рассматриваем. Об участии его в создании Великорусского оркестра народных инструментов см. у А. Чагадаева (221).

рах ошибки и просчеты, сформулированы проблемы для дальнейших исследований. Между тем, необходимость такой работы явно ощущалась¹.

Взятые в совокупности работы Фаминцына и Привалова дают ответ, по существу, почти на все вопросы программы Одоевского (см. выше с. 115—116). Кратко их можно сформулировать так: 1) Как показывают памятники древнерусской письменности, инструментальная музыка была широко известна предкам русских — восточным славянам — уже в IX—XV веках; 2) в XVI—XVII веках, то есть задолго до XVIII века, в «живом народном обращении» в рамках русской фольклорной традиции находились все виды инструментов, которые были описаны в конце XVIII века в трудах Тучкова, Штелина и Гасри; 3) Многие из этих инструментов имели разнообразные типы конструкции, существовали под различными названиями и применялись в повседневном быту для сопровождения пляски и пения, а также в пастушеском и военном деле; 4) и 5) Источники, использованные в работах Фаминцына и Привалова, не позволяют однозначно ответить на вопрос, является ли тот или иной традиционный инструмент исконно русским или заимствованным. Письменные и иконографические источники позднее XVI века не содержат, как правило, указаний на видовые отличия упоминаемого инструмента, а соответствующими археологическими данными наука в то время еще не обладала². Вместе с тем, исследования Фаминцына и Привалова дают возможность разделить традиционный русский инструментарий на две группы: инструменты старшей традиции (свирель, труба, рог, гусли, гудок) и инструменты младшей традиции (волярка, рожок, лира, домра, балалайка).

В работах Фаминцына и Привалова сложилось два значительных исследовательских направления в изучении инструментального фольклора: сравнительно-историческое (изучение эволюции отдельных видов инструмента в рамках одной фольклорной традиции на протяжении ряда столетий) и сравнительно-этнографическое (сопоставление сведений об инструментах одного вида, встречающегося у различных народов).

Несмотря на историко-генетическую направленность работ Фаминцына и Привалова, такие проблемы, как специфика традиционного русского инструментария, соотношение в нем самобытного и заимствованного и т. д. не получили достаточно четкой постановки. Фаминцын разделяет распространенное в его время мне-

¹ Попытка такого обобщения сделана А. А. Новосельским в «Очерках по истории русских народных музыкальных инструментов» (М., 1931), но ее приходится признать неудачной. В брошюре Новосельского содержится очень схематичный и во многом некритический пересказ работ Фаминцына и Привалова. В то же время их действительные достижения отражены далеко неполно.

² Впервые древнерусские музыкальные инструменты — гусли, гудки, свирели и варганы — были найдены при раскопках в Новгороде в 1954 году (89, с. 68—72).

ние о заимствовании восточными славянами у Византии не только религии, но и культуры. Так, например, его заключение о том, что «первобытная форма гуслей с относительно малым числом струн, вероятно, заимствована славянами из Византии» (213, с. 75), из его исследования, по существу, не вытекает и является, очевидно, выражением указанной точки зрения. Привалов также нередко пишет о заимствовании русскими инструментов у других народов, но, вместе с тем, он не исключает наличия у восточных славян собственного инструментария, доставшегося им от праславянского народа и развитого впоследствии самими русскими (160, с. 108 и др.).

Несмотря на ряд недостатков, работы Фаминцына и Привалова внесли весомый вклад в музыкальную фольклористику. Суммируя их результаты, можно с полным основанием утверждать, что в истории изучения русской инструментальной культуры бесписьменной традиции они составили целую эпоху. Исследованиями этих двух замечательных ученых оказался охвачен практически почти весь русский народный инструментарий. Работы других авторов в этой области, относящиеся к этому же периоду времени, сравнительно немногочисленны и написаны в большинстве случаев под влиянием работ Фаминцына и Привалова. Некоторые из них носят преимущественно описательный характер, развивая organologическое направление в исследовании инструментов (149; 150; 151; 113). Другие — служат хорошим дополнением к работам Фаминцына и Привалова (112; 103, с. 52—55, 114, с. 1—21). Наконец, имеются и такие, которые являются прямым пересказом работ Фаминцына и Привалова и почти ничего нового не содержат (7).

Третий период (с 1937 года по настоящее время). На протяжении двух первых периодов музыка, исполняемая на традиционных русских инструментах, по существу, не изучалась, поскольку не было средств для ее фиксации. Как известно, запись инструментальной музыки на слух предъявляет даже опытному фольклористу-собирателю почти непреодолимые трудности. Поэтому в течение первых двух периодов было сделано лишь несколько весьма схематичных записей: один наигрыш на гуслях (аккомпанемент к песне «Как под вишнею, под черешнею») в записи Ф. Буальдьё (см. сноску на с. 113), рожечный наигрыш «Камаринской» (119, № 15), плясовой балалаечный наигрыш «Бычок» (143, № 125), плясовой наигрыш на колесной лире «По Донцу, Донцу» (105, с. 183—189) и некоторые другие. Первые попытки фонографирования инструментальной музыки относятся к началу XX века. В 1902 году во время Всероссийской кустарной выставки в Петербурге Е. Э. Линева сделала записи на фонограф хора владимирских рожечников, однако расшифровала и опубликовала одну «Камаринскую» (101, № 23). Большая часть этих записей была позднее расшифрована Е. В. Гиппиусом, однако из этих расшифровок свет увидели пока тоже всего два

наигрыша: «Ночи темные» и «Как у наших у ворот» (78, с. 173—176). В 20-е годы игру воронежских жалеечников и смоленских свирельщиков записывал на фонограф М. Е. Пятницкий, однако в научный оборот и эти записи вошли только в 50-е годы (67, с. 156—177).

Вместе с тем, необходимость изучения не только инструментов, но и самой инструментальной музыки, начала осознаваться еще во втором периоде. Так, в отзыве на книгу Фаминцына «Гусли — русский народный музыкальный инструмент» Лисовский заметил, что «в числе материалов для исторического изучения русских народных инструментов первое место должно было бы принадлежать музыке этих инструментов и им самим» (104, с. 5). Развивая далее эту мысль, ученый писал, что для всестороннего изучения истории народного музыкального инструмента, помимо исследования исторических свидетельств, необходимо: 1) заботиться о составлении коллекций музыкальных инструментов; 2) наблюдать употребление этих инструментов в народе; 3) записывать исполняемую на инструменте музыку; 4) подмечать, какая музыка более свойственна тому или иному инструменту; 5) издавать сборники инструментальных наигрышей. Только таким путем подготовится материал, который откроет путь к более широкому и полному изучению истории русских народных музыкальных инструментов (104, с. 20—21).

Не будучи фольклористами-собираателями, Фаминцын и Привалов не стремились записывать наигрыши и ограничились лишь попытками изучения музыкальных инструментов «в живом народном обращении». Эти попытки преследовали вспомогательную цель — дополнить «историческую биографию» того или иного инструмента этнографическими данными. В ряде случаев они оказались безуспешными и послужили поводом для опрометчивых выводов. Так, Привалов, стремясь пополнить свою коллекцию инструментов русской флейтой Пана, известной из литературы под названием «кувички», пытался воспользоваться сведениями о их существовании в селе Высоком Курской губернии, относящимися к 70-м годам прошлого века (129, № 120). В этой связи он писал: «Желая добыть кувички, я наводил справки на месте (в 1907 году — А. Б.) — через уроженца села Высокое: оказалось, однако, что там исчезли не только кувички, но даже и память о них» (160, с. 104).

В результате подобного рода поспешных выводов в научной литературе незаметно сложилось мнение, будто русская фольклорная традиция инструментальной музыки совсем угасла. Именно это, видимо, и явилось одной из причин, почему интонационные истоки русской частушки Е. В. Гиппиус искал в начале 30-х годов в аккордовом аккомпанементе гармошечных наигрышей (47). А между тем, интонационные истоки не только частушек, но и самих гармошечных наигрышей, в том числе их гармонического компонента, следовало искать, как выяснилось впоследствии, не в готовых аккордах левой руки, подсказанных традицией пись-

менной музыки, а в живой бесписьменной традиции как вокальной, так и, главное, инструментальной музыки.

Изучение генезиса частушки способствовало появлению в печати первых шести частушечных наигрышей, записанных на фонограф З. В. Эвальд и С. Д. Магид в Рязанской, Калужской и Воронежской областях (см. 47, приложение). Публикация наигрышей выполнена во многих отношениях образцово. Е. В. Гиппиус не только дал довольно точную и подробную нотировку как самих наигрышей, так и сопровождаемых ими вокальных партий, не просто указал типы инструментов (двух- и трехрядные венки), но, главное, отразил в записи технику игры гармонистов, для чего ему пришлось воспользоваться указаниями гармониста Л. Б. Степанова. Этот ценный почин не был продолжен, к сожалению, ни Е. В. Гиппиусом в последующих публикациях (48, с. 57—58, 269—273, 371—372; 136, с. 3—14, 19—29), ни другими исследователями.

Положение с фиксацией русской инструментальной музыки начало меняться в лучшую сторону с 1937 года, когда за дело взялся выдающийся советский фольклорист К. В. Квитка (1880—1953). Поводом для этого послужила его работа над рецензией на книгу В. К. Стешенко-Куфтиной о грузинской флейте Пана (см. 13а). Вслед за Приваловым, автор книги повторяет, что строй русской флейты Пана, а также исполнявшаяся на ней музыка навсегда потеряны для науки (201, с. 101—103).

Квитка поставил под сомнение сведения Привалова и решил сам побывать в селе Высоком Курской области, чтобы лично удостовериться в действительном положении вещей. Для этой цели летом 1937 года он организует и возглавляет фольклорную экспедицию в Курскую область в составе Н. Я. Брюсовой, И. К. Здановича, В. М. Кривоносова и Т. И. Арцыбушевой¹. Результаты экспедиции оказались поразительными: как в селе Высоком Медвенского района, так и, особенно, в селе Плехово Суджанского района и ряде других мест традиция игры на кугиклах (уточненное название кувичек) буквально процветала. Достаточно сказать, что в Плехове в 1937 году насчитывалось, по сведениям Квитки, около ста женщин, умеющих играть и играющих на кугиклах.

Значение квиткинских исследований в области русской инструментальной культуры бесписьменной традиции, как увидим, столь существенно, что их следует рассмотреть подробнее. Это тем более необходимо сделать, поскольку результаты его исследований полностью все еще не вошли в научный оборот и хранятся в архиве ученого.

Особое внимание Квитка уделил кугиклам. Уже во время экспедиции 1937 года традиция игры на кугиклах была изучена

¹ Экспедиция была организована Научно-исследовательским музыкальным институтом, который в конце 1937 г. был реорганизован. Его преемником по фольклористической линии стал Кабинет народной музыки Московской консерватории.

весьма подробно. Одновременно с изучением приемов игры и других форм проявления инструментальной традиции курского ареала производились обмеры инструментов, описание их внешнего вида и, главное, запись на фонограф наигрышей на кугиклах. Наряду с кугиклами изучались и другие инструменты — скрипка, жалейка, дудка, пыжатка, а также различного состава ансамбли этих инструментов.

Расшифровка фонозаписей экспедиции 1937 года поставила перед Квиткой и коллективом Кабинета народной музыки Московской консерватории, которым он в те годы руководил, множество вопросов, требующих повторной экспедиции. В частности, оказалось необходимым глубже изучить технику игры на кугиклах, изучить способ изготовления инструмента, способ настройки, репертуар, значение выкриков, подающихся во время кугикания и многое другое. Повторная экспедиция в составе Квитки и А. В. Рудневой состоялась в 1940 году и также, как и первая, закончилась полным успехом: удалось не только уточнить данные, полученные в 1937 году, но и значительно расширить количество наигрышей и обследованный район бытования кугикл.

На основе материалов двух экспедиций в 1941 году Квитка заканчивает обширное исследование «Флейта Пана у русских», которое, к сожалению, было утеряно в Музгизе во время начавшейся Великой Отечественной войны¹.

Окрыленный успехом, Квитка также энергично повел изучение других русских инструментов древнейшей традиции. По его совету в Орловскую область на поиски гудка отправился в 1940 году Л. В. Кулаковский. Хотя ни гудок, ни гудошники обнаружены не были², результаты обращения Квитки к гудку существенны. Появился краткий, но очень полезный критический очерк, составленный по историко-литературным источникам и содержащий ряд интересных мыслей о древнеславянских смычковых инструментах (84, с. 206—216).

В том же 1940 году в Смоленскую область Квитка посылает студента консерватории И. И. Горюнова для изучения традиции игры на двойной свирели (двойчатке, как предлагал называть ее Квитка). Результаты этой поездки оказались также весьма впечатляющими. Неопытный в собирательской работе студент привез многочисленные, неизвестные науке сведения о традиции игры на этом древнейшем инструменте и несколько десятков наигрышей, записанных им на фонограф (50).

Материалы экспедиции Горюнова позволяют сделать вывод о том, что традиция игры на двойной свирели жива, и ее можно и нужно изучать так же широко, как и традицию игры на курских кугиклах. Вместе с тем, данные Горюнова вызвали у Квитки

¹ Одну из глав этого исследования см. в настоящем издании.

² Вместо гудка Кулаковский обнаружил и исследовал брянскую традицию игры на кувиклах (Брянск в то время был районным центром Орловской области), заметно отличающуюся от курской (96, с. 57—67; 97, с. 26—28).

массу вопросов, для ответа на которые требовалась повторная поездка. Квитка совершает такую поездку осенью 1940 года. Ему удалось сделать не только повторные, более качественные записи наигрышей, но и ряд новых, а также отыскать исполнителей, не выявленных Горюновым, значительно расширить сведения о самой традиции. Результаты обеих поездок (своей и Горюнова) ученый изложил в обширном исследовании, опубликованном в незавершенном виде посмертно под названием «Парная флейта» (84, с. 218—247).

Во время поездки в Смоленск Квитка внимательно изучал сольную и ансамблевую игру трех смоленских скрипачей. Его наблюдение нашло отражение в небольшом исследовательском очерке о скрипке в народном бытовом музицировании. Этот очерк частично вошел в упомянутую выше статью о гудке.

Как показывает изучение архива Квитки, инструментальная тема в его научной деятельности заняла в годы работы в Московской консерватории центральное место. В сферу активного исследования ученый стремится включить не только кугиклы, гудок, двойную свирель и скрипку, но весь богатейший и разнообразнейший русский народный инструментарий. Достаточно сказать, что Квитка начал изучать в эти годы и пастушью трубу в Смоленской области, и трещотки в Калужской области, и кумичипсан (разновидность флейты Пана) в Коми АССР, и ряд других инструментов.

Причина успешного изучения русской инструментальной музыки в третьем периоде во многом объясняется тем, что впервые был сознательно применен очень действенный метод целенаправленного сбора материалов.

Работая в полевых условиях, Квитка записывал и изучал далеко не все бытующие в данном месте фольклорные жанры и виды, а, главным образом, жанры и виды инструментальной музыки, да и те выборочно. Так, характеризуя результаты экспедиции 1937 года ученый писал: «...важнейшее место в добыче принадлежит фонографическим записям наигрышей на флейте Пана и сведениям о практике игры на ней. Сведения о других музыкальных инструментах собирались лишь попутно, — во-первых, для характеристики местного инструментария вообще, как фона, на котором вырисовывается роль флейты Пана в местной сельской музыкальной жизни, и во-вторых, и в особенности, — в виду существующей практики совместной игры на флейте Пана и на других инструментах» (85, с. 1). Не случайно в повторной поездке в Курскую область Квитка, развивая и углубляя данный подход, свое внимание сосредоточил на изучении кугикл и скрипки, а наблюдения над другими музыкальными инструментами поручил сопровождавшей его в поездке А. В. Рудневой (178, с. 367). Точно так же работал Квитка и во время поездки в Смоленскую область: «Поездка была предпринята с ограниченной целью собирания материалов для изучения народных инструментов и инструментальной музыки, — писал он. — Песни записывались

лишь постольку, поскольку это нужно было для понимания инструментальных пьес, которые записаны в исполнении на двойной флейте [...] Записывались также песни, которые в быту исполнялись в сопровождении одной или двух скрипок, что необходимо было для всестороннего изучения народной практики игры на скрипке во всех ее видах» (85, с. 1).

Успешно приступив к планомерному изучению живой инструментальной фольклорной традиции русских, Квитка прозорливо указал, что «запись пьес, исполняемых в сельском быту на разных инструментах, сама по себе недостаточна для понимания народной инструментальной музыки» (84, с. 251), поскольку задача выяснения картины народной инструментальной культуры в целом охватывает, кроме самих наигрышей, еще ряд важнейших моментов, в частности, социологический, инструментоведческий, этногеографический и другие. Поэтому ученый стремится к комплексному изучению инструментального фольклора, к всестороннему охвату явлений, составляющих в целом ту или иную локальную инструментально-музыкальную традицию.

Его исследование традиций игры на курских кугиклах и смоленской двойной свирели, впервые объединяет все важнейшие аспекты изучения инструментального фольклора: 1) описание устройства инструментов и форм бытования инструментальной музыки, основанные на непосредственных полевых наблюдениях; 2) фонографирование и расшифровка наигрышей; 3) анализ музыкального быта, взаимодействия инструментального фольклора с местной музыкальной культурой устной традиции в целом; 4) изучение исторических документов, отражающих бытование данного инструмента в прошлом.

Один из важнейших научных аспектов исследования Квитки — социологический. Он изучает музыкальный быт народных инструменталистов, их взаимоотношения с социо-культурной средой, в которой они живут. Много внимания Квитка уделил изучению способов изготовления и описанию музыкальных инструментов, приемов настройки и игры, народных названий инструментов и их частей.

Однако главным аспектом изучения народной инструментальной музыки является не социологический, и не инструментоведческий, а собственно музыкальный. Действительно, не носители инструментальной музыки и, тем более, не инструмент как таковой, оказались в центре внимания ученого, а сами наигрыши или инструментальные пьесы, как любил называть их Квитка, сама инструментальная музыка. Показательно уже само количество сделанных записей. Во время упомянутых экспедиций Квитка (совместно с коллегами) записал на фонограф около 200 наигрышей различных жанров на кугиклах, двойной свирели, скрипке и многих других инструментах. А это, на наш взгляд, дает все основания утверждать, что именно экспедиции Квитки в Курскую и Смоленскую области в 1937 и 1940 годах положили начало широкой и плано-

мерной фиксации русской инструментальной музыки бесписьменной традиции.

Фонографирование фольклорного произведения — только первый шаг на пути его изучения. Не менее важен и сложен второй шаг — расшифровка фонозаписей, особенно фонозаписей инструментальной музыки, поскольку здесь возникают дополнительные трудности по сравнению с расшифровкой вокально-песенных записей. К расшифровке инструментальных материалов первой экспедиции были привлечены многие сотрудники Кабинета народной музыки и Акустической лаборатории консерватории. Оказалось, что расшифровки одной и той же фонозаписи, выполненные различными расшифровщиками, получаются неодинаковыми¹. Это было обусловлено, во-первых, несовершенством имевшейся в то время звукозаписывающей аппаратуры и, следовательно, низким качеством записей, во-вторых, отсутствием опыта расшифровки инструментальной музыки, в-третьих, отсутствием опыта фонографирования инструментальных наигрышей. Последнее обстоятельство продиктовало необходимость повторных, более совершенных записей, требовавших особой методики. Это было одной из важнейших причин, заставивших Квитку побывать и в Курской и в Смоленской областях вторично.

Изучение и анализ собранных материалов Квитка не успел довести до конца. Большая часть расшифровок осталась незавершенной и неопубликованной, не были сделаны анализы структурных особенностей наигрышей. Несмотря на это, значение проделанной Квиткой работы трудно переоценить: она четко указала тот путь, по которому должны пойти последователи.

Таким образом, в проблеме изучения инструментального фольклора Квитка не только соединил воедино все важнейшие аспекты исследования инструментального фольклора, но и первым в советской фольклористике сделал существеннейшую в методологическом плане переакцентировку, переместив центр исследования с инструмента на инструментальную музыку. Деятельность Квитки, заложившую подлинно научную основу в дело изучения русской фольклорной инструментальной традиции, следует считать началом современного этапа фольклорных исследований, ориентированных преимущественно на анализ самой инструментальной музыки.

Понимая, что для изучения столь обширной и развитой инструментальной традиции, какой является русская (и, тем более, для одновременного охвата инструментальных культур других народов РСФСР), необходимы усилия не одного ученого, а целого научного коллектива, Квитка привлекает к этой работе своих коллег и учеников. В разработку инструментального фольклора включается внушительная группа ученых (И. К. Зданович,

¹ Подробнее о трудностях, с которыми столкнулся Квитка при расшифровке инструментальной музыки, см. в воспоминаниях А. В. Рудневой (178, с. 370 — 371).

В. М. Кривоносов, А. В. Руднева, Л. В. Кулаковский, Б. Ф. Смирнов и другие). В результате этого, наука об инструментальном фольклоре получает значительный творческий импульс.

Уже в 1940 году выходит «История русской музыки», в которой использованы результаты экспедиции 1937 года (147, с. 54)¹. В 1949 году появляется обзорная брошюра «Русские народные музыкальные инструменты», в которой наряду с описанием инструментов рассматривается и сама инструментальная музыка (1). Правда, имевшийся тогда материал использован в брошюре далеко неполно.

Собранные Квиткой материалы, касающиеся русской скрипки, широко используются в исследованиях предыстории русской профессиональной музыки. В книге «Русское скрипичное искусство», например, убедительно показано, что становление русской профессиональной скрипичной школы происходило на почве инструментальной музыки фольклорной традиции и опиралось в раннем периоде (XVIII век) на искусство народных скрипачей (236). Именно это искусство на примере курской и смоленской традиции было зафиксировано Квиткой. Большой раздел о фольклорных вариантах «Камаринской» имеется в книге, посвященной изучению роли «Камаринской» Глинки в развитии русской профессиональной композиторской школы (220). И в этих материалах важнейшим и достовернейшим звеном оказываются записи Квитки.

Непосредственным продолжателем начатого Квиткой изучения инструментальной традиции Курской области стала А. В. Руднева. В ряде экспедиций (с 1940 по 1956 г.) ею значительно расширен первоначальный материал, собранный в экспедициях 1937 и 1940 годов, записано и расшифровано большое количество разнообразных наигрышей на всех инструментах традиционного курского вокально-инструментального ансамбля (179).

В большинстве инструментальных исследований, появившихся в печати после экспедиций Квитки, акцент все определеннее перемещается с описания инструмента на анализ инструментальной музыки. Все активнее становится и процесс накопления самих записей инструментальных наигрышей.

В 1960 году опубликовано исследование Г. И. Благодатова «Русская гармоника» (24). В своих обобщениях автор опирается на инструментоведческую работу А. А. Новосельского (139), на публикации 30-х годов Е. В. Гиппиуса (47; 48), а также на новые материалы и документы, в частности, на сведения, почерпнутые из многочисленных школ-самоучителей для гармошки, давно ставших библиографической редкостью². Г. И. Благодатов последовательно рассматривает деревенскую и городскую традицию русских гармонистов. В последней он различает массово-самодея-

¹ Речь идет о публикации кугикального наигрыша песни «А я девушка смиренушка была», который, в сопоставлении с вокальным вариантом приводит Т. В. Попова в своей главе «Русская народная песня».

² По его данным с 1876 по 1917 г. их вышло более пятидесяти.

тельное искусство, в котором инструмент осваивается, в основном, на слух, и композиторское творчество, целиком лежащее в русле письменной традиции. Одну из основных задач своего исследования автор видел в том, чтобы проследить эволюцию гармошки в связи с развитием русской народной песни (24, с. 4). Однако акцент в книге получился все же не на деревенской, а на городской традиции. Это и понятно. Материалов для обобщений, связанных как с песней, так, и тем более, и с гармошечными наигрышами, в то время было явно недостаточно.

Работа по записи инструментальной музыки особенно активизировалась с начала 50-х годов, когда фольклористы получили возможность применять в полевой работе магнитофон. Новое техническое средство вместе с целенаправленной собирательской деятельностью позволило в кратчайший срок зафиксировать такое количество образцов народной инструментальной музыки, что наконец-то появилась возможность (о которой русские ученые в конце XIX века могли только мечтать) издавать целые сборники наигрышей, посвященные отдельным инструментам.

Плодотворнее других над собиранием наигрышей потрудились Б. Ф. Смирнов, который по совету Квитки приступил в 1947 году к изучению традиции игры на пастушьем рожке. Именно с его сборника «Искусство владимирских рожечников» начинается систематическая публикация материалов по русской инструментальной музыке (191). В первое издание сборника вошло 78 сольных и ансамблевых наигрышей Владимирской и Ивановской областей. Второе издание пополнено еще 42 наигрышами, записанными в Ярославской и Костромской областях. Музыкальному материалу сборника предпослано развернутое предисловие. Вскоре выходят в свет еще два сборника Смирнова (192, 193). В них включены 53 скрипичных наигрыша, записанных, главным образом, в Смоленской области, и 68 наигрышей на гармошке, записанных в Калининской, Вологодской, Псковской и некоторых других областях. Оба сборника также снабжены комментариями и развернутыми предисловиями (особенно второй).

Запись и публикация Б. Ф. Смирновым смоленских скрипичных наигрышей дополнила наблюдения Квитки (жаль только, что автор не включил в свое издание квиткинские материалы — более двадцати наигрышей) и подкрепила выводы Ямпольского, окончательно решив вопрос о скрипке, как о народном русском инструменте, и одновременно поставила на повестку дня задачу углубленного изучения скрипичной музыки русской фольклорной традиции.

«Искусство сельских гармонистов» — это первый и пока единственный сборник гармошечных наигрышей (193). Сборнику предпослана небольшая, но содержательная статья. Записывая наигрыши пастухов (жалеечников и рожечников), Б. Ф. Смирнов обратил внимание на их навыки и в игре на гармошке. Это наблюдение позволило ему развивать плодотворную мысль о преемственности искусства гармонистов не только по отношению к на-

родной песне, но и к традициям игры на духовых инструментах.

Почти одновременно со сборниками Смирнова появились инструментальные сборники Ф. В. Соколова (196, 197). Первый сборник состоит из 65 гусельных наигрышей Псковской области. Из них 32 были записаны еще в довоенные годы Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд на фонограф, остальные — составителем в 1957 году на магнитофон. Во втором сборнике представлены балалаечные наигрыши, главным образом, в записи Соколова, также в Псковской области (46 из 60 наигрышей). Подавляющее большинство наигрышей в сборниках Соколова нотировано им самим. В обоих сборниках музыкальный материал подробно комментирован.

Совсем недавно появился еще один сборник балалаечных наигрышей, подготовленный В. К. Галаховым (38). Здесь представлено уже 92 образца. Большое внимание уделено подбору вариантов таких наигрышей, как «Барыня», «Цыганочка», «Подгорная» и некоторые другие.

Предисловие каждого из шести инструментальных сборников является, по существу, попыткой исследования одного из инструментов в связи с исполняемой на нем музыкой. В каждом заметно стремление автора обобщить известные ему литературные данные об истории инструмента, его устройстве и применении, стремление включить новые, малоизвестные сведения, исправить или уточнить старые, ошибочные представления. Так, в предисловиях к сборникам «Русская народная балалайка» и «Искусство владимирских рожечников», а отчасти и в других, широко представлено изучение соответствующего инструмента по материалам поэтического фольклора, что является естественным продолжением линии, намеченной еще в работах Фаминцына и Привалова. То же можно сказать об изучении происхождения струнных инструментов и их эволюции на русско-славянской почве: о смычковых — в первых главах книги «Русское скрипичное искусство» (236) и щипковых — в предисловии к сборнику «Русская народная балалайка» (197), а также об изучении вопросов этимологии инструментоведческих терминов.

Наибольшую ценность в этих предисловиях-исследованиях представляют сведения, в которых авторы излагают свои наблюдения особенностей игры на инструменте и условий его бытования, аналитические соображения о специфике отдельных наигрышей и всей инструментальной музыки в целом. В одном из предисловий предпринята попытка широкой стилистической характеристики русской инструментальной музыки на материале рожечных наигрышей (191). К сожалению, она оказалась недостаточно эффективной, главным образом, по двум причинам: а) слабой разработанности приемов анализа народной инструментальной музыки, б) неудачной классификации рожечных наигрышей, опираясь на которую исследователь предпринял свои стилистические анализы и обобщения.

Основным источником для описания особенностей различных

типов наигрышей одиночной и артельной трубки Смирнову послужили характеристики этих наигрышей, даваемые самими рожечниками (191, с. 25). Собственно аналитических наблюдений в работе мало. В качестве главного признака классификации автором взят музыкальный склад наигрышей в самом широком смысле этого слова. Весь фактический материал поделен на два раздела: одиночная трубка — с подразделением на «сигнальные зовы», «сгонные сигналы» и «напевные и танцевальные» наигрыши и артельная трубка — с подразделением на «напевные» и «плясовые и танцевальные» наигрыши (191, с. 26).

В результате наигрыши, однородные по жанровому, то есть стилистически наиболее чувствительному признаку, оказались рассмотренными в разных разделах¹. Естественно, что стилистический анализ, выполненный в соответствии с таким подразделением материала, воспринимается слишком общим, малосодержательным, несмотря на отдельные ценные наблюдения². В центре внимания оказались не столько стилистические признаки инструментальной музыки, сколько специфика рожечных ансамблей.

Рядом с инструментальными сборниками Смирнова, Соколова и Галахова необходимо назвать фундаментальный сборник Н. Л. Котиковой (95), в котором, наряду с вокальной музыкой, имеется обширный раздел инструментальных наигрышей (гармошечных, скрипичных, жалеечных, гусельных), ее же два сборника частушек, записанных с сопровождением на различных инструментах — гармошке, балалайке и других (93; 94), а также наигрыши на рожке, жалейке и двойной свирели в упоминавшемся уже сборнике И. К. Здановича (67). Авторы других вышедших в последние годы многочисленных областных сборников инструментальную музыку в свои издания, к сожалению, не включали.

Общее количество опубликованных к настоящему времени образцов русской инструментальной музыки достигает шестисот. Они представляют многие из бытующих в народе инструментов, хотя и не охватывают все³. Вместе с тем, уже беглое ознакомление с этим материалом показывает, что он обладает рядом досадных, но видимо неизбежных на первых порах недостатков. Среди них можно назвать:

а) неравномерность распределения материала по инструментам (например, рожечных наигрышей опубликовано в несколько

¹ Особенности искусства рожечников-солистов — на с. 27—34, рожечников-ансамблистов — на с. 35—48.

² Ошибочность своего подхода почувствовал и сам автор, но исправить дело, по-видимому, не успел. Об этом свидетельствует несоответствие фактического расположения наигрышей в сборнике (см. оглавление сборника) принципу подразделения их, провозглашенному в предисловии (191, с. 26).

³ На протяжении последних 20 лет были найдены новые, ранее неизвестные науке разновидности инструментов: пастушеский барабан (в Горьковской, Ивановской, Костромской и Вологодской областях), рожок, иной, по сравнению с владимирским рожком, конструкции (в Брянской и Орловской областях), приокская двойная жалейка (в смежных районах Владимирской, Горьковской и Рязанской областей) и др.

раз больше, чем, скажем, скрипичных, а наигрышей на жалейке и на всех разновидностях свирели вообще опубликованы единичные образцы);

б) неравномерный охват записями ареалов распространения инструментов (так, почти повсеместно распространенная гармошка записана, главным образом, в Калининской области, «гусельный» ареал охватывает не только Псковскую, но и Новгородскую область, однако записи сделаны лишь в Гдовском районе Псковской области, да к тому же всего от 2—3 исполнителей);

в) «смазанность» исполнительско-стилистической специфики наигрышей (многие из опубликованных нотировок сделаны без достаточного учета особенностей исполнительской техники, часто значительно отличающейся от техники аналогичного инструмента, употребляемого в музыке письменной традиции).

Работа по сбору инструментальной музыки широко велась в последнее десятилетие, причем, в большинстве случаев с учетом указанных недостатков. В экспедициях Ленинградского института театра, музыки и кино под руководством И. В. Мациевского, а также А. А. Баниным в Горьковской и Новгородской областях сделаны новые записи балалаечных наигрышей (см. приложение № 6—12). В экспедициях Института имени Гнесиных под руководством В. И. Харькова и Т. Н. Казанской записаны скрипичные наигрыши (см. приложение № 14). Наигрыши на гусях зафиксированы экспедициями Ленинградской консерватории под руководством А. М. Мехнецова; на рожке — экспедициями К. М. Бромлей, организованными Фольклорной комиссией Союза композиторов РСФСР, а также экспедициями Московской консерватории под руководством Н. М. Савельевой. К. М. Бромлей, В. М. Шуров, О. В. Гордиенко записывали жалейку, Ю. А. Багрий — тульскую трещотку, В. М. Шуров и А. Н. Иванов — белгородские дудки. Пастушеский барабан Б. И. Рабинович записал в Ивановской области, Т. В. Кирюшина — в Костромской, Е. М. Чивикина и А. А. Банин — в Горьковской области (см. приложение № 16—25). Небольшая часть этих материалов подготовлена к печати. Например, Т. Н. Казанская подготовила большой сборник скрипичных наигрышей Смоленской области, В. К. Галахов — обширный недавно опубликованный сборник балалаечных наигрышей Дальнего Востока (38). Основная же масса собранного материала до сих пор остается либо на фонограммах в ненотированном виде, либо в рукописных архивах. По приблизительным подсчетам, публикация всех новых записей могла бы увеличить находящийся в научном обороте фактический материал в 3—4 раза, что в значительной степени увеличило бы возможности изучения инструментальной музыки.

Завершая обзор работ третьего периода, необходимо подчеркнуть, что, хотя доминирующим направлением в исследовании русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции на протяжении последних 50 лет является фиксация и изучение самой инструментальной музыки, продолжали разви-

ваться также направления, сложившиеся в предшествующие периоды. Так например, появились описания новых видов и разновидностей инструментов живой фольклорной традиции, способов настройки и приемов игры на них — пастушеский барабан¹, тульские трещотки (8), приокская и белгородская жалейка (50; 233), воронежская балалайка (38), — продолжающие на современном научном уровне работу, начатую еще в XVIII веке.

Новыми исследованиями обогатилось историческое направление, зародившееся на рубеже XIX—XX веков. По летописным материалам составлено описание древнерусских музыкальных инструментов, применявшихся в ратном деле (170). Продолжалось изучение инструментов по изображениям на миниатюрах в древнерусских рукописных книгах (174), на сохранившихся фресках в древнерусских постройках (107).

В контексте исторических исследований возникло и успешно развивается археологическое направление. Раскопки в Новгороде на протяжении последних 25 лет принесли науке целую коллекцию инструментов, датируемых XI—XIV веками: пять экземпляров гуслей (4-х, 5-, 6- и 9-ти струнные), два трехструнных гудка, две свирели (с 3-мя и 4-мя игровыми отверстиями) и пять варганов (89). Значение этих открытий для реконструкции древнерусской инструментальной культуры трудно переоценить.

Наконец, органологическое и культурологическое направления представлены в работах К. А. Верткова, (28; 29; 30), А. М. Мира (125; 126; 127) и ряда других исследователей.

Показателем возросшего уровня научных исследований в данной области явилось проведение в 1974 году всероссийской конференции по теоретическим проблемам народной инструментальной музыки (см. 205). Из сорока представленных на ней докладов более десяти посвящены изучению русской инструментальной культуры (см., например, рефераты А. А. Банина, К. М. Бромлей, Т. Н. Казанской, Б. И. Рабиновича, Е. М. Чивикиной и других).

В следующем 1975 году вышла в свет книга К. А. Верткова «Русские народные музыкальные инструменты» (31).

Книга имеет введение, озаглавленное «Источники и историография» и Приложение, в котором даны краткие выдержки о русских народных инструментах из литературных источников, являющихся сейчас библиографической редкостью. Весь материал размещен в трех главах. Первая глава — «Описание инструментов»; вторая — «Инструменты и ансамбли в народном быту и исполнительской практике Древней Руси и России XI—XIX веков»; третья — «Инструменты, ансамбли и оркестры в конце XIX — первой половине XX века»².

Для того, чтобы оценить труд К. А. Верткова, впервые с должной основательностью суммирующий значительную часть работ в рассматриваемой области, необходимо, по возможности, точно уяс-

¹ См. статью Б. И. Рабиновича в настоящем сборнике.

² В названии глав в оглавлении допущена досадная опечатка, ср. с. 105 и 162 со с. 280.

нить цели и задачи, которые преследует книга. Это тем более необходимо сделать, что сам автор о целях и задачах своего исследования говорит чрезвычайно кратко¹. Он пишет, что «работа посвящена русскому народному музыкальному инструментарию. Большое место уделено в ней формированию и становлению великорусского оркестра, поскольку он представляет собой высший этап развития русских народных инструментов и русской народной инструментальной музыки» (31, с. 29—30).

Автор работы — известный инструментовед, работа посвящена русскому народному инструментарию, следовательно, и сама книга должна относиться, казалось бы, к области инструментоведения, тем более, что и название ее чисто инструментоведческое. Однако на самом деле это не совсем так. Содержание книги выходит далеко за рамки инструментоведения, к области которого можно отнести (и то с оговоркой!) только лишь первую главу — «Описание инструментов». Инструменты рассматриваются в книге не просто как объект, служащий конечной целью исследования, а как действенное средство для изучения истории музыкальной культуры, главным образом инструментальной, для выводов об инструментально-музыкальной культуре русского народа от X века до наших дней.

В результате, профиль книги получился не узко инструментоведческим, но широким, историографическим и в этом, на наш взгляд, ее большое достоинство.

В числе источников, на которых базируется исследование Верткова, названы: инструменты, найденные при археологических раскопках или собранные в этнографических экспедициях; письменные свидетельства, содержащиеся в летописях, административно-духовных документах, свидетельствах иностранных путешественников; описания инструментов русскими исследователями XVIII—XIX веков, памятники изобразительного искусства; русское народное устно-поэтическое творчество (31, с. 14—24). Вызывает удивление, что в этом почти исчерпывающем перечне источников не назван, а в самом исследовании привлечен явно недостаточно важнейший источник — музыкальные инструменты и исполняемая на них в русле бесписьменной традиции музыка, поныне находящиеся в «живом народном обращении» и к настоящему моменту, как показывает данный очерк истории, уже достаточно подробно исследованные.

Продолжая и углубляя аналитический метод Фаминцына, Вертков специальное внимание уделяет вопросу корректного истолкования исторических памятников, как в отношении объяснения содержащихся в них терминов и фактов, так и в отношении датировки времени возникновения того или иного музыкально-инструментального явления (см. 213, с. 33—39 и др.). В ре-

¹ Как известно, эта книга является частью более широкого исследования К. А. Верткова «Музыкальные инструменты восточных славян», а вычленение и редактирование опубликованной части осуществлялось после смерти автора.

зультате, Вертков приходит к справедливому заключению, что только суммарный учет источников всех перечисленных видов, а также перепроверка и подкрепление данных из одного источника аналогичными из других, может обеспечить должную надежность выводов. Однако последовательно реализовать данный аналитический метод автору в ряде конкретных случаев, к сожалению, не удалось¹.

Красной нитью в книге проходит мысль, выдвинутая Вертковым в качестве одного из методических подходов, реализуемых в монографии, — рассматривать оркестр русских народных инструментов «как высший этап развития русских народных инструментов и русской народной инструментальной музыки» (31, с. 29—30). Мысль, конечно, правильная, ибо возникновение «Великорусского оркестра» было бы невозможно без предшествующей ему тысячелетней традиции игры русских на музыкальных инструментах. Верна эта мысль и в качестве методического подхода при изучении оркестра русских народных инструментов как отдельного, самостоятельного феномена. Однако, конкретная реализация такого подхода (каковой является третья глава монографии), будучи включенной в контекст всеобъемлющего исторического исследования русской народной инструментально-музыкальной культуры от XI до XX века, приобретает, наряду с верным аспектом, еще и неверный смысл.

Дело в том, что в сложном и длительном процессе отпочкования оркестра русских народных инструментов от русского музыкально-инструментального искусства фольклорной традиции есть две образующие этот процесс составляющие: одна — плавная и непрерывная, обеспечивающая известную преемственность при возникновении нового явления в недрах старой традиции, вторая — прерывная и скачкообразная, отражающая принципиальное, качественное различие названных явлений. Это различие связано с тем, что традиционный народный инструментарий и исполняемая на нем музыка относятся к сфере народного музыкального искусства бесписьменной традиции, в то время как оркестр русских народных инструментов и предназначенные для него произведения относятся к сфере композиторского творчества письменной традиции.

Возникновение профессиональных музыкальных коллективов, исполняющих музыку письменной традиции, подготовленное, как правило, длительным периодом эволюции соответствующей музыкально-инструментальной культуры бесписьменной традиции, не заменяет и не отменяет существования последней, хотя определенное влияние на нее оказывает. Эти два (первичное и вторичное) явления, одновременно и родственные и принципиально различные между собой, с момента возникновения вторичного существуют и

¹ Подробнее об этом см. нашу рецензию на книгу Верткова (13).

развиваются параллельно. Так, в частности, русская бесписьменная инструментальная традиция продолжала жить и после создания «Великорусского оркестра», хотя на рубеже XIX—XX веков в музыковедческой науке в силу ряда объективных причин сложилось мнение, будто эта традиция уже совсем отмерла. Упустив из вида этот важный момент, Вертков не только исключил из рассмотрения исполняемую на инструменте музыку, но и дал, по-существу, неверное описание состояния народных инструментов и инструментальной музыки бесписьменной традиции в период после возникновения оркестра русских народных инструментов. Действительно, в контексте всего исследования (учитывая намеченную автором историческую перспективу развития народного инструментария, четко сформулированную в названиях второй и третьей главы) данные об оркестре русских народных инструментов приведены в том месте исследования, где по логике вещей должны были быть новейшие и наиболее достоверные из всех известных данные об инструментах и наигрышах бесписьменной традиции, собранные в течение последних 50—70 лет.

* *
*

Подведем итоги очерка. Хотя история изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции насчитывает уже более двухсот лет, сама инструментальная музыка все еще остается малоисследованной областью русского народного творчества. Особенно заметна слабая изученность инструментальной музыки по сравнению с многочисленными исследованиями песенно-вокального фольклора. Со времени первых публикаций образцов русского музыкального фольклора прошло также почти двести лет. Отечественная музыкальная фольклористика накопила за это время большой фактический материал, исчисляемый не одной сотней песенных сборников (около 20 000 песен). Вместе с тем, количество опубликованных наигрышей по сравнению с общей массой песенного материала ничтожно (порядка 600 образцов).

Отставание в деле фиксации и изучения инструментальной музыки по сравнению с вокально-песенным искусством объясняется тем, что запись на слух виртуозно варьируемой народным инструменталистом мелодии наигрыша непосредственно в процессе его исполнения является очень трудной задачей. А запись инструментального ансамбля на слух предъявляет просто непреодолимые трудности. Положение могло резко измениться с введением на рубеже XIX—XX веков в практику полевой собирательской работы механической звукозаписи. Однако, открывшиеся возможности для изучения инструментальной музыки использовались фольклористикой далеко не в полной мере. К тому же, как показывают последующие научные издания, фиксация инструментальной музыки даже и с применением механической звукозаписи, а также

последующая расшифровка фонограмм остается делом чрезвычайно сложным. Объективные затруднения с фиксированием инструментальных наигрышей послужили причиной того, что изучение музыкальных инструментов исторически предшествовало изучению инструментальной музыки.

Для изучения русских музыкальных инструментов использовались источники различного рода. В течение долгого периода времени одним из основных источников были исторические документы. В результате историко-этнографических, историко-сравнительных и других аналогичных исследований русского народного инструментария, выполненных в течение последних ста лет, возник огромный разрыв между изучением музыкального инструментария и самой инструментальной музыки.

Одностороннее изучение инструментального фольклора привело к тому, что в дореволюционной науке сложилось мнение, будто традиции русской инструментальной музыки народом почти полностью утеряны. Поэтому советским фольклористам пришлось доказывать обратное. Ряд целенаправленных экспедиций, проведенных за последние 30—40 лет, полностью опроверг это мнение. Было записано множество наигрышей почти на всех упоминаемых за последние 200 лет в литературе инструментах и, тем самым доказано, что традиция русской инструментальной музыки продолжает жить достаточно полнокровной, хотя нередко скрытой фольклорной жизнью.

Огромная заслуга в установлении этого факта, как было показано выше, принадлежит К. В. Квитке. Им же положено начало широкой и систематической записи русской инструментальной музыки бесписьменной традиции.

Существенный вклад в устранение диспропорции, сложившейся в изучении инструмента и исполняемой на нем музыки, — опубликованные на рубеже 50—60-х годов пять сборников инструментальных наигрышей, подготовленные Б. Ф. Смирновым и Ф. В. Соколовым, хотя аналитические исследования наигрышей, содержащиеся в их предисловиях, следует признать недостаточными.

Не умаляя исследовательской стороны инструментальных сборников Смирнова и Соколова, подчеркнем, что главное значение их состоит во введении в научный оборот обширного фактического материала в той области фольклора, в которой его нехватка ощущается фольклористикой особенно остро. Этими сборниками русская фольклористика сделала первый значительный шаг на пути решения весьма трудоемкой задачи — массовой записи, нотировки и публикации народной инструментальной музыки.

Результаты, достигнутые на протяжении трех рассмотренных в очерке периодов истории изучения русского инструментального фольклора, нуждаются в суммировании и обобщении. Однако вышло так, что до последнего времени мы не имели по существу ни одной суммирующей работы. Две упомянутые брошюры — А. А. Новосельского «Очерки по истории русских народных инструментов» (Москва, 1931) и А. П. Агажанова «Русские народные

музыкальные инструменты» (Москва, 1949) — на роль обобщающих работ, очевидно, не претендуют. Обстоятельное исследование известного советского инструментоведа К. А. Верткова «Русские народные музыкальные инструменты», выполняет эту задачу не в полном объеме. Суммированными и в значительной степени обобщенными оказались работы только двух первых периодов (а также книги о гармонике А. А. Новосельского, Г. И. Благодатова и А. М. Мирека, по своей методической направленности тяготеющие также к первым двум периодам). Работы третьего периода остались почти незатронутыми. К. В. Квитка, положивший начало систематическому собиранию русской инструментальной музыки и изучению инструментов в тесной связи с исполняемой на них музыкой, не упомянут. Работы Л. В. Кулаковского, Б. Ф. Смирнова, Ф. В. Соколова и других лишь перечислены. Однако несомненно, что «эмблемой русской народной музыки» (по меткому выражению К. А. Верткова) является не только балалайка, но и «Камаринская», о которой в книге, как и о других русских инструментальных наигрышах, не написано ни строчки. Необходимость обобщающего труда в данной области продолжает оставаться достаточно острой. Наличие фактических данных (более 2000 нотированных образцов), добытых в основном на протяжении третьего периода, делает вполне реальной и весьма актуальной задачу написания труда, в котором русская инструментально-музыкальная культура бесписьменной традиции была бы представлена в целом, во всех известных современной науке компонентах, прежде всего, в нотных образцах, а также на всем протяжении своего исторического существования вплоть до наших дней.

Такая работа должна не только обобщить результаты археолого-историко-этнографических и органолого-культурологических исследований, но и, главное, суммировать многочисленные музыкально-фольклористические данные. Последнее предполагает необходимость систематизации наигрышей как минимум в двух плоскостях — по средствам исполнения и по жанрам. Важно не упускать также географическую и историко-стадиальную классификацию материала, хотя в настоящий момент обе они по необходимости могут иметь лишь несистематический характер в виду фрагментарности и случайности многих полевых записей.

Кроме того, создание такого труда потребует выполнить большой объем аналитико-текстологической работы, поскольку имеющиеся в литературе аналитические наблюдения, как мы видели, явно недостаточны, что в немалой степени связано с неразработанностью аналитического аппарата музыкальной фольклористики, особенно в его приложении к инструментальным текстам. И хотя трудности на пути создания обобщающего труда возникают немалые, нельзя не видеть, что отсутствие такой работы, отсутствие серьезной постановки проблемы изучения инструментальной музыки в значительной степени обедняет новые записи наигрышей, прозит превратить полевую собирательскую работу в механическое накопление материала.

Это тем более очевидно что запись наигрышей продолжает оставаться делом, по существу, случайным, побочным. Инструментальную музыку записывают после вокальной, если время останется и на это. А между тем, на повестке дня давно стоит планомерное и углубленное, специальное изучение бесчисленных местных инструментальных традиций. Однако на изменение существующего положения дел в ближайшем будущем надеяться пока не приходится.

1978 г.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Нотное приложение преследует несколько целей: во-первых, пояснить некоторые положения вышеприведенного очерка; во-вторых, проиллюстрировать наиболее характерные типы фактуры русских наигрышей; в-третьих, ввести в оборот редкие, специфические по форме образцы наигрышей, относящихся к архаическому слою русской инструментальной музыки (см. № 13—25); в-четвертых, продемонстрировать действенность приема вертикальной ранжировки применительно к музыкально-инструментальным текстам.

1978 г.

В частности, вертикально ранжированные тексты архаических наигрышей (плясовые — на скрипке, сигнальные — на пастушеском барабане) впервые делают вполне зримой тирадную форму (мультипликативного и аддитивного типов) и в сфере инструментальной музыки¹. Крупные подразделения этой формы пронумерованы римскими цифрами. Стрелка между тактами (см. пример 22) означает пропуск одного из элементов тирадной формы.

НАИГРЫШ НА РОЖКАХ

1
♩ = 168
Один рожок

¹ Подробнее об этом см.: Банин А. А. Слово и напев. Проблемы аналитической текстологии (16).



2
Двойная жалейка
 ♩ = 114

Musical notation for the 'Двойная жалейка' section, measures 17-19. It is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat. Measure 17 contains a triplet of eighth notes. Measure 19 ends with a double bar line and repeat dots.



$\text{J} = 162$
 $\text{J} = 152$

3

$\text{J} = 180$

Хор

1. Не ку- куи, ку- ку- ша, в зе- ле- мой дуб- рав- ке.

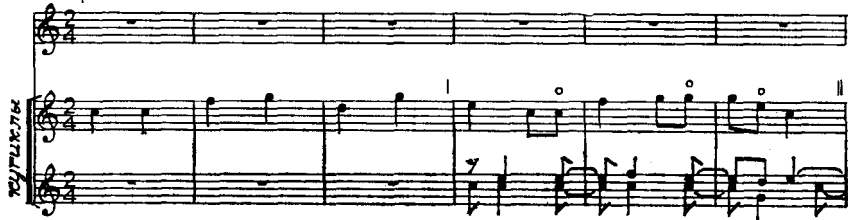
Дудка

Лю- ли, лю- ли, в зе- ле- мой дуб- рав-
 ке.



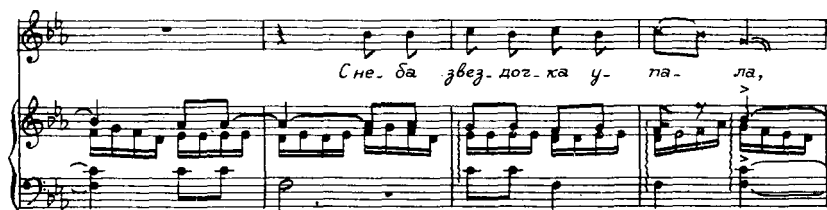
4

$\text{♩} = 176$



5

$\text{♩} = 112$



А и вто. ра. я у. па. дет!

По сва. там по. с. хал дро. лег. ка,

А мо. жет ду. ра по. па. дет!

3 раза

НАИГРЫШИ НА БАЛАЛАЙКЕ

6

$\text{♩} = 76-104$

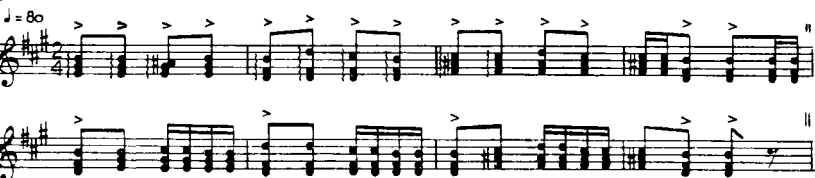
$\text{♩} = 116-132$



7



8





9

$J = 76$

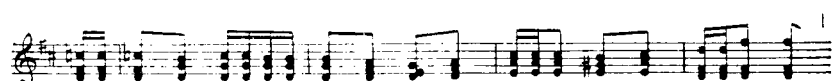
$J = 84$



10

$J = 80$

$J = 88$



$J = 116$





НАИГРЫШИ НА СКРИПКЕ

13

$\text{♩} = 104 - 126$

постепенно ускоряя

14

I. 2.

$\text{♩} = 144$

2 раза

3 раза

4 раза

II. 1.



II. 2.



5 paž



III. 1.



III. 2.



2 paž



3 paž

IV. 1.



IV. 2.



2 paž



I. 1

I. 2.

II. 1.

II. 2

III. 1.

2 paza

III. 2

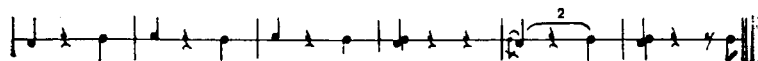
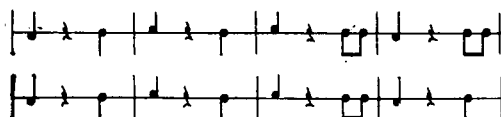
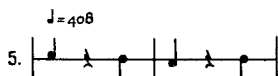
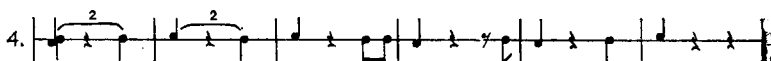
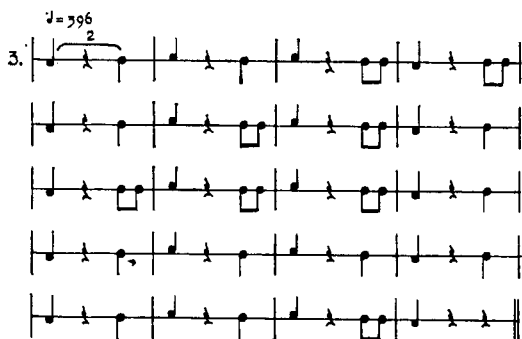
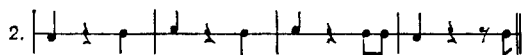
IV. 1

IV. 2.



НАИГРЫШИ НА ПАСТУШЕСКОМ БАРАБАНЕ

16



6.

7. $\text{♩} = 432$

8.

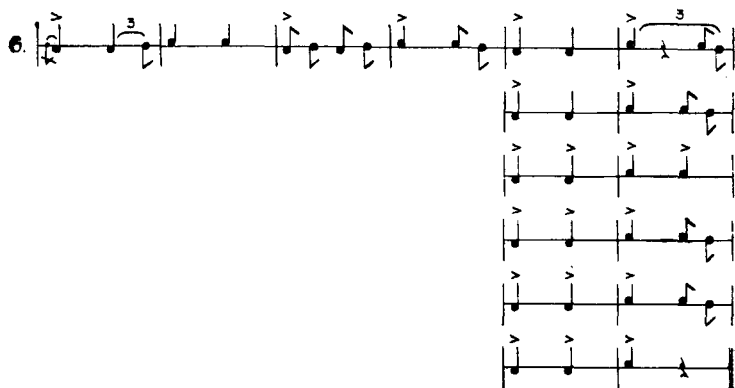
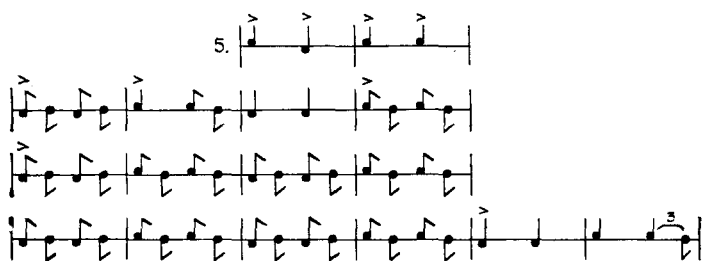
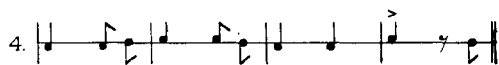
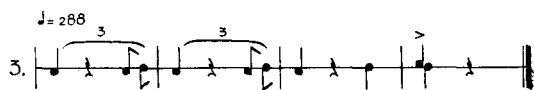
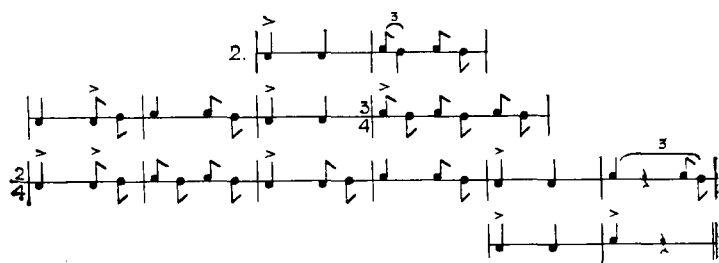
9.

