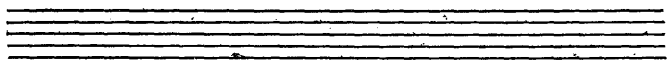


Б. АСАФЬЕВ

О народной
музыке

Б. АСАФЬЕВ



О народной музыке



Ленинград • «Музыка» • 1987

Музыкальная литература, ноты

78 072

А 90

Составление, вступительная статья
и комментарии
И. И. Земцовского и А. Б. Кунанбаевой

А 90 **Асафьев Б. О народной музыке/Сост. И. Земцовский,
А. Кунанбаева. — Л.: Музыка, 1987. — 248 с.**

В книге собраны статьи и материалы виднейшего советского музыковеда, академика Б. В. Асафьева о проблемах народного творчества. Отдельные статьи посвящены народной музыке: русской, южно-славянской, казахской, греческой, цыганской, финской и др. Издание содержит также фрагменты разных работ Асафьева, посвященные историческим, музыкально-теоретическим, эстетическим и социологическим вопросам народной музыки.

А 4905000000-640 36-87
026(01)-87

78.072

© Издательство «Музыка», 1987 г.,
составление, вступительная статья,
комментарии

Б. В. АСАФЬЕВ КАК ЭТНОМУЗЫКОВЕД

Появление очередного сборника избранных статей академика Б. В. Асафьева (1884—1949), на этот раз посвященного музыкальному фольклору или, как предпочитал говорить сам Асафьев, *музыке устной традиции*, вполне оправданно. Хотя этих статей немного (их число едва ли превышает полтора десятка) и они сравнительно небольшого объема, их отличает присущая Асафьеву глубина мысли, постановка наиболее актуальных проблем, вытекающих из практики советского музыкального строительства и продиктованных нуждами современной музыкальной культуры. Труды Асафьева закладывали фундамент молодой советской школы *этномузыкознания* (так теперь называют музыкальную фольклористику и музыкальную этнографию) и, по существу, содержат в себе и поныне не устаревшую программу действий. Переиздание этих статей, написанных, в основном, в два периода жизни Асафьева (причем в два наиболее продуктивных периода — в 20-е и 40-е годы), — объединенных впервые в одном сборнике — само по себе существенно, ибо представляет далеко не только исторический интерес.

Но настоящая книга не ограничена переизданием статей. Внимательное ознакомление с трудами Асафьева свидетельствует о том, что высказывания о фольклоре разбросаны, без преувеличения, по всем его работам, даже тематически далеким от фольклора. Этномузыковедческая проблематика проходит красной нитью через все огромное наследие выдающегося ученого и образует, на наш взгляд, бесспорную целостность. Это побудило нас собрать воедино не только законченные статьи, но и многочисленные мелкие и разрозненные фрагменты, касающиеся музыки устной традиции. Такая работа проведена впервые. В результате мы получили и количественный рост этномузыковедческой «асафьевяны», и нечто качественно новое и существенное. За всей совокупностью асафьевских высказываний о народном музыкальном творчестве стало очевидней наличие *цельной концепции музыки устной традиции* — концепции, необходимость в которой остро ощущается и в современной музыкальной науке о фольклоре.

Несмотря на это обстоятельство, теперь представляющееся очевидным, Деятельность Асафьева в области народного музыкального творчества наименее известна. Только к 100-летию со дня его рождения появилось несколько статей, специально нацеленных на эту сторону асафьевского наследия¹.

Наше утверждение о том, что Асафьев был и *этномузыковедом*, может показаться неожиданным и даже искусственным. Однако оно отнюдь не натяжка и не результат насильственного выпячивания одного в наследии ученого за счет другого. В этом необходимо разобраться. Ведь о фольклоре пишут многие, фольклора так или иначе касаются едва ли не все музыковеды, но, тем не менее, антология из фрагментов их работ, затрагивающих фольклор, не сделает их всех их фольклористами, это очевидно. Так почему же подобное возможно и даже необходимо по отношению к Асафьеву? Видимо, Асафьеву удалось внести нечто принципиально новое и существенное в осознание музыки устной традиции как таковой.

Конечно, Асафьев был музыковедом очень широкого профиля—историком, теоретиком, эстетиком, критиком, педагогом, организатором науки и др., но сам себя считал прежде всего *философом музыки*². Философская основа мышления Асафьева сказывалась на каждой отрасли музыковедения, которой он касался, и потому во всем он видел крупный план: в частном — общее, в факте — проблему, во взгляде — метод. И хотя он не был фольклористом по узкой специализации, он и в фольклоре видел нечто большее, чем фольклор: недаром он так часто отмежевывался от «фольклора» в пользу «музыки устной традиции» как народного музыкального творчества! За термином «фольклор» слишком ощущался им музейный экспонат, архивная единица хранения, тогда как народное музыкальное творчество было для него «высказыванием в звуке мысли народа о действительности и о человеке»³. Главное свойство фольклора — устность его стихии, спаянной с природой и бытом, — он переносил на всякую Музыку с большой буквы: на музыку, питаемую творческой импровизацией, не скованную нотными схемами, — на живую музыку «в ее народно-устной текучести»⁴. Потому он не мыслил музыковедения вне *интонационного* подхода — то есть вне слухового постижения *тонового мышления*, интонирования как *общения*, как чего-то живого и естественного, подобно языку. Отсюда и все его кардинальные новации, начиная с идеи *интонационного словаря* — словаря *всегда устной* традиции, словаря «музыкальных помыслов», находящихся в коллективном музыкальном сознании. интонационного фонда массового слуха.

Асафьев прямо писал о том, что его общемузыковедческий метод был осознан им на базе фольклора: «Лично мне еще в 1917 году удалось в основ-

¹ Орлова Е. Из наблюдений над фольклором//СМ. — 1984. — № 6 (список принятых библиографических сокращений см. на с. 225); Земцовский И. Коренной вопрос методологии//СМ. — 1984. — № 4; Он же. Этномузыковедческая концепция Б. В. Асафьева: опыт реконструкции//СМ. — 1984. — № 6; Он же. Академик Б. В. Асафьев как этномузыковед//Советская этнография. — 1984. — № 5; Он же. Из этномузыковедческих наблюдений Б. В. Асафьева на русском Севере: опыт реконструкции//Русский Север/Отв. ред. Т. А. Бернштам, К. В. Чистов. — Л., 1986. См. также: Земцовский И. Б. В. Асафьев и методологические основы интонационного анализа народной музыки//Критика и музыковедение. — Вып. 2. — Л., 1980.

² «Конечно, моя сфера — философия музыки, а музыковедение и музыкальную педагогику ненавижу, и все-таки судьба приказала быть музыковедом и педагогом» (из письма 1929 г.//СМ. — 1974. — № 10. — С. 84).

³ Труды, I. — С. 209.

⁴ Там же. — С. 255.

ных чертах наметить проблему мелоса в музыке, а из мелоса народной песни и Баха прийти к пониманию формы в музыке как процесса интонирования, как динамического становления и как диалектического единства»⁵. Позже он считал необходимым подчеркнуть, что его учение об интонации и жизни лада обусловлено «новыми открытиями в области изучения музыкального фольклора»⁶, «новыми принципами изучения мелоса русского народа», выдвинутыми им в среде его ленинградских учеников⁷. Что касается *переинтонирования* — второй важнейшей идеи Асафьева, — то известно, что она была всецело осознана им при обращении к массовой музыке эпохи французской буржуазной революции (во время работы над балетом «Пламя Парижа», 1931—1932 гг.). И два другие, коренные для Асафьева понятия — *песенность* и *симфонизм* — также связывались им с народной песней. Песенность, по Асафьеву, единственно способна наэлектризовать мелос (ср. Труды, IV.—С. 83), сделать его непрерывно-напряженным, в сущности, симфоничным (отсюда же его понятие «симфонизм монодии» и т. п.). Короче, фольклор для него — не одно из многих слагаемых музыки, не только «исток» и не иллюстрация идеи народности, не материал для обработки и не «цитата», а «творческий метод» и «недосягаемый образец»⁸. Для русской же музыки, бывшей центральной исследовательской темой Асафьева, народное творчество выступало и выступает как *подпочвенные родники*, питавшие и питающие ее⁹. Поэтому-то и «немыслимо наблюдать эволюцию русской музыки без различения в ней пластов народного творчества»¹⁰.

Асафьев воспринимал историю музыки не просто как выдающийся историк и, как мы бы теперь сказали, культуролог, но и безусловно как этномузыковед. И в этом тоже нет преувеличения: кто, например, кроме истинного этномузыковеда, глубокого и тонкого знатока содержания и формы фольклора, постоянно *носящего в себе* творчески-слуховое постижение народной традиции, мог бы при изучении композиторского творчества выдвинуть такой тезис, какой выдвинул еще в 1918 году Асафьев: «Строение русских опер — развитие строения русской песни»?!¹¹ И этот тезис не был метафорой; по его исследовательской реализации начинал работать сам Асафьев, и можно только сожалеть, что в полной мере он не раскрыт и сегодня.

Читая Асафьева, надо всегда помнить, что он не дробил национальную музыкальную культуру, не разрывал ее на народную и профессиональную, и потому, рассуждая о фольклоре, легко вовлекал композиторскую музыку, а в методологических статьях касался равно и одновременно музыки устной и письменной традиций. Асафьев писал о фольклоре в работах о Глинке, Римском-Корсакове, Чайковском, Стравинском¹², Скрябине, Прокофьеве, Хачатуряне, Григе, Шопене и других, так же как в специальных статьях о фолькло-

⁵ Асафьев Б. (Игорь Глебов). Предисловие редактора//*Курт Э. Основы линейного контрапункта*. — М., 1931. — С. 29.

⁶ О музыке XX века. — С. 90.

⁷ Там же. — С. 83.

⁸ Труды, V. — С. 25; Игорь Глебов (Асафьев Б.). Памяти Даргомыжского//*Жизнь искусства*. — 1919. — 23 января.

⁹ Труды, IV. — С. 25.

¹⁰ ИСМПО. — С. 116.

¹¹ Об опере. — С. 20.

¹² Об одной из статей о Стравинском Асафьев признавался в письме 1928 года: «Мне в моей статье пришлось говорить и о русском мелосе и фольклоре и о динамике звучания народного хора etc. Ведь никто ничего об этом не знает». (СМ. — 1974. — № 10. — С. 81.)

ре не мог не писать о русской музыке, о симфонизме, об истории европейского лада, гармонии, ритме... Не разделяя культуру, он усматривал в музыке устных традиций живые силы музыки вообще, а в познании фольклора видел залог великого будущего музыкального искусства.

Фольклор для Асафьева — не экзотика. Он пришел к нему не со стороны, извне, чтобы удивиться или восхититься. Воспринимая музыкальную культуру как исторически конкретное и до системности органичное единство, он и на историю музыкального искусства умел смотреть глазами этномузыковеда. Именно с этим связано, например, его определение Рахманинова как композитора «устного творчества»¹³. «Есть музыка, — писал Асафьев в статье об А. Г. Рубинштейне, — которая навсегда остается музыкой устной, интонационно живой традиции»¹⁴, т. е. понятие «устный» для него означало не что иное, как «интонационно живой». (А что может быть более высокой оценкой в устах Асафьева?) Он предлагал многовековое крестьянское песнетворчество «раскрепостить от узких рамок фольклора и рассматривать до настоящего его места во всех жанрах и раскрытиях народного мелодизма русской музыки»¹⁵. Именно так — раскрепостить, т. е. не погребать живую интонацию в фольклорных архивах, слышать ее существо во всем жизненно полнокровном искусстве каждой национальной культуры.

Этномузыковедческая ориентация (установка) Асафьева сказывалась и в его неизменно жадном слуховом постижении все новых и новых народно-музыкальных культур, равноправных перед лицом истории. Каждая культура была для него единством «музыкальных диалектов» и «археологических напластований» мелоса, т. е. историческим и внутренне-противоречивым единством, — взгляд, отвечающий и современным этномузыковедческим представлениям.

Напомним, что личный интерес Асафьева к наследию разных народов счастливо совпал с объективным процессом культурного строительства в нашей стране. То был период становления и расцвета новой музыкальной культуры советских народов, выносивших свои фольклорные сокровища на всеобщую арену.

Знакомясь с разноречивой музыкой, везде Асафьев слышал подтверждение своей *музыкантской* концепции (не хочется называть ее музыковедческой). Настоящий этномузыковед не может не быть интернационалистом, и Асафьев был им всецело. Он восхищался фольклором самых разных народов — славянских и кавказских, скандинавских и балканских, поволжских и среднеазиатских, пиренейских и центрально-азиатских и с особым жаром писал о тех культурах, в которых слышал нечто особое, представлявшееся ему искусством древним и специфичным, синкретичным, но самостоятельным, отличным и от песенности, и от инструментализма, — то, что он называл «образной речитацией». Именно это искусство потрясло его своей жизненной силой в музыкальном эпосе южных славян и казахов, и раскрытие подмеченного им глубинного *типологического единства* столь далеких культур до сих пор остается перспективным заданием для этномузыковедов.

Известно, что Асафьев занимался многим и сразу, но в его обращении и

¹³ Труды, II. — С. 297.

¹⁴ Там же. — С. 206.

¹⁵ О музыке Чайковского. — С. 203 (курсив наш. — И. З., А. К.).

к народному творчеству не было при этом ни грама дилетантизма. Напротив с самого начала, став профессором по русской народной музыке в Институте истории искусств, он разработал долгосрочную программу действий, в которую включил и экспедиции, и создание фонограммархива, музея музыкальных инструментов, библиографической картотеки, и семинарскую проработку разноречивой научной литературы, и последовательный цикл лекций, и, позже сольно и гармонию на фольклорном материале, и т. п. Науку о музыкальном фольклоре Асафьев полагал сделать «основной в нашем музыкально-композиторском образовании наряду с другими *высшими* дисциплинами»¹⁶. Понятно, что эта дисциплина должна быть высшей и по музыковедческой методологии, по философской оснащенности, по пронизанности жизненно оправданными, исторически обусловленными и научно перспективными идеями. Поэтому Асафьев отодвигал на задний план иссушающие музыку методы, для этномузыкознания вспомогательные, — акустический, физиологический, филологический, статистический и т. п. Причина проста — «песня создается не „обмерами“»¹⁷. Его же метод — «вдумчивое изучение практики народного творчества, переведенное из стадии акустических измерений в стадию осознания художественно-интонационного процесса... в условиях живого звучания»¹⁸.

Сформулированные самим Асафьевым творческие закономерности и предложенные понятия (типа «мелодики, мыслимой вне гармонии» и др.) поныне обладают действенной и стимулирующей силой. Каждое обращение к народной музыке было для Асафьева поводом указать на ее сущность, на ее самые жизненно важные свойства, и потому, например, даже то иррациональное, что содержится в интонациях старинной песни, может оказаться, по Асафьеву, «общечеловечески ценным»¹⁹.

У Асафьева было поистине этномузыковедческое видение фольклора. Это выражалось в глубоком понимании его философской глубины, синкретического единства творчества—исполнительства—восприятия-оценки в условиях устной культуры, специфики фольклорной импровизационности и вариантности, роли племенных диалектов и музыкальных миграций, бытовой природы фольклора, его попевочного словаря, исторических обогащений и превращений его мелоса, разных типов мелоса в вокальном, инструментальном и сказовом музицировании и т. д. и т. п. Чего стоит, например, одно определение «систем распевности»²⁰. Говоря о фольклоре, Асафьев думал о будущем музыкального искусства, и потому его пытливая и чуткая мысль искала и находила в народном музицировании мощные потенциальные силы, еще далеко не раскрывшиеся. Он провидел их будущее и в самой устной традиции, в народном творчестве, и в композиторской музыке, и во встречном движении к фольклору, которое только теперь получило название «фольклоризм». Тем самым сущность музыкального фольклора Асафьев усматривал и в том, что объединяет его с композиторской музыкой, что делает его фактором национальной культуры, и, одновременно, в том, что составляет его безусловную специфику (наличие

¹⁶ Труды, IV. — С. 24.

¹⁷ Там же.

¹⁸ МФКП. — С. 305.

¹⁹ Игорь Глебов (Асафьев Б.). Современное русское музыкознание и его исторические задачи//De musica. — Вып. 1. — Л., 1925. — С. 26.

²⁰ «Коренившиеся и в строе и напевности народного стиха и русской песенности и присущие русскому мелосу „системы“ распевности, вырастание подголосков, красота

областных напевов, вариантов, локальных стилей, музыкально-этногенетических связей, позволяющих протягивать исторически подтверждаемые нити от Средиземноморья к Восточной Европе, Кавказу и Средней Азии и т. д.). Показательно в этой связи, что среди последних бумаг Асафьева сохранилась и такая запись: «Обдумать: идейно-высокую тему по русской песенности. Если мне придется экстренно сделать книгу „Народная интонация в музыке Глинки“, — с характерно этномузыкаведческой припиской: «Хорошо бы туда послать экспедицию (на родину Глинки)»²¹. Напомним также, что отдел VII грандиозного цикла «Мысли и думы», задуманного в 1941 году и реализованного не полностью, содержал и замысел под следующим показательным названием: «Народный мелос в присущих ему закономерностях формирования (Опыты и наблюдения творческих процессов в так наз. фольклоре)»²².

И, наконец, еще и потому не является натяжкой определение Асафьева как этномузыкаведа, что любовь к народной песне была для него органичной и неизбывной. Он так и писал: «Старинную народную русскую песню сам горячо люблю и как музыкант высоко ценю»²³. В народной песне он видел «нечто непреходяще ценное и вечно значимое»²⁴. Он наслаждался ею, он даже завидовал ей, полновластно воздействующей на психику человека в любой обстановке, в отличие от оранжерейно зреющей «художественной» музыки²⁵. И абсолютно права Е. М. Орлова, много лет изучавшая наследие Асафьева, когда признавала: «Интерес к народной песне, к народной музыке во всех ее проявлениях был присущ Асафьеву *всегда*, с первых же лет его деятельности»²⁶. В этом проявляется, на наш взгляд, исключительная жизненность и не менее исключительная цельность его научной позиции, *всего* музыкаведческого наследия Асафьева.

Особая тема, которую мы не можем здесь поднимать, — как этномузыкаведческий опыт Асафьева сказывался на его композиторском творчестве, но материала для этого более чем достаточно. Напомним хотя бы, помимо широко известной работы над балетом «Пламя Парижа», музыку к балетам «Иван Болотников», «Степан Разин», «Ашик-Кериб», «Милица», симфонии «Из эпохи крестьянских восстаний» и «Родина», оркестровую сюиту из кавказских танцев (на народные мотивы), недавно переизданные хоры без сопровождения на тексты записей русских народных песен, сделанных А. С. Пушкиным и по известному собранию А. И. Соболевского, «Пейзажи» — цикл русских песен для фортепиано на темы смоленских песен, записанных от А. Н. Ягодинской В. М. Орловым в 1896 году в Парголово (рукопись была подарена Асафьеву А. К. Глазуновым).

Мы не будем повторять уже известные факты биографии Асафьева, связанные со все возрастающим интересом его к фольклору. Напомним лишь

выпевания (вернее: „опевания“ каждого тона, мастерство вариантов (свободной интерпретации сложившихся напевов) — словом, выработанные вековой практикой привычки музыки национальной» (Труды, III. — С. 140).

²¹ ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 432, л. 46.

²² Труды, V. — С. 331.

²³ Асафьев Б. Современное русское музыкознание и его исторические задачи... — С. 12.

²⁴ О хоровом искусстве. — С. 150.

²⁵ См.: Труды, V. — С. 22.

²⁶ Орлова Е. Б. В. Асафьев: Путь исследователя и публициста. — Л., 1964. — С. 253.

о роли детских впечатлений, благотворное влияние бабушки, незабываемые советы А. К. Лядова «для работы над русской песенной интонацией и подголосочной полифонией»²⁷, знаменательные беседы с А. Д. Кастальским, «тончайшим знатоком народного творчества»²⁸, композиторскую работу по созданию национально-характерных танцев разных народов, первые статьи (с 1914 г. под псевдонимом «Игорь Глебов»), в которых так или иначе затрагивалась народная песня, мысль о необходимости широко поставить отдел музыкальной этнографии в новом журнале «Мелос» (1917), — все это органично привело Асафьева к специальным занятиям музыкальным фольклором. В 1917 году он писал: «Необходимо... научное обоснование основ русской песни, ее отличия от песен других народностей и хода ее развития...»²⁹. Поэтому неслучайно именно его пригласили в октябре 1919 года в Петроградский институт истории искусств (ныне Научно-исследовательский отдел Ленинградского гос. института театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова) профессором по специальности «Русская народная музыка». (Выборная коллегия работала под председательством А. К. Глазунова.)

Асафьев—педагог и, в частности, Асафьев—преподаватель этномузыкаведческих дисциплин — особая тема, к сожалению, мало освещенная, но не затронуть ее здесь невозможно. Именно в процессе разнообразной педагогической работы — сначала в Институте, а позже и в Ленинградской консерватории — проходило профессиональное становление Асафьева-этномузыкаведа. Он составил оригинальные учебные программы и ежегодно читал такие курсы, как историография русской народной песни, введение в музыкальную этнографию, народная инструментальная музыка. В архиве сохранился план его работы в Институте по теме «Введение в музыкальную этнографию, фольклор, сравнительное музыкознание»³⁰. Она была разбита на два курса: «Задачи и принципы сравнительного музыкознания» и «Эволюция народного музыкального творчества». К первому курсу планировался семинар «Введение в музыкальную этнографию», ко второму — «Изучение форм фольклора», а также практикум — работа в этнографической лаборатории. На 1926 год планировались уже такие курсы, как «Народное музыкальное искусство» и «Эволюция музыкального языка у различных племен и народов». Асафьев был пионером введения всех этих курсов в СССР и единственным, кто мог осуществить их на современном ему научном уровне. Один из его впоследствии именитых учеников вспоминал: «Никогда не уйдут из моей памяти занятия в институтской „голубой гостиной“, где Асафьев впервые излагал нам свои взгляды на народную песню, ее образный строй, мелодическую природу, историческое развитие и значение для композиторского творчества»³¹. По свидетельству другого ученика, «Б. В. сразу захватил нас своеобразным методом ведения занятий, забросав нас подлинным материалом...»³². И хотя Асафьев, как известно, не

²⁷ МБ. — С. 33.

²⁸ О себе. — С. 483.

²⁹ *Игорь Глебов. Соблазны и преодоления*//Мелос. — 1917. — Вып. 1. — С. 11.

³⁰ ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 243, л. 51.

³¹ *Гинзбург С. Памяти учителя*//Воспоминания о Б. В. Асафьеве. — Л., 1974. — С. 86.

³² Из воспоминаний А. В. Финагина. Цит. по кн.: МБ. — С. 167.

любил черновиков, но к лекциям о русской народной музыке он, уже 35-летний, готовился, судя по сохранившимся архивным материалам, основательно, с тщательным конспектированием литературы, с многочисленными выписками, с составлением библиографических списков, аннотаций, биографий собирателей и т. п.³³ Здесь не только музыкально-фольклорные материалы — Асафьев широко привлекал общеславянскую литературу по этнографии и филологии, по культовой музыке с неперменным включением важнейших западно-европейских работ. Обращают на себя внимание подробные выписки из книги С. Н. Шафранова «О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами» (СПб., 1879). Они сопровождаются интереснейшими «репликами» Асафьева, выявляющими у автора то удачные анализы, то противоречия³⁴.

Всю свою библиографию по русской народной музыке (публикации и исследования) Асафьев передал А. В. Финагину, опубликовавшему ее даже без проверки, с неизбежными описками и неточностями³⁵. Книга Финагина, изданная по свежим впечатлениям от лекций Асафьева и, вероятно, на их основе, отражает (в меру возможностей ее автора) многие положения Асафьева-этномузыковеда того периода, но с этой точки зрения еще никем не проанализирована. Очевидно, сам Асафьев не был вполне удовлетворен книгой. Во всяком случае, в биографии конца 20-х годов он писал: «Взгляды мои и выводы в области народного музыкального и поэтического творчества частью сказались в работе моих учеников Гиппиуса и Эвальд в их статьях в сборнике „Крестьянское искусство“...»³⁶. Финагин, отошедший к этому времени от фольклористики, здесь не назван.

Уже в январе 1922 года Асафьев информировал о подготовке книги «Русское народное музыкальное творчество (материал, конструкция и вопросы интонации)» и перечислял основные вопросы исследования. Среди них — ладовая конструкция песни и ее ритмический строй, взаимодействие двух основных сфер народного музыкального творчества: вокальной и инструментальной; вопросы истории собирания, записи, изучения, воспроизведения и претворения русской народной песни; виды музыкального сказа³⁷. Но впереди были 1925—1926 годы, удивительные по интенсивности музыкально-фольклорной деятельности Асафьева. В рубежный для него 1925 год Асафьев совершил поездку по русскому Северу, в Прионежский край (после того как в 1925 же году братья Ю. М. и М. М. Соколовы организовали первую заонежскую экспедицию по следам П. Н. Рыбникова и А. Д. Гильфердинга). Его путь лежал

³³ См.: ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 432 и 442.

³⁴ Приводим по указанной рукописи (ед. хр. 442, л. 14 об., 15 и 18 об.) три по-своему знаменательные для Асафьева замечания: «И придет же в голову исходить от явления завершенной культуры (древнеклассическая, греко-латинская версификация) к чисто органическому на вольном воздухе вырастающему материалу!!!» «Почему же наша так наз. литературная поэзия не может считаться за эволюцию или вернее высвобождение поэзии как таковой от напевности, т. е. от музыки? Почему с этой стороны так мало к поэзии подходят (поговорить с Блоком)». «Какой сумбур! То претворения зависят от мелодии, то, наоборот, песенная речь точно защищает себя от напева. А где же „единое целое“, т. е. речь и слово?»

³⁵ Финагин А. Русская народная песня. — Пг., 1923 (см. с. 62 и Приложение).

³⁶ МБ. — С. 30 Не случайно впоследствии Асафьев называл Гиппиуса своим преемником.

³⁷ МБ. — С. 194. Книга написана не была. Напомним, что в «Симфонических этюдах», вышедших в 1922 г., немало страниц посвящено русскому народному творчеству.

через Ладжское и Онежское озера, на Шуньгу, в Великую Губу, Кижь, Званки, Старую Ладугу и затем в Новгород.

Личные впечатления от бытовой культуры и музыки устной традиции русского Севера сыграли огромную роль во всей дальнейшей жизни Асафьева. Напомним ближайшие послеэкспедиционные даты только 1925 года: 6 сентября — письмо Н. Я. Мясковскому со вложенной программой исследования о русской народной песне; 13 сентября — письмо А. П. Ваулину («Все время понемногу обдумываю три основные свои работы: о песне, о форме и основы стиля русской оперы»); 21 сентября — доклад об изучении фольклора Севера в рамках исторических задач современного русского музыкознания; 25 сентября — доклад «О задачах музыкантов в фольклорных экспедициях»; 14 декабря — подробный отчет о своей поездке³⁸. В этом же году написана большая статья «Русская народная песня и ее место в школьном музыкальном воспитании и образовании»³⁹, в которой сказался тонкий педагогический дар Асафьева, четко дифференцировавшего потребности и возможности освоения подлинной песни в вузе, музыкальной и общеобразовательной школах. И, наконец, 1925 год — начало работы Асафьева в Ленинградской консерватории, где он сформировал и возглавил научно-музыкальное отделение. И здесь им создавались новые курсы и семинары, среди которых — «Основы сравнительного музыкознания» (так тогда называлось этномузыкознание), где изучались труды западно-европейских основоположников этой дисциплины. Он считал, что музыковедческое отделение должно готовить специалистов не только по теории и истории музыки, но и по музыкальной этнографии. Он вел со студентами семинар по этнографии, основал этнографический кабинет (заведующим кабинетом был сам Асафьев, секретарем — Е. В. Гиппиус, тогда студент), разработал программы музыкально-краеведческого кружка, музыкально-исторического музея (включая фонограммархив и галерею музыкальных инструментов вместе с тонометрической лабораторией, что необходимо для охвата явлений музыкально-этнографического характера), а также программу семинария по социологии музыки. Последняя фактически дополняла фольклорную программу Асафьева (см. Приложение).

Сохранились ценные воспоминания Л. М. Кершнер об Асафьеве-преподавателе народного музыкального творчества. Они хорошо дополняют и освещают собранные нами материалы: «...речь заходила о народной песне. Асафьев никогда не отделял ее развития от общего музыкально-исторического процесса. Много внимания уделял Б. В. различному слышанию народной мелодики в разные эпохи, в условиях различной обстановки, той или иной социальной среды. Он обращал наше внимание на записи и обработки русских народных песен конца XVIII — начала XIX вв. с их „исправлениями“ в стиле мышления классиков западно-европейской музыки, ставя этот факт в зависимость от задач того времени: формирования русской национальной музыкальной школы. По мысли Асафьева, в ту эпоху эстетические нормы были таковы, что „исправления“ воспринимались как восстановление истины и что задача сохране-

³⁸ Все перечисленные документы, кроме письма Ваулину (СМ. — 1974. — № 8. — С. 80), публикуются в настоящем сборнике.

³⁹ Опубликована в 1926 г. Переиздавалась полностью дважды — ИСМПО (2-е изд. — 1973). В настоящее издание целиком не включена, ибо посвящена — как целое — проблеме педагогики, а не этномузыкознания. Однако важнейшие ее музыкально-фольклористические фрагменты использованы нами во 2-й части книги.

ния народной песни в ее подлинном звучании... тогда еще не существовала. (...) Народное песенное творчество Б. В. тщательно дифференцировал. По поводу сложных песен он говорил: «Умейте снимать археологические напластования с напева»...»⁴⁰

Асафьев как истинный этномузыковед призывал изучать народное музыкальное искусство «на месте среди соответствующей обстановки (ибо народная песня тесно связана со всем строем интонаций окружающей ее среды)»⁴¹, дабы слышать, как живет песенный напев «в процессе интонирования — а это никакою записью не уловить»⁴². На фоне «коллекционерства» и «общей нелюбви к каким бы то ни было обобщениям в области музыкальной этнографии»⁴³ Асафьев теоретически обосновал и практически формировал самостоятельную школу советских музыкальных этнографов, о чем с методологической продуманностью и со всей определенностью писал в 1927 году в статье «Проблема русской народной музыки» (на немецком языке; на русском языке впервые в настоящем сборнике) и в 1928 году (письмо к А. М. Горькому⁴⁴ и статья о Стравинском⁴⁵).

В 1928 году в Берлине Асафьев познакомился с фонозаписями музыки племен и народов Азии, Африки, Австралии и Америки. В 1930-е годы он активно знакомится с музыкой разных народов Советского Союза — Кавказа, Поволжья, Средней Азии и др. В 1936—1937 годах в Москве и Ленинграде, во время декады Казахстана, получил сильное впечатление от казахской народной музыки, вокальной и инструментальной. А. К. Жубанов специально приводил к нему домбристов — представителей разных западно-казахстанских традиционных школ⁴⁶. Непосредственное восприятие домбристов, певцов и сказителей (жыршы) Казахстана чрезвычайно стимулировало исследовательскую мысль Асафьева, до того уже знавшего феноменальные издания казахских народных песен А. В. Затаевича. Он писал о них неоднократно, и не только в специальных статьях, рецензиях и письмах, но даже в работе о Глинке и в статьях о южнославянском народном музицировании⁴⁷, например: «...симфоническо-песенные картины — рассказы, воспоминания в эпическом стиле как интонационно рождающиеся образы и формы, устно в народе хранимые, мне особенно раскрылись в 1936 году весной, в Москве, во время казахской художественной декады: по моей просьбе мастера игры на домбре исполняли передо мной прекрасные „эпические сказы“ в инструментальных интонациях». В казахских песнях его поразила «логическая убежденность и завершенность этих музыкальных лирических и эпических од, повествований, монологов, мечтаний, признаний, размышлений, и т. д. и т. п.», «их свежесть, мотивная ло-

⁴⁰ Кершнер Л. Об Асафьеве//СМ. — 1963. — № 11. — С. 53. (Между прочим, Лидия Михайловна Кершнер в послевоенные годы читала курс русского народного музыкального творчества в Музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова при Ленинградской государственной консерватории.)

⁴¹ Асафьев Б. Современное русское музыкознание... — С. 27.

⁴² Крестьянское искусство Севера. — Л., 1926. — С. 14.

⁴³ Сабанев Л. Музыка после Октября. — М., 1926. — С. 42—43.

⁴⁴ Впервые — МБ. — С. 131—133. См. здесь, с. 221—223.

⁴⁵ Впервые — О музыке XX века. — С. 83, 90.

⁴⁶ Затаевич А. Исследования. Воспоминания. Письма и документы. — Алма-Ата, 1958. — С. 197.

⁴⁷ Цит.: Труды, I. — С. 236; ср.: Труды, IV. — С. 348 (про «образную речитацию певцов и домбристов Казахстана» — в настоящем сборнике, с. 61).

гика, закономерно-органическая структура и мелоса, и орнамента, наконец, их ритмическая многообразность и интонационное богатство — все это вклад в фольклор, вклад надолго неизбывный для исследователя». Асафьев писал Затаевичу: «Я внимательно, очень внимательно посмотрел все номера, на какие Вы мне указывали. Я опять нашел полное подтверждение моих взглядов на устные традиции, часть которых изложена в главе о „Байке“, в книге о Стравинском». «Тут богатые содержанием мелодические пласты и наслоения ряда эпох, из которых опытный слух извлечет ценнейшие уроки... Тут уже музыкальная этнография (прежняя) как описание музыки в быту переключается в осознание музыки как идеологии исторически конкретной классовой общественной формации. Такая музыкальная этнография, далеко ушедшая от прежнего эстетского благоговения перед якобы застывшим в своей красоте народно-песенным творческим наследием, — только еще нащупывает свои пути»⁴⁸. Цитируемые письма, никогда не переиздававшиеся, имеют огромное значение для правильного понимания этномузыковедческой концепции Асафьева. Исходить из живого звучания музыки всегда было основой интонационного анализа Асафьева, осмысляющего то, что слышится, а не мертвые ноты.

В рамках уже сложившейся теории интонации, то есть в 1940-е годы, Асафьев вновь обратился к фольклору. Его позиция углубляется. Статьи ученого военных лет звучат как завещание великого музыканта-мыслителя современникам и грядущим поколениям (поэтому ими и открывается настоящая книга). Но эти статьи надо *уметь читать*. Мы считаем необходимым сказать об этом особо. Асафьева читать нелегко — даже для тех, кому его своеобразный стиль приятен. Казалось бы, стремишься по волнам его фраз, время от времени отмечая то необычную красоту выражения тончайшей мысли, а то вдруг досадную небрежность стиля, отсутствие, казалось бы, элементарной саморедактуры, и в конце концов принимаешь его пафос, его взгляд, его *ощущение*, всегда необычайно тонкое и *музыкантски* убедительное, но такое «скольжение», *просматривание* Асафьева дает немного, — разве что укрепляет в предвзятом мнении о том, что он скорее «музыкальный писатель» в старом смысле слова, нежели ученый-музыковед-теоретик. Асафьева надо читать *медленно*: он не только выдерживает проверку на медленное чтение, но и требует его. Только медленное чтение, с выявлением и самостоятельным продумыванием всех наблюдений и мыслей-ответвлений Асафьева, всех деталей, при целостном его знании дает более или менее адекватное представление о подлинном масштабе его мысли. И тогда проясняется главное: «*Народная музыка — объективно данный процесс, всегда действенный... Процессом этим управляет живая интонация — звукообщение людей, — как и в словесной речи*»⁴⁹.

Несмотря на глубокое и широкое знание фольклора, на большой опыт собственной его проработки и, как мы теперь убеждены, наличие цельной этномузыковедческой концепции, несмотря на составление даже конкретного плана-перспективы, Асафьев так и не написал книгу о народной музыке. В 1925 году — год оформления этого плана — он подчеркивал: «Музыка устных традиций, включая как музыку первобытных культур, нашу крестьянскую песню, так и сохраняющие свое значение даже в далеко продвинутых музы-

⁴⁸ Цит. по кн.: Затаевич А. Исследования. Воспоминания... — С. 231, 257; Левицкая И. Живые драгоценности. — Алма-Ата, 1976. — С. 186.

⁴⁹ Труды, V. — С. 26 (курсив наш. — И. З., А. К.).

кальных культурах навыки восприятия и *сохранения* музыки только „на слух“, — остается здесь в стороне. Это не значит, что в ней совсем иные принципы и приемы формообразования. Но все-таки своеобразие ее форм и даже ее характер во многом обусловлены ее „устностью“. Предполагаю об этом изложить свои соображения в специальной работе, посвященной русскому крестьянскому песенному искусству»⁵⁰. Но занятый во 2-й половине 20-х годов огромной работой над «Музыкальной формой как процесс», «Книгой о Стравинском», «Русской музыкой», переводом и переработкой учебника К. Нефа, большими статьями о Мусоргском, вопросами музыки в школе, социологии музыки, проблемам речевой интонации и сольфеджио, подготовкой сборников «Новая музыка» и многим другим, не говоря уже о начале интенсивнейшей деятельности в Консерватории и композиторском труде, Асафьев пошел по другому пути. *Все работы этого периода он наполнил фрагментарным, попутным изложением своих взглядов и наблюдений в области народной музыки, вновь и вновь возвращаясь к изложению сущности своего этномузыкаловедческого подхода.* Во всех публикациях и в объединяющем их методе чувствовалось, что Асафьев исходит из *постоянного* учета музыки устной традиции. Разделить свою кипучую деятельность на музыкознание и этномузыказнание он не сумел, и может быть в этом проявилась не слабость, а сила его как оригинальнейшего ученого нашего времени. Заметим к тому же, что многое он щедро раздавал своим ученикам, быстро набравшим силу. Поэтому естественно наше желание собрать и объединить все фрагменты Асафьева о фольклоре по плану, оставленному самим ученым. В этих фрагментах, как правило, относительно законченных и собранных во 2-й части настоящей книги, авторская мысль не искажается. Несмотря на естественную контекстную связанность, в них всегда сохраняется и собственно *этномузыкаловедческая обособленность*, своего рода авторская «реплика в сторону» — в сторону народной музыки. Может создаться даже впечатление, что Асафьев после 1925 года постоянно «ссылался» на так и не написанную им книгу о фольклоре...

Почти каждая мысль Асафьева может быть развита, развернута, может вырасти в самостоятельную работу, стимулируя творческую мысль читателя. Асафьев прокладывал новые пути, и предлагаемая книга адресована прежде всего молодым. Этномузыковеды и музыковеды, композиторы и исполнители, многочисленные участники массового движения по возрождению фольклорной традиции — все найдут здесь дорогие для себя, злободневные мысли и ставшую уже классической методологию, и тонкость выявленных закономерностей *творчества* музыки устной традиции, и еще многое другое, что не должно быть обойдено современными деятелями фольклора, фольклористами и фольклоризма.

Актуальность асафьевской концепции музыки устной традиции не теряется с годами. Мы убеждены, что сделанное Асафьевым в этномузыказнании принадлежит не только прошлому и настоящему, но и будущему советской науки. Асафьев это будущее предвидел. Его понимание фольклора не как замкнутой «безличной сокровищницы», а как великого искусства интонацион-

⁵⁰ МФКП. — С. 30.

но осмысленного *общения* и фольклористики не как схоластичного «начетничества» ради ремесленно-профессиональных обобщений, а как социально необходимой *науки* о народно-национальном музыкальном творчестве — остается нашим идеалом. И сегодня, когда обилие вновь собранного музыкально-фольклорного материала и лавина новых методов готовы в очередной раз односторонне абсолютизироваться в своей самоценности и выставляться в качестве самодостаточных, — в этой обстановке именно обращение к цельной, жизненно полнокровной, исторически обоснованной, по сути *культурологической* и *человекоцентристской* концепции Асафьева представляется в высшей степени своевременным⁵¹.

Наши выборки, как и вся книга, не претендуют на исчерпывающий характер. Книга состоит из 3-х частей и Приложения. В 1-й части собраны законченные статьи по музыкальному фольклору (сначала 1940-х, потом 1920-х гг.), во 2-й и 3-й — фрагменты. При чтении 2-й части, в которой учитывался замысел и план самого Асафьева, надо постоянно иметь в виду также многие положения из статей 1-й части, которые здесь, естественно, не дублируются: они могут помочь гипотетически заполнить некоторые неизбежные пробелы в изложении. В 3-й части собраны материалы не по всем народам, которыми занимался Асафьев: не вошли трудно организуемые фрагменты о музыке итальянской, китайской, японской, индийской, карело-финской, западно-славянской. Не полностью даны высказывания по теме «фольклор и композитор». Из-за ограниченного объема не включены работы по знаменному роспеву, который Асафьев рассматривал как явление русской *народной* мелодической культуры.

Важные дополнения сосредоточены в Приложении — некоторые письма, отзывы, программы асафьевских курсов, затрагивающих фольклор, фрагменты статей о мейстерзингерах и фольклоризме в норвежской музыке, подготовительные материалы к двум лекциям, посвященным музыке устных традиций, — русскому музыкальному фольклору и так называемому сравнительному музыкознанию (одно из ранних названий этномузыкознания). Эти материалы и сегодня могут представить интерес для специалистов.

Особое место в Приложении занимает впервые публикуемый очерк о проф. Е. В. Гиппиусе. Этот очерк чрезвычайно важен для понимания и того вклада, который внес Асафьев в становление советской этномузыковедческой школы в лице своих выдающихся учеников, и того исключительного обстоятельства, что именно фольклориста-этномузыковеда Асафьев назвал в последний период своей жизни «всецело единственным» своим наследником: факт, характеризующий не только Гиппиуса, но прежде всего Асафьева, для которого интересы этномузыкознания всегда имели стержневое значение. Комментарии к каждой части призваны не только документировать все источники, но и кратко

⁵¹ Уместно подчеркнуть, что асафьевский подход намного опередил свое время и органично вписывается в истинно современную научную картину мира, основанную на так называемой интеллектуальной революции, предопределившей всевозрастающую и только теперь проявляемую роль подлинно творческих и целиком «человеческих» компонентов науки, исходящих из интуитивного, синтетического суждения. (Подробнее см.: *Фейнберг Е.* Интеллектуальная революция//Вопросы философии. — 1986 — № 8. — С. 33—45.)

ориентировать читателя в том месте, какое занимают важнейшие из публикуемых материалов в наследии Асафьева, а также в современном состоянии науки по затронутым областям. В именном указателе даны сведения по всем упоминаемым в книге деятелям науки и культуры. Некоторые сведения приводятся впервые в советской музыковедческой литературе.

В заключение выражаем глубокую признательность работникам ЦГАЛИ и архива НИО ЛГИТМиК, а также персонально А. Н. Крюкову за неизменное содействие в подготовительной работе.

И. Земцовский, А. Кунанбаева

КОМПОЗИТОР — ИМЯ ЕМУ НАРОД

За всеми — и яркими и только удачными музыкальными произведениями отдельных композиторов звучит, созидаясь и расцветая, всегда рождаемая по исконным навыкам и из уст в уста передаваемая музыка народа — музыка устной традиции. Ее немыслимо рассматривать глазом. Она настолько коренится в живой интонации, в «осмысленном воспроизведении», притом постоянно варьируемом от певца к певцу и инструменталиста к инструменталисту (а когда образуется ансамбль, то во взаимном соревновании), что только постоянным, упорным наблюдением слухом можно приучить себя постигать закономерности в происходящем процессе живого интонирования. На все события исторической жизни народа откликается его музыка, всегда чутко следуя за действительностью и быстро находя соответственные ритмические и мелодические навыки, постепенно образующие стиль эпохи. Чуткий композитор, если только ему свойственно умение (прибавим — и желание) слушать «устную музыку» в ее природе, не сквозь призму личных и усвоенных «норм сочинения», конечно, питается этими живыми впечатлениями и либо стихийно, инстинктивно, либо глубоко вдумываясь в происходящее, преломляет их в своей практике.

Но когда сравниваешь — если удастся уловить источник слуховых впечатлений (устный живой источник — народную интонацию, разумеется, а не цитату из сборника, т. е. при всей точности записи или расшифровки все же омертвевшую интонацию), — когда сравниваешь звукообраз и его «жизнь» в народных устах с тем, как его «остатки» перелицовываются или переинтонируются композитором, ощущаешь глубокую досаду. Досаду на то, что индивидуальный композиторский слух все еще не обладает методом не случайного, а «логического»

постижения народной интонации. Или если слух схватывает чутко, то веками налаженная «машина» мышления в нормах так называемой — в противоположность народной — художественной музыки просто не обладает необходимыми здесь тонкими щупальцами, чтобы помочь индивидуальному слуху обобщать впечатления, не теряя всей жизненной прелести живых интонаций и характера их интонирования в устах народа и в пальцах *умельцев* — народных музыкантов-мастеров. Слишком длителен был разрыв между художественной (индивидуального изобретения) музыкой и «музыкой массового общения» — народной. Невольно сказывается привычка композиторов при всей любви к родному народному искусству расценивать его по несвойственным его эстетике нормам и притом еще не принимать во внимание качество живого музицирования, не понимая, что вся практика народной музыки соединяет в себе изобретение и показ тут же в общении со слушателями, среди которых есть не просто тонкие судии, а *опытные* знатоки, отлично разбирающиеся в том, как это делается. И вот композитор, в сущности, фиксировал в своем сознании лишь прекрасные линии напева, которые он, проинтонировав по-своему, мастерски или механически обрабатывал.

Не буду вдаваться в подробности, как и сколько творческих усилий и вкуса вложили русские композиторы-классики в познание народной музыки и ее преломление и насколько успели в данном отношении композиторы советской современности. Когда сравниваешь, повторяю, то, что происходит в непосредственной «устной практике» народа, с тем, что и как отражается в музыке композиторской, хочется, чтобы скорее, больше, дальше, глубже шло постижение этой практики. Тут мало одного хотения, с одной стороны, и умножения записей — с другой. Надо искать методов и способов воспитания слуха через освоение закономерностей народного интонирования и через соответственное обобщение в музыкально-педагогическом опыте. Композиторы должны в товарищеском кругу обращать внимание не только на количество «цитат из фольклора», но, в особенности, на интонационный момент: бывает, что в сочиненной музыке *больше народно-интонационной правды*, чем в обработке цитатного материала, с пиететом, как *cantus firmus*, охраняемого от изменения. Но довольно об этом.

Важно, что среди композиторов процесс интонационного познания музыки устной традиции происходит, и результаты его налицо не только в громадном, широко ветвистом песенном движении. Совершенно естественно, что в данном отношении композиторов можно делить на две особенные категории с оттенком внутри каждой из них. Одни — непосредственно на лету подхватывают услышанные напевы и обороты и быстро приспособляют свое мастерство к тому, чтобы вернуть наблюдаемое в массовую практику под новой оболочкой. Нельзя отрицать

ценность этого «метода», сохраняющего тонус, качественность живого интонирования. Другая категория — другой плюс. Здесь живые наблюдения постепенно отстаиваются, отливаются и преломляются в сознании композитора-мастера, пополняясь все новыми и новыми. Мало-помалу они инкрустируются в индивидуальное художественное произведение. То мелькнет сочная обрядовая попевка, рядом возникает красивый подголосок, одушевляя течение голосов по прекрасному в своем вековом русле классическому голосоведению. Вдруг мерный тактово-конструктивный ритм классического периода сдается перед импульсивной волей ритма тонического, ритма акцентов различной степени и силы или под мощным воздействием народного характера кантилены, широкого плавного дыхания. Композитор стремится ее «распеть — развить», одухотворить ею все дальнейшее движение.

Из инкрустирования народных элементов образуется слой навыков, составляющий своего рода арсенал средств техники народного музицирования, а вместе с тем источник неуправляемого словами нового музыкально-художественного воздействия. Над такими произведениями уже веет живое воздействие народной интонации, происходит ее органическое включение в индивидуальный стиль. Не следует преувеличивать. Нельзя еще назвать произведение, в котором из подобного рода навыков уже сложился бы новый монументальный стиль, а давняя трещина между народным искусством и искусством индивидуальным замкнулась бы в осознанном единстве того и другого мастерства еще полнее, чем в гениальной практике классиков. Но мощные предпосылки этого слияния безусловно имеются, и чуткий слух их повсеместно ощущает.

Вполне естественно, что ареной, где сталкиваются и скрепляются массово-художественные и индивидуально-художественные тенденции и стилевые навыки, является область массовой песни. Конечно, тут лаборатория, тут и борьба, тут и истоки воздействий на творчество в области крупных форм. Разнообразие борющихся направлений и сил тут чрезвычайное. Содержание массивов песенности — от сатирической, публицистически острой и лаконичной летучки-частушки до песен-лун, песен народного гнева, песен о строительстве родины, от лирической взволнованности «песенного романса» (особенно на темах расставания, прощания) до глубокой лирики песен протяжных, песен сосредоточенной мужественной скорби — требует безмерного разнообразия и гибкости напевов и тончайших деталей в оттенках и характере каждого отдельного мотива, все равно, будь то вокальная попевка или инструментальный наигрыш.

В одних этих наигрышах столько непосредственно народного юмора, смеха, лукавой издевки, острой наблюдательности, что из этого содержания составляется в его музыкальном отра-

жении целый громадный короб ритмических (особенно ритмических!), мелизматических, колористических и гармонических «новостей», свидетельствующих о неистощимой изобретательности народной музыкальной творческой практики. А казалось бы, круг основных характерных интонаций, ритмоформул и пальцевых технических навыков тут должен быть очень ограничен. Я пробовал как-то для себя собрать и обобщить полученное из наблюдений в данной области народных *скерцо*. Пришлось сознаться себе в ограниченности слухового горизонта. Сравнительно легче поддается уяснению сфера народных протяжных песен, но область *скерцо*, самая острая, живая, подвижная — недостижима для словесного описания (разумею: в отношении интонационно-конструктивной техники). В схваченных и подмеченных композиторами особенностях — лишь капля неисчерпаемого юмора и иронии, выявляющихся в живой народной практике.

Не дается в полной мере композиторскому сознанию и хорошая народная техника в ее гибких переходах одного состава голосов в другой (унисон, двух-, трех- и редко четырехголосие), в постоянной «распевности». Даже в количественном отношении число применяемых в композиторской практике приемов народно-хорового голосоведения ничтожно в сравнении с возможностями.

В народной инструментальной гармонии выработались своеобразные колоритно комплексные звучания, связанные с изощренной мелизматикой. Тут еще играет большую роль акцентный ритм и «стиль неожиданностей» (неожиданных вступлений голоса или целого аккордового комплекса, различного рода «подхватов», смещенных акцентов, очень остроумных переносов), которые разное проявляются в инструментальной и хоровой интонации.

Этот «стиль неожиданностей» в опытном вокальном ансамбле трех-четырех «соревнователей» достигает остроумнейшей «техники стимулирования длительности» напева и оттягивания каданса-концовки. Способ: не только медленное «распевание», но «подхваты» и «переводы» из регистра в регистр «фраз» и «фрагментов»; голос, как цветок, будто на глазах вырастает словно из-под земли. Несколько раз в Ленинграде, в поездах пригородной железной дороги, удавалось слышать состязавшихся в этой практике краснофлотцев. В одном же из пригородов Москвы можно было целыми вечерами просиживать летом у реки, слушая приближающиеся и удаляющиеся лодки, и долго звучало разнородное ансамблевое музицирование с постоянным применением «стиля неожиданностей» — стиля соревнующихся умельцев. Понятно, что ритм составляет тут едва ли не главенствующий жизнерадостный стимул данного рода практики, сочетаясь с тончайшей смысловой нюансировкой интонаций в замысловатый звуковой узор. Вот где чувствуется

подлинная жизнь искусства, ибо во всей этой практике нельзя не ощущать воздействия вкусовых художественных навыков, художественного чувства меры и стиливого отбора материала в четких целеустремленных формах.

Хотелось бы еще на многое обратить внимание в практике современного народного музицирования, особенно в связи с гигантским ростом самодеятельности и образующимися органическими связями с классическим и современным профессиональным мастерством, да боюсь, что очерк примет слишком теоретический, специальный оттенок и слишком разрастется. Совсем вкратце наметну только на интересный процесс то ли возрождения, то ли преломления замечательной по своей исторической роли — внедрение маршевой ритмики в народное сознание! — области канта. Это не область русско-народная по истокам, но, попав в массы, она восприняла воздействие «распевности».

В студенческой, в рабочей песне «кант» испытал тоже своеобразную трансформацию. Так или иначе, но он дожил до современной советской массовой маршевой песни и теперь в глубоко преломленном облике вступает, пожалуй, в трехсотлетнюю пору своего существования, став действительно повсеместно популярным явлением массовой музыкальной культуры. Через кант в его преображенном стиле очень непосредственно проявляется объединение индивидуального композиторского творчества в области распевно-маршевой песенности с запросами массового восприятия. Тут действует в русской мелодике пока еще не разгаданное свойство массового воздействия нескольких сочно-диатонических интонаций *. В свое время исключительная длительная популярность «Аскольдовой могилы» Верстовского, многих вокальных произведений Даргомыжского и целого ряда бытовых песен-романсов вовсе не выдающихся авторов была связана с «опеванием» повсеместно любимых мелодических попевок, основанных на двух-трех характерных интонациях.

Почему эмоциональное содержание именно этих интонаций обладает таким интенсивным воздействием — не берусь сказать. По моему ощущению, в них есть жизнерадостное чувство душевного приволья, широкий, приветливый жест, полнота дыхания, даль и размах горизонта — привожу образные сравнения, а не даю буквальных переводов, ибо не ведаю таковых, так сильна в этих интонациях их музыкальная суть, на другие искусства не переводимая. Так ведь случается и в лирической поэзии. И факт — как в данном случае — есть факт.

Дело не только в том, чтобы найти такие популярно ходкие интонации. И сколько есть мелких песен и романсов, в которых

* Обобщающий пример — начало арии «Глянуть с Нижнего» в «Чародейке» Чайковского.

подобный материал лежит. Дело в том, чтобы почувствовать современность творческой работы над этим материалом, а главное — так его вычеканить, выковать, чтобы он отвечал современной массовой психике. В музыке такое явление — закономерность переинтонирования из эпохи в эпоху, из стиля в стиль, особенно популярных интонаций — явление, постоянно происходящее.

У нас мало занимаются изучением русского канта как обширной области популярного интонирования. Сущность канта в его русском преломлении — сочетание возможности «распевать» напев с четкостью тактовых граней и мерностью метра, т. е. со свойствами музыки, которые и стимулируют и организуют движение, поступь, ходьбу. Это не военный марш и даже не всегда маршевая песня с ее более острыми акцентами. Но зато в песне-канте и существуют возможности: петь ее в восторженно-созерцательном «гимническом» состоянии без движения и петь, двигаясь в массовом шествии и обычной прогулке. Конечно, этот стиль песенности не мог не привиться и, раз привившись, не найти многообразные преломления. Сейчас массовая песня находится на какой-то еще не совсем ясной, но неизбежно новой стадии расцвета.

Об этом, о новом содержании и новой нарождающейся стилистике массовой песни, говорят письма с фронта, где народное искусство музыки устной традиции живет полнокровной жизнью: там настоящий пульс современной песенности, что естественно и понятно. Где наглее смерть, там победоноснее жизнь. И во всех случаях народное музыкальное искусство устной традиции окажется впереди в силу присущей ему чуткости и вдохновенности действительностью и благодаря отзывчивым свойствам и навыкам массового мастерства. Поэтому *композитор — имя ему народ* воздействует на весь многоликий мир музыки во всей его разносторонности то ли непосредственно в композиторских наблюдениях и цитатах, то ли через сеть посредствующих интонаций, то ли в жанрах различного рода обработок, то ли воспитывая в особо одаренных композиторах чувство народности музыкального языка до великих, капитальнейших обобщений народной музыкальной практики в высших формах музыки. Тогда индивидуальный композиторский ум органически преломляет музыкальную интонацию, как мысленно и душу народа. Так было у нас с Глинкой, в Чехословакии со Сметаной, в Польше с Шопеном, в Норвегии с Григом, а во Франции некогда с Рамо, национально интеллектуальным гением, и Мегюлем — питомцем революции.

Итак, в главном, в существенном в музыке, в ее ритмо-пульсе и ее интонациях всегда слышится то, что поет и о чем поет родина в постоянно расцветающей музыке коллективного художественного опыта — в движимой живыми интонациями музыки и музицировании народа.

О РУССКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ФОЛЬКЛОРЕ КАК НАРОДНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАШЕЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

Столь длинным заголовком для невольно краткого очерка о глубокой теме приходится воспользоваться, чтобы предварить, что в данном очерке вовсе не будет речи о разновидностях форм фольклора или путях его сбережения и изучения. За 25 лет после Октября в области собирания, записи и расшифровки песенной и инструментальной народной музыки сделано бесспорно много, и сделано по существу. И это по всему СССР. Издано значительно меньше, и притом многое качественно лучшее еще ждет обнародования. Но в целом, и с точки зрения количественной и в отношении методическом, познавательно-исследовательском — работа музыкальных фольклористов стоит далеко впереди, в сравнении с дореволюционным прошлым русской фольклористики, грани которой чрезвычайно расширились и сфера разрослась.

Не об этом мне хочется напомнить здесь и сейчас. Дело в том, что одной из особенно характерных особенностей советской музыкальной культуры является процесс сближения и сглаживания, в силу искусственно создавшегося размежевания, области музыки устной традиции, т. е. фольклора, и так называемой *музыки художественной*, т. е. музыки отдельных крупных индивидуальностей и вообще музыки и музицирования профессионалов и профессиональных организаций в городах. Это искусственное размежевание вполне естественно привело к эстетскому отношению к народной музыке, как «безличной сокровищнице», откуда композиторы в пределах личного вкуса и надобностей отбирают для обработки ценный тематический материал. Материалом этим восхищаются, любят, но считают, в сущности, что тут — примитивная пройденная стадия музыкального искусства, где уже научиться нечему, а отдельные объекты такого рода музыки можно использовать только в том или ином преобразованном виде. Я схематизирую гораздо более сложный и глубокий процесс, параллельно которому шло (и особенно в русской музыке) не одно лишь цитирование или орнаментирование народных напевов, но и органическое усвоение народной музыки композиторской мыслью. Мы знаем, что Глинка не только почувствовал песенно-народное как душу родной музыки, но и сумел многому существенному научиться у народного мастерства и, главное, понять, что в народной музыке и бытовом музицировании безусловно присутствовало и присутствует высокое художественное мастерство.

Но эстетский акцент в отношении к так называемому фольклору все-таки господствовал, и в преобладании самого

термина «музыкальный фольклор» всегда был оттенок отнесения народного музыкального творчества в сравнении с индивидуальным художественным к сфере этнологии и этнографии. Главное же противопоставление шло по линии утверждения права «на красоту» за исконной лишь давней, подлинной крестьянской песнью, остановившейся вместе с бытом, и отрицания ценности «испорченной» современной народной музыки деревни. В старинной песне признавалось некое стилевое единство, но процессы ее слагания и развития, ее стадиальности, смысл жанровости, принципы мастерства и наличие мастерских художественных школ, коллективных и личных,— вообще все исторически-стадиальное в музыке устной традиции и естественный «ход вещей», приводивший к современным течениям и стилям,— оставались за немногими исключениями вне понимания и поля зрения (вернее, «поля слышания»).

Великой заслугой нашей советской современности и было повести решительную борьбу со всеми подобного рода предрассудками, выявить бесспорную высокохудожественную ценность музыкально-народного *мастерства*, т. е. его глубоко художественную природу и качественность, а главное — начать систематическое изучение процессов создания, созревания и перерастания в новые народно-национальные формы и стилевые разновидности, процессов, всегда и постоянно присутствовавших в народной музыке. Многое на данном пути еще только лишь намечено и работы предстоит много, но верно, что уже нет тормозов, которые бы тут мешали.

Не хватает существенного, например, опыта историко-терминологического и диалектологического словаря-путеводителя по музыкальному фольклору в широком смысле этого понятия, т. е. как народной музыки. Такой словарь раскрыл бы многое неведомое музыковедам и композиторам и содействовал бы уяснению представлений об эволюционных процессах и течениях внутри фольклора, а также о закономерности мастерства, мастерства всегда интонационно-живого, на котором есть чему поучиться и представителям высшей музыкально-технической культуры.

Вот тут мы подходим к весьма досадному явлению, сложившемуся по ряду причин. Это явление можно назвать замкнутостью или самодовлением музыкального фольклоризма. В то время как вся наша действительность вызывает на путь «стирания граней» между так называемой художественной музыкой и народным музыкальным творчеством — фольклоризм либо действует для себя в самоупоеании, либо отодвигается к этнографии и этнологии, едва-едва идя навстречу композиторам и словно забывая, что часто фольклорное исследование — дело хорошее, но что объект-то исследования — жизнь народной музыки, постоянное ее становление, ее никогда не мертвеющее

раскрытие в живых интонациях. Вот и сейчас на фронте рождается, можно сказать, новый импровизационно-интонационный стиль, разбивающий те течения в массовой песне, где уже сложилась некоторая инертность приемов. Наиболее чуткие композиторы невольно чуждаются фольклористов, ибо видят в них либо начетчиков, каждый из которых носит и бережно хранит «свой клад» народных напевов и ехидно посмеивается, когда композитор «неправильно и недотошно» цитирует (словно в этом дело), либо аналитиков-акустиков и расшифровщиков, которым дороги их узкопрофессиональные обобщения и которым дела нет до интонационных закономерностей музыки устной традиции и вообще до жизни народной музыки, ибо «здесь покойся фольклор», а музыка-де творится своим чередом. Даже насущнейшие вопросы, касающиеся лада, рассматриваются как-то механически, схематически-звукорядно, в отрыве даже от интонационных преобразований внутри ладов, а не только от жизни и метаморфоз лада в условиях всего исторического музыкального развития. Ладовость становится каким-то исследовательским фетишем, новой уздой, которую накидывают на многообразные явления музыки, забывая, что это всего лишь вспомогательный термин и что лад всегда некая «результанта» жизнедеятельных сил музыкального творчества. Поэтому-то столь тщетными оказываются поиски и попытки абсолютно точного определения лада.

Я коснулся этой специальной, но далеко не узкотехнической теоретической области, как одного из примеров, как указания на опасность затуманивания освоения и изучения музыки в ее действительности умозрительными фетишами, ибо таких пережитков схоластицизма в нашем искусстве немало, и в области музыкального фольклора они особенно опасны, ибо мешают фольклору стать *наукой о народно-национальном музыкальном творчестве*. Притом наукой-практикой, а не отстраняющейся от основных запросов современного композиторства к знатокам фольклора: «А скажите нам, как нам сочинять, чтобы, не теряя высших ценностей и законов музыки художественно-индивидуальной, стоять ближе, теснее, отзывчивее к устному музыкальному творчеству масс и к мастерам этого творчества?» Композиторы хотят конкретных ответов на конкретный вопрос: «Как наш русский современный творческий опыт обосновать музыкально-народоведчески и где получить методические указания?..» Ответ: «Мы занимаемся акустическими „обмерами“, мы увеличиваем число валиков фонограммархивов, мы расшифровываем напевы, мы строим ладовые системы» и т. д. и т. д. в подобном плане — такой ответ уже недостаточен, ибо на него можно также спросить: «Для чего все это? И что вы делаете, чтобы собирательство, анализирование и хранение не превратилось в самодовлеющее архивное хозяйство, в котором замкнуто самое живое в музыке, самое чуткое до действительности,

потому что благодаря своей устности и близости к реальнейшим интонациям оно быстро-отзывчиво — народное музыкальное творчество, в его никогда не мертвоющем становлении?...»

Живая интонация, интонация, вызывающая отзывчивость слушателей в музыке как искусстве преимущественно интонационным, — это же «проблема извечного омоложения» индивидуального музыкального творчества. Вспомним, какой вред нанесло целому ряду поколений русских композиторов * искусственное взращивание — в годы юности, когда слух так чуток, — гармонического чувства и техники на абсолютно чуждой всему нашему народно-интонационному складу мелоса *мелодике хоралов*, да еще в ее сугубо отвлеченной «стерилизованной форме»?

Итак, пусть в музыкальном фольклоре существуют все необходимые для этой области вспомогательные дисциплины, но нельзя превращать *науку о музыкальном народном творчестве*, которая должна стать теперь основной в нашем музыкально-композиторском образовании наряду с другими *высшими* дисциплинами и на устоях которой должна основываться школа-практика композиторства, только в фонограммо-архивоведение и «фольклористическую акустику». Не эти специально-вспомогательные знания нужны и композиторам-студентам и композиторам-мастерам! Песня создается не «обмерами».

О РУССКОЙ ПЕСЕННОСТИ

Трудно лучше Гоголя сказать о народной песне и музыке. И как он прав, — прав до наших дней, утверждая: «Ничто не может быть сильнее народной музыки, если только народ имел поэтическое расположение, разнообразие и деятельность жизни; если натиски насилий и непреодолимых вечных препятствий не давали ему ни на минуту уснуть и вынуждали из него жалобы, и если эти жалобы не могли иначе и нигде выразиться, как только в его песнях...»

И в другом месте: «Покажите мне народ, у которого бы больше было песен. Наша Украина звенит песнями. По Волге, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Все дорожное: дворянство и недворянство, летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, с смолистыми усами казак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню; а там, на другом конце, верхом на плывущей льдине, русский промышленник

* Да и едва ли не «беляевской школе»!.. т. е. в ее спутниках и энигонах,

бьет острой кита, затягивая песню. У нас ли не из чего составить своей оперы? Опера Глинки есть только прекрасное начало. Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки; слышишь, где говорит русский и где поляк; у одного дышит раздолбный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки...»

Песня — живая, говорящая, звучащая о прошедшем летопись. И право же, думается, не только о словах, но и мотивах (вообще о песне, как единстве) мыслил Гоголь, когда писал, что если историк «захочет узнать верный быт, стихии характера, все изгибы и оттенки чувств, волнений, страданий, веселий изображаемого народа, когда захочет выпытать дух минувшего века, общий характер всего целого и порознь каждого частного, тогда он будет удовлетворен вполне; история народа разоблачится перед ним в ясном величии...» *.

Гоголь писал «Петербургские записки» под свежим впечатлением от глинкинского «Ивана Сусанина», значит, у истоков русской классической — для нас теперь — музыки. Это был великий момент, когда Глинка гигантской хваткой сочетал и бывшее и настоящее русской музыкальной культуры. Освоив достижения Европы, но не пожертвовав ничем родным, Глинка первой же оперой своей обнаружил свое новое понимание народной песни как массового непрерывного творчества, проявляющегося по всей стране. И потому песня для него то, что развивается, и за отдельными песнями он почувствовал песенность — становление, процесс создания и видоизменения видов, жанров, стилей, различных манер выявления в себе человеком тонов. Он понял, что народная опера — не попури из русских песен, а мышление звуками в присущем народу интонационном строе — в искусстве распева тонов и в искусстве варианта.

Новое главное качество оперной музыки Глинки, отмеченное сразу же наиболее чуткими современниками, заключалось в том, что не от количества набранных в оперу подлинных и притом старинных песен зависело преимущественное впечатление русского национального песенного характера музыки. Объяснить себе этого не могли, но в своем ощущении были глубоко правы. Музыка по формам и сложению своему звучала как будто общепринято, «по-европейски». Но что-то в ней было не то, а популярных напевов оказывалось раз-два, и обчелся.

Гениальность Глинки, его интуиции, проявилась в ином — распевно-вариантном — развитии мыслей, органически связавшихся и с народной песенностью и с европейским инструментально-симфоническим голосоведением.

Влечение Глинки и Танеева к наиболее в даль веков уходящим ладовым основам европейской музыки понятно: там еще

* Цитирую эти фрагменты из статей Гоголя «О малороссийских песнях» (1833) и «Петербургские записки» (1836). М., 1880, том IV, Арабески.

не были изжиты до конца великие традиции песенно-интонационного искусства первого тысячелетия нашей эры, а возможно, и музыкальной культуры Средиземноморья.

⟨...⟩ Чем же объяснить ту постоянную глубокую тягу к песенности, которую всегда чувствует каждый русский музыкант и в чем Глинка остался пока еще примером наибольшей полноты вникания? При этом, чем глубже и «кореннее» песенные мелодии народа, чем они *чище* в смысле подлинности интонации, т. е. тона, в котором слышна сущность народа и, главным образом, открытость и широта высказывания чувства,— тем они сильнее привлекают к себе.

С Глинкой впервые появились произведения, в которых не заимствование элементов народного музыкального языка являлось определяющим моментом, а *опыт обобщения элементов этого языка в новую стадию музыкального сознания*, в высокое помыслами произведение. Глинка создал произведения из элементов русского музыкального языка, естественно-песенного, а не из песен. Это оценили немногие, да и потом путали долго и путают до сих пор.

Сколько угодно было в жизни русской музыки полутора последних веков опер и симфонических произведений, в которых принцип заимствования напевов народных и их обработки по немецкой колее, как сказал бы Глинка, преобладал. Но они оказывались едва ли не однодневками, а «Иван Сусанин» и «Камаринская» остались единственными в своей незыблемости. Надо еще тут досказать немного: что Глинка остается русским, когда так блестяще сочиняет польский акт, и что Чайковский — всегда *песенный* по внутренней сущности своего мелодизма и *напевности* тематического развития, потому что он владел *тоном*, который свойствен качеству, воспринимаемому как русское песенное... Его-то и раскрыл Глинка в своем композиторском почерке, а за ним Бородин в своем, Мусоргский в своем и т. д., каждый с той или иной степенью обобщения народной интонации в ее характерных чертах. Наличие этих черт в музыке и дает ей тот призывк русского, который так удивлял иностранцев при первых знакомствах с капитальными выступлениями русских классиков за границей.