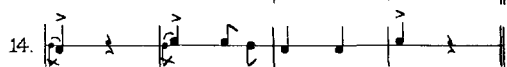
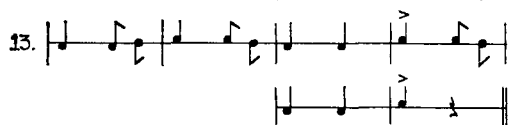
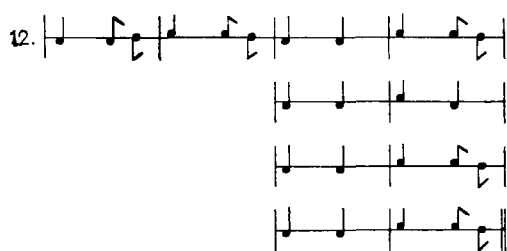
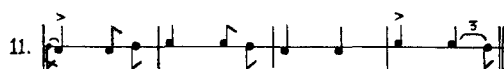
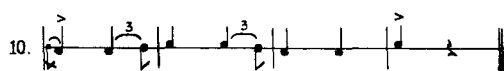
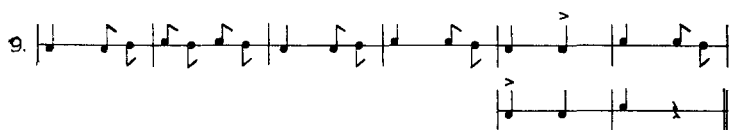
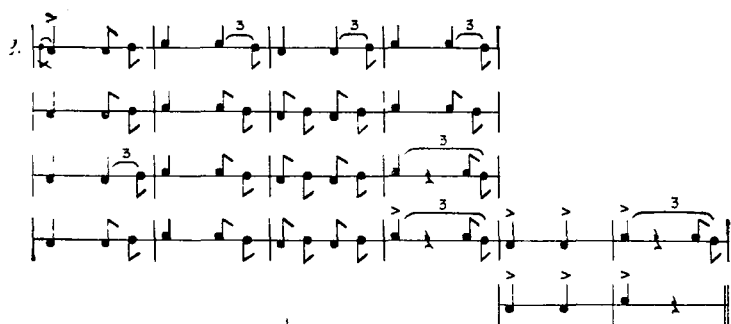
17

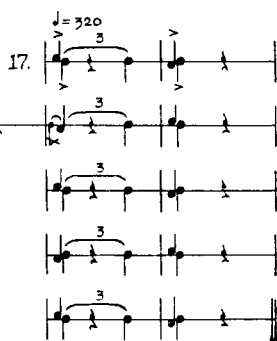
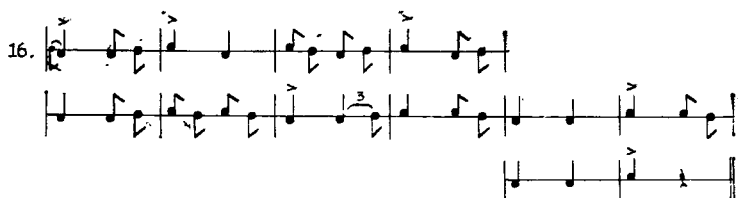
1. $\text{♩} = 240$

$\text{♩} = 252$

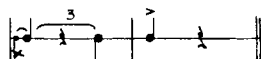
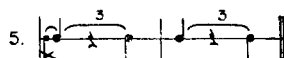
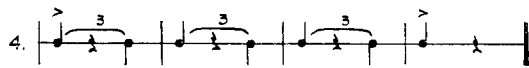
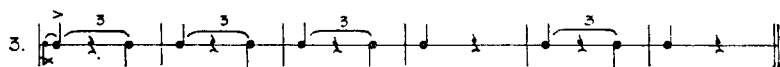
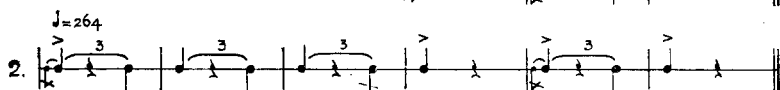
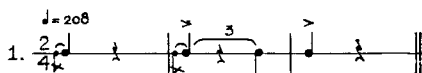
$\text{♩} = 276$

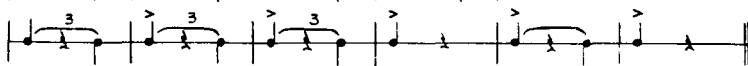
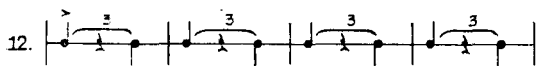
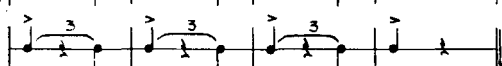
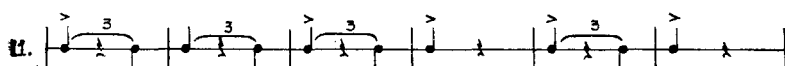
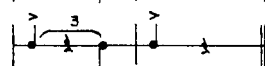
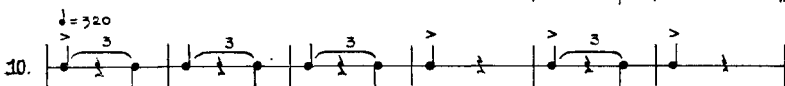
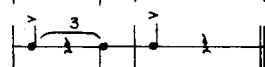
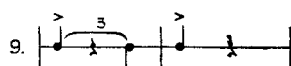
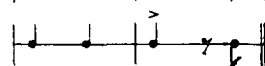
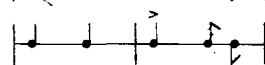
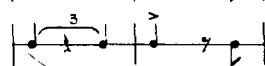
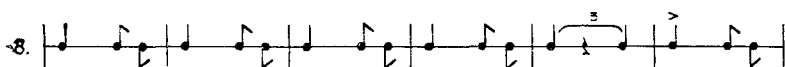
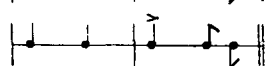
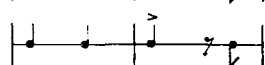
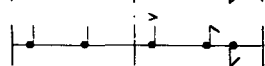
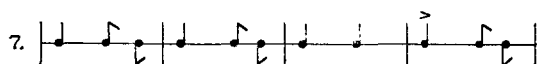
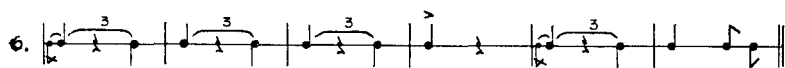


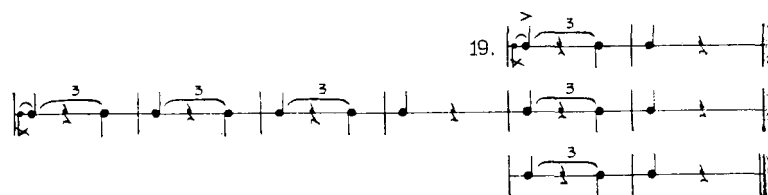
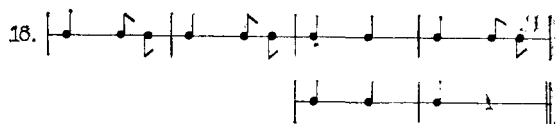
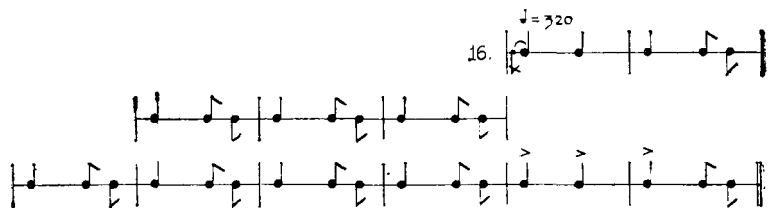
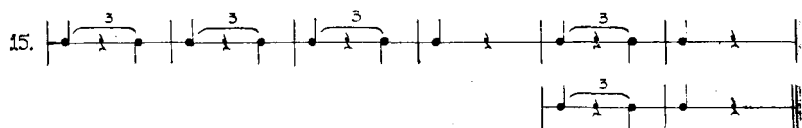
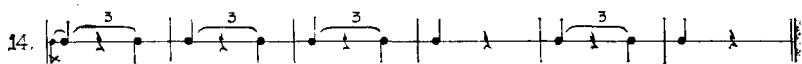
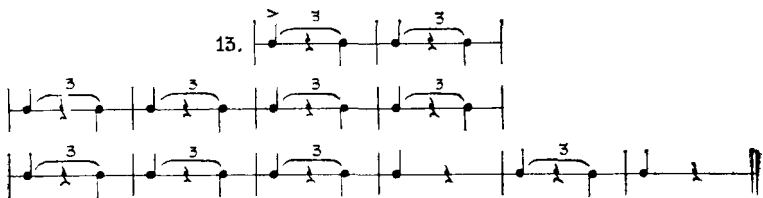




18





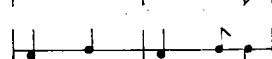
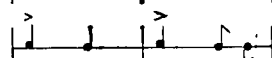
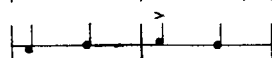
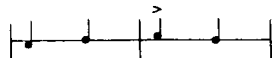
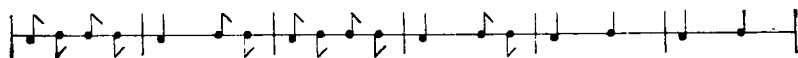
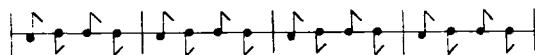


1. $\frac{2}{4}$ $J = 208$

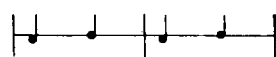
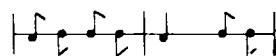
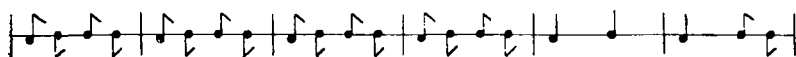
2.

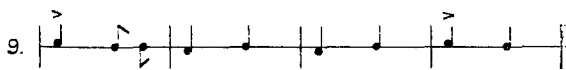
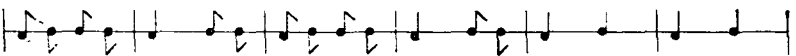
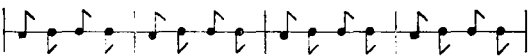
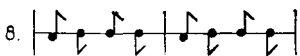
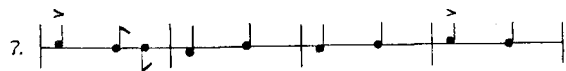
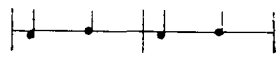
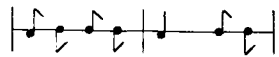
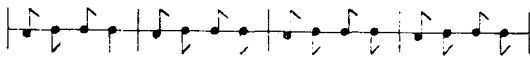
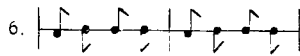
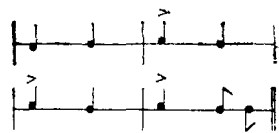
3. $J = 224$

4. $\text{♩} = 252$



5.





$\text{♩} = 240$

10.

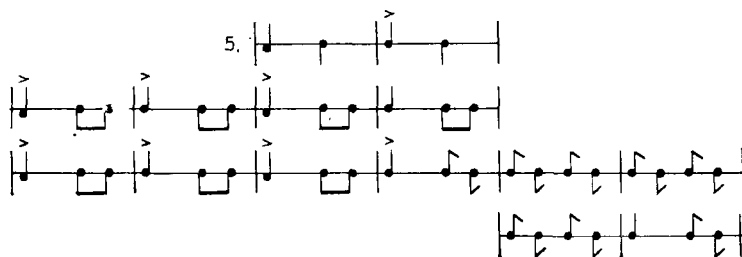
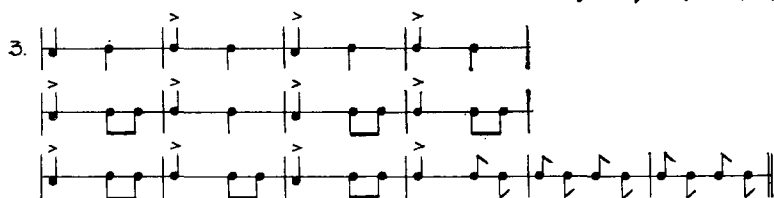
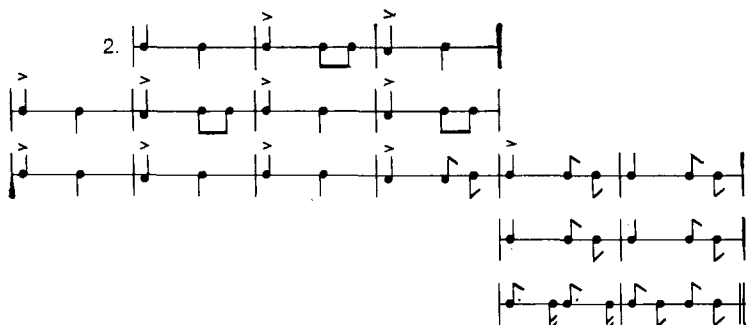
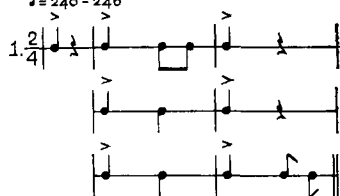
Exercise 10 consists of two staves. The first staff contains 16 measures of eighth notes, starting on a middle C and ascending stepwise. The second staff contains 16 measures, continuing the eighth-note pattern for the first 12 measures, followed by a descending scale of eighth notes for the last 4 measures.

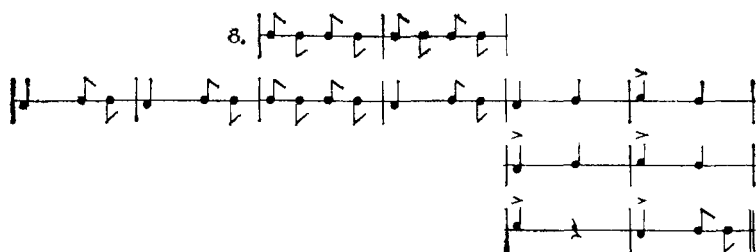
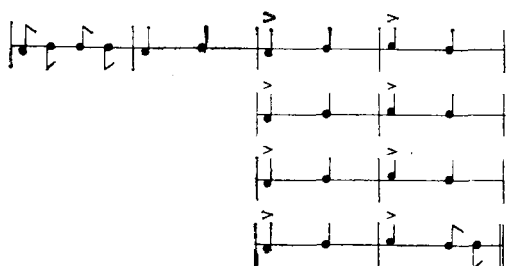
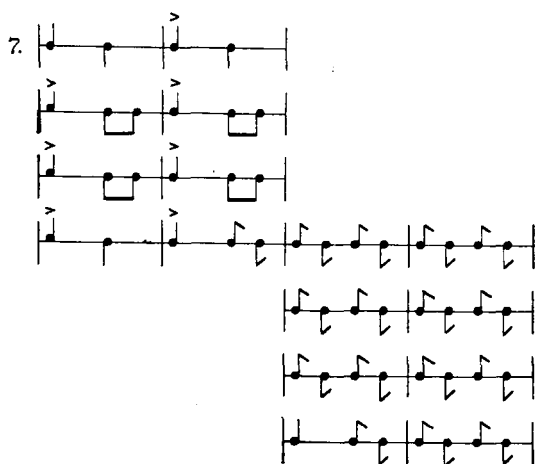
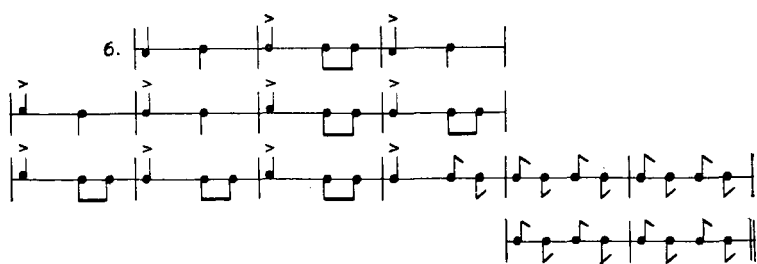
11.

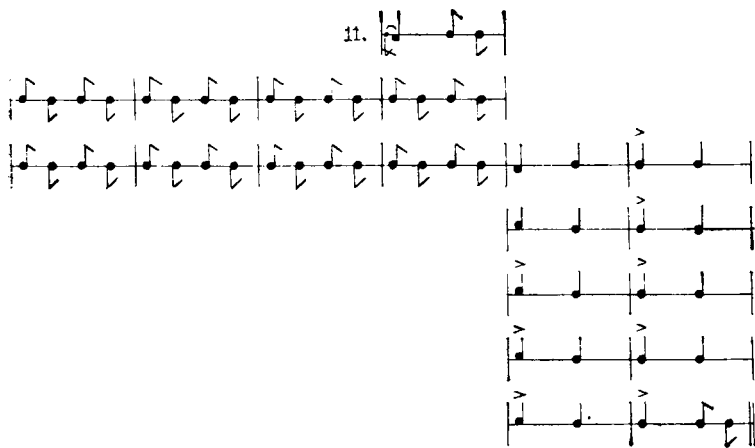
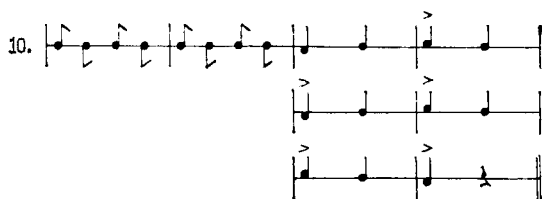
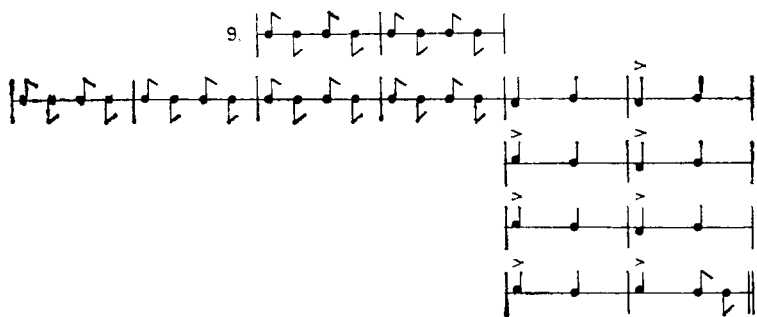
Exercise 11 consists of two staves. The first staff has 8 measures of eighth notes, with accents over the first and fifth measures. The second staff has 8 measures, continuing the eighth-note pattern, also with accents over the first and fifth measures.

12.

Exercise 12 consists of two staves. The first staff contains 16 measures of eighth notes, starting on a middle C and ascending stepwise. The second staff contains 16 measures, starting with a descending scale of eighth notes for the first 12 measures, followed by a series of eighth-note patterns with accents for the last 4 measures.







12.

13.

замедляя

21а

$\text{♩} = 240$

$\frac{2}{4}$

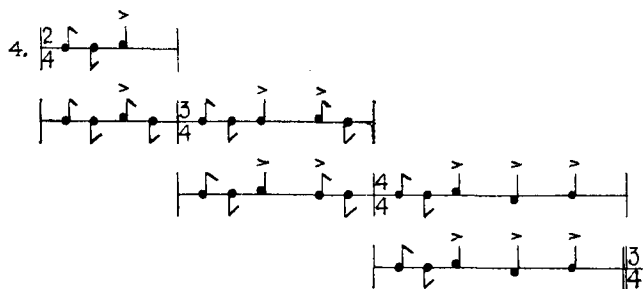
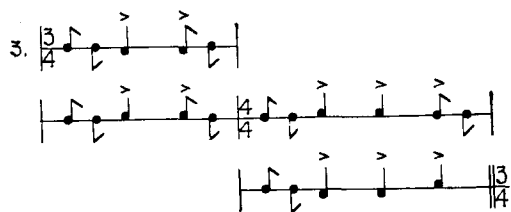
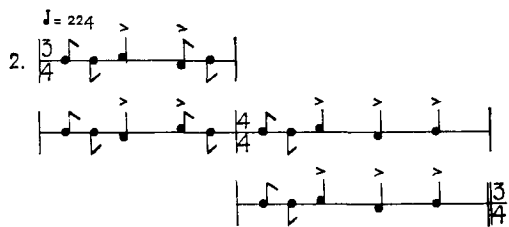
14 раз

21б

$\text{♩} = 168$ $\text{♩} = 200$

1.

♩ = 224



6. $\text{♩} = 224$

7. $\text{♩} = 224$

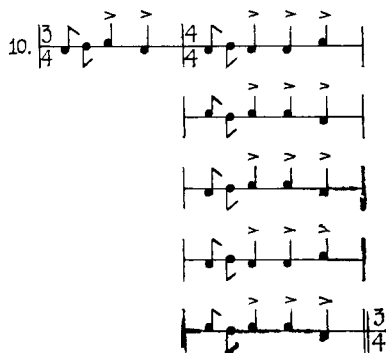
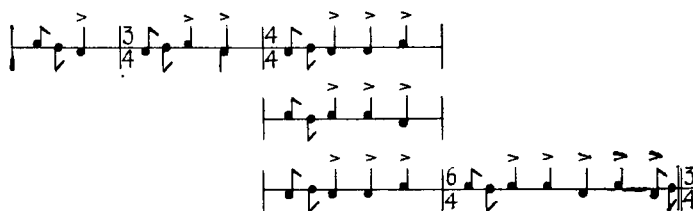
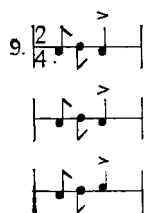
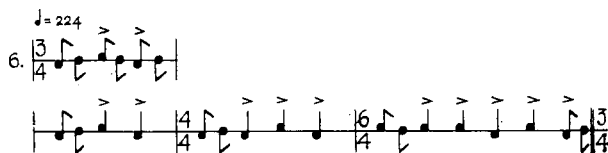
22

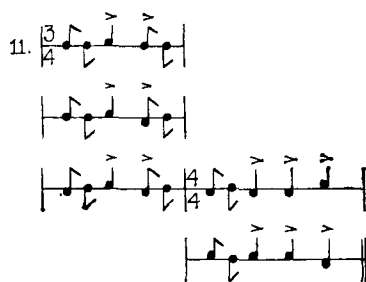
1. $\text{♩} = 192$

2. $\text{♩} = 212$

3. $\text{♩} = 212$

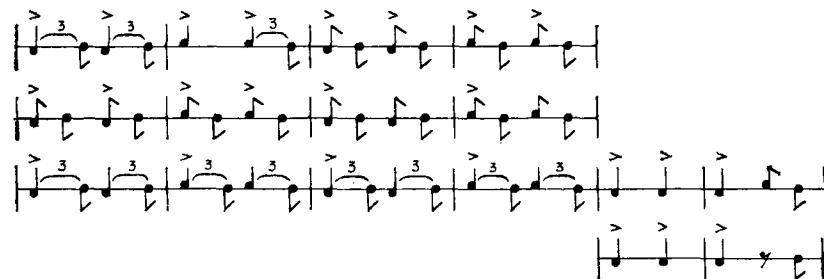
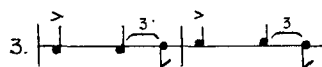
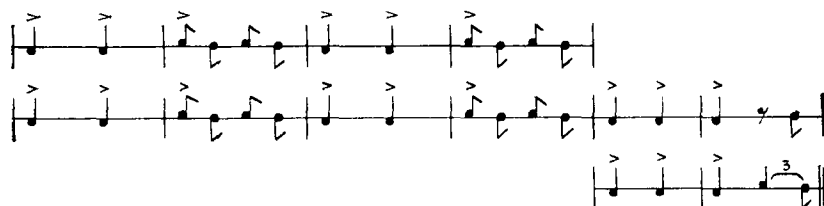
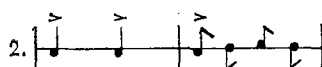
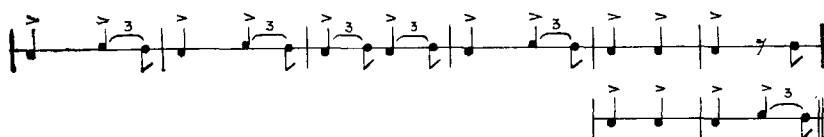
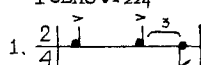
4. $\text{♩} = 212$

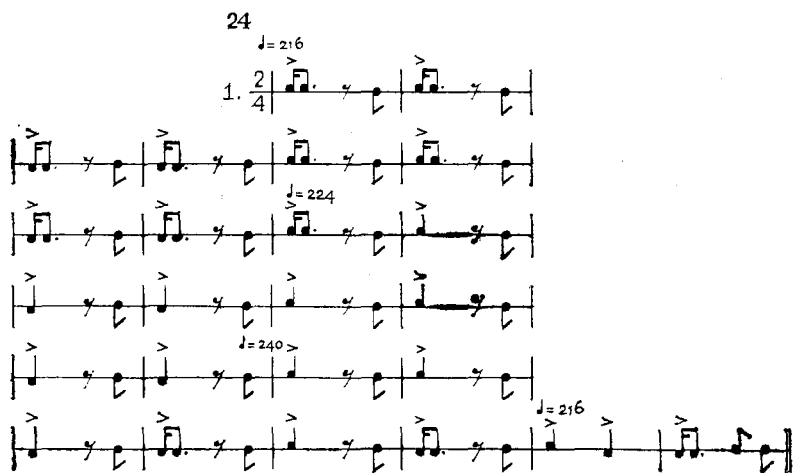
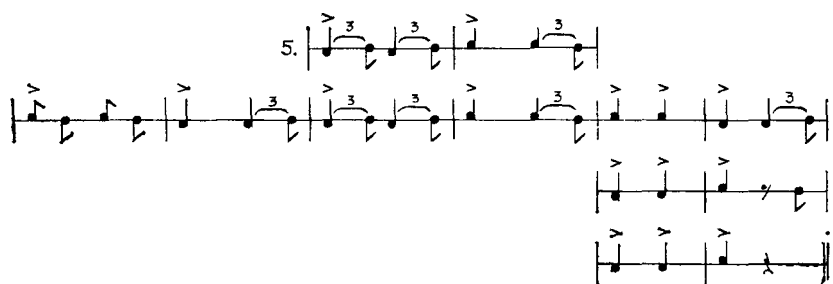
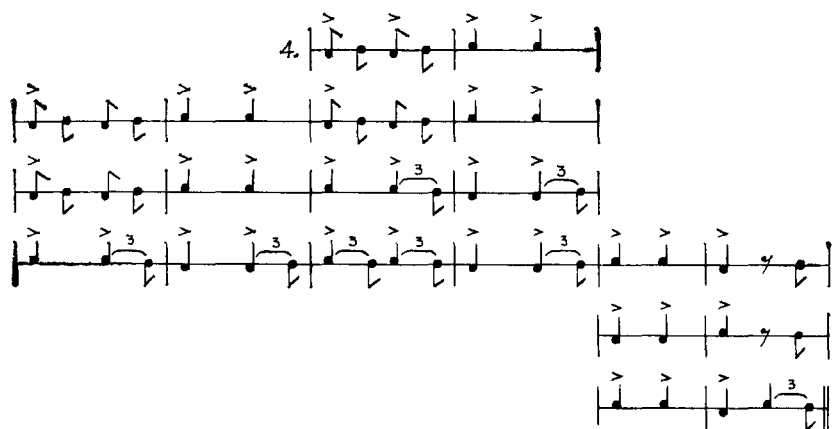




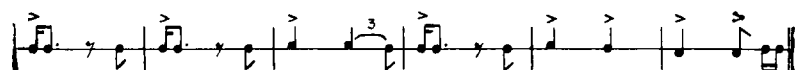
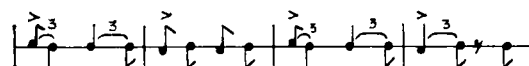
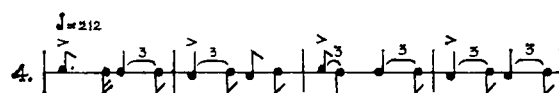
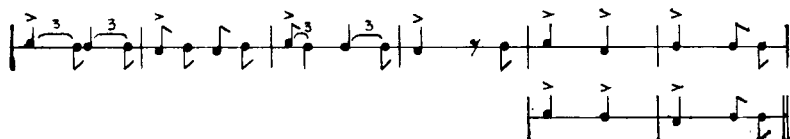
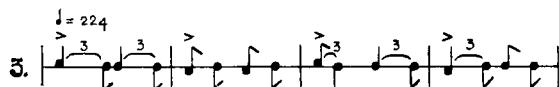
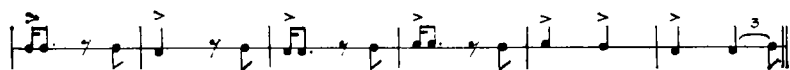
23

Ровно $\text{♩} = 224$

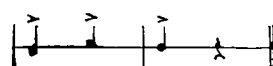
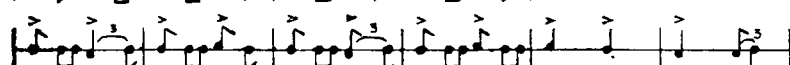
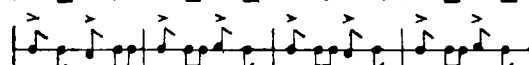
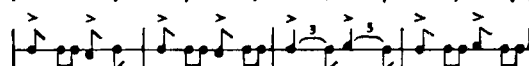
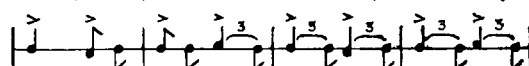
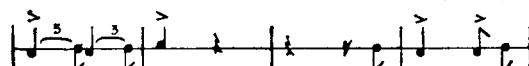




2. $\text{♩} = 205$



5. $\text{♩} = 205$

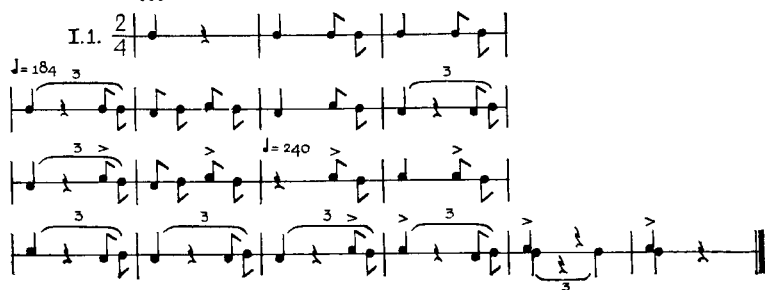


♩ = 160

I.1.

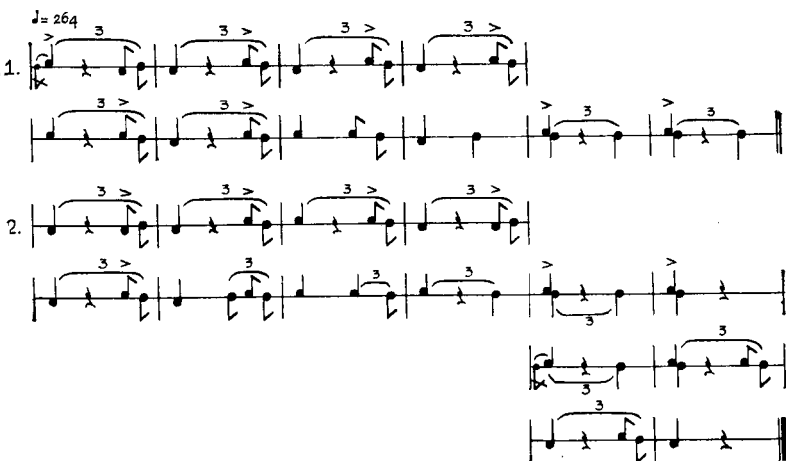
2/4

♩ = 184



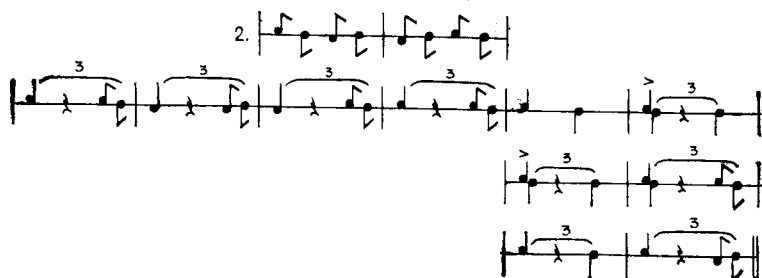
♩ = 264

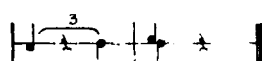
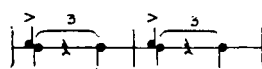
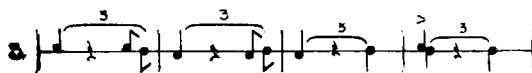
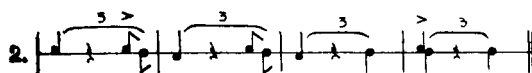
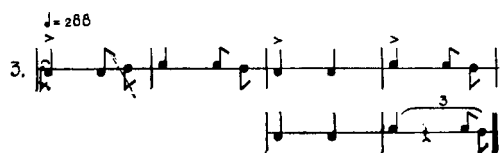
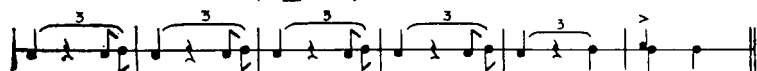
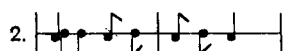
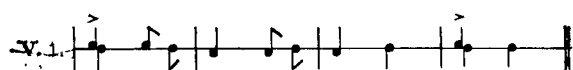
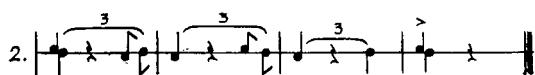
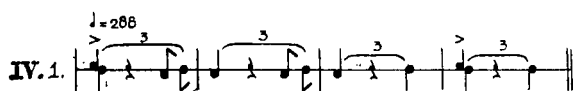
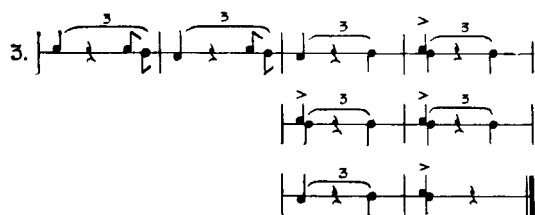
II.1.



III.1.

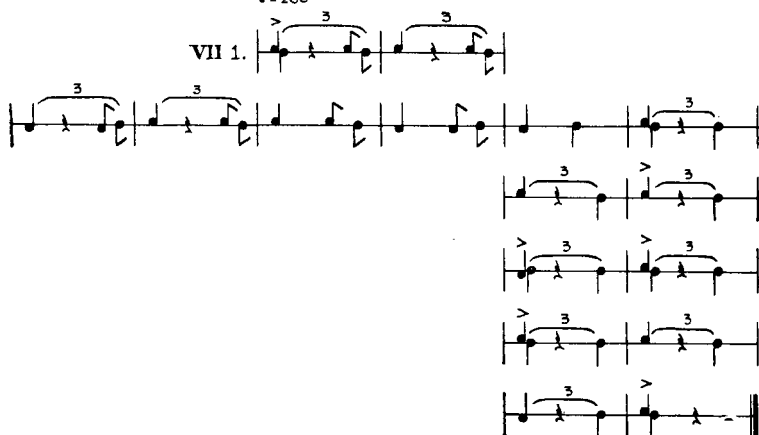
♩ = 288





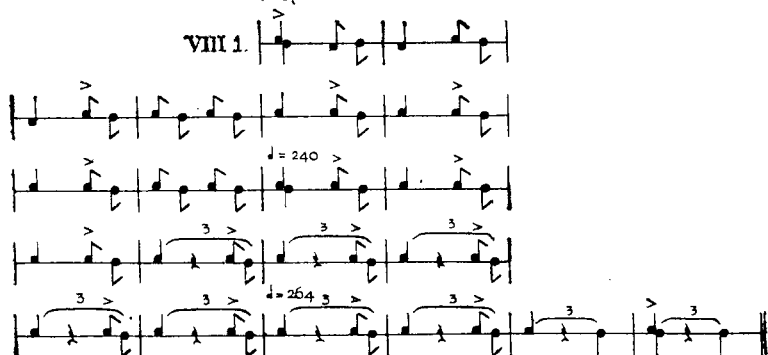
$\text{♩} = 268$

VII 1.



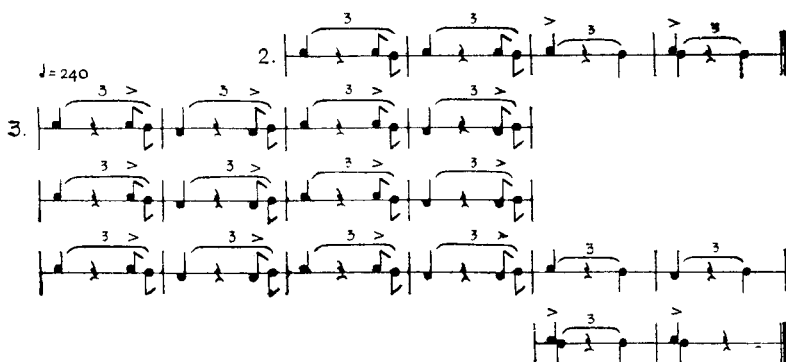
$\text{♩} = 176$

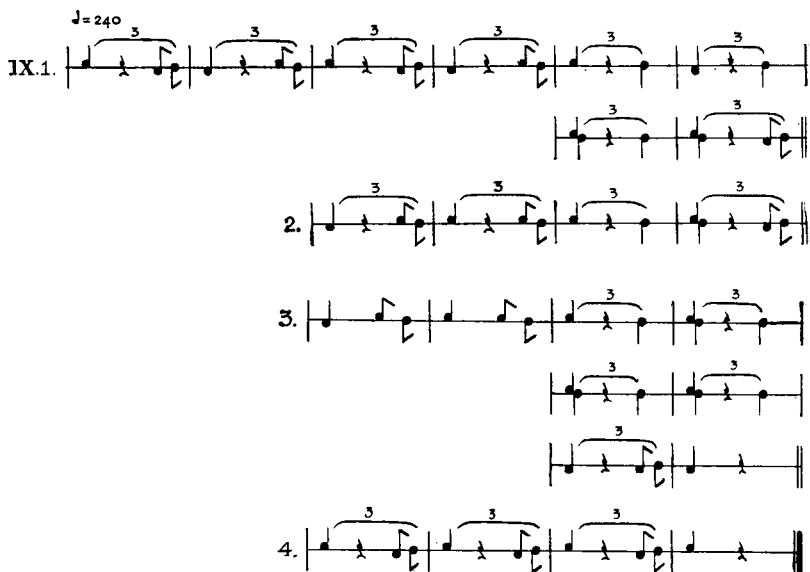
VIII 1.



$\text{♩} = 240$

2.





Примечания

1. Камаринская. Плясовой рожечный наигрыш. Исполнен в Петербурге в 1902 г. хором владимирских рожечников в составе восьми человек. Заигрывал руководитель хора Н. В. Кондратьев (1846—1921) — крестьянин д. Мишнево Ковровского у. Владимирской губ. Это первая фонографическая запись русской инструментальной музыки. Записала на фонограф и нотировала Е. Э. Линева (см. 101, № 23). Приводим лишь начальный фрагмент публикации.

2. Русская. Плясовой жалеечный наигрыш. Исполнил на двойной жалейке крестьянин д. Караси Богородицкого у. Тульской губ. в августе 1928 г. (имя исполнителя не зафиксировано). Записал на фонограф П. М. Казьмин (руководитель хора имени Пятницкого). Нотировал И. К. Зданович (см. 67, № 79). Приводим начальный фрагмент публикации.

3. Не кукуй, кукуша. Песенный наигрыш на дудке с пением. Записан на фонограф М. Е. Пятницким в 1920 г. от крестьян Краснинского у. Смоленской губ. (место записи и имена исполнителей не зафиксированы). Нотировал И. К. Зданович (см. 67, № 74).

4. Тимоня. Плясовой наигрыш на куклях (с пением). Исполнен участниками фольклорного ансамбля д. Будищи Большесолдатского р-на Курской обл. Записала на магнитофон в 1948 г. и нотировала А. В. Руднева (см. 179, с. 118—121). Кружком над нотой обозначены звуки, выкрикиваемые игрицами — фиф, каф.

5. С неба звездочка упала. Частушечный наигрыш на гусях (с пением). Играла и пела П. А. Алексеева (1903 г. р.). Записала в 1962 г. в пос. Красногородское Опочецкого р-на Псковской обл. Н. Л. Котикова. Нотировал В. А. Гаврилин. Фрагмент нотировки публикуется впервые. (Полная запись хранится в фольклорном архиве Союза композиторов РСФСР, инв. № 1590—1595).

6. Русского. Плясовой балалаечный наигрыш. Строй инструмента гитарный. Исполнила Т. А. Седова (1922 г. р.) в д. Озеро Семеновского р-на Горьковской обл. в августе 1981 г. Записал на магнитофон и нотировал А. А. Банин (см. там же, инв. № 11049). Публикуется впервые.

7. Русского. Плясовой балалаечный наигрыш. Строй гитарный. Исполнил В. Романычев (1955 г. р.) в июле 1971 г. в д. Сельская Маза Лысковского р-на Горьковской обл. Записал и нотировал А. А. Банин. (см. там же, инв. № 11239). Публикуется впервые.

8. Сербияночка. Частушечный балалаечный наигрыш. Строй гитарный. Исполнила Т. А. Седова, записал и нотировал А. А. Банин (см. там же, инв. № 11051). Публикуется впервые.
9. Цыганочка. Частушечный балалаечный наигрыш. Строй гитарный. Исполнил В. Романычев, записал и нотировал А. А. Банин (см. там же, инв. № 11238).
10. Сормовская. Частушечный балалаечный наигрыш. Строй гитарный. Исполнила Т. А. Седова, записал и нотировал А. А. Банин (см. там же, инв. № 11055). Публикуется впервые.
11. Сормача. Частушечный балалаечный наигрыш. Строй гитарный. Исполнил Н. Н. Плечиков (1925 г. р.) в д. Семьяны Воротынского р-на Горьковской обл. в июне 1974 г. Записал и нотировал А. А. Банин (см. там же, инв. № 11245). Публикуется впервые.
12. Частушечный наигрыш на балалайке (без пения). Строй гитарный. Исполнила Т. А. Седова. Записал и нотировал А. А. Банин (см. там же, инв. № 11055).
13. Цыганочка (старинная). Плясовой наигрыш на скрипке. Строй квинтовый. Записан К. В. Квиткой на фонограф в 1940 г. в Смоленске от дуэта скрипачей в составе И. А. Мефодова (1893 г. р.) и Н. И. Никитина (1900 г. р.) Нотировал Ю. Бружес в 1944 г. Фрагмент нотировки публикуется впервые (полная запись хранится в Кабинете народной музыки Московской консерватории, инв. № 648).
14. Цыганочка (старинная). Плясовой наигрыш на скрипке. Строй квинтовый. Записан В. И. Харьковым на магнитофон в 1963 г. в д. Мавринская Починковского р-на Смоленской обл. от О. Е. Филиппова (1903 г. р.). Нотировала Т. Н. Казанская в 1967 г. Публикуется впервые (см. фольклорный архив СК РСФСР, инв. № 1646—1647).
15. Русского (скакуха). Плясовой наигрыш на скрипке. Исполнил Д. П. Исадченков в д. Бояковка Ершичевского р-на Смоленской обл. Записал и нотировал Б. Ф. Смирнов летом 1957 г. (см. 192, № 26). Тактировка дается в нашей редакции.
16. Пастух идет по деревне. Сигнальный наигрыш на пастушеском барабане¹. Исполнил в августе 1981 года пастух Я. П. Хрулев (1919 г. р.) из д. Тарасиха Семеновского р-на Горьковской обл. Записал и нотировал А. А. Банин. Публикуется впервые (см. фольклорный архив СК РСФСР, инв. № 15277—15278).
17. Пастух выгоняет стадо в лес. Сигнальный наигрыш на пастушеском барабане. Исполнил в августе 1981 г. Я. П. Хрулев. Записал и нотировал А. А. Банин. Публикуется впервые (см. там же, инв. № 15279—15282).
18. Пастух сзывает стадо на полдень. Сигнальный барабанный наигрыш. Исполнил в августе 1981 г. Я. П. Хрулев. Записал и нотировал А. А. Банин. Публикуется впервые (см. там же, инв. № 15283—15285).
19. По деревне. Сигнальный барабанный наигрыш. Исполнил в августе 1981 г. пастух К. Е. Волков (1925 г. р.) из д. Zubovo Семеновского р-на Горьковской обл. Записал и нотировал А. А. Банин. Публикуется впервые (см. там же, инв. № 15288—15291).
20. Сбор стада в полдень. Сигнальный барабанный наигрыш. Исполнил в августе 1981 г. К. Е. Волков. Записал и нотировал А. А. Банин. Публикуется впервые (см. там же, инв. № 15496—15499).

¹ Этот и другие девять барабанных наигрышей представляют собой дробь — то редкую, то частую, выстукиваемую двумя колотушками на специально выструганной доске. В Горьковской области инструмент имеет различные местные названия: пастушка, пастухалка, барабанка и др. Наигрыши исполнены на инструментах различных размеров. Меняя место удара колотушкой по доске, получают звуки, имеющие две-три различные высоты. Головка ноты под линейкой означает низкий звук, на линейке — средний звук, над линейкой — высокий звук. Штиль вверх у ноты означает удар палкой правой рукой, штиль вниз — левой. Подробнее об устройстве инструмента и способах игры на нем см. в статье Б. И. Рабиновича в настоящем сборнике.

21. Утренние сигналы (исполняются без перерыва). Исполнил пастух В. И. Харичев (1938 г. р.) из д. Шмаки Ковернинского р-на Горьковской обл. Записала на магнитофон в ноябре 1973 г. Е. М. Чивикина. Нотировал А. А. Банин. Публикуется впервые (см. там же, инв. № 15362—15364).

22. Дневной сигнал. Исполнил В. И. Харичев. Записала в ноябре 1973 г. Е. М. Чивикина. Нотировал А. А. Банин. Публикуется впервые (см. там же, инв. № 15365—15369).

23. Утренний сигнал. Исполнил на барабане пастух В. Н. Разгулин (1932 г. р.) из д. Шмаки Ковернинского р-на Горьковской обл. Записала на магнитофон в ноябре 1973 г. Е. М. Чивикина. Нотировал А. А. Банин. Публикуется впервые (см. там же, инв. № 15368—15369).

24. Утренний наигрыш. Исполнил на барабане пастух Е. А. Суворов (1900 г. р.) из пос. Ковернино Горьковской обл. Записала на магнитофон в ноябре 1973 г. Е. М. Чивикина. Нотировал А. А. Банин. Публикуется впервые (см. там же, инв. № 15370—15371).

25. Барыня. Плясовой наигрыш на пастушеском барабане. Исполнил пастух Г. Д. Смирнов (1913 г. р.) из д. Петряево Ветлужского р-на Горьковской обл. Записала на магнитофон в феврале 1974 г. Е. М. Чивикина. Нотировал А. А. Банин. Публикуется впервые (см. там же, инв. № 15492—15495).

Б. И. Рабинович

**ПАСТУШИЙ БАРАБАН — НЕДАВНО ОТКРЫТЫЙ
РУССКИЙ НАРОДНЫЙ ИНСТРУМЕНТ**

Сравнительно до недавнего времени пастуший барабан был практически неизвестным музыкальным инструментом. Во всяком случае, до 1959 года о его существовании не упоминалось ни в печатных изданиях, ни в устных сообщениях о фольклорных экспедициях. Факт тем более поразительный, что пастуший барабан, как выяснилось, издавна и устойчиво бытует в обширном регионе, где его хорошо знают все коренные жители. Частично, пожалуй, это можно объяснить негативными установками собирателей: большинство их было фольклористами-филологами, которых этот чисто ритмический инструмент вряд ли мог заинтересовать. А музыканты и даже этнографы зачастую видели в нем скорее нечто вроде бытового курьеза, нежели заслуживающий внимания объект.

Отсюда отрывочность данных об инструменте, иногда — их неточность, малое число фонограмм и изображений.

Предлагаемая статья — первая попытка подытожить и систематизировать все оказавшиеся доступными автору материалы о пастушьем барабане, накопившиеся более чем за 20 лет¹.

Выполнение поставленной задачи затруднялось не только практическим отсутствием публикаций, но и редкостью даже экспедиционных документов (дневников, отчетов) с упоминанием инструмента. Автору пришлось прибегнуть к опросу своих коллег-фольклористов и собирать по крупицам устные сведения об интересующем его инструменте, фиксируя сообщенные ему разрозненные полевые наблюдения.

По тем же причинам оказалось необходимым как можно более детальное изложение фактических данных. В нем мы будем по возможности придерживаться хронологического порядка, соответствующего последовательности накопления сведений об инструменте, в сочетании с группировкой материала по областям.

Первым из фольклористов обратил внимание на пастуший барабан и записал его на магнитофон, по-видимому, Б. М. До-

¹ В основу статьи положен доклад, прочитанный автором в Москве в декабре 1974 года (тезисы доклада см.: 205, с. 145—147).

бровольский в Костромской области, между Чухломой и Солигаличем (экспедиция ИРЛИ, Ленинград, июль 1959 г. Фонограммы и фотографии экспедиции автором статьи не обнаружены). По словам собирателя, виденная им «барабанка», как ее там называют, представляет собой доску прямоугольной формы со скошенными или закругленными верхними углами. Она имела 3 сквозные дырочки, расположенные в виде низкой пирамиды. Пастух играл двумя прямыми палочками, которые не были привязаны к доске. Из беседы с местными жителями Б. М. Добровольский сделал вывод, что инструмент был достаточно известным и распространенным. В частности ему сказали, что «под нее («барабанку». — *Б. Р.*), когда хорошо играют, плясать можно». Б. М. Добровольский видел пастуший барабан еще в Нейском районе Костромской области (доска висела на последней избе села в знак того, чья очередь пасти). В Семеновском районе Горьковской области он видел, как барабанила девушка¹.

В июне — июле 1962 года Н. М. Бачинская, не зная о находке Б. М. Добровольского, описала и фонографировала пастуший барабан в Уренском районе Горьковской области во время экспедиции Института истории искусств (местонахождение этой фонограммы тоже пока не установлено). Участниками экспедиции был даже снят цветной фильм, в котором фигурировал барабанящий на рассвете пастух (фильм этот, к сожалению, не сохранился). Из экспедиционного дневника Н. М. Бачинской, с которым собирательница любезно ознакомила автора этих строк, мы узнаем, что в селе Буренино ей показали барабан, сделанный «из еловой доски (она позвончее)» толщиной около 2 см., имеющий очертания, напоминающие вертикальный разрез подового хлеба. В доске было сделано несколько сквозных дырочек в три ряда в шахматном порядке. По словам исполнителя И. П. Румянцева, 58 лет, они улучшали звучание инструмента. Последний подвешивали на уровне пояса при помощи веревки, надеваемой на шею.

В деревне Климово барабанить умели практически все, но не очень хорошо. Рассказывали, что на веселой вечеринке под «барабан», бывает, и пляшут. Н. М. Бачинская сделала обмер одного из инструментов; он короткий, палочки сделаны из суков, изогнуты и привязаны к одному из подвесных отверстий (*см. схему 1*). Иногда палки бывали и прямые, тогда они не прикреплялись. Н. М. Бачинская видела инструмент еще в нескольких пунктах того же района: в селе Иваново Мосикинского сельсовета, около Думцева и в селе Починке, где на маленьких «барабанах» колотили ребята. По словам собирательницы, все настаивали на обыденности и исконности пастушьего барабана.

¹ Сообщено Б. М. Добровольским автору статьи в 1973 году. Тогда же автор получил сведения о пастушьем барабане от уроженца д. Овсянниково Галичского р-на Костромской обл., жившего там в 1940-х годах. Их «барабанка» была о двух палочках, несколько изогнутых и неравновеликих (левая меньше); на верхнем конце палочка имела утолщение, чтобы при игре не срывался палец.

К сожалению, наблюдения обоих фольклористов долго оставались неизвестными; в отчетах о костромской экспедиции пастуший барабан не упоминается (см. 189, с. 140—144), а сведения Н. М. Бачинской весьма сжато приведены в фольклорно-инструментоведческом атласе, появившемся в продаже лишь в августе 1964 года (29, с. 35; 2 изд., с. 43)¹.

В июле 1964 года автор настоящей статьи, не зная о предыдущих находках, обнаружил пастуший барабан в восточной части Ивановской области — в селе Верхний Ландех Пестяковского района (экспедиция Кабинета народной музыки Московской консерватории). Первое знакомство с инструментом состоялось при опросе участников свадебной игры. Рядившийся пастухом «на другой день» (после венца) Г. Калинин надел брезентовый плащ, взял кнут и повесил на уровне пояса непонятного мне назначения трапециевидную доску с тремя необычными палочками, похожими больше всего на пестик-толкушку². На мой недоуменный вопрос он ответил как о чем-то само собою разумеющемся, что это — «барабан», которым пастух собирает стадо, а бутылковидные палочки — «барабанки». Они держались на шнуре, на котором носят инструмент, пропущенном через отверстия в доске (по ее наружной стороне) и в верхних концах палочек (при игре шнур огибал кисти рук). По размеру палочки практически одинаковы и в сечении слабо овальны (см. *фото 1* и *схему 2*). Г. Калинин барабанить не умел и передал мне сделанный им экземпляр³.

Последующие расспросы пожилых крестьян подтвердили, что и здесь барабан — обыкновенный и совершенно привычный пастуший инструмент и что в Верхнем Ландехе барабанят только на сгон скота. При этом все единодушно отмечали, что в их округе именно барабанят и никогда не трубят, и они не могут припомнить, чтобы кто-либо из их родителей рассказывал о трубле. Недолго пасший в свое время Ю. Д. Тюкалов (его возраст — около 30 лет) показал на инструменте Г. Калинина очень простой наигрыш, без особой ритмической и тембровой изобретательности, так сказать, «фондовый» образец неискусной игры (*нотация 1*). В самом конце нашего пребывания в селе я встретил ранним утром на выгоне пастуха В. С. Снина, 54 лет, и записал его сигналы на

¹ Описание пастушьего барабана в «Атласе» сделано на основании одной лишь экспедиции Н. М. Бачинской. Там не вполне точно сказано, что этот инструмент впервые обнаружен ею.

² Забегая вперед, скажу, что такое количество палочек — исключение. Только два пастуха из того же села подтвердили его традиционность, но сами все же барабанили не тремя палочками, а двумя.

³ Инструмент был изготовлен Г. Калининным не для пастьбы, а в качестве атрибута ряженого и был поэтому выполнен из неподходящего материала. Я передал его Кабинету народной музыки Московской консерватории, откуда инструмент попал в Омский русский народный хор с комплектом из трех березовых палочек, вырезанных земляком Г. Калинина Ю. Д. Тюкаловым про запас. Осенью 1974 года к содействию Г. Калинина обращались артисты фольклорного ансамбля под руководством Д. В. Покровского. В ансамбле под аккомпанемент «барабанки» исполняются частушки.

сгон стада (*нотация 2, фото 2*). Я впервые слышал пастуший барабан в естественных условиях. Меня поразили своеобразный тембр его дробы — звонкой, сухой, легкой и высокого тона. В рассветной тишине звуки, казалось, сыпались откуда-то сверху и со всех четырех сторон. Такое рассеяние звука иной раз не позволяет определить местонахождение пастуха. Каждый звук отчетливо различался даже на значительном расстоянии. Явственно слышались верхний и нижний звуки (непосредственное наблюдение показало, что верхний извлекался более сильным ударом), интервал между ними составлял примерно малую дециму. В. С. Синин не останавливался для записи, поэтому пришлось его записывать и фотографировать буквально на ходу. Его инструмент отличался сравнительно небольшими размерами и в основном принадлежал к тому же типу, что и «модель» Г. Калинина (*см. схему 3*).

Еще раз мне довелось встретиться с пастушьим барабаном через два года, в июле 1966 года, в Пучежском районе Ивановской области в последний день экспедиции. В трех деревнях пастухи продемонстрировали мне сгонные сигналы около своих домов, уже после возвращения стада, причем барабанили один лучше другого. В деревне Рамешки мне сообщили, что пастух барабанит только утром. Барабанят и в окрестных деревнях: Верецагино (около Зарайского) и под Лежебоковым, где я издали слышал игру в шестом часу дня. В самих Рамешках немного барабанил пастух В. И. Доронин. Его «барабанка» была сосновая, доска длинная (около метра), палочки березовые (*см. фото 3, нотацию 3, схема 4*). В деревне Пищунихе у пастуха Н. И. Евсеева (родом из д. Поселихино, 53 лет), который пасет уже 27-й год, тоже была сосновая «барабанка» (хотя он считает лучшим материалом ель). Палочки были березовые и имели в верхней части полукруглое углубление, по-видимому, для удобства захвата пальцем, так как они не были привязаны (*см. фото 4, схему 5*). Барабанил Н. И. Евсеев хорошо и кроме того сообщил интересные сведения об инструменте. По его словам, доска должна быть ровной, предпочтительно без сучков. Он различает доски по размерам: его инструмент относится к типу длинных, а короткий он называет «визгун». В игре Н. И. Евсеева заметны на слух два тона: более высокий звук получается в результате удара в середину доски, низкий — ближе к нижнему краю, где образовалась даже выбоинка от постоянных ударов (*нотация 4*). Н. И. Евсеев говорил, что все в округе и в селе Сокольском барабанят и посоветовал побывать в деревне Абызихе, где пастухом был П. И. Щербаков, 56 лет. Он пас немного в детстве, ко времени нашей встречи пас на ферме третий сезон. Мы беседовали около фермы, когда уже совсем стемнело, и потому детали инструмента нельзя было разобрать как следует. В темноте я дописал последнюю кассету. Инструмент его, по-видимому, тоже относился к типу длинных (притороченный к взрослому велосипеду, он занимал примерно $\frac{2}{3}$ или $\frac{3}{4}$ его длины), две бутылкообразные палочки были привя-

заны к доске, как у Г. Калинина. П. И. Щербаков, пожалуй превосходил всех мною слышанных пастухов техникой и изяществом игры (*нотация 5*). Все трое утверждали, что в этой местности пастухи только барабанят, но не трубят.

Летом 1964 года в Костромской области, между Макарьевым и Мантуровым с пастушьим барабаном встретила И. К. Свиридова (руководитель экспедиции Кабинета народной музыки Московской консерватории). Она привезла с собой «детский» экземпляр инструмента, который хранится сейчас в Кабинете народной музыки (*схема 6*). И. К. Свиридова рассказывала, что один или два раза видела и слышала «взрослый» пастуший барабан, но не записывала.

На экспедиционных отчетах Кабинета в 1964 году привезенные нами записи и экземпляры пастушьего барабана возбудили известный интерес фольклористов Москвы, а затем и Ленинграда.

В 1965 году В. М. Щуров (руководитель экспедиции Кабинета народной музыки Московской консерватории) записал игру на пастушьем барабане И. Г. Соколова в деревне Коварзино Кирилловского района Вологодской области (*нотация 6*). Спустя 8—9 лет после экспедиции, В. М. Щуров сообщил по памяти, что инструмент напоминал по форме пастуший барабан из Горьковской области, описанный Н. М. Бачинской. Умещался этот инструмент на груди (т. е., очевидно, принадлежал к типу коротких) и имел две палочки.

К. М. Бромлей, ездившая в экспедиции от Фольклорной комиссии СК РСФСР, в конце 1960-х годов столкнулась с пастушьим барабаном в Любимском районе Ярославской области. Сидя в самолете местной линии, она увидела в иллюминатор пастуха, пасшего стадо прямо на травяном аэродроме. На шее у него висела доска (типа коротких). Сидевшие с ней рядом местные жители объяснили ей, что это «барабан» (тоном, указывающим на то, что инструмент был им хорошо знаком). В 1972 году в Ярославле К. М. Бромлей слышала о пастушьем барабане от пожилого уроженца поселка Пречистое Первомайского района той же области. Тогда же в селе Коза того же района она слышала, как под «барабанку» женщина пела частушки. Эта «барабанка» представляла собой сосновую доску прямоугольной формы с закругленной и суженной верхней частью, палочки были слегка изогнуты. Южнее линии Пречистое — Любим в Ярославской области протекает граница распространения пастушьего барабана, так как в Даниловском районе К. М. Бромлей обнаружила уже короткие натуральные трубы, а южнее излучины Волги — рожки. В 1975 году в Сандогоре Костромского района Костромской области ей сообщили, что там мелкий скот (коз, овец) сзывали «барабанкой», а коров — жалейкой. (Сведения о поездках 1972—1973 годов собирательница сообщила автору статьи в 1974 году).

В 1974 году методист по фольклору Горьковского областного Дома народного творчества (ныне — Областной научно-методический центр народного творчества и культурно-просветительной

работы) Е. М. Чивикина в устном сообщении автору статьи указала на распространенность пастушьего барабана в Варнавинском, Ветлужском, Городецком, Ковернинском и Чкаловском районах Горьковской области (местное название — «барабанта»). Кое-где под него пляшут. По описаниям Е. М. Чивикиной, доски пастушьего барабана трапециевидны и относятся, по-видимому, к коротким. Дырочки в досках имелись почти у всех виденных ею пастушьих барабанов («чтобы были звончее»). Попадались палочки и цилиндрической формы (они не привязывались) и разновеликие изогнутые (подвешивались на шею наподобие детских рукавичек)¹.

В 1981 году А. А. Банин записал на пленку игру нескольких пастухов в Семеновском районе Горьковской области (его нотации см. с. 150—174 настоящего издания). Один из этих пастухов, Я. П. Хрулев, 62 лет, из деревни Тарасиха, выступил 12 октября 1981 года на музыкально-этнографическом концерте во Всесоюзном Доме композиторов (см. *фото 5, схему 7*).

В русском разделе экспозиции Государственного музея этнографии народов СССР (Ленинград) на стенде «Уход за скотом» находится экземпляр «барабана», происхождение которого указано по дореволюционному административному делению (Владимирская губерния, Гороховецкий уезд, деревня Иваново). Так как южнее Оки у Горького инструмент никогда не наблюдался, а северная часть Гороховецкого уезда охватывает нынешний Пестяковский район Ивановской области, где форма и крепление колотушек четко отличаются от рассматриваемых, — следует думать, что этот барабан найден в нынешнем Чкаловском или Заволжском районах Горьковской области. Трапециевидная еловая или сосновая доска относится скорее к типу коротких, дырочек на ней нет. Две сделанные из суков палочки свисают ниже доски, будучи привязаны каждая за выемку в верхней части к пеньковым веревкам, соединенным узлом на конце хлопчатобумажной, которая в свою очередь навязана на витую лыковую веревку, а уже последняя надевалась на шею (см. *схему 8*).

Летом 1972 года филолог С. И. Дмитриева фонографировала и сделала фотографию пастушьего барабана в деревнях Долгово и Татаурово Парфеньевского района Костромской области (экспедиция московского Института этнографии). Инструмент в деревне Долгово представлял собой продолговатую доску с мелкими выемками по верхним углам. Длинные цилиндрические палки не привязывались, их держали за середину, зажав в кулаке (см. *фото 6, схему 9*). С. И. Дмитриева записала в обеих деревнях образцы редких календарных песен — окликанья Егория и частушки под «барабанку» (в Долгове частушки пели еще и под самоварную

¹ В упомянутом сборнике рефератов (205, с. 149) говорится о «привязанной к доске выструганной палочке-колотушке» (упоминание палочки в единственном числе является, очевидно, редакционной погрешностью).

трубу), а наигрыши на барабанке и плясовую под ее аккомпанемент — в Татаурове (нотации 7—9).

Нотации плясовой («Две копейки, три копейки, пятачок»; д. Татаурово) и частушек из обеих деревень не публикуются вследствие несовершенства магнитофонной записи. Два коротких стандартных наигрыша (д. Татаурово) не представляют для нас интереса. Егорьевские песни, приуроченные ко дню первого выгона скота на пастбище, состоят из двух частей: окликанья (пение под окнами избы во время поздравительного обхода дворов) и благодарения хозяев за угощение. Сопровождающие наигрыши дают ритмическую канву для напева или дублируют ритмический рисунок песни, а не образуют самостоятельную ритмическую партию. Отметим структурную родственность песни и наигрыша — два двухчетвертных такта. Если у обычных наигрышей на барабанке вступительный раздел может быть, а может и не быть, то егорьевские песни, исполняемые во время обряда как правило имеют ригурнели во время подхода к дому и перехода к следующему. Участие пастушьего барабана в архаичном обряде послужит нам ниже для аргументирования одного из положений.

В 1972 году по материалам фольклорно-этнографической группы ленинградского Института этнографии под руководством Г. Г. Шаповаловой в городе Чухломе Костромской области был снят цветной фильм, где запечатлено «окликанье Егория»¹. Обряд был реконструирован участниками местной самодеятельности по воспоминаниям и под руководством учительницы К. А. Сафоновой. По ее словам, накануне Егорьева дня «ребята, подростки и более взрослые ходили поздней ночью (часа в 2—3 начинали) по домам и пели Егорья». Окликальщики должны были подойти к каждому дому; пропуск дома почитался его хозяевами как несчастье. В составе группы был пастух, барабанщик на небольшом инструменте во время передвижений участников от избы к избе и аккомпанировавший пению егорьевской песни (нотация 10).

Ритмический рисунок и темп барабанного наигрыша в обоих случаях несколько разнился. Извлекаемые звуки были довольно высокими. Доска была фигурная, особенно по нижнему краю (и даже украшена синим ободочком — дань самодеятельности, как и костюмы). Цилиндрические длинные палки не были привязаны. Их держали в кулаке за верхнюю часть. Пастух играл, вращая предплечьем, ударяя иногда несколько раз подряд одной палкой. Дырки в доске отсутствовали (см. рис. 1, схему 10). О том же обряде с участием «барабанки» в Нейском районе Г. Г. Шаповалова сообщает в статье «Егорьевский цикл весенних календарных обрядов у славянских народов и связанный с ним фольклор» (см. 216, с. 133).

¹ «Русские календарные обряды», одна часть; оператор А. В. Оськин. Лаборатория учебной и научной кинематографии ЛГУ, 1978. Фрагмент фильма с пастухим барабаном демонстрировался в декабре 1974 года на инструментоведческой конференции в Москве после доклада автора статьи. Экземпляр барабанки находится в ленинградском Институте этнографии (№ 2933—31а—в).

В начале 1978 года весьма осведомленный методист по фольклору Костромского ОДНТ (ныне ОНМЦ) В. Я. Груздев сообщил мне, что «барабанка» известна ему в Буйском, Макарьевском, Мантуровском, Палкинском, Пыщугском, Солигаличском и Чухломском районах. Доска здесь обычно липовая и в отличие от досок во всех других областях часто имеет фигурные вырезы по краям. Палочки тоже липовые, цилиндрические; мужчины их не прикрепляют к доске, женщины иногда привязывают их веревками к запястьям. В отдельных случаях встречаются палочки с круглыми наконечниками (верхним или нижним — не уточнено). Однажды встретилась барабанка с четырьмя (!) палочками. Они зажимались между пальцами наподобие ложек.

Последние сведения по Костромской области поступили в конце 1980 года от заведующей Кабинетом народной музыки Института им. Гнесиных Т. В. Кирюшиной, также видевшей «барабанку» в Буйском, Кологривском, Макарьевском, Межевском, Островском и Палкинском районах в 1974—1980 годах. Видели инструмент и под Вохмой. Прежде всего следует обратить внимание на чисто русское название бытующего в этих местах инструмента «пастухáлка» (Островский район), «пастушка», «пастушня», а также «стуко-талка» (Нейский или Парфеньевский район), и «брякоталка». Инструмент имел 2 непривязанные и несвязанные палки, которые при игре зажимались вертикально в кулаке. Одна из них (делалась из яблони) должна была быть тяжелее другой (из ивы). Пастух Б. В. Елесин из села Горчуха Макарьевского района сделал в 1979 году на заказ два практически одинаковых экземпляра инструмента, находящиеся сейчас в Кабинете народной музыки Института (см. *схему 11*; доска из ели, на ней предполагалось сделать несколько отверстий). На экспедиционной фотографии он снят с рабочей барабанкой (см. *схему 12*). Записи из Буйского и Кологривского районов расшифрованы (*нотации 11 и 12*). На музыкально-этнографическом концерте в Центральном Доме художников 19 декабря 1980 года Т. В. Кирюшина представила Б. В. Елесина слушателям (*фото 7*). При игре он оттягивал доску от живота вперед ладонью левой руки и локтем правой. Правая палочка выбивала сильную долю, а левая — слабую. Палочки при ударах чередовались.

Значительный по объему материал по пастушьему барабану привезли студенческие экспедиции Ленинградской консерватории в 1972—1975 годах из Вологодской области. Ниже приводятся выдержки из экспедиционных дневников (с любезного разрешения сотрудников Кабинета народной музыки ЛОЛГК) и из рассказов участников.

В деревне Жёрнаково Грязовецкого района (1972) на пастушьем барабане играют все понемногу. Специально выделенного пастуха в деревне нет. Пасут по очереди, вешая «барабан» на избу тому, кому завтра пасти. Доска там прямоугольная с неглубокими плавными выемками (около 10 см длиной) на месте верхних углов; длина доски около 60 см. По форме она напоминает инструмент

Елесина. Палочки цилиндрические непривязанные, длиной около 25 см. Барабанят все, но вместе с тем играют хуже и ритмика беднее, чем у постоянных пастухов. Были сделаны короткие записи от О. А. Кругловой и от Н. П. Широлина (см. *нотации 13 и 14*). Инструмент был тогда отмечен также в Сямже Харовского района.

В 1973 году обследовался Кичменгско-Городецкий район. Он принес самые интересные данные. Инструмент там называется обычно «пастухальница» (и «пастухаль»; весьма существенно для нас чисто русское происхождение этого названия), игра на нем — «пастухать». В качестве похвалы хорошей игры говорят: «Играет так, чтоб плясать хотелось»¹. В д. Чирёдка Куриловского сельсовета члены экспедиции беседовали с пастухом В. С. Суетиным, 45 лет. По их просьбе он сделал пастухальницу за час, выбрав в лесу березовые «кривульки» для палочек (эта пастухальница хранится в Кабинете народной музыки Ленинградской консерватории). У его инструмента прямоугольная короткая без дырок доска из пихты (доску там делают также и из ели). Во время игры доска висит на уровне пояса; при ходьбе — на плече сбоку. Палочек две, они одинаковы по длине, изогнутые, в сечении квадратные (в нижней половине) и круглые (в верхней), привязаны к доске по одной на концы общей веревки за выемки в верхней части палочек (*рис. 2, схема 13*). В. С. Суетин сказал, что «их привязывают узлом сбоку после того, как отпастухают». Он вспомнил, что доску делали «из пихты, чтобы звончѣе. Можно и из еловины. Близко — так всё равно, а из пихты далѣко чуть (т. е. слышно). Все пастухи умели пастухать. Женщины не пастухали. По деревне идешь — играешь, далѣко чуть. Хозяйки слышат, что скотину собираешь. Волков ходили пугать вокруг поскотины [места, где пасется скотина]. По лесу ходишь, и всё доска на боку есть»². По словам В. А. Еремина из деревни Курилово, игра на пастухальнице — лучшее средство загонять коров (чтобы они слушались). Тот, кто по-настоящему умеет пастухать, делает это «с переборами». Переборы меняются в зависимости от намерений пастуха (каждый «перелив» должен воздействовать на стадо по-своему). Бригадир из той же деревни отличает, так сказать, художественное исполнение на инструменте — с «переборами» (как, по его мнению, играет В. С. Суетин) от нехудожественного (просто «дробить»; ср. ниже с «просто стуканьѣ» А. Ф. Малыгина). В. С. Суетин добавил, что «и частушки под нее пели от скуки». На вопрос о сопровождении танцев игрой на инструменте, он ответил, что «под пляску не бывало у нас на па-

¹ Здесь и далее в кавычки берутся выдержки из высказываний пастухов, зафиксированные в экспедиционном дневнике 1973 г. (хранится в Кабинете народной музыки ЛОЛГК, тетрадь № 738).

² Не встречающаяся в других русских областях функция инструмента отпугивать хищников от стада нашла отражение в повести «Привычное дело» В. И. Белова, уроженца д. Тимониха Харовского района Вологодской области: «Медведица в отчаянии бросилась на [корову] Рогулю еще раз, но тут прибежал пастух, закричал, заколотил в барабанку, и медведица, плача, ломая сучья, исчезла в чапыжнике» (18, с. 76).

стухальнице». Кроме нее звучали еще рожки (жалейки), причем В. С. Суетин объяснял это так: «Еще рожок сделаешь из лыка [лыковым был только раструб жалейки] и дудишь для развлечения, ведь скучно целый день сидеть». Наконец, он упомянул совершенно особую разновидность инструмента: «В лесу на тычках, рассохах (деревянная рогулька, воткнутая в землю) висят большие пастухальницы метра два длиной и шириной в ствол дерева, из пихты». Они привязаны веревками в горизонтальном положении («большая — так не колыхается»). В поскотине их штуки 3—4; их не переносят с места на место. Иногда они просто устанавливаются на невысокие козлы. Такие пастухальницы, близко родственные прибалтийским сигнальным инструментам типа била (см. ниже), зарегистрированы в русском регионе пока лишь в Кичменгско-Городецком, Тотемском и, возможно, Харовском районах Вологодской области.

В. С. Суетин записан на пленку один и вместе с С. И. Кокаревым (*нотации 15 и 16*). Кроме того, в сопровождении В. С. Суетина записаны частушки, но качество записи, да и аккомпанемента, не позволяет их расшифровать. В деревне Лубозино того же сельсовета были записаны Е. И. Нечаева (ее игра неуверенна и отрывочна, поэтому нотация не приводится) и С. Д. Бушманов (*нотация 17*). В дневнике экспедиции записано его замечание о материале для изготовления пастушьего барабана: «Надо пастухаль пихтовую делать, а то ведь елка-то — не то».

В 1974 году маршрут экспедиции пролегал через Тарногский район. Там встретилось очень любопытное явление: близкое соседство «рожков», «трубок» (жалеек) и пастушьего барабана, что указывает, очевидно, на пограничность бытования обеих групп сигнальных инструментов, как правило, не смешивающихся друг с другом. В деревне Першинская (южнее станции Илеза) сказали: «У нас был рожок, а за рекой (в деревне Великая) — там только барабанки».

Наконец, летом 1975 года «барабанка» встретилась в Тотемском районе. В деревне Мосеево В. Н. Бураковой сообщили, что там раньше у каждого пастуха были рожки (жалейки) и барабанка. Этот факт в Вологодской области обнаружен также лишь в Кичменгско-Городецком, Тотемском и Харовском районах и является таким же исключением из общего правила, как и наличие в тех же самых районах большой пастухальницы (кстати, и то, и другое отмечается у финно-угорских народов). Следует принять во внимание, что в этой деревне традиционные обряды, судя по рассказам жителей, основательно разрушены. Так что необычное употребление инструментов может быть связано не только с финно-угорским влиянием, но и с общей утратой традиций. Не исключено, конечно, что эти факты могут быть объяснены и какими-то другими причинами.

В местности, называемой Сónдуга (по наименованию озера), в деревне Талашово Вожбальского сельсовета Тотемского района Вологодской области записана «барабанка» у пастуха А. Ф. Ма-

лыгина, 53 лет. В Кабинет народной музыки Ленинградской консерватории был доставлен его экземпляр инструмента: доска из ели, с глубокими полукруглыми вырезами по верхним углам, с тремя дырочками посредине в ряд (он считал это количество оптимальным), с двумя березовыми слегка изогнутыми не связанными палочками равной длины (см. *рис. 3, схема 14*). А. Ф. Малыгин сообщил ценные сведения о «барабанке» (дневник 1975 г., № 877); инструмент делается обычно из пихты, палочки «берестовые». В доске он обязательно делает дырки — три, больше не надо, а то «звук уходит куды-то не туда. Я всяко испытал». Инструмент звучный — «на шесть километров подает». Оказывается, звук «барабанки» может меняться в течение дня: лучшим он бывает утром и вечером, «днем уже звук не тот, глухой». Играл он при утреннем сборе стада («на утро»), «утром в лес пригоняешь, кругом забора поскотину обходишь, всё пробарабанишь до 11 часов». Играл чтобы «скотина знала, что хозяин уже с ней, и чтобы зверь боялся». Кроме того, если коровы разбредутся, их «не собрать». «Надежда только на это» (на «барабанку»). В прошлом у них было две дневных дойки — в 12 и 5 часов. Пастух сигнализировал дояркам оба раза («на дойку» и «на 5 вечера»). «После 12 часов не брал барабан» (до 5 часов). Затем сбор домой, и когда «идут домой — [он играет] одной палкой». К одному из последних сигналов относится название «Разгон». Барабанил весь сезон — «как возьмешь [инструмент] весной, так и от него никуда». При игре он для лучшего резонирования «на весу должен быть, на животе плохо». А. Ф. Малыгин подтвердил, что у них также бытует стационарный пастуший барабан, помещаемый возле шалаша, где отдыхает пастух. «У шалаша доска висит широкая, более метра, и вот колотишь по ей — просто стуканье». Последнее слово несомненно указывает на то, что стук на стационарном инструменте не приравнивается к игре «с перебором», а представляет собой «чистый сигнал» узко утилитарного назначения: коровы «поймут, что от них не ушел». Но А. Ф. Малыгин «особенно в шалаше не находился», а ближе к скоту. Стационарный пастуший барабан в Сónдуге висит также в горизонтальном положении на уровне лица — плеч. На нем играют двумя палками, стоя перед ним. Игру А. Ф. Малыгина на стационарном инструменте экспедиция Ленинградской консерватории засняла на узкую киноплёнку в его дворе (*нотация 18*). А. Ф. Малыгин рассказал, что пасти коров его учил пожилой односельчанин, а играть на барабане он начал «самоуком».

В очерках В. И. Белова, посвященных циклам деревенской жизни, есть раздел о пастухах. Там идет речь и о пастушьем барабане; необходимо только иметь в виду, что писатель говорит в произведении не об одной лишь Вологодской области, но и об Архангельской, шире — обо всем русском Севере. Поэтому барабанка и духовые выступают тут совместно: «Пастух первым в деревне поднимается на ноги, то есть перед восходом. Он идет по улице, играя в рожок и барабая в барабанку: это всеобщая

побудка. Хочешь не хочешь, выгоняй скотину (Павлик — пастух в деревне Тимонихе имел большую, метра на полтора длиной, трубу, сделанную из дерева и бересты. Он играл на этой трубе незатейливую мелодию, да так громко, что многие ворчали). ...

Рожок или дудка пастуха веками печально звенели в русском лесу, сквозь отрешенно-широкий лесной шум. Коровы знали несколько музыкальных колен. Они выполняли такие музыкальные команды: 1. Выходи из дворов. 2. В прогон! В прогон! 3. Делай, что хочешь. 4. Опасно, беги. 5. Общий сбор в одном месте. 6. Домой! и другие команды. Две сухие, плотные, как кость, вересовые палочки да чувство ритма — и старательный подпасок быстро выучивался пускать по лесу такую звонкую, такую замысловатую дробь, что жующие жвачку коровы почтительно взмахивали ушами. Люди на близком покосе разгибали спины и восхищенно прислушивались.

Звери впрямь побаивались этого звонкого ритмичного стука. У пастуха кроме малой, которую он всегда держал при себе, в разных концах покоса имелись еще и большие барабанки. Они висели постоянно в определенных местах, каждый идущий мимо считал своим долгом побарабанить. Особенно любили это занятие дети, путешествующие за грибами, ягодами, или на покос, или драть корье вместе с большими. Позднее в лесу начали весить какие-нибудь железные штуки, отвал от плуга, например (в деревне с помощью такой же штуки бригадир созывал людей на работу)» (19, с. 130—131) ¹.

Последняя запись пастушьего барабана в Вологодской области была сделана в конце марта — начале апреля 1978 года лингвистом С. Е. Никитиной в деревне Злобиха Арзубихинского сельсовета Харовского района Вологодской области от А. А. Смирновой. Инструмент имел короткую (около 44×16 см) прямоугольную доску и две непривязанные палки, верхние концы которых зажимались вертикально в кулаке, так что играть можно только вращением предплечья (ср. с костромскими, горьковскими и коми-пермяцкими инструментами). От А. А. Смирновой записан небольшой наигрыш на утренний сгон скота (см. нотацию 19, фото 8).

Приведенные выше сведения исчерпывают данные по русскому пастушьему барабану, известные автору на 1983 год. Но обзор фактических данных нельзя ограничить одними лишь русскими материалами, поскольку у соседних народов (главным образом, на северо-западе и преимущественно из финно-угорской группы) имеются такие же или сходные с пастушьим барабаном инструменты. Это «пу барабан» у коми-пермяков, «барабан» у вепсов, «лепенялаута» у карел (или финнов), а также родственные им «локулауд» у эстонцев, «клабурис» у латышей и «табалас» у ли-

¹ Кстати, у В. Белова есть еще шуточный рассказ «Миша-хыщник», в котором также упоминается барабанка: «Подрядился он в пастухи... Я ему барабанку выстрогал да две колотавочки. Барабанить выучился дородно. Бывало, по лесу идешь, слушаешь. Любо сердцу» (18а, с. 171).

товцев. Их рассмотрение проливает дополнительный свет на некоторые особенности и историю пастушьего барабана, а с другой стороны — дополняет наши представления о культурных взаимосвязях славянских и финно-угорских народов.

В Коми-Пермяцком национальном округе интересующий нас инструмент обнаружен П. И. Чисталевым в июле 1968 года. Он называется «пу барабан» — «деревянный барабан» (диалектное название в Прилузье: «пу пöв» — «деревянная дощечка»); «представляет собой деревянную подвеску-дощечку прямоугольной формы с закруглениями в верхней части... Пу барабан изготавливается «для звонкости» из еловой дощечки длиной 450—500 мм, шириной 200—250 мм, толщиной 15—20 мм. Сквозь пробитые отверстия протягивается и привязывается ремешок или веревка. Затем из березовых или ивовых палок вытесываются две колотушки длиной 250—300 мм. Во время ходьбы инструмент поддерживается перекинутым через левое плечо и шею ремешком и носится сбоку на бедре, а палочки-колотушки — за поясом. При игре инструмент слегка смещается вправо, а палочками наносятся ритмичные удары по поверхности и торцевой части дощечки. При этом извлекаются довольно гулкие разновысотные (в малую и большую терцию) звуки. Средняя часть дощечки издает более высокие звуки, торцевая часть — более низкие...

Существует несколько типов сигналов-наигрышей на таких барабанах: «нуöтöм-ваетöм» — на выгон и пригон, «корсьöм» — на поиск, «öктöм-грудитöм» — на сбор в груду. Сигнал на выгон в лес, на пастбище и пригон домой выполняется ударами двух палок в определенной ритмичной последовательности (см. *нотацию 20*). Сигнал на поиск и сбор более простой по ритмическому рисунку, он выбивается одной палкой (правой рукой) и сопровождается специальными выкриками: «Теп, теп, теп, теп, теп! Эх! (на поиск), «Э! О! Э! Му!» (на сбор) (см. *нотации 21, 22*).

В летнее время ранним утром из конца в конец деревни проходит профессиональный пастух и своими сигналами — гулками ударами в барабан — оповещает хозяек о наступившей поре выгона скота... Пастух Е. М. Балувев из деревни Отопково Кочевского района Коми-Пермяцкого национального округа... рассказывает... «Коровы-то слушают, привыкли уже; другие «ту-ту-ту» играют на дудках, а у нас — барабан...» «В лесу потому еще играешь, чтобы медведь не вышел, чтобы он боялся» (222, с. 95—96, 134—135, 137—138, *схема 15*).

Соответствие формы инструмента, ношение его пастухом на себе, совпадение функции и даже названия у коми-пермяков и у русских явно не случайны. По нашему мнению, они объясняются заимствованием пастушьего барабана у русских. И хотя всегда существует принципиальная возможность объяснить возникновение и развитие сходных инструментов результатом действия сходных причин в сходных условиях, — в данном случае всё же видимо следует признать если не заимствование, то по меньшей мере значительное воздействие русского пастушьего барабана на пу бара-

бан. К тому же следует учесть, что последний обнаружен пока только в одном районе Коми-Пермяцкого национального округа по соседству с русским населением. Функция пу барабана, сходная с функцией русского пастушьего барабана, дополнена функцией, свойственной инструменту у финно-угорских народов.

Вспомним, что у коми бытует струнный смычковый инструмент, называющийся «сигудок», сходный с русским гудком и несомненно испытывавший на себе влияние последнего (223, с. 153). Оба факта взаимно подкрепляют наше предположение об указанном воздействии. Разумеется, не следует его и переоценивать, учитывая принадлежность родственных пастушьему барабану инструментов к финно-угорской материальной культуре (см. ниже).

О наличии «барабана» у другого финно-угорского народа — вепсов (деревня Сидорово Бокситогорского района Ленинградской области) сообщила автору в 1975—1976 годах эстонская фольклористка И. Рюител. И в этом случае название инструмента свидетельствует о русском влиянии, тем более вероятном, что взаимодействие русских и вепских элементов прослеживается и в материальной культуре, и в песенном фольклоре вепсов. Инструмент, по словам И. Рюител, бытовал в деревне давно и представлял собой прямоугольную доску, без закруглений и сужений с двумя цилиндрическими непривязанными палочками. С ним обходили деревню, чтобы пугать диких зверей и... воров.

К сожалению, фольклор вепсов изучен еще очень слабо. Поэтому говорить о распространении у них пастушьего барабана (а вепсы при своей общей немногочисленности насчитывают несколько более или менее изолированных групп) мешает скудость добытых данных¹. В литературе, благодаря указанию П. И. Чисталева, нам известен единственный случай изображения вепского барабана (см. *рис. 4*). По внешнему виду он очень близок к типу коротких русских инструментов, трапециевидная доска подвешивалась на ремне. Оригинально выполнено прикрепление палочек: ремень, к концам которого они привязаны, пропущен через щелевую прорезь посредине верхней части доски. В издании рисунка приведен без всякой аннотации и даже без наименования — просто как «бытовой предмет» (см. 142, с. 328).

Таллинский фольклорист И. В. Тынурист любезно ознакомил меня со справочником, в котором упоминается карельская (или финская) разновидность пастушьего барабана — *lepenälauta* (дословно — «говорящая доска»). Инструмент назван там «карельским». Это может означать, что инструмент по традиции именуется карельским (являясь финским), либо он принадлежит этническим

¹ В частности, не выяснено, почему в иных селах вепские пастухи подают сгонные сигналы не на барабане, а на жалейке сойт с длинным толстым раструбом, встречающимся и в других местах Ленинградской области. Один такой пастух — С. Никитин, 1927 г. р. снят в превосходном фильме эстонского режиссера и сценариста Л. Мери «Ветры Млечного пути» (1978); фильм снимался в д. Федрамяэ куста Майгярвэ того же Бокситогорского р-на Ленинградской обл.

карелам, живущим в Финляндии. Лепенялаута «представляет собой широкую и тонкую осиновую доску, которую носили с собой пастухи и с помощью звучания которой отпугивали зверей (от стада) по дороге через лес. Звук получался, когда по доске барабанили деревянными колотушками, которые прикреплялись к доске кожаным ремешком» (260, с. 104)¹. На рисунке отчетливо видна выгнутая по продольной оси прямоугольная доска длиной, по-видимому, около 70 см и шириной сантиметров 30 и две колотушки в форме пестика-толкушки — совершенно неожиданная параллель к форме палочек в Ивановской области (см. *рис. 5*). Наружу или вовнутрь выгнута доска, судить по рисунку трудно. Очень своеобразно прикреплен ремень, соединяющий палочки, к носильному ремню.

Теперь можно подвести некоторые итоги рассмотрению конструкции пастушьего барабана. Его оформление отличается поразительным разнообразием. Это касается как конструкции инструмента в целом, так и отдельных составных его элементов. Варьируется практически все;

длина доски («визгуны», короткие — длиной около полуметра, длинные — около метра);

форма доски (прямоугольная, трапецевидная — обе со скошенными углами, выемками или закруглением сверху, фигурная) и ее материал (пихта в Вологодской области, ель, сосна; липа в Костромской области, осина в карельском барабане);

наличие либо отсутствие отверстий в доске (не подвесных), а также их количество и расположение;

ровность или выгнутость доски;

форма палочек — «барабанок», «колотавок» (цилиндрические, изогнутые и слегка расширяющиеся книзу, бутылковидные; круглые, овальные и квадратные в сечении, иногда с шарообразными наконечниками — тоже неожиданная параллель к эстонскому и латвийскому билу) и их материал (преимущественно береза, но встречаются и яблоня, ива, липа);

разно- или равновеликость палочек, их длина (от 20 до 35 см.);

неприкрепленность или способы прикрепления палочек с передней стороны доски (свободное крепление на общем подвесном шнуре через дырочки, прорезаемые в верхней части палочки, либо обвязка за выемку там же; привязка к шнуру, к запястьям, или к одному либо к обоим подвесным отверстиям, к специальной средней прорези; подвеска способом «детских рукавичек»);

наличие или отсутствие выемки либо желобка сверху у неприкрепленных палочек для удобства хватки, держание их между пальцами (игра при помощи пальцев или кисти) либо вертикальный зажим их верхней части в кулаке (игра посредством вращения предплечья);

¹ Переводом этого фрагмента я обязан сотруднику Гос. библиотеки им. В. И. Ленина А. Н. Зубареву. Первое известное нам упоминание лепенялаута (или лепеня) сделано Э. Аристе (см. 240, с. 20).

материал шнура (ремень, веревка — пеньковая, хлопчатобумажная или витая лыковая).

Пожалуй, более или менее неизменным (за нехарактерными исключениями) сохраняется лишь количество палочек — две, ношение инструмента на уровне пояса и толщина доски (1,5—2 см).

Можно выделить наиболее характерные комбинации устойчивых признаков. Так, длинные цилиндрические палочки обычно равновелики и не привязаны (Костромская и Вологодская области, Коми-Пермяцкий национальный округ). Изогнутые палочки (Горьковская и Вологодская области) бывают одна длиннее другой и привязаны к подвесным отверстиям. В Ивановской области (Пучежский и Пестяковский районы) употребляются равновеликие палочки бутылковидной формы, подвешиваемые с передней стороны инструмента на общем шнуре, пропускаемом через отверстия в верхней части палочек. Форма палочек с формой доски не коррелирует. Отверстия в доске обычны в Горьковской области, севернее они встречаются дважды в Костромской и один раз — в Вологодской области.

Обратимся теперь к прибалтийским инструментам. Именно их сходство с пастушьим барабаном, о чем шла выше речь, требует оговорок: они не принадлежат к типу собственно пастушьего барабана, но их следует считать родственными ему.

В упоминавшемся «Атласе музыкальных инструментов народов СССР» (29) о них говорится: «Лó ку ла уд — еловая или липовая доска, подвешенная на двух шестах либо на рогатинах и находящаяся всегда во дворе перед домом. Ударяя по доске деревянными молотками или палками с шарообразными наконечниками, оповещают людей о начале и конце полевых работ, об отдыхе и обеденном перерыве, извещают о стихийном бедствии и т. д. Для каждого случая существуют свои ритмические «формулы»-сигналы — их около двухсот. Иногда локулауды устанавливались в лесу с целью отпугивания волков. Локулауд повсеместно распространен и в настоящее время (с. 93)...

Кл á бу р и с, клабитис, клабеклис — сигнальный ударный инструмент... представляет собой деревянную доску, которую подвешивали к перекладине, укрепленной на шесте или на дереве. О доску ударяли двумя деревянными молотками и далеко разносящимися звуками сзывали на обед или оповещали о конце полевых работ. Удары производились в точной ритмической последовательности и в различных длительностях, по условному «коду». Полагают, что ритм ударов соответствовал ритму стиха, определявшего смысловое значение сигнала.

Клабурис использовали также во время зимних метелей, подавая сигналы заблудившемуся путнику. В настоящее время этот инструмент не употребляется (с. 99)...

Т á б а л а с — свободно подвешенная кленовая доска — род била. По доске ударяли колотушкой или железным брусом. Табалас был сигнальным инструментом, его звуками извещали



И. Г. Калинин.

Верх. Ландех Ивановской обл. 1964. Фото автора.



2. В. С. Синин на пастьбе.

Верх. Ландех Ивановской обл. Фото автора.



3. Пастух В. И. Доронин.
Рамешки Ивановской обл. 1966. Фото автора.



4. Пастух Н. И. Евсеев.

Пищуниха Ивановской обл. 1966. Фото автора.



5. Пастух Я. П. Хрулев на концерте в Москве.
1981. Фото автора.



6. Частушки под барабанку и трубу.
Долгово Костромской обл. 1972. Фото С. Иванова.



7. Пастух Б. В. Елесин на концерте в Москве.
1980. Фото А. Ф. Юрманова.



8. А. А. Смирнова.

Злобиха Вологодской обл. 1978. Слайд С. Е. Никитиной.

народ о сходах, пожарах, несчастных случаях и т. д. Этот инструмент давно забыт (с. 106)...

Дополним эти описания. В очень обстоятельной статье «Локулауд» (1934) эстонская исследовательница Э. Аристе датирует первое упоминание инструмента 1802-м годом. Локулауд подвешивали на веревке или проволоке, продетой через кольца на обоих концах к перекладине, лежащей на столбах или рогульках, вбитых в землю (более старинный способ), либо использовали для подвески близко стоящие деревья. По доске били, стоя на земле; если она висела выше — то стоя на подставке или лесенке. Длина доски — около 1,5 м, ширина — 25—35 см. Доску делали главным образом из березы, но нередко встречались дуб, клен, ясень, ель, попадаются сосна (восточные районы), рябина, можжевельник, яблоня, иногда — ольха, вяз, ива. Били по доске одним или двумя деревянными молотками из ели, осины, сосны, березы, а также дуба, ясеня, клена, ольхи. Э. Аристе приводит многочисленные ритмические фигуры на разные случаи с указанием чередования молотков (см. 240а, с. 8—14). Для этого она применяет скобки с обозначением правой и левой рук, направление штилей вниз — вверх и, наконец, «нитку». Сигналами зывают работников на обед, собирают скот домой и извещают о пожаре, собирают на молитву и сход (только у сету). Кроме того, на Хийумаа подавали сигналы кораблям во время густого тумана, а на Сааремаа отпугивали волков. В старину сигналы были более сложными, и впоследствии упрощались. С конца XIX века локулауд заменялся металлическими досками, а затем — колоколом. Э. Аристе упоминает в качестве аналогов локулауда стучальную доску в Финляндии и Швеции, а также в Германии (Hillebille), которую она считает славянским влиянием (не все ее указания на заимствование представляются убедительными); кроме того, она упоминает било или клепало, широко распространенное, по ее мнению, «в славянских странах» и являющееся обособленным и редким видом монастырского оповестительного инструмента¹.

Известный исследователь эстонской народной музыки Х. Тампере, опирающийся на статью Э. Аристе, считает, что часть эстонских инструментов — идиофонов полностью утратили свою музыкальную функцию: «Из последних может быть упомянуто било (lokulaud), которое применялось для звуковой сигнальной связи (с целью созыва народа, оповещения о пожаре и т. д.). При этом для разных случаев и на разных хуторах были выработаны свои ритмы» (259, с. 204). Тампере говорит, что по доске бьют двумя, реже одним молотком из березы или дуба (см. рис. 6; 259, с. 10). Наигрыши на локулауде относятся, по его мнению, к прикладной музыке, сочетающей, подобно трудовым песням, практические и эстетические функции; такую функцию в эстонской деревне локулауд выполнял вероятно уже давно (см. 259, с. 9, 11).

¹ Перевод английского резюме статьи Э. Аристе любезно выполнил М. Папуш.

По сообщению латвийской исследовательницы И. Э. Приедите, на клабурсе («клабатасе») из сельсовета Калеты Лиепайского района в 1942 году экспедицией Латвийского этнографического музея был записан сигнал:



Инструмент по конструкции идентичен тому, что зарисован в 30-е годы (?) профессором П. Шмитом в регионе Цесис (см. рис. 7). Он снабжен двумя колотушками с круглыми наконечниками (этнографический отдел Музея истории Латвийской ССР, № 2320). По мнению И. Э. Приедите, клабатасы (клабачасы, клабапасы, клабеклусы) такого типа более свойственны западной части Латвии. Удары одной палкой звали работников обедать, а двумя — оповещали о пожаре (см. 251а, с. 8, 15, 16 на обложке — цветное фото клабатаса, рис. 8).

Интересные факты о табаласе приводит литовский композитор и руководитель оркестра народных инструментов Й. Швядас: «Симонас Даукантас в «Budas senovės lietuvių, kalnėnų ir žemaičių» упоминает, а также старые жемайтцы рассказывают о старинном литовском музыкальном инструменте — табаласе. Это сухая доска из звонко звучащего дерева (клен, осина). Длина ее — от 50 до 90 см., ширина — 15—20 см., толщина — 3—4 см. В концах доски просверлены дырки, сквозь них пропущены веревки, на которых табалас висел в горизонтальном положении под крышей бани или клетки. Одновременно использовались 2—3 инструмента разной величины, чтобы получить звуки неодинаковой высоты. В табаласы чаще всего били молодые мужчины для развлечения. Даукантас пишет, что под музыку табаласов мужчины танцевали танец «Табалас». Звук табаласа короткий, сухой, очень громкий. Играют двумя палочками различные ритмические фигуры. Еще в 1915—1917 годах в Илакяй Скуодасского района кое-где табаласы использовались для сигнализации: приглашения жителей деревни в баню, сообщения о смерти человека и т. п.». Далее следуют примеры музыки на двух табаласах (258, с. 99—100; см. рис. 9)¹.



¹ Указание на источник и перевод любезно сделаны литовской фольклористкой Л. Буркшайтене. По ее сведениям, С. Даукантас (1793—1864) — историк из Жемаитии.

Встает закономерный вопрос: на каком основании мы часть инструментов идентифицируем в качестве истинного пастушьего барабана, части отводим место хотя и родственных, но иных, отличных от него, часть же опускаем вообще? Для ответа на него необходимо определить место пастушьего барабана в систематике инструментов.

В класс идиофонов (самозвучащих) типа ударных — к ним принадлежит пастуший барабан — входят и два отряда, инструменты в которых звучат от удара — соударяемых и ударяемых. Так как в пастушьем барабане звучит только доска, он относится к последним, и это сразу исключает из рассмотрения все соударяемые идиофоны: пластинчатые трещотки, ложки, различные соударяемые бруски (например, тоже пастушьи инструменты: пубедьас у коми и его аналог у финнов), встряхиваемые шумящие и звенящие, а также сторожевые колотушки, трещотки-вертушки и т. п. Из отряда ударяемых отпадают по различным признакам инструменты с выотно-определенным звуком (типа ксилофонов), тембрально-шумовые (типа треугольника), замкнуто-коробчатые с внутренним свободным ударником (погремушки), а также хозяйственные деревянные орудия для обработки, которые можно было бы интерпретировать как ритмические инструменты, так как при работе возникает упорядоченный ритмический рисунок (звучит само орудие труда): ступы, бревна, на которых отбивают холст, трепала для обработки льна, цепы, рубели для стирки белья и т. п.¹.

После сделанных исключений остается лишь семейство сигнальных инструментов. Из интересующих нас деревянных народных инструментов в него входят только два вида со своими разновидностями: пастуший барабан и било. Для их различения между собой мы привлекаем несколько признаков — конструктивные, функциональные и музыкально-ритмические. Сразу же подчеркнем, что определяющими они становятся только в комплексе, а не порознь. Впрочем, комплексность признаков, позволяющая уверенно опознавать и разграничивать те или иные явления (например, варианты песен, их ареалы и т. п.), является обязательным методологическим требованием при решении практически любой фольклористической проблемы.

Конструкция пастушьего барабана обеспечивает переносность инструмента (длина доски не превышает метра, она подвешена на уровне пояса и допускает игру на ходу, две палочки позволяют выполнять сложный ритмический рисунок). Ритмическая изощренность — характерная черта, отличающая наигрыш на пастушьем барабане, примитивная ритмика — всегда явный признак невысо-

¹ Не следует смешивать пастуший барабан и с таким чисто шумовым инструментом, как печная заслонка или самоварная труба. Заслонка явно тяготеет к обряду и по существу является чем-то вроде сакрального шумового инструмента. Ее ближайший родственник — южнорусская коса. Кстати, обе часто фигурируют на свадьбе.

кого уровня игры. Функция пастушьего барабана неизменно связана так или иначе с пастьбой.

В отличие от пастушьего барабана било всегда стационарно, подвешивается на подпорках вблизи жилища, размеры доски существенно больше метра, его подвеска, как представляется, вертикальна (горизонтальная встречается у монастырского била). Но главное — его оповестительная функция: сигналы времени, сбора жителей, тревоги. Для названных целей оказывается вполне достаточно одной колотушки, да и особая ритмика тут вряд ли требуется. Обычно для таких сигналов важен лишь тембр и темп. В принципе для ритмического облика сигналов, подаваемых на биле, характерна безусловная узнаваемость, легкая «читаемость», которые требуют простоты. У прибалтийских разновидностей била ритмические фигуры сильно уступают в сложности таковым же на пастушьем барабане у опытных исполнителей.

К. А. Вертков писал: «Било — деревянная или металлическая доска (брус), по которому ударяли молотком (палкой). В древности это был бытовой и военный сигнальный инструмент; в дальнейшем им пользовались, главным образом, вместо церковного колокола» (31, с. 100). Било известно с XI века, как свидетельствует Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. От всех пастушьих барабанов било в позднейшее время отличалось материалом — чугунная доска, заменявшаяся иногда рельсом или другим металлическим предметом. В этих случаях и функция и материал била целиком отвечали таковым же колокола, — также стационарного сигнального инструмента с единственным ударяющим предметом. Ранее для била в лесном краю несомненно использовалось дерево — излюбленный материал северных русских крестьян до сего времени, широко применявшийся и в средневековых русских городах (Новгород и др.). Нельзя себе представить более естественного и простого в этих условиях сигнального инструмента, чем звонкая деревянная доска с деревянной же колотушкой, так же, как и простейшие из возможных равномерные сигналы на ней.

Имелась еще одна разновидность била, отличавшаяся от обычных особой конструкцией (но не функцией!) — монастырское било. Оно было изогнуто наподобие коромысла и подвешивалось за середину в горизонтальном положении (например, в Печерском монастыре под Псковом и в Троице-Сергиевской лавре). Эта относительно редкая разновидность упоминается для полноты картины.

Прибалтийские инструменты, сведения о которых взяты из «Атласа», отнесены там к разновидностям била. Х. Тампере определенно называет локулауд билем. Э. Аристе также объединяет в одной группе локулауд, латышский клабурис и русское церковное било, а кроме того — лепенялаута, русскую и латышскую колотушку с бьющим шариком, даже айньские и филиппинские звуковые бревна и китайские гонги (см. 240а, с. 1—27). Такое расширение группы нельзя не признать чрезмерным: колотушка имеет совершенно отличный даже от била конструкционный тип

(не говоря уже об отсутствии музыкальной ритмики), а остальные вообще относятся к дальневосточно-тихоокеанской культуре. Из двух рисунков локулауда у Э. Аристе один (из Якси) близко напоминает изображение у Х. Тампере (см. *рис. 6*), а другой (из Витала-Оэзе) идентичен клабурису (см. *рис. 7*). Билом фактически является и большая пастухальница из Кичменгско-Городецкого, Тотемского и Харовского районов Вологодской области, которая, возможно, заимствована русским населением от соседних финно-угорских народов. С билом всех их связывает стационарность, подвеска у жилищ на шестах, «рассохах» (рогульках), размеры, существенно больше метра, оповестительная функция (только у локулауда в виде исключения, а также у большой вологодской пастухали встречается «сторожевая» пастушеская функция отпугивания волков). Но есть в них и черты пастушьего барабана: преобладание ритмической фигурности наигрышей при наличии двух колотушек (молотков) и горизонтальная подвеска за две дырочки.

В то же время пастуший барабан, его функции и игра на нем не имеют отличительных черт била. Это заставляет усомниться в словах К. А. Верткова, что пастуший барабан — «едва ли не своеобразный потомок древнерусского била, находившего широкое применение в раскольничьих скитах Поволжья вплоть до конца прошлого столетия» (29, с. 43). Во всяком случае, на сегодня отсутствуют факты, достаточно убедительно свидетельствующие в пользу такого утверждения. Все сказанное о конструкции и функции барабана, особенно своеобразие и богатство ритмики, позволяет нам утверждать, что пастуший барабан — достаточно самостоятельный инструмент и его развитие шло по меньшей мере параллельно развитию била.

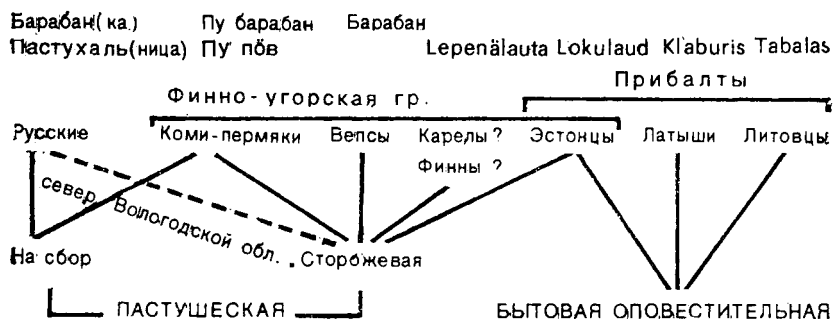
Как почти у всех фольклорных явлений, у пастушьего барабана есть и вторичная, производная функция, связанная с его профессиональной принадлежностью. Вследствие этого, помимо прямой связи с пастьбой (сбор стада, сигнализация, отпугивание зверей), он появляется как атрибут пастуха везде, где тот фигурирует как действующее лицо игры или обряда. Сошлемся на упоминавшийся обход дворов в Егорьев день и на свадебные игры ряженных «на другой день» после венца: поиски «пастухом» «пропавшей ярочки». В принципе пастуший барабан может встретиться и в хороводной игре, либо в театрализованном исполнении любой песни, в которых упоминается пастух (конечно, в соответствующем регионе).

Побочная функциональная сфера инструмента связана с его ритмической природой: он сопровождает пляску или пение частушек в Горьковской, Костромской, Вологодской и Ярославской областях (параллель: из числа инструментов типа била пляшут под литовский табалас).

Привлекает внимание важное обстоятельство — бытование одинакового либо близко родственного, и притом иногда одноименного, инструмента у столь различных народов, как славянский и

финно-угорские. Обнаружение у финно-угорских народов пастушьего барабана с названием на родном языке (не заимствованное) и со специфическими отличиями в функциях делает обоснованным предположение, что этот инструмент является закономерным ингредиентом финно-угорской материальной культуры.

Отличия состоят в том, что у русских применение пастушьего барабана ограничено сгонными и т. п. сигналами, у финно-угров включает еще и «сторожевую», охранительную функцию отпугивания диких зверей от стада. Единственное исключение среди русских инструментов — все та же вологодская (Кичменгско-Городецкий, Тотемский и Харовский районы) пастухальница. Соотношение функций у различных инструментов показывает следующая схема:



В районах русского Севера исследователям неоднократно встречается в том или ином виде и мере финно-угорский культурный субстрат. В разных аспектах мы встречаемся с этим фактом, свидетельствующим о межэтнических культурных взаимосвязях и взаимовлиянии. Отчетливо выявляется близость отдельных мотивов в прикладном искусстве финно-угорских народов и Архангельской области. Филологи указывают, что «...на этой обширной территории [северо-восточная Русь] форма свадебных причетов... развилась у русских в тесном взаимодействии с традицией соседних угро-финских народов (карелы, коми, вепсы)...». Особенно тесные связи прослеживаются между плачами русскими (из Вологодской и соседних с нею областей) и коми (88, с. 119—122). При рассмотрении исторических судеб гуслей мы сталкиваемся с невыясненным пока до конца, но несомненным взаимовлиянием русской и финно-угорской инструментальных сфер (характерны параллельные мотивы игры гусяра у водяного царя) (см. 211, с. 16—20). Возможно, что и в случае с пастушьим барабаном мы встречаемся с чем-то подобным.

На этом основании можно условно говорить о двух зонах или «субареалах» бытования инструмента — русской и финно-угорской. Русский субареал охватывает почти всю Вологодскую и Костром-

скую области, а также северную часть Горьковской (главным образом, по р. Унжу), восточную часть Ивановской и северо-восточную — Ярославской области. Финно-угорская зона не образует подобной компактной территории. В нее входят Эстония, вепские анклавы в Ленинградской области, Финляндия и Коми-Пермяцкий национальный округ. Связующим звеном между обеими зонами может служить водная система сообщения: Волга — Шексна — озеро Белое — Вытегра — Онежское озеро — Свирь — Ладога. Промежуточное положение занимают вепсы (название инструмента русское, а функций — финно-угорские), а также север Вологодской области, где сочетаются русские и финно-угорские конструкционные особенности (прямоугольность доски без усечений и закруглений — быть может, наиболее примитивная и древняя форма), встречается стационарная пастухаль, являющаяся в сущности биллом, и «сторожевые» функции инструмента. Таким образом, необходимо изучать пастуший барабан с учетом русской и финно-угорской традиции его бытования в соответствующих ареалах.

В связи с сигнальной функцией пастушьего барабана у русских весьма четко выступает обособленность двух основных групп сигнальных пастушьих инструментов — духовых и ударных. Можно положительно утверждать, что в тех местах, где барабанят, — обычно не трубят, и наоборот, что как правило эти музыкально-этнографические формы несовместимы друг с другом. О параллельном употреблении духовых и ударных для подачи пастушьих сигналов как исключение известно на границе Костромской и Ярославской областей, то есть в районе соприкосновения ареалов духовых и ударных, а также на севере Вологодской области, то есть в зоне, где помимо определяющего русского ощутимо финно-угорское влияние.

Нехарактерная для русских, такая параллельность зато встречается у финнов¹.

Наметим границу между трублей и барабанкой (с некоторыми перерывами, приходящимися на наименее изученные места). В Чкаловском районе Горьковской области и Пучежском и Пестяковском районах (вероятно, до реки Лух) Ивановской области барабанят — в Ковровском, Камешковском районах Владимирской области, Гаврило-Посадском, Шуйском, Комсомольском районах Ивановской области и Нерехтском районе Костромской области трубят; по линии Макарьев (Горчуха) — Островское — Кострома барабанят, а южнее полукруглой излучины Волги у Костромы (в частности, около Нерехты) трубят; в Первомайском и Любимском районах Ярославской области барабанят — но уже в Дани-

¹ «В [финской области] Саво... некоторые пастухи отпугивали лесных зверей от стада деревянными палочками, которые висели на шее и которыми ударяли друг о друга или же по деревянному бруску (разрядка наша. — Б. Р.). И если к тому же трубили на трубе, тогда медведи испытывали панический страх и не задерживались в этой местности» (250, с. 70). Указание на источник и перевод отрывка любезно сделаны И. В. Тынурстом.

ловском трубят (в Сандогоре сигналы смешанные); по всей Вологодской области от озера Белого, рек Шексны (?) и Грязовца примерно до реки Юг барабанят (хотя на отдельных участках, например, по течению Сухоны между Шуйским и Кожуховым пастуший барабан экспедицией Ленинградской консерватории не обнаружен). В северной же части области явно проступает граница (иногда между соседними селами) между пастушьим барабаном и духовыми. Самые северные пункты ареала бытования пастушьего барабана лежат на линии: Коварзино — Злобиха — Великая — Курилово, еще севернее — у озера Воже и в Архангельской области — уже пастушьи трубы. Практически во всей Костромской области барабанят. Далее граница ареала проходит по линии: Кичменгский Городок — Пыщуг и Вохма — Ветлуга — Урень, и, возможно, от последней к границе Горьковской области с Марийской АССР на левом берегу Волги, затем на запад, вверх по течению Волги (немного севернее русла реки) до впадения в нее Оки у Горького и наконец — до впадения реки Лух в Клязьму. Южнее очерченной линии инструмент пока не обнаружен (см. прилагаемую карту-схему, с. 242—243).

В дальнейшем можно ожидать находок пастушьего барабана в необследованном районе, прилегающем к Шексне с запада, в северных районах Кировской области и южных — Коми АССР (между Вологодской областью и Коми-Пермяцким национальным округом, в которых пастуший барабан уже обнаружен), в западной полосе Кировской области и может быть по течению Ветлуги в Марийской АССР.

Намеченный ареал нельзя принимать в качестве окончательного; он охватывает лишь известные сегодня пункты и впоследствии скорее всего будет расширен благодаря новым экспедиционным находкам.

Проблема географического распространения пастушьего барабана еще ждет своего решения. Неясно, почему именно в очерченном ареале существует этот инструмент, какие исторические, этнические процессы привели к такому результату. Не исключено, что на той территории, где бытует сейчас пастуший барабан, находилась некогда историческая область, населенная некой этнической общностью, одной из характерных черт которой и было его применение.

Не будучи специалистом историком или этнографом, тем не менее позволим себе высказать некоторые догадки, возникшие из сопоставления материалов по пастушьему барабану с отдельными историческими и лингвистическими данными последнего времени. Возможно, их корреляция сможет дополнительно пролить свет на историю инструмента.

Обращает внимание практическое совпадение западной границы ареала пастушьего барабана с северо-восточной границей Киевской Руси X века. Северо-западный угол ареала в IX—XI веках населяли заволоцкая чудь, черемисы (мари) и меря. Это вызывает особый интерес, так как связывается с наличием па-

пастушьего барабана у некоторых современных финно-угорских народностей. На другой карте северная часть Великого княжества Московского в середине XV века во многом совпадает с ареалом пастушьего барабана (см. 134, карты на с. 75, 79, 117).

Другое неожиданное совпадение относится к области лингвистики. Ареал пастушьего барабана хорошо согласуется с территорией распространения форм дательного — предложного падежей «мать» и «дочь» («матере», «дочере») в обширной северо-восточной диалектной зоне, хотя и несколько уже нее на севере (выше линии Белозерск — Устюг) и юго-западе (западнее и южнее Андропова; см. 183, вкл. карта 2 около с. 173). Нельзя считать случайностью, что в этом регионе именно в том месте по течению Сухоны, где на территорию с господствующими формами вторгается фасолевидный анклав с иными формами (между Шуйским и Кожуховым) отсутствует и пастуший барабан, встречающийся вокруг этого места. Указанные формы отмечены также в отдельных кировских и пермских говорах. Это отчасти подкрепляет наш прогноз обнаружения пастушьего барабана. На карте со значениями слова «курень» (около с. 258) ареал пастушьего барабана близок очертаниям зоны со значением «пекарня для выпечки баранок, калачей».

Чем бы ни были вызваны перечисленные исторические или лингвистические аналогии, они смогут служить путеводными ниточками при дальнейшем уточнении ареала бытования пастушьего барабана.

Несомненный интерес представляет время возникновения и распространения пастушьего барабана.

В принципе датировка может основываться на современных устных или старинных письменных свидетельствах, археологических материалах (которых, оговоримся сразу, на сегодня пока нет), анализе названия и эволюции инструмента (которая в свою очередь нуждается в изучении).

Свидетельства пожилых крестьян Горьковской и Ивановской областей об исконности пастушьего барабана неоспоримо устанавливают верхнюю хронологическую границу его возникновения — не позже 60—80-х годов XIX века (ссылки уроженцев начала XX века на практику ближайших к нему поколений). Но вероятнее всего, что происхождение его значительно более раннее. Если бы он возник сравнительно недавно, то вне всяких сомнений удалось бы найти в ареале пастушьего барабана еще более старый, предвещающий его сигнальный инструмент. А последний должен был бы существовать обязательно: без него вообще была бы немыслима пастьба. Вместе с тем, в ареале пастушьего барабана до сих пор не обнаруживается даже следов подобного предшественника.

Все письменные источники — словари и старинные документы — как показывает контекст и определения, говорят о барабане-мембранофоне, а не о пастушьем идиофоне. Отсутствие в словаре Даля, активно интересовавшегося народным бытом, какой бы то

ни было лексики, связанной с пастушым барабаном, тем более удивительно, что Даль 10 лет (с 1849 по 1859 гг.) прослужил управляющим удельной конторы в Нижнем Новгороде. А в северной части нынешней Горьковской области, как мы теперь знаем, этот инструмент широко распространен. В «Этимологическом словаре славянских языков» слова «барабан» нет. Это заведомо исключает слово из лексики раннего этапа славянской общности. В «Кратком этимологическом словаре» оно определяется так: «Барабан. Др.-русск. заимствование из тюркск. яз. (ср. татар. дарабан, турецк. balaban — барабан и др.)» (224, с. 35).

Если заимствовано обозначающее слово, то встает логичный вопрос: может быть, оно заимствовано вместе с обозначаемым инструментом? Ответ на него отрицательный: во-первых, у тюркоязычных народов пастуший барабан неизвестен. А во-вторых, ареал пастушьяго барабана сохранил бы какие-то следы этой миграции. Например, о вепсах и коми-пермяках можно сказать, что тюркское слово «барабан» попало к ним, по-видимому, через посредство русских и может быть — вместе с инструментом.