Конечно, область русской протяжной песни действительно является одним из высших этапов мировой мелодической культуры, ибо в ней человеческое дыхание управляет интонацией глубоких душевных помыслов, на несколько веков вперед сохраняя силу воздействия. Ведь почти каждый отдельный звук протяжной песни облюбовывается, осязается. Вы не можете не чувствовать, что на звуке сосредоточивается душа...

Как бы ни анализировать музыку и ни удивляться в ней звукозодчеству, самое жизненное в ней — правдивость чувства. Это стык, где сливаются красота звучания и стройность с правдой высказанного, правдой культуры чувства... Значит, даже

былая русская песенность отражала столь высокую культуру человеческого чувства, что не только отдельные мелодии, рождавшиеся в этой атмосфере, но и свойственные этому искусству качества и принципы одушевляют нашу музыку по сей час.

Попробуем образно-обобщенно услышать весь обширнейший душевный мир русской песенности как многочастную гигантскую симфонию из ряда основных темповых стадий — отражений или зеркал жизни: светло, простодушно, задумчиво, иронически, весело и задорно. Конечно, в средней стадии в медленных темпах, в *Andante* — шире и плавнее, до длительнейших *песенных Adagio* звучит всей глубиной своей человечность, все пережитое, передуманное и *испытанное* русским народом. Звучит без крикливого, шумного, парадного пафоса, — в глубокой серьезности, в величавом своей скромностью сосредоточении чувства. Так поет страна, для которой жизнь была всегда нелегким времяпрепровождением. В протяжной песне состав ее свидетельствует о веках упорной работы. Надо только вникать, как в музыку — искусстве звуковой памяти (разумею музыку устной традиции) — трудно выковываются относительно длительные формы. Потому культура протяжной песни могла быть той вершиной, на которой в истории каждого художества сходятся усилия ряда лет, вдруг порождая новую красоту.

Но главное все-таки в душевном богатстве и глубинности чувства песни у народа, чьи раздумья о жизни могли вызывать напевы столь убедительной внутренней силы, столь сдержанно раскрываемой энергии.

И подлинная природа русской протяжной песни никак не в смиренномудрии и унынии, а в сопротивлении тяготам жизни. Это все равно как крепкий русский голос на морозе, сочно выпеваяющий упругий напев, да еще красиво орнаментируя его бодрыми э... эх... ах, да... и т. д. Упругость напева — это от здоровья, в нем разлитого, от неистощимости дыхания, от полноты и мерности пульса. Песня вьется, озирая, казалось бы, и напевом и текстом родные, давно знакомые явления действительности: «снеги белые, пушистые», поля, даль, горы, бесконечность дороги. И голос и извивы напева сопротивляются неоглядности, утверждая — да! несомненность и широты и долготы пространства, и немоту и ширь снегов. Но тут же и *охват* беспредельности волей человека.

Мы подошли к существу дела. К тому, о чем принято забывать. Ведь русская песенность, и в особенности в своей протяжности, слагалась в долгом вековом соперничестве с далеко не ласковой природой. Всегда, когда слышишь, как русский голос бодро и волево «выносит» словно плетения корней орнаментику мелодий, сердце говорит, что не итальянские это фиоритуры (цветики) от беспечности на солнышке, а тоже отражение действительности, но иной, и ход иной поступью. И полюбил русский человек свою непокорную природу, борясь с ней и одо-

левая ее, вот за ее упругость и непокорство. И запел, познав упорный труд. Оттого возникли напевы-корни. Их не переломишь. И красивы же они в своей заливчатости!

Вряд ли сок и жизнеупорство напевов и нескончаемость прорастания вариантов от них могли образоваться, если бы культура протяжной песни рождалась из художественного досуга, на каком-то приволье жизненном. На мой взгляд, даже и вообразить не вообразишь такого приволья: его никогда не было. Такая коренная сила и мелодическая, упругость — надо слышать протяжные песни в их народном исполнении в родной обстановке, чтобы всецело почувствовать их интонационную *поступь*, — вырабатываются в схватке с жизнью без романтических чудес. Старинная русская протяжная песня — сильная, жизнеупорная культура, никак не плод уныния и пассивного терпения «пораженческой психики». Она передала свои лучшие интонационные качества и свой напевный склад (а по пословице «склад лучше песни», ибо не все то песня, что себя выдает за нее) русской художественной лирике, и музыкальной, и словесной, поэтической. Песенность требует от композитора самого трудного: не швырять звуками только как нотами, т. е. «письменной грамотой», а ощущать каждый звук *весомым*, внутри себя выношенным, выпестованным, значит, *тоном*. И как же все рады, когда в окружающей нас музыке чувствуется среди нервной оторопи весомость — психологическая убедительность — тонов. И когда она есть, музыка по-весеннему свежее.

Есть еще одно обширное поле русской народной музыки. Тут она искрится остроумием. Преимущественная форма — частушка. Восхитительный орнамент обусловлен фактурой гармонии. Если бы собрать хоть наиболее характерные из этих орнаментов и возможно точнее уловить прихотливость их узоров, — восторг не уступил бы самым красочным собраниям изобразительной орнаментики. Это наитончайший юмор в музыке. Русский юмор тонов. Он не уступает юмору словесному. Кто хоть немного знает и понимает эту сферу, тому смешна вся «философия русского уныния, терпения, непротивленчества» во всех ее изворотах. Тут простор интонационной гибкости. *Тут чудесная закономерность* голосоведения. Тут до классической прозрачности доходящая озорная гомофония, редко себя не оправдывающая и не мотивируемая «головоломной логикой пальцев», если только уметь ее ценить.

Лесковским словесным зазубринам можно уподобить искусство частушечных наигрышей с их синкопами, лукавыми цезурами, завитками, словно с ценнейших рукописных миниатюр, и хитроумнейшей акцентуацией. И лесковским сказом или гоголевским солнечным юмором «Сорочинской ярмарки» надо обладать, чтобы уметь передать словами забористую соль этих песенно-инструментальных диалогов. Наслаждение от них не слабее, чем от словесно-узорных забав сказочников Поморья и

Прионежья, с которыми так радостно было «оживляться» в странствованиях по Северу, при встречах где-либо на пристанях и в ожидании парохода, который «кто его знает, когда зайдет и зайдет ли?», или в приглядывании подходящей лодки и спутников.

Очень мало мы вникаем в эту область народного юмора. Композиторам больше удается приближение к «лирике расставаний» и мимолетных свиданий, где цветет сентиментализм города. Только в некоторых оперных массовках — песнях веселых настроений — пробивается и струя частушечного юмора. Увы, она бедна и узка в сравнении с «подлинниками», хотя вне сравнений и может показаться талантливой.

Частушка и частушечные наигрыши — замечательнейшее интонационное мастерство: сколько наблюдения над людскими повадками и сколько, можно предполагать, если знать среду, где возникает та или иная импровизация, — портретности и карикатуры! * Поэтому надо во что бы то ни стало стремиться работать не над мотивами только, но добиваться искусства передачи оркестровыми средствами интонаций народной музыки.

⟨...⟩ Когда обзираешь слухом всю картину русской песенности, насыщаешься жизненной полнотой ее. Правда, нет области, которую можно было бы ощутить как зачаточные посылки драматических аллегро. Но — задорный юмор частушек и их инструментальный, весельем трепетный, орнамент. Оттенки — бесчисленные — раздумья в протяжной лирике и скорби плачей и причети. Восторги силы и удали в мужских плясовых напевах и плавная поступь девичьей красоты в хороводах, где всегда ведь столько любования и красования здоровьем и жизнью! Разве это все не искупает отсутствия драматической контрастности? Ведь перед нами мир звуковых образов, отражающий богатства душевности в лирико-эпических высказываниях и ритмах. Тут нет, конечно, нервного тока. Нет суетливой спешки жизни. Чувства раскрываются в полноте и в мерности. Право, чтобы понять этот мир интонаций в его цельности, лучше всего внимательно вслушаться в музыку «Князя Игоря» Бородина, где действительно — так случилось — оказались собранными все наилучшие черты песенности без нарочитого «выпячивания» песен как таковых.

Но в «Игоре» нет, конечно, русской песенности и хороводности, нет музыки красования и любования. Сюжет не вел сюда. Так полюбуйте этой областью музыки, областью русских рондо, по сборникам песен, преимущественно лядовским: слух свежее от весеннего бодрящего «зеленого шума», от оздоравливающей сердце плавности, пластичности поступи напевов в

* Именно «деревенщины»-то и ни следа в описанных выше народных частушечных скерцо! В них своя — терпкая и сочная — душа смеха, где нет контраста деревни и города, а единство интонации: свое, наше, родное!

их ясности. Пожалуй, нет лучше слов, чем *ясный, ясность*, чтобы определить, чем так ласкает музыка веснянок и хоро-водных зазываний. И, полюбив их, расценишь, сколько в них вешнего соку и приветности, сколько душевного пригрева и на-родного прямотушия.

⟨...⟩ Не приходится здесь говорить, чем стало проявление песни, песенности и песенного ощущения музыкального творче-ства по всему Союзу ССР. С первых победных шагов Вели-кой Октябрьской революции стало энергично развиваться мас-совое песенное движение. Подготовленное песнями русского революционного движения, песенностью рабочих и студенче-ства и всей революционной демократии, оно теперь сомкнулось с могучей действенной песенностью всей русской музыки и пе-сенным наследием братских республик. Началось среди совет-ских композиторов усиление интереса к массовой песне, и — во все дни и периоды великих для нашей родины свершений и торжеств — композиторское движение навстречу всенародной песенности становилось все интенсивнее, энтузиастичнее.

Песенное движение принимает несказанные крупные мас-штабы, и понятно, что оно связано уже с громадными пластами русской народной песенности. Ее сокровища неистощимы. Со-бирание еще не зафиксированного происходит все время. И все время кажется, что записи идут с отставанием: мы постоянно встречаемся лицом к лицу с фактами устной традиции, пора-жающими своей жизнеспособностью и свежестью. Но напря-женной жизнью страны вызывала и вызывает в народных массах все новые и новые отражения происходящих событий и соответственные стилевые сдвиги во всех пластах народного музыкального творчества параллельно с процессами музыки профессиональной.

Что можно различить в происходящем процессе перераста-ния русской песенности как наиболее устоявшееся? Прежде всего, в отношении общестилевого, — это *собранность* элемен-тов, образующих песню. Выдвигается значение акцента. Ак-цент осмысливается, приобретает множество деталей, значитель-но меняющих лицо песенности.

Собранность, достигаемая акцентностью, становится оборо-ной от всяческой расплывчатости в жанрах песне-романсовых.

В песнях маршево-оборонных акцент — это мужество, бод-рость и уже не только собранность, а подтянутость. Акцент со-действует интонационным «выноскам», «броскам» особенно вы-разительных интервалов. Можно сказать, что есть своего рода степени — песенная «драматургия» — акцентов и выкриков, градации силы и продолжительности — как явления смысла. Эти свойства очень показательны. Они, конечно, были свой-ственны и былой песенности — солдатских маршевых кантов и ка-зацких лихих хоровых песен, но не в такой разработанности и массовой распространенности. Все-таки широкие размашистые

песенные арки-дуги распластывали течение мелодии. Марш, маршевость с перемещающимися акцентами становится «регулирующим» песенного ритма и динамики.

Акцент в частушке играет, пожалуй, еще большую смысловую роль, ибо там нет необходимости в постоянно четком отбивании шага и можно позволить опевать мотив разнообразнейшими орнаментами со всяческими ироническими подчеркиваниями. Во всякого рода плясовых Allegro русские задор и лихость, понятно, не потеряли своей сочности и блеска. Но в общем больше всего расцвела ритмика маршевости как естественное выражение боевого мужества и стойкости всей страны в годы величайшего напряжения народных сил и роста народной славы.

А рядом по-прежнему живет старинная протяжная лирическая песня, как чистое кристальное зеркало — отражение народной души. И красота былых напевов становится все строже по своей действительно ощутимой коренной спаянности с далями русской жизни. В красоте старинных песен образуется живая связь с эпическим тоном подвигов русского человека сегодняшних дней. Неразрывна поэтому и связь советской музыки с далями русской народной музыки.

ПРОБЛЕМА РУССКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Вся безграничная область так называемой русской народной музыки является по сути музыкой повседневной крестьянской жизни. Как она создавалась, где ее корни и истоки, что в ней несомненно происходит от крестьянского (деревенского) песенного творчества, а что является переработкой заимствованного песенного материала — ответ на эти вопросы является первоочередной задачей русской музыкальной этнографии и фольклористики. Эти вопросы непосредственно связаны с проблемой сравнительного музыкознания и соприкасаются с исследованием древнерусской культовой музыки. Я не ставлю перед собой задачу ответить на все эти вопросы. Необходимость же заняться их решением очевидна, так как наши народные песни являются общепризнанным богатством, ценность которого невозможно переоценить, наши древние культовые песнопения с их ритмической структурой, своеобразием их линейной мелодической конструкции (попевки), размахом и богатством мелоса не уступают памятникам древнерусского изобразительного искусства (фрески и иконы). Из огромного количества интереснейших тем, связанных с крестьянским искусством, я хотел бы выделить самые неотложные, открывающиеся перед русским исследователем музыки:

а) песенные элементы восточной музыки и их связь с русским народным мелосом;

- б) песенное искусство крестьян русского Севера;
- в) исследование памятников русской музыки XVII века;
- г) музыкальная жизнь эпохи крепостничества (XVIII—XIX вв.).

Вопрос о взаимодействии музыки Востока и нашей не нов¹. Но в нашу эпоху, когда Восток превратился в крупную социально-политическую проблему, этот вопрос перестает быть лишь вопросом дискуссии и объектом этнографического исследования. Встает вопрос субстанционального порядка: где же искать действительные источники и прародину русской народной музыки?

Если ответ надо искать на Востоке, то не является ли наше музыкальное сознание, ориентированное на Запад, роковой ошибкой? Не должны ли русские музыканты повернуться лицом к восходящему солнцу и осознать свое родство с музыкальным сокровищем «сказочных» стран? Или, возможно, русская музыка, проникшись европейской техникой, должна указать восточной музыке путь к симфонизму, доселе ей неизвестный? *

Проблема музыкального Востока огромна и имеет в связи с судьбами русской музыки непреходящий интерес. Над решением этой проблемы будет работать не одно поколение. Но подойти к этой проблеме, подключить к работе над ней востоковедов, кому хоть отчасти не чужда музыка, надо уже сегодня. Необходимо привычной интонационной системе противопоставить интонации древнейших культур, которые во многих отношениях, как можно полагать, родственны нашей песне. Проблема интонационного обновления, которая связана с глубокими социальными изменениями, привлекает к себе чутких к современности музыкантов не только у нас, но и на Западе.

Постановка проблемы Востока в музыке указывает на тот «романтический» путь, по которому должны пройти русские музыканты, не подражая бездумно Западу, а подобно аргонавтам устремляясь вперед, в надежде завладеть еще не «слышанными» сокровищами. Идея противопоставить себя Европе, после того как та научила «ремеслу», исторически понятна. Музыка не может избежать влияния этой идеи. И хотя лично я не ожидаю, что ближайшие или даже последующие поколения русских музыкантов, полностью отказавшись от европейской музыки, смогут создать музыку на основе восточной системы интонации, мне кажется, тем не менее, что сама по себе идея противопоставления, со всеми вытекающими из нее последствиями для русского музыкального творчества, является очень жизненной и не устареет. Она заставляет задуматься, определить свое кредо, свой характер, борется против пустого подра-

* Эту проблему в наши дни снова поставил со свойственной ему смелостью и парадоксальной остротой Арсений Авраамов², в то время как в 40-е годы прошлого столетия русский арабист Сенковский проникательно обсуждал эту проблему и глубоко проник в суть музыкальной интонации Востока³.

жательства, обогащает музыкальное сознание и творческий опыт. Мы не нужны Западной Европе в качестве эпигонов, но как завоеватели, использующие ее знания,— нужны. Мы нужны ей и как самостоятельные «изобретатели» (очевидным фактом является распространение музыки Мусоргского на Западе).

Проблема Востока, кроме того, возвращает нас к мыслям о песенности и проблеме мелоса. Это приводит нас еще к трем проблемам, которые уже были обозначены выше: к музыке русского Севера, к памятникам музыкальной культуры Москвы XVII века и к музыке крепостного быта. По своей сути это центральные проблемы русского музыкально-исторического исследования, так как на них пересекаются важнейшие дороги, ведущие к решению других вопросов, в основном касающихся истории развития нашей музыки и общерусской музыкальной культуры. Как можно теперь предвидеть, русская музыкальная интонация (т. е. процессы звучания музыки и их свойства), находясь на перепутьи между восточной и западной системами интонации и практикой интонирования, включает в себя постоянное внутреннее противоречие, раскрытие которого и составляет движущий принцип нашей музыкальной эволюции. Это ощущают и в Европе, и среди русских композиторов там выделяют таких, которые стоят ближе к европейской культуре, и тех, которые держатся от нее дальше. В моменты самоуверенности допускаются к общению только первые (Чайковский), во времена же духовного кризиса — вторые (как сейчас в случае с Мусоргским), приписывая им свойства «живой воды».

Трудно в данной статье изложить в подробностях смысл кризиса. Вкратце же дело обстоит так: техника воплощения в западно-европейской музыке настолько переросла запасы материала и методы его обработки, что нечего преодолевать. Имеется только один выход, а именно: расширение возможных тоновых комбинаций и соотношений, хотя бы и путем внесения нового свежего материала извне или разложением системы темперации. Так обстоит дело на Западе. У нас же, напротив, кризис происходит, с одной стороны, от неосознанности русской системы интонации, с другой — от механического приложения не только технических приемов, но и методов проработки, чуждых своеобразному народно-песенному материалу. Весьма поучительной в этой связи является история «петербургского» периода русской музыки.

Это признание, например, выставляет творчество Глинки в несколько ином свете, чем прежде. Раньше считалось, что до него никто не мог так верно услышать народные интонации, другие лишь искажали их. Это неверно. И. Прач уже в свое время был уверен, что как раз то, что делал он, было стилистически верным, ибо именно так в то время слышали песню. На эпоху Глинки приходится момент, когда, несмотря на сознательное применение иноземной интонации, могло уже вос-

приниматься и своеобразие собственной. Этот подготовительный период привел к тому, что Глинка при обработке русской интонации не только применял технические достижения, но — что не менее важно — был склонен воспринимать народное творчество не как исторически специфические реалии, а как художественный материал, обладающий огромной ценностью сам по себе.

Исследование перехода интонации бытовой музыки в материал художественной музыки является одной из интереснейших стилистических проблем. В качестве примера укажу на роль, которую в русской музыке играют ритмы (и даже интонации) колокольного перезвона как бытового элемента, пронизывавшего слух с детства. Означенный процесс, связанный с изменениями в социальных отношениях (переход гегемонии от барства к бюрократии, что изменило структуру «салонов» — точек соприкосновения бытовой и художественной музыки, т. е. музыкальных потребностей и музыкального производства), с особой остротой происходил в «петербургский» период. Ситуация еще более осложнилась с проявлением славянофильских тенденций. Но начались эти процессы гораздо раньше, в Московии XVII века и главным образом в области культовых песнопений. Об этом говорят нам памятники. К сожалению, нам не хватает памятников светского направления музыкальной жизни того времени, и возможно, только лишь на основании поздних записей в собрании Кириши Данилова можно попытаться отыскать какие-либо признаки более раннего процесса европеизации и художественной кристаллизации продуктов повседневной музыки.

Проблема XVII века, «проблема музыкальной Московии», заслуживает самого внимательного рассмотрения. Она же тесно связана с современной проблемой музыкального Востока и, что особенно важно, от XVII века приходят реально существующие стремления к осознанию своеобразия русской народной музыкальной системы.

Корень добра и зла русской музыкальной культуры в том, что она европеизирует русскую повседневную музыку. Но так как большая часть нашей музыки является именно бытовой, то эта последняя всегда противоборствовала течениям «высокого стиля и европейского вкуса». В этой борьбе на сторону повседневности встали даровитые люди, которые справедливо считали, что в русской музыкальной бытовой интонации есть особенности, которые нельзя подчинять без разбора европеизации и выявлять их средствами европейской системы интонации.

«Европеизация» нашего мелоса и музыкальная техника, пришедшая с Запада, ни в коем случае не обозначает, что наш путь является исторически неверным. Я говорю здесь лишь о правомерности попыток противопоставления медленного эволюционного развития своеобразных черт русской музыкальной интонации посредством применения западных методов выраже-

ния собственному композиторскому искусству и собственной музыкальной идеологии. Я утверждаю, что эти попытки были тесно связаны с музыкой быта и не могли поэтому получить логически прочные основы, на которых держится рационалистическая система западной музыкальной интонации*.

Таким образом, тем композиторам и исследователям, которые инстинктивно чувствовали возможность самобытного интонирования (не узко национально-самобытного, а как начала, способного расширить и углубить европейскую систему звуко-соотношений), трудно было рационально обосновать свои выводы и, например, преподавать русскую систему голосоведения, русский контрапункт и т. п. Сфера, на которой они базировались, главным образом это — музыка устной традиции, а в последней, как известно, иррациональное начало (то, что не фиксируется в европейской системе записи) занимает важнейшее место**.

Дело в том, что, с одной стороны, сравнительное музыковедение в союзе с акустикой уже теперь суммировало громадное количество материала и перешло к обобщениям в такой сфере, в которой немного десятков лет тому назад все казалось иррациональным, недоступным исследованию и даже недостойным внимания (сфера музыки народов первобытной культуры). С другой стороны, стремления современных западно-европейских и русских музыкальных исследователей и композиторов и опыты сочинения четвертитоновой музыки свидетельствуют о непереносимом желании выйти за пределы рациональной системы интонирования, являющейся созданием XVIII века, т. е. своего рода «системой просвещенного абсолютизма» в музыке.

* Эти попытки со временем приобретут еще большее историческое значение, так как их связь с общественной жизнью predetermined: в такой огромной стране, где имелся не один, а несколько «звуковых языков» и где городская музыкальная культура была слабо развита, естественно преобладало бытовое отношение к музыке, которое видело в ней средство непосредственного эмоционального общения, а не только созерцательно-интеллектуальное наслаждение. Замкнутость и обособленность сельского песенного искусства содействовали сохранению и стилизации архаической и языческо-культовой песни, которая проникала в город через усадебную культуру и господскую челядь. Процесс пролетаризации деревни постепенно привел к разрушению старого образа жизни, а с ним вместе и к сдвигу старой песенной интонации. Город не пошел вовремя в деревню со своей музыкальной культурой, отсюда и происходит двойное неблагоприятное явление: изоляция городской бытовой музыки от здоровой деревенской почвы (стилизация крестьянской песни в художественной музыке шла в иной среде) и, с другой стороны, поглощение деревней жалких отголосков музыки высокой культуры. Тем не менее, деревня и в этих условиях создала свое преломление современности в интонационной системе частушки.

** Иррациональное в народной и бытовой музыке — это, во-первых, натуральные звукоряды и характерная богатая интонация с глissандо, тончайшей нюансировкой регистровых переходов, с неуловимой гибкостью ритмических очертаний, а затем преобладание импровизационно-исполнительского творчества в процессе интонирования над творчеством для-ради записи на «веки-вечные».

Как бы там ни было, но тенденции современной музыки упрямо направлены к полилинейности и к «динамической» системе интонирования, в которой «гармония» не механически приписывается к голосу (принцип одряхлевшей монодии), а составляет с ним в целом как бы напряженную атмосферу, ибо таковы свойства гармонии, вытекающей из мелоса или подголосочно-полифонической системы (впрочем, это знала еще западно-европейская лютневая музыка при всем своеобразии ее чисто гармонического склада).

Другая область тенденций современной музыки — полиритмия и с ней упорно стремление к *механизации* выражения, к точнейшему ритмическому рельефу, к определенности и четкости работы каждого элемента, организующего музыкальную ткань. Если вслушаться в гениальную партитуру современности «История солдата», то ее конструкция поражает интеллектуальной обоснованностью, а ее внеэмоциональная природа или, вернее, динамически безличная выразительность приводит, по ассоциации, к мысли о статуарности позы и суровой механичности русского танца и о холодном «бездушии» процесса интонирования народной песни ⁴.

Я хочу сказать, что исследование музыки стоит в данном отношении на пороге интереснейших проблем, что современные точные методы сравнительного музыкознания дадут возможность не только зафиксировать все кажущееся «иррациональным», но и помогут обосновать современные творческие устремления и расширить средства воплощения художественной музыки. Расширить, чтобы они интонировали в созвучии с гигантским размахом всей современной культуры, как в свое время симфонии Бетховена, охватывая все большие пространства, чем это удавалось его предшественникам, стали созвучными не только своей эпохе, но и на много лет. И я позволю себе предполагать, что то иррациональное, что содержится в русской современной музыкально-эмоциональной стихии и в интонациях старинной песни, окажется общечеловечески ценным... Из мнимого противодействия музыкальной культуре Европы вырастет единое обобществляющее звукомировоззрение. Это и будет обозначенным мною выше путем. Новый ряд композиторов и исполнителей принесет с собой новый материал, о свойствах которого можно сейчас лишь догадываться.

СОВРЕМЕННОЕ РУССКОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ И ЕГО ИСТОРИЧЕСКИЕ ЗАДАЧИ

⟨...⟩ Необходимейшие теоретико-познавательные проблемы тесно связаны с функционированием при Разряде [истории и теории музыки Института истории искусств] акустической ла-

боратории, с предполагаемым оборудованием опытного музыкально-этнографического кабинета и с намеченными в ближайшую очередь исследованиями в области сравнительного музыкознания и инструментологии. Это — области, которые сейчас все более и более привлекают к себе внимание западно-европейских музыкальных исследователей, в силу конкретности их заданий (фольклор, музыкальный быт и музыкальная культура рас, племен, народов и цивилизаций) и научной точности их методов.

В плане сравнительного музыкознания стоит изучение музыки как важного социального фактора, как языка (следовательно, как одного из средств взаимного общения). Поэтому отпадает представление об европейской художественной музыке как об альфе и омеге всей музыки, как о главенствующей и единственно прекрасной сфере звукового искусства, как о мере, которую надлежит измерять и оценивать все прочие многообразные проявления музыки во всем мире. Сравнительное музыкознание не может считаться с эстетическими оценками — оно изучает музыку как физический, биологический и социальный фактор, как бытовое явление, всякое *проявление* которого должно быть наблюдаемо, описано, зафиксировано и суммировано. Накопляемый постепенно материал фонограмм помогает исследователям анализировать, устанавливать связь и обобщать изученное на основании непосредственных данных, не прибегая к обязательному переводу на европейскую систему звукосоотношений. Признано право на эволюцию за многообразными ответвлениями музыкального языка, как равноправными социальными факторами и «выразителями» эмоциональных состояний. Этим, само собой разумеется, несколько не умаляется ценность великих достижений европейской музыки. Но самый факт открытия «новых» музыкальных культур весьма знаменателен.

⟨...⟩ Какую эпоху русской музыки следует взять за образец? ⟨...⟩ Надо остановиться на народной музыке. На частушке? — продукте нашей бытовой-городской культуры, которая сумела дать деревне гнуснейший материал? На старинной песне? Спору нет, ее надо вернуть деревне, на ней следует воспитать новый художественный вкус масс. Но сделать это не так легко, как кажется, а навязывать директивно нельзя.

Современный город уже настолько отвлек рабочего и крестьянина от архаического языка народной песни (к тому же, по ассоциации, вызывающей в его сознании связанные с ней изжитые бытовые отношения), что должно пройти еще много времени, прежде чем песня в переработанном виде займет соответствующее ей место в музыкальном обиходе фабрики и деревни. Заботы об этом надо предоставить органам, ведающим музыкальным образованием, — школьным и внешкольным. Я несколько не сомневаюсь в том, что как только широкие

массы рабочих и крестьян усвоят основы музыкальной европейской культуры и современной музыкальной техники, возродится подлинно народная русская музыка — не архаизованная и не стилизованная по изжитым схемам, а реально народная, ибо ее творцами будут сами крестьяне и рабочие. Какой именно будет она — трудно сказать. Но с уверенностью можно ожидать, что не узко национальной, хотя и не лишенной своеобразного русского отпечатка, как это и было до сих пор с русской музыкой. Говорю так с полным убеждением в естественной последовательности и неотразимости хода вещей, хотя несколько этим не умаляю достоинств старинной народной русской песни, которую сам горячо люблю и как музыкант высоко ценю.

Надо смотреть действительности прямо в глаза: песня народная — сейчас только стилистический материал. Нельзя заставить современное музыкальное сознание сузить свой горизонт до ступеней чистой песенности. Но нельзя, конечно, не выставить в противовес европейскому искусству звука, в целях обогащения его, своеобразия нашего музыкального языка. Как это сделать? Только в равной борьбе...

⟨...⟩ Насколько на своих вершинах музыка почти отрывает-ся от быта и сама диктует ему условия восприятия, настолько в быту в употреблении только такая музыка, которая легко подчиняется любому прихотливому эмоциональному воздействию. Она действительно общедоступна, пользуется немногими привычными, усвоенными множеством людей, звуковыми сочетаниями, которые, опять-таки, в силу привычных ассоциаций, вызывают соответствующие переживания. Это музыка — непосредственно воздействующая на чувства, музыка «души».

В такой музыке преобладает устная традиция, импровизация на основе некоторых излюбленных последовательностей, а интерес непосредственного воспроизведения (при легкости исполнения) доминирует над сложностью композиции, над архитектурным воплощением и письменной кристаллизацией. Это — бытовая музыка: музыка «дурного вкуса» для специалистов и знатоков; музыка сердца для массы людей, выражающих в ней и горе, и радость; музыка, являющаяся настоящей жизненной потребностью и оправдывающая своим существованием для масс и высшую музыку. По своей формально-художественной ценности она — явление обывательское, по своей непосредственной эмоциональной выразительности она — жизненная ценность. Прибавлю: и сильная. Сильная, потому что нередко успех и долголетие произведений «музыки высокого стиля» в той же социальной среде зависят от качественной примеси в них вот этой самой «обывательщины» — элементов общезначимых, непосредственно вызывающих эмоциональные реакции или, иначе говоря, элементов, понятных множеству людей: звуковых символов, к которым привык слух, пассивно их воспринимая.

⟨...⟩ Почему же важно именно для русского исследователя музыки понимать бытовую музыку? Укажу лишь на несколько фактов. Во-первых, без этого никак нельзя понять начального периода русской оперы и русского романса, где бытовой элемент занимал важное место. Не понять, далее, ни Серова, ни Чайковского. Во-вторых, преломление народной песни сквозь городской быт и его музыкальные тенденции наложило своеобразный отпечаток на русскую художественную музыкальную лирику. Этот процесс в свою очередь тесно сплетался с воздействием цыганской песенной стихии, сыгравшей громадную роль в «эмоционализации» музыкальных (прибавлю и поэтических: Полонский, Блок) потребностей и вкусов русской интеллигенции. Вопрос мало изученный*, но острый, и пройти мимо него — значит выказать полное непонимание проблемы роста и развития музыкального материала: даже вершины художественной музыки питаются музыкой быта, и процессы, совершающиеся в последней, отражаются на творчестве композиторов-индивидуалистов.

⟨...⟩ Наша народная песня — общепризнанное богатство, лежащее все еще под спудом (так мало сделано, в общем, и в направлении собирания и научно-точной фонографической записи и в направлении планомерного ее изучения)**.

ИЗ ОБЛАСТИ ЮГОСЛАВЯНСКОГО НАРОДНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ И ВЗАИМОСВЯЗИ РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ МУЗЫКИ

(Экскурсы)

Мысль об экскурсах в область русского музыкального славяноведения сложилась во мне очень давно, ибо мне всегда

* Не предвешая его решения, скажу только, что по моим наблюдениям здесь происходил своеобразный «обмен веществ»: русский песенный материал «эмоционализировался», а цыганская песня скорее «схематизировалась». В итоге процесс «руссификации» победил. Наш цыганский романс стал очень похожим на русский сентиментально-чувствительный романс. Образовалась «смесь», до сих пор еще не потерявшая своего эмоционального воздействия и в столицах, и в провинции.

** Что касается области русского народного инструментального творчества — это труднейшая проблема музыкальной этнографии. Труднейшая уже по причине малочисленности сохранившихся записей и, затем, по отсутствию у нас серьезных исследователей в области инструментологии в том плане, как этот интереснейший предмет изучается на Западе. Справедливость требует отметить, что в данном отношении Разряду истории и теории музыки принадлежит почин включения в исследовательскую работу и этой важнейшей дисциплины музыковедения, представленной у нас, главным образом, старыми работами Фаминцына, Петухова, Привалова и в недавнее время полезной, но компилятивной книжкой Браудо («Основы материальной культуры в музыке», М., 1924).

казалось, что область эта содержит в себе крайне существенное для русской национальной музыкальной культуры содержание; что отголоски «славянских музык» в русской музыке являются в своем историческом значении и своей, можно сказать, непрерывности гораздо более существенными и значительными (и даже в области культовой музыки далеко не узокультовыми, а лишь в силу ряда условий приспособленными для культа), чем это казалось. Сделано в данной широкой области совсем немного. Но современные события требуют совсем иного аспекта на содержащийся в ней — в сфере музыкального славяноведения — круг явлений (круг, все более расширяющийся), и потому немного сделанное в свою очередь не удовлетворяет, вызывая к пересмотру и восполнению. <...> Мои экскурсии — всего лишь тропинки и наметки. Даже собиравшийся постепенно мною, находившийся у меня собственный материал частью рассеялся, частью погиб, а материалы, имеющиеся вовне, не всегда доступны. Словом, недостатки экскурсов мне ясны, известны и понятны. Но я все-таки записал их, так как, мне думается, они своевременны, а время — сейчас особенно — не ждет: пусть эти экскурсии дадут толчок и для более плодотворных и обстоятельных. Но позволяю себе надеяться, что в них, при всем несовершенстве и лакунах, сейчас неизбежных, есть мысли, наметки и догадки, которые могут заинтересовать.

В истории русской музыки линия взаимодействия с общеславянской длится издавна — это известно. Но ее идейные оттенки расчленены и выяснены мало. Светская русская музыкальная культура в XVIII веке, особенно при Екатерине II, затем в XIX веке, в очагах дворянской музыкальной культуры александровской поры, упорно акцентировалась на русско-славянской интонационной стилистике, сперва на неких общеевропейско-классических интонациях в «переплете» с российскими и славянскими интонациями песен и кантов. Можно говорить о некоем ододержавинском направлении в музыке. По мере развития в литературе сентиментализма, а затем наплыва романтических веяний славяно-российское стилизаторство, вызванное вполне понятными политическими причинами, встает на все более и более конкретную почву, превращаясь в стиль, в котором популярные славянские песенные интонации и ритмы уже у Верстовского суммируются в некий общезначимый и общепонятный интонационный комплекс или своего рода словарь, из которого черпает большинство композиторов. *Славянское* (вернее, российско-славянское) у Глинки занимает весьма значительное место, а в «Руслане» обнаруживается как ярко обобщенное — думаю, что и преднамеренно выпуклое — явление во всей тематике эпического Киева.