Слово «барабан», означающее мембранофон, пришло в русский язык не позже конца XVI века, так как наиболее раннее его употребление обнаруживается в III Новгородской летописи, в записи под 1613 годом: «Еллини же въ туръхъ не въдуше камо укрытися, и тамо ихъ побиша, а иныхъ поймаша и во градъ приведоша, и барабаны и пушки и зелие у нихъ отлучиша» (190 а, с. 71). В документах XVII века зафиксированы также и производные от «барабана»: единичные употребления слов «барабанец» (1673 г.), «барабанный» (1649 и 1664 гг.) и более частое «барабанщик» — в Ремезовской летописи под 1579 годом: «Было у Ермака... трубачи и сурначи, литавръщики и барабанщики, сотники и пятидесятники» (190 а, с. 71)¹.

Вопрос о соотношении заимствованного названия и обозначаемого им мембранофона имеет двоякое решение. Слово «барабан» могло придти на Русь вместе с инструментом, подобно сурне и нагара. Могло быть и иначе: пришедшее слово закрепилось за уже существовавшим инструментом (до XVI в. русский инструментарий, в том числе народный, насчитывал несколько мембранофонов). Затем следует поставить вопрос о связи названия пастушьяго барабана с названием обычного мембранофона. Представляется совершенно естественным, что идиофон назван по аналогии с мембранофоном (явление частное и локальное обычно именуется по образцу явления всем известного и общераспространенного). Но решение и этого вопроса неоднозначно. Если пасту-

¹ В своей диссертации (222) П. И. Чисталев ссылается на источники конца XVII в. (о нападении коми-пермяков «...с распущенными знаменами, барабанным боем и дудками») как на свидетельство бытования пу барабана в то время. Если признать набор упоминаемых военных атрибутов достаточно характерным для того времени, то, на наш взгляд, здесь речь идет об обычных мембранофонах (тем более, что авторы документа — европейцы, которые вряд ли сочли бы дробь пу барабана за «нормальный» барабанный бой).

ший барабан возник после заимствования слова «барабан» в применении к мембранофону, то новое значение слова вместе с пастушьим инструментом появилось не позже конца XVI — начала XVII века. Но в принципе не исключена и другая возможность: пастуший барабан существовал задолго до этого хронологического рубежа, но его прежнее название в начале XVII века могло заместиться на новое. Такими исконно русскими названиями могли бы быть вологодский термин «пастухаль(ница)» и костромские — «пастухалка», «пастушня», как и обозначение игры на ней — «пастухать», «дробить», то есть, выбивать мелкий ритмический рисунок — «дробь». Таким образом, эти названия могут свидетельствовать о древнем происхождении самого инструмента. Последнее предположение тем более вероятно, что гудок, совершенно сформировавшийся инструмент, найден археологами в новгородском слое XI века, а документирован, судя по цитированному словарю (190 а), только ссылкой на житие Аввакума (1673 г.)!

Таким образом, мы не можем назвать определенный период возникновения пастушьего барабана, но считаем, что он вполне мог появиться задолго до XVII века, что более поздние даты делают все более вероятным его возникновение вплоть до середины XIX века, когда он существовал уже наверняка. Во всяком случае распространение однотипного инструмента на большой территории, сердцевина которой входила в древние русские княжества, да еще у разных народов, его миграция, наличие устойчивых локальных различий в его конструкции, в какой-то мере и участие в древнем Егорьевском обряде свидетельствует отнюдь не в пользу сравнительной новизны инструмента (ср. упомянутый «Атлас», 29).

Что касается игры на пастушьем барабане, то она может рассматриваться как своего рода прикладное искусство — ритмическое орнаментирование сигнала на сбор стада. Особенно существенно, что игра на инструменте осознается как художественное явление не только музыковедом, но и самими сельскими жителями. Это с очевидностью следует из терминологии вологодских пастухов: игра с «переборами» и просто «стуканьё».

На немудреном с виду инструменте требуется известная техника игры. Прежде всего, необходимо отвести ладонью или предплечьем доску от одежды, чтобы та не заглушала звук. Колотушки исполнители держат в руке по-разному: одни управляют ими при помощи пальцев и играют движениями кисти (Ивановская область), другие зажимают их в кулаке вертикально и играют вращением предплечья, достигая поразительной техничности, если принять во внимание очень быстрый темп (Горьковская, Вологодская и Костромская — за вычетом егорьевской реконструкции — области). При игре палочки обычно чередуют свои удары, но отмечаются и случаи, когда исполнители извлекали несколько звуков подряд одной колотушкой.

Казалось бы, звук столь простого инструмента должен был бы быть в каждом отдельном случае одинаковой высоты. Но некоторые народные умельцы ухитряются изменять высоту звука

даже на одной и той же доске. Ударами различной силы или в разных местах доски (по середине и краю ее, по лицевой и торцовой сторонам) им удастся извлекать два либо даже три звука, производящих впечатление явственно различающихся по высоте (приблизительно на нону, дециму и другие интервалы). При весьма сходных параметрах разных досок тембр пастушьего барабана варьируется от легкого звенящего шелканья до гулких, сочных ударов.

Игра на пастушьем барабане только сольная, иногда в ансамбле с певцами. Насколько традиционна совместная игра на двух пастушьих барабанах (фонограмма нотации 16), сейчас трудно судить. По совокупности имеющегося материала она представляется исключением. Очевидно, что массовая игра на пастушьем барабане там, где нет особого пастуха, а также игра молодых пастухов обычно отличается невысоким ее качеством. Хорошо играют, как правило, опытные пожилые пастухи.

В репертуар пастухов входят сигналы — сгонные, на дойку, наигрыши во время пастбы — выполняемые обычно в очень быстром темпе. Говорить о жанровом разнообразии наигрышей на пастушьем барабане, по-видимому, не приходится, нет и субжанровых подразделений сигналов (подобно «Кириле», «Тёле» у рожечников). Пастух из Сондуги А. Ф. Малыгин говорил, что барабанил одинаково на всем протяжении дневного цикла игры. В аккомпанементе В. С. Суетина к чирёдским частушкам и ригурнелях между куплетами мы наблюдаем те же приемы, что и в его сольном пастушьем наигрыше. Аналогичная картина — в костромских записях С. И. Дмитриевой (егорьевская, плясовая, частушки).

Ритмические фигуры представляют богатый набор временных соотношений. Равномерное чередование одинаковых длительностей и многократное повторение простейших ритмических фигур свойственно неумелой или малохудожественной игре. Чем «профессиональнее» барабанит пастух, тем больше усложняются ритмические фигуры наигрыша, тем богаче и разнообразнее становится тембро-звуковая окраска наигрыша. Взаимодействие ритмических, структурно-синтаксических и тембровых элементов барабанного наигрыша делает его ткань уже более или менее сложной, позволяет выявлять индивидуальный игровой «почерк» пастуха. Сложная ритмо-периодическая организация наигрыша — это не какое-то «излишество» игры. Это характерный признак качественного отличия «художественной» игры на пастушьем барабане от примитивного сигнала била.

Первой ступенью усложнения является объединение простейших ритмических фигур в фразы. Признаками фразовой организации служат повторяемые ритмические периоды, устойчивые чередования элементов, характерные удлиненные длительности или акценты в конце, специальные краткие фигуры («кадансы»), замыкающие построение (В. С. Синин), обрамление их звуками определенной высоты. Подавляющее большинство фраз у разных

исполнителей четырехтактно в основе, возможны их структурные варианты (В. С. Синин, П. И. Щербаков, М. Лебедев, И. Г. Соколов).

Усложнение, так сказать, «высшего порядка» — объединение фраз в серии. Признаками последних служат главным образом единичные концевые удары, паузы между сериями, даже повторяемые изменения темпа (И. Г. Соколов). Эти синтаксические группы также могут сочетаться друг с другом (например, по контрасту длины — В. С. Синин), либо свободно чередоваться (Н. И. Евсеев, И. Г. Соколов).

Среди синтаксических элементов, разнообразящих строение фраз, находятся также затакты, динамические средства (акценты), варьируемая высота звуков и вступительные разделы к наигрышам — «прелюдии» и «ритурнели» (в егорьевском обходе дворов). В совокупности все эти стороны наигрышей: различие ритмических фигур, фраз и серий, их неодинаковая продолжительность, группировка и чередование, наличие или отсутствие затактов и вступлений, игра динамическими, темповыми, высотными и тембровыми соотношениями звуков, накладывающимися на метроритмическую «сетку» и ритмические варианты, — все это создает яркую картину, богатую всевозможными элементами и их комбинациями.



Изучение и практическое освоение пастушьего барабана только начинается. По своим техническим и колористическим возможностям пастуший барабан не уступает таким ставшим привычными для музыкантов народным инструментам, как трещотки, ложки и т. п. Он располагает свежими, еще не тронутыми средствами выразительности, своеобразной техникой игры и вполне заслуживает пропаганды на фольклорных фестивалях и использования в композиторском творчестве. В конструктивном же отношении пастуший барабан — образец неистощимой изобретательности русских пастухов в оформлении элементарного по существу инструмента.

Мы попытались поставить ряд вопросов, касающихся истории пастушьего барабана, его межнациональных связей, ареала распространения, функций, исполнения на нем и т. д. Последующее накопление и изучение новых фактов уточнит и поможет по-новому осмыслить многие еще неясные сегодня вопросы. Сама неполнота нынешних данных о пастушьем барабане должна стимулировать дальнейшие исследования в этой области.

Пользуясь случаем, автор с признательностью упоминает помощь, оказанную ему ныне покойными И. К. Свиридовой и Н. М. Бачинской (Москва) и Б. М. Добровольским (Ленинград), и выражает искреннюю благодарность всем, кто помог ему в работе над данной статьей, в первую очередь — народным исполнителям, а также коллегам-фольклористам: К. М. Бромлей, С. И. Дмитриевой, Т. В. Кирюшиной, С. Е. Никитиной, В. М. Щурову (Москва);

сотрудникам Ленинградской консерватории — А. М. Мехнецову, Ю. И. Марченко и др.; Г. Г. Шаповаловой (Ленинград), В. Я. Груздеву (Кострома); Л. В. Буркшайтене (Вильнюс), И. Э. Приедите (Рига), И. Н. Рюител и И. В. Тынуристу (Таллин), П. И. Чисталеву (Сыктывкар).

1978 г.

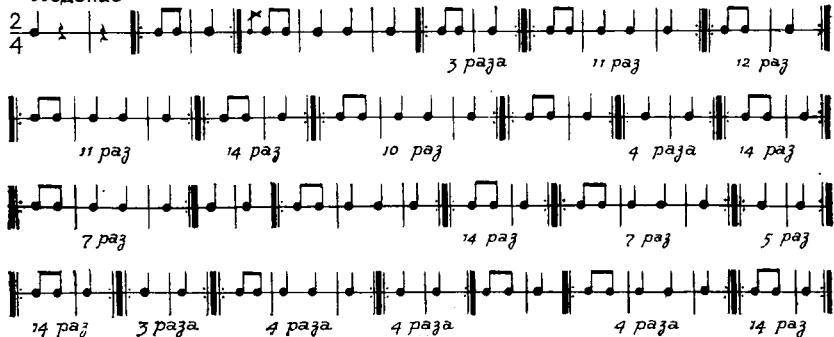
ПРИЛОЖЕНИЕ I

Нотации

1

ММ $\text{♩} = 176 - 184$

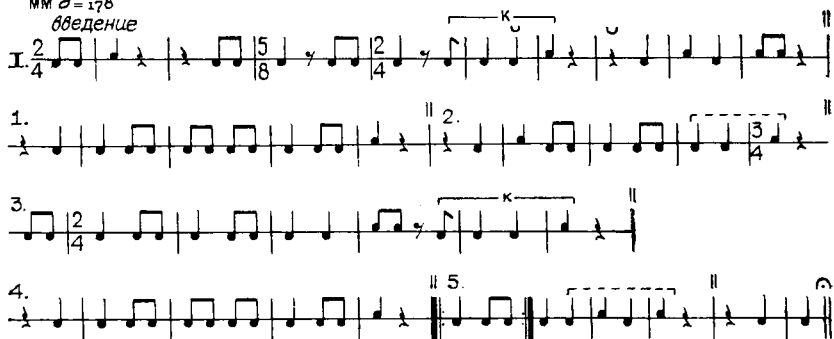
введение



2.

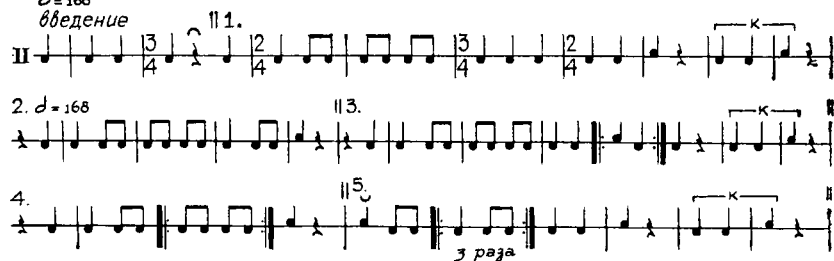
ММ $\text{♩} = 178$

введение

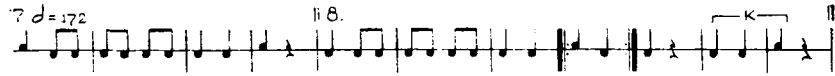
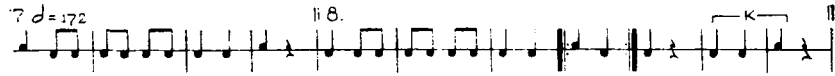


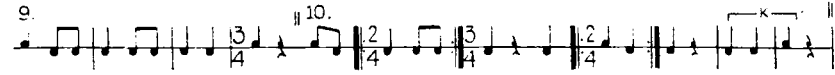
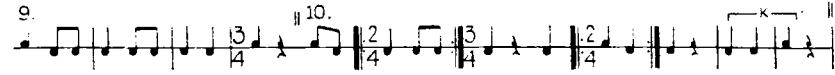
$\text{♩} = 166$

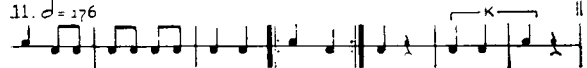
введение

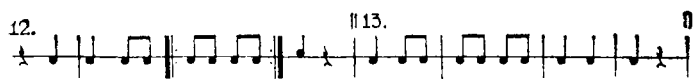
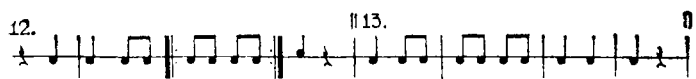


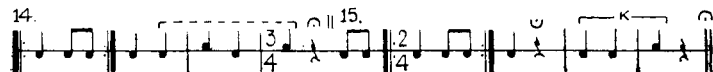
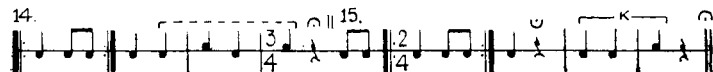
6. 

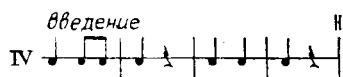
7. $\text{♩} = 172$  8. 

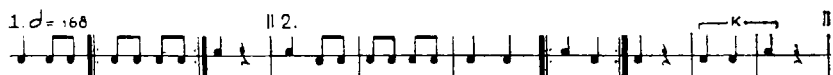
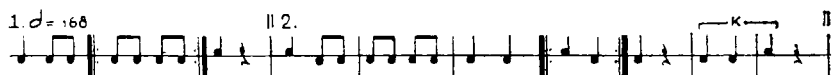
9.  10. 

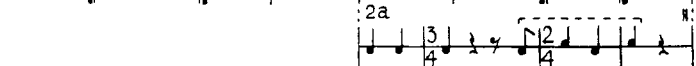
11. $\text{♩} = 276$ 

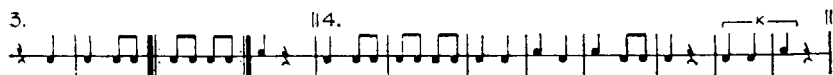
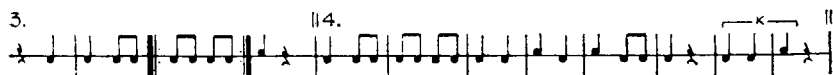
12.  13. 

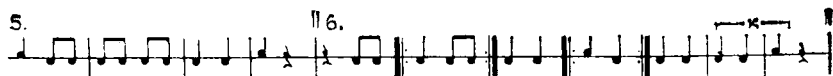
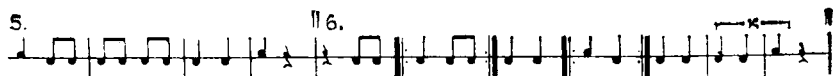
14.  15. 

введение
IV 

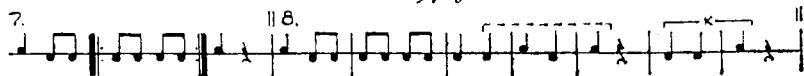
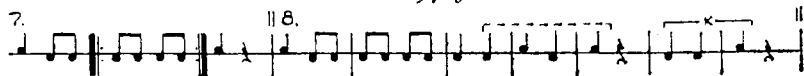
1. $\text{♩} = 168$  2. 

2a. 

3.  4. 

5.  6. 

3 разя 

7.  8. 

9. 

10. $\parallel 11.$

12. $\parallel 13.$

14.

15.

16. $\parallel 17.$ *rit.* ∞

$\parallel$

введение $\parallel 1.$ $\text{♩} = 176$

2.

3. $\parallel 4.$ *3 раз*

5. $\parallel 6.$

3

MM $\text{♩} = 200 - 208$

I $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{12}{4}$

$\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$

3 раз

II $\text{♩} = 216$ $\frac{3}{4}$

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

9 paž

3 paž

4 paž

3 paž

4 paž

5 paž

4 paž

5 paž

6 paž

3

4 paž

4 paž

5 paž

3 paž

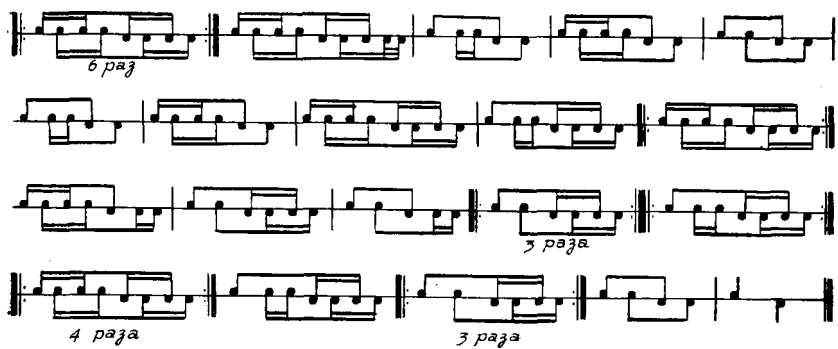
7 paž

3

4 paž

6 paž

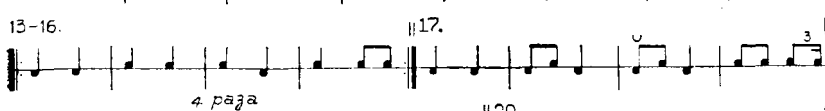
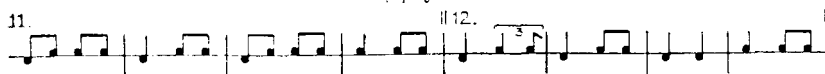
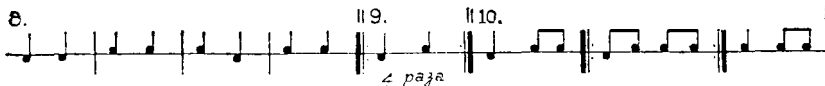
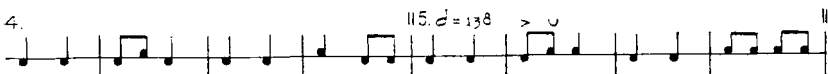
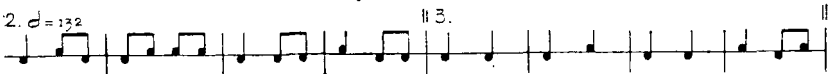
5 paž



5

ММ $\text{♩} = 123$

Введение



21. || 22. || 23. ||
3 paža

24-26. || 27. ||
3 paža

28. || 29. || 30. ||
3 paža

31. || 32. 33. || 34. ||
3 paža

35-37. || 38. 39. ||
3 paža

40. || 41. 42. ||

43. || 44. || 45. ||
3 paža

46. || 47. ||

48. 48a. || 49. 50. ||

51. 52. || 53. ||

54. || 55. ||

56. || 57. || 58. 59. ||

60. || 61. 62. ||
3 paža

63. || 64. ||

65. || 66. || 67. 68. ||

3 pažā

69. || 70. 71. || 72. ||

73. || 74. || 75. ||

3 pažā

76. 77. || 78. || 79. ||

80. || 81. || 82. ||

3 pažā

83. || 84. ||

85. 85a. || 86. ||

3 pažā

87. || 88. 89. || 90. ||

90a. || 91-93. || 94. ||

3 pažā

95. || 96. || 97. ||

3 pažā

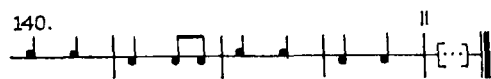
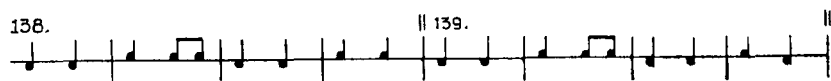
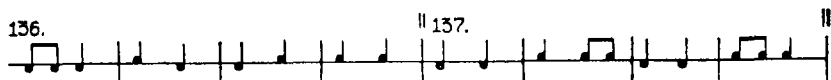
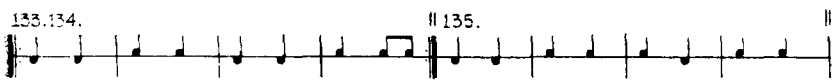
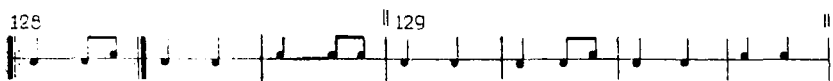
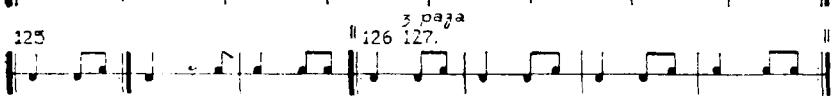
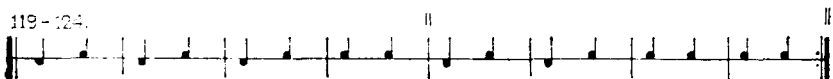
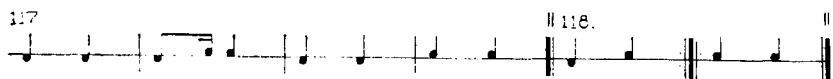
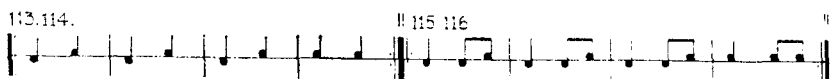
98. || 99. ||

100. || 101. || 102. ||

103. || 104. ||

105. || 106 107 ||

106. 109. || 110. ||



MM $d = 132$

I. 1. $\frac{2}{4}$

5 paž

$d = 146-158$

6 paž

$d = 160$

2. $\frac{2}{4}$

7 paž

$d = 168$

3. $\frac{2}{4}$

5 paž

$d = 172$

4. $\frac{2}{4}$

3 paž'a

3 paž'a

5. $\frac{2}{4}$

$d = 176$

6. $\frac{2}{4}$

3 paž'a

$d = 144-166$

II. 1. $\frac{2}{4}$

9 paž

$d = 168$

2. $\frac{2}{4}$

3 paž'a

$d = 132-142$

III. 1. $\frac{2}{4}$

5 paž

$d = 144$

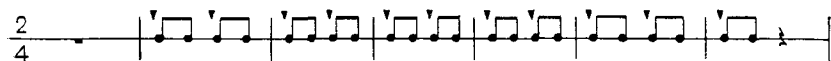
$d = 162$

2. $\frac{2}{4}$

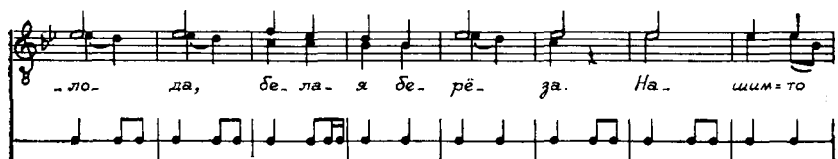
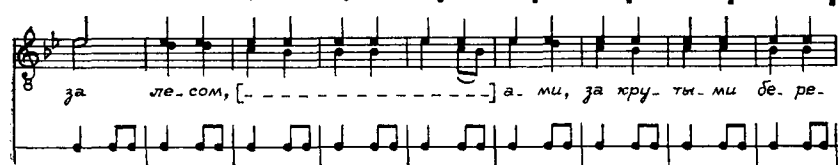
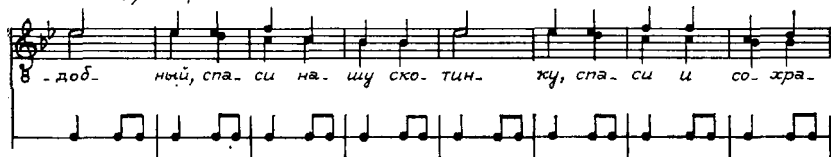
5 paž

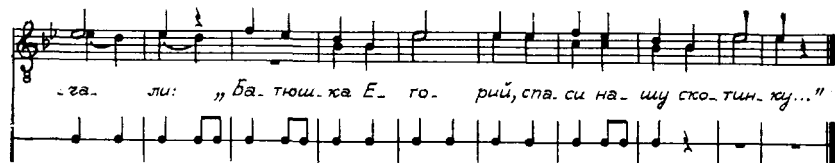
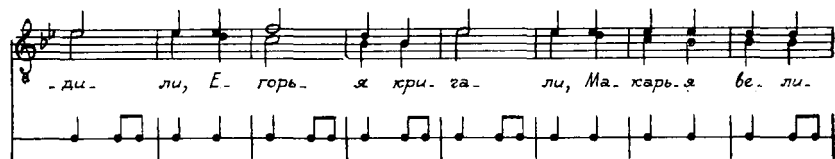
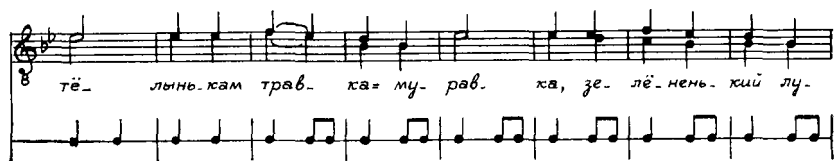
3. $\frac{2}{4}$

„Ну, бабл, пошли Егорья кригать!“ — „Пойдёмте!“ — „Пошли перво к Авдотье!“



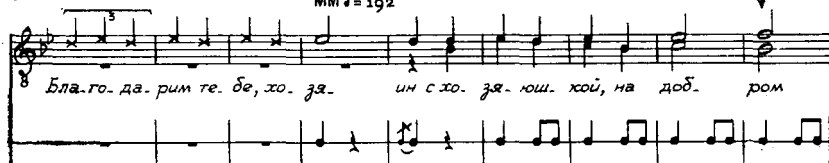
ММ ♩ = 192 - 204

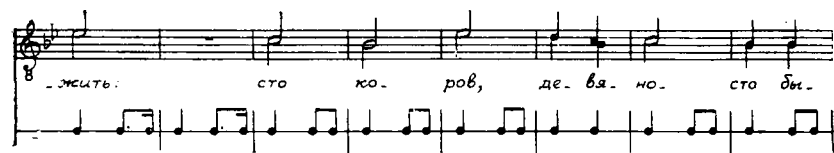




75

MM $\text{♩} = 192$



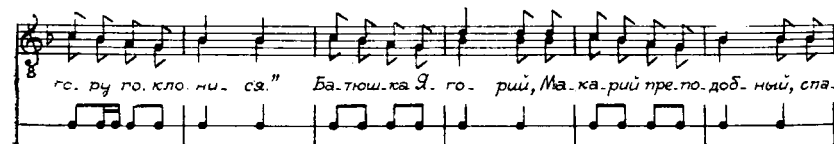
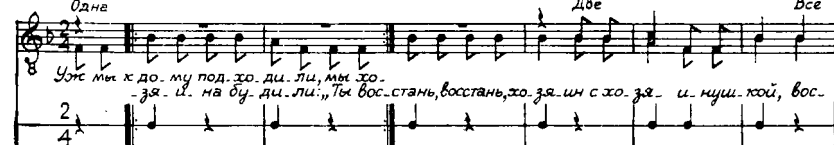


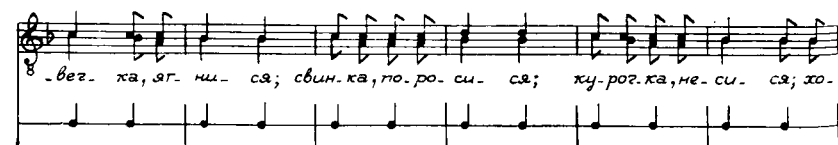
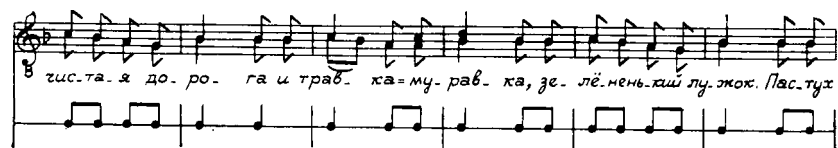
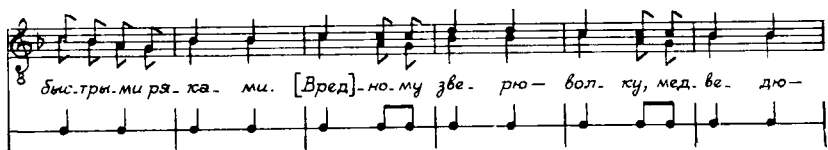
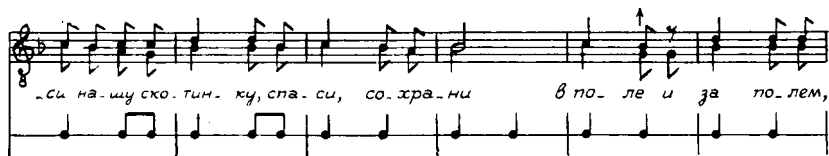
8

ММ♩=140
Одне

Две

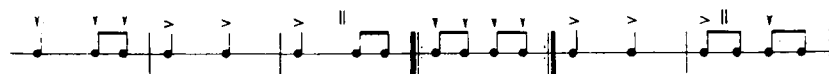
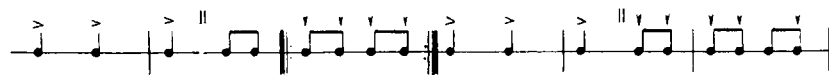
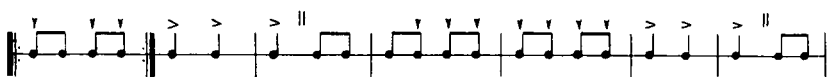
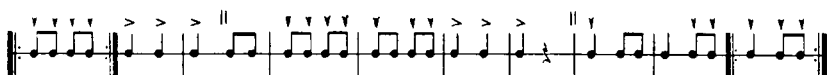
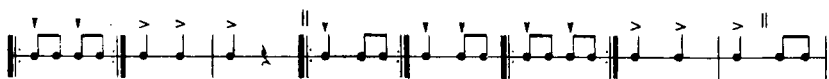
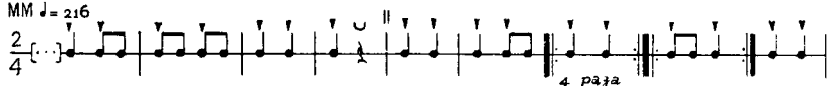
Все







9
ММ $\text{♩} = 216$



ММ $\text{♩} = 256$
огень тихо

I $\frac{2}{4}$

в ра-з 8 раз 11 раз 7 раз 17 раз

II $\text{♩} = 208$

3 раза

Мы ра- нё- хонь- ко вста- ва- ли,
бе- лы ли- ца у- мы- ба- ли,
по- то- тен- цем у- ти- ра- ли,

V

в по- ле хо- ди- ли, кре- сты ста- но- ви- ли, кре-
-сты ста- но- ви- ли, Е-

V

-горь- я во- пи- ли: „Ба- тюш- ка Е- го- рий, Ма-
-ка- рий [...] -ка храб- рий, спа-

V

-си на- шу ско- тин- ку, всю жи- во- тин- ку

V

в по- ле и за по- лем, Вол- ку, мед- ве- дю,
в ле- се и за ле- сом. - каж- до- му зве- рю



108



двад-цать те-лу-шек, де-сять бн-ков
всё го-до-ву-шек,

всё го-до-ви-ков, всё по-лу-тор'-ви-ков!

11

$J = 136$

6 раз

4 раза

3 раза

3 раза

4 раза

3 раза

3 раза

2

$J = 120$

3 раза

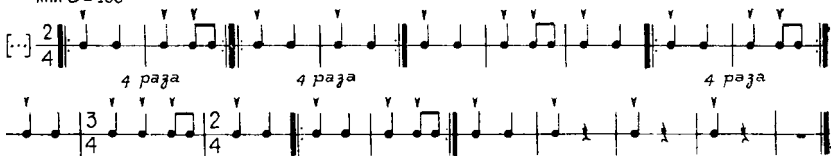
3 раза

3 раза



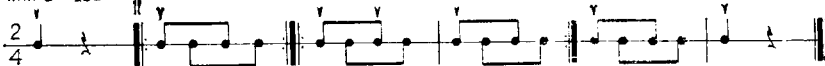
13

MM $\text{♩} = 168$



14

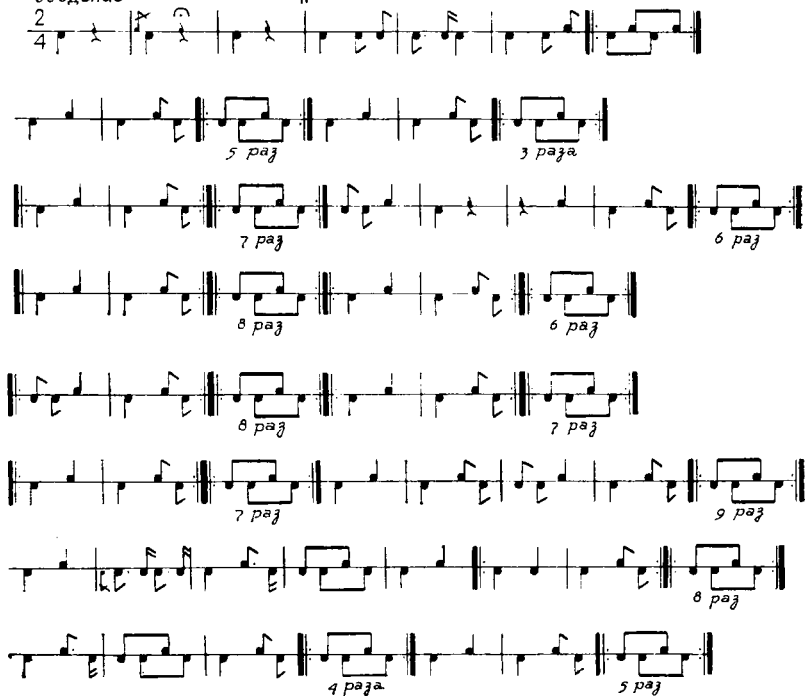
MM $\text{♩} = 108$

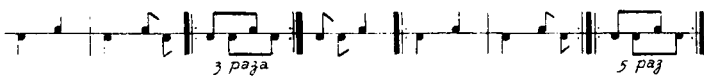
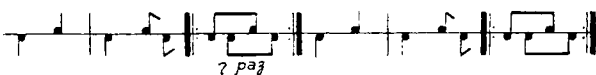
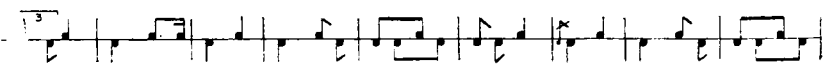
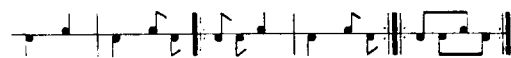
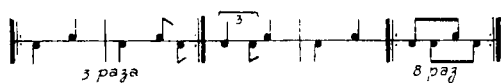
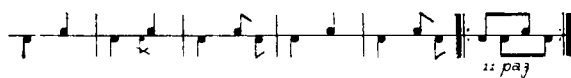
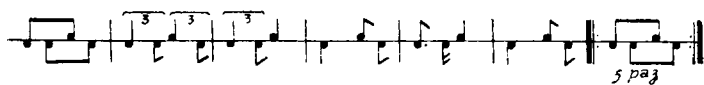
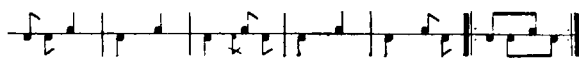
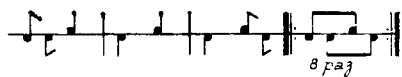


15

MM $\text{♩} = 130-132$

введение





16

$\text{♩} = 132$

$\frac{2}{4}$

4 раз

3 раз

3 раз

3 раз

4 раз

5 раз

3

3

3

3

3

3

3

3

3

17

MM $\text{♩} = 126$

I. $\frac{2}{4}$

4 раз

8 раз

3 раз

8 раз

3 раз

8 раз

9 раз

3 раз

5 раз

7 раз

3 раз

9 раз

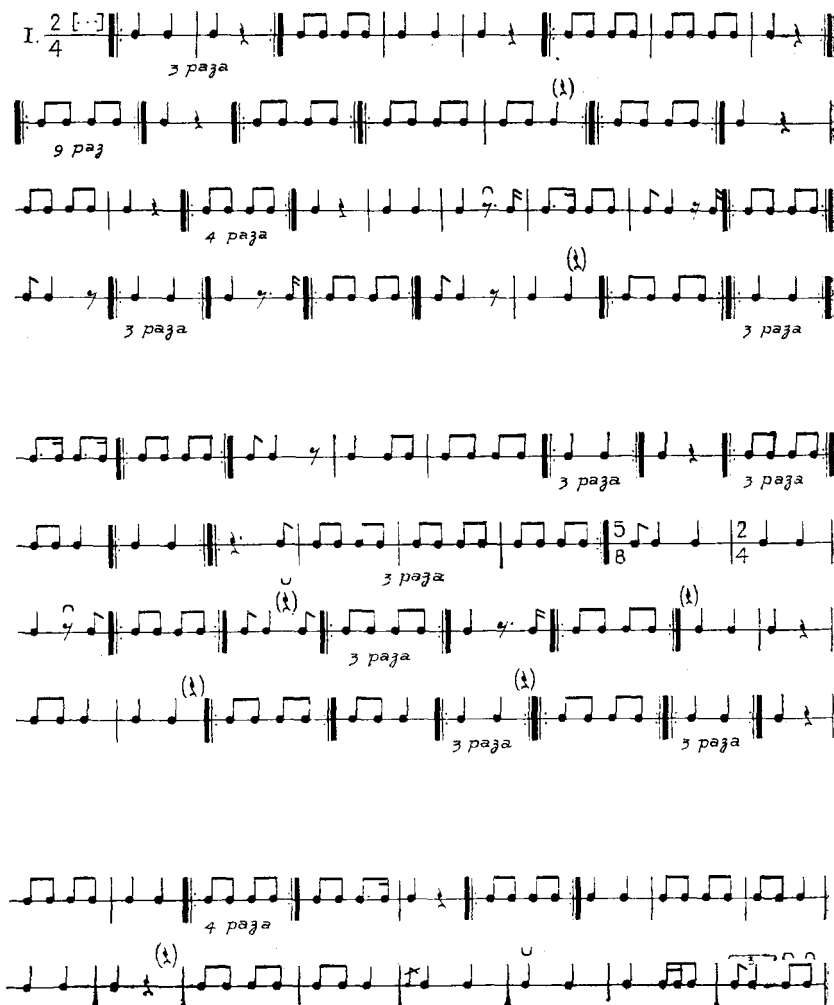
6 раз

5 раз



18

MM $\text{♩} = 116$



Musical score for a piece, likely a piano or organ, featuring multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections labeled I, II, III, and IV. It includes various time signatures (5/8, 2/4, 3/4) and markings such as "3 pažā", "5 paž", and "6 paž". There are also markings like "(k)" and "II".

I. 3 pažā 3 pažā (k) 3 pažā (k) 3 pažā (k) 3 pažā

II. 5 paž 3 pažā II 3/4 2/4 5 paž

III. 3 pažā 6 paž 3 pažā

IV. 4 pažā 3/4 2/4 5 paž

MM $\text{♩} = 114$

I. $\frac{2}{4}$ $\text{♩} = 126$ $\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 152$ $\text{♩} = 168$

3 раза

ускоряя

замедляя

4 раза

II. $\text{♩} = 116$ $\text{♩} = 132$ $\text{♩} = 138$ $\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 126$

5 раз

ослабляя

5 раз

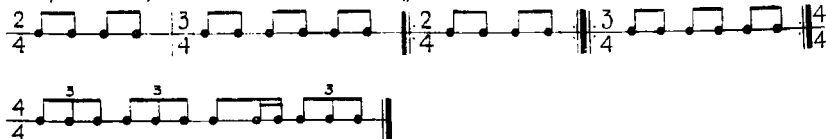
ускоряя

22

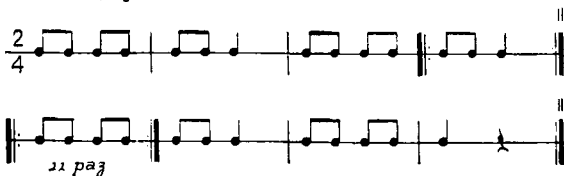
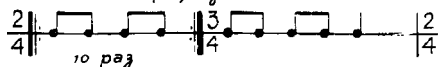
Подвижно, энергично $\text{♩} = 104-116$

$\frac{2}{4}$ 3 раза

4 раза

Умеренно $\text{♩} = 96$ 

22

Довольно скоро, шумно $\text{♩} = 120$ 

Примечания к нотациям

Все нотации наигрышей на пастушьем барабане мы записываем на однолинейной «нитке», так как число различаемых звуков на инструменте никогда не превышало трех. Заимствованные нотации (Т. В. Кирюшиной и П. И. Чисталева) записаны также на нитке.

Особо подчеркиваем, что везде, где идет речь о высоте звука, эта последняя никоим образом не должна пониматься в смысле абсолютной, как у инструментов с определенной настройкой. Высота звука на пастушьем барабане сугубо приближительна и относительна. Она различается на акустически расплывчатые верхние и нижние тоны. Интервалы между ними столь же условны и ладового значения не имеют.

Ввиду того, что в наигрышах присутствуют обычно лишь две длительности — короткая и длинная, — первая из них записывается нами как правило восьмой, а вторая — четвертью. Четкая акцентуация при относительно простых фигурах заставляет избрать для записи как правило двухчетвертной такт. Четверти являются именно таковыми, а не восьмыми плюс восьмая же пауза — они не успевают отзвучать до наступления следующей: при темпе половинная = 180 длительность четверти составляет 1/6 секунды. Размеры доли и такта в заимствованных нотациях сохраняются.

Расположение головок во всех нотациях указывает относительную высоту звука, направление штилей — чередование палок (там, где оно наблюдалось или может быть уверенно понято из фонограммы). Акцентам «клинья» присваивается значение более сильного удара, связанного, по-видимому, с неодинаковой силой, присущей ударам правой и левой палочек. Обычные акценты (короткие вилочки) подчеркивают ритмическое своеобразие той или иной ритмической фигуры, не зависящей, на наш взгляд, от чередования палок.

Во всех нотациях ради экономии места и удобства восприятия при повторении ритмического оборота применяется знак репризы. Если повторений более двух, под соответствующим тактом (двухтактом, четырехтактом) указывается цифрой общее количество повторений. Нумерация серий или фрагментов наигрыша делается римскими цифрами, нумерация фраз — арабскими. Окончание фрагментов или серий обозначается двойной тонкой чертой поперек нитки; если фрагменты разделены паузой произвольной длины, то над двойной чертой ставится фермата. Фразы, введения и т. п. отделяются друг от друга двойной чертой над ниткой.

Если нотирование образца не оговорено, оно выполнено автором статьи с любезного разрешения записывателей.

1. Сгонный сигнал на «модели» пастушьего барабана, изготовленной Г. Калининным. Запись сделана автором статьи 23 июля 1964 г. в с. Верхний Ландех Пестяковского р-на Ивановской обл. от Ю. Д. Тюкалова, около 30 л. Наигрыш представляет простое чередование тактов из двух четвертей и четверти с двумя восьмыми. Из этих тактов иногда образуется двутактная комбинация. Какая-либо высотная определенность звука отсутствовала. Материалы КНМ МДОЛГК, инв. № 798—5 а.

2. Сгонный сигнал. Записан в естественных условиях автором статьи на рассвете 24 июля 1964 г. там же от В. С. Синина, 54 л. От него записано 12 серий (третья записалась плохо и не может быть расшифрована), в них — 110 фраз. По соображениям экономии объема расшифровка в публикации сокращена. Длинные (по 10—18 фраз) и короткие (по 5—8 фраз) серии закономерного чередуются: 5|15|7|16|6|10+12|9+7|5|18. Основной вид фразы — 4-тактная, ее производная — 6-тактная (5-, 7- и 8-тактные — гибридные). Помимо них встречаются двутактные образования, оканчивающиеся высоким звуком, отделенные от основной фразы цезурой. Они завершают главным образом 6-тактные фразы, а также группы фраз внутри серии (преобладают 2-фразные группы; более длинные появляются большей частью во второй половине наигрыша). Эти двутакты мы условно называем «кадансами» и обозначаем скобкой с буквой К. Их рисунок встречается и в конце некоторых фраз (без отделяющей паузы), образуя так сказать «встроенный каданс» (отмечен пунктирной скобкой, означающей также вариант каданса). Нижний звук воспринимается на слух как несколько повышенное до-диез первой октавы, верхний — около ми второй. Более высокий звук извлекается более сильным ударом. Материалы КНМ МДОЛГК, инв. № 798—5 б.

3. То же. Записан автором статьи 13 июля 1966 г. в д. Рамешки Пучежского р-на Ивановской обл. от В. И. Доронина, 45 л. По форме наигрыш представляет собой чередование двух свободно изменяемых ритмических фигур: две (три) четверти плюс две восьмых и переборы восьмыми. Темп начального фрагмента равномерно убыстряется. Нижний звук (под ниткой) звучит около фа первой октавы, средний (на нитке) — около фа второй и верхний (над ниткой) — около соль второй октавы. Материалы КНМ МДОЛГК, № 935—11а.

4. То же. Записан автором статьи тогда же в д. Пищуниха того же р-на от Н. И. Евсеева, 53 л. Наигрыш можно представить как смену серий весьма различной длины, которые завершаются четвертными длительностями (в конце 1-й, 5-й и последней строк). Развитие строится на постепенном ритмическом «раскачивании» — смене более крупных длительностей (четвертей и восьмых) чередованием более мелких (шестнадцатыми). В нем используются практически все сочетания четвертей и восьмых, восьмых и шестнадцатых. Нижний звук (под ниткой) — около ре, верхний (над ниткой) — около соль-диез первой октавы, образуя нечто вроде тритона; головки на нитке означают глуховатый (более слабый) звук неопределенной высоты. Фонограмма начата не с первого звука. Материалы КНМ МДОЛГК, инв. № 935—11 б.

5. То же. Записан автором статьи тогда же в д. Абызиха того же р-на от П. Н. Щербакова, 56 л. Окончание фонографирования было вызвано недостатком пленки, а не естественным завершением наигрыша. Последний целиком состоит из свободно расположенных и изобретательно варьируемых четырехтактных фраз. В 69 фразе исполнителем был пропущен 4-й, заключительный такт. Приблизительная высота звуков: нижний — около ре-диез первой октавы, верхний — около фа-диез второй (кое-где прослушивается еще более высокий и не очень ясный звук). Материалы КНМ МДОЛГК, инв. № 935—11 в.

6. То же. Записан В. М. Щуровым летом 1965 г. в д. Коварзино Кирилловского р-на Вологодской обл. от И. Г. Соколова. Запись состоит из семи серий, объединяющих от 2 до 6 фраз. Здесь приведен начальный фрагмент, позволяющий получить необходимое представление о наигрыше. Фразы строятся, в сущности, из простейших элементов: двух восьмых с четвертью и двух четвертей. Из них образуется комбинированная ритмическая фигура. В том, что эта фигура самостоятельная, а не составная, убеждает наличие регулярных акцентов на ее последней четверти (или двух последних). Каждая фраза состоит из

чередования повтора одного из слагающих элементов и комбинированной фигуры (обычно в таком порядке: фигура с восьмыми — комбинированная — фигура из четвертей — комбинированная). Окончание фразы отмечается одиночной акцентированной четвертью. В начале почти всех фраз фигура из двух затактных восьмых имеет акцент на первой восьмой (причем как правило со второго проведения фигуры), что придает ей характер некоторой лихости. Темп внутри каждой серии резко убыстряется на протяжении первой строки и постепенно — к концу. Высота звуков представляется неясной и в известном смысле случайной. Материалы КНМ МДОЛГК, инв. № 853—1.

7. Окликание Егория («Егорья кричать») с сопровождением барабани, календарная. Записана С. И. Дмитриевой в экспедиции Института этнографии (Москва) в д. Долгово Парфеньевского р-на Костромской обл. летом 1972 г. Песня исполнена не с начальных слов, в конце записи певицы поэтому сбились. Начальными словами являются несомненно «Мы добры, добры молодчики» и после конца приведенной нотации должны петься слова от ее начала до строки «Шелковый поясок». Возобновленный после сбоя напев нельзя расшифровать из-за неясности слов. Поддается прослушиванию только концовка:

«А богу-то на свечку,
А нам — по яичку,
А батюшку Ягорью —
Хоть копейку серябром».

В середине нотации квадратными скобками отмечена не поддающаяся расшифровке строка текста. Буквами *a* и *б* обозначены две части напева: собственно песня и благодарение за подаяние. Материалы Сектора фольклора Института этнографии СССР (кассета № 5, дорожка II, запись 1 (8)).

8. То же. Запись той же экспедиции в д. Татаурово того же района. Начало песни спето не вполне уверенно, вследствие чего 1-я строка спета на мелодию «Ах вы сени мои, сени». В дальнейшем песня идет на надлежащий напев. В квадратные скобки заключена нотировка мест, не вполне уверенно прослушиваемых. Не очень четко (точно так же, как и в предыдущем варианте) слышна строка «Троим, двоим». Благодарение не включено в нотацию вследствие чрезвычайно нестройного пения. Его текст:

«Благодарим, тебя, хозяин
С хозяйшкой,
На добром слове,
На хорошем подаянье!
Дай тебе бог
Да подоле пожить
Да поболе нажить:
Сорок коров,
Девяносто быков,
Двадцать кур и
Девять петухов!»

Две фразы: «Пастух выйдет на лужок, Заиграет во рожок» контаминация с песней «Не будите меня молоду». Звуки наигрыша одной высоты. Материалы Сектора фольклора Института этнографии СССР (кассета № 5, дорожка II, № 6 (13) а).

9. Наигрыш на пастушьем барабане. Запись той же экспедиции там же от М. Лебедева. Фонограмма начинается не с первого звука. Наигрыш представляет свободное последование фраз, вначале длинных, затем — главным образом 4-тактных. Конец фразы отмечается тремя акцентированными звуками. Звуки не дифференцированы по высоте. Материалы Сектора фольклора Института этнографии СССР (кассета 5, дорожка II, № 7).

10. Окликание Егория («Егорья кричать») в сопровождении пастушьего барабана, календарная. Нотировано по фонограмме фильма «Русские календарные обряды», снятого в 1972 г. в г. Чухломе Костромской обл. (реконструкция) под руководством Г. Г. Шаповаловой (Институт этнографии, Ленинград). Мелодию поют два тенора, основной голос — нижний. Верхний дублирует его в верхнюю терцию практически постоянно (исключения вызваны, воз-

можно, неточным интонированием), почему здесь он и не воспроизводится. Вступительный раздел наигрыша в фильме сопровождается рассказ об обряде (пастух снят играющим на ходу). При начале пения темп резко замедлился. Ритмика вступления заметно проще и беднее ритмики сопровождения к песне. Две части мелодии — песня и благодарение — обозначены буквами а и б. В 9-й строке в квадратные скобки взято неясное слово. В благодарении 8-й и 9-й такты должны были бы быть одним двухчетвертным тактом. Опущено неполное повторение в фильме обеих частей при обходе второго дома. Высотная окраска звука отсутствует.

11. Пастуший наигрыш при выгоне овец. Записан Т. В. Кирюшиной летом 1974 г. в с. Дьяконово Буйского р-на Костромской обл. от С. А. Смирнова, 61 г. Нотация Т. В. Кирюшиной. В оригинале удары обозначаются крестиками, выставленными на системе из трех ниток, указывающих относительную высоту звуков. Размер в оригинале нотации не указан; запись разделена пунктирными линиями на условные такты по 4/4. Все повторы выписаны. Форма наигрыша определяется чередованием трех и двухзвучных фигур: в первой половине строки используются все три звука, а в повторяемых фигурах шестнадцатыми — два. Трехзвучные фигуры имеют один акцент на две четверти, а двухзвучные — на каждую четверть. Материалы КНМ Института имени Гнесиных (ролик 1641, А-32) и Комиссии музыковедения и фольклора СК РСФСР (нотация № 14353, папка 764).

12. Пастуший наигрыш при выгоне коров. Записан Т. В. Кирюшиной летом 1975 г. в д. Яковлево Ильинского сельсовета Кологривского р-на Костромской обл. от М. Д. Кашиной, 68 л. Нотация Т. В. Кирюшиной. В оригинале удары также обозначены крестиками, относительную высоту указывают две нитки. Такты разделены пунктирными чертами. Материалы Института имени Гнесиных (ролик 779, Б-16) и Комиссии музыковедения и фольклора СК РСФСР (нотация № 14354, папка 764).

13. Пастуший наигрыш. Записан экспедицией ЛОЛГК 4 июля 1972 г. в д. Жёрнаково Грязовецкого р-на Вологодской обл. от О. А. Кругловой, 57 л. Более сильные звуки кажутся более высокими, но высота их не улавливается. Наигрыш несложно и по строению является простым чередованием двух фигур: ровных четвертей и четвертей с восьмыми. Заключение выражено тремя одиночными ударами, после чего исполнительница сказала: «Всё!» Начало наигрыша было неуверенно, из-за чего несколько тактов не может быть достоверно нотировано. Материалы КНМ ЛОЛГК, запись № 381—7.

14. То же. Запись тогда же и там же от Н. П. Широнова, 36 л. на том же инструменте; различия в высоте звука нет. Короткий и элементарный по ритмике наигрыш восьмыми обрамлен одиночными ударами (вступительным и заключительным). Материалы КНМ ЛОЛГК, запись № 381—10.

15. Пастуший наигрыш с «переборами». Записан экспедицией ЛОЛГК летом 1973 г. в д. Чирёдка Куриловского сельсовета Кичгородецкого р-на Вологодской обл. от В. С. Суетина, 45 л. Различные ритмические фигуры периодически чередуются с неоднократным повторением четырех восьмых. Одиночные удары обрамляют наигрыш. В нотации опущены второй фрагмент и один короткий отрывок между первым и вторым фрагментами, изобилующий техническими дефектами и не существенный по материалу. Нижний звук примерно соответствует соль первой октавы, верхний — ре третьей; во втором, на другой доске, — около соль первой и до второй. Материалы КНМ ЛОЛГК, записи № 428—14 (1-й фрагмент) и 428—16 (второй).

16. Пастуший наигрыш. Записан тогда же и там же от С. И. Кокорева, 61 г. На фонограмме Кокорев играет одновременно с Суетиным, в нотации он представлен один. Причину дуэтной записи выяснить не удалось. Расшифровать дуэт представляется невозможным; сольная игра другого участника зафиксирована в предыдущей нотации. Особого ансамбля их совместная игра не образует, хотя они и не сбивают друг друга. Технически неудовлетворительные места, не поддающиеся нотированию, отмечены многоточием. Во всех тактах чередуются высокий и низкие звуки. Ритмические фигуры варьируют лишь количество тех и других. Материалы КНМ ЛОЛГК, запись № 428—15.

17. То же. Записан тогда же в д. Лубозино того же сельсовета от С. Д. Бушманова, 71 г. По форме наигрыш представляет чередование четверти

плюс восьмые с ровными восьмыми, либо этих элементов с ровными четвертями. Начало и конец фрагментов наигрыша отмечены четвертями. В конце второго фрагмента Бушманов сказал: «Всё!» С одиночной четвертью совпал возглас «Эй!» перед концом первого и в конце третьего фрагмента. При ударе звучит одновременно нечто вроде децимы: соль первой октавы — си второй. Материалы КНМ ЛОЛГК, запись № 430—24.

18. Пастушьи сигналы: I — сонный утром, II — сигнал дояркам «на 12 часов», III — «на 5 часов», IV — возможно, вечерний. Записаны экспедицией ЛОЛГК летом 1975 г. в д. Талашово (местность Сбндуга) от А. Ф. Малыгина, 53 л. В конце первого фрагмента пастух воспроизвел ритмичные окрики на коров: «К'да пошли! Во-о-он! Вон п'шли!» После второго — «Эй-э! Тпр-ка!» (последний возглас повторяется несколько раз); после третьего — «Во, хорошо! Бабы идут! Идут! Доярки идут да идут!» По ритмике сигналы не различаются между собой. Высота звука не ощущается. В ряде мест наигрыша более или менее систематически встречается внетаковая четвертная пауза. Поскольку она не колеблет четкой двухчетвертной основы и не связана с какой-либо определенной фигурой, ее обозначение в скобках выносится над ниткой. Материалы КНМ ЛОЛГК, запись № 536—22.

19. Сгонный наигрыш утром. Записан С. Е. Никитиной в марте — апреле 1978 г. в д. Злобиха Арзубихинского сельсовета Харовского р-на Вологодской обл. от А. А. Смирновой, 55 л. Темп сильно убыстряется; метрономические обозначения дают как бы веи этого ускорения. Высотной окраски звук не имеет. Фонограмма находится в личном архиве С. Е. Никитиной.

20—22. Пастушьи сигналы: 20) на выгон и пригон, 21) на поиски, 22) на сбор. Записаны П. И. Чисталевым в июле 1968 г. в д. Отопково Кочевского р-на (17—18 км севернее районного центра) Коми-Пермяцкого национального округа от Е. М. Балуева. Нотация П. И. Чисталева. В примерах 21 и 22 воспроизводится только партия барабана и опущена строчка с условным нотированием ритмичных выкриков пастуха. Ранжир нотаций показывает однородные ритмические фигуры. Относительная высота звуков разнится примерно на терцию (высокий — от удара по плоскости доски, низкий — от удара по торцу). Нотации заимствованы из кандидатской диссертации П. И. Чисталева «Коми народные музыкальные инструменты», Сыктывкар, 1974, Приложение II: «Записи инструментальных и вокально-инструментальных пьес», с 158—159, № 227—229. Там указывается, что большинство пьес дано в сокращении, что лиги применяются также при выделении смысловых музыкальных фраз, а двойная тонкая черта означает конец музыкального построения. Нотация 21 опубликована в сб.: Традиционная культура и быт народа коми. (Труды ИЯЛИ, № 20). Сыктывкар, 1978, с. 63. Там же (с. 52) и в 222 (прилож. I, с. 39) фото Балуева.

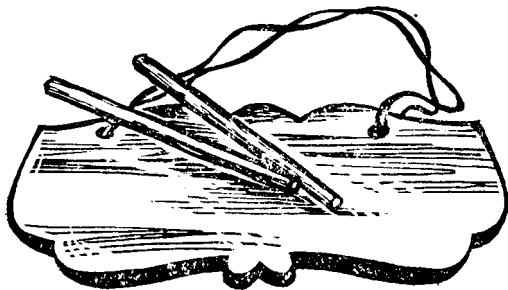
ПРИЛОЖЕНИЕ II

Рисунки и схемы инструментов

Размеры инструментов указаны в миллиметрах.

Пунктиром обозначено приблизительное расположение деталей.

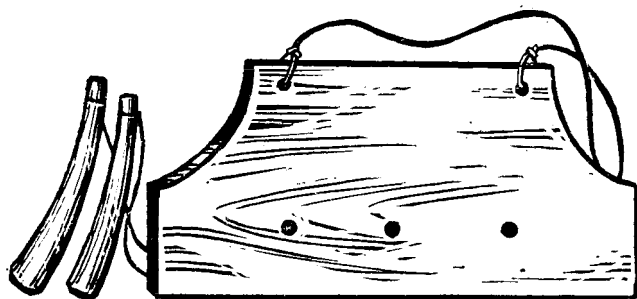
Обмеры сделаны: в натуре — Н. М. Бачинской (схема 1) и автором статьи (схемы 5, 6, 8, 10, 11, 13, 14), и им же — по фотографиям с точностью до нес-
Костромская барабанка (реконструкция). Рис. 1



Костромская барабанка (реконструкция). Рис. 1
Ленинградский Институт этнографии.



Пастухальница
В. С. Суетина.
Рис. 2



Барабанка А. Ф. Малигина. Рис. 3

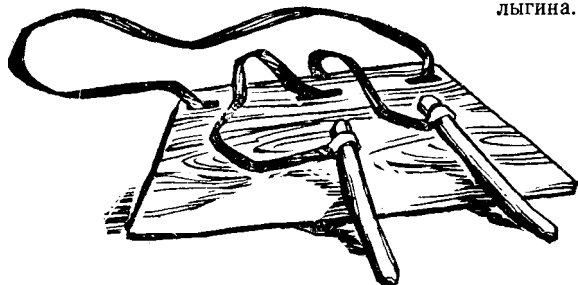


Рис. 4
Вепский барабан

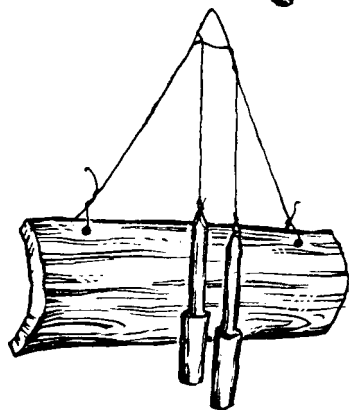
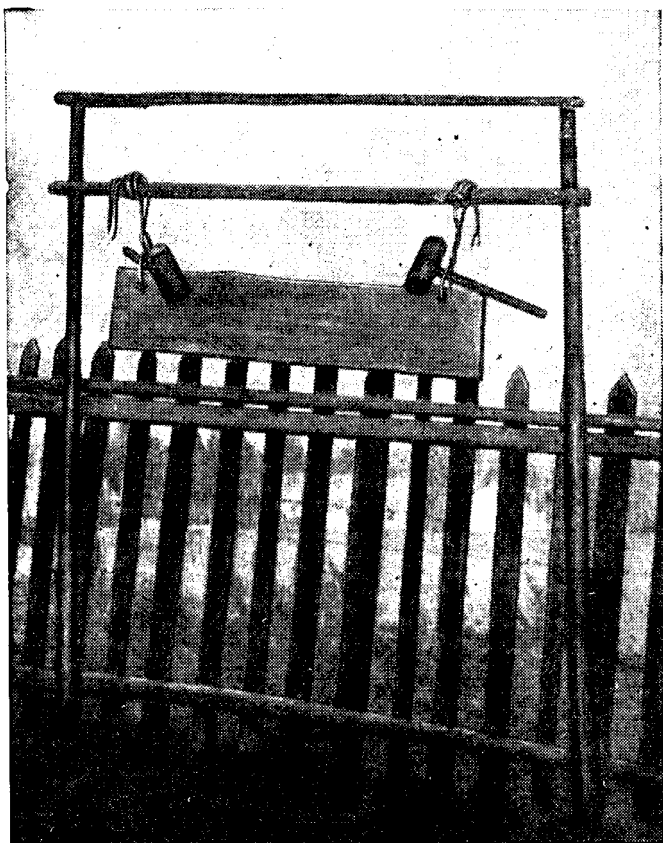
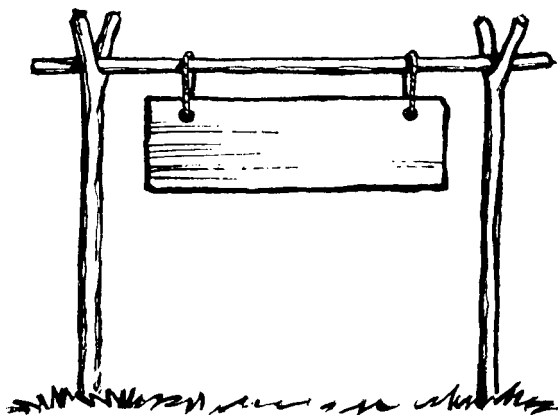


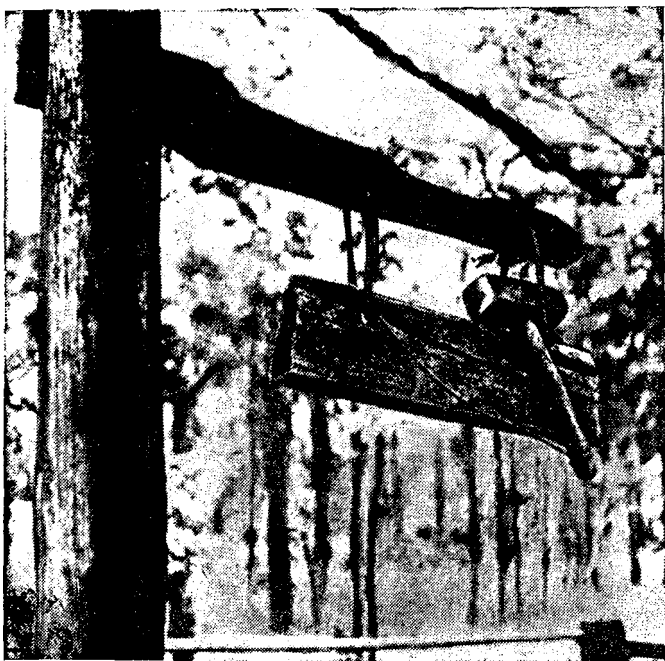
Рис. 5
Карельская (финская?)
лепенялаута



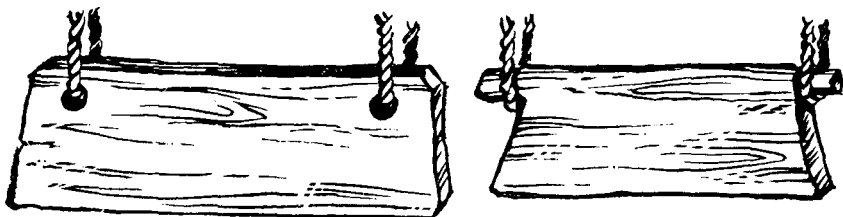
Эстонский локулауд. Кольга-Яанис. Илл. 6



Латышский клабурис. Цесис. Рис. 7
240а, с. 21



Латышский клабатас илл. 8



Литовские табаласы Рис. 9

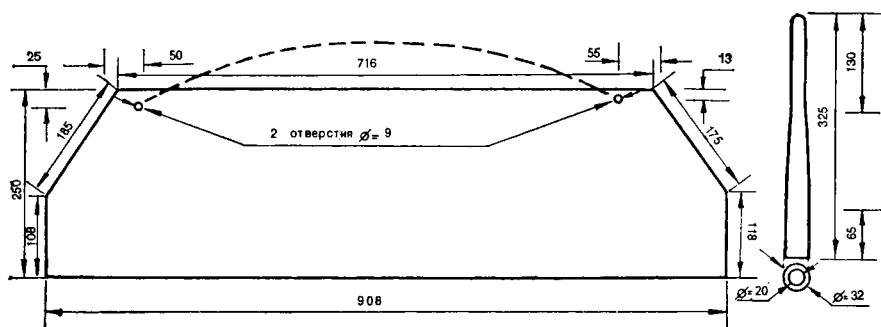


Схема 4

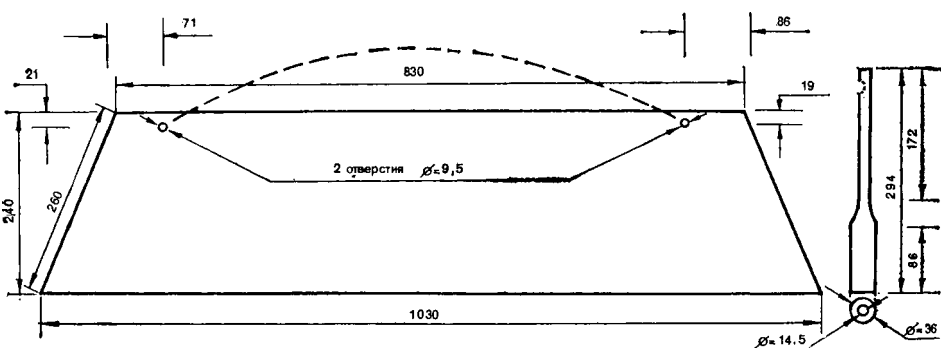


Схема 5

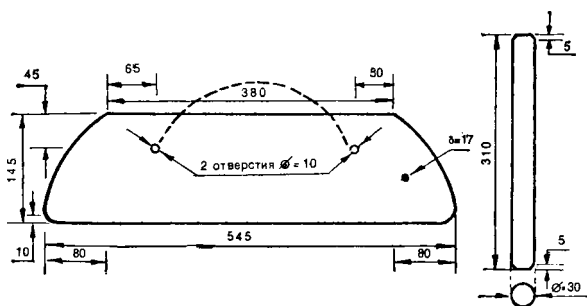


Схема 6

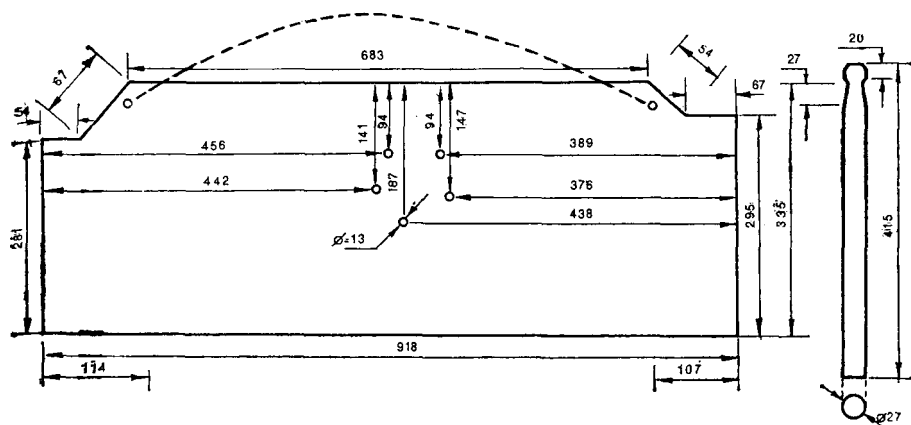


Схема 7

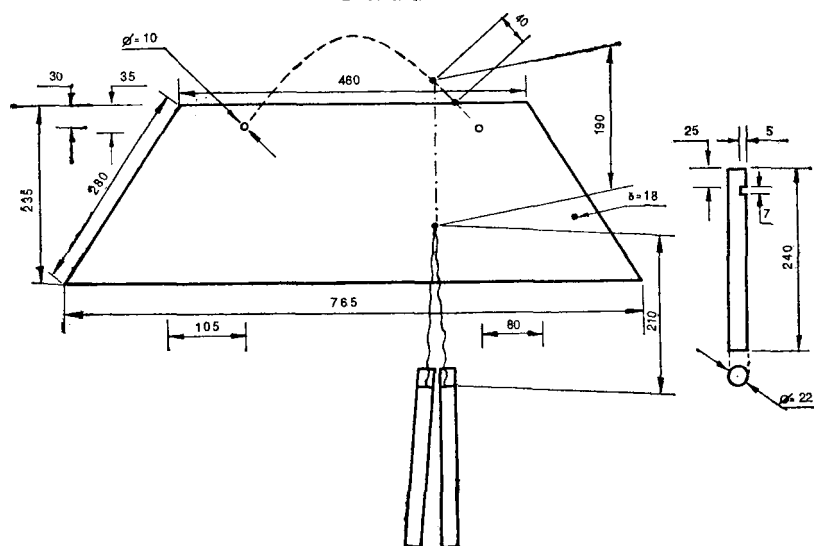


Схема 8

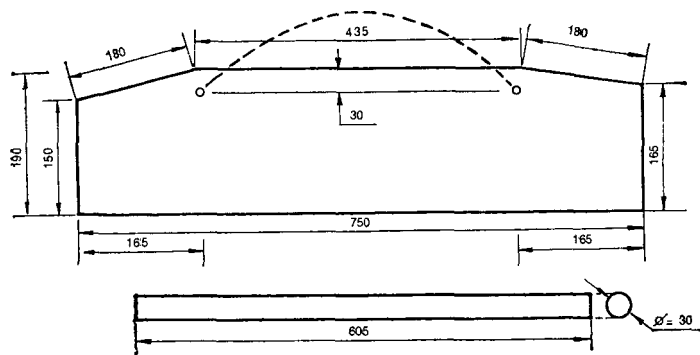


Схема 9

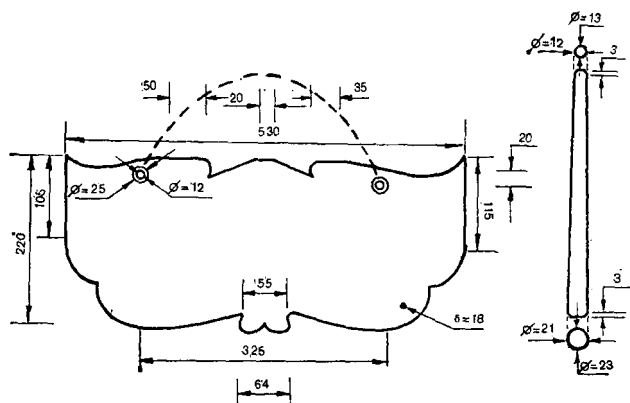


Схема 10

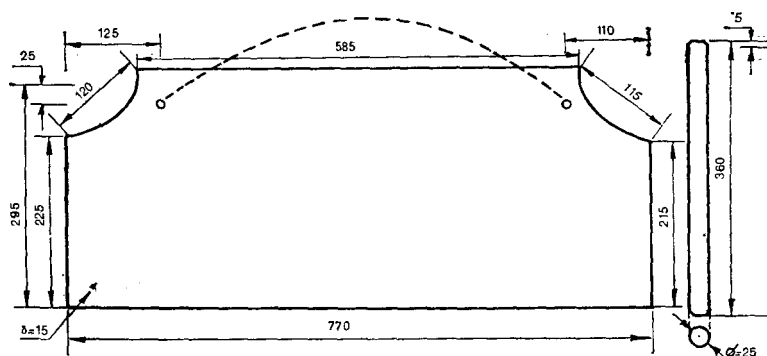


Схема 11

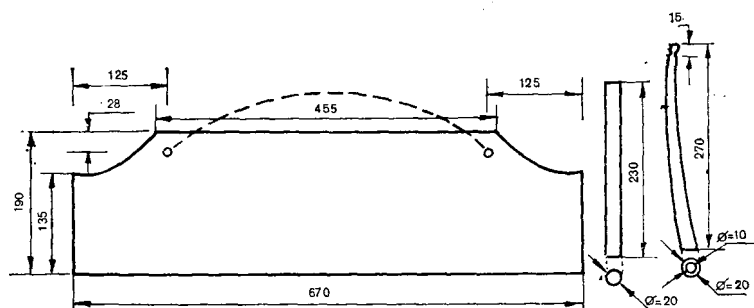


Схема 12

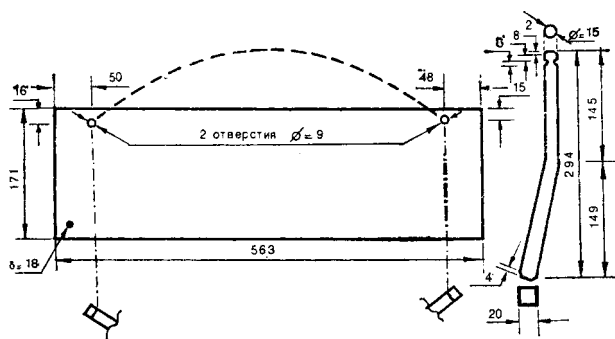


Схема 13

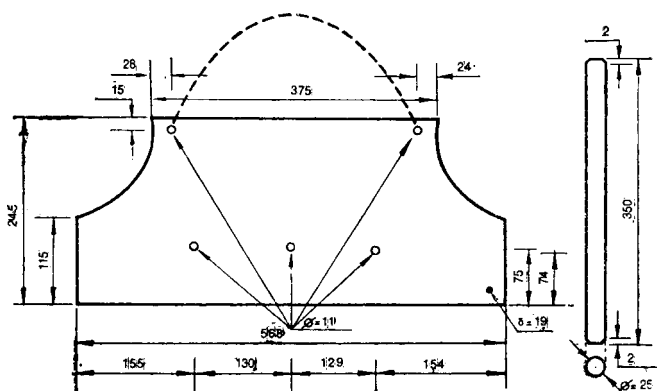


Схема 14

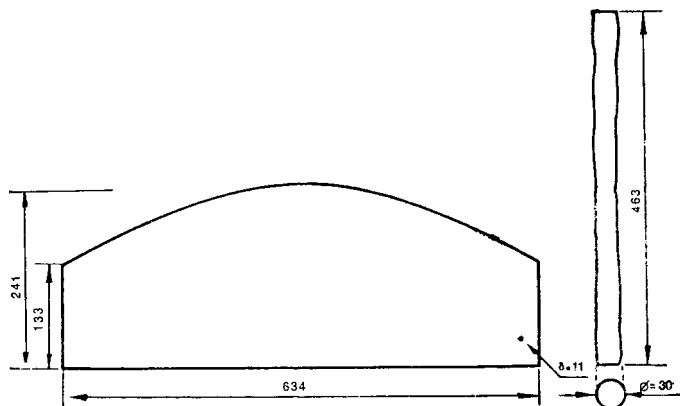
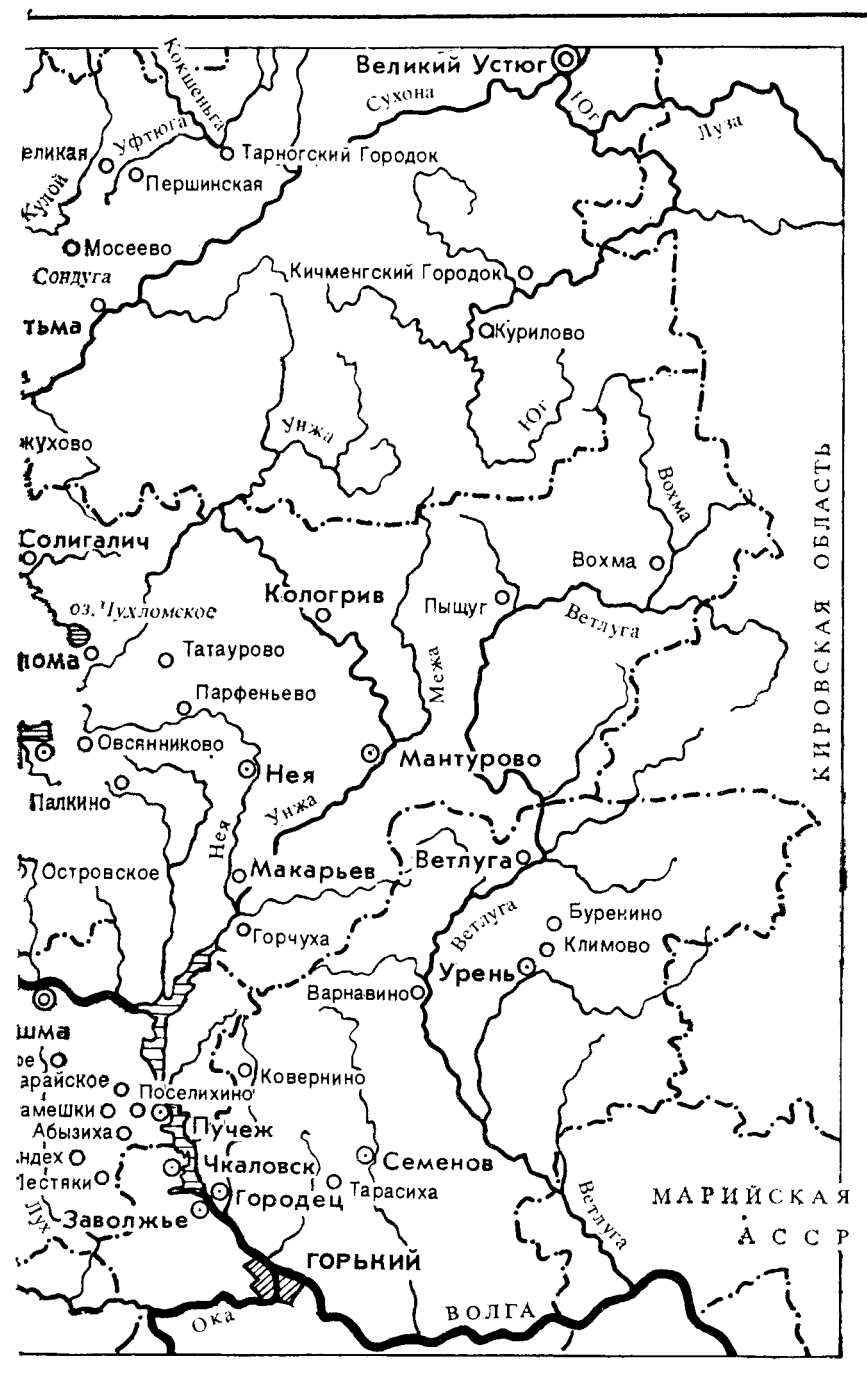


Схема 15



Ареал распространения пастушьего барабана (карта-схема)

К. В. Квитка

ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ
ФЛЕЙТЫ ПАНА *

«Флейта Пана имеет огромное значение для сравнительного музыкознания и для истории культуры вообще, потому что это — древнейший инструмент с звукорядом (skalainstrument), к тому же верно сохраняющий звукоряды (skalen) вследствие своей неизменчивости и позволяющий удобное и достоверное тонометрическое их измерение» (253, с. 49).

Эти решительные слова должно быть немало способствовали укреплению идеи исторического первородства флейты Пана между инструментами, пригодными для исполнения мелодий, а у некоторых читателей возможно даже вызвали мысль об исконности звукорядов нынешних разновидностей инструмента.

Автор — известнейший у нас из западно-европейских историков музыкальных инструментов, и приведенное суждение извлечено из очень известной его книги, к которой музыковеды часто обращаются, между тем как более осторожные суждения, приводимые ниже, содержатся в мало читаемых у нас работах.

В книге, вышедшей через год, сам Закс уже не повторял тезиса об историческом приоритете флейты Пана между инструментами, на которых может быть исполнена мелодия (melodiefähige Instrumente), и в первую очередь поставил целый ряд инструментов без исторического распределения внутри него: флейты с отверстиями для пальцев, флейты Пана, музыкальные луки с ротовым резонатором (Mundbögen), ксилофоны (254, с. 25).

В таком изложении мнение Закса собственно о степени древности интересующего нас здесь инструмента не расходится с мнением Хорнбостеля, сформулированным так: «Флейта Пана принадлежит к числу древнейших инструментов, образующих мелодию» (zu den ältesten melodietragenden Instrumenten) (248, с. 430).

А. Шефнер формулирует свой взгляд так: «Флейта Пана часто

* Предлагаемая публикация представляет собой главу из незавершенной монографии «Флейта Пана у народов Советского Союза» выдающегося советского фольклориста К. В. Квитки (1880—1953). Рукопись утеряна во время войны, данный фрагмент печатается по машинописной копии, которая хранится в Музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, ф. 275, № 242.

встречается у групп населения, которые не имеют иных мелодических инструментов, и, таким образом, она дает нам возможность установить звукояряды и высоты, принадлежащие к числу наиболее архаических» (255, с. 285).

Примем ли мы без рассуждений это положение? Прежде всего его следовало бы уточнить и закончить так: к числу наиболее архаических из существующих в настоящее время. Далее, мысль А. Шефнера основана, по-видимому, на предположении о неизменности звукоярядов флейты Пана на протяжении столь долгого времени, какое дает право говорить об архаичности. Оснований для этого предположения я в его книге не отыскал.

А. Шефнер вовсе не берется разрешить вопрос о том, какой инструмент древнее — флейта с пальцевыми отверстиями или флейта Пана. По его мнению «эти инструменты свидетельствуют о двух различных эволюциях». Он ссылается на существование в каменном веке в Европе флейт с боковыми отверстиями и дудочек (*sifflets*) различной длины; последние «могли составлять флейту Пана». По его мнению, мелодические возможности, представляемые флейтой Пана, появились, очевидно, раньше, чем те, которые открылись при варьировании длины струны и т. п., но не были первейшими: понятие о мелодии, без сомнения, получило свое начало в различии высоты палок, употребляемых для того, чтобы отбивать ритм (*bâtons de rythme*), различной толщине «губ», вырезаемых в деревянных барабанах (255, с. 249, 280).

Фр. Бозе, не затрагивая вопроса о первородстве, утверждает, что и флейта Пана, и флейта с пальцевыми отверстиями существуют у первобытных народов с относительно высокой культурой (*bei der höhern Kulturen der Naturvölker*), но выработаны не ими. Эти инструменты, так же как струнные инструменты с многими струнами и ксилофоны, состоящие из более чем двух пластинок, заимствованы из высоких культур. Далее: «Первобытные народы не знают тональных систем. [...] Фиксированные (*feste*) интервалы сначала появляются в инструментальной музыке. Но инструменты первобытных народов, пригодные для исполнения мелодий (флейты Пана, флейты с пальцевыми отверстиями, ксилофоны), все заимствованы из высоких культур, как это доказал Хорнбостель, выявив совпадение абсолютных тональных высот флейты Пана и флейт с пальцевыми отверстиями во всех частях света с древнейшей китайской тональной системой» (242, с. 954—955).

«Во всех частях света» — выражение, могущее здесь создать преувеличенное представление о совпадении известных звукоярядов флейт Пана у всех народов, употребляющих этот инструмент. Фр. Бозе слушал лекции Э. Хорнбостеля. Весьма вероятно, что Хорнбостель сообщил [ему] устно дополнительные сведения, не вошедшие в известные его печатные работы. И все-таки, даже принимая во внимание, что Бозе располагал данными, которыми мы не располагаем, сделанное им сообщение приходится признать слишком поспешным.

Вопрос о степени древности инструмента следует отделить от вопроса о степени древности ныне изучаемых звукорядов, производимых на различных разновидностях этого инструмента.

Изучавшиеся в Кабинете музыкального фольклора Московской консерватории в 1937—1940 годах звукоряды флейты Пана русских и коми не являются ни самостоятельно выработанными, стабильными тональными системами в собственном смысле слова, ни заимствованными из какой-либо высокой музыкальной культуры.

Если даже полагать, что по звукорядам сохранившихся русских флейт Пана можно составить представление о тональном развитии на первобытных ступенях, то произведенные наблюдения не дают оснований для реконструкции какой-либо древней точной системы. Нынешнее состояние скорее может напомнить такую характеристику, сделанную Ч. К. Видом: «Флейты Пана иногда состоят из трубок, длина которых обнаруживает правильное постоянное уменьшение; правда, такая правильность не представляет вполне всеобщего явления, однако является единственным принципом построения звукоряда, какой можно распознать в этих примитивных инструментах; исключение представляет китайский квинтовый круг» (247, с. 436).

«Наше понятие о звукоряде, как о ряде звуков или интервалов, который признается стандартом, — о звукоряде, который не зависит от того или иного отдельного инструмента, но с которым нужно сообразовать каждый инструмент, отсутствует у людей, которые изготовляют и употребляют примитивные инструменты» [...] «Современные европейцы для целей гармонии почти изгнали все звукоряды, кроме одного, и редко знают, по каким правилам инструмент настраивается для того, чтобы он производил этот звукоряд» [...] «Для людей же, употребляющих примитивные инструменты, главное — это инструмент, и правило применяется, собственно, к инструменту, в то время как звукоряд является результатом, делом второстепенным; одно и то же правило, применяемое сто раз, может образовать сто различных звукорядов» (247, с. 438).

Когда К. Закс характеризовал флейту Пана, как инструмент, верно сохраняющий звукоряд вследствие своей неизменяемости, он, очевидно, имел в виду, что из каждого экземпляра извлекаются звуки одной и той же высоты в течение всего времени его существования в пригодном виде (если не изменять искусственно размеров канала закрытой дудочки и считать незначительным влияние атмосферных условий, до сих пор неисследованное). Прочное внедрение определенных звукорядов в сознание и практику инструментальной музыки, надо думать, обуславливалось продолжительностью употребления одних и тех же экземпляров инструмента. Чем прочнее материал и чем бережнее сохраняют экземпляры инструмента ввиду трудности добывания материала и изготовления инструмента, тем больше условий для того, чтобы звукоряд устоялся в практике, и был бы смысл регистри-

ровать его, как известный этап в истории музыкального развития человечества или, хотя бы, как заслуживающий запоминания момент в этой истории.

Но в местностях Курской и Орловской областей и Коми АССР, в которых производились исследования, флейты Пана изготавливаются ежегодно в определенный сезон, хотя и не в виде обязательной смены старых экземпляров. В Курской области часто хранят кугиклы по многу лет. По сведениям же, какие собрал Л. В. Кулаковский в селах Дорожеве и Домашове Брянского района, кугиклы по большей части к осени там выбрасываются. Так как Л. В. Кулаковский выезжал туда зимой, в Домашове ради него были изготовлены временные зимние кугиклы из иного материала. В другом нашлись случайно сохранившиеся кугиклы из обычного для летних кугикл материалов.

В с. Чернетове Л. Кулаковский отметил, что при изготовлении новых кугикл ни разу не сравнивали звучание новых кугикл со старыми, хотя старые были тут же, почти рядом.

Таким образом, условий для вековой устойчивости звукояров здесь нет и, вероятно, не было в прошлом.

Глина и другие сравнительно прочные материалы, конечно, стали употребляться для изготовления флейт Пана позже, чем растения. Вывоз флейт Пана в отдаленные местности из тех, где подходящие растения находятся в изобилии, по-видимому, не был обычным. Материал представлял ничтожную ценность. Изготовление стоило очень небольшого и очень недолгого труда. Эти два обстоятельства не могли располагать к бережному хранению инструмента.

Если иметь в виду один растительный материал, следует полагать, что движение в направлении стабилизации звукояров должно было иметь место там, где растительный материал для трубок был более прочный, более компактный и давал возможность вырезать трубки более правильной цилиндрической формы, без искривлений канала, с наиболее гладкими внутренними стенками цилиндра. Бамбук вообще в этих отношениях имеет преимущество перед растениями, из которых изготавливают флейты Пана в Советском Союзе, но по многократно упоминаемому в литературе преданию Линг-Дуэн, министр императора Хуанг-ти, для того, чтобы установить тональную систему, употребил бамбук именно из долины реки Хыан, потому что он отличался «большим и ровным калибром» (245, с. 88). Это предание в популярных книжках излагается иногда так, что может внушать представление, будто квинтовый круг был открыт одновременно с открытием пригодности дудочек для извлечения звука. Естественнее, однако, предположить, что практика игры на флейтах Пана существовала у китайцев раньше, чем инструмент был применен для выработки системы; что этой выработке предшествовало состояние, подобное наблюдаемому ныне у народов Советского Союза, что и у китайцев первоначально интервалы определялись без помощи квинты, были неточны и непостоянны. Несмотря на меры, которые прини-

мала государственная власть в Китае для стабилизации звуко-ряда, разнообразие в практике существовало и после санкционирования нормы, определенной по квинтовому кругу.

Дудочки стали позже изготавливать из металла или из камня. Во времена династии Хан, а может быть и раньше, стали употреблять для дудочки медь; при императоре Чанг названной династии (75—88 гг. нашей эры) была зарыта в землю для стабилизации норма звуковой высоты, дудка из нефрита (245, с. 79). На Соломоновых островах длина канала вновь изготовленных бамбуковых флейт Пана проверялась по священному эталону, сохранявшемуся у верховного вождя; проверка происходила в связи с ежегодной торжественной церемонией. Быть может, такое серьезное отношение к настройке инструментов установилось там под влиянием культуры Китая, где строй инструментов составлял предмет заботы государственной власти (см. 249, с. 305).

По теории Хорнбостеля древнейшая тональная система была выработана именно на флейтах Пана посредством 23-ступенного круга «духовых квинт». «Духовую квинтою» называл Хорнбостель пониженную квинту (678 центов вместо 702), которая получается путем вычитания интервала октавы из интервала дуодецимы, появляющейся при передувании. Хорнбостель был убежден, что эта дуодецима всегда ниже чистой на определенную величину. Теория духовых квинт была принята западноевропейскими специалистами по музыкальной этнографии при молчании специалистов по акустике; она проникла и в советскую литературу музыковедения (20, с. 38).

В. К. Стешенко-Куфтина в своем труде «Инструментальные основы грузинского многоголосия» доказывала, что звукоряд, установленный посредством круга духовых квинт, обнаруживается и в практике настройки грузинских флейт Пана. Когда печатался труд Стешенко-Куфтиной, теория духовых квинт еще господствовала в западноевропейской специальной литературе. Вскоре она подверглась убедительной критике со стороны Букофцера (244) — уже после смерти Хорнбостеля. Букофцер не отрицает замеченных Хорнбостелем совпадений абсолютных звуковых высот в практике игры на флейтах Пана в Меланезии и Бразилии, но опровергает ее, будто теория «духовых квинт» объясняет это совпадение.

В моей неизданной работе «Этюды по истории изучения грузинской народной музыки» содержатся мои возражения против метода, которым пользовалась В. К. Стешенко-Куфтина и который привел ее к убеждению, что подмеченные Хорнбостелем совпадения абсолютных высот и интервалов распространяются также и на Грузию.

М. Шнейдер, не защищая «круга духовых квинт», указывал на новый факт — непосредственное наблюдение этнографа (M. Snethlage) в северо-западной Бразилии: «Длина следующей трубки определялась на слух при помощи передувания предыдущей» (256, с. 490—497).

Но это в Бразилии. У русских и у коми по наблюдениям

1937—1940 годов при изготовлении и настройке флейт Пана ни дуодецимы передувания, ни квинтовый круг не играют роли.

В Брянском районе Орловской области в ходу ансамбли двухствольных (с. Дорожево) и трехствольных флейт (Домашево и Чернетово). Л. Кулаковский работал там, хотя не в сезон изготовления «кувикл», однако и не во время уборки хлеба, поэтому, не испытывая таких затруднений, какие препятствовали успешности курских экспедиций, мог произвести опыты, требующие досуга у местных игриц. При таком опыте в Дорожеве участницами ансамбля, игравшего на «кувиклах», с известными звукорядами, были «дружно одобрены» принесенные им «кувиклы» с другими звукорядами. Оценивалась, собственно, звучность. Что касается принципа одновысотности звуков, извлекаемых из одноименных трубок различных двухствольных или трехствольных флейт, употребляемых в одном ансамбле для исполнения одной партии, — то из двух «заправских любительниц игры на кувиклах» дорожевская обнаружила большую чуткость к биениям, добиваясь чистоты унисона, а домашевская признала годными соответствующие трубки, которые издавали звуки, разнящиеся на полтона. В Чернетове также «диссонирование между одноименными кувиклами как будто мало беспокоило игриц» (96).

Большая стабильность звукорядов курских кугикл объясняется, по-видимому, практикой совместной игры на кугиклах и на других инструментах (в с. Черный Олех Больше-Солдатского района Курской области, где в одном ансамбле с кугикальницами иногда играют даже те скрипачи, которые приносят в село городскую музыкальную культуру) и качеством материала (тростника). Отмечу, что в с. Высоком Медвенского района этой области нам в 1940 году показали кугиклы из тростинок, принесенных за 34 года перед тем из Киева — там они были срезаны на берегу Днепра.

Во время наблюдений в Коми АССР участницы ансамбля (пять колхозниц из с. Керес Прилузского района), игравшие на трехствольных флейтах, разделяясь на две партии, дважды в течение одной шестидневки изготовили инструменты. Причем ни абсолютные высоты, ни интервалы флейт обоих комплектов не были тождественны. Комплектом будем называть совокупность дудочек всех инструментов известного ансамбля. Сопоставляя определения интервалов, сделанные В. В. Батениным в Акустической лаборатории Московской консерватории, замечаем, что у одной и той же игрицы Мавры Морозовой разница величины интервала между средним и высшим звуком в первом и втором случае почти равна $\frac{3}{4}$ тона. Флейты, составляющие инструмент, на котором исполнялась нижняя партия, в первом комплекте были настроены как бы по ступеням увеличенного трезвучия, во втором комплекте такой последовательности двух терций вообще не было.

Настройка же в унисон — именно настройка соответствующих друг другу дудочек различных инструментов, которые принципиально должны быть одинаковыми, то есть инструментов, на которых исполняется одна и та же партия, осуществлялась игрицами

с большей точностью: высота звуков, извлеченных из соответствующих в этом смысле дудочек, совпадала с точностью до 35 центов, то есть приблизительно до $\frac{1}{3}$ полутона. Вполне точные совпадения при экспериментировании не случались, но ввиду того, что из одной и той же дудочки при экспериментировании извлекались звуки неодинаковой высоты в пределах 35 центов, о чем будет речь ниже, точные совпадения следует признать возможными.

Утверждение, что флейта Пана позволяет удобное и достоверное измерение звукояров посредством тонометра, требует разъяснения. По сравнению с теми духовыми инструментами, которые снабжены отверстиями для закрывания пальцами, флейта Пана имеет в этом отношении то преимущество, что разнообразие интонирования обусловлено лишь способом прилагать губы к отверстию, формой губ, способом держать дудочку по отношению к губам, между тем при игре на духовых инструментах с пальцевыми отверстиями интонирование зависит, кроме того, еще и от полного или в той или другой мере неполного закрывания этих отверстий. Однако не следует представлять себе, что определение звукояра на флейте Пана является удобным занятием.

М. Букофцер установил, что в зависимости от различных способов прикладывать губы и держать трубку происходит различие в высотах, извлекаемых из одной и той же закрытой трубки, в пределах 20 центов (243). В. В. Батенин, ознакомившись с работой Букофцера, произвел подобную работу над флейтами Пана, которые мы привезли в 1939 году из Коми АССР; отличия в зависимости от способа прикладывать губы и держать инструмент, чаще всего, по его определению доходило до 20 центов, нередко же и до 35 центов.

Если при определении звуковых высот полагаться лишь на фонограммы, — перед нами возникнут того же рода затруднения, какие в большей или меньшей степени сопутствуют подобной работе над другим материалом.

Определить звукоярд по фонограмме звукояра — работа действительно удобная и спокойная, но когда исполнитель проигрывает в фонограф звукоярд, этим не воспроизводятся все заметные для слуха различные интонации ступеней: каждая ступень представляется лишь одною из интонаций. В одних случаях различия получаются ненамеренно, в других — сознательно; последнее, кажется, чаще при исполнении пьес, чем при одновременном показывании звукояра.

Определение же звуковых высот по фонограммам пьес с большой точностью, с применением мелких единиц измерения является делом огромной трудности.

Исчисления частот на основании длины канала дудочки (с поправкой на диаметр) — это работа чисто теоретического (математического) порядка, не удовлетворяющая целям этнографического исследования потому, что теоретически исчисленные высоты звука могут отличаться от практически извлекаемых из дудочки. Бу-

кофцер наблюдал различия в пределах полутона; по наблюдениям же Батенина различие может доходить до 140 центов.

Инженер В. К. Виторский, заведывавший отделом звукозаписи Акустической лаборатории МГК, констатировал неравномерность вращения вала фонографов, которыми мы пользовались в курской экспедиции, а также и всех других фонографов, которыми располагает МГК, поэтому обозначать звуковые высоты, зафиксированные при помощи этих аппаратов такой мелкой единицей измерения, как цент, нет смысла. Ни В. К. Виторскому, ни кому-либо другому из сотрудников Акустической лаборатории неизвестно, производилась ли подобная проверка равномерности вращения вала других фонографов, действующих в научных учреждениях нашей страны тотчас после получения их из-за границы и непосредственно перед каждой записью.

Также и в тех заграничных работах, в которых содержатся определения звуковых высот в герцах и определения интервалов в центах на основании фонограмм, я не встречал сведений о предварительной проверке фонографа, употребленного при записи, и фонографа, употребленного при воспроизведении.

Нет уверенности и в том, что оправдались усилия В. И. Стещенко-Куфтиной определить в центах звукояды грузинских флейт Пана. [...]

По нашему мнению, в музыкально-этнографической работе измерение в сотых долях полутона было бы желательным собственно для психологических опытов, которые следовало бы производить над каждой данной группой людей, прежде чем решать вопрос, какая степень точности необходима для фиксации образцов ее музыки. При малочисленности исследователей и необозримом множестве материала было бы вредной роскошью терять время и силы на установление таких мелких звуковысотных отличий, какие игнорируются в практике самой изучаемой музыкальной среды.

При этом следует иметь в виду, что требовательность в отношении соответствия интервалов какой-то норме — и в Курской области и в посещенных Л. Кулаковским селах Брянского района — выше в пении, чем в игре на флейтах Пана. (Насколько постоянен абсолютный звуковысотный уровень при исполнении песни в различные моменты, не исследовано.)

Даже при опубликовании записей очень своеобразных наигрывшей на румынских народных духовых инструментах Штумпф и Хорнбостель довольствовались тем, что записыватель — Бела Барток — обозначал отклонения высот от европейской школьно-теоретической нормы знаками $\sharp/2$ и $\flat/2$ (241).

Людвиг Риман, автор работы «О своеобразных звукоядах, употребляемых у первобытных народов и у культурных народов Востока» (не смешивать с Гуго Риманом), производил определение высот при помощи заказанного им Аппуну тонометра, однако признал для целей письменной фиксации вполне достаточным дробление целотоновой ступени на 8 частей (252, с. 3). Это было через 14 лет после появления труда Эллиса.

Находя, что в применении к исследуемому здесь материалу было бы достаточно принять ту же единицу измерения, какою довольствовался Л. Риман, я, после совещаний с товарищами, решил все же держаться десятичного принципа деления полутона, ограничиваясь десятными долями полутона, за исключением отдельных случаев, где представляется полезным обозначить также сотые доли. Эта степень точности соблюдается не столько ради того интереса, какой представляют точные величины интервалов и точные абсолютные высоты, сколько ради того, чтобы в дробных единицах измерения выяснить пределы колебаний в практике, — пределы, в каких констатируется безразличие народных музыкантов к тому или другому интонированию ступени.

Придерживаться десятичного принципа деления полутона удобнее для сравнения с заключающимися в других работах величинами, выраженными в центах.

Хотя для опубликования результатов исследования избрана сравнительно крупная единица измерения, для самого определения высот и интервалов была проделана большая мелочная лабораторная работа. А. В. Рудневой и доцентом историко-теоретического факультета МГК Н. Н. Зряковским произведена при моем участии неоднократная тонометрия с помощью аппарата Аппуна; материалы хранятся в фондах Кабинета и могут быть сообщены интересующимся. Была испробована и оптическая расшифровка фонограмм. Эту работу производили В. В. Батенин, и независимо и в большом объеме, старший научный сотрудник Акустической лаборатории МГК П. Н. Зимин методом оптической расшифровки, предложенным профессором Н. А. Гарбузовым, при помощи аппарата, сконструированного доцентом историко-теоретического факультета МГК С. С. Скребковым и В. В. Батениным. Аппарат усовершенствован П. Н. Зиминим. Читатели в большинстве, наверное, не нуждаются в слишком больших акустических подробностях, [они] не напрягали бы внимания для усвоения установленных этой лабораторной работой частот и не запомнили бы их. Поэтому цифры частот здесь и не публикуются, — они могут быть сообщены Кабинетом тем читателям, которым такие детали окажутся или покажутся нужными.

По господствующему в настоящее время воззрению (как видно из литературы, докладов и бесед в кругах музыковедов) важнейшим вопросом истории музыки на первых ступенях ее развития считается вопрос об утверждении звукорядов и ладов. На разгадывание последовательности их возникновения, путей их выработки уходят время и силы исследователей; одни оперируют при этом чисто теоретическими рассуждениями, другие — данными этнографии. И тех и других могут разочаровывать наблюдения, явно показывающие неустойчивость материалов в музыкальных культурах, которые ныне сохранились лишь в укрожных уголках, где обычно ищут ключи к уяснению отдаленного прошлого.

Однако есть основания полагать, что именно на первоначальных ступенях развития музыки интервалы, звукоряды и лады не

имели существенного значения, что человек тогда не был так требователен в отношении верности звукорядов какому-нибудь правилу и точности интонации соответственно этому правилу. На первоначальных ступенях развития музыки важнее всего достигнуть того общего длительного состояния психики людей известной среды в известную минувшую эпоху, при каком музыка с теми или иными стилистическими чертами уже могла удовлетворять их эстетической потребности.

Тембр звука, темп, ритмика, динамика, агогика, разнообразные способы исполнения, поэтические образы, связываемые с музыкальным произведением, вкладываемое в него идейное содержание, сопутствующие немзыкальные способы выражения эмоций, характер танцев, соединяемых с музыкой, вся бытовая обстановка — вот важные стороны исследования кроме интервалов и ладов. Наконец, и в самой мелодике не все обусловлено интервалами и ладами, — один и тот же принцип мелодического движения может выявляться в различных интервалах и ладах, то же до известной степени относится и к приемам многоголосного сочинения и исполнения.

Занимающиеся разгадыванием именно интервально-ладовой стороны первобытной музыки, по-видимому, полагают, что стоят на твердой почве акустических и отчасти психологических законов, между тем как при разгадывании других сторон на работу фантазии приходится непропорционально много по сравнению с ничтожностью положительных оснований.

Однако этнография постоянно представляет факты, разрушающие веру во всеобщность и обязательность акустических норм. К ним принадлежат отчасти и факты, излагаемые в настоящей работе. Далее произведенные нами наблюдения убеждают в том, что на той стадии развития, какая представлена нынешней сельской музыкальной культурой посещенных местностей, интервалы и лады песенной музыки не обусловлены интервалами и ладами музыки инструментальной. Интервалы, констатируемые в песнях, не тождественны инструментальным и, вероятно, не так изменчивы.

Безразличное в большей или меньшей степени отношение к величине интервалов, характерное для совместной практики игры на флейтах Пана у русских, у коми и у грузин, не есть состояние, обязательно свойственное практике игры на разновидностях этого инструмента везде, где он существует.

Для предположения о звукорядах, бытовавших в очень древние времена, ныне фиксируемые звукоряды флейт Пана не могут иметь решающего значения. Наблюдения, убеждающие в изменчивости звукорядов в настоящее время, в разнообразии их даже на небольшой населенной территории, дают основание представлять себе, что нормирования их в современном смысле не было и в далеком прошлом, что на ранних стадиях развития не производилась смена определенных четко интонируемых звукорядов, а существовало неустойчивое и нетребовательное в отношении интервалов и ладов состояние.

Необходимо воздерживаться от соблазна упрощать историческое исследование. По поводу открытия современных звукорядов примитивных инструментов, приемов игры на них и самых наигрышей, нельзя торжествовать, как по поводу открытия памятников начальных исторических стадий развития музыки.

Как бы ни была примитивна нынешняя музыка, исполняемая на флейтах Пана, она не могла сохраняться совершенно неизменной в течение тысячелетий. Требуют больших размышлений вопросы о том, насколько существенны были неизбежные изменения; о том, является ли нынешняя практика Брянского района одичалой или зародышевой; исключается ли предположение о волнообразной линии развития — с эпохами подъема и упадка музыкальной культуры; о том, в каких направлениях должны были происходить эти изменения; о том, в какой степени все-таки, в наших усилиях уяснить древнейшие стадии, можно основываться на современной практике тех островков, где наиболее сохраняется старина.

Но, во всяком случае, эти усилия будут тщетны, если мы не будем самым внимательным образом регистрировать и изучать современную практику. В описании нельзя пренебрегать никакой деталью, так как неизвестно, не таится ли именно в данной мелочи единственное указание на путь к разрешению волнующего нас, отнюдь не мелкого вопроса. Нередко именно одна какая-нибудь деталь оказывается наиболее устойчивой.

В цитированном труде Шефнера, именно в той части, которая посвящена духовым инструментам, имеется отдельная глава «полифонические инструменты» и отдельная глава «многотрубчатые (polycalames) инструменты». Шефнер называет те, из которых можно одновременно извлекать более, чем один звук, — полифоническими инструментами; к полифоническим инструментам причислены двойные флейты (это — не то же, что двустольные флейты Пана). Такая классификационная черта является отражением того, что в мировой музыковедческой литературе, насколько мне известно, и насколько было известно Шефнеру, имевшему большие возможности для ознакомления с ней, — не было отмечено извлечения двузвучий одним игроком из флейты Пана.

Поскольку в его замечательной книге, обнимающей мировое этнографическое инструментоведение, игра на флейте Пана двузвучиями не зарегистрирована, открытие такого способа игры в пределах СССР — в 1935 году в западной Грузии (В. К. Стешенко-Куфтиной), в 1939 году в Коми АССР (экспедицией Академии наук СССР) и в 1940 году в с. Чернетове Брянского района (Л. В. Кулаковским) — можно считать открытием чрезвычайно важным.

Сдержанное отношение к идее, что в практике игры на флейте Пана законсервированы первобытные звукоряды или первые опыты гармонического творчества, не должно угашать энтузиазма в изучении характеризуемой этим инструментом своеобразной музыкальной культуры.

Мы касались до сих пор вопроса об историческом значении флейты Пана в смысле истории организации собственно звукового материала. Теперь отметим мысли, рождавшиеся у немусыковедов, которые касались флейты Пана с общей культурно-исторической точки зрения.

В «Историко-статистическом описании Черниговской епархии» высказано предположение, что «веселием» в честь Акилины, сопряженным с игрой на кугиклах, заменен праздник, совершавшийся в честь «божка кугиклы». Это предположение не обосновано. В прежнее время вообще любили фантазировать, создавая и умножая древнеславянский олимп. «Описание» издано анонимно, но известно, что его составил архиепископ черниговский Филарет (Гумилевский).

Цитируя «Описание», Н. Сумцов дал такой комментарий: «Вряд ли можно сомневаться, что здесь в форме игры повторяется то, что некогда имело серьезное значение. По-видимому, мы имеем в кугиклах воспоминание о древней казацкой походной музыке, а может быть, даже о военной музыке более раннего времени монгольского нашествия» (202, с. 149). Догадка о связи кугикл с военной музыкой не заслуживает обсуждения, как ничем не подкрепляемая.

Но самая постановка вопроса о прежнем «серьезном» значении игры на кугиклах заслуживает внимания.

Характер шествия «тихим шагом» (исполнители поделены на четыре группы, различающиеся числом трубок в кугиклах) резко отличается от плясового характера Курской культуры кугикл, и заставляет думать о каком-то прежнем культовом действии, может быть, связанном с каким-то исчезнувшим местным делением общества.

Другое указание на прежнюю культовую роль русской флейты Пана можно усматривать в следующем сведении, полученном мною в Смоленске от уроженки южной части Белевского района Тульской области, д. Алтухово, крестьянки лет 50-ти, давно не живущей на родине. По ее воспоминаниям в этой деревне в ее девичьи годы все женщины играли на инструменте, состоящем из трех дудочек; более искусные умели играть и на четырех; в ночь под Петров день (29 июня ст. ст.) «караулили сонца (солнце)» — оно при выходе «играет» и всю ночь играли на дудочках. Другая пожилая женщина, родом из д. Игнатьево (также в южной части Белевского района) рассказывала, что в этой деревне раньше в ночь под «Петра» на дудочках играли вместе с крестьянками даже учительницы. Названия «кугиклы» или какого-нибудь иного кроме названия «дудочки» эти женщины не знают. Спрошенные мною в январе 1941 года учитель и учительницы этой местности опровергали эти свидетельства. Прочесть сообщения на месте я до сих пор еще не мог. Об обряде «караулить солнце» существует

много печатных сведений (99, с. 32—67), но упоминаний об игре на флейте Пана в них не содержится.

Звучащие еще в настоящее время наигрыши на флейте Пана не принадлежат к тому роду исторического материала, который нужен исключительно для изучения истории, но не может быть ни прямым, ни косвенным образом использован для творчества.

Между наигрышами, известными до настоящего времени при исследовании флейт Пана у русских, есть примитивные в истинном смысле слова, — именно, обнаруженные в Брянском районе Орловской области.

Но образцы, записанные в с. Плехове Курской области, выявляют контрапунктическое сочетание различных мелодических и ритмических рисунков, представляют сравнительно высокий уровень особого рода техники сочинения.

Курские пьесы коротки, но не бессодержательны даже для людей, вкусы которых воспитаны на современной музыке концертного зала и оперы.

Что можно сделать из очень короткого напева для потребностей современной музыкальной культуры больших европейских городов — показал Римский-Корсаков в «Пляске скоморохов» («Снегурочка», III действие)¹.

Мы вправе предполагать, что когда Римский-Корсаков писал это произведение, в числе истоков творчества были:

1) графическое изображение мелодии в сборнике М. Стаховича,

2) представление о тембре гудка (которого в натуре Римский-Корсаков, наверное, не слышал) и о способах исполнения на нем,

3) представление о плясовых движениях, костюмах, о всей бытовой обстановке (при какой мог некогда исполняться наигрыш, впоследствии записанный и помещенный в сборнике М. Стаховича), о чувствах и настроениях прежних исполнителей и зрителей. С какой бы точки зрения ни подходили к историческому материалу композиторы, с какой бы точки зрения ни подходили к их произведениям критики и историки музыки, нельзя отрицать, что было бы лучше, если бы композиторы не только знали сборники народных мелодий, но и представляли тембр народных инструментов и способы исполнения инструментальных наигрышей, но и сами слушали игру на народных инструментах и не только воссоздавали воображением, но и видели движения, выражения лиц и бытовую обстановку.

Общая акустическая особенность флейт Пана, состоящих из закрытых трубок, — а только такие стали известны науке в Советском Союзе, — отсутствие четных частичных тонов. Этим общим отличием обуславливается своеобразие тембра. Различие материа-

¹ Первая тема «Пляски скоморохов», очевидно, взята из «Песни» из «Сказки о Воре-гудочнике» в собрании «Русских народных песен» М. Стаховича, тетр. 2, 1852 г.

ла и размера обуславливает тембровые различия внутри общего тембрового характера закрытых трубок.

Прежние великие мастера не исчерпали до дна народных источников, советские композиторы скажут свое новое слово в истолковании и дальнейшем развитии национальных стилей. В числе других факторов исследование флейт Пана, существующих в нашей стране с их неизведанными до сих пор тембровыми и другими качествами, окажет освежающее и обогащающее воздействие на творчество.

Весьма вероятно, что Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, в некоторых случаях иначе пользовались бы тембровыми ресурсами современных оркестровых инструментов, если бы в круг их представлений о русской исторической музыкальной стихии входило впечатление от слушания игры на русских флейтах Пана.

При соприкосновении с нынешней практикой игры на флейте Пана в бытовом комплексе раскрывается своеобразный мир, раскрываются сказочные картины, раскрывается то, чего не мог бы воссоздать ни наиболее одаренный фантазией историк, ни беллетрист.

Изолированное ныне в нескольких уголках искусство игры на флейте Пана, может быть, и раньше не было всеобщим ни в территориальном, ни в социальном смысле даже у тех народов, у которых оно сохранилось до сих пор. Чтобы понять это искусство, нужно побывать в этих уголках, видеть выражение лиц, вчувствоваться в неувядающие радости, какие оно доставляет тамошним людям, заразиться неизменно возобновляющейся свежестью настроения играющих и пляшущих.

В подобные уголки и музыковедам, и композиторам, и вообще деятелям музыкальной практики следует съездить. Для ознакомления всего общества нужно произвести звуковую киносъемку. Настоящая работа может дать лишь слабое представление о действительности.