Линия эта поддерживается у Серова в его «Рогнеде», принимает новые очертания у Балакирева, которого можно на-

звать композитором-славистом и, наконец, красиво на почве народно-поэтических воззрений славянства расцветает у Римского-Корсакова, проходя сквозь все его творчество и тесно сплетаясь с русско-национально-песенной направленностью.

Но все это лишь одна сторона явления. Есть и другие в данном музыкально-культурном многограннике. И среди существенных — ясно намечающаяся связь русской песенной культуры с многовековой и многоликой культурой мелоса Средиземноморья и далее к античности. Тут в новом аспекте выявляется и роль музыкального византизма, и открываются богатые перспективы в отношении истоков и взаимодействия музыки славянства с «музыкальными языками» Кавказа и Армении⁵.

Далеко не таким сильным выступает итальянское влияние: наоборот, Италия питалась у южного славянства и так называемого Ближнего Востока, — присредиземноморья и причерноморья.

Углубляясь далее, скажем, что поражающее всех мелодическое богатство музыкальной культуры Вены эпохи великих венских классиков музыки не может быть объяснено без осознания пышного и давнего оседания глубоких пластов славянской песенности в прилегающих к этому музыкальнейшему городу славянских странах. Общеизвестна выдающаяся музыкально-организаторская роль и значение чешской культуры в данном отношении; сейчас, пожалуй, одним из центров притяжения для русского исследователя становится музыкальная проблема Балкан, с их девственными залежами народно-песенных культур и нитями высокой культуры интонаций и ритмики, образно-пластической, тянущимися к античному мелосу трагедии и массовой хоровой лирике.

Я завидую нашим будущим музыковедам, которые будут входить в этот лабиринт музыкально-народных культур с богатейшим запасом точных знаний и критическим опытом.

Стоя сейчас всего лишь на пороге этого лабиринта, я испытываю уже радостное чувство от сознания несомненности прочных всечеловеческих связей русской и славянской богатейших народно-песенных культур с прекрасными источниками мелоса — как интонационно-выразительного языка человечества, языка, столь глубоко противоположного в своем исконном гуманизме всем личинам фашизма с его цивилизованным варварством.

Что касается возможности нового приближения к проблеме античной ритмики как эмоционально-образной пластики с точки зрения ритмоинтонаций русско-славянской народной песенности и форм массовой хоровой лирики*, то мысли в данном направлении у меня были столь тесно связаны с пропавшей

* Включая область речитаций.

моей работой о ритме древнерусской живописи, что лишь восстановление этой работы, сейчас для меня затруднительное, даст возможность выполнить последующую — о новом аспекте в отношении античной ритмики. Упоминаю здесь об этой досадной лакуне потому только, чтобы вообще обратить внимание музыковедов именно на образно-пластическую выразительность ритма не только в исконных крестьянских обрядово-плясовых напевах, но и в более широкой сфере, ибо, например, следы *хореи* можно различить и в древнекультовой лирике. В особенности интересна своей ритмоинтонационной содержательностью широко развернутая сфера сербского *коло* — хородовой плясовой песни. Вообще сербская народная песенность — одно из прекрасных достояний общечеловеческой лирической культуры, вклад народа, обладающего чуткой душевностью и высокими героическими помыслами.

Взаимодействие между музыкой западно-европейского славянства и русской музыкой всегда было осязательным, и в XIX веке все почти крупные явления русской музыки (Глинка, Балакирев и «Могучая кучка» едва ли не в целом) это обнаруживают.

В последний момент перед окончанием экскурсов, благодаря вниманию и любезности проф. Е. В. Гиппиуса, я имел счастье ознакомиться с исключительно содержательным по своей интонационной природе народным песенным сборником одной из областей Чехословакии*. Этот сборник народных песен вызвал во мне напряженный интерес, подтверждая ряд моих домыслов и прогнозов о песенной народной культуре этой музыкальнейшей страны. Интонационная свежесть, тонкость песен — при наличии чуткой, крайне детализированной записи — просто не поддается описанию и ускользает от читателей. Напевы этого сборника изданы не в обобщенно-схематизированном, а в интонационно-нюансированном облике, что достаточно редко для изданий западно-европейских народных песен. Тем самым глаз уже видит, как *песня поет*, как дышит напев, — наполняясь дыханием и растворяясь: раскрывается жизнь мелодии, сцепленной из обаятельнейших напевов, ярко-славянски колоритных. Любопытна в некоторых из них переключка с глинкинской мелодикой (причем о каком-либо взаимознакомстве тут не может быть и речи).

Не смея далее задерживать внимание читателя, я заканчиваю предисловие на данном упоминании об одном из привлекательных побегов народной лирики славянского Запада, хотя еще о многом хотелось бы здесь вкратце рассказать, соприкасаясь со славянской музыкой под воздействием великих событий современности и особенно с точек зрения молодой советской культуры.

* Eva Studeničova spieva. Z piesňovej zbierky Karla Plicku. — Brno, 1928,

О НАРОДНОМ МУЗИЦИРОВАНИИ ЮГОСЛАВИИ

(Из введения в русское музыкальное славяноведение)

Интереснейший и глубочайший по содержанию своему и истокам музыковедческий объект: югославянское народное музицирование как единство «устного творчества-исполнительства». В своем интонационном богатстве и многонаправленности, в своих далеких истоках и пышном окружении народная музыка Югославии поражает не только жизнеспособностью и жизнеупорством, а также лирической цветистостью и красочностью своих «диалектов», но и сохранением давних общечеловеческих традиций и, что особенно существенно, — *закономерностей* становления интонационного искусства слова-тона, — традиций и закономерностей, фиксировавшихся веками в культурах Средиземноморья, откуда в итоге сложных вековых «прорастаний» выросла и европейская музыка, как величайшее завоевание человечества — как симфоническое искусство.

Культура музыкально-интонационная в пределах народной музыки устной традиции отслоилась во многих странах как продолжительная и запаздывавшая по отношению к быстрой (относительно, конечно) эволюции музыки профессионально-письменной. В различных странах это происходило по-разному, с различным отношением к своему собственному народному наследию (процесс очень важный и особенно счастливо сложившийся для русской музыкальной культуры).

Переход от народного устного интонационного искусства к индивидуально ярким явлениям музыкального творчества совершался неоднотипно, но имел в себе всюду некие непреложные *закономерности*. И в данном отношении, скажем, деятельность трех «выдвиженцев» национальных музыкальных культур XIX столетия: Глинки — Сметаны — Грига, при всем различии их индивидуальностей и культур, их выдвигавших, содержит в себе общие предпосылки.

В эволюции югославянской музыки, по вполне понятным государственным причинам, запоздал процесс централизации музыкальных диалектов — поместно-национальных и племенных. В этом отношении явление Глинки у нас было подготовлено XVII и особенно XVIII веками развития русской музыкальной культуры из устного искусства интонирования и «распевного стиля» и всей вариантности диалектов — в централизованное (по своим установкам и принципам формирования) искусство музыки. В свое время этот процесс централизации поместных музыкальных диалектов своеобразно пережили и западно-европейские страны: Италия, Франция и Германия. Раньше всех и исчерпывающе — Италия. Во Франции большую роль в этом становлении сыграл Париж, центр художественной культуры, и его *песня*. Характерно, что во Франции процесс

«собрания» или централизации музыкальных поместных диалектов не закончился до сих пор: достаточно хотя бы кинуть взгляд в официальные школьные сборники французских народных песен по департаментам и в какой-нибудь обстоятельный сборник народной музыки отдельной крупной области страны*.

Но не буду здесь отвлекаться и вдаваться в подробности. В данной работе я вполне сознательно рассматриваю очень широкую тему народного музицирования в Югославии преимущественно сквозь XIX век и с «птичьего полета». Моя цель — вовсе не описание, подробное, этого музицирования, а обнаружение через него причин запаздывания в этих странах централизации музыкальных интонационных диалектов. Эта централизация несколько сдвинулась после империалистической войны, но не настолько, чтобы соперничество обособившейся Болгарии не служило тому препятствием. Как происходит этот процесс — раскрывать здесь я не в состоянии. Во всяком случае укажу, что тот же процесс централизации музыкальных диалектов (устного народного музицирования по областям и племенам) в Чехии совершался и совершается, не воспрепятствовав чешскому музыкальному возрождению последних десятилетий — вплоть до мрачного периода фашистского нашествия. В Польше один Шопен в данном отношении сделал больше (как «централизатор народно-музыкальных диалектов»), чем большая плеяда других индивидуальных мастеров музыки. А наш Глинка даже смог выйти за пределы национально-ладовой «централизации», внеся в эволюцию ладового строительства Европы в свое время никем там не замеченное, но теперь, в ходе истории, вполне оправдавшееся, закономерное, «свое» слово.

⟨...⟩ То, что в одном старинном сербском журнале («Србска новина — магазин за художество, книжество и моду») в конце 30-х годов прошлого века можно было прочесть о значении родного — сербского — языка, вполне приложимо ко всему народному музыкальному искусству теперешней Югославии и уж безусловно к интонационному содержанию сербской — в широком смысле — песенности: «...Народ, не любящий и с презрением отвергающий свой язык, ущемляет себя и готовит себе жалкую участь. Язык укрепляет, одушевляет и оживляет народную душу. В нем — величие, слава, блеск народности, и потому не может никакой народ прославиться без языка, и каждый должен его возделывать, украшать и обогащать». Впечатление, возникающее от знакомства с народной песенностью

* Например: *Anthologie du chant scolaire et postcolaires*. Publiée sous la direction de la société française «L'art à l'école». Paris. Au Ménestrel, Tiersot J. *Chansons populaires des Alpes Françaises. Savoie et Dauphiné*. 1903. Grénoble et Moutiers⁶.

Югославии, всегда насыщено душевным теплом, источаемым несказанной мелодической проникновенностью напевов, именно их эмоциональной красотой. Ощущением жизни веет от них: значит, в них живут, бережно хранимые, народные мысль и чувство, живут, волнуя и внушая веру в неискоренимость народной духовной культуры.

У Герцена в «Кто виноват?» есть удивительное по глубине мысли описание, как слушается *даль*: «Отчего все это издали так сильно действует на нас, так потрясает — не знаю, но знаю, что дай бог Виардо и Рубини, чтоб их слушали всегда с таким биением сердца, с каким я много раз слушал какую-нибудь протяжную и бесконечную песню бурлака, сторожащего ночью барки, — песню унылую, прерываемую плеском воды и ветром, шумящим между прибрежным ивняком. И мало ли что мне чудилось, слушая монотонные, унылые звуки; мне казалось, что этой песнью бедняк рвется из душевной сферы в иную, что он, не давая себе отчета, оглашает свою печаль, что его душа звучит потому, что ей грустно, потому, что ей тесно, и пр., и пр. Это было в мою молодость!».

Прибавлю: потому, что в народном напеве слышатся и дальняя жизнь, жизнь веков, душевная даль. Ночное сосредоточение и издали доносящаяся песня — даль пространства — только усиливают ощущение «дали эмоциональной», концентрированной в песенном напеве человечности. Сколько людей с колыбели до смерти провели жизнь с каждой из исконных народных мыслей-интонаций, сложившихся в любимые мелодии. Никогда не «стирающиеся», они свидетельствуют глубже и неизгладимее, чем старинные монеты, о пережитом *человеческом*, ибо интонируют они *быль души*, интонируют всегда свежо, всегда эпически прекрасно...

В этом отношении впечатления, испытанные Герценом от русской песни-думы, слышимой из уст народа непосредственно, вполне отвечают впечатлениям целого ряда путешественников — людей различного положения и склада души и мысли — от югославянской песенности. Действительно, на мой взгляд, в ней особенно волнует душевная даль веков. Сербский народный мелос целомудренно эмоционален и в своей эпической лирике (героические песни), и в духовных стихах, культовых напевах, и в различного рода думах. О душевном богатстве лирики любовной и говорить не приходится: ее волнующая красота звучит всегда весенней свежестью и исконной радостностью древних обрядов и поверий*.

* Досадно мертвая книга (потому что лишена *интонационной* сущности в своем содержании и даже просто игнорирует слуховое восприятие, что абсурдно при данном объекте исследования) — Е. В. Аничкова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян» (СПб., 1903) — заключает в себе много ценного материала, раскрывающегося при знании «напевной стороны словесности».

«Под стенами Задеры (Зара в Далмации), в пристани, против самых главных ворот, ночью два славянина, сидя на своих лодках, на которых они привозили хворост для отопления, пели песни на сербском языке. Один запевал густым басом, а другой, спустя несколько тонов, подтягивал. Модуляции этого подпевалы чудны, дики, извилисты, кудрявы; голос его увивался около монотонного голоса запевалы, как плющ обвивается около дерева. В конце оба голоса сливались в один тон, пониженный в октаву против начального тона песни. Пение было так протяжно, странно, заунывно, что наводило тоску на душу. Я не мог понять содержания песни, но расслушал два слова: „милостив, исповедую“. Это пение совершенно оригинально; наипаче извивы и переливы голоса другого певуна поразительны... Пение несколько походит на игру волынки».

Данное описание — очень меткое — относится к 1842 году и принадлежит человеку, хорошо, чутко разбиравшемуся в интонационной культуре и вообще в устном музицировании, а также в родной и нашему народу «технике запева-роспева»*. По эмоциональному впечатлению тут есть сходство с герценовским: тесно душе! — а по манере интонирования — чем оно, это пение, не могло бы быть и русским?.. К сожалению, вторая запись из того же источника — свидетельство о народных танцах, связанных, по-видимому, с древнейшими языческими обрядовыми культами, — ничего не содержит касательно музыкальных интонаций.

Свидетельство такого рода — об обрядовых танцах и увеселениях славянских народностей вдоль и вглубь от Адриатического побережья — имеется немало у русских путешественников с начала XIX века, но, увы, без интонационно точных подробностей. Например, в материалах путешествия А. И. Тургенева и А. С. Кайсарова по славянским землям в 1804 году** можно прочитать (в письме А. И. Тургенева к родителям; 1804, 21/9 ноября, из Аграма или Загреба, — тогда столичный город Хорватии) любопытные строчки о сербских народных увеселениях, наблюдавшихся ими (Тургеневым и Кайсаровым) по дороге через Славонию в Хорватию из Вены:

В Дале: «...имели мы случаи видеть сербские народные увеселения, их пляски, музыку и даже быть на свадьбе их, которой обряды во многом сходны с нашими... Пляски их весьма просты, так же как и наши деревенские, а любимая и национальная музыка — волынка. Под унылый тон ее пляшут они гораздо охотнее, нежели под скрипку, и всегда веселы, хотя мало имеют причин веселиться; но Славянин поет, дондеже есть...» (с. 54 упомянутого выпуска). Не надо понимать «уны-

* Книга бытия моего, дневники и автобиографические записки епископа Порфирия Успенского, т. I (СПб., 1894), с. 40—41 и, далее, 92.

** Архив братьев Тургеневых, вып. 4. Пг., 1915.

лость», «уныние» напевов и пения здесь, как и в других свидетельствах, эмоционально буквально: подобные эпитеты рождаются большей частью из слухом творимого сравнения господствующего европейского мажорного лада с исконной песенной ладовостью древнейших стадий музыки устной традиции (не только так называемых средневековых культовых ладов). Каждая древняя диатоническая попевка звучит минором для слуха, насыщенного мажорностью и интенсивностью вводнотонного восхождения. Отсюда несовместимость впечатлений: «унылое пение» и «всегда веселы»!.. А между тем, достаточно раскрыть хотя бы сербский культовый обиход и вслушаться в светлую свежесть его напевов, в их плавное течение, величаво-мягкое, чтобы ощутить нечто весьма обратное «унынию» *.

В начале 60-х годов прошлого века отдельными выпусками появились записи сербского церковного пения, правда, далеко не исчерпывающие попевочных богатств и характерных оборотов сербской «распевности»; но они позволяют ощутить в их складе и интонации песенно-народную основу с ее благородной пластичной «осанкой» мелоса,— в чем чувствуются «вековая душевная даль», традиции, испытанные неисчислимо кратным слуховым отбором поколений...

Продолжим еще свидетельства путешественников.

В любопытной книжке Владимира Броневского «Путешествие от Триеста до С.-Петербурга в 1810 году» (Москва, 1828), — хотя главный акцент впечатлений автор делает на Венгрию, но со множеством славянских инкрустаций,— имеется несколько зарисовок, касающихся интонационных впечатлений среди исконно славянской народной бытовой жизни (в Крайне-Карнополии — древней Северной Иллирии). Броневский отмечает обряды, сохранившиеся от языческих времен, и в числе их исконные «пляски под песни» вокруг огней в Иванову ночь **. «...Сватовство и свадьбы почти не разнятся от наших... Хорошодные пляски также сходствуют с нашими... Между горожанами в употреблении вальс. Скрипка или гудок, цимбалы, кларнет и сопелка составляют их мусикийские инструменты» (с. 31—32). В дальнейшем изложении путешествия — уже через Венгрию — не раз встречаемся с указаниями на упорное культивирование славянами хоровода в многообразном преломлении и на музыкально-танцевальное сопровождение

* Даже формально и, вместе с тем, в наивно-школьно-примитивной гармонизации напевы эти (уже самым фактом преобладания выбора для них фа-мажорной и соль-мажорной тональности) свидетельствуют об излучаемой ими ясности, тепле и свежести.

** «На вершинах гор и перед каждым домом зажигают костры дров или бочки со смолою и вокруг их огней пляшут под песни, — по мнению автора записок, — вообще не имеющие ни смысла, ни рифмы» (с. 29 упомянутой книги), т. е., вероятно, с преобладанием очень давних, потерявших явное значение припевов или восклицаний.

свадебных обрядов, тождественное на громадном протяжении,— всюду, где имеются следы давнего славянского быта.

Но если взять поворот на восток от Адриатики и от местностей, о которых шла сейчас речь, к населению, прослоенному греками, то и там вокруг основных обрядовых народных действий музицирование носит сходный характер. В русской литературе имеются очень талантливо — К. Леонтьевым — написанные очерки-рассказы «Из жизни хритиан в Турции 60-х годов». По красочности, жизненной сочности и свежести материала эти очерки остаются непревзойденными. Именно они указывают на широкую протяженность югославянской культуры и ее жизнеупорство, с одной стороны, а с другой — на ее, по-видимому, давнюю связь со всей культурой Архипелага и Средиземноморья. Сам автор в предисловии к изданию повестей своих 1876 года говорит, что хотя собранные им наблюдения — из новогреческой жизни и «югославыне являются в них разве мимоходом», но «в *общих чертах* эти рассказы могут дать приблизительное понятие и о быте славян в Турции» *. Я бы прибавил в отношении бытового народного «плясования» и музицирования, что не только в общих чертах, но и в деталях очерки Леонтьева звучат убедительно ярко. И в повестях из эпиро-албанской жизни, как и в описаниях критского быта, повсюду раскинуты подробности о бытовом музицировании и танцах, сходные с тем, что происходило и происходит по побережью Адриатики. Их красочно-жанровая прелесть позволяет расслышать за собою уходящие в даль веков связи с давними-давними танцевальными и музыкальными культурами и античности, и всего Леванта ⁷, которые превзошла славянская песенная лирика во всем ее, все еще не поддавшемся анализу, многообразии.

Одно из громадных упущений музыкознания — это едва ли не полнейшее небрежение и отсутствие интереса к музыкальным культурам не только Архипелага и так называемого Ближнего Востока и вообще Средиземноморья, но особенно к сокровищам народного устно-музыкального творчества Балканского полуострова и, тем более, славянских побережий Адриатики. Досаднее же всего невнимание к сербскому мелосу, всосавшему в себя и переинтонировавшему заветные лирические думы славянства, связавшему их и с восточными влияниями, и с Византией, и, по-видимому, с просочившимися сквозь века ритмоинтонациями древнегреческой культуры.

О сербских певцах героико-эпических сказаний сербского народа я знаю по устным рассказам и, судя по ритмам стихов и по напевам,— интереснейшие подробности, особенно в отношении интонационной выразительности. Сопровождая свое пе-

* Данные строчки из предисловия и дальнейшие фрагменты цитирую по Собранию сочинений К. Леонтьева, т. II. М., 1912, изд. В. М. Саблина.

ние игрой на гусле*, сербские «рапсоды» поют о великом прошлом народа (особенно любимой темой является сказание о злосчастной для сербов битве на Косовом поле — 1389 год, — приведшей страну под турецкое иго) и былины о подвигах народных героев-юнаков.

«...В гостинице, в которую привели меня мои новые знакомцы, было оттуда несколько сербов. Один из них был с гуслой и по просьбе публики заиграл нам сербские песни. Странное впечатление производят звуки этого инструмента и сопровождающее его пение. Вы слышите какой-то однообразный, хриплый скрип, который варьируется только понижениями и повышениями, ускорениями или замедлением темпа; нет тут ни аккордов, ни гармоний — это идет все один и тот же голос. Певец, сначала уставившись в свой инструмент, начинает вдруг высокою сильной нотой какое-то воззвание, потом откинется назад, поднимет голову кверху, к небу, как будто взывая к нему и припоминая, обрывает стоном и смолкнет; а в это время только быстрее забегает смычок, громче и выше захрипит и застонет струна; потом опять начнется мерное движение, и опять из груди певца вырвется прежняя высокая нота, не сходя с которой он поет уже речитативом довольно долго, покуда не дойдет до патетического места, на котором он снова обрывает речь и только застонет, и этот стон как бы эхом отзывается в потупившихся слушателях.

Пел он сначала про Бановича Стахию, и эта песня без перерыва длилась более часу. Сколько ни было публики, все молчало, лова только слово, выдающее юначество сербского героя, и сопровождая его возгласами одобрения.

Запел он про царя Лазаря и жену его Милицу, про Косовскую битву. Тут уж не было почти речитатива: проговорит он два стиха, и обрывается его речь стоном, бьют об полы руками все присутствующие сербы, все шевелится и стонет. Эта короткая песня длилась также до часу, благодаря продолжительным паузам, потому что певец собирается с силами, чтобы вытянуть из себя слово, собирается с духом и публика, чтобы выслушать это слово, которое, что ни дальше, становится все тяжелее и грознее.

Добавление в виде рефрена: „Думаю, погиб он также“ сопровождалось паузами, которые наполнялись стоном и судорожно быстрым движением смычка. А когда дело дошло до Вука Бранковича, что выдал царя на Косове, и пропел ему певец: „Проклят будь и род его и племя“, — „Проклят!“ — крикнули тут все и повскакали с мест, как будто бы ища изменника, предавшего все сербство⁸.

* Гусла (guzla — у Мериме), гусле (не гусли) — югославский струнный (однострунный) смычковый инструмент. Снимки и описание имеются у Курта Закса (Real Lexikon der Musikinstrumente) и у Привалова (Песнетворчество южных славян. — Русская музыкальная газета, 1913, № 7) и т. д.

Позже привелось мне слушать южно-русского певца Остапа Вересая⁹; его пение мне сильно напомнило сербских певцов; та же манера стонать, варьируя тем однообразную мелодию, выражать чувство не самой мелодией, а известным жалостным тоном голоса, его дрожанием под напором сильного чувства, что невольно сообщается слушателю и заставляет его забывать недостаток мелодии и самого голоса, слабого, старческого; вас сковывает то горе, которое, очевидно, охватило певца, душит его и заставляет его голос дрожать и прерываться, и вы слушаете, боясь шелохнуться.

Но разница есть, и весьма ощутительная, как в манере, так и в целом тоне и духе. В то время как южно-русский певец начинает тихо, с низкой, очень слабой ноты, так что вы едва уловите момент, когда он начинает петь, и потом уж возвышает голос и начинает им вибрировать, усиливая тон и чувство,—сербский певец сразу начинает сильною, высокой нотой, сразу возбуждает вас и потом уже разрешается скороговоркой, где каждое слово является отчеканенным, и им осмысливается чувство, выразившееся в первом возгласе. Южно-русская думка вас разжалобит, приведет в состояние грустной задумчивости; сербская песня доводит вас до отчаяния, и вас взрывает это чувство, не давая места никакому раздумью, потому, что остается только или победить, или со славой погибнуть...»^{*}.

С этим эпосом соперничает задушевнейшая лирика крестьянских трудовых, обрядовых и любовных песен, совершенно неисчерпанная сокровищница эмоционально изысканных — по своей проникновенности — напевов, лирика, принадлежащая как Сербии в ее обычном наименовании, так и сербам-хорватам, черногорцам, боснийцам и т. д. Так что в понятие: сербская народная музыка устной традиции необходимо включить *n*-ный ряд песенных и инструментальных «диалектов», из них отдельные — с чрезвычайно своеобразным характером; словом, от попевочных речитаций былинных рапсодов и горных архаических кличей-зовов и «призывных распевов» Черногории — до изысканнейшей по своим потенциям к современной гармонии и импрессионистски-смелому интонационно-интервальному содержанию игры хорватских деревенских дудочников^{**}.

У того же К. Леонтьева есть литературный портрет, очень типичный для всей популярной песенной культуры от Востока на Запад — от Эгейского моря к Адриатике и к Северу — пор-

^{*} См.: Ровинский П. Сербская Моравя. Воспоминания из путешествия по Сербии в 1867 г. — Вестник Европы, апрель, 1876 г.

^{**} О них имеются любопытные сведения в кратком, к сожалению, очерке в чешском музыкальном журнале «Темпо» (Listy Hudebni Matice, 1932, № 3/4): «Музыка хорватской деревни», Мирослав Крейчи. Любопытно, что приводимое в очерке описание пения хорватского рыбака, пения, доносящегося ночью с берега моря, совпадает по сути впечатления с приведенным мною выше фрагментом из «Книги бытия моего» русского наблюдателя начала 40-х годов прошлого века.

трет поющего грека в рассказе 1875 года «Капитан Илия». Ввиду типичности этого лирического отрывка и схожести с известными мне рассказами лиц, побывавших в Сербии и Хорватии, позволю себе привести его здесь для наглядности:

«Капитан Илия выходил часто под платан; садился и песни там пел с тамбурой*. Оденется получше, усы подкрутит, поет и как будто ни на кого не смотрит, а сам все видит. Пел он разное: и сельские, и городские песни знал, клефтские¹⁰ так пел, что ужас! О Джакке и о том, как две горы — Олимп и Киссамос между собою спорят, и говорит Олимп: «Молчи, Киссам... Ты! *турком стоптанный Киссам***. Я свободен; и на высоте моей сидит орел большой, и держит он в когтях своих молодецкую голову...» (стихами я, жаль, не помню!). И любовные пел разного рода. Одну хорошую, которую сочинили, не знаю где — в Афинах, или в Керкире, или в Стамбуле. Эту я немного знаю на память:

Как ветер лист увядший, пожелтелый,
Уносит вдаль, безжалостно гоня, —
Так еду я, мой друг осиротелый,
О! я молю, — ты не забудь меня.
Вода лазурная у берега дремала,
Была тиха спокойная волна,
Но ветер взвыл — и мутной пеной вала
Она о скалы бьет, стенания полна!..
Так и меня в далекую чужбину...

Было очень жалко слушать, когда он это пел.

И многие его с удовольствием слушали и утешались, и старики старые, и девушки все...».

Добавлю, что аналогичные приводимым стихам песни о расставании в сербской лирике имеют прекрасные элегические напевы; своеобразный их отпечаток наводит на мысль о далеких, далеких восточных мотивах и даже об арабо-испанских отзвуках, а вовсе не непременно турецких, как это принято утверждать. Словом, тут поет культура средневекового феодального Средиземноморья и Адриатики в сочетании с прирожденной распевностью придунайского славянства и сложных этнических пластов Черноморья. Лирика песен расставания нередко связана с «оборонной тематикой» и через эту сферу с массовой хоровой оборонной песенностью как Сербии, так и особенно Черногории. Является ли хоровая лирика славянским «импортом»

* По-видимому, речь идет об одной из популярных на Балканах разновидностей древнейшего струнного лютне-домброобразного инструмента — тамбура, чья родословная восходит к ассирийской эпохе, — занесенного в области Эпира, Македонии и на Адриатику вместе с исламом, и, возможно, что о турецком *tambur bulghari* или *тамбурице*. Играют на «славянском тамбуре» также плектром. (Примечание мое. — Б. А.)

** Вероятно потому, что Киссам (древняя Осса) ниже и доступнее Олимпа и около много турецких селений (примечание К. Леонтьева).

в прибалканские страны, в «междуморье» и «междуречье» (Дунай — Сава), или есть от нее арка, которая другим концом своим уходит в глубь веков и, быть может, в интонационно-загадочную хоровую лирику древнего эллинизма, — проследить мыслимо ли? Ведь «музыкальная археология» — понятие противоречивое в себе и вряд ли сумеет создать «летопись», подобную общеизвестным работам в археологии Средиземноморья и Адриатики, да и что-либо подобное уже сделанному русскими же исследователями в области, скажем, древней живописи (иконописи). Музыканту тут почти все надо начинать с азов, несмотря на наглядную помощь, оказываемую множеством напевов и особенно изучением их ритмоинтонационного строя.

Перспективно тут можно сказать, что перед нами за сплетением *музыкально-национальных* диалектов, с их характерными идиомами и привходящими и закрепляющимися неологизмами, лежит громадная область *народного музицирования* и устно-музыкального творчества как некое сложное этническое единство (отнюдь не утопически панславянское, а народно-человечески реальное). Это — и сфера интонационно-речитационная в тесном сочетании интонаций речи и языка музыкальных интервалов, и стиль попевочно-распевный и орнаментальный. В веках эта культура уходит вглубь всей интонационной (языка и музыкального звука) культуры Средиземноморья и ближних стран внутри континентов, а пространственно оно связывает славянско-песенную распевность от Причерноморья (и его Севера), Днестра, Дуная, от Карпат, через весь Балканский полуостров и Адриатику — к югу и от Причерноморья, с одной стороны, и Малую Азию и Сирию — с другой, на Восток (отнюдь не «старый» наивный музыковедческий Восток с обязательной полутонностью). Именно — изучая югославянские национальные речевые и музыкальные интонационные «диалекты», невозможно отрывать их от этой глубокой и исторически закономерной и конкретной подосновы, постоянно в них ощущимой.

Дело не в преходящих влияниях (и особенно не в иге «тунетчины» как таковой) — дело в сложных экономически-политических и своеобразно «интернационально-средиземноморских» и адриатических культурных сплетениях, отложившихся в интонационных культурах околележащих стран. Таким образом, современное музыкальное славяноведение в отношении югославян ничего общего с утопиями российского славянофильства и государственной теории панславизма под главенством русских иметь не может.

Русская музыка, при всей своей рационально обусловленной сцепленности с европейской музыкой в ее высших достижениях, не может забывать о своих связях с причерноморской и — глубже — средиземноморской интонационными культурами.

Многое, что принято в нашей музыкально-интонационной сфере относить за счет азиатского Востока,— в свете культуры Средиземноморья и Адриатики может оказаться (а на мой взгляд, и оказывается) вовсе не тем.

В данном отношении многое может распутать интонационное, заново, без предрассудков славянофильства и «византийства» организованное «югославяноведение»; интонационное — потому, что резко отграничить здесь все сферы языковой и речевой культуры от проявлений музыки как таковой,— разумея народную музыку устной традиции,— просто невозможно, если касаться не одной лишь технологии (например, инструментоведение и т. д.). В свою очередь, достижения в области древнерусской живописной культуры помогут и музыковедению расчистить давние тропинки — заглушенные — ведущие нашу интонационную культуру через путь «от варяг к грекам» (не в буквальном географическом смысле). В этом аспекте все музыкально-национальные диалекты югославяинства для нас ценны, ибо, по моему глубокому убеждению и выводам из слышанного и прочитанного, за ними, как было сказано, ощущается народно-интонационное единство великой общечеловеческой (для своей стадии) культуры.

Самое интересное в розысках ее и то, что указывает на ее громадную жизнеспособность,— наблюдаемый до сих пор процесс *соревнования* двух и содружных и «враждебных» сил, составляющих живое интонационное содержание музыки: речитация (множество нюансов «речи нараспев» и строго ритмованной, и почти «вольной») и собственно мелодийное пение (т. е. древнейшее искусство «говора по интервалам» нараспев, и искусство распева в собственном смысле слова, т. е. пения) цветут в непрерывном взаимоотношении до сих пор, не превратившись в «формы» речитатива и мелодии в узком смысле этого понятия.

Но ведь то же своеобразное интонационное борение речитации (еще и инструментальной: стоит только послушать героические образно-инструментальные поэмы наших восточных домбристов, особенно старых мастеров) с мелосом за создание современного музыкального эпоса происходит и в нашей современности, составляя один из органических процессов музыкального становления, все детали которого нам, современникам, трудно уловить. Одно в них безусловно ясно: «антибуржуазность», т. е. происходящее рождение нового стиля музыки из глубоко народных истоков на общечеловеческой эмоциональной основе. Это как раз то, что на определенных исторических стадиях удавалось достигать и средиземноморской умственно-образной художественной культуре и нашей русской (архитектура — живопись: Ростовская, Суздальская земли и Новгород). В этом отношении глубоко народно-общечеловечно все живописное действо Рублева, да и наш «Знаменный распев» в его неисчер-

панном, далеко превосходящем накинутаю на него культовую оболочку интонационном содержании; ибо он, распев этот, конечно, среди не менее бесспорно признанных в своем художественном величии памятников древнерусской живописи — величавый эпос русской интонационной культуры (русской, так сказать, по произнесению — диалектологически, но общечеловеческой по коренным истокам своего мелоса).

По сочетанию искусств: речитации и распева, в их теснейшем то слиянии, то «инакости», по характерно-невменной вокальной орнаментике и сурово-сочной мелодийности, памятник этот в своей интонационной красоте не уступает всему, чем уже «принято» восхищаться в области древнерусской литературы и древнего русского изобразительного искусства, — как памятник великого народа. Но путь к его всестороннему постижению немислим без пронизательнейшего вникания в судьбы югославянской инструментальной и песенно-распевной «стилистики» и во всю практику народного музицирования, т. е. вникая через изучение живой интонации, а не через мертвенное сравнение «схем ладов» и звукорядов.