1941 г.

В. М. Кривонос

**КРАТКОЕ ОПИСАНИЕ
ЧУВАШСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
И ЗАМЕТКИ ОБ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ ЧУВАШЕЙ**

УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

а) Параппан (барабан)

Известный мне экземпляр чувашского барабана¹ составляет тонкий деревянный обруч (шириной около 25 см), с двумя расположенными на нем близко одно от другого небольшими отверстиями² и с натянутой на его края с обеих сторон собачьей кожей. Кожа прикреплена к деревянному обручу следующим образом: по краям ее вырезаны два параллельные ряда отверстий; один ряд (расположенный ближе к краю кожи) состоит из более мелких отверстий, другой — из более крупных; эти отверстия расположены внутри каждого ряда на различных расстояниях одно от другого. Сквозь мелкие отверстия продет тонкий шпагат, которым край кожи пришит к деревянному обручу; сквозь более крупные отверстия продета веревка, связывающая с наружной стороны обруча обе перепонки. Местами в петли этой веревки продеты небольшие палочки, служащие для большего натяжения кожи.

Диаметр перепонки приблизительно в 2 раза больше ширины обруча (то есть около 50 см). Как мне сообщали в разное время несколько лиц (в том числе и смастеривший описываемый экземпляр барабана, его бывший владелец, Ф. Михайлов), размер барабана зависит от размера собаки, шкура которой служит перепонкой барабана, чаще всего встречаются барабаны размера, близкого к указанному.

Литературных сведений о форме чувашского барабана нет. Не было, до I Всесоюзной выставки музыкальных инструментов народов СССР, упоминаний о чувашских барабанах и в музейных и выставочных каталогах. Можно, тем не менее, предполагать, что именно чувашский барабан был экспонирован на Всероссийской

¹ Этот экземпляр был приобретен мною в деревне Альгешево Чебоксарского района у колхозника Ф. Михайлова в 1936 году. В том же году этот барабан был экспонирован на I Всесоюзной выставке музыкальных инструментов народов СССР под инвентарным номером 342.

По отзывам лиц, видевших в разное время большое количество чувашских барабанов, данный экземпляр от других чувашских барабанов ничем существенным не отличается.

² Сквозь эти отверстия продевалась бечевка, при помощи которой игравший на барабане подвешивал его на себя.

выставке в Нижнем Новгороде в 1896 году¹. К сожалению, описание барабана, представленного на этой выставке, данное Финдейзенom, настолько неопределенно, что не дает представления о форме этого инструмента.

Известный мне барабан имеет две колотушки, носящие название «токмак» или «тукмак». Каждая из них имеет один конец (зажимаемый в руке), утолщенный (сравнительно со средней частью колотушки) и другой конец — шарообразный. Колотушка, предназначенная для левой руки, — более толстая и с несколько удлиненной шарообразной частью (сравнительно с другой колотушкой); она имеет в длину 21 см, тогда как колотушка, предназначенная для правой руки, — 23 см. Как объяснил мне Ф. Михайлов, колотушкой левой руки отбивались более мелкие ритмические доли. Играя на барабане, Ф. Михайлов сознательно придавал ему положение несколько наклонное к левой руке играющего.

Известно, что иногда на свадьбах в барабан били одновременно несколько человек. Н. С. Айзман² сообщил мне, что ему приходи-

¹ Основанием для такого предположения служат фамилия и место жительства крестьянина, представившего на указанную выставку в качестве экспонатов барабан и гусли. К сожалению, деревня, откуда доставлены были эти инструменты, у трех авторов, писавших об этих инструментах, названа по-разному: Н. Финдейзен, непосредственно видевший барабан и гусли на выставке, в своей статье «Со всероссийской выставки в Н. Новгороде» (215), писал что на выставке были представлены гусли и барабан крестьянина Волкова (Павла Егорова) деревни Синьян Оринино, Акрамовской волости, Козьмодемьяновского уезда Казанской губернии; И. Липаев, также наблюдавший эти инструменты, упомянул о них как доставленных крестьянином Волковым из деревни Синьян-Орино (см. 103). А. Новосельский в своей книге «Очерки по истории русских народных инструментов» (139) писал о том же барабане, вероятно, на основании статей Финдейзена и Липаева, но указал при этом деревню Синоям-Оринино. Липаев и Новосельский писали об этом барабане, перечисляя русские музыкальные инструменты; Финдейзен же высказал предположение, что этот инструмент — татарский (очевидно, на основании того, что доставлен он был из Казанской губернии).

Как мне удалось установить, вблизи села Акрамово, ранее находившегося на территории Козьмодемьяновского уезда Казанской губернии, а ныне входящего в ЧАССР, деревня, носящей то или иное название из числа перечисленных, не имеется. Зато есть деревня, носящая сходное название — «Синьяр-Оринино» (испорченное чувашское «Сёне ял — «Новая деревня»); рядом с ней находится и деревня Оринино (вероятно более старая).

Синьяр-Оринино состоит из сплошного чувашского населения. В ней известны были в течение последних 15—20 лет (а может быть и раньше) два брата Волковы (имена их не установил), которые известны были и за пределами деревни (также и в г. Чебоксары) в качестве гусельных мастеров. Один из братьев Волковых был жив еще в 1935 году и занимался еще производством гуслей. Все это дает основание предполагать, что экспонированные в 1896 г. гусли и барабан принадлежали к чувашским музыкальным инструментам и считать их русскими инструментами оснований не имеется.

² Н. С. Айзман (Н. Спиридонов) — колхозник упомянутой деревни Альгешево Чебоксарского района, драматург, актер и режиссер Чувашского государственного академического театра; им, между прочим, сделан ряд нотных записей чувашских песен. Н. Айзман принадлежит к тем лицам, чьи сообщения о музыкальном быте чувашей у меня не вызывают сомнений.

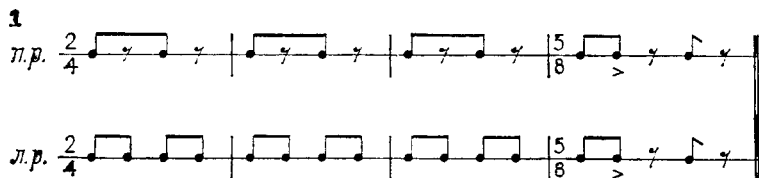
лось наблюдать в деревнях низовых районов ЧАССР, как на свадьбах одна группа молодых людей (мужчин) держала плашмя один и тот же барабан, в то время как другая — 2—3 человека — ударяла в этот барабан колотушкой; иногда же сами игроки, встав в кружок и держа инструмент левой рукой, правой ударяли по барабану колотушками. Такой способ использования барабана, вероятно, более всего походил на игру в буквальном смысле слова.

Известно также об одновременной игре на нескольких барабанах.

О функции барабана в быту чувашей, помимо функции свадебного музыкального инструмента, известно лишь из работы В. Мошкова «Труба в народных верованиях» (133). Автор рассказывает, что в 1888 году по улицам одной из деревень Ядринского уезда¹ крестьяне-чуваша водили с барабанным боем женщину, обвиняемую в колдовстве.

Барабан в чувашском крестьянском быту прошлого столетия, также и нынешнего (до первых лет Октябрьской революции), являлся необходимой принадлежностью на свадьбе (в силу этого барабан иногда называется «туй-параппан» — свадебный барабан). На свадьбе удары в барабан сопровождали хоровые гостевые песни. Имеются сведения, мною непроверенные, что удары в барабан сопровождали игру на музыкальных инструментах².

Ритм, выстукиваемый на барабане, выражался подчеркиванием сильных долей свадебной песни³. Ф. Михайлов, впрочем демонстрируя мне барабан и напевая свадебную песню, выстукивал следующий ритм:



¹ Город Ядрин — ныне районный центр ЧАССР.

² Во время моего пребывания в Чувашии (1936 г.) традиционный свадебный обряд находился уже в последней стадии отмирания. «Классическую» чувашскую крестьянскую свадьбу мне удалось видеть только в инсценировке ее артистами Чувашского Государственного театра (в различных постановках). Картина свадьбы в постановке драмы «Кужар», по всем слышанным мною отзывам, очень близка к подлинной свадьбе, какие бывали в чувашских деревнях начала этого столетия. Если верить тому, что в данной постановке свадебный обряд был представлен в естественном, неприкрашенном виде (оснований не верить этому нет, тем более, что все актеры — участники постановки — выходцы из крестьянской среды, а многие, как упомянутый Н. Айзман, и в настоящее время тесно связаны с деревней), то надо констатировать, что пели свадебные песни и били в барабан с большой силой, находясь в крайне возбужденном состоянии, можно сказать, — на грани экстаза.

³ Громкие, гулкие звуки барабана, на фоне нестройного пения и пьяных выкриков, производят очень сильное впечатление и придают картине свадебной пирушки яркую, своеобразную окраску.

В настоящее время барабан, в том виде, как он описан выше, в Чувашии можно встретить очень редко; если он в той или иной деревне сохранился, то случайно, и находится без всякого употребления, в заброшенном состоянии. На вечерах школьной и колхозной самодеятельности или демонстрациях применяются имеющиеся почти в каждой школе современные пионерские барабаны фабричного производства.

Изготавливали чувашские барабаны не особые мастера-профессионалы, как это происходит с изготовлением некоторых других инструментов (о чем будет сказано ниже), а устроители или участники свадьбы, во многих случаях оказывавшиеся и исполнителями. Бывали случаи, что перед свадьбой, специально с целью изготовления барабана, закалывалась собака. После свадьбы барабан не уничтожался, а хранился у его владельца и использовался в последующих свадьбах.

б) Џ а т а р м а ¹ (трещотка)

О существовании этого инструмента в чувашском быту известно из описания обряда «вирми» в работе Г. Комиссарова. Описывая этот обряд, происходивший «в субботу на страстной неделе», Г. Комиссаров сообщает, что в числе различных музыкальных инструментов, с которыми мальчики бегали из дома в дом, требуя угощения, находились и трещотки (91). После обхода домов мальчики «все недоеденное, вместе с изломанными трещотками, бросали в поле». Вероятно вследствие того, что по окончании обряда трещотки ломались и выбрасывались, а главным образом вследствие того, что сам обряд «вирми» давно отмер, до наших дней не дошло, насколько мне известно, ни одного экземпляра трещоток, равно как и сведений об их устройстве. Возможно также, что обряд «вирми» совершался в свое время не повсеместно среди чувашей, а где-нибудь за пределами нынешней территории ЧАССР и Г. Комиссаров, описывая этот обряд, имел в виду чувашей, живших на территории нынешней Татарской АССР, где, возможно, сохранились еще воспоминания об этом инструменте.

На основании того, что трещотки, как описывает Г. Комиссаров, с такой легкостью уничтожались, можно предположить, что устройство их было крайне примитивным.

в) Треугольник

Этот ударный металлический инструмент в прошлом столетии служил (судя по замечанию Г. Комиссарова) и в настоящее вре-

¹ От *џатър* (тереть) — вред, озорство.

мя служит для сопровождения игры на каком-либо другом инструменте (чаще всего на гусях), им пользуются на свадьбах, вообще — на пирушках, вечерах школьной самодеятельности и т. п. Треугольники бывают самодельные (из проволоки) и фабричного производства (обыкновенные оркестровые инструменты).

ДУХОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

а) Там шахлич [е], там шахран, там шахаркач,
там кавакал (окарина)

Это — сделанный из обожженной глины духовой инструмент, снабженный свистковым механизмом. Вид его напоминает утку (другой формы этого инструмента, — например, подражающей фигуркам зверей или людей, — насколько мне известно, у чувашей не встречается).

Русское значение названий инструмента: там шахлич[е] — глиняная дудка, там шахаркач — глиняный свисток, там шахран — глиняная табакерка, пороховница, там кавакал — глиняная утка (см. 6). Следует отметить, что у чувашей-язычников слово «там» означало не только глину, но и божество вообще, что наводит на мысль о том, что в отдаленные времена там шахлич считался инструментом божественного происхождения и, возможно, имел то или иное значение в языческих обрядах. Слова «там шахлич[е]» употребляются и в виде бранных слов. Н. Самуков, происходящий из деревни Юнга Татаркасинского района, сообщил мне, что в его родной деревне этими словами называют хвастунов, приписывающих себе черты, в действительности отсутствующие; в этом случае это выражение следует понимать в смысле «никакая дудка»¹.

Все виденные мною чувашские окарины (в общей сложности около 20-ти, из нескольких районов ЧАССР, причем все они — современной работы)² имеют на обоих концах по одному отверстию; одно из этих отверстий, служащее для вдувания воздуха, снабжено свистковым механизмом. Помимо этого, каждая окарина имеет по 2 отверстия для изменения высоты звука; они расположены по бокам инструмента (одно против другого) несколько выше уровня отверстия для вдувания воздуха.

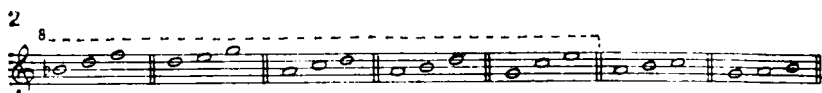
По своим размерам известные мне окарины распадаются на 2 группы: инструменты с основанием длиной в 50—55 мм и с ос-

¹ «Там», согласно словарю Н. Ашмарина, означает также «совершенно, положительно ничего» (см. 6).

² Почти все они были переданы в 1936 г. на I Всесоюзную выставку музыкальных инструментов народов СССР.

нованием длиной в 90—95 мм. Первые, естественно, издают более высокие звуки, вторые — более низкие.

Примеры звукорядов окарин:



Нижний звук извлекается при закрытых обоих боковых отверстиях, средний звук — при одном закрытом отверстии, верхний — при обоих открытых отверстиях.

В настоящее время окарины у чувашей имеют распространение только в качестве детских игрушек. Изготавливаются кустарями и продаются, большей частью, на базарах.

б) Ш а х л и ч — (продольная флейта)

У чувашей различаются два вида продольных флейт:

- 1) флейты, снабженные в верхнем конце свистковым механизмом, по способу извлечения звука тождественные с окаринной и
- 2) флейты, не имеющие свисткового механизма, с сильно скошенным верхним концом; флейты обоих видов представляют собой трубки, открытые с обеих сторон; по длине каждой трубки расположены (с одной или двух сторон) отверстия для изменения звука.

Звукоряды и масштабы флейт первого вида:

- 1) Флейта Янтиковского района (с 2-мя отверстиями для изменения высоты звука) ¹:

3												
1-го отв.	з	з	о	о	з	з	о	о	з	з	о	з
2-го отв.	з	о	з	о	з	о	з	о	з	о	о	з

¹ «О» означает, что для извлечения данного звука данное отверстие не закрывается, «З» — закрывается, «В» — отверстие полуоткрыто. Масштабы. а) общая длина (от места вдувания до нижнего конца трубки) 352 мм; б) расстояние от места вдувания до 1-го отверстия для изменения звука — 260 мм., до 2-го отверстия — 300 мм.

2) Флейта Канашского района (с 4-мя отверстиями для изменения высоты звука)¹:

4



1	з	з	з	з	з	о	о	з	з
2	з	з	з	з	о	з	о	з	з
3	з	з	о	о	з	з	о	з	з
4	з	о	з	о	з	з	о	з	о

3) Флейта Татаркасинского района (с 7-ю отверстиями для изменения высоты звука; одно из них расположено на противоположной по отношению к другим отверстиям стороне; оно обозначено в примере как I обр.)²:

5



1обр	з	з	з	з	з	з	з	з	о з	з
2	з	з	з	з	з	з	о	з	о з	з
3	з	з	з	з	з	о	о	з	о з	з
4	з	з	з	з	о	о	о	з	о з	з
5	з	з	з	о	о	о	о	з	о з	з
6	з	з	о	о	о	о	о	з	о з	о
7	з	о	о	о	о	о	о	з	о з	о

Способ извлечения звука из флейты второго вида значительно сложнее, чем из флейт первого вида.

¹ Масштабы: а) от места вдувания до нижнего отверстия — 382 мм; б) до 1 отверстия для изменения звука — 243 мм; в) до 2-го отверстия — 267 мм; г) до 3-го — 317 мм; д) до 4-го — 335 мм.

² Масштабы (расстояния): а) от места вдувания до нижнего отверстия — 29 мм, б) до 1-го отверстия для изменения звука 115 мм, в) до 2-го — 125 мм, г) до 3-го — 151 мм, д) до 4-го — 175 мм, е) до 5-го — 199 мм, ж) до 6-го — 223 мм, з) до 7-го — 247 мм.

Флейта Татаркасинского района (с 5-ю отверстиями для изменения высоты звука на одной стороне трубки)¹;

6

1	3	3	3	3	0	3
2	3	3	3	3	0	3
3	3	3	3	0	0	3
4	3	3	0	0	0	3
5	3	0	0	0	0	3

Материал, из которого делается шахлич: липовая кора, клен, камышевый тростник, жест. Играет на этом инструменте преимущественно молодежь (мужчины), в весеннюю и летнюю пору.

Больше всего можно услышать игру на шахлич'е по окончании весеннего сева, когда молодежь гуляет в лесу (в верховых районах), и в период сенокоса, когда на флейте играют по вечерам, после работы крестьяне, остающиеся ночевать в поле (сообщил Н. Самуков из деревни Юнга Татаркасинского района).

Мелодии, исполняемые на флейте, лирического или танцевального характера; песенные мелодии исполняются на инструменте сравнительно редко. Общераспространенных мелодий, предназначенных специально для исполнения на этом инструменте, нет; каждый исполнитель обычно сочиняет мелодии сам.

Привожу три нотные записи мелодий, исполненных на шахлич'е (записи сделаны в деревне Юнга Татаркасинского района в 1934 году):

НАИГРЫШИ НА ШАХЛИЧЕ

7

Неторопливо

Исп. К. Самойлов



8

Скоро

Исп. П. Орлов



¹ Масштабы: общая длина — 395 мм. От места вдувания до 1-го отверстия — 194 мм, до 2-го — 232 мм, до 3-го — 270 мм, до 4-го — 308 мм, до 5-го — 346 мм.



9

Не огонь скоро

Исп. К. Самойлов



На Всечувашском радиофестивале художественной самодеятельности в 1936 году было выявлено несколько талантливых исполнителей на шахлич'е, из них были премированы колхозники Урванцев и Львов из деревни Сугут-Торбиково Вурнарского р-на. Они играли в унисон популярные чувашские песенные мелодии. Такого рода исполнение не распространено в сельском быту чувашей; унисонное выступление Урванцева и Львова было, вероятно, специально подготовлено для радиофестиваля.

Флейты большей частью делаются самими исполнителями; известны случаи, когда колхозники-кустари производят флейты в небольшом количестве для продажи (на базарах и ярмарках).

К таким инструментам принадлежат флейты, звукоярыды и масшаты которых приведены выше.

в) Тутут, тут, карнис (конический кларнет)

Этот инструмент делается из полосы ольховой коры, длиною в 10—15 см, срезаемой с дерева весной; эта полоса коры закручивается спиралеобразно в виде конуса; узкий (верхний) конец конуса слегка закрепляется шпагатом и в него вставляется тростниковый пищик с простым (в отличие от двойного) язычком.

Размер инструмента — 45—50 см в длину; диаметр широкого (у нижнего конца) отверстия — 7—8 см.

Отверстий для изменения высоты звука на этом инструменте нет; однако изменение высоты звука основного тона возможно путем передувания.

Тембр карнис'а — гнусавый и резкий.

В описанном виде карнис употребляется пастухами. По сообщению Н. Самукова, подобный инструмент употреблялся и на свадьбах, где он сопровождал игру на пузыре, причем на нем исполнялись либо бурдонные звуки, либо звуки, ритм которых отчасти совпадал с ритмом мелодии, исполнявшейся на пузыре. Для свадьбы тутут делался, в отличие от пастушеского, из бересты, а пищик его из гусиного пера (впрочем, В. Мошков упоминает о пастушеском берестяном роге в Козьмодемьяновском уезде) (132).

г) Шăпăр, шăпăр (двойной кларнет с раструбом и резервуаром для воздуха — пузырем)

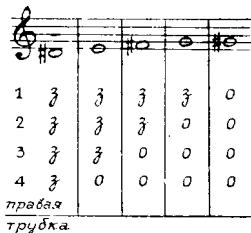
Инструмент состоит из бычачьего пузыря; в небольшое отверстие, находящееся в его верхней части, вставлена небольшая деревянная или костяная трубка для вдувания в пузырь воздуха; в другое, большего размера отверстие пузыря, которое расположено на 8—10 см ниже первого отверстия, вставлены две расположенные параллельно одна другой металлические трубки (масштабы их см. ниже); эти трубки лежат в особом деревянном (не закрытом сверху) футляре с выдолбленными в нем двумя ложбинками для трубок. На нижний конец этих трубок и футляра надет коровий или бычачий рог, для удлинения которого, на его широкий конец иногда надевается раструб, сделанный из бересты. В верхнем конце каждой из трубок вставлено по одному тростниковому пищику с простым язычком. При игре пузырь сжимается локтями обеих рук и воздух из него непрерывной струей поступает в трубки с пищиком¹.

Вдоль каждой металлической трубки расположены отверстия для изменения высоты звука; число их не регламентировано. Первый писатель из посвятивших чувашской музыке специальную статью, чувашин С. Михайлов писал в середине прошлого столетия, что «в старину» обе трубки имели, по-видимому, в общей сложности 4—5 отверстий².

Виденные мной пузыри (в небольшом количестве) имеют на левой трубке 3 отверстия и на правой — 4. Вот звукоряд шăпăр'а, приобретенного мною в 1934 году в Татаркасинском районе и экспонированного в 1936 году на I Всесоюзной выставке музыкальных инструментов народов СССР:

¹ Подробное описание шăпăр'а с указанием чувашских названий различных частей его — см. 138, с. 312—313.

² «В старину [...] были они (т. е. трубки. — В. К.) небольшие и играли на них хуже нынешних музыкантов, потому что устроены они были не более как с четырьмя и пятью ладами. Каковые пузыри и теперь еще у некоторых пузырников хранятся как древность; ныне же есть пузырники, умеющие играть на 8 ладах, и таковые считаются у них первыми пузырниками...» (128).



Следует иметь в виду, что данная таблица не дает точного представления о звукояре и масштабе инструмента, ввиду того, что отверстия трубок, в целях получения желаемой высоты звуков, каждым исполнителем, в зависимости от его вкуса, покрываются в той или иной мере воском (имеется даже специальное приспособление для этого в виде крючка, который прикреплен шпагатом ко многим инструментам); на обмеренном инструменте воск почти не сохранился: помимо этого, следует учесть еще, что искусные исполнители добиваются изменения высоты звуков особыми приемами (например, закрыванием пальцами отверстия не полностью, а приблизительно наполовину, на одну треть и т. п.), благодаря чему получаются звуки, представление о которых «естественный» звукоярд трубок не дает.

Значение шапар'а в прежнем быту чувашей, по замечаниям, имеющимся в дореволюционной литературе, было очень велико. Он употреблялся в различных обрядах — в обряде изгнания бесов, обряде «вирми», на поминках и других. Большую роль играл пузырь на свадьбах, где его звуки иногда сопровождали выход невесты, встречу свадебного поезда и, в особенности, пляски. С. Михайлов в цитированной статье рассказывает, что на свадьбах происходили иногда соревнования двух пузырников, одновременно исполнявших во время свадебной пирушки каждый свой репертуар; победителем в этом случае считался тот, кто играл без перерыва в течение более долгого срока. Г. Комиссаров (в указанном сочинении) упоминает, между прочим, что на свадьбе пузырник играл плясовые мелодии, находясь на возвышенном месте.

В настоящее время шапар сохранился в качестве инструмента, сопровождающего плясовые мелодии — на колхозных свадьбах, пирушках, а также на районных и колхозных ака-туй'ях — праздниках окончания сева. Насколько мне известно, игра на пузыре не сопровождается игрой на других музыкальных инструментах.

Как самый пузырь, так и умеющие играть на нем, теперь встречаются редко (сравнительно, например, с гусями и исполнителями на них). Пузырь в настоящее время не может считаться массовым музыкальным инструментом; играют на нем отдельные «мастера», притом только мужчины; мне не известны случаи, чтобы на пузыре играла молодежь, хотя еще в начале этого века этим

занимались и молодые люди. Нередко умеющие играть на пузыре и имеющие таковой инструмент, совершенно не играют на нем, считая, что он устарел и боясь вызвать насмешку со стороны соседей.

Необходимо отметить, что сохранившиеся инструменты не сосредоточены в одном каком-либо районе, как это имеет место в отношении сарнай'я — инструмента, родственного шапар'у, а распространены в различных пунктах ЧАССР.

На олимпиадах художественной самодеятельности, происходивших в последние годы, исполнители на пузыре были представлены в количественном отношении мало. Из них отмечены как лучшие Ермолаев (Татаркасинский район) и Волков (Шихазановский район).

д) Сарнай (тройной кларнет или гобой с резервуаром для воздуха), волынка¹

Сарнай состоит из обработанной, тонкой козьей кожи, плотно сшитой по краям, но с тремя отверстиями, в которые вставлены посредством деревянных ободков четыре деревянные трубки. Одна из трубок находится сбоку инструмента; она вправлена в небольшой деревянный ободок, находящийся в боковом отверстии кожи; эту трубку будем условно обозначать буквой А. Две другие трубки находятся внизу инструмента; одну из них — большую — будем обозначать буквой Б, другую — В, обе эти трубки вправлены в одно (общее для обеих) основание с двумя ободками, находящееся в нижнем отверстии кожаного мешка. Наконец, четвертая трубка (Г) вправлена в особый деревянный ободок, вставленный в отверстие, находящееся в верхней, удлиненной части кожаного мешка (шея козы).

При игре на этом инструменте через трубку А, верхний (свободный) конец которой исполнитель держит во рту, в кожаный мешок вдувается струя воздуха; оба конца этой трубки — открытые, но у нижнего конца (находящегося в ободке, вставленном в мешок) устроен несложный механизм, не позволяющий вдуваемому воздуху после вдувания выходить обратно (через ту же трубку). Из кожаного мешка, служащего резервуаром, воздух поступает в трубки Б, В и Г и приводит в колебание язычок тростникового пищика, находящегося в том конце каждой из этих трубок, который вправлен в ободок, вставленный в отверстие мешка.

В нижний, внешний конец каждой из трубок Б и В вставлено по одному гусиному перу, причем в трубке находится лишь часть пера, а именно — тонкий его конец; эта часть гусиного пера, находящаяся в трубке, загнута. Перо свободно может быть в той

¹ По сообщению Я. Эшпая, у чувашей, живущих в Тетюшском районе Татарской АССР, употребительны волынки, трубки которых снабжены двойными («гобойными») язычками.

или иной мере вдвигается в трубку и выдвигается из нее; этим путем звук, издаваемый каждой из трубок *Б* и *В*, приобретает требуемую высоту. Размер длины трубки *Б* и на виденных мною сарнайях колеблется от 260 до 330 мм; звук, извлекаемый из этой трубки, является наиболее низким голосом сарнай'я. Длина трубки *В*, из которой извлекается звук среднего голоса сарнай'я, — 255—285 мм.

Известные исполнители на сарнай'е — 57-летний И. Максимов (д. Алдиарово, Янтиковский р-н) и 70-летний О. Мухин (д. Уразлино того же района) настраивают трубки *Б* и *В* в интервал чистой квинты; в процессе игры, путем передувания, а также благодаря тому, что гусиные перья не закреплены в трубке достаточно сильно, отчего положение их иногда постепенно изменяется, образуются созвучия, дающие иные интервалы. Звуки, извлекаемые на обеих этих трубках при игре на сарнай'е образуют двухголосный бурдон к мелодии, исполняемой на трубке *Г*.

У трубки *Г* нижний конец закрытый. На одной стороне этой трубки расположено 6 отверстий для изменения высоты звука, на противоположной стороне — одно отверстие (которое в дальнейшем буду обозначать ... 1 об.).

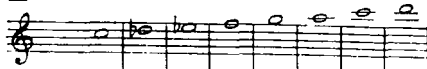
Все пять виденных мною сарнай'ев сделаны единственным в настоящее время мастером этих инструментов, — упомянутым выше 70-летним О. Мухиным. Все эти инструменты сделаны были в 1936 году по заказу Чувашского Дома народного творчества. Два из них (мне неизвестно, какие именно) были выставлены на I Всесоюзной выставке музыкальных инструментов в 1936 году, третий — передан в собственность И. Максиму и четвертый был приобретен дирижером Чувашского государственного хора В. Воробьевым.

Процесс изготовления сарнай'я сложен. На использование с этой целью козьей шкуры требуется специальное разрешение районных организаций. Обработка шкуры производится в кожевенной мастерской. Трубки и различные деревянные детали делаются столяром. Собственно мастером считается тот, кто указывает столяру размер длины трубок, контролирует работу столяра и работу по обработке шкуры, просверливает отверстия в трубке, изготавливает пищики и затем собирает воедино все части инструмента. Стоимость каждого из упомянутых выше сарнай'ев в 1936 году определялась в 70 рублей.

Вот звукоряды и масштабы трубок *Г*, принадлежащих трем из виденных мною пяти сарнай'ев¹:

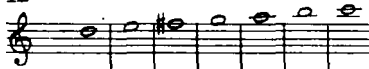
¹ Масштабы первого сарнай'я: общая длина 172 мм. Расстояние от места дувания до первого отверстия 32 мм, до второго — 57 мм, до третьего — 75 мм, до четвертого — 92 мм, до пятого — 111 мм, до шестого — 130 мм, до седьмого — 148 мм.

11



1 обр.	3	3	3	3	3	3	3	0
2	3	3	3	3	3	3	0	0
3	3	3	3	3	3	0	0	0
4	3	3	3	3	0	0	0	0
5	3	3	3	0	0	0	0	0
6	3	0	0	0	0	0	0	0
7	0	0	0	0	0	0	0	0

12



1 обр.	3	3	3	3	3	3	0
2	3	3	3	3	3	0	0
3	3	3	3	3	0	0	0
4	3	3	3	0	0	0	0
5	3	3	0	0	0	0	0
6	3	0	0	0	0	0	0
7	0	0	0	0	0	0	0

13



1 обр.	3	3	3	3	3	3	0
2	3	3	3	3	3	0	0
3	3	3	3	3	0	0	0
4	3	3	3	0	0	0	0
5	3	3	0	0	0	0	0
6	3	0	0	0	0	0	0
7	0	0	0	0	0	0	0

Как видно из этих примеров, звукоряды трех сарнай'ев, изготовленных одним и тем же мастером на небольшом протяжении времени, различны.

Масштабы второго сарнай'я: общая длина 180 мм. Расстояние до 1-го отверстия 42 мм, до второго — 61 мм, до третьего — 79 мм, до четвертого — 95 мм, до пятого — 113 мм, до шестого — 132 мм, до седьмого — 152 мм.

Масштабы третьего сарнай'я: общая длина 180 мм. Расстояние до первого отверстия 37 мм, до второго — 55 мм, до третьего — 74 мм, до четвертого — 97 мм, до пятого — 111 мм, до шестого — 127 мм, до седьмого — 143 мм.

Я не присутствовал при процессе изготовления сарнай'ев. На мои расспросы О. Мухин отвечал, что отверстия в трубке он вырезывает на глаз, без особой мерки, но приблизительно одинаково на всех трубках, примерно в тех масштабах, которые указаны здесь. Такие же приблизительно соотношения были и на трубках инструментов, которые он делал раньше. В случае, если тот или иной звукоряд не удовлетворяет исполнителя, последний, по словам О. Мухина, с целью изменения высоты звука, прикрепляет к отверстиям на трубке то или иное количество воска. Сам О. Мухин, считающийся хорошим специалистом, был вполне удовлетворен звукорядами сделанных им инструментов. Удовлетворен был приведенным под № 1 звукорядом сарнай'я и И. Максимов, считающийся лучшим исполнителем на этом инструменте; И. Максимов играл на инструменте, не изменяя звукоряда при помощи воска. Следует отметить, что, как объяснил мне О. Мухин, он настраивает посредством гусиных перьев трубки *Б* и *В*, исходя от того звука, который извлекается на трубке *Г* при закрытых *I* (об) и *II* отверстиях, то есть от пятого, считая снизу, звука звукоряда; от этого звука он находит чистую дуодециму и от найденного звука — чистую квинту вниз (трубка *В*).

В литературе никаких сведений о сарнай'е до настоящего времени не имеется (возможно, впрочем, что некоторые писатели XVIII—XX веков, упоминавшие о чувашских инструментах, называли сарнай, как и шапар, словом пузырь). Говорить о степени распространенности тех или иных звукорядов и масштабов, а также способов настройки трубок, в настоящее время не приходится; можно почти с полной уверенностью сказать, что помимо виденных мною сарнай'ев, таковых на территории ЧАССР в настоящее время не имеется. Известны только три исполнителя на сарнай'ях: упомянутые О. Мухин (он же — единственный мастер, изготавливающий сарнай) и И. Максимов, а также колхозник Сюкачев, живущий вблизи деревни Уразлино. Все три исполнителя сосредоточены в низовом Янтиковском районе, находящемся в непосредственной близости от районов, населенных татарами и расположенном вблизи границы ЧАССР с Татарской АССР.

Указанные исполнители научились играть на сарнай'е еще в юности от своих отцов, но умение свое никому не передали. Играть они безвозмездно, по приглашению, на пирушках, на свадьбах и на клубных колхозных вечерах. Исполняются ими плясовые наигрыши. Каждый наигрыш состоит из двух построений; тактовый размер их — всегда двухдольный; каждое построение повторяется несколько раз подряд (5—20 раз). Мною замечены незначительные варианты при повторении одной и той же мелодии. Прежде чем начать играть мелодию, исполнитель некоторое время заставляет звучать трубки *Б* и *В*. При игре на сарнай'е исполнитель

одной или двумя ногами громко отстукивает на полу (играют всегда, сидя) определенный неизменный для всех наигрышей ритм типа, представленного в нотных примерах. Каждый из исполнителей знает 5—6 наигрышей.

Тембр сарнай'я, особенно трубок *Б* и *В*, очень резкий и своеобразный.

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ НАИГРЫШИ *)

Исп. И. Максимов (д. Алдиарово,
Антиковского р-на ЧАССР)

сарнай

удары ногами

*) Такты, помеченные знаком +, иногда выпускаются.

В тех селениях, где имеется исполнитель на сарнай'е, последний пользуется у населения большой любовью и, можно сказать, особым уважением: для многих с сарнай'ем связывается представление о древнем быте чувашей. В деревне Алдиарово многие говорили мне о том, что сарнай — инструмент «самый чувашский» и что музыка, исполняемая на нем, — «самая чувашская».

Когда в 1936 году И. Максимов демонстрировал мне игру на сарнай'е, изба его в течение нескольких минут набилась до отказа как молодежью, так и стариками. Каждый из них немедленно по приходе принимался плясать, причем как выражение лица, так и движения танцующих и окружающих их отличались непринужденностью и подвижностью, не виденными мною в чувашских плясках в других местах и при других обстоятельствах.

е) Эфи

Инструмент с ленточным языком под этим названием известен, по сообщению Я. Эшпая, у северных соседей чувашей — марийцев. Он представляет собой две небольшие деревянные пластинки, между которыми укреплен лист травы. О существовании этого инструмента в чувашском быту известно лишь, что в 1936 году, на I Чувашском республиканском радио-фестивале, по районной радиостанции Татаркасинского района транслировалось выступление одной из колхозниц этого района, исполнявшей мелодию на инструменте, называемом ею «эфи». На последовавшее, спустя некоторое время, приглашение приехать в Чебоксары для выступления в заключительном концерте радио-фестиваля, исполнительница ответила, что инструмент «эфи» после ее выступления по радио, вследствие неосторожного обращения сломался, и что смастерить другой инструмент она не может. Других лиц в Чувашии, играющих на инструменте под названием «эфи», как и вообще каких-либо сведений об этом инструменте, насколько мне удалось установить, не имеется.

ж) Вархан, вара́мтуна¹, капас (варган)

Этот инструмент, упоминавшийся Миллером (123) как употребительный у чувашей Казанской губернии еще в XVIII веке, в настоящее время у чувашей, живущих на территории ЧАССР, насколько мне удалось установить, вовсе не встречается.

СТРУННЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ

а) Кесле (гусли)

Форма этого инструмента в том виде, как он бытует у чувашей, достаточно верно и подробно описана в указанной выше работе В. Мошкова.

Количество струн, а следовательно и звукоряды гуслей, различны. Мне приходилось больше всего видеть гусли с 20—22 струнами, имеющими следующий строй:

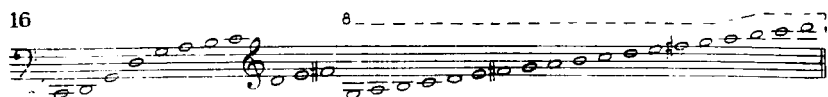
15



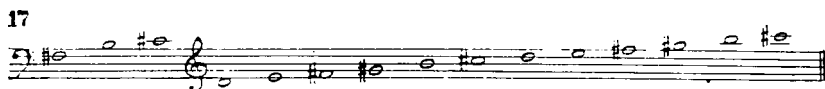
Число колков на гуслях с этим количеством струн часто бывает большим, достигая иногда 26-ти.

¹ Вара́мтуна (или вара́мтуни) — комар.

Гусляр И. Яштайкин, происходящий из Чувашии, ныне постоянно живущий в Москве, автор неизданного самоучителя игры на гусях, играет на инструменте с 30-ю струнами, настроенными следующим образом:



Встречаются гусли со значительно меньшим количеством струн. В. Мошков в указанной статье описывает чувашские гусли (конца XIX века) с 15-ю струнами, настроенными так:



В настоящее время подобного строя мне обнаружить не удалось. Известно также о гусях с 35 струнами — в середине XIX века (128). На Московской Этнографической выставке 1867 года были выставлены гусли с 34 струнами (строй их остался неизвестным).

Общепринятый в настоящее время размер гуслей: длина основания — 130—135 см; высота — 60—65 см. Известные мне гусельные мастера измеряют гусли так называемыми «четвертями», то есть расстояниями между конечностями первого и пятого пальцев руки при растянутой ладони, причем наиболее употребительны гусли с длиной основания в 5—7 таких «четвертей».

Материал, из которого в настоящее время делаются гусли: верхняя дека — из ели, корпус — из клена, ободки (планки), на которых находятся колки, — из вяза. Струны — металлические, чаще всего — гитарные; верхние струны иногда — балалаечные, низкие домровые.

В прошлом гусли делались, судя по литературным сведениям, из сосны; струны, до повсеместного распространения гитар и балалаек, изготовлялись из овечьих кишок, что в настоящее время, насколько мне известно, вовсе не встречается.

Играют на гусях сидя, держа гусли в наклонном положении; основание их находится на коленях играющего, удлиненная (узкая) часть упирается в грудь. Левой рукой извлекаются более низкие звуки, правой — более высокие. Левой рукой одновременно извлекается от одного до четырех звуков (1, 2, 3 и 4-м пальцами), правой рукой — до трех звуков (1, 2 и 3-м пальцами).

СБРАЗЦЫ МЕЛОДИЙ, ИСПОЛНЯЕМЫХ НА ГУСЛЯХ

18

*Записано в Козловском районе (Тюрлема)
от слепого гусле́ра Орлова в 1931 г.*

МЕЛОДИЯ „ПЕСНИ О ЗАЙЦЕ”

Не спеша, спокойно



19

МЕЛОДИЯ ПИРУШЕЧНОЙ ПЕСНИ

*Аранжировка гусле́ра И. Яштайкина
(заимствовано из его неизданного
„Самоучителя игры на гуслях”)*

Скоро



Репертуар гусле́ров разнообразен и обширен: старые и современные народные песни и плясовые мелодии (чувашские, русские, татарские, марийские), частушки, песни советских композиторов, балльные танцы.

В музыкальном быту чувашского народа гусли занимали и занимают очень значительное место, являясь любимым инструментом на пирушках, посиделках, ярмарках и в особенности на свадьбах, где гусле́р играл часто за небольшую плату и угощение. Не потеряли своего значения гусли и теперь, с повсеместным распространением гармоники, балалайки, мандолины и других инструментов, с которыми гусли успешно соревнуются в исполнении национальных мелодий. Ни один Ака-Туй, ни одно массовое празднество, ни один районный и республиканский смотр художественной самодея-

тельности в Чувашии не обходится без гуслей, причем на гусях играют как пожилые люди, так и молодежь (девушки и парни) и дети.

Лучшими чувашскими гусярами в настоящее время являются: Н. Суворов — колхозник, ныне студент Чувашского музыкального училища; артист Чувашского ансамбля песни и пляски Г. Алексеев, упомянутый выше И. Яштайкин и премированные на Всечувашском радио-фестивале колхозники Янышев (Татаркасинский район), Осокин (Мариопосадский район) и Бродюков (Красно-Четаевский район).

б) Купас (кубыс), копас (кобыс), сёрме-купас,
сёрмелли копас, хама копас (скрипка)

Скрипка у чувашей употребительна, главным образом, в качестве инструмента самодельного или кустарного производства, но форма ее ничем, по существу, не отличается от общепринятой формы скрипки. О том, носила ли скрипка в прежнее время иную форму, сведений, достойных доверия, не имеется. То же относится и к смычку, и к способу держания скрипки. Можно, однако, сделать предположение о том, что скрипка в свое время имела иную форму, или, что названия купас, кубыс и т. п. перешли на скрипку от какого-либо инструмента, имевшего иную форму — совкообразную и притом бывшего не смычковым инструментом. Основанием для такого предположения служат перечисленные выше названия скрипки, заимствованные мною, как и приводимый ниже перевод их, из «Словаря чувашских слов» Н. Ашмарина (6) и «Чувашско-русского словаря» В. Егорова (61): сёрме (купас) — сёркеч (терка или смычок, от сёр — подражание жужжанию), хама (доска). Все эти названия в совокупности таким образом характеризуют скрипку как деревянный совок, звук которого извлекается путем трения и напоминает жужжание.

Строй открытых струн — общепринятый; есть, однако, сведения, что у некоторых чувашей, живущих на территории Татарской АССР, в двадцатых годах этого столетия четвертая струна (басок) настраивалась не в квинту, а в кварту по отношению к третьей.

На скрипке в настоящее время играют почти исключительно танцевальные мелодии — небольшие симметричные, большей частью квадратные, мелодии; при этом игра на скрипке иногда сопровождается игрой на гусях. Играют в некоторых случаях и мелодии наиболее популярных песен. А. В. Риттих в числе музыкальных инструментов, игра на которых сопровождала пляску и пение на поминальном обряде, упоминает и скрипку (172).

Известные мне танцевальные мелодии, исполняемые на скрипке, отличаются от танцевальных мелодий, исполняемых на шапаре и сарнае, а в особенности — на гусях, сравнительно широким при-

менением хроматических ходов, в том числе отрезков хроматических гамм. Двойные ноты применяются при условии употребления хотя бы одной из двух струн в открытом виде. Для исполнения мелодий употребительны все четыре струны инструмента, при этом мелодия обычно почти не выходит за пределы первой позиции.

Из смычковых штрихов, помимо деташи верхней частью смычка, известные мне исполнители употребляют легато двух и более — до восьми звуков на одно движение смычка; при легато двух звуков связывается либо звук, приходящийся на сильную долю такта с звуком, приходящимся на слабую долю ()

либо, что значительно более сложно, — звук слабой доли со звуком сильной доли (). Употребляются лишь те тональности, в которых звуками опорными являются звуки открытых струн.



Скрипки, так же как и наиболее распространенные в Чувашии в настоящее время балалайки (п а л а л а й к а, отживающие названия т у м р а, т а м р а) и гармоника (к а р м о н и, отживающее название х у т к у п а с, то есть бумажный купас), изготавливаются как самими исполнителями, так и мастерами-кустарями, специально занимающимися производством инструментов и не являющимися исполнителями. Из подобных кустарей выделяется М. Филиппов (д. Ольдеево, Чебоксарского района), который смастерил свыше 500 различных струнных инструментов, в том числе по заказу Чувашского музыкального училища, много скрипок, альтов, контрабасов и гуслей высокого качества.

И. Благовещенский

ЗАМЕТКИ О НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ *

Общепризнано значение точной фиксации народной музыки «в том виде, как ее исполняет народ» (Линёва); никто, думается, не отрицает того, что запись народной инструментальной музыки должна являться научным документом для историка музыки, фольклориста, музыканта-теоретика, композитора и педагога.

В Москве, Ленинграде, в культурных центрах национальных республик хранится довольно много еще нотируемых записей народной инструментальной музыки в фонографных валиках и магнитных пленках. Однако современная техника записи и ее нотирование находятся у нас еще на недостаточно высоком научном уровне.

Народная инструментальная музыка, как мне представляется, имеет три основные сферы своего проявления: традиции народной инструментальной музыки; современные оркестры народных инструментов (андреевский, узбекский и другие); отражение народной инструментальной музыки в камерной и симфонической музыке всех жанров, включая оперные и балетные партитуры. Основопологающей и определяющей является здесь сфера многовековой национальной традиции. Однако она не остается неизменной: музыкальное наследие народа, как и вся его история, претерпевает изменения. Применяя метафорическое выражение, можно сказать, что только те деревья растут мощно и раскидисто, корни которых глубоко и прочно уходят в землю. Однако небрежность изучения, а иногда и искажение принципов пропаганды наследия тормозят научную мысль и творческую практику.

Обратимся к практике таких форм инструментальной народной музыки, как оркестры народных инструментов. Здесь много

* В творческом наследии исследователя скрипичного искусства И. Благовещенского (1909—1962) сохранились заметки о народной инструментальной музыке. Написанные в 50-х годах, они в основных своих положениях не утратили актуальности и в настоящее время.

«Заметки о народной инструментальной музыке» публикуются с исправлениями и купюрами, сделанными Е. Гиппиусом и С. Аксюком. — *Примеч. ред.-сост.*

достижений, однако основные жизненные вопросы существования этих оркестров и многие принципиальные положения, касающиеся их связей с народной практикой, освещаются и разрабатываются подчас узко и односторонне. Думается, что без глубокого изучения традиционных форм народной инструментальной музыки невозможно и правильное освещение и решение вопросов художественной практики и путей развития оркестров народных инструментов.

Профессиональные оркестры народных инструментов свою главную задачу — развитие национальных традиций — нередко отодвигают на второй план, превращаясь по исполнительскому стилю в оркестровые коллективы без характерного репертуара и индивидуального стиля исполнения. Подобное отношение зарождается именно тогда, когда и репертуар, и стиль исполнения должны стать предметом особого изучения.

Нет сомнения в том, что наряду с изучением наследия народной инструментальной музыки необходимо вести глубокое и всестороннее изучение опыта современных оркестров народных инструментов. До сих пор нет серьезных монографий, достаточно широких по охвату материала и с необходимой глубиной трактующих главные вопросы жизни оркестров народных инструментов. Не претендующие на постановку и решение принципиальных вопросов популярные брошюры, юбилейные статьи и рецензии — таков в общем характер литературы об оркестрах народных инструментов.

Наши композиторы своим творчеством далеко не всегда ставят перед деятелями оркестров народных инструментов новаторские задачи, будящие мысль исполнителей. Кажется, что лишь один круг идей овладел умами руководителей оркестров народных инструментов: эти оркестры должны нести музыкальную культуру в массы; они более «понятны» народу, нежели симфонические; инструменты таких оркестров доступнее для изучения в самодеятельности, а потому оркестры народных инструментов — это тот «мостик», который соединит народный музыкальный быт с развитыми формами симфонической музыки.

Верен ли этот круг идей? В ограниченном смысле — да, верен! Но он не единственный и не первый по значению для выбора направления деятельности оркестров народных инструментов. Эти оркестры не временная или «подсобная» форма национальной музыкальной культуры. Это своеобразный мир народного творчества и исполнительского искусства. Это мир мастерства и виртуозности, сохранивших неповторимую национальную характерность. Если это так, то перед композиторами и исполнителями, перед теоретиками и историками народной музыки особенно остро стоят задачи изучения и освоения национальных традиций народного инструментализма. Ясно, конечно, что не консервация архаических черт, не мертвые догмы канонов являются целью изучения и претворения народной инструментальной музыки. Но ясно и то, что без настоящего знания ее основ жизнь современных оркестров народных инструментов невозможна. Прав С. Аксют, утверждая,

что «до сих пор изучение народного инструментализма ограничивается почти исключительно описанием народных инструментов» (3). Действительно, здесь все еще занимаются, главным образом, обмером инструментов, установлением их звукорядов (иногда весьма приблизительно), более или менее точным описанием инструментов и случайными записями, часто лишь поверхностно характеризующими их звучание.

Гораздо реже и лишь в очень общей, описательной форме фиксируется само искусство исполнения на народных инструментах. Не исследуются достаточно глубоко особенности национального стиля инструментальной мелодики, ритмики, формы многоголосия, принципы музыкального развития и характерные черты жанров народной инструментальной музыки. Есть, естественно, серьезные достижения в изучении народной инструментальной музыки, но перед нами еще необъятное «пространство белых пятен».

Искусство народных инструменталистов поражает неистощимым многообразием (и национальным своеобразием) виртуозных приемов и выразительных эффектов, за которыми — богатейший мир музыкальной образности. Общеизвестно, например, что традиционная инструментальная музыка народов Средней Азии и Закавказья обладает особо развитой темброво-ритмической культурой игры на ударных инструментах. Так, ритмы узбекской музыки поражают своей сложностью и тембровым многообразием. Исполняемые на дойре (узбекском бубне), они образуют так называемую «дойровую музыку», в которой ритмическое варьирование и контрастное сопоставление соединяются с богатством тембровых и динамических изменений звучания дойры. Существуют структуры дойровой музыки, выросшие как произведения прикладного искусства (сопровождение танца), но образующие своеобразные вариационные сюиты, например, «Занг», «Пилля», «Пахта». В создании их дойрист участвует и как балетмейстер, определяя и разрабатывая пластику танца: однако его главная творческая задача — создание музыкальной основы танца, которой нередко является сольное звучание дойры. Пользуясь в качестве «тематического материала» ритмическими формулами традиционного народного происхождения («усулями»), дойрист сопоставляет и варьирует их в различных динамических оттенках, разнообразя тембровыми характеристиками, создавая в зависимости от идеи и образного строя танца впечатляющее художественное произведение. Это произведение доставляет слушателям эстетическое наслаждение даже и без танца. Оно несет в себе специфическое эмоциональное содержание и становится таким образом самостоятельным видом искусства. Нужно ли говорить, как было бы важно найти наиболее полный, наиболее исчерпывающий способ фиксации в нотной записи дойровой музыки, всего богатства творческой фантазии и исполнительского мастерства народных музыкантов.

В 1951 году в учебнике «Инструментоведение» (Узбекский оркестр реконструированных народных инструментов) А. Петросянц впервые опубликовал свою новую систему, а в «Школе для дойры»,

изданной в 1952 году, дал ей методическое и практическое обоснование. Ранее существовавшая система записи ритмов дойры, кроме фиксации самих ритмов, давала возможность записать два исполнительских приема, обуславливающих различный тембровый эффект. Приемы эти: удары в центр мембраны (по традиционному народному обозначению, прием — «бум») и по краю ее у обода дойры (прием — «бак»). Вот и все, что эта система записи позволила фиксировать из богатейшего арсенала выразительных средств виртуозной игры на дойре. К этому следует добавить используемые в обычной нотной записи для всех инструментов динамические обозначения. Конечно, это уже немало. Но вот появляется новая система, с помощью которой все выразительные средства игры дойристов-виртуозов становится возможным записать: система записи, разработанная Петросянцем, которая позволяет нотировать двадцать, а не два приема виртуозности. Система эта представляет интерес не только для фольклористов, ею заинтересовались и композиторы. Нет сомнения, что фольклористы прежде всего должны были бы проявить интерес к новой системе нотации ритмов дойры, но, к сожалению, этого не произошло.

Принципы слуховой нотной записи и нотации звукозаписей, несомненно, нуждаются в обновлении и развитии. Чем больше мы вслушиваемся в традиционную народную инструментальную музыку, тем более точной и детализированной должна быть нотная запись фольклора. Особенностью фольклористики является «текучесть», почти «неуловимость» объекта исследования. Произведение народной инструментальной музыки в значительной степени исчезает со смертью творца и исполнителя. Индивидуальное в его исполнении наиболее неуловимо, хотя оно имеет огромное эстетическое значение. Развитие способов звукозаписи позволяет многое из виртуозного искусства народных инструменталистов надолго запечатлеть, однако нотная фиксация записи неизбежно остается схематичной и приблизительной.

Усовершенствование нотации идет непрерывно, и этот процесс — не такое уж новое дело. Ведь достаточно только обратиться к нотной записи скрипичных произведений, к уже существующим многообразным и точным способам фиксации скрипичной виртуозности, чтобы увидеть, как далеко может идти точность зрительного отражения слышимого. Как много в записях народной инструментальной музыки еще не использованных путей установления зрительно-слуховых или словесно-слуховых ассоциаций и символов. Скрипачу нотная запись предугадывает и ритмо-интонирование, и штриховую палитру, и тембр (через аппликатуру), и динамическую форму музыки, и характер произведения через словесные «опоры» музыкальному воображению, и многое другое.

Необходимо неутомимо искать более точные и совершенные способы нотации музыки, чтобы отразить неповторимые черты национального и индивидуального стиля народных музыкантов. Ведь отражаются же черты индивидуальности яркого исполнителя в его редакциях общеизвестных классических произведений! Сле-

довательно, реально и отражение индивидуального творчества народного музыканта через нотную запись.

Возвращаясь к проблеме записи ритмов, я хотел бы отметить, что из поля зрения фольклористов, мне кажется, выпало искусство русских бубнистов. Привалов сообщает весьма интересные факты: «Я слышал чрезвычайно виртуозную игру русских бубнистов в соединении с гармоникой, балалайкой, трензелем и проч. Один так даже обходился без помощи всяких других инструментов, сопровождая бубном пение лихих песен, при чем слушать этого оригинального артиста можно было с истинным наслаждением. Народные виртуозы при игре на бубне выделяют разные фокусы, подбрасывая его и схватывая на лету, бьют бубном то по своим коленкам, то ударяя по голове, подбородку, даже носу, барабанят по бубну кистью рук, локтем, пальцами; делают тремоло и вой, проводя по коже большим пальцем правой руки и проч.» (156, с. 29). Здесь крайне интересно указание на развитие культуры «бубна» и на богатство приемов выразительности, которыми пользуется бубнист. Но где же запись искусства русских бубнистов? И не плодотворно ли применение для этой цели системы Петросянца? Отсутствие записей и постепенное умирание традиций, привели к тому, что в русской симфонической музыке искусство народных умельцев-бубнистов не получило должного развития, о чем нельзя не пожалеть. В оркестрах русских народных инструментов ритмы бубна также не получили должного развития. Наши фольклористы не обратили до сих пор внимания на «ритмику каблучков» в русских переплясах, а здесь возникает интереснейшая сфера проявления русской ритмики.

Энтузиасты изучения народной инструментальной музыки стремятся, правда, сдвинуть дело с мертвой точки. В этом отношении интересны записи народной инструментальной музыки, сделанные преподавателем Ташкентской консерватории Ф. Н. Васильевым. Ф. Н. Васильев задался целью найти наиболее точные и совершенные способы записи народного узбекского музыкального исполнительства. Сам Васильев — балалаечник, а также исполнитель на кашгарском рубабе, хорошо знает и технику игры на дутаре. У нас отсутствуют публикации подобных записей, а между тем было бы крайне интересно знать, не ведется ли подобная работа большой важности где-нибудь еще, кроме Узбекистана. Думаю, что почин Петросянца и Васильева должен быть поддержан — найденное ими «оружие исследования» может принести неоценимую пользу.

В связи с тем, что современные фольклористы нередко избегают указаний в нотной записи на исполнительские приемы, вызывающие тот или иной выразительный эффект, представляют интерес табулатурные способы фиксации народной инструментальной музыки, существовавшие ранее. Выдающийся исследователь узбекской народной музыки В. А. Успенский обнаружил в Хорезме табулатурную запись хивинских макомов, названную им «хорезмийской». Это известие о «хорезмийской нотации» в музыковедческой литературе появилось не впервые, сведения о ней однако

противоречивы, а возможности ее применения недостаточно изучены.

Наши музыковеды проявляют недостаточный интерес к истории народной инструментальной музыки. Принято считать, например, что В. Андреев создал впервые из примитивной балалайки (две струны, пять навязных ладков, нетемперированный строй) инструмент современных выразительных возможностей. В значительной мере это конечно так, но интересные данные о «предыстории» балалайки сообщает еще Я. Штелин в своих «Известиях о музыке в России». Эти данные, которые я привожу далее, не привлекли к себе внимания наших исследователей. Общеизвестно, что И. Хандошкин был не только великий скрипач, но и замечательный балалаечник. Но вряд ли правдоподобно, что балалайка в руках Хандошкина была тем примитивным инструментом, реконструкцию которого предпринял В. Андреев, тем более, что в XVIII веке искусным мастером был не только Хандошкин. Уже в первой половине XVIII века балалайка была любимым концертным инструментом широкого круга музицирующих людей. Вот что сообщает Я. Штелин: «Этот простой и несовершенный инструмент мало пригоден для чего-либо иного, кроме как деревенских песен, которые обыкновенно на ней бренчат. Тем более заслуживает удивления некий слепой бандурист на Украине, которого я знал при дворе; он имел на одну, иначе настроенную, струну больше, чем это бывает обычно на этом инструменте, а играл он на нем не только арии, менуэты и польские танцы, но также и целые произведения из Аллегро, Анданте и Престо с необыкновенным искусством. Поразительно, как он мог извлекать все это из инструмента, на котором, кажется, ничего нельзя было добиться и который был в употреблении только у черни. Вспоминается мне также один молодой человек из знаменитого русского дома, который на этом же инструменте играл новейшие мелодии итальянских арий и изящно себе аккомпанировал на нем при пении. Ритуэрнели же так сильно у него звучали, что чудилось, будто бы слышишь одновременно несколько инструментов» (226, с. 68—69).