В самом деле, сколько тут интересного, если бы музыковедение сумело сдвинуться с позиций только «музыкально-литературоведческих», только теоретико-аналитических, только фольклорно-расшифровочно-количественных к сфере музыкально-интонационно-общительной и к сближению с методами современно-языковедческими (вовсе не ставлю знака равенства: язык = музыка, но утверждаю общую основу: язык (речь): музыка, т. е. соотносится с музыкой через интонацию, как то, без чего нет ни речи по «неточным» интервалам, ни пения, т. е. слияния звуков по «точным расстояниям»!). Почему те же разновидности «тамбура» и «лютен» в руках казаха или туркмена с их домбрами и в руках грека и югославянина дают качественно иные образно-содержательные интонации? В чем смысл культуры *волынки*, и не было ли момента, прогрессивного в эволюции мелоса, когда напев отделился от непрерывно гудящей интонационной опоры и родилось самостоятельное искусство распева! И какую роль здесь играла область речитации как тесно спаянное искусство слова-звука, отступившее перед свежестью «чистой мелодии»? В веках процесс этот повторялся в русской музыке, когда Даргомыжский, уходя от глинканской кантилены, устремился к исканию правды через характерный мелос как выражение смысла каждого слова, а ближайшее к нему поколение музыкантов-новаторов стало радоваться, как подлинно народному русскому явлению, выдержанным длительно басам («педалям», «органным пунктам»). У нас это явление не имело ничего общего с органом, а было возрождением «воляночного опорного голоса», тона, поддерживающего «вокализирующую интонацию» и — в новом своем аспекте, — связывая мелодию, в то же время обогащало ее новыми гармониче-

скими возможностями, пока не выработалось соответственное этим новым гармоническим перспективам искусство владения более гибким и отзывчивым, подвижным «басом». Но я увлекся «перспективами» и возвращаюсь к брошенной нити. Впрочем, она же и завела меня в соблазнительные, но, право же, на конкретно-исторической почве интонационной эволюции стоящие музыковедческие перспективы...

Нить была «брошена» на упоминании о югославянской народно-хоровой лирике. Многие заставляют предполагать, что напряженно оборонная историческая жизнь старой Сербии и оставшейся непокоренной Черногории являлась стимулом к традиционному культивированию и героического эпоса, и наплававшихся на нем (эпоха за эпохой) песен *.

В напечатанных в «Русской музыкальной газете» (1906, №№ 42—46) описаниях путешествия по славянским землям и на Афоне знатока греко-славянской и русской культовой музыки и хоровой культуры Ст. В. Смоленского есть любопытный фрагмент, посвященный музыке сербских гуслистов: «Я очень пожалел о том, что в этот приезд мне не удалось послушать народных сербских „гусляров“, играющих на однострунной сербской скрипке, называемой почему-то, однако, именно „гуслями“ **.

В прежний приезд я слышал таких гуслистов несколько человек. Из-под заурядного крестьянского смычка я слышу у них множество мелодий, контрапунктировавших пение былин, духовных стихов из уст того же скрипача-гуслиста. Излишне говорить, как бегло меняются позиции при пользовании лишь одной струной,— как умело пользуются местом ведения смычка для извлечения разнохарактерной звучности из этого своеобразного инструмента. Как преисполненные ненависти к туркам, сербы пылко поют свои исторические и духовные стихи. Интеллигентные сербы даже и из музыкантов, получивших образование, все-таки не бросают свою народную музыку и извлекают из однострунной скрипки самые разнообразные оттенки звуков. Чувство народности у таких сербов не притупляется, сама бедность инструмента, сама необширность репертуара не мешает этим музыкантам горячо любить свою подлинную народную поэзию» ***.

Хоровая лирика находит для себя широкое место в народных гуляньях; особенно тесно она спаяна с поэтикой хоровода: коло (круг) с разновидностями народного кругового танца.

* Сербский народный эпос. — Памятники мировой литературы. Творения славян. М., изд. М. и С. Сабашниковых, 1916; Песни разных народов. Перевод Н. Берга. М., 1854.

** Тут у Смоленского, увы, обычное для многих музыкантов смешение обычного представления о славянской «гусле» с русскими гуслями, инструментов различного объема и конструкции.

*** Смоленский С. Дорожные впечатления. — Русская музыкальная газета, 1906, № 42, с. 939—940.

В этого рода лирике, конечно, наличествуют исконные крестьянские пережитки языческого культа земли, обусловленного земледельческим календарем, вместе с чрезвычайно развитой любовной песнью и песнью забавной, характерно юмористической. Вот одно из описаний «гульбы с коло» накануне Ильина дня, имеющееся в путевых зарисовках Гильфердинга *.

«...После всенощной началась гульба. Образовались во всех концах монастырского двора (действие происходит в Баньском горном монастыре.— Б. А.) *кола* и *игранья*: в *коле*, как в хороводе, мужчины и женщины (преимущественно женщины) ходят мерно кругом, взявшись за руки, и протяжно поют; в *играньи* участвуют одни почти мужчины: они тоже составляют круг и, держась за руки, пляшут, нагнувшись вперед и топая ногами, под звуки пискливых *диполей* (волынки). В пляске отличались наиболее сербские *пандуры* (солдаты пограничной стражи), пришедшие на праздник из ближайших пограничных пикетов княжества. Пандуры эти представляли необыкновенный контраст с толпою босняков и герцеговинцев, которая их окружала: какая смелость, бойкость, ловкость, веселость в движениях сербов сравнительно с неуклюжею, унылою робостью турецких подданных! (Думаю, что самым характером — вероятно, воинственной — пляски могло объясняться описываемое превосходство.— Б. А.) Никто не мог во всей толпе, шедшейся у Баньского монастыря, сравниться в пляске с сербскими пандурами; подстрекаемые их примером, и босняки-поселяне кое-где составляли кружки и принимались плясать, но дело не шло на лад, и кружки скоро расходились: босняки забыли плясать. Хороводы шли у них удачнее, но и то, говорили мне, не так хорошо, как в Сербии. Славянское *коло* в Боснии теперь только воскресает: народ чуть-чуть не забыл его, так же как свою пляску. Прежде не было монастырей, и, стало быть, не было тех сходбищ, на которых народ наиболее предается этим увеселениям, а в селах редко смели заводить *коло*, разве только в полунезависимых *начнях* у черногорской границы; пелись песни, но в одиночку, без внешних признаков веселия...».

Характерное замечание: казалось бы, чего было туркам бояться *коло*. Но в том-то и дело, что *коло* — более чем обыкновенный лирический хоровод ввиду необычайного разнообразия содержания его песен. Недаром даже в английском музыкальном словаре ** указывается, что *коло*, как главный танец югославян, делится на несколько видов: в ого *kolo* крестьяне поют духовные стихи; в *junačko kolo* — героические эпические песни; в *žensko kolo* — песни любовные; в *šalgivo kolo* — песни юмористические.

* Гильфердинг А. Собр. соч., т. III. Босния, Герцеговина и Старая Сербия. СПб., 1873.

** Grove's Dictionary of Music and Musicians. Статья: Song.

«...Ночью вид веселящейся толпы на дворе монастырском был необыкновенно оригинален. Вся окрестность оглашалась протяжными сербскими песнями; однообразный напев их, когда они поются одним человеком, весьма неприятен для несербского уха, но в общей массе они производят строгий и, можно сказать, величественный эффект. На каждом шагу попадалось медленно движущееся коло: часто в коло один какой-нибудь голос пропоеет какой-то стих, и все коло громко, долго расхохочется. Кое-где рослые *момки* (парни) стояли попарно с *девошками* и, вероятно, под общий шум говорили друг другу тайны. Костры и лучины придавали сцене самый фантастический вид... Монахи, как я заметил, не только не мешали шумному веселию народа, но с сочувствием глядели на движущиеся коло, слушали песни поселян... (на то, конечно, имелося много понятных причин. — Б. А.). Народная песнь, которую знает и поет решительно всякий православный серб в Турции, есть то живое предание, которое, среди безотрадного настоящего, связывает его с славным прошедшим и питает в нем надежду на будущее...»

В современной Югославии после империалистической войны 1914—1918 годов это *живое предание* сохранило ту же упорную жизнеспособность и силу общения и массового воздействия.

Надо заметить, что Гильфердинг, несмотря на интонационную чуждость его слуху сербского народного музицирования, старался со всей свойственной ему добросовестностью описать не только картины празднеств-гульбищ с массовыми плясками и пением, но и вникнуть в самую суть, в процесс пения.

Исследователь-путешественник оказывался лицом к лицу, в непосредственном общении, с народно-песенной интонацией. Он должен был почувствовать «сердце сербской лирики» и пульс его: пение эпоса под гуслу, конечно, и нельзя было тогда иначе назвать, как сердцем, жизненным средоточием народно-южнославянского музицирования; и лучшего по дельности своей описания, чем сделанное Гильфердингом (при всей чуждости слуху его данных интонаций), мне пока не встречалось, кроме известных мне более современных устных сообщений.

«...[Шунич] ревностно собирал народные песни босняков... Вечером, сидя с ним в тесной комнате священнического дома, мы упомянули в разговоре о народной поэзии босняков. Пресвященный Шунич спросил, не хотим ли мы послушать песни и, получив утвердительный ответ, тотчас послал в деревню за одним поселянином, хорошим *гусляром*. Пришел дюжий, пожилой *кмети*¹¹, не слишком долго заставил просить себя, сел на пол в уголок, с раздражающим уши пискom провел смычком по куску смолы, прилепленному к задней стороне гуслы, настроил единственную струну инструмента и затянул бесконечную рапсодию про Ивана Сенянина, любимого героя босняков-

католиков. Напев сербских народных эпических песен ужасно монотонен. Певец начинает первый стих чрезвычайно высоким голосом, как будто бы вскрикивает, потом продолжает стих речитативом и кончает его растягиванием (распеванием: концовка и соединительное звено.— Б. А.) и переливом голоса на двух последних слогах; второй и следующий стихи прямо начинаются речитативом (т. е. речитацией без вводящей в лад попевки-запева.— Б. А.), но растягивание обоих последних слогов повторяется в каждом стихе, так поются кряду четыре, пять, шесть, смотря по смыслу, и пение аккомпанируется тоскливым звуком однострунной гуслы; потом оно на минуту останавливается, и продолжается только игра на гусле; затем новый куплет, если можно так выразиться, начинается опять таким же вскрикиванием, но не так громким (оно бывает всегда громче в начале песни и потом в тех местах, где в рассказе наступает новый отдел); за вскрикиванием опять следует речитатив, и так далее, до бесконечности...» *.

Несмотря на тон добродушной иронии по адресу манеры исполнения и длительности пения, с которым Гильфердинг ведет свое повествование, он верно передает коренное свойство народного искусства *интонирования* народного эпоса южными рапсодами, в котором *речитация* как единство слова-тона (включая и звук инструмента) составляет самостоятельное искусство: *интонацию* как искусство, бытующее вне самостоятельного становления искусства словесного и музыкального, а вернее, наряду с ними (особенно с музыкой как искусством ритма-жеста, т. е. танцевальной, т. е. как «интонации человеческой пластики»).

Необходимо несколько задержаться на древнейшей в тех странах художественной практике *речитации*, которую Гильфердинг неправильно сводит к понятию: речитатив. Это искусство не является только «говором на интервалах», но говором музыкально-эмоциональным и «риторски» одушевленным, с инкрустациями «роспева» или *опеванием* какого-либо слова или слога, опеванием, содержащим порой прекрасный кантиленный рисунок. Мастера такого искусства знают, какими ладо- или гласопопевками вызвать внимание ума, какими пленить чувства и какими направить волю к возвышенному. Убежден, что подобного рода «тайнами воздействия на способности души» владела античная трагедия и античная хоровая лирика, в которой, как давно подмечено, и ритмы поют. В одном из русских старинных путешествий на Афон есть, правда, наивно натуралистическое по произведенному впечатлению, но характерное описание говора-чтения с распеванием; несколько строк оттуда дадут наглядное представление о речитации, интонационно содержательной. Речь идет об образной декламации *стихов*

* Гильфердинг А. Собр. соч., т. III, с. 264—265.

Гомера. Монах «весьма разнообразил их чтение (собственно, „произнесение“, так как это было декламацией наизусть.— Б. А.) сообразно с их содержанием и звуковым составом слогов. Он сопровождал свое чтение то протяжным пением и дрожанием голоса, напоминающим свист летящей стрелы и дрожание тетивы лука („Илиада“, I, 15), то звуками поощрения волов („Илиада“, V, 125), то воинственным энтузиазмом и жестами, напоминающими битву („Илиада“, XIII, 30)» *. Вот это качество образной речитации и умение «сказывая петь» и упустил слух Гильфердинга в приведенном им описании слушания боснийского серба — рапсода-гуслиста. Если присоединить к его описанию то, что наблюдательный путешественник по Афону архимандрит Порфирий говорит об изученных им знаках (знаменах) афонского культового, имеющего за собой древнейшие традиции «средиземноморья», чтения-пения, — мы получим вполне отчетливое представление об искусстве образной речитации, стоящем, с одной стороны, на грани ораторства, риторства, а с другой — на грани распевного пения и постоянно в него переходящем.

«Самые значения читально-песенных знамений дают разуметь, что одни знамения указывают тещу повышение голоса, другие понижение его, иные растягивание и выговор слов ясный, благозвучный, инде укороченный, инде продолженный, а прочие заставляют его выражать различные понятия и чувствования разными звуками, как мы выражаем их искренно, притворно, любезно, грозно, кротко, гневно» **.

Но только у сербского рапсода-гуслиста это искусство — в живой устности, а не в чтении «по уставу», переданном через знамена. Сложное и «извилистое», оно все же хранимо народной памятью, как все то, что мне приходилось слышать в образной речитации певцов и домбристов Казахстана.

Но необходимо оживить и раскрасить все данное — насыщенное «воспоминаниями» — изложение современной живой народной интонационной песни и инструментальных импровизаций, а также указать на несколько характерно ритмических попевок и наигрышей. Поразили меня сочетанием крестьянской устно интонационной традиционности со свежестью и импрессионистской остротой примеры в вышеупомянутой чешской статье о музыке в хорватской (собственно сербохорватской),

* Очень много существенных для музыковедения подробностей об образной речитации и «чтении распевном» можно найти в книгах Порфирия Успенского о путешествиях в афонские монастыри и на Синай (СПб., 1856; Киев, 1877), откуда заимствована и данная краткая цитата.

** Архиепископ Порфирий. Первое путешествие в афонские монастыри (Киев, 1877), отд. I, с. 366 и др. Укажу еще, что в старых сансioned и в некоторых испанских песенных сборниках имеются изумительно яркие примеры народно-образной речитации.

деревне. К ней я и возвращаюсь, как к некоему органическому прибавлению ко всему сказанному.

«С одинокой лодки местного рыбака, влекомой по синей глади моря, а то и из деревенской корчмы до слуха долетает напев, который можно признать сперва за гомон подгулявших сельчан» *:



Приведя эту интонационно чуждую чешскому слуху попевку, автор очерка считает обязательным сослаться тут на «османское» влияние («быть может, такая песня возникла за время османского господства над братьями-югославянами»), хотя, думается, нельзя на турецкую музыку «взваливать» ответственность за любую непривычную, острую интонацию.

Следующий целый ряд приводимых характерных попевок придется выписать ввиду их безусловного интонационного своеобразия:



* Музыкальные примеры напевов Югославии и народно-инструментальных импровизаций, взятые мною преимущественно из работ Ф. Кухача (Кућаћ) и Людвиг Кубы (Kuba), находятся при клавише моего балета «Милица». Там же образцы музыки танцев, особенно «коло» ¹².

Все три попевок любопытны «игрой полутонов». А вот танцевальные мелодии из «вихревых»:



И ладовый двухдольный вариант:



Из протяжных напевов любопытен:



Вот примеры двухголосного «спева»:



— эти напевы исполняли певцы в сопровождении тамбура. «...В углу двора школы сидели на камнях два дудочника. Не утомимо разыгрывали они для танцев на свирелях пронзительного „блеющего“ кларнетного тембра. Оба игральца встречались либо на тонике, либо на октаве, как на последнем тоне песенки...». Выдували каждую фразу, с некоторыми чуть заметными изменениями, по многу раз, с добросовестным усердием, едва успевая забрать воздух для дыхания. Такт вытопывали

ногами. Порой игра вращалась в пределах примечательно узких интервалов:

Allegro



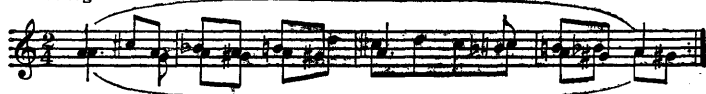
Иногда напев расширялся:

Commodo



Иногда музыка становилась полифоничной, образуя интонационно-примечательные сплетения:

Allegro non tanto



Allegro

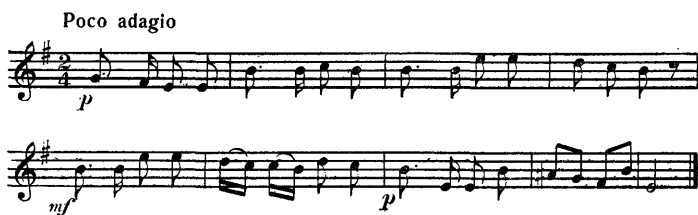


Coda



Если к этим примерам присоединить характерно сербскую лирическую мелодию, то «растояние» от инструментально-

импрессионистских интонаций до вокальной «классической» диатоники будет понятным:



— напев из «песен о расставании».

Кстати сказать, странствующие инструменталисты, особенно гуслисты-слепцы, в эпоху борьбы балканских славян с турками за свою независимость выполняли в качестве вестников — передатчиков сведений и приказов — военно-политическую роль, переходя из области в область, от одной группы восставших к другой, часто сквозь турецкие лагеря. Обратно, турецкий «шумный инструментарий» (трубы, рожки, барабаны и прочие ударные), попадая с пушками в качестве военной добычи, становился в руках приветствующего триумф соплеменников народа звонким, оглушительным «орудием» — ансамблем, возвещающим «славу».

Но помимо воинственной, горы Югославии имеют и свою мирную музыку горных интонаций — «музыку зовов», соперничающую и с тирольской, и с карпатской, и со скандинавской. Вообще, по «разноликости» и «многоприродности» музыкальных диалектов, как и «глубинности» их истоков, Югославия не уступает не только Карпатам и Пиренеям, но и Кавказу.

Еще в «Вестнике Европы» 1827 года можно было прочесть о всепоместном народном музицировании сербов, именно с указанием и на горную музыку: «Национальная музыка сербская имеет принадлежностями своими волынку, на которой играют, и гудок (гусле), под который поют молодецкие песни: в каждом селении есть свой мастер играть на волынке, а гудок найти можно почти во всяком доме, особливо по местам, гористым к стороне Боснии и Герцеговины. Кроме того, сербы — охотники петь даже за работою: пастухи поют на горах и дубравах, пахари в поле...»

Подобного рода обобщенную заметку должно было бы поместить в качестве заставки к данной моей статье, но я ее приберег для конца, чтобы сказать, что в сущности тут, свыше ста лет тому назад, в русской печати указаны были отправные точки опоры, от которых и возле которых русское славянское музыкознание должно бы отправляться и «находиться», изыскивая истоки и определяя намечавшиеся связи. Этого не случилось, и если даже взять едва ли не последние из обычно описательных очерков — «Песнетворчество южных славян» Н. И. Привалова

(«Русская музыкальная газета», 1913) — они поражают набором якобы исторических достоверностей и «бедностью пытливости»: автор не пытается проникнуть в главное — в музыкальную диалектологию югославянской народной музыки, как в ее настоящем, так и в глубоких исторических корнях. И словно избегает говорить об интонационной — богатейшей — сфере народного югославянского музицирования. А между тем, в этом-то главное, и без «музыкально-лингвистического» анализа народной музыки Югославии, подобно тому как в языкознании происходит с языками Кавказа и Закавказья, — здесь не сдвинуться с места. Уже одно то обстоятельство, что данные (условно говоря: балканские и прибалканские) народно-музыкальные культуры повернуты и к Дунаю — Днепру, и к Черноморью и к Малой Азии, и к Адриатике, а на юг к Греции и Средиземноморью, что они вклиниваются в «мусульманский мир» и глубоко в традиции античности, — ставит их в исследовательском отношении в ряд сугубо интереснейших объектов именно русского музыкознания; причем тут же опять подчеркиваю, что содержательность югославянской народной музыкально-интонационной культуры решительно не позволила и не позволяет музыковедчески подходить к ней с абсолютно негодными мерками «славянофильства» или «панславистского мифа»!.. «Повернутость» этой музыкальной культуры на Восток и в глубь Средиземноморья всегда мешала ей быстро освоить европейскую музыкально-буржуазную культуру, а последней — подчинить ее себе.

Югославянская музыка, обладая исключительно мощными народно-интонационными пластами, может развиваться на основе и в сторону прекрасного возрождения «мелосных» принципов музицирования древнейших культурных очагов человечества и стать по отношению к Западной Европе тем, чем была и остается русская музыка: не музыкальной провинцией, а высокой самостоятельной культурой, постигшей лучшее, общечеловечески ценное в достижениях Европы, но по-своему это пересоздавшей, не отказываясь ни от своей народности, ни от в глубь веков уводящих истоков — к музыкальным народным культурам Черноморья и Средиземноморья.

ДОБАВЛЕНИЕ

В многочисленных письмах Ивана Сергеевича Аксакова рассеяно немало метких наблюдений о народной жизни, как и о народном музицировании, но, к сожалению, мимолетных. Приведу несколько выписок из его заграничных писем — из путешествия по славянским землям*.

* Иван Сергеевич Аксаков в его письмах. Том третий и последний. Письма 1851—1860 годов. Москва. 1892. Страницы 349—438 (Письма) и 107—163 (это в приложении: Дневник во время путешествия по славянским землям).

Не могу не привести выдержек из красочного описания Черногории в письме: Черногорье. Цетинье. 1 июня 1860 г. Четверг — Воскресенье:

«...Что за народ черногорцы! Породы красивее я не видал. Почти каждый из них чуть не в три аршина ростом, все одеты (и князь также) в свой черногорский красивый костюм, все носят за поясом два-три пистолета и ятаган... Сознание своей силы, своего значения, своей независимости, своего равенства чувствуется в каждом. Боже сохрани, если бы князь вздумал побрезгать каким-нибудь бедняком!.. Весь народ там живет непосредственным бытом, которого мы не встречаем и у себя: *там песня беспрестанно рождается, всякое событие тотчас же воспевается, около нас так и веет героическим эпосом*» (курсив мой. — Б. А.).

В Черногории есть песни величавой первозданной красоты. Чувствуется, что героический песенный эпос народа — это родная история, всегда живая в предании устном и в памяти. Сознание своей силы, своего значения, своей независимости, своего равенства — все это родилось здесь и закалилось в идее и поэтике оборончества, обусловленной веками героической борьбы черногорцев за свою свободу. Все это создало и замечательной красоты песни.

«...Иногда в дождь собираются все на кухню к Мирко (воевода, брат князя. — Б. А.), где около дымного очага все, и князь, сидят, вместе курят, судят, рядят и толкуют, *font de la politique*. Иногда же призовут слепца-гусяря и заставляют его петь песни. Гусли инструмент первобытный: род балалайки с одной струной, на которой играют смычком, то есть это род маленького лука, играют тетивой. Можно себе вообразить, какое однообразие ноты! (Sic! — вероятно: тона, звучания. — Б. А.). Даже дырочек нет никаких. Песни все очень монотонны. Песни все героические, исторические. Есть *одна* только песня любовная: „Зелено ябуко“ (яблоко)... История живет в песнях. Каждое событие может сделаться предметом песни. О Граховской битве¹³ есть несколько песен. Удивительно. Каждое современное событие, вы чувствуете, народ способен отвлечь от современной непоэтической действительности и перенести в область песенных сказаний, облечь красками поэтическими... Для народа, живущего так непосредственно, как черногорцы, 200, 300 лет, как и в истории, ничем, словно один день. Личность поглощается общей личностью народа, которому размеры времени не по-нашему!» (Отсюда и поразительная жизнеспособность, и «кованная обобщенность», монолитность народных напевов — их историчность и, вместе с тем, «вневременность». — Б. А.)

«Я видел автора многих песен: молодой малый, 19 лет, учитель или помощник учителя школы. Разумеется, автор должен быть всегда и везде, но чувствовал, что сочиненная им песнь

тотчас же переставала быть его личным достоянием» (выдержка из дневника И. С. Аксакова, с. 129, приложение в III томе писем).

Недооценил И. С. Аксаков песен словенцев. В письме 26 мая, рассказывая о своих впечатлениях от Лайбаха, он сообщает: «Там я тотчас же отыскал редактора словенской газеты „Novice“, и весь следующий день мы ходили по городу и окрестностям, даже песни словенские я слышал в поле. Музыка очень хороша, но мало имеет словенской оригинальности...» (с. 436, письма III тома).

В описании Хорватии любопытны описанные И. С. Аксаковым застольные патриотические песни в кругах интеллигентских.

«...Тут на водах в Лешче собралось вмиг около меня огромное общество, посадили меня обедать с собою,— и просидели за столом часов шесть, начав петь хорватские патриотические или политические песни, со второго же блюда, невзирая на присутствие в зале и местного начальства!.. Поют: „За наш народ и за сви Славяне!“ и проч. Или, например, про Москву. Песня начинается так:

Мóсква, свята Мóсква,
Руси ты царица.
Коей нов град Пётров
Не потёмни [не затемнил] лица.

А оканчивается так:

Славянство те че́ка
[Славянство тебя ждет, зовет].
Да ты всем нам будешь
Медина и Мекка.

(с. 455. Письма III тома)».

К сожалению, в данном экскурсе в югославянское народное музицирование мне не удалось — по независящим от меня обстоятельствам — исчерпывающе использовать письма Срезневского и ряд других ценных русских источников, среди них и заметки из «Путешествий на Афон» епископа Порфирия. Рассматривая данный экскурс, как пролагающий тропы среди любопытнейшей для русского исследователя народной музыки области, я оставляю за собой право при первой возможности восполнить все здесь намеченное по известным мне, но пока сейчас недосыгаемым источникам. Например, я не мог здесь коснуться сферы ритма, пластическая изобразительность которого уже в крестьянских песенно-плясовых обрядовых напевах столь осязательно образно прекрасна, не говоря уже о рыцарственной ритмопластике в высшей культуре образно-представительного

танца, каковым является польский танец во всех его проявлениях *.

Говоря о югославянском музицировании, мне не однажды хотелось перейти просто на «лирический тон» или создать «хвалебную оду» красоте народно-славянского мелоса как Югославии, так и Чехии и Польши, в тех его колоритнейших сугубо народных проявлениях, которые избежали онемечивания своей интонационной природы. И все-таки вступить на путь даже чисто лирического порядка значило бы отвлечься от крайне сжатых пределов этой работы и нехватки ряда необходимейших материалов. Позволю себе поэтому здесь лишь вкратце подытожить свои наблюдения-обобщения по интонационному качеству югославянского песенного мелоса. Лично я очень люблю сербский мелос ** и в его героическом преломлении, и культовое-распевном, и, особенно, в чисто лирическом аспекте — в любовных песнях. Не все истоки его интонационного содержания, связи и влияния разгадываются. Но среди интонационных культур Средиземноморья и Адриатики сербский (в широком стадияльно-этническом смысле) мелос выступает как максимально устойчивый «континентальный», подобно характерно польскому в Западной Европе или литовскому, или прочным элементам Словакии и Моравии. Итальянизированные интонации адриатического Приморья играют очень большую стимулирующую роль в трансформации славянского мелоса побережий, но коренной сербский мелос в своей «роспевной диатонике» остается жизнеспособным и самобытным.

Если взять за отправную точку коренной сербский мелос, то можно «вокруг» расположить следующие взаимодействующие течения. Очень многообразны и «прослоены» и песенные и инструментальные интонации, которые то относятся к типу «хорватских», то к еще более неопределенному собирательному эпитету «словенских». Это импровизационный слой музыкальных «диалектов», в которых то довлеет кантиленная диатоника со свежими лирическими попевками, то поражает импрессионистски острая инструментальная полифония (двухголосие особенно), то напевность с «придыханиями», «атракциями» (хроматическое скольжение мелких интервалов), орнаментами и т. д. Вероятно, практика странствующих музыкантов перемешала тут ряд интонационных стадий и на основе некоторых традиционных приемов импровизации «лепит» новообразования из архаи-

* Напоминаю здесь о двух любопытнейших статьях, дающих много материала для размышлений и выводов в данной области: *Lach R. Volkslieder in Lussingrande.* — In: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft.* Jahrg. IV, H. 1, Oktober—Dezember. Leipzig, 1902, S. 608—642; *Starczewsky F. Die polnischen Tänze.* — Ibid., Jahrg. II, H. 1, Oktober—Dezember, 1900, S. 673—718.

** Буду пользоваться здесь для удобства давними национально-этническими «разделениями» и названиями.

ческих и повсеместно подобранных современных попевок и украшений. Нельзя тут безоговорочно (как и в отношении музыкального фольклора областей Сербии, испытывавших долгое время турецкое рабство) все относить к общевосточным влияниям, особенно якобы турецким, как будто бы турецкая и бытовая популярная музыка есть нечто единое.

Встречающиеся йодлеровские интонации — безусловные следы музыкальной культуры горных долин и «нагорья», культуры, по-видимому, образующейся из пастушьих и вообще горно-страннических зовов и призывных кличей, вклинивающих в песенно-танцевальный строй и его колорирующих.

Если двигаться по восточному побережью Адриатики к югу, попадаем в интонационную сферу славяно-греко-итальянскую, где, как рассказывали мне забредавшие сюда русские путешественники, на каждом шагу «слуховые контрасты»: то самая что ни на есть «площадная» музыка итальяно-европейская, то плавная славянская лирика, то своеобразный воинственный, суровый архаический слой в песнях пастухов, погонщиков, рыбаков, крестьян и всяких людей мелкого промысла.

Только надо не упускать из виду, что так называемая «итальянская мелодия» — это не совсем то, чем на самом деле является народный мелос Италии во многообразии его «диалектов». Разве только в исполнении итальянцев, очень выдающихся мастеров вокала, которым неинтересно прибегать к «сугубо оперным манерам» лжеинтонации, можно услышать то истинно народно-национально-итальянское, чем не занимаются разные школы пения, обучающие европейцев. Тут такая же разница, как между пением цыган для себя и цыганщиной. Так и в славяно-итальянской и итальяно-славянской песенной стилистике «при-Адриатики» довольно четко отличимы искомое взаимодействие народно-славянского и народно-итальянского и «накипь итальянской бульварщины», заметно сказавшаяся в музыкальной практике бывших австрийских славянских земель, прилегающих к Италии. Если же проследживать от Сербии к Юго-Востоку и вслушиваться, как просачивается в нее обширная и по своим масштабам и по перспективам «в глубь веков» музыкальная культура Средиземноморья и островов Архипелага, то перед чутким слухом предстает завлекательнейший интонационный мир: от живых пережитков византизма с его гласово-ладовой суровой архаикой и мелосом из «притягиваемых друг другом тонов», из чего образуется постоянно дразнящая свежестью неустойчивость опорных «интонационных арок или дуг» (говоря описательно, потому что не в состоянии пока четко себе тут разъяснить закономерность чередования интервалов), — до красивых лирических напевов современно-греческих. От «гипнотизаторских ритмоинтонаций» турецких дервишей до замечательных ритмоформул, на которых ткуются напевы и наигрыши греческих (беру эпитет в широком смысле: тут и острова, даль-

ние и ближние, тут и греко-македонские и собственно-греческие поселения) танцев. Попадающиеся в различного рода материалах описания танцев и, — судя по немногому, что мне удалось слышать из напевов, — указывают на уходящие не только в глубь средневековья, но и в античность, традиции...

То, что, с другой стороны, удавалось проследить в «памятниках турецкой музыки», ставит подчас втупик по обилию мягкославянской лирической кантиленности, диатонически ясной и свежей, но без италянизированной сентиментальщины: это качество, очень приятное в сербской песенной лирике, говорит как будто о славянско-напевной прослойке культуры «ислама».

Как определить, однако, интонационную свежесть сербского мелоса, — я затрудняюсь: тут созвучит (как и в интонациях поэтической речи) что-то ласкающее, родное и даже русско-элегическое, конечно, не северное, не интонации северо-восточных — новгородских, по-видимому, и приволжско-окских культур. И тут же неуловимая словесными эпитетами своеобразная мелодико-диатоническая «сущность сербского музыкального языка и его строя». Очень отдаленное представление о такой мелодийности можно получить, напевно вчитываясь в переводы сербского эпоса. Можно сказать, что в сербской песенности звучит «рыцарственно-женственное душевное благородство», своего рода «ославяненные» латинско-романские *gratia, grace, dolce*, но не без сурового «юначества».

Это именно так, как бывает в испанской лирике — и задушевной, и грациозной, но не «мягкой», суровой, но не грубой, не «рыночной». Впрочем, там, в испанском мелосе, всегда веет знойное дыхание напевов Сирии и Аравии — наследие мавританской культуры. В Югославии, увы, оставили след века турецкой неволи и затормозили цветение лирического мелоса.

Некоторые характерные свойства югославянского крестьянского пения, главным образом, присущие Далмации, затем Хорватии, Славонии (частью Словении), Боснии и Герцеговине, помогут составить наглядное представление о музыкально-технических качествах данного искусства. Диатонизм доминирует над хроматизированным мелосом, хор, как «многогласие в унисонности» — над развитой полифонией, но зато наблюдается поразительное мастерство «двугласия», с импрессионистски красочным пользованием интервалов секунды и сочетанием независимых мелодий, то секундами, то терциями движущихся, то обобществляющихся в «унисонном согласии», что не мешает напеву, порой, заканчиваться все-таки секундой. Диапазон подобных напевов обычно в гранях квинто-квартовых. В данного рода «дзуэтах» наблюдается манера пения в виде своеобразного *тремоло* в пределах минорной терции. Эта труднейшая — с позиций европейского слуха — техника наличествует и в сольном пении, вызывая соревнование исполнителей различных областей друг перед другом.

Интервал секунды облюбован и в инструментальной музыке*. Нередки концовки на секунде, длящейся достаточно долго и завершающейся пронзительным акцентом. Секундовые интонации в их наиболее распространенных видах воспринимаются как обрастание унисона и, вернее, как *выявление* слившихся в унисоне голосов: тут и мелодическая импровизация на органном пункте тоники, тут и явление (как это происходит и в языковых процессах) музыкального «прилепления побега к стволу», тут и одновременное движение тоник из унисона или «расцветание» органного пункта в своеобразной «дуэтности». В целом здесь проявляется столь мало еще в своих закономерностях осознанная исследователями «жизнь унисона», точнее — «дыхание унисона», явление весьма органичное в народных интонационных культурах и далеко, несмотря на свой якобы примитивизм и стадиальную давность, художественно не изжитое, а в народно-югославском музицировании, можно сказать, — цветущее. Оно приобретает особенную ценность в связи с наблюдаемым еще с XIX века в западно-европейской и русской музыке постепенным осознанием «секундового движения» как выразительного интонирования: от первых своенравных опытов «оправдания секунды» и ее прав на самостоятельное (без «разрешения») звучание — до современной «секундовой техники» у выдающихся мастеров музыкального искусства.