Штелин не мог, конечно, вполне оценить эстетическое значение «деревенских песен, которые обыкновенно... бренчат» на балалайке, однако восхищение репертуаром и исполнением слышанных им балалаечников говорит о давних традициях концертной жизни балалайки. Возникает и такой вопрос: не был ли установлен на концертных балалайках темперированный звукоряд? Исполнение «целых произведений из Аллегро, Анданте и Престо», а также «мелодий новейших итальянских арий» не могло быть художественно убедительным для Штелина на балалайках с нетемперированным строем и с пятью навязными ладками. Как было бы интересно получить более подробные сведения о ранних этапах жизни наших народных инструментов.

При определении национальной принадлежности музыкальных инструментов у нас зачастую возникают самые расплывчатые мало убедительные критерии. Гармонь — русский народный инструмент!

Это всеми признано. Ну, а гитара? Семиструнная гитара, так тесно связанная с русским народным бытом! М. Иванов утверждает: «В народном быту гитара прочно заняла свое место, где она стала еще популярней, чем в дворянско-помещичьей среде. Среди народных масс, в самых глубинах их стали появляться замечательные гитаристы-самородки вроде Высотского, только безвестные, но подлинные таланты и виртуозы, очаровывающие своей игрой слушателей, таких же простых и безвестных трудовых людей, как и они сами» (70, с. 38).

Однако в оркестрах народных русских инструментов есть гармонь, но нет гитары. Внимание к ней возрождается, так как и теперь она один из популярнейших музыкальных инструментов в нашей стране. Ожило «Общество друзей гитары» в Москве; видимо, этот процесс пойдет дальше, и гитара займет принадлежащее ей место в музыкальной культуре нашего народа.

Но правильно ли сделал В. В. Андреев, когда ввел в оркестр народных русских инструментов реконструированную домру, а гитару оставил за его пределами? Вообще следовало бы выработать критерии национальной принадлежности инструментов. Домра, например, потеряла свою живую традицию и уступила место балалайке. Нет записей произведений для домры, нет и следов домровой музыки в «устной традиции». Что народного, «почвенного», характерного для русской народной инструментальной музыки внесла домра в оркестр народных инструментов? В своем реконструированном варианте она, несомненно, обогатила выразительные средства оркестра, однако это уже иной принцип комплектования оркестра, чем развитие национальной традиции. С другой стороны, скрипка в прибалтийских республиках (как и в западных и южных областях России, на Украине и в Белоруссии) имеет давнюю традицию, однако не всегда признается народным инструментом, отражающим национальную специфику музыкальной культуры данного народа. То же происходит с гиджаком и кеманчой, инструментами родственными, но имеющими свою особую музыкальную жизнь в Армении, Азербайджане, Узбекистане, Таджикистане и Туркменистане.

Наши инструментоведы чаще всего только описывают народные инструменты и рассуждают об их распространении. А это не позволяет установить специфические особенности традиционных стилей и определить формы народного исполнительства. Не пора ли перестроить самые основы, на которых строится изучение народной инструментальной музыки?

Нельзя не согласиться с С. Аксюком и в его критике деятельности оркестра имени Осипова, с тревогой отмечаящим: «Специфика народного оркестра утрачивается [...] Он копирует приемы симфонического оркестра — в итоге гибридная звучность и стилизованные партитуры» (За, с. 129). Здесь возникает труднейшая теоретическая и практическая проблема претворения национальных традиций народной инструментальной музыки в современных оркестрах народных инструментов.

Включение в оркестровый коллектив тех или иных инструментов еще не создает оркестра как творческого принципиально организованного организма. Нужно уходящее корнями в народное творчество, новаторское создание оригинальных партитур, нового репертуара: ведь прежде всего именно репертуар формирует оркестр. Эволюция симфонического оркестра учит тому, что оркестр становился таковым лишь тогда, когда композиторы осознавали его как органическое целое, ясно представляя себе составляющие его элементы. Национальные симфонические школы в большой степени вырастали из особой трактовки синтезированных качеств традиционной национальной музыкальной культуры. Но если это было законом эволюции симфонической партитуры, то не менее правильно такое требование для партитуры оркестров народных инструментов. Однако истинно творческих партитур, вдохновленных изучением национальной музыкальной традиции и стремлением к ее обогащению достижениями симфонического мышления, к сожалению, не так уж много. Судьбы развития оркестров народных инструментов — в руках композиторов. В настоящее время слишком еще большое место в репертуаре оркестров народных инструментов занимают бескрылые и беспочвенные обработки и переложения. Большую помощь должны оказать композиторам музыковеды-фольклористы и теоретики, если они, конечно, сами займут правильные позиции в фиксации и изучении народных традиций в инструментальной музыке.

Слабо изучается, а также недостаточно отражается в творчестве композиторов областная или вообще более индивидуализированная манера исполнительства народной инструментальной музыки. Дискуссии, возникающие среди деятелей народных русских хоров о значении областных черт творческого и исполнительского стиля, мне кажется, имеют значение и для деятельности ансамблей народной инструментальной музыки. Чем тоньше, своеобразней проявляет себя национальная традиция, тем большее богатство музыкального искусства достается композиторам и нам, слушателям и исполнителям. Разнообразие местных и индивидуальных «почерков» ансамблей народных инструментов, а также отдельных мастеров-инструменталистов, в творчестве которых канонизированная основа обрастает вариантами и орнаментикой, составляет богатейшую сокровищницу традиций народной инструментальной музыки, из многообразия черт которой будут формировать свой стиль многие композиторы.

Надо сказать, что нередко наши композиторы забывают о значении народной инструментальной музыки в формировании симфонического оркестрового мышления. Любопытно, как стоял этот вопрос в эпоху становления симфонического оркестра. Современник И. С. Баха, немецкий композитор Г. Ф. Телеман писал в 1740 году в своей автобиографии: «Когда двор на полгода переехал в Плессе, верхнесилезское поместье Промнитца, я познакомился там так же, как и в Кракове, с польской и гопакской музыкой во всей ее поистине варварской красоте. В простых харчевнях

она состояла из пристегнутой к туловищу скрипки, настроенной на терцию выше, чем обычно, и поэтому способной перекрычать полдюжины других, из польской волюнки, квинтового тромбона и регалья. В местах более значительных регаль отсутствовал, но первые два инструмента усиливались; так, в одном случае однажды я насчитал 36 волюнок и 8 скрипок. Трудно себе представить, какие выдумки являются у подобных музыкантов, когда они фантазируют во время отдыха танцующих. Внимательный слушатель мог бы в течение недели запастись мыслями на всю жизнь. Словом, в этой музыке содержится весьма много хорошего, если только заняться ею надлежащим образом. Впоследствии я записал несколько больших концертов и трио в этом роде, облачив их в итальянскую форму попеременно с адажио и аллегро» (см. 251, с. 360).

Значительной разработке в нашем музыкознании подверглось претворение песенного народного творчества в произведениях классиков и советских композиторов. Народная инструментальная музыка нашла себе значительно меньшее отражение в творчестве советских композиторов и сведения, имеющиеся в литературе по этому вопросу, достаточно поверхностны.

Первые опыты симфонизации крупных произведений народного творчества имеют весьма небольшую историю. Однако уже симфонические мугамы азербайджанских композиторов или кюйи казахских ставят перед музыкознанием ряд важных и интереснейших научных задач. Здесь возникают и глубокие проблемы содержания (традиции образного строя народной инструментальной музыки, программность и изобретательность в ней) и использования народной инструментальной фактуры, ее творческого развития в произведениях для симфонического оркестра. Уже одна только классификация типов претворения народного инструментализма в симфонической музыке может иметь познавательное значение.

Мы встречаемся в советской симфонической музыке с большим количеством этих типов, с большим разнообразием композиционных приемов отражения искусства народных инструменталистов. Вместе с тем, в произведениях советских композиторов зачастую можно заметить и некоторую схематичность, вялость в трактовке фактуры, ритмов, мелизматики, тембров и прочих черт народного инструментального искусства.

Симфонизация народных инструментальных пьес приводит иногда к деформации привычных стереотипических элементов народной инструментальной музыки. Это в известной мере неизбежно. Думается, однако, что развитие народных элементов может идти только путем глубокого творческого переосмысления и создания на традиционной основе новых по качеству национальных черт инструментализма. Несмотря на великолепные примеры претворения народного искусства в творчестве наших классиков, мне кажется, остаются еще нерешенными творчески и неосмысленными теоретически многие задачи сочетания тончайших национальных черт со всеобщностью значимости и доступности.

Целесообразно широко использовать кинозаписи, позволяющие сочетать слышимое с видимым, звучание с исполнительскими приемами. Кинозапись поможет распространению в научных фильмах наиболее точных способов нотной записи, сочетая в нашем восприятии слышимый мир народной инструментальной музыки с ее нотным (графическим) отражением. Кинозапись может служить и целям исполнения народной инструментальной музыки во всех ее проявлениях, развивая тем самым эстетическую культуру слушателей. Немалое значение различные виды кинозаписи могут иметь для показа народной музыки зарубежных стран, способствуя тем самым сближению этих сфер искусства.

Широко поставленная кинозапись народной инструментальной музыки может «реконструировать» музейные экспозиции народных инструментов и приблизить их к миру живой музыки. В связи с новой, более широкой и глубокой постановкой вопроса об изучении традиций народной инструментальной музыки представляется необходимым подойти с новыми критериями и к деятельности музеев музыкальных инструментов. В современных наших музейных экспозициях нередко сотрудники музеев знают, что и где лежит, но истинная жизнь народной музыки остается им мало известной. И в этом вина не их. Дело в тех принципиальных положениях, на которых строится сама наука «инструментоведения» и ее практическое наглядное обращение к публике — экспозиции музеев музыкальных инструментов. Руководство инструментального музея Института театра и музыки в Ленинграде стремится установить контакт с посетителями, проигрывая звукозаписи народных инструментальных пьес и сопоставляя их звучание с показом инструментов. Инструменты, однако, висят в шкафах, а звучит нечто невидимое, и живая творческая практика во всей ее сложности и во всем ее своеобразии остается неосязаемой. Важно и то, что наличие инструментов в музее и озвучивание фонозаписей далеко не всегда приводят сами по себе инструментоведов к глубокому изучению всех аспектов народной инструментальной музыки. Здесь открывается лишь край занавеса, скрывающего от нас подлинную ее сущность.

1956 г.

И. К. Свиридова

НИКОЛАЙ АНДРЕЕВИЧ ЯНЧУК

(Биографический очерк)

Среди музыкальных деятелей России начала XX века имя Н. А. Янчука, пожалуй, менее всего известно в литературе. Между тем ему принадлежат крупные заслуги как собирателю и исследователю музыкального фольклора, как одному из инициаторов и активных работников музыкально-этнографической комиссии.

По своим убеждениям и интересам он примыкает к той группе русских интеллигентов, которые, не принимая прямого участия в общественно-политической жизни предреволюционных лет, во всех областях своей деятельности активно стремились к утверждению демократических идеалов. Сфера интересов и творческой деятельности Н. А. Янчука очень широка и разнообразна: литература, история, театр, археология, музыка. Но всюду его интересуют, главным образом, именно те стороны, которые непосредственно связаны с жизнью народа.

Н. А. Янчук, по словам В. Пасхалова, «...чуждый всякой схоластики и буквоедству, жил и горел почти исключительно общественными интересами. Иной линии поведения трудно ожидать от человека, подобного Н. А. Янчуку. Ведь служение народным массам было не только его убеждением, но и религией. Имея это обстоятельство в виду, мы можем предчувствовать и форму, в которой должна вылиться его научная деятельность в области музыкальной этнографии. В числе его работ, частью опубликованных, частью еще ожидающих их издания, мы, конечно, не найдем ни одной музыкально-теоретической статьи самостоятельного характера. [...] Его усилия, как и следует ожидать, были направлены на разработку идеологических вопросов музыкальной этнографии, на точное определение основ и перспектив этой молодой науки» (146).

Разнообразные работы Н. А. Янчука, разбросанные во многих периодических изданиях, следы его богатой творческой инициативы, отраженные в протоколах и других документах музыкально-этнографической комиссии, — все это представляет ценное наследие для современной музыкальной науки, до последнего вре-

мени никем не разработанного и не освещенного¹. Мало известна и его жизнь.

Николай Андреевич Янчук родился 17 ноября 1859 года в украинском селе Корница Константиновского уезда Седлецкой губернии в 20 верстах от станции Бела Варшавско-Брестской железной дороги, в семье крестьянина. Его детство и отрочество прошли в обстановке украинской деревни. Самобытный национальный говор, обычаи, обряды, народное искусство родной деревни, с детства запали в душу мальчика и во многом определили интересы всей его дальнейшей жизни. Он не только навсегда сохранил любовь к своей народно-национальной культуре, но и накопил огромный запас наблюдений и знаний в этой области. О его понимании и тонком ощущении языка и быта украинского села убедительно свидетельствуют принадлежащие его перу украинские комедии: большая популярность этих пьес была обусловлена, прежде всего, правдивым отражением в них народного быта. Большим запасом знаний, полученным от непосредственного общения с народной средой, Янчук пользовался в своих научных трудах на протяжении всей жизни.

В формировании личности, взглядов и настроений Янчука большую роль сыграло положение его семьи. Родители Н. А. принадлежали к гонимым приверженцам церковной унии. После предписанного Николаем I акта о «принятии униатов в лоно православной церкви» (25.3. 1835), меры против непокорных приобрели весьма жестокий характер. В числе этих мер были военные экзекуции: телесные наказания, аресты и высылки. Отец Янчука считался среди местного населения одним из наиболее крепких и упорных в борьбе за «старую веру». По воспоминаниям Н. А. в конце 60-х — начале 70-х годов отец его был подвергнут жесточайшему избиению и надолго засажен в одиночную камеру. События этих лет произвели на мальчика неизгладимое впечатление. Он вспоминает в своей автобиографии, «как мать их Ксенья для освобождения отца или хоть для смягчения его участи, в рождественские морозы предприняла с ними, еще малолетками дальнейшее путешествие «до губернии», ходила там с ними по всяким нужным и ненужным присутствиям, валялась у ног разных «начальников», умоляя выпустить мужа и заставляя мальчиков погромче плакать о том же и виснуть у рук «начальника», целуя их и приговаривая: «пустите папочку бо мы загинем без батька!» и они не жалели слез и от жалости, и от страху, и от холода, и от голода» (240).

Эта обстановка гонения и травли сопутствовала и времени учения Янчука в гимназии. Положение его было крайне трудным. По настоянию упорствующего отца Николай Янчук продолжал оставаться в униатской вере, что вызывало не только ехидные насмешки и враждебность со стороны гимназистов православной

¹ Памяти Н. А. Янчука были посвящены заседания в ГИМНе, Минском Университете, в Музо Наркомпроса. Статья-некролог Н. В. Шарова «Н. А. Янчук» помещена в Трудах Белорусского Университета в Минске (1922, № 2, 3).

веры, но и моментами создавало угрозу исключения из гимназии. Только благодаря покровительству благожелательного преподавателя латинского языка А. М. Скорбинского и гуманного директора П. И. Стронина, Янчуку, хоть и с трудом, но все же удалось окончить гимназический курс.

Все эти переживания воспитывали в молодом Янчуке чувство протеста против всякого произвола и насилия; он проникается глубоким сочувствием к невзгодам и бедствиям простого народа, вниманием и любовью к его жизни и повседневному нуждам.

Не случайна, поэтому, та симпатия, с которой Янчук отзывается о распространявшихся в то время в гимназической среде «либеральных идеях» и «всякой гонимой литературе». «Эти увлечения», — вспоминает Н. А., — «едва не кончились печально для более горячих учеников. Так одного из семиклассников, известного теперь литературного деятеля Яковенка, советом гимназии постановлено было исключить за сочинение на тему «Пророк» Лермонтова, в котором он проводил мысль о трагическом положении в России проповедников свободы и равенства, об ожидающих их виселицах, о декабристах и т. д. Директору с трудом удалось отстоять ученика». О настроениях ближайшей среды Янчука говорят и следующие строки из его воспоминаний: «В отдаленных прогулках целой компанией по Варшавскому шоссе, в лес или по реке составлялись своего рода митинги гимназистов, на которых Рукин (один из учащихся, получивший прозвище Лассалья) выступал оратором, проводя социалистические взгляды». Это движение, по словам самого Янчука, «не осталось без влияния» на него.

Еще большее значение в жизни Янчука имел другой факт, составивший, как он сам считает, «эру» в его гимназической, да и последующей жизни. Директор Стронин, накануне отставки, желая несколько обеспечить материальное положение любимого им, одного из лучших учеников гимназии, рекомендовал Янчука в качестве домашнего учителя в семью комиссара по крестьянским делам Е. Н. Гарднера. Семья Гарднера оказалась весьма интеллигентной. Хозяйка дома была умная и образованная женщина, двоюродная сестра Д. И. Писарева, урожденная Раиса Коренева.

«В доме, — вспоминает Янчук, — была недурная библиотека из русских и иностранных книг, выписывались журналы «Вестник Европы», «Русская старина», потом «Русская мысль», газеты «Новое время» и «Русские ведомости», был рояль, на котором госпожа Гарднер любила играть малоросские песни в обработке Дюбюка и, заметив в юном гимназисте слух и любовь к пению и музыке, побудила его заняться музыкой» (240). Р. Гарднер хорошо владела пятью языками и приохотила заняться изучением языков своего юного воспитанника. Занятия эти дали настолько хороший результат, что французские книги читались сообща всей семьей вслух.

Благодаря попечению семьи Гарднер, Янчуку удалось довести до конца свое гимназическое образование. Гимназию он окончил уже в Москве, куда он в 1879 году переехал вместе с Гарднерами.

Учился он блестяще. За гимназическое выпускное сочинение на тему «Пушкин как народный поэт» Янчук один из всего класса получил оценку пять с плюсом. Директор 5-й московской гимназии В. П. Басов, заметив выдающиеся способности Н. А. Янчука в области литературы, уговорил его отказаться от мысли о медицинской карьере и поступить на филологический факультет.

В университете помимо обычных лекций по курсу славяно-русского отделения Янчук занимался специально древне-русской литературой и словесностью у Н. С. Тихонравова, и славянскими наречиями, особенно чешской и польской литературой у А. Л. Дювенца. По окончании университета Янчук был оставлен Тихонравовым при кафедре для подготовки к магистерскому экзамену по русской литературе. Подготовка шла медленно из-за усиливающегося в это время увлечения этнографией.

Увлечение Янчука этнографией было не случайным. Еще в гимназические годы он испытывал интерес к народному творчеству и тогда же сделал свои первые записи народных песен. Однажды, приехав домой на каникулы, Н. А. Янчук застал дома казаков, которые были присланы для подавления непокорных униатов. «Было уже поздно вечером, — вспоминает он, — подъехали к дому. Казаки поужинали говядиной, слышались из избы их веселые песни. Николай вошел морозный в избу, прося разрешения переночевать. Казаки заинтересовались появлением гимназиста, дали место, предложили располагаться, как угодно, и больных мать и тетку пустили на печь ночевать, по его просьбе. Обогрившись с дороги и поужинав кое-как, Николай заслушался казачьих песен о Тихом Доне и, достав бумажку, стал их записывать, забыв даже о всхлипываниях матери, оплакивавшей последних волов».

Первые этнографические работы Янчука в послеуниверситетское время были связаны с изучением родного села, в чем его поощрял профессор Н. С. Тихонравов. Результатом этой работы явилось полное описание свадебного обряда у крестьян-украинцев села Корница (Константиновский уезд Седлецкой губернии). В этот труд вошли сделанные Янчуком записи многочисленных мелодий и текстов свадебных песен. В записях сохранены все особенности местного говора (237)¹.

1880-е — 90-е годы были для Янчука временем активной и разнообразной деятельности. Под впечатлением игравшей в Москве украинской драматической труппы М. П. Старицкого и М. Д. Крапивницкого Янчук пишет несколько пьес на украинские народные сюжеты. Некоторые из этих пьес на протяжении ряда лет ставились во многих городах.

В 1886 году Янчук вместе с К. Н. Иковым отправился в Белоруссию и Литву для этнографических и антропологических исследований. В следующем году он предпринимает подобную же поездку к себе на родину в Седлецкую губернию.

¹ В этом издании Янчук почему-то не дает мелодии песен, о записи которых упоминает в своей автобиографии.

С 1886 года научная и организаторская деятельность Янчука неразрывно связана с жизнью Этнографического отдела Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. Он является секретарем этого отдела, затем инициатором и редактором основанного в 1889 году журнала «Этнографическое Обозрение» и, наконец, товарищем председателя отдела. Кроме того, с 1892 года Янчук работает в качестве библиотекаря, а затем — хранителя этнографического отделения Румянцевского музея, где с его помощью были приведены в порядок знаменитые этнографические коллекции¹.

В 1901 году Янчук становится во главе образованной музыкально-этнографической комиссии при Этнографическом отделе. Многообразную организационную и редакторскую работу в этой комиссии Янчуку удается совмещать с участием в деятельности других Обществ². Так, в 1910 году он организует в Обществе любителей российской словесности вечера памяти Т. Г. Шевченко; в Военно-историческом обществе Янчук читает в связи с юбилейной датой доклад о месте Полтавской битвы.

После Октябрьской революции Н. А. Янчук получает приглашение работать в Московском Университете в качестве преподавателя истории белорусской и малорусской литератур. Принимает активное участие в работе Белорусского народного университета в Москве (1918), в Комиссии при Народном комиссариате по иностранным делам, подготавливавшей материалы для предстоящих мирных русско-польских переговоров.

Горячо взялся Николай Андреевич за работу по организации Государственного Белорусского Университета, где был утвержден в должности профессора кафедры белорусской литературы и этнографии. В ноябре 1921 года Николай Андреевич приехал в Минск и начал читать в Университете курс своих лекций.

6 декабря 1921 года Н. А. Янчук неожиданно для всех скончался.

Научные работы Н. А. Янчука, выполненные за тридцать с лишним лет его активной деятельности, свидетельствуют об удивительном многообразии его интересов. Увлечение этнографией и, в частности, музыкальной этнографией, соединяется в его деятельности с живым интересом к истории, топографии; склонность кропотливого исследователя сочетается с потребностями и незаурядными способностями публициста.

¹ Эта служба вызвала к жизни, между прочим, интересную историко-топографическую работу Янчука «Старое Ваганьково и бывший дом Пашкова» — о местности, занимаемой ныне библиотекой имени В. И. Ленина.

² Н. А. Янчук был членом ряда научных обществ: Московского археологического общества (1888) Общества любителей российской словесности (1896), Военно-исторического общества (1909), Общества истории и древностей российских, Общества драматических писателей и композиторов. В качестве сотрудника по составлению Словаря русского языка и по изданию «Известий» он принимает участие в деятельности Отделения русского языка и словесности Императорской академии наук в Петербурге.

В научных работах Янчука всегда чувствуется связь с жизнью. Он выступает как ученый-просветитель, считая важным широко популяризировать добытые знания, сделать их средством культурного роста широкой массы народа.

«Мы должны стремиться, — пишет Янчук, в одной из своих публицистических статей, — чтобы накопившееся веками индивидуальное творчество... стало достоянием не отдельной группы народа, стоящей высоко в интеллектуальном отношении, а более широких слоев, и чтобы, вместе с тем, ни одна крупинка дара природы не затерялась в сутолоке жизни, а народные музыкальные богатства, остатки коллективного творчества сделались бы источником искусства, распространяющегося живительной волной и сеющего повсюду счастье красоты» (239).

Разносторонность дарования Н. А. Янчука, живость и отзывчивость, постоянное отвлечение на все, что волновало его в данный момент, определило во многом разнохарактерность его творческих интересов. В молодые годы он увлекается сочинением драматических произведений. Ему принадлежат в свое время шедшие на Московской провинциальной сцене комедии и драмы на украинские темы, написанные настоящим, сочным, живым украинским языком. Такие как «Пилип-музыка», «Святый вечер», «Не помогут и чары, ях хто кому не до пары», «Вихованец» и другие. Увлекается он переводами с других языков. Переводит на русский язык повесть К. Светлой «На распутьи», драму Ю. Словацкого «Мария Стюарт», стихи Я. Купалы и многое другое.

Однако самым постоянным и глубоким увлечением Н. А. Янчука была этнография и все, что так или иначе с ней соприкасалось, будь то антропология, археология, народная поэзия и музыка, широким планом духовная культура того или иного народа.

В его научном наследии большое место занимают работы об украинской культуре: с ней он был связан кровными узами и постоянно испытывал потребность в ее изучении. Н. А. Янчук проводит мысль о многообразии национальных особенностей украинской культуры, связанных с различными моментами в истории народа и с особенностями исторической судьбы разных областей Украины. Его интересует взаимодействие польских, русских и местных влияний в украинском народном говоре и народном искусстве. С его точки зрения, исследователь должен с большим вниманием отнестись к особенностям национальной культуры каждого отдельного района Украины. Эта устремленность его исследований несомненно представляла ценность в том отношении, что усиливала внимание науки к точным и конкретным наблюдениям, призывала ученых-этнографов к более углубленному изучению жизни.

Мысль о необходимости конкретного изучения отдельных районов Украины впервые применена в работе «Малорусская свадьба». Здесь автор не только фиксирует определенные особенности народного языка села Корница, но и во вступительной статье пытается научно объяснить эти особенности.

Тот же научно-исторический подход характеризует его интересную «Заметку о старых рукописных песенниках» (237а). Сообщая о старинных рукописных собраниях украинских песен, автор показывает, что многие народные мелодии на Украине были записаны раньше, чем это принято считать. Это дает возможность проследить жизнь отдельных песен на протяжении длительного времени, установить исторически возникавшие изменения в текстах песен. Очень интересны данные об анонимных авторах песен. Янчук приводит незаслуженно забытые песни многих талантливых поэтов-любителей, в частности, стихи Шимона Гловинского (начало XIX в.).

Н. А. Янчуку принадлежит ряд трудов о Седлецкой губернии. Помимо упомянутой уже записи свадебного обряда им произведены были в 1886 году раскопки языческого могильника, собраны данные о постепенном передвижении границы польского населения, записаны народные песни. Результаты этой поездки были затем опубликованы в «Памятной книжке Седлецкой губернии».

Научные интересы Н. А. Янчука были лишены национальной ограниченности. Его интересовали проблемы национальной культуры разных народов. Он с одинаковым интересом занимается исследованием деятельности и украинца Н. И. Стороженка, и русского Н. Н. Миклухи-Маклая и белоруса Я. Купалы, его привлекало все, что характеризовало культуру народа в целом. Особенно охотно обращался он к изучению славянских народных культур, чему способствовало его хорошее знание славянских языков.

Янчуку принадлежит много работ о культуре Белоруссии. В очерке «По Минской губернии» он пишет о быте, обычаях, мировоззрении белорусов: «Мы не знаем мировоззрения белоруса, его религиозных воззрений, его взглядов на семейные и родовые отношения, хотя беремся широко трактовать о какой-то народной религии, о народном праве, нередко навязывая нашему народу такие мысли и взгляды, от которых истинный представитель народа открещивался бы обеими руками» (238). Янчук стремится систематизировать разрозненные данные о белорусах, очистить от искажающей их тенденциозности. «Почти во всех трудах, касающихся изучения Белоруссии, — пишет он, — лежит печать отрывочности, случайности, научной несостоятельности, или же, что еще хуже, печать тенденциозности, мешающей верно смотреть на дело как самому автору, так и читателю» (238).

Его статья «По Минской губернии» — ценное собрание антропологических и этнографических сведений. Третья глава этой статьи «Белорусские народные песни Минской губернии». Здесь автор дает ряд записей народных песен разных областей Белоруссии. Сорок пять номеров текстов песен и к ним тридцать девять номеров напевов он систематизирует по жанровым признакам, сопровождая каждую основными паспортными данными.

Ему принадлежат многочисленные статьи, посвященные выдающимся ученым-славянам: Яну-Эрнесту Смоляру, имя которого связано с историей возрождения сербо-лужичан, Адаму-Гонорию

Карлу Киркору — исследователю Литвы и Белоруссии, Оскару Кольбергу — славяноведе-этнографу и другим.

При изучении народного творчества Н. А. Янчука в равной степени интересуют разные его стороны: и музыкальный язык, и поэтические образы, и сюжетику. В каждой из этих областей Янчук предпринимает самостоятельные интересные исследования. Можно назвать, в частности, статью «К истории характеристики женских типов в героическом эпосе» (1899). Он дает здесь разбор образов женщин-героинь в эпосе разных народов, проводя мысль о полном равноправии женщины и мужчины в народном представлении. Автор видит в этом опору для той справедливой борьбы за права женщин, которую, как известно, вела передовая русская интеллигенция в конце XIX века. Эта же тема была еще раньше затронута в его работе «Несколько данных к истории эпического сюжета о девушке-воине».

Характеризуя деятельность Н. А. Янчука, нельзя не сказать о нем как о просветителе. Эта черта уже ярко проявилась в первые же годы его самостоятельной работы. Организовывая в 1889 г. издание журнала «Этнографическое обозрение», он ставил задачу возможно шире распространять достижения современной науки, соединить «научность содержания с популярностью изложения».

На страницах газет и журналов Н. А. Янчук смело выступает как защитник народного просвещения. В 1908 году в журнале «Музыка и жизнь» он пишет «От подъема самосознания мы должны всегда ждать новых и новых творческих сил, которые все шире будут развивать рамки музыкального искусства, будут способствовать тому, чтобы оно было не только достоянием верхнего слоя, а по возможности, всего народа».

До сих пор наше культурно-художественное музыкальное искусство, а вместе с тем и музыкальное образование, было доступно только отдельным слоям общества, оно обслуживало интересы имущих классов и не касалось широких масс, одинаково чувствующих потребность в живительных лучах искусства» (239).

Более всего сил отдал Н. А. Янчук делу собирания, изучения и пропаганды народной музыки. Ему принадлежит ряд брошюр и записок о необходимости изучения народной музыки в консерваториях и музыкальных училищах. Он ставил вопрос об утверждении кафедры фольклора в Университете.

В большой степени инициативе Н. А. Янчука обязана организация этнографических концертов из песен разных народов. Он тщательно разрабатывал программы этих концертов, выступал в качестве лектора, делал обработки песен. Именно забота о народном музыкальном наследии и вдохновила его на активное участие в организации Московской музыкально-этнографической комиссии и на бессменное руководство ею на всем протяжении ее существования. Янчук был редактором всех изданий Комиссии, автором многих работ, помещенных в ее «Трудах», участником всех ее мероприятий, неустанным популяризатором ее научных идей.

Т. Б. Гафурбеков

**МУЗЫКАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ
УЗБЕКОВ ***

Выход в свет каждого крупного, подлинно научного исследования музыкального наследия народов нашей страны всякий раз становится настоящим событием в жизни советской музыкальной науки. Такого рода событием, думается, стала и монография доктора искусствоведения, профессора Файзуллы Музаффаровича Кароматова. В ней впервые была предпринята попытка ретроспективного и широкоохватного описания узбекского национального инструментария и его богатейшего репертуара. В книге Кароматова инструментальная музыка бесписьменной традиции предстала как чрезвычайно важная и самобытная ветвь музыкальной культуры узбекского народа.

Монография Ф. М. Кароматова состоит из предисловия, трех аналитических глав и приложения, которое включает в себя записи инструментальных пьес, а также указатель терминов и названий произведений.

В предисловии излагаются исходные позиции автора, характеризуется используемый фактический материал, дается обзор литературы о бытовании узбекских народных музыкальных инструментов с древнейших времен.

В описании традиционных инструментов и ансамблей автор опирается на трактаты о музыке и другие источники музыкально-исторической мысли Средней Азии, а также других регионов Среднего Востока. Здесь неоднократно даются ссылки на исполнительское мастерство легендарного среднеазиатского певца, музыканта и бастакора Барбада (VII век), выдающихся исполнителей последующих времен — Кулмухаммада Уди, Суярбахши, Уста Олима Камилова, Ахмаджана Умурзакова, Ашурали Юсупова, Абдукадыра Исмаилова, Кузихана Мадрахимова, Фазыла Харратова и многих других. Выдержки из трактатов, мемуаров, и поэтических произведений (например, Абу Насра Фараби, Абу Абдуллаха Хоразми, Абу Али ибн Сины, Абдурахмана Джами, Ахмади, Вахида Табризи, Бабура, Дарвиша-Али Чанги) служат не

* Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Наследие./Ред. И. Н. Карелова. — Ташкент, 1972.

просто цитатой, а порой исходной посылкой для аргументирования собственных наблюдений автора. В значительной мере Ф. М. Кароматов привлекает специальную инструментоведческую и фольклористическую литературу. Это — изданная в 1933 году, но не теряющая научной ценности книга «Музыкальные инструменты Узбекистана» В. М. Беляева, памяти которого посвящено рецензируемое исследование, «Атлас музыкальных инструментов народов СССР» (М., 1963), этнографические «зарисовки» А. Эйхгорна (Ташкент, 1963) и ряд других работ музыковедов Узбекистана. Из исследований на иностранных языках — труды К. Закса, А. Бюхнера, М. Слобина и других.

В основу своего исследования автор совершенно справедливо кладет трехгрупповой тип классификации — ударные (мембранные и самозвучающие), духовые (флейтовые, тростевые, мундштучные и язычковые), струнные (смычковые, щипковые и струнно-ударные). Этот, на первый взгляд, несколько «старомодный» тип классификации вполне позволяет Ф. М. Кароматову выявить специфику узбекского национального инструментария на основе самого инструментального наследия.

Материалом исследования послужили:

а) узбекские коллекции фоно-валиков Института русской литературы АН СССР — записи С. Рыбакова, относящиеся к 1899 году и записи Е. Гиппиуса и З. Эвальд, относящиеся к 1928 году;

б) фонозаписи фонда Ташкентского института искусствознания имени Хамзы — экспедиции 30-х—50-х гг.;

в) нотные расшифровки, хранящиеся в библиотеке института искусствознания. Кроме того, автор использует, многочисленные материалы собственных экспедиций, целенаправленно проводившихся не только в Узбекистане, но и в Казахстане (Чимкентская область), в Киргизии (Ошская область), в отдельных районах Таджикистана, Туркмении и Каракалпакской АССР.

«В период этих [...] экспедиций автором были впервые записаны пастушеские наигрыши, исполняемые на местных разновидностях продольной флейты — чупон-нае, костяном гажир-нае, на тростниковом сибизике, т. е. на вновь выявленных инструментах. Было установлено, также широкое бытование узбекского вида домбры и записан богатый ее репертуар. Были выявлены и записаны многие ранее не зафиксированные жанры инструментальной музыки» (81, с. 6). Таким образом, Кароматов не только критически суммирует достижения предшествующих исследований, но и, главное, вводит в научный обиход все, что накоплено им в процессе многолетней собирательской и исследовательской деятельности.

Первая глава — «Музыкальные инструменты и пьесы для них» — посвящена раскрытию специфики узбекских народных инструментов и исполняемых на них произведений. Она распадается на три раздела: «Усули ударных инструментов»; «Пьесы для духовых инструментов»; «Пьесы для струнных инструментов».

В первом разделе особое внимание автор уделяет изучению генезиса и семантики узбекских усулей — специфических ритмо-

структур. Анализируя репертуар дойры — самого массового инструмента из группы ударных, — а также нагоры, сафаиля, кайрака, кошика и других ударных инструментов, автор описывает огромное количество усулей — от простейших до сложных и сложно-составных. Детально рассматриваются связи усуля со стихотворными стопами, присущая им вариантность и ритмическая многоплановость, бифункциональность сольных и аккомпанирующих, инструментальных и песенно-танцевальных, а также ансамблевых усулей. Анализ усулей позволяет автору высказать убедительный тезис об органическом единстве двух ветвей узбекской музыки бесписьменной традиции — народной и профессиональной (81, с. 35). Жаль, однако, что этот интереснейший тезис не получает в дальнейшем специального развития.

Во втором разделе наибольший интерес представляют, на наш взгляд, описания таких инструментов как простейшие виды продольных флейт — гажир-най (или чупон-най) и сибизик, а также чангкобуз. Являясь первооткрывателем традиции игры на этих исконно народных инструментах и их самобытного репертуара, исследователь описывает их тщательно, с особой любовью и теплотой. «Их узоры, сочетаясь с тянущимися как бы «притаенными» основными звуками мелодии, придают ей особую эмоциональность и выразительность» (81, с. 58). Описывая музыкальные особенности исполняемых на этих инструментах произведений, автор отмечает в них черты монотематичности и особой импровизационности. В заключении этого раздела автор приводит слова исполнителей о том, что гажир-най (чупон-най) и сибизик являются родоначальниками всех узбекских инструментов (81, с. 67).

Третий раздел первой главы, в отличие от двух предыдущих, начинается с более развернутого общего вступления о бытовании в Узбекистане струнных инструментов. Здесь верными представляются мысли об известной камерности струнных, об ограниченности их репертуара сферой сольных и ансамблевых пьес, о преимущественном распространении дутара — в Ферганской долине, танбура — в Бухаре, Самарканде и Хиве, домбры — в Сурхандарье и Кашкадарье. Следует заметить, что один из важнейших аспектов исследования Ф. М. Кароматова — выявление локальных черт инструментария и всего музыкального наследия (см. также 80).

Детальные описания конструкций и исполнительских возможностей кобуза, домбры, дутара и других инструментов чередуются с развернутыми анализами их весьма сложного в жанровом и композиционном плане репертуара. В данном разделе, в частности, при освещении смычковых инструментов и их репертуара чувствуется большая осведомленность автора (в свое время учившегося в консерватории и по классу скрипки) в вопросах акустической природы и исполнительских возможностей инструментов.

Автор справедливо отмечает, что исполняемые на струнных образцы узбекской инструментальной музыки отличаются не только разнообразием композиционных форм (от развернутых одно-

частных — до макомных и других циклических произведений), но и изощренностью их трактовки. Это особенно относится к репертуару гиджака, сато, дутара и танбура. Сложная ладоинтонационная и метроритмическая структура этих произведений, их изощренная мелизматика и тонко разработанная система динамических оттенков требуют от исполнителя «максимальной отдачи».

И, наконец, еще одна сторона анализа — выявление в развитых образцах узбекской инструментальной музыки элементов многоголосия, главным образом двухголосия. Это относится к произведениям, исполняемым на домбре (с. 118—119), на дутаре (с. 127—131), на танбуре (с. 139—140), на рубабе (с. 144) и на чанге (с. 150—151). К сожалению, эти интереснейшие наблюдения порой теряются в массе других не имеющих столь принципиального значения. Между тем, факт наличия в узбекской монодии, в том числе инструментальной, специфических многоголосных остовов и анализ этих явлений имеет не только научную, но и практическую ценность и, несомненно, заслуживает особого внимания и освещения.

«Виды и жанры инструментальной музыки» — так названа вторая глава исследования. Она делится на два раздела: «Пьесы, исполняемые в определенное время или при определенных обстоятельствах» и «Пьесы, исполняемые в любое время и при любых обстоятельствах».

Как видно из названий разделов, автор классифицирует пьесы по жанрам, исходя из их функционально-бытовой принадлежности. Подобный подход в контексте данного исследования не вызывает возражений. Однако следует учитывать, что вопрос жанровой классификации музыкальных произведений бесписьменной традиции и выбор соответствующего критерия, до сего времени остается дискуссионным, по сей день еще не утихли споры о жанрах. Поэтому избранная автором жанровая классификация требует специального обоснования и аргументации, которые в настоящей главе отсутствуют. Именно проблема связи функции и жанра, их взаимообусловленности оказываются своего рода «яблоком раздора» в среде специалистов по жанрам. Мнения по данному вопросу весьма разноречивы. Учитывая это обстоятельство, автору необходимо было бы разъяснить свое понимание таких понятий, как «вид» и «жанр». На наш взгляд, это важно было бы сделать еще и потому, что при изложении материалов второй главы порой не достаточно четко и дифференцированно очерчиваются границы той или иной жанровой группы. В ряде случаев это происходит вследствие стилистической шероховатости, как, например, в следующем абзаце: «Первые (произведения регламентированные и обусловленные определенными обстоятельствами. — Т. Г.) связаны с различными церемониями, играми, танцами и прочими явлениями быта, а вторые (произведения не регламентированные и не связанные теми или иными обстоятельствами. — Т. Г.) не имеют непосредственной «сопровождающей» функции и предназначены для слушания. В каждой из этих пьес второй группы наиболее

отчетливо сказываются, как выше видели, и характерные особенности музыкального инструмента, для которого они предназначены» (см. с. 115). Сразу возникают два вопроса: разве произведения первой группы при всей их обусловленности бытовыми функциями, не предназначены для слушания? Разве в произведениях этой же группы не проявляются характерные особенности инструментария?

Возможность взаимопроникновения в музыкальной практике произведений обеих групп автором отмечается, но не вначале главы, как этого хотелось бы, а лишь в самом конце первого раздела, когда он пишет: «...сам факт переплетения образцов, «прикладной» музыки ...с пьесами, свободными от всяких условностей имеет место и в других случаях. Но особо значителен он в танцевальной музыке» (см. с. 209).

При конкретном рассмотрении произведений первой группы исследователь допускает определенную неравномерность в охвате материала. Так, если сигналы рассмотрены весьма широко, почти во всех своих разновидностях, то военная музыка освещена несколько однопланово и вопрос сведен в сущности, к выявлению местных прототипов-вариантов «Персидского хора» М. Глинки и «Персидского марша» И. Штрауса; если свадебно-обрядовая музыка освещена весьма основательно, то праздничная музыка ограничена описанием цикла «Шодиёна» («Торжество»). Особенно подробно анализируется регламентированный цикл специфических свадебных мелодий, всесторонне характеризуются не только распространенные ансамбли и их репертуар, но и локальные черты, присущие свадебному инструментарию Ташкентской, Ферганской, Хорезмской, Сурхандарьинской, Бухарской, Самаркандской и даже Чимкентской областей. Здесь же рассмотрены ансамбли и исполняемые ими произведения, сопровождающие еще один обряд — суннат туй (обряд обрезания).

Наиболее удачными и ценными во второй главе являются страницы, посвященные музыке народных зрелищных представлений. До появления рецензируемого труда этот самобытнейший пласт узбекского народно-театрального наследия — выступления дорвозов (канатоходцев), интермедии, инсценировки, фарсы и другие жанры театра кугирчокбозов (кукловодов), кизикчи (комиков) и масхарабозов (актеров клоунады) исследовался преимущественно театроведами, которые касались вопросов музыкального оформления лишь попутно. В дошедших до нашего времени образцах упомянутых жанров в записях прошлых лет музыкальные «номера» неполны по объему и некачественны по исполнению. Большая часть их была не расшифрована. Поэтому, автору пришлось взять на себя труд расшифровки многих магнитофонных записей прошлых лет. Сверх того, в своих анализах он опирался на расшифровки собственных записей, сделанных от Рустама-Мехтара Одилова, Ашурали Юсупова и других выдающихся исполнителей. Собранный материал оказался столь

значительным, что позволил в общих чертах восстановить всю «партитуру» музыки, привлекаемой для оформления этих представлений, систематизировать и классифицировать ее. Так, произведения, использующиеся при выступлении дорвозов автор делит на: 1) мелодии, сопровождающие непосредственно само выступление; 2) мелодии, звучащие между этими выступлениями.

Раздел о кукольном театре отмечен краткими, но весьма интересными наблюдениями: «Кажущаяся на первый взгляд «попурри-образность» следования «номеров» представления скрадывается: выступления артистов весьма разнообразных видов искусства объединяются так умело, что создают цикличность всего представления» (с. 187—188).

Ряд общих положений, связанных с характеристикой роли музыки в представлениях кизикчи и масхарабозов позволяет выделить три типа ее использования: 1) музыка-фон, не связанная прямо с действием пьесы; 2) музыка, окаймляющая пьесу; 3) музыка, непосредственно сопровождающая действие пьесы (см. с. 190—191).

Далее вкратце охарактеризованы традиционные узбекские театрализованные танцы и игры («От уйин» — «Танец лошадок», «Кема уйин» — «Танец лодок» и другие).

Исследование музыкального компонента в национальном хореографическом наследии не ограничивается анализом собственно танцевальной музыки. Автор показывает роль музыки в массовых народных представлениях. Наряду с уже упомянутыми театральнo-зрелищными жанрами, здесь фигурируют представления — ёгоч оёк, уйин (танцы на ходулях), муаллакчилик (акробатика), найрангбозлик (иллюзионизм, фокусы), а также распространенные трудовые танцы, танцы с лаганами, пиалами и т. п.

Суммируя свои наблюдения, автор делит узбекские танцы на сюжетные — с устойчиво прикрепленными мелодиями и «бессюжетные» (условно «непрограммные») — с изменяющимися мелодиями (с. 195). В более крупном плане автор классифицирует весь комплекс узбекских танцевальных мелодий в зависимости от содержания и характера танцев. К первой группе относятся уфары и близкие к ним по своим характерным особенностям танцевальные мелодии. Сюда же отнесены и мелодии шуточных танцев. Вторую группу составляют мелодии торжественно-приподнятого характера, с четким ритмом. Они сопровождают многие мужские танцы. Третью группу составляют лирические протяжные танцевальные мелодии («Тановар» и другие), а также разного характера мелодии умеренного темпа, сопровождающие «медленные танцы» (см. с. 197).

Нетрудно заметить, что основной акцент во второй главе падает на освещение произведений, связанных с определенными обстоятельствами и регламентированных по времени (им отведено

160 страниц), в то время как произведениям, исполняемым в любое время и при любых обстоятельствах отводится всего лишь 6 страниц. Этой диспропорции могло не быть, если бы автор, во-первых, дал развернутые анализы развитых по форме произведений типа «Чули Ирок» («Степь Ирака»), во-вторых, — расширил бы подраздел о программной музыке, скажем, за счет образцов узбекской домбровой музыки, отмеченной ярко выявленной программностью. Можно было расширить и подразделы о непрограммной музыке и переложениях, а также дать краткие выводы по данной главе.

Предмет рассмотрения в третьей главе — «Инструментальные ансамбли» — традиционное ансамблевое исполнительство в Узбекистане. Предварительно наметив две основные разновидности ансамблей узбекских народных инструментов, а именно, — ансамбли довольно резко и громко звучащих музыкальных инструментов и ансамбли инструментов сравнительно мягкого звучания, автор совершает весьма отдаленные экскурсы в их прошлое. Источниками при этом служат знаменитые книжные миниатюры Бухары и Самарканда и с их художественно-документальными «музыкальными» страницами из рукописей «Хамса» Хосрова Дехлави, «Зафарнома» Шарафуддина Али Язди, а также «Атласа музыкальных инструментов» составленного О. Бочкаревой (рукопись, 1969). Ценные сведения автор черпает из трактатов о музыке Абу Насра Фароби, Дарвиша-Али Чанги. Выявляя таким путем те или иные виды ансамблей прошлого, автор сопоставляет их с современными, поныне бытующими ансамблями, и раскрывает функции инструментов в прошлом и настоящем.

В конце главы рассматривается состояние (состав, репертуар, отличительные черты исполнительства) ансамбля макомистов и оркестра узбекских народных инструментов Узбекского Радио и Телевидения, а также оркестра народных инструментов Узбекской Государственной филармонии имени М. Кариякубова и некоторых других коллективов. Здесь же затронуты вопросы формирования однотипных и разнотипных ансамблей, любительских и профессиональных оркестров, намечены перспективы их развития.

Весьма заинтересованно освещена принципиальная проблема реконструкции узбекских народных инструментов, проведенной лабораторией под руководством А. И. Петросянца. Оценивая проделанную работу в этой области, автор указывает на допущенные просчеты и пути их преодоления. В целом, последняя глава получилась целенаправленной и композиционно завершенной. К сожалению, этого нельзя сказать о всей книге в целом, ибо в ней явно недостает общего заключения.

Наконец, хотелось бы высказать некоторые частные замечания, которые нетрудно было бы устранить в случае переиздания книги.

Представляется не совсем удачным выбор термина «пьеса», поскольку это наименование автор использует применительно к разнородным, разнохарактерным образцам музыкального наследия — пастушеским наигрышам, сольным и ансамблевым произведениям

различной структуры (от одночастных — до развернутых и циклических), инструментальным частям макомов.

Зная принципиальную требовательность Ф. М. Кароматова к точности правописания названий узбекских народных инструментов и образцов музыкального наследия и поддерживая его в этом, нельзя не сожалеть, что в рецензируемой книге в этом отношении допущены определенные неточности: а) в узбекских названиях инструментов и произведений не проставлены ударения; б) названия некоторых произведений в тексте книги и примечаниях к ним не унифицированы; в) несмотря на примечания, смысл вкладываемый в названия ряда произведений («Муножот», «Мустазод», «Сувора» и другие) остается неясным, по крайней мере, для неосведомленного читателя, которому книга тоже адресована.

Имея ввиду нотные расшифровки, автор в одних случаях пишет — запись, в других расшифровка или сокращенно — расш., в третьих — нотирована, что также требует унификации. Не обошлось и без опечаток.

И, наконец, о качестве издания и оформления книги. Уровень издания, выполненного столь солидным издателем, каковым является Республиканское издательство литературы и искусства имени Гафура Гуляма, откровенно говоря, ниже среднего (художник — А. Венедиктов, рисунки — З. Васитханова, художественный редактор — А. Кива, технический редактор — М. Мирзаахмедов, корректор — В. Кива). Крайне не повезло иллюстрациям и нотным примерам. Такое впечатление, что иллюстрации переснимались с фотографий, снятых в полутьме. В некоторых случаях они неумело и явно не в пользу содержания книги «урезаны». Так, на с. 216—217 приводится уникальная миниатюра с изображением инструментальных ансамблей, которые описаны на с. 218. В тексте речь идет о двух ансамблях — из сурнаев (на иллюстрации «уцелел» всего один сурнай), из прямых и коленчатых карнаев (их на иллюстрации вовсе нет) и из разных видов нагоры (вместо шести, из них на иллюстрации — $5\frac{1}{4}$). Во внутреннем «камерном» ансамбле «исчез» наист. Еще хуже обстоит дело с нотными примерами в тексте, и, особенно, в приложении. В большинстве своем ноты смазаны или затушеваны. Разобрать их даже «всоруженным» глазом во многих случаях невозможно.

Высказанные пожелания и критические замечания о книге «Узбекская инструментальная музыка» относятся как к ее автору, так и к издателям. Они, разумеется, не снижают высокой научной значимости исследования, ибо его методологическая, аналитическая и инструментоведческая ценность выходит далеко за рамки узбекского музыкознания. Книга является важным научным и учебным пособием не только у нас в Узбекистане, но и за его пределами, и уже стала библиографической редкостью. Поэтому на наш взгляд, было бы целесообразно ее переиздать на русском языке (причем, желательно в одном из всесоюзных музыкальных издательств) и издать на узбекском.

Н. М. Владыкина-Бачинская

**СВАДЕБНЫЕ ПЕСНИ
НОВГОРОДСКОЙ ОБЛАСТИ ***

Всякая музыкально-фольклорная публикация является радостным событием как для фольклористов-музыковедов, так и для широких кругов, интересующихся народным музыкально-поэтическим творчеством читателей. Независимо от профиля издания, каждый песенный сборник, содержащий неизвестные, вновь собранные записи песен, хоть немного сокращает колоссальный разрыв между публикующимися фольклорными материалами и громадными их «залежами» в архивах, которые обычно мало или совсем недоступны для ознакомления.

Особенно ценна инициатива областных организаций, когда они стремятся прийти на помощь центральным учреждениям и подготавливают для издания фольклорные образцы, собранные на территории данной области. Таков и рецензируемый сборник, составленный в основном из материалов Новгородского областного Дома народного творчества по его инициативе и при непосредственном участии его сотрудников. Действительно, давно пора новгородцам обратить внимание на ценнейшие памятники — народные песни, — ведь они требуют к себе такого же внимания, как и памятники древней архитектуры, живописи и литературы, которыми столь успешно занимаются в Новгороде.

Сразу же отметим, что сборник вполне отвечает широкому профилю, обозначенному составителями на контр-титule, он «предназначен руководителям художественной самодеятельности новгородских клубов и домов культуры, фольклористам и всем любителям русского музыкально-поэтического народного творчества».

«Слагаемые» сборника — вступительная статья, аналитические комментарии и нотные записи напевов (расшифровки фонограмм), ценные сами по себе и удачно объединенные, отвечают потребностям и интересам различных групп читателей.

Нотные записи напевов — основное содержание сборника — интересны и ценны как для художественной самодеятельности, так и для специалистов-фольклористов и вообще любителей народной

* Свадебные песни Новгородской области/Сост. А. А. Банин, В. И. Жекулина, А. П. Вадакария; коммент. А. А. Банина. — Новгород, 1974.

песни. Участники самодеятельности, не владеющие нотной грамотой, воспримут эти песни через своего руководителя — хорового дирижера или инструктора. Возможно, при этом, ознакомившись с поэтическим текстом песен, они сами вспомнят и начнут петь известный им местный вариант напева — такую практику руководители кружков или хоров народной песни должны всячески поощрять.

Музыканты, любящие русскую песню, будут наслаждаться красотой мелодий и поэтичностью текстов публикуемых образцов. Фольклористы-музыковеды в первую очередь обратят внимание на те напевы, которые обогащают их представление о жанре свадебных песен, оценят их по тому месту, какое эти напевы займут в общей картине русской песенности, и, конечно, порадуются высокой эстетической ценности и глубине вложенного в них поэтического содержания.

Если вступительная статья В. И. Жекулиной и А. А. Банина представляет интерес для широкого круга читателей (ею могут заинтересоваться и сами участники художественной самодеятельности), то аналитические комментарии предназначены в первую очередь для фольклористов-музыковедов. Следует приветствовать наличие подобного типа комментариев в сборнике широкого профиля, так как он увеличивает научную ценность сборника.

Рассмотрим все составные части рецензируемого сборника. Стилизованная в народном духе обложка художника Р. Р. Конашова и по тонам (красное и синее) и по замыслу (конец вышитого рушника) продолжает давнюю традицию фольклорных публикаций с использованием для оформления мотивов подлинного народного декоративно-прикладного искусства. Ее жизнерадостное звучание хорошо подготавливает читателя к восприятию содержания этого фольклорного собрания.

После краткого обзора состояния изучения фольклора Новгородской области, во вступительной статье дано последовательное описание главнейших обрядов, входящих в свадебную народную игру Новгородчины. Пользуясь данными литературных источников и собственными наблюдениями, авторы приходят к правильному выводу о том, что свадебное народное действо бытовало в богатом многообразии местных вариантов и поиски некоего «сводного» варианта лишены научной основы: «Выяснилось, что единообразия нет не только в отношении количества и состава свадебных песен в обряде, но даже нередко и в чередовании узловых моментов обряда. Поэтому, естественно, и наша коллекция свадебных песен, как и суммарное описание свадебной игры, не претендуют на роль некоего полного варианта новгородской свадьбы» (11, с. 4).

Интересно указание на «парневик» — обрядовую вечеринку у жениха. Распространение обрядов, параллельных девичьим, центральной фигурой которых является жених, известно в этнографической литературе и по материалам других областей, однако, к сожалению, почти нет сведений, какие именно песни к ним приурочивались. В настоящем сборнике песни № 9—12 сопровож-

даются примечанием об исполнении их «у жениха». По своему содержанию лишь один сюжет этих песен можно признать вполне подходящим к исполнению на «парневики» — вечеринке у жениха. Это песня «У воротечек озеро стоит» (№ 11)¹. Два других песенных сюжета вряд ли подходят к этой части обряда. Песня «У нас Иванушка грозен-таки грозен» чаще была связана с моментом приезда женихова поезда к невесте (№ 9)². Песня «По борам, борам, по борикам» вообще не ассоциируется с каким-либо этапом свадебной игры, но поскольку в ней поется о мягком отношении жениха к невесте, возможно она и приурочивалась к парневику (№ 10)³. Твердой прикрепленности песен к обряду парневика, возможно, и вообще не существовало, или же песни жениховых вечеринок варьировались в зависимости от местной традиции, как и приурочение песен других этапов свадебной игры.

Пробел в изучении жениховских обрядов мало был заполнен и советскими собирателями. Приводя работу Г. Воронова «Крестьянская свадьба в Устюгском уезде Новгородской губернии», содержащую описание парневика, авторы вступительной статьи указывают лишь на две современные записи его в Любытинском районе и поселке Демянске, причем даже не называя собирателей (11, с. 7). Это, конечно, мало способствует раскрытию сущности данного интересного малоизученного эпизода свадебной игры.

В целом, обобщенному описанию течения свадебной игры на Новгородчине, изложенному во вступительной статье, не хватает, на наш взгляд, соотнесения с современным этапом ее бытования. Что сохраняется из обычаев и что отмирает или меняется в настоящее время, так глубоко преобразующее быт и культуру сельского населения советской колхозной деревни? Не касаясь этой проблемы, авторы вступительной статьи тем самым лишают ее содержание связи с современностью, придают ей характер «исторической справки». Выяснение особенностей современного бытования старинной свадебной игры придало бы описанию большую конкретность, динамичность, определенный историзм. (Возможно, авторы проявили здесь сугубую осторожность и не решились использовать материалы других собирателей, а им самим не удалось собрать достаточно сведений о позднейшем этапе жизни сельской свадьбы? Во всяком случае, дальнейшее изучение новгородской свадебной игры не может пройти мимо современного периода ее существования.)

Характеризуя свадебные песни и причитания, как «глубоко

¹ На озере остров, на острове калина, на калине соловей поет: «Ты лети, лети, соловушек, ко суженой моей, чтобы моя суженая не крепко спала,... шила полотенечко (дары жениху. — Н. В. — Б.) до утра».

² Иванушка-жених «грозен, немилостливый» едет «мимо тещева двора», стучит тростью в ворота, невеста встречает его, открывает сундуки, вынимает сукно ему на кафтан, просит подружек шить.

³ Невеста собирает ягоды в лесу, утомленная засыпает, проезжающий мимо жених жалеет ее: «Спи-ко-ся, Мариюшка, бог с тобой,...не к батьку идешь да не к матке,...ко свекру идешь да ко свекровушке»...

лиричные произведения народного творчества», авторы вступительной статьи выдвигают на первый план обаятельный образ невесты, будущей хозяйки, матери: «Народ вложил в этот образ свое представление о лучших человеческих качествах: невеста скромна, послушна, наделена «умом-разумом» и красотой» (11, с. 9).