МУЗЫКА КАЗАХСТАНА

Музыкальному искусству казахского народа, естественно, отведено в декаде казахского искусства в Москве видное место. Оно показано не во всей своей жизненной полноте и не во всех своих подлинных выявлениях, что было бы немислимо. Но музыкальное содержание пьес «Жалбыр» и «Кыз-Жибек»¹⁴, затем показ народных игр, песен и плясок в непрерывном действии (вечер молодежи в ауле), выступление отличного инструментального ансамбля и отдельных певцов на концерте казахской народной музыки, — все это в целом дает яркое, наглядное представление о значении музыкального творчества в жизни казахского народа, об интенсивном росте музыкальной культуры на народно-национальной основе и об исключительно богатом, эмоционально-отзывчивом музыкальном языке казахов.

Конечно, песня оказалась представленной полнее и конкретнее, чем инструментальная музыка: в обеих названных пьесах действие развернуто очень выгодно с точки зрения показа места песенного творчества в быту казахов и раскрытия образно-идейной значимости песни в конкретных драматических

* Инструментарий: гузла (гусли), лира, волынка, различного рода дудки (причем и двойные).

ситуациях. Можно с уверенностью ожидать дальнейшего развертывания казахской народно-импровизационной песенности в музыкальную драму, где песня перестанет быть только связующим звеном и трансформируется в непрерывное музыкальное действие.

Одно из замечательных качеств казахской песенной мелодики — ее проникновенная эмоциональная отзывчивость и чуткость, что обуславливает и вызывает удивительную гибкость интонаций. Эпическая, в сущности своей, песня излучает множество интонационных оттенков — от нежнейшей лирики до драматически насыщенного выразительнейшего сказа. Эта исключительная отзывчивость песенной мелодики позволяет отмечать тончайшими интонационными колебаниями образное содержание стиха, в результате чего музыка и поэтическая речь, взаимно проникая, образуют волнующее выразительное единство. Гибкость мелодических линий, их задушевная напевность, возможности драматической фразировки (театрализация песни), многообразие песенной тематики — все эти свойства ощущаются через жизненно-полнокровное исполнение казахских певцов, как показатели глубочайших переживаний народной психики, а не как аморфные, отзвучавшие отложения.

Казахская песенная и инструментальная импровизация — это, прежде всего, живая речь, это действительность. Отсюда вытекают широкие творческие перспективы не только для театральной, но и симфонической музыки на народно-национальной основе. Необходимо только осознать, что пути развития казахской музыкальной драмы и симфонической музыки тесно связаны с усвоением казахами вершин западно-европейской и русской музыкальной классики в тесном содружестве со всей музыкальной культурой Союза ССР.

Речь идет не о подражании музыкальной классике и не о стилизации (а в сущности — «стрижки» традиционно-европейской схемы) песенной стихии.

Но когда на смену культуры аулов приходит культура социалистических городов, вырастающая из творческого усвоения лучших достижений и преодоления «художественных мерзостей» буржуазной музыкальной культуры, неизбежно наступает эпоха усвоения опыта передовой культуры и отбора художественных ценностей прошлого, т. е. сложный процесс перековки местно-национальных культур и взаимопроникновения их в общем творческом содружестве. Проблема музыки Союза ССР, настойчиво выдвинутая сейчас интенсивным ростом запросов масс к искусству, и является, в существе своем, проблемой перерастания музыкальных культур братских республик — с сохранением действенных еще форм национально-самобытного творчества — в музыкальную культуру великой социалистической родины.

Выступление певцов и инструменталистов Казахстана как раз значительно тем, что их исполнением передается интенсивный творческий подъем, охвативший их страну: это перестройка всего жизненного уклада, всей психики недавно еще кочевого народа. И песня, сопровождавшая казахский народ на всех его исторических путях, должна и теперь, в великую эпоху укрепления униженных культур, обрести еще идейную насыщенность и целеустремленность, но не теряя своих лучших качеств: простоты, свежести и богатой выразительности.

Для советского музыковедения в казахской народной музыке содержится неисчерпаемый источник для наблюдения и исследования сложнейших процессов преобразования музыки устной традиции, проблем музыкальной семантики и т. д. Музыковеды имеют здесь дело не с мертвыми запасами отзвучавшей музыки, а с конкретной творческой действительностью.

В изучении народной музыки советскому музыковедению давно уже пора выйти за узкоописательные навыки музыкальной этнографии и поставить дело на исследовательскую идейную высоту: пора забыть феодально- и буржуазно-высокомерное деление музыки на народную и художественную, как будто качество художественности присуще только индивидуальному изобретению и творчеству отдельных композиторов.

Нельзя не вспомнить здесь о многочисленных записях казахской песни, сделанных А. Затаевичем и положивших прочное основание ознакомлению широких слоев слушателей СССР с богатством казахской мелодики. Но записи эти — только музыкально-этнографический сборник, притом еще, так сказать, изустный опыт собирателя, и не удовлетворяют современному строго научному методу фиксации напевов (фонограммархивы). Это приходится отметить при всей признательности А. Затаевичу за его чутко-музыкальные записи и проявленную им исключительную энергию. Но, повторяю, казахская народная музыка заслуживает глубокого и внимательного исследования своей образной сущности и раскрытия своего содержания как базы для дальнейшего роста композиторского творчества.

НЕСКОЛЬКО СООБРАЖЕНИЙ О СОДЕРЖАНИИ, КАЧЕСТВАХ И СТРУКТУРЕ КАЗАХСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Находясь опять, как и весной прошлого года, под ярким впечатлением от спектаклей Казахского музыкального театра и слушания казахских певцов, я хочу высказать, к сожалению, крайне сжато и обрывисто, несколько соображений по поводу несомненно большого культурного значения данного художественного явления. Рост казахской музыкальной культуры — это

факт, но вместе с тем это и сильный фактор, воздействие которого будет сказываться все сильнее и сильнее. Проблема музыки СССР, вопросы становления музыки народно-национальных культур, ближайшие пути, по которым намечается их развитие, связь художественной самодеятельности с народной музыкой, перерастание народной музыки как музыки преимущественно устной традиции в новую стадию: освоение массами опыта классического наследия, т. е. «письменной музыки» крупных городских центров, естественно, ведет не просто к расширению форм и средств выражения, а к новым композиционным методам. Обратное движение — от былых композиторских и музыкальных центров к освоению народной музыки — ставит на очередь заново проблемы исполнительства народной музыки и создания нового композиторского мышления на основе использования народно-музыкальных культур уже не в плане песенных фрагментов для вариационной обработки, а как творческой базы строящейся музыки социалистического реализма. Вот круг вопросов — и далеко не всех, — вызванных к жизни четко поставленными к музыке требованиями партии и правительства, вопросов, о которых и не могли мечтать ни бывшие музыкальные этнографы, ни теоретики-музыковеды, привычно высокомерно делившие музыку на народную и художественную.

Прежде всего, казахская народная музыка (вокальная и инструментальная) в корне изменяет обычные представления о восточной музыке, сомкнутые в узком кругу привычных и все же весьма неопределенных суждений. Не стоит их повторять. Их питает все еще неизжитое, реакционное и по своему происхождению и по своему воздействию понятие: ориентализм. За этим понятием прячется эстетски ограниченное восприятие всей восточной музыкальной культуры в плане экзотики, как чего-то формально глубоко отличного от привычных слуховых норм, острого, пряного и т. д. и т. д. Ясно, что обуславливающие данного рода восприятие причины надо искать во всей совокупности европейско-буржуазно-колонизаторских воззрений.

Казахская народная музыка не ориентальна в обычном смысле, но зато глубоко восточна в том значении, как в СССР, и только в СССР, привыкли осознавать понятие: Восток. Это прежде всего не мертвая, отжившая культура. Наоборот, культура действенная, не только постигаемая музыковедческим анализом, но осязаемая в ее живом, эмоциональном становлении, в процессе своеобразного перерождения и творческого развертывания. Поэтому тяготение казахов к новым видам музыки (что осуществляется, главным образом, через музыкальный театр) в основе своей не есть простое подражание европейским более крупным и сложным формам. Оно возникает из стремления раскрыть новое, обогащенное Великой Октябрьской революцией содержание народной жизни путем освоения средств художественного выражения высших культур. Высших — в смысле

их происхождения из борьбы европейского человечества за более прогрессивные общественные формации.

Далее. Казахская музыкальная культура не связана цепями местной, областной ограниченности. Очень робки и бедны еще наши познания в области происхождения национальных музыкальных диалектов. И окутано еще наше советское музыкознание, с одной стороны, слоем предрассудков старой описательной этнографии, а с другой — музыкантско-эстетским отношением к народной музыке не как к живому языку, а как к свежим и красивым темам для обработки. И все-таки с достаточной уверенностью можно утверждать, что и по своему интонационному составу (весьма богатому, если говорить о некоем словаре *попевок*), и по мастерству музыкального «словосочетания» в скромных пределах, я бы сказал, цветистого одноголосия и своеобразной гомофонии казахская музыкальная культура обнаруживает весьма существенные, с точки зрения проблемы музыки СССР, показатели. Проблема музыки СССР вкратце — это перерастание областных музыкальных культур и культур малых национальностей в музыку великого социалистического государства. Процесс крайне сложный, включающий в себя противоречивые стадии. Так, скажем, для русской музыкальной культуры чрезвычайно существенным является не только процесс преодоления национально-шовинистического высокомерия, но и всевозможных модернистских тенденций — как наследия разлагающейся художественной культуры загнивающего империализма — и в первую очередь борьба за объективизацию музыкального языка, с упором на освоение классического наследия и на народное музыкальное творчество, в целях ликвидации субъективистско-экспрессионистских пережитков.

Наоборот, для музыкальных культур некоторых братских республик одним из основных ведущих прогрессивных течений становится образование на основе народной музыкальной культуры индивидуально ярких композиторских «диалектов» как проявление нового личного сознания, обогащенного всеми воздействиями революционной перестройки быта.

В условиях культурно-расцветающего Казахстана застывшая музыка была бы нонсенсом. Это означало бы, что в ней не было исторических, органических корней: она не была бы музыкой народа, музыкой родины. Но тот факт, что в Казахстане музыкой не просто *любуются* как красивым национальным достоянием, но уже музейным, что в ней ощущают живой отклик на действительность и что эта музыка на наших глазах перерождается, обогащая свой смысл, свидетельствует о безусловном росте народного музыкального сознания: из бытового явления, из искусства, включенного в бытовую повседневность, музыка становится выразительницей мыслей и чувств народа, строящего родину, она переходит в высшую идейно-синтетическую стадию. Само собой разумеется, что тем самым прежние

формы выражения становятся для нее тесными. Больше того, вскоре, вероятно, начнет сильно видоизменяться основной ее эпический склад.

Для развития, расширения и раскрытия содержания, форм, фактуры и средств выражения казахского мелоса в нем, в этом мелосе, имеются, безусловно, все данные. В самой структуре и песен, и инструментальных импровизаций заключаются неисчерпаемые возможности симфонического развития. Структура эта в высокой степени органична, закономерна, но отнюдь не является механически сомкнутыми комбинациями неких звуко-орнаментальных рядов, а живой ритмически чутко пульсирующей тканью. Если не разумеешь под ритмом чего-то вроде придорожных вех и верстовых столбов, отсчитывающих бег музыки, то как раз ритмическое становление и ритмическая организация казахской мелодики свидетельствует об исключительном динамическом ее прорастании, к которому нелегко подступить с традиционно европейскими схемами, конструктивными, созданными *post factum* как бы над эмоционально застывшим материалом. Когда европейская музыка перерастала свои феодальные рамки, в ней происходили аналогичные процессы: рушилась старая схематика, но еще не созданы были новые конструктивные схемы, и потому-то творчество некоторых композиторов творчески богатой переходной стадии (хотя бы сыновей Баха) обнажает необычайно любопытные процессы становления нового содержания. Этим я хочу только указать на путь постижения и анализа казахской мелодики и предостеречь от оценки ее структуры с точки зрения механизированных схем. Казахская музыка — это, прежде всего, мелодическое творчество в его живом, чутком эмоциональном становлении как одного из проявлений человеческого общения, как языка интонации, управляемого ритмом.

Наличие богатых возможностей развития, обусловливаемое всем строем казахской мелодики, постигаемой как живая речь, — вот один существенный показатель большого культурного значения казахской музыки. Это ни в каком случае не музейная застывшая и омертвевшая культура. Другой показатель с трудом поддается словесному определению и учету. Это — этически высокая «настроенность» казахской песенной лирики и эпоса. То же можно сказать и об инструментально-импровизационной музыке (кюи). Серьезность, строгость, суровость — все это не совсем верные слова для определения качества, на которое хочется тут указать. Дело совсем не в каком-то сугубо аскетическом эмоциональном тоне. Наоборот, казахская песня эмоционально гибка, отзывчива и крайне чутко отражает нюансы народной психики: в ней трудно проследить тенденции кастовой или ритуальной отъединенности и замкнутости. Но, являясь чутко человеческим художественным отражением действительности, казахская богатейшая мелодика всегда

при своей жизненной свежести, жизнерадостности и конкретности (в смысле ее постоянной включенности в быт) оставляет впечатление глубокого философского синтеза, высоко человеческого обобщения народной психики. Хочется даже слышать в ней живое, реально ощутимое выражение этоса античных теоретиков, как некоего социального критерия ценности напевов и ладов. И если мы говорим о высоко эмоциональном строе бетховенских симфоний, как об одном из существеннейших завоеваний европейского симфонизма, то не становится ли еще более социально ценностным показателем это же качество в музыке народа, создавшего свою культуру в условиях азиатского средневековья и затем под обезличивавшим инокультуры страшным гнетом российского царизма. Этос казахской музыки — лучшее доказательство против высокомерно шовинистических бредней об азиатском варварстве, об «азиатчине». Точно так же, как он абсолютно несовместим с представлениями о застывшем в своем чувственном гедонизме экзотическом Востоке.

Поскольку на данном уровне наших знаний трудно с уверенностью утверждать об исторически конкретных истоках казахского мелоса и высоко организованного ритмического склада песенной и инструментальной казахской музыки, постольку приходится ограничиться только психологической догадкой: по всей вероятности причины присущих этой музыке качеств эмоционально высокого обобщения и сочетания эмоциональной отзывчивости с мудрой философской созерцательностью лежат в особо сложных исторических судьбах и переживаниях высокоталантливого казахского народа. За колоссальными политическими конфликтами на великом историческом пути народов среди непрестанно создававшихся и рушившихся грандиозных степных империй необходимо ощутить народную жизнь и становление народной психики (можно вернее сказать — накопление психического опыта). За некими суммарными представлениями о многочисленных «полчищах» необходимо почувствовать живых людей, рост их переживаний. Строгий отбор, вековые отложения этих переживаний в результате грандиозных исторических переворотов и по мере оседания громадных народных масс обеспечили наиболее психологически чуткому виду художественного творчества казахов — мелодической музыке — этически высокий эмоциональный строй, то здоровое содержание, в котором нет места ни чувственной пошлости, ни индивидуалистической надорванности и оторванности, ни мещанскому благополучию.

[МУЗЫКА КАЗАХСКОГО НАРОДА]

Музыка казахского народа — неисчерпаемое мелодическое богатство. По своему строю, по своей образности напевы казахов чрезвычайно привлекательны и убедительны. Не своенравие,

не причудливость, отнюдь не все то, что объединяется в узком и тесном понятии «музыкальный ориентализм», — не эти свойства объясняют притягательную силу казахской мелодики. Песни казахов пленяют своей эмоциональной отзывчивостью, чистотой и ясностью чувства и глубокой художественной правдивостью. Слушая их, испытываешь волнующую радость соприкосновения с высшей человечностью, мудро выраженной в этих многоликих напевах, прекрасных своей задушевностью и глубоким чутьем художественной меры и вкуса. В них отражены и суровая школа жизни казахского народа (ибо музыка казахов тесно сплетена со всем их бытовым укладом и историческим прошлым), и философское раздумье о пережитом и переживаемом, и тончайшие лирические волнения, и радостное утверждение ценности жизни. В этой мелодике, сбивающей все обычно-обывательские и узкомузыкантские представления о «восточной музыке», звучат мысли и думы, чувства и мироощущения веков и множества поколений, живших на великом историческом пути. Поэтому, с точки зрения наших современных советских представлений о Востоке, в искусстве такого художественно чуткого народа, каким является казахский народ, заложена глубокая познавательная ценность.

Не удивительно, что на основе издавна вкоренившейся многообразной песенной и инструментальной культуры в Казахстане за короткий срок создался и год за годом безусловно расцветает лирический театр — казахская опера, занявшая в сложной сети художественных организаций (зачеркнуто: организмов. — И. З., А. К.) народов СССР одно из выдающихся мест.

**Фрагменты работ, посвященные русскому
крестьянскому песенному искусству**

КРЕСТЬЯНСКОЕ ПЕСЕННОЕ ИСКУССТВО

(Программа исследования о русской народной песне)

Глава 1. Творчество устной традиции в музыке. Его основные черты: преобладание чистой мелодической протяженности и линейности; диатонизм; полиритмия и рост ткани (подголосочность); текучесть и изменчивость очертаний за отсутствием устойчивой фиксации; варианты; «бродячие сюжеты» (напевы); песня — линия напева + линия словесной интонации. Процесс кристаллизации ладов и элементарных форм (собственно схем) в песне. Вариация. Куплет. Так называемый свободный ритм песни.

Глава 2. Вопрос о происхождении русского народного песенного творчества и его история. Существование песни в прошлом. Мыслима ли археология песни. Песенная культура и ее социальная база. Музыка деревни и города. Музыка как тесно связанная с бытом потребность эмоционального выражения (музыка быта) и так называемая художественная музыка («творчество по окристаллизовавшимся в записи (в печати) формам»).

Глава 3. Процесс поглощения народной песни городом («художественная обработка»). История собирания, записи, творения и изучения народной песни в России.

Глава 4. Виды песни. Простейшие песенные соотношения элементов лада; роль ассоциаций как фактора оформляющего; процесс развертывания мелоса в протяжной песне и в скорой. Песня и танец (роль мышечно-моторных ощущений в ритмической и ладовой структуре песен). Чисто песенный мелос («дыхание») и инструментализм. Различия в инструментально-песенной интонации в зависимости от рода инструментов (струнные, духовые). Ударные инструменты (как самостоятельный фактор и как сопровождение).

Глава 5. Импровизация. «Попевки». Орнамент (его происхождение и его виды). Как достигается и чем обусловлена динамика песенного мелоса. Песня и охватываемое ее пространство. Мелодические и речитативные («сказовые») образования народно-музыкального творчества. Связь последних с речевой интонацией и их многообразие. Промежуточные образования между чисто песенной и речитативной («сказовой») интонацией. Былинные напевы. Духовные стихи.

Глава 6. Современное положение песенного творчества в СССР. Что сделано и что делается. Личные впечатления от путешествия по Северу. Выводы.

Размер книги 8—10 листов.

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ ТВОРЧЕСТВА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ В МУЗЫКЕ

Фольклор — (англ. folk — народ и lore — знание) — научное наблюдение и исследование народной жизни, быта, нравов, искусства. Область музыкального фольклора (народные песни, инструменты, условия бытования музыки и формы музицирования) является теперь важной отраслью музыкознания и называется [также за рубежом] сравнительным музыкознанием. Предметом изучения становится теперь не романтический народ-нация и его музыка, а музыкальная культура первобытных племен и тех цивилизаций, которые хотя в свое время и достигли высоких ступеней развития, но затем остановились из-за отсутствия сдвигов в производственных отношениях. К фольклору поэтому относится и так называемая народная (т. е. в сущности деревенская крестьянская и, следовательно, определенно классовая) бытовая песня. Кроме названия музыкальный фольклор, существует еще одно обозначение для той же области исследования — музыкальная этнография как отрасль общей этнографии¹.

Музыка устной традиции — музыка, сочиняемая вне мысли о записи, исполняемая наизусть и хранимая в памяти, не требуя зрительных ассоциаций или знаков. Хотя в основе ее лежат общемузыкальные законы «сложения тонов» (композиции), которые входят и в музыку письменную, но все же в силу особых условий хранения в сознании и восприятии музыка устной традиции знает и подчеркивает особые закономерности, которые в музыке зрительно-охватываемой (письменной, нотной записи) постепенно теряют свою служебную роль, обращающуюся к памяти. Во всяком случае, именно в музыке устной традиции человечество вырабатывало и острое чувство интервалов, как тон-отношений, и систему опорных тонов и тонов, ими вовлекаемых (тяготеющих), и процесс-образования ладовости, и систему попевок и подголосков и т. д. Конечно, вся народная

музыка — преимущественно область музыки устной традиции, но не только она. Как показывают первые системы нотации городских очагов музицирования (напр., невмы), системы эти обращались больше к интонационной памяти, чем к зрительной (или, вернее, зримой) звукоархитектонике, обусловленной развитием все более и более крупных «длящихся» форм и успехами симфонической музыки. В сущности, и вся многообразная сфера музыкального исполнительства (и в особенности дирижерская), основанная на живом интонировании, является отображением композиционных навыков музыки устной традиции и их эволюции в условиях сложной жизни и культуры музыки современного города ².

⟨...⟩ В музыке устной традиции — как в русской народной песенной, так и инструментальной — развитие осуществляется сплетением и расплетением попевочно-подголосочной ткани и методом распевания и «опевания» тонов лада. Этот метод уже с Глинки прекрасно привился и в национально-русской симфонической музыке, создав глубокое своеобразие ее стиля...³

⟨...⟩ Творчество в сфере бытовых интонаций, большей частью импровизированное, не фиксирующее себя в нотной записи, но все-таки накапливающее схемы и формулы, на традиционной основе которых рождаются новые варианты и т. д. Это — творчество устной традиции. ⟨...⟩ Творчество устной традиции всегда ближе к примитивным истокам звуковой интонации. Оно чувствует себя привольно и в лесу, и в поле, и в избе. ⟨...⟩ Я говорю о музыке как своеобразном интонационно-эмоциональном языке. Древность этого языка и разнообразие его оттенков, строя, склада и форм у многообразных культур человечества как первобытных, так и утонченных, указывает на безусловную *потребность* в нем, потребность в некоторых отношениях более насущную, чем чувство красоты или художественная идеология. Потребность эта коренится в непосредственно ярком, сильном и конденсированном в звучаниях выражении ощущений и чувствований, испытываемых и переживаемых, — выражении, с целью передачи другим людям своих душевных состояний и ради того, чтобы вызвать сочувствие в беде, согласовать усилие в работе, укрепить общее настроение, вместе порадоваться, вместе оплакать потерю. Народное песнетворчество и есть этот язык ⁴.

Бытовая музыка — музыка, как один из видов художественного общения и эмоционального высказывания, не требующая для своего существования специальных профессиональных организаций и исполнительских сил, легко воспроизводимая в повседневному быту и крайне чуткая к непосредственным переживаниям людей, а потому всегда насыщенная живыми интонациями, излюбленными данной эпохой. Ее облик текуч и разносторонен: от простейших наигрышей даровитого чуткого самоучки до эмоционально-чутких лирических импровизаций и крупных композиций сильных мастеров бытового жанра, како-

выми в истории русской музыки являлись в XIX веке композиторы «разночинной» демократической городской лирики — песен и романсов, вернее, песне-романсного жанра (Алябьев, Варламов, Гурилев, Донауров, Дюбюк, Пасхалов, Соколов и др.). Их презрительно и глубоко несправедливо именовали дилетантами — это с ложно понятых понятий о самодовлеющем профессионализме — тогда как музыкальная культура русского города им в сильной мере обязана созданием богатейшего эмоционально-отзывчивого напевного мелодического стиля, на который с любовью откликались и Глинка, и Даргомыжский и, особенно, Чайковский, чья интонационная система в существенной своей части коренится в бытовой песенно-романсной лирике, связанной к тому же и с деревенским крестьянским сентиментальным романсом ⁵.

⟨...⟩ И композиторы умирают, и произведения их отмирают и забываются, но остаются те, кто созидает музыку в пении и игре, сохраняя в памяти самые жизненные элементы музыки, разнообразные и многообразные. Иначе говоря, живет народ, высказывающий в пении и игре на инструментах свои мысли о действительности и свои чувства. Тут уже дело не в произведениях в их целостном виде, как объектах эстетических. Произведение становится средством высказывания, и нередко не оно, а его элементы, наиболее эмоционально волнующие, «говорящие», являются «действующими высказываниями». И как за произведениями литературы и поэзии живет язык, вечно изменяемый, несмотря на фиксирующие его словари, так за музыкальными интонируемыми (в смысле исполнения) произведениями ощущается в устной живой традиции «напеваемого и наигрываемого» образно-музыкальный язык, тоже подвижный, тоже изменчивый, все же уловимый в гранях эпох и даже длительных стадий, в свойственной ему стилистике: это область интонаций ⁶.

⟨...⟩ Мы теперь привыкли «глотать» музыку обобщенно, громадными комплексами, минуя интонационные подробности. Чем дальше от нас, тем строже надо помнить: в искусстве музыки каждый миг проверяется через общезначимость или через необычайность выражения-произношения (впрочем, в народной музыке — музыке устной традиции — дело так обстоит и сейчас и так обстояло всегда) ⁷.

⟨...⟩ Принципы организации музыкального движения — принципы не индивидуального сознания, а принципы социальные. Они вырастают из практических потребностей, среда их усваивает, отбирает необходимые. Практические потребности раздвигают свои рамки по мере развития культуры: от интонаций, закрепившихся в той или иной среде в силу непосредственно утилитарных целей (сигнализация, первобытная магия и медицина и т. д.) музыка восходит до сложных звукосочетаний со строгим разграничением их функций — и становится объектом эстетического наслаждения...

⟨...⟩ Самые примитивные стадии отбора среди акустических явлений средств музыкального выражения указывают на длительный процесс оформления и кристаллизации оформленного. Известно, что звукоряды, прежде чем появиться в работах теоретиков в виде отвлеченных от живой музыки рядов (восходящие или нисходящие формулы соотношений отдельных тонов), усваиваются памятью практически и бытуют в виде характерных для каждого лада мелодических формул-напевов или попевок⁸.

⟨...⟩ Архаическая ангемитонная система или античные звукоряды, обусловленные числом и настройкой струн лиры, — все они возникают в результате отбора тонов в сфере акустических явлений с целью возможности организации музыки в пределах потребного данной среде круга интонаций. ⟨...⟩ Ведь даже примитивные виды музыкальной «сигнализации» выступают в своем воздействии как оформленные звукосоотношения. Иначе музыка не двинулась бы дальше интонаций-междометий⁹.

⟨...⟩ Мелос — и существенный элемент музыки, и важнейшая интонационная сфера. Мелос объединяет все, что касается становления музыки, — ее текучести и протяженности. Из мелоса родится и представление о горизонтали. Как интонационная сфера — это понятие объединяет решительно все проявления *горизонтальности*: в протяжной песне, в мерной танцевальной мелодии, в декламационных интонациях, в орнаменте, подголоске...¹⁰

⟨...⟩ Я хочу указать на способность всякой органически растущей музыкальной идеи как бы мускульно сокращаться и расширяться, наполняться и сжиматься. При зрительном рассмотрении музыки — вне звучания — такого процесса не существует, а есть всякого рода механические добавления, ложные кадансы, укорочения и т. п. При восприятии же музыкального становления слухом как организованного *интонируемого* движения — все стадии его представляются данными единого динамического процесса...

⟨...⟩ При познании этого процесса можно идти от наблюдения за «дыханием» развитых протяженных мелодических линий, сотканых из чередования и перемещения «попевок», прочно усвоенных и ассимилированных коллективной памятью той среды, которой они детерминированы и в которой они «бытуют». Принцип тождества проявляется здесь в повторности времени от времени одних и тех же попевок (или составляющих их частиц) или попевок-вариантов. Стягивание и расширение их составляет едва ли не главный фактор, обуславливающий подвижность, гибкость и вызывающий ощущение жизненности данного вида становления музыки. Принцип контраста проявляется в различного рода сопоставлениях. Динамичность же становления мелоса обусловлена «борьбой» устоев внутри напева и точек опоры, к которым интенсивно устремляется голос, чтобы

наконец, утвердившись на такой точке, «выжать» (обычно в crescendo) последний запас дыхания. Это очень нетрудно заметить при наблюдении за коллективным искусством голосоведения крестьянских хоров *. Вся техника их так называемой гетерофонии ** обусловлена динамикой пленэрного дыхания и зависит от мелодического становления его непрерывности, от взаимооказываемой голосом голосу (т. е. линией линии) поддержки («подхват») при перемещениях из устоя в устой и при «опеваниях» устоя (при вращении голоса вокруг какого-либо из основных тонов)***.

Перемещение и «опевание»****, — в сущности, два главных вида становления мелоса. И в том и в другом из них интонирование происходит на смене заполненного расстояния (поступенное прохождение голоса и даже глиссандо) и незаполненного («скачок» или «арка» между двумя тонами). Такого рода ритм перемещений, или периодизация, стоит в связи со сменой направления линий и чередования сходных и несходных певочных элементов. К тому же «скачок» всегда ощущается как напряжение в сравнении с инерцией скольжения. Для меня несомненно — хотя это трудно сейчас доказать, — что во всем этом процессе главную роль играют не физиологические, а социальные факторы...¹⁴

* <...> Музыкальное сознание русского народа, как оно активно проявляется в процессе исполнения деревенского хора, где требуется при общей дисциплине свободно одухотворенное участие каждого в *росте* звучности¹¹.

** Гетерофония (*греч.* — инозвучие) — обрастание напева группирующимися вокруг него соседними тонами и новыми мотивами (подголосками). Это еще не многоголосие (полифония) в развитом (дифференцированном, расчлененном) виде, когда каждый голос получает самостоятельное значение, а одна из переходных к многоголосию стадий, достигающая, однако, высоких ступеней развития (когда все голоса образуют сложный подвижный непрерывный изменчивый горизонтальный комплекс). Гетерофония в таком облике подвижной вокальной ткани, возникающей из вариантов-подголосков, в целом образующих деревенский хор, до сих пор живет в крестьянской бытовой песне. Примеры простейшей гетерофонии см. «С терема на терем» (I, № 4) и «Эх да Ерославская да наша губерния» (II, № 7) (оба примера взяты из сб.: Крестьянское искусство СССР, ч. I и II. Искусство Севера. Л., 1927—1928)¹².

*** Я настаиваю, что такого рода поддержка, подхват и прорастание подголосков, как побегов на ветке (вплоть до полной невозможности выделить основную линию), — все это отнюдь не приемы исполнения, а *сущность* процесса становления (движения и формования) в такого рода полифонии. Мелодии в обычном смысле как руководящего голоса, которому подчинены остальные, тут нет и быть не может; это коллективное обнаружение музыки основывается на постоянном переходе каждой функции в свою противоположность — каждый голос может быть в какой-либо данный момент руководящим, а в последующий — соподчиненным. Высшие виды музыки европейской городской музыкальной культуры доиндивидуалистической поры являлись художественно рациональным претворением принципов коллективной полифонии...

**** «Опевание» — группировка тонов вокруг устойчивых ступеней лада — составляет главный фактор образования и продвижения мелодической (особенно песенной) ткани¹³.

⟨...⟩ Слушаем ли мы русское крестьянское многоголосие (особенно песни *пленэрные* — «звончатые»), вникаем ли в гибкие и вместе упругие линии древних распевов или григорианского хора... — музыкальное становление всегда обнаруживает себя в непрерывных изменениях ¹⁵.

⟨...⟩ Приемы музыкального развития коренятся во всей предшествующей истории музыки, включая архаические мелодические системы. Именно принципы развития сыграли решительную роль в освобождении музыки от воздействий соседствующих искусств и в образовании ее как самостоятельного интонационного языка.

В музыке устной традиции — как в русской народной песенной, так и инструментальной — развитие осуществляется сплетением и расплетением попевочно-подголосочной ткани и методом *распевания* и «опевания» тонов лада... ¹⁶

⟨...⟩ Вариации — повторения какого-либо напева или мелодий (также мелодико-гармонической темы) в измененном облике. Происхождение такого рода форм уходит в даль веков. Повидимому, это один из первобытных видов музыкального мышления. Сравнительное музыкознание (наука о музыкальном творчестве первобытных культур) находит очень давние следы варьирования напева как в его «обрастании» новыми побегам (так называемая гетерофония, а в области русского крестьянского пения лучшим выражением этой манеры служит так называемый подголосок); так и в виде «прорастания» напева (вариант) ¹⁷.

⟨...⟩ В народном стихе *стопа-образ-слово* неразрывно спаяно с логикой напевности ¹⁸.

⟨...⟩ Дело... не в пресловутых правилах «разрешения» диссонансов в консонансы, якобы как непреложного требования слуха... Умное сознание русского народа давно в крестьянской музыке доказало право на самоопределение любого интервала, в закономерности голосоведения данного конкретного стиля, и до Бородина с его гениальным «пророческим» слухом управляло, например, секундами и квартами очень чутко, но не по школьным нормам «приготовления и разрешения»... Еще и еще раз подчеркиваю, что вводнотонность не равна качественно любому полутону. При исследованиях музыкально-этнографических, особенно диатоники напевов, надо не отождествлять «сходные» звучания и не принимать появление полутонов за внедрение и закрепление «вводнотонности». ⟨...⟩ В массовой (крестьянской, особенно танцевальной, а возможно, и у городского «низового» ремесленного населения) музыке средневековья мажорность с ее главным носителем — вводным тоном, снимающим границы тетрахордности, сложилась стихийно издавна, может быть, еще и в римские времена...

«Предустановленная гармония» с ее функциями противоречит и народной музыке, всегда интонационно, в законах «уст-

ности», создаваемой. Интонационная музыка требует от создающего и воспринимающего ее слуха непрестанной активности... Функции же... — система, чуждая эволюции русской музыки с ее ритмо-полифонным мелосом в основе, закономерным, но не «предустановленным», с ее развитием, отрицающим в корне механическую разработку...

Для русской народной музыки характерно крайне осторожное пользование доминантностью, прикрепленной к определенной ступени лада и довлеющей над тоникой. Тоника — устой — вот главный упор интонационного стремления. Стремление к ней голоса выражается в чередовании заполненных и незаполненных (движение скачками) ходов, и в этом, как в способе достижений тоники, и заключается развитие напева, но тоника, конечно, довлеет...¹⁹

⟨...⟩ Ясна необходимость в понятии *устой*. Это не новое понятие. Усвоение систем интонации всего Востока, античной средиземноморской культуры, григорианской монодии и всей музыки устной традиции немыслимо без него... Это не абстрактное, вне звучания постигаемое, а одно из реально ощутимых свойств звукопроявления. Устой вовсе не обязательно тоника...²⁰

Так как в первобытных культурах опыты и вся практика интонирования происходят *устно*, то повторения или движения от первотолчка, а также моменты тождества (узнавание сходства) доминируют как опорные моменты над моментами контрастов, потому что в противном случае память не в состоянии была бы кристаллизовать текучий процесс звучания. Заметим, что всей музыке устной традиции (народному творчеству) присуща импровизационная манера продвижения на основе комбинаций и перестановок мелодических образований (попевки), усваиваемых памятью в каждый данный момент развития слуха. Зафиксированные памятью в борьбе за существование и в утилитарных целях первичные отношения тождественных и нетождественных звучаний — уже являются окристаллизовавшимися звукосопряжениями, т. е. формами²¹.