Перечисляя далее употребительные в свадебных песнях образы-символы, эпитеты, метафоры, гиперболы, отрицательные и положительные сравнения, суффиксы, синонимические и другие выражения (свойственные, кстати, текстам и других песенных жанров традиционного фольклора), авторы указывают, что «особую прелесть и неповторимое своеобразие» новгородским свадебным песням «придают их напевы то ритмически упругие, то плавнolyющиеся, то, наконец, протяжные, долгие» (11, с. 9)¹. Действительно, именно напев является главным носителем жанровой характеристики народной песни! Ведь поэтические образы, сравнения и т. п., сходные, а иногда и абсолютно совпадающие с используемыми в свадебной поэзии, встречаются и в других песенных жанрах, в тех же хороводных, протяжных, календарных... Можно говорить лишь о преобладании (да и то относительно) тех или иных форм поэтической речи в различных традиционных жанрах. Поэтому на неудачу обречены заранее те попытки, какие делаются в настоящее время фольклористами-филологами, — создать на основе одних лишь поэтических средств (словесного текста) убедительную характеристику различных песенных жанров.

Сборник новгородских свадебных песен содержит всего 60 напевов, включая варианты. Это небольшое количество, тем не менее, благодаря продуманному отбору напевов как со стороны их типичности, так и со стороны эстетической ценности, оно позволяет составить представление о стиле свадебной песенности исследованных районов Новгородской области и несомненной художественности самих песен. Музыкальное содержание сборника настолько цельно, чисто по своему стилю, что заставляет проникнуться доверием к составителям и высоко оценить их критерии отбора действительно типических, художественно полноценных образцов свадебной песенности данных районов.

Во вступительной статье затрагиваются наиболее общие стилевые черты помещенных песен. Детальный теоретический разбор сосредоточен в комментариях. Таким образом все, что адресовано широким кругам читателей, сконцентрировано во вступительной статье, а интересующее специалистов — в комментариях. Такое расположение вполне целесообразно, несмотря на образующиеся при этом некоторые повторы.

Характеризуя песенные напевы новгородской свадьбы, авторы

¹ Удачная в основном характеристика напевов свадебных песен выиграла бы, если бы они не были названы «протяжными» и «долгими». Как известно, оба эти термина вошли в фольклористику как определение жанра лирических протяжных песен. Лучше называть поэтому медленные свадебные песни просто «медленными».

справедливо относят их к образцам «высокоразвитого музыкального мышления», доказательством чего является «множество видов и разновидностей напева при относительно небольшом количестве песенных типов» (с. 10). Как во вступительной статье, так и в комментариях уделяется большое внимание вопросам генезиса стиховых и напевных форм. Несмотря на то, что авторы признают свой материал недостаточным количественно, они все же отваживаются на «некоторые предварительные выводы» (с. 10). Эти предварительные выводы обрели бы, по нашему мнению, большую весомость, если бы авторы яснее очертили место песен новгородской свадьбы среди свадебной песенности других областей. Такое сравнение не развернуто и ссылки на публикации делаются лишь на те, материал которых непосредственно граничит с Новгородской областью, либо входивших в состав б. Новгородской губернии. Это строгое ограничение ведет в некоторых случаях к расплывчатости характеристики новгородского материала. Так, на с. 10 дается разделение новгородских песен на три различных стилистических пласта — с умеренным, скупым и очень обильным использованием внутрислоговых распевов. Но ведь подобное явление можно отнести и к почти повсеместным, не ограничивающимся жанром песен свадебных! Точно также не принадлежит к числу свойств одних лишь новгородских свадебных песен и «высокая степень пунктированности ритма», о чем речь идет на той же с. 10. Ритмические формы пунктированного ритма, отличающие, по мнению авторов вступительной статьи, именно данный песенный жанр в его новгородском преломлении, характерны, например, и для хороводного жанра¹, а также и для многих других.

Мысль о «значительном влиянии на стилистику новгородских свадебных песен традиций трудового артельного пения», несмотря на приводимые примеры на той же с. 10 представляется нам все-таки преувеличением, в особенности, если проследить, какими примерами это утверждение подкрепляется в дальнейшем. На с. 75—76 оно иллюстрируется детальным разбором песен № 11, 12, 14, 21, 31, 37, 38, 42, 44. Во всех этих песнях, действительно, присутствует с большей или меньшей отчетливостью нисходящая (либо восходящая) квартовая двузвучная или трехзвучная попевка: *ре — соль*; *ре — фа — соль* и ее видоизменения. Можно ли эти типичнейшие интонации русской песенности вообще, считать всегда связанными с мелодикой именно трудовых припевок? К тому же, свадебный жанр — область женского песнетворчества. А если вспомнить, что бурлачество (новгородское ушкуйничество) было всегда связано с уходом на долгое время из родного села, то внедрение интонаций мужской песенной традиции в девичьи свадебные напевы может показаться и не столь уж доказуемым. (Прибавим, что из вышеназванных песен, интонации которых связаны с мелодикой трудовых припевок, три песни (№ 12, 37 и 38) сольные

¹ Об этом я писала в своей диссертации «Музыкальный стиль русских хороводных песен» (рукопись, с. 15).

записаны от одного исполнителя, что всегда отражается на интонационном складе напева).

Давая популярно изложенную классификацию разновидностей новгородских свадебных напевов по формам исполнения — сольное или хоровое, текст от первого лица или повествовательный, авторы вступительной статьи специально останавливают внимание читателей на особенностях исполнения новгородских плачей. Они подчеркивают, что в этом жанре нет большой разницы в стиле исполнения с песенным: в них «нет трудно поддающихся фиксации на бумаге скользящих переходов голоса между ступенями, образующими в сумме звукоряд, дающий некоторым специалистам основание сравнивать напевы плачей с речевой интонацией или даже с политональной музыкой (с. 11). Это конкретное замечание о звуковысотной определенности интонирования новгородских плачей разрушает «модное» преувеличивание роли голосовых скользящих в этом жанре, будто бы повсеместно распространенных.

Удачно определение преобладающих принципов строения песенных свадебных напевов «либо путем повтора всей стиховой строки, либо путем повтора второго полустиха на новом музыкальном материале как в том, так и в другом случае» (11, с. 12).

Три главенствующих песенных типа свадебных новгородских напевов, преобладающих в фольклоре данных районов¹, определены как: 1) семидольный, 2) девятидольный и 3) двенадцатисложный. А. А. Банин считает возможным пойти на подобную терминологическую непоследовательность для того, чтобы подчеркнуть тоничность стихосложения двух первых типов и силлабичность третьего. Однако практически определение «двенадцатисложный» в приложении к силлабическому цезурованному стиху спорно. Данный тип стихосложения, имеющий постоянную цезуру, требует более конкретного определения, которое включало бы указание на внутреннюю структуру стиха. Не совсем удовлетворяет также сведение русского народнопесенного стихосложения к тонической и силлабической форме. Как известно, силлабический принцип стиховой организации в чистом своем виде почти не встречается, зато взаимопроникновение этих двух форм — силлаботоника — занимает в настоящее время очень большое место, наряду с все более возрастающим влиянием профессионального стопного стихосложения. В песнях нашего сборника можно указать такие напевы, в которых ясно отражены позднейшие наслоения, разрушающие первоначальный их строго цезурованный стих. Такова, например, песня № 34 («Вдоль да по лугу, лугу вода льется»). Эпизодически «размываются» цезуры в песне № 60 («Что на стеночке гусельчики висели»), не говоря уже о постоянно вклинивающихся раздробительных, типично песенных вставках «да», которым зачастую (согласно традиции записи словесных текстов) неоправданно при-

¹ Песни сборника включают материалы 12-ти районов. Наибольшее количество песен записано в Пестовском районе (16).

дается смысловое значение¹. Безусловно имеются случаи, когда эта частица является началом стиха, например, в плачах, однако постоянное отнесение ее к началу фразы неоправданно прежде всего с точки зрения структурных элементов напева.

Взятое в широких рамках, расположение напевов в сборнике следует признать удачным. Осмотрительно выбранный формат позволяет помещать на одной нотной строке половину (первую фразу) напева структуры АВ. Для другой, также довольно распространенной формы АВВ, использован принцип отсечения повтора, помещаемого, в соответствии с протяженностью напева в целом, то в одну строку (АВВ), то в две (с применением вертикального ранжира) АВ_В.

Когда же мы присмотримся к деталям, раздробительному «да» (или реже «ой» и т. п.), то определенной закономерности помещения этих дополнительных частиц в начало фразы напева или в конец, мы в сборнике не найдем. Как «да» длительностью в одну четверть, так оно же, равное одной восьмой, относятся то к концу музыкальной фразы (что более правильно) то (к сожалению, чаще) к ее началу. Есть даже случай совмещения: «да» сначала стоит в конце первой фразы, а затем переносится в начало второй строфы. По-видимому, расшифровщик, помещая «да» в конце первой фразы, толковал его как связку, а потом относил в начало следующей строфы, чтобы лучше оттенить окончание предыдущей. Но столь различные толкования однородных явлений не способствуют точности анализа. В данном же случае речь идет об едином образом отображении структурных закономерностей напева. Если при этом не следовать какому-нибудь одному принципу — все неизбежно расплывается. А чего бы, кажется, нагляднее — сопоставить такие напевы с их вариантами, не имеющими в тексте этой коварной приговорки! Материала в сборнике вполне достаточно для проведения такого сравнения.

К сожалению, анализируемая нами ценная публикация превосходных свадебных напевов, которые вполне можно отнести к русской народнопесенной классике, имеет еще одну слабую сторону: разноречивой в словесном тексте под нотами и его продолжении без подтекстовки. Это пока что общая беда почти всех фольклорных публикаций, в особенности тех, в которых участвуют представители двух специальностей — записывающие текст филологи и музыковеды. Мы позволяем себе крохоборчески придирается к подобным огрехам в сборниках Трутовского и Львова-Прача, а сами еще далеко не на высоте в деле упорядочения наших публикаций. И это в XX веке, веке техники! Упорядочение, «приведение к одному знаменателю» текстовой и музыкальной стороны в наше время, думается, должно считаться вполне обязательным при издании фольклорных сборников любого профиля.

¹ О значении частицы «да» в русских песнях автором рецензии был прочитан доклад на теоретической конференции Фольклорной комиссии Ленинградского отделения Союза композиторов в марте 1975 г.

Аналитический раздел комментария, в котором автор — А. А. Банин — излагает свой подход к теоретическому осмыслению песенного материала, проводится им, в основном, на уровне песенного слогового ритма. В этом отношении он следует методике, применявшейся у нас К. В. Квиткой (кстати и не только им, но и рядом его современников — украинских фольклористов — Ф. Колессой и другими). Уже говорилось о классификации напевов на девятидольные, семидольные и двенадцатисложные песенные типы. Под девятидольным типом следует подразумевать, переводя на нормы стиховые, девятисложный тонический, соответственно под семидольным — семисложный типы стихосложения. Автор комментария тщательно сличает и разграничивает разновидности музыкально-стиховой ритмики в пределах этих типов, уделяя основное внимание девятидольному-девятисложному¹. Такое предпочтение вполне понятно — ведь именно такого склада напев песни «Из-за лесу, лесу темного», распространенный на огромной территории, входящий в свадебную игру со множеством текстов. Одна из несомненных удач автора комментария — тщательное выявление ритмических вариантов этого поистине общерусского свадебного напева.

Второй — семисложный-семидольный тип А. Банин не без основания относит к древнейшим и рассматривает две его разновидности — лирическую (№ 43—45, «Соколы вы соколы») и плясовую (№ 51—54). Отмечая, что семидольные формы напева этого типа соединяются в настоящее время с усложненным, распетым до девятисложного видом стиха, А. Банин делает интересное наблюдение над семидольной плясовой разновидностью: «Как это бывает в народном творчестве, — пишет он, — какая-нибудь утилитарная деталь произведения служит нередко отправной точкой для явления художественного. Так и в данном случае, дробление слого-счетной доли напева, необходимое для переноса акцента с одной ноги на другую, послужило для творческой фантазии народа исходным материалом. В результате — налицо яркое явление эстетического порядка...» (11, с. 73). Действительно, для нашего обобщенного представления о русской пляске семидольная плясовая ритмика — целое открытие. Подобные сложные плясовые ритмы известны, в основном, по материалам южнорусских областей — Белгородской, Курской, Орловской. Именно эта плясовая семидольность с определенной конфигурацией долгих и кратких может считаться характерной приметой новгородского свадебного стиля, «является для новгородской песенной культуры весьма существенным формообразующим элементом музыкального мышления» (11, с. 73).

Третий песенный тип, названный (малоудачно) двенадцати-

¹ Следовало бы, пожалуй, называть его не девятисложным, а девяти-десяти-сложным, поскольку число слогов в подобного типа тоническом стихе непостоянно. Кроме того, следовало бы попутно раскрыть и некоторые особенности этой стиховой формы — бесцезурность, типические особенности строфы, основанной на цепной и обычной повторности стихов и т. д.

сложным А. Банин определяет (генетически) как состоящий предположительно из тонического семисложника с присоединенным полустихом из трех—четырёх—пяти слогов силлабического склада. Трудно опровергать или поддерживать подобное предположение, не овладев огромным количеством имеющегося материала. Гораздо важнее для рассмотрения установить, что он связан с формой А В В, так как второе (меньшего объема) полустихие повторяется.

Наименее убедительно звучит следующая фраза: «Строфа в данном типе складывается из первого полустиха и дважды повторенного второго полустиха, в результате чего возникает впечатление куплетности (запев — припев)» (11, с. 73).

Почему вдруг возникает чуждый данному стилю песенности термин «куплетность»? И почему упоминаются в скобках запев и припев? Возможно, А. Банин колеблется, можно ли назвать форму, состоящую из «полуторного» повтора, строфой? Но почему не счесть семисложную группу за целый стих? А уж «куплет» здесь вовсе не при чем...

Упоминая о наличии небольшого количества песен четвертого типа, состоящего из двух полустихий 5+5 с удлинением среднего слога, автор комментария допускает неточность. Он смешивает чистый вид стихового склада 5+5 и состоящий из бесцезурного девятисложного стиха, эпизодически распадающегося то на группы 5+4, то на 4+5. Подобный стих с «подвижной» цезурой не следует объединять с устойчивым десятисложником 5+5¹.

Не имея возможности отмечать все интересные наблюдения, касающиеся возможных переплетений и соединений различных разновидностей слоговой музыкальной ритмики, с большим тактом и прозорливостью высказываемых А. А. Баниным, хочу сказать в заключение несколько соображений.

Безусловно положительным моментом в проведенном им аналитическом рассмотрении материала свадебной песенности является опора на слоговую музыкальную ритмику, метод этот уже доказал свою прогрессивность в работах советских фольклористов. Не ограничиваясь строгими рамками анализа обобщенных равновеликих слоговых длительностей, какими только и находил возможным оперировать К. В. Квитка (ибо только таким способом и возможно достижение необходимой обобщенности при охвате большого материала), А. Банин вводит в орбиту своего внимания также и элементы конкретного воплощения ритмики данного стиля. Я имею в виду так называемый пунктирный ритм. Как уже было сказано, данный стилизованный признак свойствен многим жанрам русской песенности, поэтому не может служить для определения одного жанра в локальном единичном его проявлении. Другое важное соображение — стоит ли приносить в строгие формы мето-

¹ Его особенности подробно описаны мной в соответствующем разделе вышеуказанной диссертации. Песни подобного склада широко распространены в хороводном жанре, встречаются среди баллад; форма девятисложника с эпизодическим вычленением пятисложника свойственна свадебной лирике.

дики изучения слоговой песенной ритмики в обобщенных формах элемент, нарушающий эту целесообразную обобщенность? Думается, что это не оправдывает себя. Попутно еще отмечу новую терминологическую деталь — «помеченные доли», которыми А. Банин называет ускоренно-произносимые слоги (обычно третий и четвертый, реже пятый и шестой в ритмической форме песни типа «Из-за лесу, лесу темного»), что также не кажется мне целесообразным. Довольно и того, что в фольклористику привносится из всяких других наук... К тому же «помеченная доля» уж очень «привязывает» напев к его записи, письменному изображению (как, впрочем, и термин «пунктир», с самого начала связанный с традицией «письменной» профессиональной музыки).

Внимание к формам фиксации, нотирования вообще свойственно А. А. Банину. Поэтому он придает такое большое значение вопросам тактирования: «Хотя типологическая систематизация важна сама по себе, однако анализ песенных типов предпринимается не столько с целью систематизации, сколько для обоснования наиболее соответствующих материалу способов и принципов тактировки» (11, с. 68). Хотелось бы «перевернуть» эти взаимосвязанные процессы: конечной целью песенного анализа является именно анализ песенных типов, «правильная» тактировка, если она вообще возможна, имеет подсобное значение.

Многого не удалось сказать о том, что есть в сборнике, а еще больше — о том, чего в нем нет. Хотелось бы большего внимания к песенной вариантности, к проблеме соотнесения напевов и текстов в свадебном жанре, хотелось бы перекинуть мостик от аналитических характеристик к тайнам эстетического воздействия этих прекрасных образцов народного искусства.

1977 г.

СПИСОК ЦИТИРОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Агажанов А. П. Русские народные музыкальные инструменты. — М., 1949.
2. Аксенов А. Н. Тувинская народная музыка/Под ред. и с предисл. Е. В. Гиппиуса. — М., 1964.
3. Аксюк С. Творчество и фольклор. — Сов. музыка, 1956, № 5.
- 3а. Аксюк С. На концерте оркестра имени Н. Осипова. — Сов. музыка, 1956, № 6.
4. Астахова А. М. Былины Севера: Прионежье, Пинега и Поморье. — М.; Л., 1951, т. 2.
5. Атлас русских народных говоров центральных областей к востоку от Москвы/Общ. ред. Р. И. Аванесова. — М., 1957.
6. Ашмарин Н. И. Словарь чувашского языка. — Казань; Чебоксары, 1928—1934, вып. 1—6.
7. Бабкин С. А. Балалайка. Очерк ее развития и усовершенствования. — Русская музыкальная газета, 1896, № 6, 7, 9.
8. Багрий Ю. А. Русские трещотки. — В кн.: Памяти К. Квитки. Сборник статей. — М., 1983.
9. Балашов Д., Красовская Ю. Русские свадебные песни Терского берега Белого моря. — Л., 1969.
10. Банин А. А. Трудовые артельные песни и припевки. — М., 1971.
11. Банин А. А., Вадакария А. П., Жекулина В. И. Свадебные песни Новгородской области/Расшифровка, сост. и коммент. А. А. Банина. — Новгород, 1974.
12. Банин А. А. Об одном аналитическом методе музыкальной фольклористики. — В кн.: Музыкальная фольклористика. — М., 1978, вып. 2.
13. Банин А. А. Первый обобщающий труд. — Сов. музыка, 1978, № 7.
- 13а. Банин А. А., Канчавели Л. Г. К. В. Квитка как исследователь инструментальной музыки бесписьменной традиции. — Сов. музыка, 1978, № 2.
- 13б. Банин А. А. К изучению русского народно-песенного стиха. Методологические заметки. — В кн.: Фольклор. Поэтика и традиция. — М., 1982.
14. Банин А. А. К. В. Квитка — выдающийся советский фольклорист-музыковед. — В кн.: Памяти К. Квитки. — М., 1983.
15. Банин А. А. О принципах моделирования обобщенного слогового ритма. Вопросы методики и методологии. — В кн.: Памяти К. Квитки. — М., 1983.
16. Банин А. А. Слово и напев. Проблемы аналитической текстологии. — В кн.: Фольклор. Образ и поэтическое слово в контексте. — М.; 1984.
17. Баранов Ф. Н. Песни оренбургских казаков. — Оренбург, 1913.
18. Белов В. Привычное дело. — Север, 1966, № 1.
- 18а. Белов В. Бухтины Вологодские. — Новый мир, 1969, № 8.
19. Белов В. Лад (Очерки о народной эстетике). — Наш современник, 1979, № 10.
20. Беляев В. М. Руководство для обмера народных музыкальных инструментов. — М., 1931.
21. Беляев В. М. Сборник Кириши Данилова. Опыт реставрации песен. — М., 1969.

22. Бершадская Т. Основные композиционные особенности многоголосия русской народной песни. — Л., 1958.
23. Бигдай А. Песни кубанских казаков. — Екатеринодар, 1896—1897.
24. Благодатов Г. И. Русская гармоника. — Л., 1960.
25. Браз С. Л. Русские народные песни Вятской земли. К проблеме соотношения местного и общенационального. Кандидатская диссертация. — М., 1980.
26. Былины Печоры и Зимнего берега. Новые записи/Отв. ред. А. М. Астахова. Ред. нотных записей Б. М. Добровольского и В. В. Коргузалова. — М.: Л., 1961.
27. Величков Н. О древности русских музыкальных инструментов. — Живописное обозрение, 1874, № 30.
28. Вертков К. А. Русская роговая музыка. — Л., 1948.
29. Вертков К. А., Благодатов Г. И., Язовицкая Э. Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М., 1963 (2-е изд.—1975).
30. Вертков К. А. Типы русских гуслей. — В кн.: Славянский музыкальный фольклор. — М., 1972.
31. Вертков К. А. Русские народные музыкальные инструменты. — М., 1975.
32. Владыкина-Бачинская Н. М. Музыкальный стиль русских хоро-водных песен. — М., 1976.
33. Владыкина-Бачинская Н. М. Народные песни Орловской обла-сти. — М., 1964.
34. Воронов Е. Взгляд на состояние музыкального искусства в России. — В кн.: История музыки. Соч. Г. Штаффорда, с примечаниями, поправками и прибавлениями Ф. Фетиса. Пер. с франц. Е. Воронова. — Спб., 1838.
35. Воронов Г. Крестьянская свадьба в Устюжском уезде Новгородской губернии. — Новгород, 1889.
36. Галаев Б. А. Осетинские народные песни. Собранные Б. А. Галаевым в звукозаписях, нотированных совместно Б. А. Галаевым и Е. В. Гиппиусом/Под ред. и с предисл. Е. В. Гиппиуса. — М., 1964.
37. Галайская Р. Б. Музыкальные инструменты русского народа в исто-рических памятниках (автореферат кандидатской диссертации). — Л., 1973.
38. Галахов В. К. Искусство балалаечников Дальнего Востока. — М., 1982.
39. Галахов В. К. Воронежский балалаечник Василий Соломатин. — В кн.: Памяти К. Квитки. — М., 1983.
40. Гасри М. О древностях русских. — Маяк. Журнал современного про-свещения, искусство и образованности в духе народности русской. — Спб., 1844, т. 13, кн. XXV, кн. XXVI, кн. XXVII.
41. Гильфердинг А. Ф. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфер-дингом летом 1871 года: Повенецкое побережье. Толвуй. Пудоба. — М.; Л., 1949, т. 1.
42. Гильфердинг А. Ф. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердин-гом летом 1871 года. т. 2. — Кижы, Выгозеро. — М.; Л., 1950.
43. Гильфердинг А. Ф. Онежские былины, записанные А. Ф. Гильфердин-гом летом 1871 года. Т. 3. — Волдозеро. Кенозеро. Моша. — М.; Л., 1951.
44. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. — М., 1957.
45. Гинзбург Л. Русский народный смычковый инструмент гудок и его предшественники. — В кн.: Гинзбург Л. Исследования, статьи, очерки. — М., 1971.
46. Гиппиус Е. В. Сборники русских народных песен М. А. Балакирева. Текстологическое исследование. — В кн.: Балакирев М. А. Русские народ-ные песни. — М., 1957, гл. 2.
47. Гиппиус Е. В. Интонационные элементы русской частушки. — В кн.: Советский фольклор. Сборник статей и материалов. — М.; Л., 1936.
48. Гиппиус Е. В., Эвальд З. В. Песни Пинежья. Материалы фоно-граммархива, собранные Е. В. Гиппиусом и З. В. Эвальд. — М, 1937, т. II.
49. Гиппиус Е. В. Общетеоретический взгляд на проблему каталогизации народных мелодий. — В кн.: Актуальные проблемы современной фолькло-ристики. — Л., 1980.
50. Гордиенко О. В. Приокская двойная жалейка. — Сов. этнография, 1980, № 1.

51. Горюнов И. И. Отчет о поездке в Смоленскую область (рукопись Кабинет народной музыки МДОЛГК. им. П. И. Чайковского, 1940).
52. Гошовский В. Фольклор и кибернетика. — Сов. музыка, 1964, № 11, 12.
53. Гошовский В. Л. У истоков народной музыки славян. — М., 1971.
54. Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни с напевами. — СПб., 1904, ч. I;
55. Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни с напевами. — СПб., 1910, ч. III.
56. Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни с напевами. — Прага, 1938, ч. II.
57. Данилов Кирша. Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым. — М.; Л., 1958.
58. Добровольский Б. М., Коргузалов В. В. Былины. Русский музыкальный эпос. — М., 1981.
59. Догадин А. Былины и песни астраханских казаков. Астрахань, 1911, 1913, вып. 1, 2.
60. Дубравин В. Русские календарные песни на Украине. — М., 1974.
61. Егоров В. Чувашско-русский словарь. — Чебоксары, 1935.
62. Ефименкова Б. Северные байки. — М., 1977.
63. Ефименкова Б. Б. Севернорусская причеть. — М., 1979.
64. Жаравов А. Сельские свадьбы Архангельской губернии. — Москвитянин, 1853, № 13, отдел VII, с. 7—61; № 14, отдел VII, с. 81—104.
65. Железнова В. Ф., Железнов А. В. Песни уральских казаков. — СПб., 1899.
66. Житие преподобного отца нашего Феодосия игумена Печерского. — В кн.: Чтения в Императорском обществе истории и древностей российских. — М., 1879, кн. 1.
67. Зданович И. К. Русские народные песни. — М.; Л., 1950.
68. Земцовский И. Торопецкие песни. — Л., 1967.
69. Знаменская Т. Себежские песни, напетые Надеждой Филипповой Кортенко. — Л.; М., 1960.
70. Иванов М. Русская семиструнная гитара. — М.; Л., 1948.
71. Иванова А. А., Мironихина Л. Ф. Коротко об экспедициях. — Сов. этнография, 1980, № 3.
- 71а. Илья Муромец/Подготовка текстов, статьи и комментарии А. М. Астаховой. — М.; Л., 1958.
72. Истомин И. Припевки енисейских лесосплавщиков. — М., 1977.
73. Истомин И. Трудовые припевки плотогонов. — М., 1979.
74. Истомин Ф., Дютш Г. Песни русского народа. Собраны в губерниях Архангельской и Олонецкой в 1886 году. — СПб., 1894.
75. Истомин Ф., Ляпунов С. Песни русского народа, собранные в губерниях Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 году. — СПб., 1899.
76. Исторические песни XIII—XVI веков/Отв. ред. Б. Н. Путилов. — М.; Л., 1960.
77. Историко-статистическое описание Черниговской епархии, вып. VII (Б. г.).
78. Канн-Новикова Е. Евгения Линева. — М., 1952.
79. Карнаух Т. Календарные песни верховьев реки Ловати. — В сб.: Традиционное и современное народное музыкальное искусство. Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных, вып. XXIX. — М., 1976.
80. Кароматов Ф. М. О локальных особенностях узбекской народной музыки. — В кн.: Музыка народов Азии и Африки. — М., 1969.
81. Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). — Ташкент, 1972.
82. Кашин Д. Русские народные песни/Общ. ред. В. М. Беляева. — М., 1959.
83. Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. — М., 1971, т. 1.
84. Квитка К. В. Избранные труды в двух томах. — М., 1973, т. 2.
85. Квитка К. В. Оперативный отчет о поездке в Смоленскую область. (Рукопись, 1940. Кабинет народной музыки МДОЛГК, № 875).
86. Кершнер Л. М. Карельские народные песни/Ред., предисл. и коммент. Е. В. Гиппиуса и В. Я. Евсеева. — М., 1962.

87. Киреевский П. В. Песни, собранные П. В. Киреевским. — М., 1860. вып. 1.
88. Колесницкая И. М., Телегина Л. М. Коса и красота в свадебном фольклоре восточных славян. — Фольклор и этнография. — М., 1977.
89. Колчин Б. А. Музыкальные инструменты древнего Новгорода. — В кн.: Славяне и Русь. — М., 1968.
90. Колчин Б. А. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода. — В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. — Л., 1979.
91. Комиссаров Г. А. Чуваши Казанского Заволжья. — Казань, 1911.
92. Кондратьева С. Н. Русские народные песни Поморья/Научн. ред. А. В. Рудневой. — М., 1966.
93. Котикова Н. Л. Русские частушки. — М., 1956.
94. Котикова Н. Л. Русские частушки, страдания, припевки. — Л., 1961.
95. Котикова Н. Л. Народные песни Псковской области. — М., 1966.
96. Кулаковский Л. В. Искусство села Дорожева. — М., 1965.
97. Кулаковская Н. Н., Кулаковский Л. В. За народной мудростью. — М., 1975.
98. Лапин В. А. Об историзме в изучении русского музыкально-песенного фольклора. — В кн.: Методы изучения фольклора. — Л., 1983.
99. Лепер Е. Р. Южновеликорусский летний обряд «караулить солнце». — Этнография, 1928, кн. 2(6).
100. Линева Е. Э. Владимирские рожечники. — Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний, 1903, февраль—март, с. 52—55.
101. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. — Спб., 1904, вып. 1.
102. Линева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. — Спб., 1909, вып. 2.
103. Липаев И. Музыка на XVI Всероссийской выставке в Н.-Новгороде. — Русская музыкальная газета, 1896, № 9—11.
104. Лисовский Н. М. Отзыв на сочинение А. С. Фаминцына «Гусли — русский народный музыкальный инструмент». — В кн.: Записки императорского русского археологического общества, 1893, т. VI.
105. Листопадов А. М. Народная казачья песня на Дону. — В кн.: Труды Музыкально-этнографической комиссии. — М., 1906, т. 1.
106. Листопадов А. М. Песни донских казаков: В 5-ти томах. Т. 1; ч. 1. — Былинные песни; ч. 2 — Песни исторические. — М., 1949; ч. 2. — Военно-бытовые песни. — М., 1950; т. 3. — Песни любовные и семейные. — М., 1951; т. 4. — Песни гулебно-плясовые, хороводные, вечериночные. — М., 1953; т. 5. — Старинная казачья свадьба на Дону. — М., 1954.
107. Лихачев Д. С. Древнейшее русское изображение скомороха и его значение для истории скоморошества. — В кн.: Проблемы сравнительной филологии. — М.; Л., 1964.
108. Лопатин Н. М., Прокунин В. П. Русские народные лирические песни. — М., 1956.
109. Лукьянова Т. Народные песни Брянщины/Вступ. статья, составление и примечания Т. П. Лукьяновой. Общая редакция И. И. Земцовского. — Брянск, 1972.
110. Ляцкий Е. Сказитель И. Т. Рябинин и его былины. Этнографический очерк. — М., 1895.
111. Марков А. В. Беломорские былины, записанные А. Марковым. — М., 1901.
112. Маслов А. Л. Лира — народный музыкальный инструмент. — Русская музыкальная газета, 1902, № 12.
113. Маслов А. Л. Иллюстрированное описание музыкальных инструментов в Дашковском этнографическом музее в Москве. — М., 1909.
114. Маслов А. Л. Народные музыкальные инструменты, их эволюция и географическое распространение. — Музыка и жизнь, 1910, № 5—6.
115. Материалы фольклорной практики. Архив кафедры фольклора МГУ, 1977.
116. Материалы фольклорной практики. Архив кафедры фольклора МГУ, 1981.
117. Материалы фольклорной экспедиции. Архив кафедры фольклора МГУ, 1979.

- 117а. «Маяк». Журнал современного просвещения, искусства и образованности в духе народности русской. — СПб., 1844, т. 13, кн. XXV, с. 59—80; кн. XXVI, с. 98—107, кн. XXVII, с. 41—58.
118. Мельгунов Ю. Русские песни, непосредственно с голосов народа записанные. — М., 1879, вып. 1.
119. Мельгунов Ю. А. Русские песни. — М., 1886, вып. 2.
120. Мехнецов А. Хороводные песни, записанные в Томской области. — Л.; М., 1973.
121. Мехнецов А. Свадебные песни Томского Приобья. — Л., 1977.
122. Мехнецов А. М. Народно-песенная культура русского старожильского населения Западной Сибири. (Кандидатская диссертация. Л., 1983.)
123. Миллер Г. Описание живущих в Казанской губернии языческих народов яко-то: черемис, чуваш и вотяков. — СПб., 1791.
124. Миллер В. Ф. Былины новой и недавней записи из разных местностей России. — М., 1908.
125. Мирек А. М. Из истории аккордеона и баяна. — М., 1967.
126. Мирек А. М. Справочник по гармоникам. — М., 1968.
127. Мирек А. М. И звучит гармоника. — М., 1979.
128. Михайлов С. О музыке чувашей. — Казанские губернские ведомости, 1852, № 31.
129. Мордвинов А. Весна в Курской губернии. — Всемирная иллюстрация, 1871, № 120.
130. Мохирев И., Харьков В., Браз С. Народные песни Кировской области. — М., 1966.
131. Мошков В. Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении. — Баян, 1890, № 4, 5.
132. Мошков В. А. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края: Мелодии чувашских песен. — В кн.: Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. — Казань, 1893, вып. 1, т. II.
133. Мошков В. А. Труба в народных верованиях. — Живая старина, 1900, вып. 3—4.
134. Муравьев А. В., Самаркин В. В. Историческая география эпохи феодализма. — М., 1973.
135. Народные музыкальные инструменты в России. — Русский художественный листок, 1860, № 14 и 21.
136. Народные песни Вологодской области. — Л., 1938.
137. Народные песни и инструментальные наигрыши адыгов. Т. 1. — Песни и наигрыши, приуроченные к определенным обстоятельствам. — М., 1980; т. 2 — Нартские пшинатли. — М., 1981 (сост. В. Х. Барагунов и З. П. Кардангушев, общ. ред. Е. В. Гиппиуса).
138. Никитин-Юрки И. Пузырь-шапар. — Известия общества археологии, истории и этнографии при императорском Казанском университете. — Казань, 1907, вып. 4, т. XXIII, с. 312—313.
139. Новосельский А. А. Очерки по истории русских народных инструментов. — М., 1931.
- 139а. Новосельский А. А. Книга о гармонике. — М., 1936.
140. Онежские былины. Подбор былин и науч. ред. текстов Ю. М. Соколова.
141. Ончуков Н. Е. Печерские былины. — СПб., 1904.
142. Очерки общей этнографии. [Вып. 5.] Европейская часть СССР. — М., 1968.
143. Павлова Г. Б. Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. — М., 1969.
144. Пальчиков Н. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии Н. Пальчиковым. — М., 1888, № 128.
145. Памятники мордовского народного музыкального искусства/Сост. Н. И. Бояркин, ред. Е. В. Гиппиус. — Саранск, 1981, т. 1.
146. Пасхалов В. Речь на заседании памяти Н. А. Янчука в ГИМНе — ГЦММК им. М. И. Глинки, ф. 134, № 390.
147. Пекелис М. История русской музыки. — М., 1940.
148. Песни Подмосковья. — М., 1951.

149. Петухов М. О. Народные музыкальные инструменты музея С.-Петербургской консерватории. — Спб., 1884.
150. Петухов М. О. Об органологии, истории музыкальных инструментов и возникновении инструментальных музеев при европейских консерваториях. — Баян, 1888, № 10.
151. Петухов М. О. Опыт систематического каталога инструментального музея С.-Петербургской консерватории. — Спб., 1893.
152. Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество. Вып. 1. — М., 1962.
153. Привалов Н. И. Самоучитель игры на гуслях звончатых с приложением 35 пьес для хора и четырех гуслей. — М., 1903.
154. Привалов Н. И. К изучению народного музыкального творчества. Лира. — Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний, 1903, январь.
155. Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа. Их происхождение и развитие. Историко-этнографическое исследование — Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний. 1903, июль—август—сентябрь.
156. Привалов Н. И. Ударные музыкальные инструменты русского народа (накры, бубны, барабаны, ложки, тарелки, трензель, варган, колокола). — Известия С.-Петербургского общества музыкальных собраний, 1903, октябрь—ноябрь.
157. Привалов Н. И. Гудок — древнерусский музыкальный инструмент. — Записки отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества, 1904, вып. 2, т. V.
158. Привалов Н. И. Лира — русский народный музыкальный инструмент. — Записки отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества, 1907, вып. 2, т. VII.
159. Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа в связи с соответствующими инструментами других стран. Историко-этнографическое исследование. — Записки отделения русской и славянской археологии императорского русского археологического общества, 1907, вып. 2, т. VII.
160. Привалов Н. И. Музыкальные духовые инструменты русского народа (продолжение). Свистящие инструменты. Очерк истории флейт в связи со свистящими музыкальными орудиями на Руси. Составлен по имеющимся литературным данным и по собственным наблюдениям в живом народном обращении. — Записки отделения русской и славянской археологии Императорского русского археологического общества, 1909, вып. 2, т. VIII.
161. Привалов Н. И. Псковский гуслик Федот Артамонов. — Русская музыкальная газета, 1907, № 43.
162. Привалов Н. И. Ложки — русский народный музыкальный инструмент в связи с соответствующими музыкальными орудиями других стран и эпох. Историческое исследование. — Русская музыкальная газета, 1908, № 28—29, 30—31, 32—33, 36.
163. Принципы текстологического изучения фольклора / Ответств. ред. Б. Н. Путилов. — М.; Л., 1966.
164. Пропп В. Я. Жанровый состав русского фольклора. — Русская литература, 1969, № 4.
165. Пушкина С. И. Некоторые особенности ритмики русских народных песен. — В сб.: Музыкальная фольклористика. — М., 1973, вып. 1.
166. Пушкина С. И. По следам Пальчикова. — М., 1978. (Серия «Из коллекции фольклориста», под ред. Э. Е. Алексеева.)
167. Пятницкий М. Е. Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами. — М., 1914.
168. Пятницкий М. Е. Русские народные песни, записанные М. Е. Пятницким. — М., 1964.
169. Рабинович Б. И. Стилизованный анализ песни «Петербургская дорожка». — В сб.: Музыкальная фольклористика. — М., 1973, вып. 1.
170. Рабинович М. Г. Музыкальные инструменты в войске древней Руси и народные музыкальные инструменты. — Сов. этнография, 1946, № 4.

171. Разумовский Д. В. О народной инструментальной музыке. — В кн.: Труды первого археологического съезда в Москве. — М., 1871.
- 171а. Римский-Корсаков Н. А. Сто русских народных песен. — М.; Л., 1951.
172. Риттих А. В. Материалы для этнографии России. — Казань, 1870, ч. I, II.
173. Розов Н. Н. Еще раз об изображении скомороха на фреске в Мелетове. К вопросу о связях монументальной живописи с миниатюрой и орнаментом. — В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Пскова. — М., 1968.
174. Розов Н. Н. Изображение музыкальных инструментов в древнерусской рукописной книге. — В кн.: Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. — М., 1974.
- 174а. Ройтерштейн М. Народная песня и ее запись. — Сов. музыка, 1972, № 11.
175. Рубцов Ф. Олышанские песни. — Л.; М., 1971.
176. Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. — М.; Л., 1973.
177. Руднева А. Народные песни Курской области. — М., 1957.
- 177а. Руднева А. В. Ритмика стиха и напева в русских народных песнях. — Известия на института за музика. — София, 1969, т. XIII.
178. Руднева А. В. К. В. Квитка в Москве. — В кн.: Квитка К. В. — Избранные труды: В 2-х томах. — М., 1973, т. 2.
179. Руднева А. В. Курские танки и карагоды. — М., 1975.
180. Руднева А. В. Песни Смоленской области, записанные от Е. К. Щеткиной; Песни Кировской области, напевы А. А. Кениной. — М., 1977. (Серия «Из коллекции фольклориста», под ред. Э. Е. Алексеева.)
181. Руднева А. В., Щуров В. М., Пушкина С. И. Русские народные песни в многомиклофонных записях. — М., 1979.
182. Русские былины старой и новой записи/Под ред. Н. С. Тихонравова и В. Ф. Миллера. — М., 1894.
183. Русские говоры. — М., 1975.
184. Русские народные музыкальные инструменты. — М., 1975.
185. Русские народные песни Воронежской области. — М.; Л., 1939.
186. Русские народные песни карельского Поморья. — Л., 1971.
187. Русский фольклор. — М.; Л., 1961, т. 6.
188. Рыбников П. Н. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. — М., 1909, т. I.
189. Рыбников П. Н. Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. — М., 1910, т. II.
190. Свитова К. Г. Народные песни Брянской области. — М., 1966.
- 190а. Словарь русского языка XI—XVII веков. Вып. 1, М., 1975.
191. Смирнов Б. Ф. Искусство владимирских рожечников. — М., 1959; 2-е изд. — М., 1966.
192. Смирнов Б. Народные скрипичные наигрыши, записанные на родине М. И. Глинки. — М., 1961.
193. Смирнов Б. Ф. Искусство сельских гармонистов. — М., 1962.
194. Соболевский А. Русский народ как этнографическое целое. — Спб., 1917.
195. Сокальский П. П. Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении, мелодическом и ритмическом, и отличия ее от основ современной гармонической музыки. — Харьков, 1888.
196. Соколов Ф. В. Гусли звончатые. — М., 1959.
197. Соколов Ф. В. Русская народная балалайка. — М., 1962.
198. Сотников Т. И. Русские народные песни казаков-некрасовцев. — М., 1950.
199. Сретенской И. Сравнение русских простонародных музыкальных инструментов с древними греческими и римскими. (Перевод из сочинений доктора Гутри.) — Друг просвещения. Журнал литературы, наук и художеств. — М., 1806, февраль.
200. Стахович М. Русские народные песни. — М., 1964. Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал [...] Михаил Стахович. Тетр. I — Спб., 1851; тетр. II — Спб., 1852; тетр. III и IV — М., 1854.

201. Стешенко-Куфтина В. К. Инструментальные основы грузинского многоголосия, ч. I — Флейта Пана. — Тбилиси, 1936.
202. Сумцов Н. Ф. Культурные переживания. — Киев, 1890.
203. Съезд археологический в Москве. Дополнение к вопросам. — Спб., 1869.
204. Текстологическое изучение эпоса/Ответств. ред. В. М. Гацак и А. А. Петросян. — М., 1971.
205. Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. Музыкальный инструмент и инструментальная музыка. Сборник рефератов/Ред.-сост. И. В. Мацневский. — М., 1974.
- 205а. Традиционный фольклор Новгородской области. Песни. Причитания. (Изд. подготовили В. И. Жекулина, В. В. Коргузалов, М. А. Лобанов и В. В. Митрофанова). — Л., 1979.
206. Третьяков П. И. Восточно-славянские племена. — М., 1953.
207. Труды музыкально-этнографической комиссии, состоящей при этнографическом отделе Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. М., 1906, т. I.
208. Труды музыкально-этнографической комиссии... — М., 1911, т. II.
209. Трутовский В. Собрание русских простых песен с нотами. — М., 1953.
210. Тучков С. А. О музыке российской. — В кн.: Записки Сергея Алексеевича Тучкова. — Спб., 1906.
211. Тынурист И. В. Где во гусли звонили? — В кн.: Этнографические исследования Северо-Запада СССР. — Л., 1977.
212. Фаминцын А. Скоморохи на Руси. — М., 1889.
213. Фаминцын А. Гусли — русский народный музыкальный инструмент. — М., 1890.
214. Фаминцын А. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. — М., 1891.
215. Финдейзен Н. Со Всероссийской выставки в Н.-Новгороде. — Русская музыкальная газета, 1896, № 9.
216. Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. — Л., 1974.
217. Харьков В. Русские народные песни Калужской области. — М., 1954.
218. Харьков В. И. Русские народные песни Смоленской области. — М., 1956.
219. Хилков А. Я. Ядро российской истории. — [М.] 1723.
220. Цуккерман В. А. «Камаринская» М. И. Глинки и ее традиции в русской музыке. — М., 1957.
221. Чагадаев А. В. В. Андреев. — М., 1948.
222. Чисталев П. И. Коми народные музыкальные инструменты. Кандидатская диссертация (Сыктывкар, 1974).
223. Чисталев П. И. Коми сигудок и русский гудок. — В кн.: Музыкальный фольклор финно-угорских народов и их этно-музыкальные связи с другими народами. Тезисы и докладов. — Таллин, 1976.
224. Шанский Н. М. и др. Краткий этимологический словарь русского языка. — М., 1971.
- 224а. Шенталинская Т. С. О мелодических параллелях напева баллады «Про татарский полон». — В кн.: Памяти К. Квитки (1880—1953). Сборник статей. — М., 1983.
225. Штелин Я. Известия о музыке в России/Ред., предисловие и примеч. Т. Ливановой. — В кн.: Музыкальное наследство. Сборник материалов по истории музыкальной культуры в России. — М., 1935, вып. 1.
226. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. — Л., 1935.
227. Щуров В. Песни Южной России. — Сов. музыка, 1967, № 3.
228. Щуров В. Народные песни Нижней Тунгуски. — М., 1977.
229. Щуров В. М. Особенности многоголосной фактуры песен южной России. — В кн.: Из истории русской и советской музыки. — М., 1971.
230. Щуров В. О ладовом строении южнорусских песен. — В кн.: Музыкальная фольклористика. — М., 1973, вып. I.
231. Щуров В. М. Основные особенности южнорусской народной музыкальной культуры. Кандидатская диссертация (М., 1975).
232. Щуров В. М. Принципы жанровой классификации русского музыкального фольклора. — В кн.: Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке. — М., 1980.

233. Щуров В. М. Усёрдские пищики. — В кн.: Памяти К. Квитки. — М., 1983.
234. Элиасов А. Е., Ярневский И. З. Фольклор семейских. — Улан-Удэ, 1963.
235. Этингер М., Самаренко В. Трудовые рыбацкие песни Волго-Каспия. — Астрахань, 1964.
236. Ямпольский И. Русское скрипичное искусство. — М., 1951.
237. Янчук Н. А. Малорусская свадьба в Корницком приходе Константиновского уезда Седлецкой губернии. — Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, 1886, вып. 1, т. 48.
- 237a. Янчук Н. А. Заметка о старых рукописных песенниках. — Киевская старина, 1888, октябрь.
238. Янчук Н. По Минской губернии. — Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. — М., 1889, вып. 1, т. 61.
239. Янчук Н. А. Жизнь и музыкальное искусство. — Музыка и жизнь, 1908, № 1.
240. Янчук Н. А. Автобиография. Рукопись. Гос. публичная библиотека имени В. И. Ленина, отдел рукописей.
- 240a. Ariste, Erna. Lokulaud. — Eesti rahva muuseumi. Aastaraamat, VIII. — Tartu, 1934.
241. Bartok B. Volksmusik der Rumänen von Maramures. — In: Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, V. IV — München, 1923.
242. Bose Fr. Die Musik der außereuropäischen Völker. — In: Das Atlantisbuch der Musik. — Zürich; Berlin, 1934.
243. Bukofzer M. Präzisionsmessungen an primitiven Musikinstrumenten. — Zeitschrift für Physik, 1936, Bd. 99, Heft Nr. 9, 10.
244. Bukofzer M. Kann die «Blasquintentheorie» zur Erklärung exotischer Tonsysteme beitragen? — Anthropos, Bd. XXX, Heft Nr. 3, 4. — Wien, 1937.
245. Courant M. Essai historique sur la musique classique des chinois. — In: Encyclopédie de la musique (A. Lavignac — L. de la Laurencie). — Paris, 1921, I parte, Vol. 1.
246. Fétis F. Résumé philosophique de l'histoire de la musique. — In: Biographie universelle des musiciens, 1835, Vol. 1.
247. Guthrie M. Dissertations sur les antiquités de Russie. — S-Pb., 1795.
248. Hornbostel E. Musikalische Tonsysteme. — In: Handbuch der Physik herausgegeben von H. Geiger und K. Scheel. — Berlin, 1927.
249. Hornbostel E. Die Massnormals Kulturgeschichtliches Forschungsmittel. Festschrift für P. W. Schmidt. — Wien, 1928.
250. Kansanmusiikki. 1976, № 2—3.
251. Mattheson J. Grundlage einer Ehren-Pforte. — Hamburg, 1740, S. 360 (ed. M. Schneider. — Berlin, 1910/K 1969).
- 251a. Priedite I. Ko spēleja sendienas. — Riga, 1983.
252. Riemann L. Über eigentümliche bei Natur und orientalischen Kulturvölkern vorkommende Tonreihen und ihre Beziehungen zu den Gesetzen der Harmonie. — Essen, 1899.
253. Sachs C. Geist und Werden der Musikinstrumente. — Berlin, 1929.
254. Sachs C. Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen. — Leipzig, 1930.
255. Schaeffner A. Origine des instruments de musique. — Paris, 1936.
256. Schneider M. Bemerkungen über südamerikanische Panpfeifen. — Archiv für Musikforschung, 1937.
257. Staehlin J. Nachrichten von der Musik in Rußland. — In: Haygold M. Beilagen zum neuveränderten Rußland. Zweiter Theil. — Riga und Leipzig, 1770.
258. Švedas, Jonas. Teoriniai-metodiniai darbai. Straipsniai. Laiškai. Amžininku, atsiminimai (Sudarė ir parengė A. Vyžintas). — Vilnius, 1979.
259. Tampere H. Eesti rahvapillid ja rahvatantsud. — Tallinn, 1975.
260. Vuorela T. Kansatieteen sanasto. — Helsinki, 1964.
261. Wead Ch. K. Contributions to the History of Musical Scales. — In: Report of the United States National Museum for 1900. — Washington, 1902.

SUMMARY

The third issue of «Music Folkloristics» (the first two were put out in 1973 and 1978, respectively) carries materials, articles, notes, essays, and reviews on various aspects of the musical and verbal art of the unwritten tradition and also the science investigating it. Among the problems highlighted in the book, the following ones can be considered of central importance: the differentiation and description of various local traditions in their relation to the national tradition as a whole; the textology of the folklore; the study of folk instruments and instrumental music; the history of the folklore and the historiography of the folkloristics.

In the article «O regionalnykh traditsiyakh v russkom muzykalnom tvortchestve» (On the Regional Traditions in the Russian Folk Music) by V. M. Shchurov the inner structure of the Russian folklore tradition as a whole is taken up for analysis for the first time. In generalizing the numerous literary data on the local styles of the Russian folklore, and judging them against the background of his extensive personal observations, the author describes, and offers for discussion seven regional stylistic zones: North Russian, South Russian, Middle Russian, West Russian, Middle Volga, the Urals, and the Siberian.

The article «O rasstanovke taktovikh chert v russkikh narodnykh pesnyakh» (The Bar Patterning in the Russian Folk Songs Notation) by A. V. Rudneva is devoted to a most important theoretical question of the analytical textology of the music folklore. The typology of verse structure and its rhythmic formula were relied upon by the author in her elaboration of the principles governing the bar patterning of Russian folk songs.

To the surprise of many specialists, a folklore expedition of the Moscow University students discovered in 1977 some traces of the bylina tradition in the Kaluga Region, and recorded an impressive number of versions of the song «Chto chatal'sya, valjalsya Staryi starik» (As the Old Man was lounging about, and as he was loafing around) which has words suggestive of the plot of the bylina Ilya Muromec i razboyniki (Ilya Muromets and the Brigands). This material was used as the basis for the article entitled «Pesnja na bylinnyi sujet v Kaluzhskoi oblasti» (A Song on a Bylina Plot in the Kaluga Region) by F. M. Selivanov and L. G. Kanchaveli. The article offers a comprehensive, musicological, and philological description of the narrow local bylina tradition, and attempts to relate it, textologically, to the general Russian bylina tradition.

In the article «Zabytaja publikacija russkikh narodnykh pesen» (A Forgotten

Publication of Russian Folk Songs) by V. V. Protopopov, valuable recordings of wedding and wailing songs of the Archangelsk Region, printed for the first time in one of the issues of the «Moskvityanin» magazine for the year 1853, are reintroduced to the realm of science. The author supplies the publication with necessary textological explanations to the notation made 130 years ago and attempts to relate them to the material collected in this region in subsequent years.

In his «Otcherk istorii izutcheniya russkoi instrumentalnomuzikalnoi kulturi bespis'mennoi traditsii» (An Essay on the History of Study of the Unwritten Tradition of the Russian Instrumental Musical Culture) (the history is already over two centuries long) A. A. Banin identifies three historical stages in it, and accents the main trend of the research within each of them. The first stage (conventionally, between 1770 and 1869) was the period characterized by an active accumulation of factual data, and by the first attempts to make special studies of the musical instruments and instrumental tunes of the Russian people. The second stage (conventionally, between 1869 and 1937) was the period characterized by a detailed and purpose-oriented study of questions of the genesis and historical evolution of the musical instruments all on the basis of the ancient Russian literature, figurative arts, and other historical documents. The third stage (conventionally, from 1937 till the present time) is the period characterized by the active recording and notation of musical tunes, and the study of instruments used in the folklore medium in connection with the music performed on them.

The summarizing article «Pastushiy baraban—nedavno otkrytyi russkiy narodnyi instrument» (The Shepherd's Drum—a Recently Discovered Russian Folk Instrument) by B. I. Rabinovitch, is devoted to the art of drum playing. During the 1959–1964 period, various local traditions of playing this instrument were discovered independently from one another by B. M. Dobrovolsky, N. M. Batchinskaya, B. I. Rabinovitch, and other folklorists in the Kostroma, Gorky and Ivanovo regions. Numerous data about the shepherd's drum in the Vologda region were added to the original material somewhat later by expeditions of students of the Leningrad conservatoire. In describing those traditions step by step, B. I. Rabinovitch thus characterizes the entire Russian tradition of playing the Russian shepherd's drum as it existed on the territory of an extensive region. His study also contains interesting comparisons between the Russian drum tradition and similar traditions existing among the Estonians, Latvians, Finns, Karels, Komi and other peoples—neighbours of the Russian people.

Considerable space is given in the present issue to the study of folk instruments and instrumental music, which constitute a most backward area of the music folkloristics. Many initiatives of the Soviet folklorists in these areas have remained unfinished for various reasons (the main one was, of course, the Great Patriotic War). That is why the three out of five «instrumentological» publications—those by K. V. Kvitka (1880–1953), V. M. Krivososov, (1904–1941) and I. P. Blagoveshchensky (1909–1962)—represent relatively independent fragments of unfinished works.

The article «Ob istoricheskom znachenii fleity Pana» (On the Historical Significance of the Pan-pipe) by an outstanding Soviet folklorist, K. V. Kvitka, is a chapter of his unfinished monograph: «Fleita Pana u narodov Sovetskogo Soujuza» (The Pan-pipe among the Peoples of the Soviet Union) that was lost in the war years. The numerous data obtained in the 1935–1940 period about the techniques used by the Russians, Georgians and Komi in making and tuning this

instrument, and the instability of its sound pattern as well as other features, are compared against analogous literary data relating to other peoples of the world. These data are considered from the viewpoint of the genesis of the unwritten musical system.

A review of the Chuvash instrumental tradition, based on literary data and on personal observations, was made at the end of the 30's (but not published) by V. M. Krivonosov who was killed in the war. Since then, the subject has not attracted attention. Therefore the publication of his «Kratkoje opisaniye tchuvashskikh muzykalnykh instrumentov i zametki ob instrumentalnoi muzyki tchuvashei» (Brief Description of the Chuvash Musical Instruments and Notes on the Instrumental Chuvash Music) fills in this sad void.

The article «Zametki o narodnoi instrumentalnoi muzyke» (Notes on the Folk Instrumental Music) by I. P. Blagoveshchensky was written in the second half of the 50's. The article is mostly polemical and debatable in nature. The author touches upon a very wide range of questions—from the need to capture in notation the particular playing techniques encountered in the art of folk performers to the principles to be used in incorporating, peculiarities the traditional instrumental music into the symphonic art. The main message of the «Notes» which emphasize the inadequacy of attention to the study of folk instrumental music has retained its relevance to our day.

The biographical essay by I. K. Sviridova is devoted to N. A. Yanchuk (1859—1921)—one of the most active protagonists of the pre-revolutionary national folkloristics, organizer, and permanent chairman of the Musical—Ethnographic Commission which was part of the Ethnographic Department of the Society of Enthusiasts of Natural Science, Anthropology and Ethnography under the Moscow University.

The musical—instrumental and stylistico—textological orientation of the present issue was taken as the basis for selecting the reviewed publications. In F. M. Karomatov's monograph «Uzbekskaya Instrumental'naya Musika» (The Uzbek Instrumental Music, Tashkent, 1972; reviewed by T. B. Gafurbekov) the Uzbek unwritten tradition as a whole is highlighted for the first time. A notable feature of the collection under the general title «Svadebnyie pesni Novgorodskoi oblasti» (The Wedding Songs of the Novgorod Region. Novgorod, 1974; reviewed by N. M. Batchinskaya), which is compiled by A. A. Banin, A. P. Vadakariya, and V. I. Zhekulina, consists in the fact that the analytico-textological commentaries have been introduced into it and, thereby into the practice of folklore materials publication for the first time.

A. A. Banin

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	3
<i>В. М. Щуров.</i> О региональных традициях в русском народном музыкальном творчестве	11
<u>А. В. Руднева.</u> О расстановке тактовых черт в русских народных песнях	48
<i>Ф. М. Селиванов, Л. Г. Канчавели.</i> Песня на былинный сюжет в Калужской области	69
<i>Вл. В. Протопопов.</i> Забытая публикация русских народных песен	90
<i>А. А. Банин.</i> Очерк истории изучения русской инструментально-музыкальной культуры бесписьменной традиции	105
<i>Б. И. Рабинович.</i> Пастуший барабан — недавно открытый русский народный инструмент	177
<i>К. В. Квитка.</i> Об историческом значении флейты Пана	244
<i>В. М. Кривоносов.</i> Краткое описание чувашских музыкальных инструментов и заметки об инструментальной музыке чувашей	258
<i>И. П. Благовещенский.</i> Заметки о народной инструментальной музыке	279
<i>И. К. Свиридова.</i> Николай Андреевич Янчук. Биографический очерк	289
<i>Т. Б. Гафурбеков.</i> Узбекское инструментальное наследие (рецензия)	297
<u>Н. М. Владыкина-Бачинская.</u> Свадебные песни Новгородской области (рецензия)	305
Список цитированной литературы	315
Резюме (на английском языке)	324