⟨...⟩ В народной музыке — в музыке устной традиции работа над однострунным мелосом является делом поколений, и какая-либо одна протяжная песня — усилие многих людей. Оттого так долго и живут, не теряя силы своего воздействия на психику далеких потомков, лучшие народные мелодии, что они выдержали длительный отбор и шлифовку, что в них сконцентрирована в вековом опыте испытанная и накопленная песенная энергия. Скажу больше, настоящий композитор познается по своей способности создать песенно-напряженную (вовсе не непременно стилизованную народную) мелодию без сопровождения, т. е. самодовлеющий мелос...

⟨...⟩ Трудность композиции самодовлеющей мелодии имеет двоякую причину. Необходимость поддерживать движение, избегая монотонности, заставляет разнообразить материал и вме-

сте с тем надо заботиться о том, чтобы не потерять впечатление единства. Отсюда своеобразные методы «напоминания» и объединения. Тоны группируются возле одного или двух часто повторяющихся. Образуются основные или характерные для данного комплекса сопряжения тонов (и ритмов) — «попевки» и ритмические формулы, тоже постоянно возвращающиеся, сами видоизменяющиеся и вступающие в новые соотношения с другими «сопряженностями». Не буду распространяться здесь об этих всем знакомых приемах развития мелодических линий. Вторая причина трудности мелодического изобретения (теперь в наших условиях) — это необходимость остро чувствовать ритм линий и степень напряжения *дыхания*, комбинируя объем и протяженность интонаций так, чтобы *характер* мелоса был в зависимости от того, спокойно или нет распределено дыхание, как размещены подъемы и ниспадания мелодической волны, интенсивен или нет ток музыки...²²

⟨...⟩ Так часто бывает в эволюции интонаций: они развиваются в определенной среде, поются и играют теми людьми, которые в них чувствуют и преломляют свои переживания и эмоции. Когда вызвавший эти интонации к жизни социальный слой сменяется другим, но с еще устойчивыми традициями, развитие еще продолжается, хотя в ином уклоне. Ряд поколений перерабатывают унаследованные интонации, но далеко не все, часть из них становится стереотипными, окристаллизовавшимися, окаменевшими, выражая, по-видимому, некий «средний», общий множеству людей, эмоциональный тон иногда в течение нескольких эпох. Так образуются более или менее устойчивые «странствующие» по различным мелодиям попевки. Память ухватывается за них как за привычные сочетания, как за интонационные вехи, а творческое воображение при импровизации пользуется ими как опорными пунктами, как точками отправления. Такими представляются мне основные предпосылки мелодического развития и вообще линейности. В музыке устной традиции, где инстинкт, память, ассоциационные процессы и слуховой консерватизм (цепляемость за привычные сочетания) играют гораздо большую роль, чем в музыке интеллектуальной, рационально обоснованной, указанные предпосылки становятся базой оформления и с ними необходимо считаться всякому, кто хочет развить в себе чутье линии и осознать коренное свойство образования напевов и условия, обеспечивающие их протяженность²³.

⟨...⟩ Мысль, как удлинить, продолжить движение интонируемой ткани, переплетается всегда и неизбежно с мыслью, как *цементировать* эту ткань, чтобы помочь восприятию архитекторики тонов, расплывающихся в памяти. Иначе говоря: голосоведение и педаль!.. В народной музыке испокон веков так и обстоит дело. В танцевальных напевах, особенно там, где опорность ног и давление корпуса перевешивают над «летней пла-

стики» тела, музыка очень в свою очередь опирается в тяжёлые волюнчные «бурдоны» и т. п. Как замысловата в этом отношении ритмоформула мазурки и как многообразен вальс в своих перемещениях центров тяжести звучания и в технике «басовости»...²⁴

⟨...⟩ Совсем не изучено так называемое явление *педали*, вокальной и инструментальной, и всех приемов связующей ткани — *остинатности* в старинной русской музыке. Ведь этот связующий элемент — оstinatное возвращение напева к доминирующему звуку (или к двум) — прекрасно присутствует в одноголосии (еще не гомофонии), являясь гармонией *in spe*, потенциальной интонационной зарядкой и лишь предполагающей выделение поддерживающего — еще далеко не функционального — баса. Меня всегда в данном отношении занимали инструментальные наигрыши-напевы знаменитого сборника Кириши Данилова в соотношении с гликинскими напевами, где квинта мелодии занимает столь самодовлеющее интонационное значение, что слух, «впившись» в нее, вовсе не вспоминает о тонике в ее теперь привычном нам значении и не нуждается в басовой опоре. И напев будто звенит в воздухе...²⁵

⟨...⟩ В чистой мелодике (т. е. преимущественно в народной), мыслимой вне гармонии, господствуют, как видно из наблюдений, два основных закона:

1. Закон смены тонов (внутри лада): притягивающий, группирующий вокруг себя возле лежащие ступени лада *тон* сам становится втянутым в новую группу (систему).

2. Закон строгой экономии и отбора внутриладовых тонов: если взят скачок, он заполняется недостающими голосами (совсем не обязательно поступенно, а с различного рода торможениями, упруго). Отсюда и интонационная симметрия. Отсюда и осмысление повторов того или другого тона.

Но оба эти закона действуют в условиях интонируемой — развернутой в движении, действии и самодовлеющей (а не гомофонной) мелодики.

Основной закон интонации «устной музыки» — заполнение звучащего (вернее, озвучиваемого — интонируемого) пространства после интервального «скачка». В зависимости от «основного расстояния» в данной интонационной системе это заполнение совершается тонами и терциями в пентатонике, тонами и полутонами в европейской музыке, и в ней же по мере осознания полутона как вводного тона — преимущественно полутонами.

⟨...⟩ Очень интересно наблюдать закон заполнения «прорывов» плавностью движения тонов в мелодико-пентатонном стиле. Этот стиль можно считать строгим в эволюции мелодии...

⟨...⟩ Сообщаю следующего рода закономерности...

⟨...⟩ 2. Существует постоянное перемещение и замена опорных тонов или «точек» лада (особенно в народном мелосе), а также изменение направлений от тоники к тонике. Например,

образуется октавный звукоряд от V к V ступени с тоникой в центре или «звукоряд из шести звуков», шестиступенный, внутри лада, чрезвычайно влияющий на соотношение элементов лада и интонационную значимость тех или иных ступеней. Отсюда вытекает еще одно существенное закономерное явление.

3. «Аберрация слуха», когда какой-либо тон (или полутон) интонационно расцвечивается слухом как «приставка» к интервалу, являющемуся устойчивым и «притягивающим» к себе соседние ступени, а тон этот в данный момент уже звучит в новой версии как вершина или основание более широкого интервала, ставшего самостоятельной интонацией. Например, секста звукоряда в отношении к квинте может быть то «приставкой», то иметь значение, опорное для септимы... Сюда же... относится переменность в интонационном предназначении полутона: является ли он полутонотом-хромой, окраской, органическим полутонотом лада или же *вводным тоном*? Это особенно трудно бывает различить в звукорядах, еще, по существу, пентатонных, но уже с интонируемым внутри них полутонотом-приставкой. К примеру, в звукоряде *до — ре — ми — соль — ля* тона *фа* или *си-бемоль* могут возникать как приставки к *ми* и *ля*, не изменяя пентатонной логики и не образуя тетрахордов ²⁶.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ РУССКОГО НАРОДНОГО ПЕСЕННОГО ТВОРЧЕСТВА, ЕГО ИСТОРИЯ, СОЦИАЛЬНАЯ БАЗА, СВЯЗЬ С БЫТОМ

«...» Музыкант должен воспринимать народное творчество не в целях эстетского отбора красивых тем, а как музыку конкретной социальной среды, постоянно изменчивую в своих образованиях ²⁷.

«...» Сфера музыкальных интонаций (спетых, сыгранных или мысленно воспроизведенных звукосочетаний, органически сопряженных) столь богата и многообразна, а самые интонации столь различны в одно время у разных слоев людей и заключают в себе столь закономерный социальный опыт, что смешно было бы исследователю игнорировать или не считаться со всеми данными этого опыта, как с каким-то псевдоязыком. Все равно как естествоведнику не понравился бы тот или иной вид флоры или фауны ²⁸.

«...» Чем устойчивее быт, тем прочнее интонационные навыки и тем более сложные формы вырабатываются, в своей сложности всему данному кругу слушателей доступные. Это прекрасно наблюдается в народной музыке: ее «устность» (т. е. устно передаваемые традиции мастерства) возможна в силу того, что каждый слушатель в любой момент — и исполнитель, и композитор, ибо мастерство изобретения подголоска или попевок тут не является делом обособленным. Оценка мастерства тоже

свойственна всем и каждому*. Оттого и возникает удивительная сложность композиции «на слуху», устной, например, русской крестьянской хоровой подголосочной полифонии или прекрасно организованная мелодика протяжных песен (в сравнении с которой вся городская гомофонная мелодия — примитив). Это типично интонационные образования, и они-то и доказывают, что «устность» музыкально-интонационного словаря не обедняет ни мышления, ни содержания музыки. Обеднение зависит от снижения умственной культуры и разложения быта³⁰.

⟨...⟩ В мудрости, в серьезности стиля и в подголосочной технике коренных русских старинных крестьянских хоров заключалась удивительно ясно осознанная культура музыки как интонации. В них, хорах, интонация, обусловленная всем строем жизни и бытовым укладом, определяет все, — тем более что в бытовой практике «музыки устной традиции» и творческая импровизация, и исполнительство тесно слиты с тут же совершающимся оценочным, критическим слушанием-слышанием своих же односельчан, почти каждый из которых в любое время может и сам выступить как исполнитель. В этой *песенной общине* содержится, как в зерне, все дальнейшее, что существует в расчлененном виде в разнообразнейших проявлениях музыкальной культуры в больших европейских центрах. Интонация определяет здесь неизбывность искусства попевок и подголосков как свою органическую форму выражения. Высота техники этого искусства поддерживается постоянным наличием слушателей-ценителей, прекрасно понимающих выразительный язык попевки и подголоска, ибо все в этом интонационном языке ими с детства усвоено. Если бы так слушались европейские симфонии!³¹

⟨...⟩ Песня — подлинный живой свидетель народного быта, трудового уклада и культа, обрядов и игр. Песня отражает душевный строй и мир эмоций, и горе и радость, и печаль и веселье, и раздумье и юмор. И с этим нельзя не согласиться³².

⟨...⟩ Наше время еще не так далеко ушло от песни, чтобы не ощущать с достаточным чутьем и проницательностью, где правда и где ложь, то есть где песенная запись или обработка песни целиком потеряла связь с первоисточком. В конечном итоге, однако, надо признать, что субъективное суждение о народном песенном творчестве и субъективное отношение к нему преоб-

* Ср.: В музыке первобытных культур, в так называемой народной песне и в музыке даже развитого быта, в культовом пении, в танцевальной музыке и т. д. и т. д. мы имеем явление незаинтересованности в музыке как самостоятельном явлении. О народной песне надо все-таки сделать оговорку: высоко развитый быт допускает в некоторых стадиях своих слушание песни в художественном плане и интеллектуальную оценку. Но в большей степени восприятия это все-таки остается музыкально, не обособленным и подчиненным иного порядка интересам (тесная связь с обрядом и игрой)²⁹.

ладает у нас над объективно-исследовательским. Исходя из этих, скорее пессимистических, чем оптимистических предпосылок о материале, можно с большим основанием ответить на вопросы о том, что такое народно-песенное творчество, нам известное в записях и обработках, по своим формам, эмоциональному строю и социальному фундаменту. Сперва о последнем.

В работах о народной песне была сделана однажды робкая попытка поставить строй песни (искусство подголосков и основанное на нем хоровое голосоведение) и характер ее исполнения в связь с общинным началом русской деревни *. Попытка несколько наивная и устарелая, но она заключала дельные наблюдения и верные мысли. Суть их в том, что, по мнению автора, исследования общинного землевладения и юридических обычаев раскрыли сущность общинной жизни, в которой всякое простое обстоятельство в отношениях одного человека к другому непременно и всегда осложняется и приходит в связь с жизнью всей общественной организации. Так, например, разлад семьи влияет на жизнь деревенского общества. Автор видит здесь *«ключ к уразумению поражающего разнообразия, глубины и высокого поэтического чувства русских народных песен»*. Позволю себе углубить эту мысль. Социальная солидарность, общность работы и игр, интересов и переживаний отражаются на ритмах и интонации песен в том смысле, что напев, связанный с импульсом, внешним или внутренним, его вызвавшим, становится эмоционально-понятным каждому сочлену данной социальной группы. Напевы становятся символами различных жизненных явлений и чувствований. И то, что они проходят сквозь душевный строй ряда поколений и что они испытывают столь длительное испытание прочности и несомненности их воздействия, — превращает их в необычайно стойкие окристаллизовавшиеся звуковые отложения. В их ритмах люди ощущают свои жесты, позы и движения во время знакомой им всем работы и игры; в мелодической сопряженности тонов, содержащей исконные попевки и не менее исконные комбинации их, социально сроднившиеся группы лиц испытывают, вследствие одинакового раздражения, одинаковые чувства. Благодаря такого рода естественному отбору в мелосе и ритме песен не остается ничего субъективно-личного и, следовательно, излишнего. Их строй становится своего рода уставом. И потому в хоровом исполнении песен каждый вносит свою долю участия лишь талантливым приспособлением к обычному строю и внесением ловких вариантов в пределах обусловленных и возможных комбинаций. Отсюда вполне понятны перечисляемые многими, а в том числе и автором упомянутой статьи, свойства песни: касание «глубоких изгибов человеческой души», деликатность, нежность, все-

* Имею в виду статью С. Капустина «Законы строя русской народной песни в связи со строем общинной жизни русского народа» (Известия Русского географического общества, вып. 2, т. 20, 1884).

прощение, «тонкий и едкий юмор», стальная воля, «могучий и широкий взмах мышления». Способность крестьян *«творить вариации мотива, разнообразить их и прилаживать одну к другой в хоре»* проистекает из усвоения песни с детства вплоть до того, что ее звуки становятся «нераздельной частью внутреннего я» — и прибавлю — совпадают с я социальным. Углубление эмоционального содержания, по-видимому, связано со способностью певцов выражать то интенсивнее, то сдержаннее динамику чувствований, выражать так, что один подголосок выразит более *ему* подходящее настроение существа песни, другой другое. Понятие солидарной «согласности» в изобретении напевов и в согласованности впечатлений от них связано, как мне кажется, с приблизительно одинаковым темпом жизни и даже внешней поступи у людей одной и той же социальной группы. Возможно даже, что пульсация крови, протяженность вдоха и выдоха и сходный ритм дыхания оказывают воздействие на длительность фраз и периодов, на расстановку цезур, характер орнаментов и на диапазон напевов. По крайней мере, если следить за трансформациями какого-либо напева в разных местностях, то можно наблюдать весьма и весьма заметные перемены во всех указанных отношениях. В народной песне нет индивидуального произвола, а если он и есть, то все же общая воля или отталкивает или узаконивает новое изобретение. Поэтому такие изменения не могут быть случайными. Точно так же не случайно, что в напевах на разные сюжеты и в песнях различного характера, но употребительных в одной и той же местности, мы наблюдаем сходство попевок, общность оборотов, мелодических и ритмических, а также стремление приноровить к своему ладу и строю всякий вновь залетевший чужой мотив. Любопытную картину и в том и другом отношении раскрывают сборники Пальчикова и Лопатина-Прокунина.

Как же происходит видоизменение строя песни? Можно предполагать, что оно связано с резкими потрясениями в бытовом укладе, с просачиванием индивидуалистических тенденций и, конечно, под воздействием городской цивилизации — вместе с ней — с переменами ритма и темпа жизни. Пока бытовой деревенский уклад стоял твердо и пока в городе господствовали те же социальные тенденции, держались и песенные традиции и формулы, трансформируясь с большой постепенностью. Процесс пролетаризации деревни, солдатчина, выселение на хутора, новые слуховые навыки, вывезенные из города, наконец роль механических инструментов — словом, самые разнообразные причины могли разъедать социально-песенный строй и единство стиля. Мало-помалу дело дошло до того, что горожане, ценители музыки, использовав имевшийся запас звуковых комбинаций, открыли в народной песне свежий неисчерпаемый источник — к тому же эмоционально близкий — новых сочетаний и новых впечатлений. Молодое же деревенское поколение, не

будучи в состоянии принять старую песню как наследие угнетавшего быта и не стремясь ценить в ней художественный элемент, предоставило блюсти песнетворчество былых эпох старикам и старухам. Только немногие, более «интеллигентные» слои молодежи (и то преимущественно, как сам я убедился, на Севере), склонны поддерживать традицию³³.

⟨...⟩ Мимолетные человеческие суждения, пусть и содержательные, и волнующие, и очень необходимые в текущей жизни, все-таки — лишь суждения. Так и во всех видах искусства, так и в музыке. Например: устойчивость, коренная и вековая, русского крестьянского быта выковывает исключительно совершенные и насыщенные мудрой силой сопротивления формы искусства. В музыке великое, непререкаемо совершенное искусство *песенное*. Стоило быту заколебаться, как частушка, городской романс, новые разновидности плясовой мелодики несут свой строй. И разве среди этих современных форм нет совершенных, созданных «правдой жизни»?³⁴

⟨...⟩ Надо решительно вникнуть в причины столь жизненной наполненности эстетических явлений давнего русского музыкального былого и прочности их форм. Каким плодотворным оказалось для понимания древнерусской художественности открытие живописной культуры древнерусской иконы. И как оказалось это прикладное «ремесло» выражением народного художественного мышления. Так и в древней русской музыке.

По условиям данной исторической формации она выражала себя — в своих высоких помыслах, а не как удовлетворение просто рядовых потребностей быта — либо в тонкой эстетической культуре хоровых многоголосных ансамблей или пения монологического, в одиночку, либо в музыкальной практике культа, сложная и изысканная техническая художественная терминология которой указывает на работу художественно-образной коллективной мысли, а значит, и на весьма интеллектуально развитые эстетические потребности. Но откуда и это? Дело в том, что за формами приложения данной ремесленно-прикладной, диктуемой культом стадии искусства не замечали эстетических потребностей и художественных помыслов *тех*, кто создавали музыку и естественно стремились *услышать* в поле ли, на деревенской улице, в избе на посиделках, а значит, и во храме, где приходилось часто бывать, *красоту*, как любили и смотреть *красоту* в яркости красочных композиций икон и в дисциплине, в закономерности ритма линий фресок. Ведь все это так естественно, что народ, творя художественное, вносил *свое* ощущение искусства, совсем независимо от требований свыше, от властей. Душа, эмоция, художественный смысл пели *снизу*, а не сверху, ибо создавал-то все народ, и оттого то же основное чувство жизнерадостности или *жизнецветения* и в культовом искусстве распева, и в мастерстве хоровых подголосков и подхватах, и красочном ликовании что икон, что узоров

вышивок на полотенцах: суть дела именно в потребности вы-
явить чувство жизни, а отсюда и красоту жизни и в жизни, на-
зло всяческим личинам аскетизма, с которыми русский народ
особенно боролся в своем искусстве, всегда, когда можно было
выскользнуть из-под официальной опеки. И сама церковь при-
нимала радующие краски икон и восхищающее мысль высокое
искусство *распева*, основное качество русской песенной культу-
ры, а далее, с ее перерастания в культуру инструментальную,—
перенесенное в нее и органически ею впитанное. Нельзя рас-
сматривать завоевание русскими людьми искусства, — а значит
и музыкантами, — передового опыта и форм западно-европей-
ской художественности как абсолютный отказ от своих эстети-
ческих весьма сильных и прочных заветов.

⟨...⟩ Русский народ принимал новые художественные веяния
со свойственным ему разумным отбором и оценкой того, что
хорошо и подходяще и что, наоборот, нам не нужно. Отобран-
ное, в свою очередь, подвергалось мастерскому художественно-
му осмыслению... В музыке — все сложнее. Но факт есть факт:
народная песня не исчезла со слуха даже барских (городских
и усадебных) покоев, а не только из помещений дворовых. Боль-
ше того, песенное мастерство ценилось русскими барышнями и
дамами XVIII века...³⁵

⟨...⟩ Былые записные скоморохи, про которых сложена по-
словица «бог дал попа, черт — скомороха». Народ «положе-
нию» чтил попов, а любил скоморохов, которые были и забав-
никами и одновременно «живой газетой» с ярким ироническим и
гротескным уклоном. Ни одна сторона частного и государствен-
ного быта не ускользала от зубоскальства, и как ни скудны
сохранившиеся сведения о скоморохах, которые приходится со-
бирать по капле, они позволяют часто от «противного» — от
нападок на «скомрахов» и от мер пресечений — заключать о ха-
рактере, силе влияния, убедительности, технических приемах и
содержании их «промысла». Исчезновение скоморошества, как
промысла, никак не означало, да и не могло означать искоре-
нения стихии, его создавшей и питавшей. Промысел исчез, но
маска — в балагане и в театре «высокого стиля» — осталась.
Много было скоморохов и в самой русской жизни.

В народной песне скоморошество, конечно, сохранилось.
Право же, возникновение и появление *частушки* неожиданно
только для тех, кто видел в крестьянском песенном искусстве
что-то неподвижное, издавна застывшее в цепях «высокохудо-
жественных образцов» подлинной народной песни, и кто отка-
зывал этому искусству в закономерной эволюции. Черты скомо-
рошества в сильной степени сказались в складе частушки —
в ее «иронической интонации», в характере ее инструментальных
наигрышей, в ее общем «гротескном» облике. Нельзя в ча-
стушке все объяснить «дурными» влияниями города с его фаб-
ричными песнями, сентиментальным романсом и тому подобными

воздействиями. Струя «комедианства», — а следует давно обратить внимание на то, сколько в частушке «позы», актерского «выверта», «преувеличения», шутовского пафоса и гримасы паяца, — никогда не исчезала ни из деревенского, ни из городского «потешно-песенного» искусства, как не исчезала и из быта ³⁶.

⟨...⟩ Итак, под стихией скоморошества надлежит разумеать специфически русским историческим слоем жизни созданное шутовское «масочное» воспроизведение «веселого» быта в пении, пляске и музыке, в нагло глумливом или в лукаво ироническом облике. Специфичность русского гротеска выражается помимо своеобразия интонации и ритмов в жуткости одного из скептических уклонов «философии» скоморошества: во взрывании какого бы то ни было устоя только потому, что это устой, и в осмеянии ради самого осмеяния, ибо все, мол, «игра» на краю могилы, «игра» служилая, семейная, культовая, а в итоге — жизнь всего либо обман, либо похоть. Другой не менее доминирующий устой «кривого зеркала» русской жизни — скоморошества — это веселье до упаду, до полного забвения, до чадного угара, до разнузданной беззаботности, и через такое-то веселье соприкосновение со свободой, такой свободой, ради которой и жизнью можно пожертвовать. И опять — круг смыкается — от предвкушения свободы скоморошество идет к злой издевке надо всем, что ей мешает, надо всякой цепью, над всяким сдерживающим волю к похоти и к разгулу началом. Здоровая или нездоровая эта стихия — трудно сказать. Когда как. Но иного средства выхода из-под гнета у русского человека не было. Здесь спасает смех как жизненно-оздоровляющая сила; даже иронический и даже саркастический, он служит жизни. В особенности в театре, да еще в театре «омузыкаленном». Отнять это — значит отнять у жизни ее правдивое зеркало, ее самокритику.

⟨...⟩ Записной скоморох, согласно описанию Даля, бродит «с волянкую из цельной шкуры теленка, свища всеми птичьими посвистами, беседуя один за троих и пр.»... Скоморох, безусловно и всегда, — *имитатор*... но еще до того он — клоун и прежде всего акробат... ³⁷

⟨...⟩ Возникновение хороводов прослеживается глубоко и в доисторическую даль. Известное свидетельство о них Гомера (в «Илиаде», песнь XVIII) как бы обобщает ряд свидетельств, дошедших до нас (включая изображения на вазах), о значительном развитии хороводного действа у греков.

О наличии хоровода в среде первых христиан во время празднеств в честь мучеников свидетельствует также ряд источников.

У нас в России сведения о хороводах весьма многочисленны. Материал, касающийся хороводных песен и описаний хороводных игр, мы встречаем у Сахарова, у Терещенко, у Шейна в изоби-

лии. Из него видно, что хоровод является драматическим действием, в котором разыгрываются под песню, соответственно ее тексту, сцены, выявляющие наиболее яркие черты из бытового уклада. Конечно, главный интерес сосредоточен на том, что сама жизнь делает наиболее привлекательным и дорогим для людей и через что сохраняется нерушимая связь с природой: на любви, любовных отношениях, браке и семейной жизни. Текст песен обычно создает символическое представление обо всем этом в красивых поэтических образах, в которых отражает себя неисчерпаемо богатое народное воображение. Жест, т. е. сама игра выявляет то, о чем поет текст, в мимике, телодвижениях и пляске.

Перечислю несколько наиболее значительных из таких действий: алая заря (тоска девушки по воле), веночки или поиски невесты, выбор невест («Подушечка»), высматривание и ловля девушек («При долине соловей», «Со пути города», «Яртынь-трава», «Царев сын королев», «Светлый князь»), сватовство, подарок («приданое невесты»), отношения молодых («Около городу ходила», «Ясное золото»), женина любовь, семейное несчастье («Оленьюшка»), ревность, тяжелая доля женщины («Пряха»), семейное довольство, сходбище (свидание знакомых после долгой разлуки). Хороводы выражают и различные моменты сельскохозяйственной жизни: посев льна, бранье льна, «просо сеять», «хрен садить», «мак растить». Есть хороводы, имеющие и чисто эстетический характер веселой забавы, вольной игры. Таковы: «Никольщина», «Байдан», «Гуляй-гуляй». Я удивляюсь, как эта до сих пор столь важная и существенная сторона народного творчества, обнимающая собою всю сферу бытовых и житейских отношений русского народа, не дождалась полного и обстоятельного исследования? И как хороводное действие само по себе не привлекло ничьего внимания, а входит лишь как составная часть в различного рода драматические произведения?..

В хороводе, в идее его, сосредоточено для девушек много самого важного и значительного, связанного с лучшей порой жизни, с ее весной, с пробуждением в душе весенних любовных чар и томлений. Русалочки хороводы — хороводы призрачные, хороводы-воспоминания...

Каждый хоровод заключает в себе три части. Сперва зазыв, призыв, приступ или сбор. Затем — самое действие и, по его окончании, развод, или разбор. Сообразно этому и песни хороводные делятся на «сборные», или «наборные»; на «игровые»; на «разборные», или «разводные»...

⟨...⟩ Здесь хороводное действие заключает в себе два течения: руководящее и подтверждающее (две части хора). Это древний-древний обычай так называемого антифонного пения, где всегда противопоставляются друг другу начало личное (переживающее, действующее) и начало общинное (устанавливающее,

отмечающее ход действия, подтверждающее его сущность). Могут противопоставляться друг другу два хора, части хора... или сольный голос — хору. В хороводе личное начало обычно выявляет себя в действии, т. е. в мимике и жестах действующих лиц (парень и девушка или две девушки), причем они не поют, а передают своей игрой то, о чем поют в хоре...

Завиванье венков, кумовство девушек через венки, свитые из ветвей пригнутых друг к другу березок, гадание о суженом и о судьбе своей по брошенному в реку веночку, хороводы вокруг дерева, весной изукрашенного, игры и угощения в связи с обычаем кумовства и расплетанием венков, наблюдение за венками: чей завял и чей не завял, тоже связанное с гаданием о судьбе; наконец, торжественные шествия с молодыми березками на село и в деревни в знак внесения в жизнь символа цветущей весны — все это тесно спаяно с радостным, овевающим душу людей настроением жизненного обновления, чувством возрождения и юного любовного восторга. Рост природы, ее зеленение и цветение, ее *музыка* весенняя, когда ни на миг не умолкает гомон и шум, когда всюду ощущается присутствие напряженно изливающейся жизненной энергии, захватывают людскую волю и подчиняют ее воле весны ³⁸.

⟨...⟩ В свадебных причитаниях, обрядах и во всем свадебном действе русского народа сейчас, по-видимому, не сохранилось центра: религиозного действия и ритуала его. Языческий культ брака у славян не мог не быть связан с идеей оплодотворения и произрастания, с таинством рождения жизни. Теперь же в центре стоит христианское венчание, а совершаемый до и после него свадебный обряд выступает как обряд исключительно бытовой, связанный с семейными, родственными и домашними интересами и отношениями. Все это теперь унижено и окутано историческими наслоениями и местными особенностями, множеством поверий, суеверий, кутежами и циничными подробностями. Только в причитаниях невесты можно уловить идею жертвенности и обреченности, да во встрече молодых хлебом-солью и осыпанием овсом, хмелем, житом — намек на связь таинства брака с землей-кормилицей. Только намек, потому что вернее всего это — символ домашнего довольства и сытости в будущем хозяйстве молодых. В целом свадебный обряд красив, как связанное драматическое действие, в особенности в своих замечательных песнях и причитаниях, но, по существу, он — уже всецело бытовое явление ³⁹.

⟨...⟩ Выражение чувств стилизовано, каждое действующее лицо выражается в пределах свойственного данному типу склада речи, — типу, а не личности. Здесь приближение к характерам исходит не от их эмоционального неповторимого своеобразия в каждой данной личности, а идет по методу обобщения от предназначенной *лирической сферы*, в границах которой и определяется тип звучаний, свойственных не столько данному лицу,

сколько положению его в общине и душевному состоянию, в котором оно пребывает. Это — подход от целого к частному, от общины к лицу, к ее сочлену: так в народном творчестве, хотя бы в причитаниях, рассматривается не такой-то (имярек) определенный человек, а муж, отец, сын, брат, жена, дочь, сестра вообще — и плачя построяет свое причитание сообразно издревле сложившейся схеме ⁴⁰.

⟨...⟩ Область музыки (т. е. той «общественной лаборатории», где ассимилируются и трансформируются ходячие напевы и зарождаются неведомо кому принадлежащие новые мотивы и мелодии) до сих пор почти не изучалась. Так называемая народная музыка предполагалась как бы данной сама собой (нечто вроде «самозарождения»). Это обстоятельство особенно затрудняет изыскания в области городской музыки устной традиции — напевов, бытовавших и бытующих на улицах, в толпе больших культурных центров, хранимых устно и из уст в уста передаваемых *. И еще сложнее поэтому обстоит дело с песнями и гимнами революционного характера, которые будучи запрещаемы к обращению, странствовали «по городам и весям» как всем известные, когда-то кем-то сложенные и ставшие общим достоянием мелодии ⁴².

⟨...⟩ Вот уже на наших глазах музыкальная этнография, хотя и еще в области собирания, начинает переходить к строго научным методам. Слова «народ», «народная музыка», «народная песня» начинают терять свое магическое обаяние: исчезает и почти исчезло деление музыки на народную (безыскусственную) и художественную. Мы уже знаем теперь, что народная музыка — также классовая музыка, что никакого застывшего и окаменевшего слоя подлинной и чистой, неискаженной народной песни нет, что это в большей своей части музыка устной традиции, что приемы ее оформления представляют сложное, всегда изменчивое и подвижное сочетание импровизационных навыков с несколькими кажущимися нам каноническими, т. е. устойчивыми, образцовыми схемами, и т. д. и т. д. ⁴³

⟨...⟩ Поскольку у рождающейся и прогрессирующей городской культуры не теряется эмоциональная связь с окружающим ее крестьянством, городская музыка питается элементами устной музыкальной традиции, переводя их в новые бытовые условия и организуя их на новый лад, то деспотично разрушая старый строй, то поддаваясь его воздействию. Все европейские высокие музыкальные культуры пережили эту стадию обмена. Несомненно, обмен этот происходит и теперь, с той только разницей, что город отбросами своей музыкальной цивилизации,

* ⟨...⟩ В течение всего средневековья (а у нас и в течение всей крепостной эпохи) между центрами потребления музыки — городами и между помещной и деревенской музыкально-игровой и песенной практикой разнообразия большого не было. Обмен был живой и постоянный ⁴¹.

насыщенной индивидуалистическими разнообразнейшими *пошибами*, задавил стройное здание бытового деревенского творчества или крестьянского музыкального искусства. Процессы эволюции крестьянского и городского музыкального языка и их взаимодействия довольно сложны. О них я намерен рассказать в подготовляемой мною книге «Крестьянское музыкальное искусство». Здесь мне важно отметить лишь существенные принципы. Первый: процесс взаимодействия между деревенской и городской музыкальной сферой интонации устанавливает общность материала. Второй: насыщенность городской музыкальной продукции этим материалом свидетельствует о наличии взаимопонимания культур, т. е. о присутствии общей эмоциональной подосновы и сходных «языковых корней» (хотя средства выражения и воспроизведения могут сильно отличаться друг от друга). Третий: при существовании общей базы для взаимодействия и обмена нет никакого основания рассматривать все, созданное городом на почве народного музыкального языка (включая приблизительные записи, обработки и переработки песенного материала), как некую отмежеванную от жизни этого языка область. Наоборот, чем сильнее пронизана «крестьянскими» элементами интонация города, тем больше данных рассматривать ее как дальнейшее развитие музыкального языка данной страны. В этом смысле все так называемые художественные обработки и весь процесс трансформации народного музыкального творчества в условиях городской музыкальной культуры выступает как одно из существенных разветвлений (иногда даже как единственное основное течение) общей эволюции первоосновных звуковых соотношений, коренившихся в первобытном быту данного народа и осложненных влияниями соседних культур.

Тогда, по существу, нет окаменелой старинной песни: музыкальное языкознание свидетельствует, что народное творчество — непрерывная эволюция, но эволюция медленная, консервативная (как и всякая устная традиция), цепляющаяся за привычные формулы выражения. Песня живет в постоянном претворении, как живет язык народа в его литературе. И... для музыканта-профессионала, для археолога, для ученого-этнолога и этнографа, для исследователя исторического взаимодействия форм быта с его искусством важно обязательное знакомство с подлинными образцами народной музыки и подлинным характером ее звучания...⁴⁴

МУЗЫКА ГОРОДА И ДЕРЕВНИ ⁴⁵

Некоторым причастным к музыке людям все еще непонятны весьма простые вещи: что быт крестьянский и быт городской выдвигают различные требования и запросы к нашему искус-

ству. Что чем непосредственнее и ближе отвечает музыка на эти запросы, тем больше она приближается по своему значению для жизни к значению языка, но языка чисто эмоционального, проводника чувствований. Музыка, исполнение которой не требует сложных аппаратов и приспособлений, которая доступна каждому сочлену той или иной социальной группы и не нуждается в концертных залах и оперных театрах, но сопровождает быт человека, естественно, называется музыкой быта, бытовой: от импровизации на свирели или на гармошке до музыки салонной. Значит ли это название, что в такой музыке отсутствует вовсе художественное начало? Конечно, нет. Но оно здесь не главное. Главное — это непосредственный ответ на личное волнение или на потребности тех или иных бытовых явлений и желание его тотчас передать в звуках. Художественное проявляется здесь еще не в «ловкачестве» исполнителя (путь к виртуозничеству), а в стремлении добиться максимума выразительности напева, чтобы «за душу хватало». От музыки бытовой до музыки, которую принято называть художественной и в восприятие которой вовлекаются более сложные рефлексy человека, причем требуется наличие более развитого слуха и способности созерцать звуко сочетания, — расстояние значительное, но, по существу, это — непрерывная линия. И в «надбытовой» музыке, несомненно, присутствуют в той или иной степени факторы непосредственно-эмоционального воздействия, без чего ей грозит опасность не найти слушателей, но эти факторы подчинены рационалистически обоснованной системе оформления звучаний.

Человеческий мозг пришел к различным рациональным системам звукоконструкций и звукоизвлечения путем длительной, претерпевавшей сложные перевероты эволюции. Чем объяснить потребность в таковой и неудовлетворенность некоторыми простейшими короткими напевами? Неудовлетворенность примитивнейшей реакцией на раздражения путем непосредственного звукоизвлечения? В конце концов, ведь эта неудовлетворенность и создала крупные звукоформы, способные обобществлять чувства и мысли людей в течение длительного промежутка времени. Путь усложнения социальных условий в связи с «утончением» нервной системы организма — путь музыки, потому что простейшие звуко сочетания постепенно утрачивали власть над воспринимающими их людьми и требовалось более острое и более продолжительное воздействие. Конечно, чем консервативнее бытовой уклад, чем медленнее темп жизни и чем первобытнее ее организация, тем дольше сохраняются простейшие звукоформы. Если, например, медленно продвигаться из Ленинграда на север, то по мере отдаления от центра бытовая музыка заметно архаизируется. Если бродить в пределах одной и той же местности, хотя бы в пределах той же Ленинградской губернии, то можно наблюдать, как в границах приблизительно одного

и того же бытового уклада сказываются на музыкальных интонациях разные старинные археологические «отложения» (например, влияния когда-то здесь живших племен), культовые традиции, смена форм общежития, новые социальные факторы и т. д. вплоть до последних дней. Мне случалось наблюдать в праздники в полуфинских деревнях, верстах в 40—50 от Ленинграда, «дивертисменты» в двух отделениях. В первом водят хоровод по старине. Водят хором чинно, словно по ритуалу. Зрители благоговейно созерцают. Второе отделение: современные танцы и частушки под гармонь. Все интонации — иные. Иное и поведение слушателей.

Но как в бытовой городской, так и в бытовой крестьянской музыке имеются различные прослойки: от простейшей незатейливой импровизации к виртуозно щегольской игре, от назойливо-монотонной «причיתי» к залихватской частушке, от еле намечаемых узоров напева к развесисто-подголосному хору. Кроме того, налицо и «разметки» по характеру: ухарство, степенность, механическое повторение, раздольная импровизация, дробность, протяженность. Песни «беседы» и песни «улицы», песни эмоциональные и песни сурово-ритуальные, наигрыши «практические», вызванные непосредственной житейской необходимостью (пастушьи зовы), наигрыши игровые. Одно дело песня — скоротать досуг, другое — излить душу. В этом многообразии элементов, составляющих сферу крестьянских музыкальных интонаций и образующих музыку устной традиции, — чрезвычайно подвижной слой звуко сочетаний — прежние собиратели не разбирались вовсе, записывая лишь то, что радовало их эстетическое чувство, и отмечая то, что казалось нехудожественным. Вместо того чтобы зафиксировать максимальное количество видов и приемов интонации, форм и схем, производили художественный отбор в той мере, в какой это нужно было собирателям, и потому громадные пласты музыкального материала уходили из поля зрения собирателей.

Все указанные в самых кратких и общих чертах «прослойки», разрушая представление о некоей единой, нераздельной и неизменной народной музыке, указывают на то, что под многообразием видов и форм интонаций лежат вызывающие их причины: изменения и разнохарактерные потребности бытового уклада, а также различия социального положения. Если же встать на строго формальную точку зрения и попытаться выискать среди многообразия крестьянских интонаций нечто, организующее их в искусство, т. е. рациональную систему звуко сочетаний, то окажется, что и в деревенском музыкальном обиходе можно различить линию восхождения от простейших интонаций, вызванных практической, житейской необходимостью, до потребностей древнего языческого культа, затем — по другому направлению, эмоциональному, — до выражения в песне общих данному семейству или бытовому укладу настроений и переживаний (на-

пример, девичья доля). В том или ином направлении эта линия восхождения от простого к сложному, от мимолетной импровизации к окристаллизовавшимся схемам приводит к некоторой «надбытовой» (но не внебытовой) музыкальной системе и приемам оформления, определяющим крестьянскую музыку как разновидность, во многом замкнутую и своеобразную. Такого рода «надстройка», конечно, в условиях деревенской жизни с ее недифференцировавшимся бытом не может высвобождать из крестьянской трудовой среды «спецов»-музыкантов, как это имеет место в условиях городской культуры, но все признаки стремления к тому имеются: даровитый певец, ловкий виртуоз-инструменталист, спевшийся хор — представители исполнительского мастерства, выработавшего свою терминологию. То, что не выделилось само творчество и с ним композитор, — явление понятное, ибо исполнительство всегда идет впереди в общинном быту, в котором «мотив» щегольства или красования перед «всем честным народом» на праздничной улице песней или игрой способствует художественно-виртуозному отбору на основе стародавних напевных или игровых схем.

Но во всяком случае, принцип отбора в плане художественном, выработка мастерства, силы, яркости и бойкости в целях максимума выразительности и красоты интонации не чужд крестьянскому музыкальному искусству, и оно, оставаясь бытовым по существу и происхождению своему (в смысле связанности), в отношении целевой установки все-таки обнаруживает стремление к артельному обособлению. Изобразительное искусство в артелях иконописцев издавна знало такое выделение, что объясняется иным и более интенсивным характером спроса. Музыкальное искусство выделяло нечто подобное в виде нищих-слепцов, распевавших большей частью духовные стихи или эпические песни, — слепцов, т. е. людей, неспособных к работе. Я лично предполагаю, что скоморохи — выделенные бытом уже по иной причине, как люди озорные, «нигилисты» — могли представлять из себя тоже артели «мастеров мирского искусства» (театрально-музыкального) в противоположность религиозной установке «богомазов-изобразников».

Таковы основания русского крестьянского песенного и игрового искусства («народной музыки»), изложенные в самых общих чертах. Свое изложение я основываю на множестве личных впечатлений, полученных, главным образом, из наблюдений во время пешеходных «путешествий» (Ленинградская и Московская губернии, Заонежский край), поездок по рекам (Волга, Кама, Свирь и др.), из бесед с собирателями и исследователями (только не с педантами «академическо-музыкального» типа) и из знакомства с работами русскими и западно-европейскими по народному творчеству и сравнительному музыковедению, какие только удавалось достать. Включая, конечно, самый песенный материал (записи и изданные сборники). Это

все привело меня к следующим выводам в отношении, по крайней мере, нашей музыкально-многоязычной страны:

1) что очаги (городские центры) нашей «надбытовой» музыкальной культуры — капля в море народных музыкальных интонаций;

2) что наша так называемая художественная музыка лишь малая — всплывшая на поверхность — доля всей музыки, звучащей на громадном пространстве среди массы населения СССР;

3) что поэтому каждый деятель в области русской музыки должен отдавать себе отчет в том, что бытовая крестьянская музыка в вышеизложенном ее понимании составляет у нас не менее 90 % «надбытового» музыкального искусства, которое питается из нее, как из родника;

4) что бытовое крестьянское песенное и игровое искусство, в силу особых исторических условий и социального положения «народа» в бывшей России, сильно оторвано от музыкальной жизни городов и что время от времени налаживавшийся обмен не мог помешать крестьянскому искусству как творчеству «устной традиции» сохранять и поддерживать выработанные некогда системы интонирования — это с одной стороны, а с другой — из сношений с городом почерпать новые навыки и приемы звукоизвлечения, частью приспособляя их к стародавним, частью строя на них новые звукообразования;

5) что этот процесс видоизменений в области песни и игры *тесно* связан с изменениями и трещинами в старинном бытовом укладе и социальных взаимоотношениях, и чем острее разлад, тем резче отзывается это на образовании новых интонаций. В данном смысле, конечно, между архаической былинной или «причитью» невесты и дерзкой частушкой — бездна, два мира;

6) что сейчас музыка в нашей стране переживает острый кризис, ибо в деревню хлынули мутные волны городской бытовой музыки низкого бульварного сорта, и отсутствие правильно организованного обмена продуктами музыкальной культуры между городом и деревней препятствует проникновению в нее европейски рациональной системы музыкальных интонаций, присущих так называемой художественной музыке: они проникают, повторяю, в музыкальном «мусоре» и засоряют тот родник, которым питалась музыка русской интеллигенции;

7) что старая «народная» песня, вызывая представления о старом, ненавистном современной деревенской молодежи быте, исчезает, по-видимому, бесповоротно, ибо не соответствует ни своим темпом, ни своей динамикой новому быту и

8) что, следовательно, перед городом встает сложная проблема: как внедрить в музыкальное сознание современной деревни музыкальную культуру современности и претворенные в ней богатства былого народного творчества.

⟨...⟩ В свое время кант явился в своем маршево-хоровом облике (начальные десятилетия XVIII века) детищем реформи-

рованного русского общественного сознания: на смену прекрасным, но все же созерцательно-распевным формам русской народной песенной культуры и безусловной статике культовой культуры роспевов кант принес мелос в движении, в четких ритмах, в конструктивной члененности напева силлабическим метром. Росла жизнь городов, привлекая, собирая народные силы, привился и кант и стал выразителем послереформенного народного государственного сознания как песня-марш ⁴⁶.

⟨...⟩ Кант. В существе своем это хоровая *хвалебная песня*... В ритмоинтонации канта всегда присутствует движение; это шествие с поздравлением. При усилении напряженности движение легко становится маршем. Но это не военный «профессиональный» марш, это все-таки обязательно *хоровая песня*, даже когда она и сочинена инструментально. В России она была известна в допетровское время, а в петровское время несколько «военизировалась»...

Перечислю подробнее стилевые признаки *канта*: четкость ритмической поступи, но без «военно-маршевой выправки», потому что в кантах всегда слышится «хоровое» в интонациях и вследствие этого плавность напева даже в инструментальном облике марша-канта... естественность соотношений мелодии и гармонии и лаконичное, ясное последование главных аккордов лада, «уравновешенность» субдоминантности, доминантности и «тоничности» — ровно сколько необходимо, но в результате слух отличает направляющее воздействие тоники: от нее все исходит, за нее держится и к ней приходит; вытекающая отсюда закономерность, а также и естественность и ясность конструкции периода создают органичность ощущения, что интонация как совокупность всех элементов музыки в их звучании управляет конструктивной логикой периода, а не конструкция — музыкой.

Еще одно важное качество *канта*: его несет и влечет рельефная *мелодия*, тоже всегда ясно запечатлевающаяся в сознании слушателей, ее легко помнить, легко напевать... Кант в силу своей мелодической и конструктивной и общестилевой рельефности сам становится *интонацией*, знакомой, родной для слушателей... мелодика и весь стиль канта всецело устремлены на людской простор, на общение, на содружество. От канта идут застольные песни, вокальные серенады, студенческие песни и песни революционные с их непрременной «интонационностью шествия» ⁴⁷.

⟨...⟩ Накопленная в народном сознании песенность, переосмысленная в условиях города в бытовую песенно-романсную лирику, т. е. уже с воздействием европейской культуры, заключала в себе очень мощные потенциальные силы.

⟨...⟩ Русскую бытовую песенно-романсную лирику при всем несходстве ее композиционно-конструктивного строя с исконно крестьянской обрядово-бытовой песенностью ни в коем случае

нельзя отрывать, как ненародную, искусственную, от народно-национальной культуры страны в целом и, в особенности, в ее демократической устремленности. Тогда бы пришлось все богатейшие достижения художественного творчества русского города считать ненародными, ибо они — не деревенские⁴⁸.

⟨...⟩ «Распевность»: ни одного тона, брошенного на произвол; мелодия цепляется плавными звеньями-интервалами так, что слух всегда ощущает рельефность и пластичность в этом связанном, но не связанном движении голоса. Каждая поступь «любовно» вокально «опевается» повтором ли, напеванием ли на расстоянии, вариантно ли, а то и окружающими тесными интервалами — «приставками». Переключенная в бытовой городской лирический стиль из народной протяжной песни и культовой техники «роспева», практика распевания попевок и «опевания» отдельных интервалов и тонов создает одно из основных качеств русского «шубертианства» и является существенным показателем народно-национального тонуса. Недаром мелодия (Варламова) «Красный сарафан» пользуется мировой известностью: ее интонационная закономерность, «мимикрия» и «хамелеонство» интервалов, логика следования тонов, протяженность и переплетенность фрагментов звукорядов, естественность развития — все, все вместе обнаруживает стройный классический вкус...⁴⁹

⟨...⟩ Начало века — поместное, усадебное и городское домашнее музицирование. В редких воспоминаниях не встретить страниц, посвященных музыкальным времяпровождениям. Песня господствует повсюду. Деревня, село, барская усадьба, городской посад, пригород, застава, постоянные дворы, трактиры, мещанская и купеческая среда, дворянские семьи, дома и чертоги вельмож, наконец, театральные представления, состоявшие из зрелищ и пьес разнородных жанров, — все насыщено песней в ее многообразнейших проявлениях. Песенностью пронизаны и композиторские опыты русских музыкантов.

⟨...⟩ Национально-своеобразную лабораторию «переработки живых песенных интонаций» в новейшие формы городской песни-романса, маршевых кантов, здравниц, характерного куплета с его гибкими, лаконичными и легко запоминаемыми формами напевов и инструментальных наигрышей и отыгрышей представляли собой многообразные виды русской вокальной светской музыки. Европеизирующийся русский город решительно не желал расставаться с родной песней. По образным рассказам современников, в столицы вместе с крестьянскими подводами с продовольствием и ямщицкими тройками ехали народные напевы. С другой стороны, в барских апартаментах, где внедрились арфы, фортепиано, скрипки, оставалось еще место и для гуслей, а главное, — никогда не умолкала песня. Первые сборники народных песен с инструментальным сопровождением выросли

из простой необходимости приладить разные напевы к «гармоническому согласию мусикийских орудий» Европы.

И вот через весь XIX век тянется непрерывным потоком стремление музыкантов русского города сохранить русскую крестьянскую песню и как таковую и в многообразных по стилю «переводах» — от простейших сопровождений до сложных, и порой оранжерейно-искусственных, переработок. А рядом песенный материал становится органическим вкладом в растущую симфоническую и оперную русскую музыку композиторов, художников-индивидуалистов, одухотворяя ее живым дыханием народности в различных преломлениях этого понятия. XIX век становится для нас все глубже и глубже веком русского музыкального классицизма, вскормленного народной душой и народной совестью, как они отражены в песнях⁵⁰.

⟨...⟩ «Демократический мелос» — мелос русского города.

⟨...⟩ Народно-песенные интонации... уже качественно иные, чем в крестьянской песне: это песенность «сдвинувшегося быта», озвученная развивающейся городской культурой, с ее новым строем и содержанием чувства. ⟨...⟩ В городском демократическом лиризме сочетались песенная напевность с напевностью слова, вернее, языка, и праздливостью «высказывания». Эта сфера ближе соприкасалась с крестьянской песенностью и, тяготея к ней, приносила, в свою очередь, в нее романсные черты. Образовывались все новые и новые песенные жанры, вплоть до частушки...⁵¹

⟨...⟩ Среди видов выявления музыки как интонации именно *романс*, и особенно в стадии решительной его демократизации, в сфере городской бытовой лирики, заключал в себе как основное качество тесное *общение тона-слова, мелодически* обобщенное, а не в виде аналитически раздробленного скандирования каждого слога музыкальным тоном. Романс в его демократическом облике являлся носителем музыкального психореализма в смысле постоянной опоры на интонационное содержание, чутко социально изменчивое⁵².

⟨...⟩ Городской «разночинный» лирический романс и песня, по недоразумению окрещенные эстетами как псевдорусские. Эта пышно расцветшая сфера городской лирики, все еще недостаточно оцененная, впитывала в себя многообразные диалекты и прочно их переплавляла. Эта прочность, спаянность, т. е. сильная организованность, с одной стороны, и глубокий отпечаток искренности чувства, с другой, — признаки отражения в музыке конкретных общественных отношений.

Нерадостная жизнь крепостного интеллигента, тоска «лишних», деклассированных людей, бесприютность разночинства, ощущения изгнанничества, шедшие и от разгромленного Николаем дворянства и от изгоев среди остальных классов и сословий, — в музыке сливались, переплетались, вновь разрывались, опять сцеплялись, но всегда в доступном мелосе и простейших

схемах, как правдивейшая исповедь. Сквозь строй жестких противоречий русской действительности продвигалась эта лирика, то возвышаясь до высоких в своей наивно-музыкальной простоте дум народовольцев, то ниспадая до ухарского пьяного угара (и все же стона) старинной цыганской песни. Сентиментализм и мещанский пессимизм, присущие в значительной доле разночинному романсу, не составляют сущности его музыкального воздействия: это лишь кажущаяся покорность, обреченность, робкое сознание безвыходности. В живом, страстном пении, в эмоционально насыщенных интонациях, даже при самых «благонамереннейших» словах мелодия вспыхивала, росла, расцветала, становилась упругой, протестующей. Боль, скорбь, духота, ужас одиночества, тоска по хорошей жизни и т. д. перерастали на каком-то этапе в чувство противления, в сознание неизбежности борьбы. Нам и сейчас иногда кажется странным, как революционный текст сливался с наивной простоватой мелодией, грустной, заунывной. Но для современников этот мелос концентрировал в себе «тоны» бурной эмоциональной насыщенности, искренности, страстности, душевной теплоты и далеко не непротивленческого пафоса...⁵³

⟨...⟩ Романс-песня русского разночинства в сильной степени был обязан устной традиции и усилиям многих и многих безымянных авторов, включая в их число и крепостных музыкантов, и демократизировавшихся дворян, и студенческую песню, и лирику цыган, и напевы городского мещанства, и ремесленников городского посада⁵⁴.

⟨...⟩ Мелос русского городского быта — домашнего и уличного — немало впитал в себя ладовых интонаций русской народной песни, затем стихийно-цыганских эмоциональных интонаций (как много «русского востока» идет отсюда!) и, наконец, множество «итальянизмов» от Беллини и Россини до Верди. «Петербургский немец», так живописно изображенный Пушкиным в «Онегине», тоже привнес в это «интонационное попури» свой вклад в виде куплетов и песенок и сентиментальных романсов из старинных зингшпилей и из Вебера⁵⁵.

⟨...⟩ Конечно, всякая музыка принадлежит быту, так как нет беспочвенной музыки. Но поскольку мы дифференцируем самое понятие быта, постольку неизбежно акцентируется различный характер проявлений «бытийности». Глагол «бытовать» указывает, в своем применении к музыке («Эта песня, этот напев еще бытует», «Частушка бытует повсюду»), на тесную связь тех или иных ее проявлений с бытовым укладом. Мы говорим теперь: музыка города и деревни, музыка замков и дворцов, музыка улицы. Старое противоположение народной и художественной музыки окончательно исчезло, поскольку изменилось понимание понятия «народ» и поскольку мы знаем, что можно говорить об элементах художественных в музыке различных социальных слоев, как и о художественных факторах, определяющих

эстетическую ценность музыкального произведения, но нельзя делать из понятия художественной музыки строго ограниченной категории, в данном случае, в противополжении другой категории (столь же неточной) — «народная музыка».

Итак, каждая культура и каждый социальный слой выдвигают близкую им музыку и воспроизводящие ее орудия (человеческий голос и инструмент). Бытом же данного человеческого общества или социальной группы принято обозначать совокупность наиболее устойчивых вещественных признаков и людских взаимоотношений, по которым познается конкретное существование и характер жизни данной группы...

Полагаю, что теперь можно утверждать, что, выделяя из числа музыкальных явлений ряд явлений, часто функционирующих, устойчивых, повседневных, удовлетворяющих потребности в музыке большинства людей и воспроизводимых имеющимися под рукой средствами, мы вправе назвать их музыкально-бытовыми явлениями или бытовой музыкой.

⟨...⟩ Каждый социальный слой имеет свою музыку и создает свой бытовой музыкальный *диалект*, который всегда может служить материалом как для высокохудожественных обобщений, так и для талантливых суждений в пределах данной среды. Грамматика остается общей (более или менее), а язык варьируется — это одинаково и в словесности, и в музыке. Музыка существует, как обыденная речь, как язык, и музыка же творится в плане художественного мышления, как творятся из элементов живой разговорной речи сложные философские трактаты и глубокие поэтические и прозаические произведения. К этой основе, в конце концов, сводится проблема бытовой музыки. Работа над ней — работа над очищением живой музыкальной речи от пошлости и ходячей обыденщины.

⟨...⟩ Повторяю еще раз, она (бытовая музыка.— И. З., А. К.) распространяется, главным образом, через взаимное подражание, через перенимаемые непосредственно навыки. Отсюда естественно истекает еще один ее признак: тяготение к привычным формулам и приемам выражения, которые становятся общеизвестными и всеупотребительными. Бытовая музыка консервативна и традиционна. Она не любит быстрой смены и резких нововведений. Идея необходимости постоянного личного изобретения ей чужда. Возьмем ли мы бытующую частушку или старинные народные песни, сентиментальный романс 40-х годов или цыганский романс салонов и гостиных, солдатские песни или песни Красной Армии и пионеров — привязанность к очень немногим, характерным и привычным ритмическим и мелодическим образованиям и ходам остается всюду существенным признаком столь различных по своему содержанию произведений. Эти излюбленные формулы словно бы становятся хранителями и передатчиками эмоционального тока, который начинает функционировать от соприкосновения с эмоциональной

настроенностью исполнителя. Столь удивляющая серьезных музыкантов-специалистов неточность, а вернее несовпадение записи какого-либо романса с исполнением любителя есть, в сущности, совсем не результат произвола, а проявление одного из существенных свойств бытовой музыки — сочетания слуховой консервативности и привязанности к традиционным приемам выражения со столь же упорной склонностью к импровизации на их основе. Это не импровизация, как один из видов концертирования, а импровизация как потребность в личной экспрессии или *акценте* для выражения своего душевного состояния, в рамках общепринятых и общепонятных «музыкальных речений». Именно в бытовой музыке как нельзя ярче проявляются свойства музыки как эмоционального языка, как средства передачи чувств. Бытовая музыка — своего рода обыденная речь. Она находится в таком же отношении к музыкальным произведениям высшей художественной культуры, в каком наш обыденный бытовой язык стоит к художественной прозе и поэзии. В обеих сферах грани между обыденным и необыденным либо совсем стираются, либо резко обособляются. Это зависит от характера эпохи, а главное — от степени сближения или отдаления друг от друга классов и социальных слоев. В салонах петербургской знати эпохи Екатерины певалась живая и сочная русская деревенская песня. В более близких к нам бюрократических салонах бывшего Петербурга песня выродилась в пошлый романсный полубульварный жанр.

⟨...⟩ Бытовая музыка не столько проста или сложна, сколько *привычна*, как привычны автоматические движения или ходячие суждения, что не мешает им быть, при случае, очень выразительными. Бытовая музыка общедоступна, но совсем не потому, что общепонятна... бытовая музыка привычна, а потому и кажется понятной: она непосредственно доходит до чувства, как доходят обыденная речь и многие обыденные произведения литературы и поэзии, не требующие для своего усвоения и наслаждения ими сперва осознания и вообще новых необычных условий. В бытовой музыке господствуют ставшие ходячими звуковые комплексы, которые когда-то воспринимались как непривычные. Среди них есть и простые и сложные, менее простые и менее сложные, но, главное, все они теперь стали привычными, не удивляют слуха, как не удивляют слова обыденной речи. Тем, что мелодии и ритмы, будучи усвоены до автоматичности, уже не удивляют слуха, они позволяют себя свободно комбинировать и пользоваться ими для выражения эмоциональных состояний в любое время...

Часто забывают, кроме того, что простое не значит в музыке старое, и что новые простые интонации лучше старых уже потому, что переводят слух в сферу новых, непривычных, не связанных со старым бытом интонаций. Деревня давно поняла это, отказавшись от старых, с нашей точки зрения, музыкально-

прекрасных песен в пользу частушек с интонациями совсем иного порядка. Этот важный факт все еще не получил настоящего своего освещения. В городе же лозунг музыкальной общедоступности на основе старых и затасканных интонаций привел к тому, что многие проявления так называемой агитационной музыки не просты, а всего-навсего — пошлы, благодаря вышеуказанной подмене (путаницы между простым и привычным.— И. З., А. К.)...

Инстинкт мелодической линии композиторами бытовой музыки потерян. Происходит лишь грубое сколачивание мелодии из ходячих пошлых или нейтральных, потерявших аромат жизненности, попевок. В деревне дело обстоит и обстоит все-таки лучше*. В области частушки изобретение не прекратилось, и истонное чувство мелодического рисунка не исчезло. Только в инструментальной орнаментике, порой и местами, наблюдается некоторый застой и преобладание штампованных приемов. Однако разложение устойчивых слуховых навыков под влиянием бульварной городской музыки происходит непрерывно и в деревенском музыкальном творчестве.

Второй устрашающий факт — из области уличных наблюдений. Еще три-четыре года тому назад, прислушиваясь ко всему, что пелось на вольном воздухе в городе и пригородах, можно было часто с радостью наблюдать, как пошловатый мотив какой-либо сочиненной или заимствованной песни мастерски переделывается под воздействием еще живого творческого инстинкта. Несколько метких чутких новых оборотов, два-три свежих подголоска — и мотив становился неузнаваем. Теперь — не то. Я не настаиваю на общности факта, но лично я все реже и реже замечаю интенсивную жизнь в уличной песне и процесс творческой импровизации...

Стало ясно, что здоровая музыка быта — залог расцвета музыки интеллектуальной высшей культуры, и что без ее процесса оздоровления процесс разложения и заражения бытовой музыки угрожает самым источникам музыкального языка и искусства, то есть музыке деревенского быта...⁵⁶

ИСТОРИЯ СОБИРАНИЯ, ПРЕТВОРЕНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ

КУЛЬТИВИРОВАНИЕ НАРОДНОЙ ПЕСНИ В МУЗЫКЕ ГОРОДА⁵⁷

Предлагаемая глава ни в какой мере не является ни кратким изложением истории русской народной песни, ни обзором крестьянского музыкального искусства во всех его ответвлениях.

* Говорю только о северном и части северо-восточного края. Положение дела в центральных губерниях мне неизвестно.

Это всего-навсего сжатый очерк, повествующий об основных этапах эволюции культуры песни в городе (в данном случае в столицах) с того момента, когда народная практика музыки столкнулась в условиях европеизировавшегося городского быта с рационально организованной теорией музыки, с новыми условиями исполнительства (пение с инструментальным сопровождением в пределах темперированного строя) и с необходимостью записи. Столкновение интонаций повело к образованию нового слоя звукоматериала, из которого выросла вся русская музыка XIX века. Процесс европеизации длился долго. Истоки его пока трудно проследить. В культовом пении они уводят на Украину XVI века. В светской песенной культуре, вероятно, их следует искать тоже на Украине, а позже в московском музицировании конца XVII века. Но ярче всего кризис сказался в петровской новой столице. Отсюда и приходится вести повествование.

В новом европеизировавшемся быту Петербурга XVIII века (вторая половина) музицировали так, как будто бы «окно в Европу» было распахнуто настуже уже очень давно. Однако с родной песней не расставались. В течение екатерининского царствования, как было сказано, появляются первые переложения песен на иноземный лад. Начинается эпоха полусознанной стилизации: песню приспособляют так, чтобы она могла *бытовать* в городе, в условиях европейской музыкальной культуры (песни поют не только под гусли, но и под арфу; образуется сентиментальный вид песни-романса под клавесин с народными оборотами в мелодике, но европейскими гармониями и кадансами). В первой трети XIX столетия — с полным усвоением европейской музыки! — происходит еще большее подчинение песенного мелоса гомофонно-гармоническому стилю. Национальные тенденции, сказавшиеся в 50-х годах, однако, снова вызывают интерес к песне как проявлению самобытного народного творчества. Начинается пристальное наблюдение и изучение ее. Приблизительно в начале 70-х годов русские композиторы находят компромиссное решение: не отказываясь от подчинения песни, как *материала*, принципам аккордного голосоведения, признанным за исчерпывающие и универсальные, они создают для сопровождения народных напевов ближе всего подходящие к ним ладовые схемы западно-европейского «строгого стиля». Так возникает период уже осознанной художественной стилизации (Римский-Корсаков, Лядов). Но он же диалектически приводит к новой эпохе осознания народной музыкальной системы (Кастальский и его предшественники) как самостоятельной ценности *.

* Теперь нам ясно, что песня как материал может претворяться в какие угодно новообразования и что не она сама только «минорна», печальна или только архаична и quasi-«церковна», а таковыми были ей навязываемые «гармонизации». Песня, понятая как практика музыки устной традиции в пла-

Соответственно сказанному и сборники и собрания песен надо разделить на несколько типов или категорий: 1) сборники, целью которых является приспособление песенных напевов к новым условиям бытования в городе. В них исчезает народное многоголосие, и песня чаще всего превращается в «голос с сопровождением» (гуслей, фортепиано, гитары и т. д.); 2) сборники песен в хоровой обработке, как в примитивной, так и в более сложной, в сущности имеют ту же цель, как и первые. В них напев песни, а не ее звучание в крестьянском хоре, является тем стержнем, к которому прилаживаются, соответственно правилам европейской гармонии, другие голоса, более или менее самостоятельные; 3) сборники песен для голоса с фортепиано, в которых гармонизация не является только приспособлением напева к условиям городского музицирования, а становится художественно-эстетическим заданием — стилизацией песенного материала согласно воззрениям эпохи на его природу и его ценность и с полным или частичным подчинением его абстрактным нормам голосоведения; 4) сборники, возникшие из записи песен не с целью подчинения их условиям иного быта и иной культуры, а из стремления осознать песню в ее быту, в ее непосредственной данности как материал социально-ценный и как проявление системы народной музыки (такими были отчасти уже записи *М. Стаховича* в начале 50-х годов и такими оказываются в полной мере записи *Пальчикова*); 5) сборники, выросшие из стремления к изучению песенного творчества, но обращенные в своеобразные стилизации не художественного, а исследовательского типа. Построив рационалистически из наблюдения за песнями систему их сложения и строения, исследователь пытается гармонизовать их строго по выведенным нормам и тем механически сковывает песенную мелодику (пример такой работы — сборник песен *Мельгунова*, 1879, 1885, а в области культового пения — гармонизация *Потулова*); 6) точные записи песен, сделанные с научно-исследовательской целью и независимо от композиторских интересов. Это стало в полной мере возможным только с момента применения фонографа (у нас с 1899—1900 годов etc).

К первому и третьему типу сборников относится большая часть известных сборников и собраний песен для одного голоса с фортепиано (Балакирева, Чайковского, Лядова, Ляпунова, Римского-Корсакова и их предшественников) *.

не динамическом, как поток, изменчивый и непрестанно эволюционирующий, уже не представляется нам каким-то застылым «осколком» былого. В ней сосуществуют, как и в городской музыке, разные *слои*. В быту консервативном — более архаичные, в быту «сдвинутом» — более современные, гибкие и «частые» (в смысле конструктивной лаконичности и подвижности ритма, темпа и интонаций).

* Достаточно полная библиография русской народной песни имеется в

Когда П. А. Бессонов в 9-м выпуске «Песен, собранных П. В. Киреевским» (М., 1872) говорит, цитируя Державина, что царствование императрицы Елизаветы «век был песен» и что тогда «волны целого прилива песен вносились в Москву из областей, по временам то оттуда, то отсюда; Москва брала на себя редакцию их и применения; Москва имела массу «своих» песен, местнорожденных, присных; многочисленные гульбища оглашались громкою песнею; слышал песню и видел хороводы каждый сад при частном доме, слышала и видела каждая за-лавочка у ворот, каждая улица с переулком и перекрестком, каждая площадка, всякая пригородная и загородная луговинка» (с. 200), — нет основания не верить его описаниям. Точно так же, когда в 10-м выпуске того же издания Бессонов рассказывает о культивировании песни в роду Нарышкиных и долго останавливается на песенном искусстве Марьи Львовны Нарышкиной (дочери известного екатерининского вельможи Льва Александровича Нарышкина), на увлечении ею и ее пением Державина, на музицировании в нарышкинском доме в Петербурге (при участии композитора Козловского), то в данном случае его повествования отвечают всем другим сообщениям о широких симпатиях екатерининской знати к песне и согласуются с фактами — с возникшими в ту эпоху стремлениями к письменной фиксации народного и прошедшего сквозь городскую среду песенного творчества. Песне, особенно украинской (а ее влияние тогда было очень сильно в Петербурге), сочувствовал Потемкин. С песней была тесно связана тогдашняя лирическая поэзия. Народные речевые интонации столь же характерно пронизывают эту поэзию с ее мифологическими образами и европейской метрикой, как песенные интонации спаиваются с европейским инструментальным сопровождением. Песня под гусли, песня под арфу, песня под клавикорды, песня, переложенная для инструментов, песня как тема для вариаций, т. е. как материал для нарождающихся опытов сочинения самостоятельной инструментальной музыки, — в целом это сложный процесс европеизации народного мелоса и образования новой — городской мелодики, выраставшей путем слияния привычных песенных оборотов с ариями и романсами из модных итальянских и французских опер. В Петербурге, по-видимому, раньше Москвы — вследствие более интенсивного натиска иноземной музыкальной колонизации — возникло стремление к записи мелодий песен и к установлению приемов обработки и приспособления их. По крайней мере, уже в «предуведомлении» Трутовского к первой части его «Собрания русских простых песен с нотами» (1776) * мы наталкиваемся

статье Рыбакова («Русская песня») в 53-м полутоме Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона и в работе А. В. Финагина «Русская песня» (Пг., 1923).

* Собрание Трутовского в 4 частях (первое издание в 1776, 1778, 1779,

на характерное заявление о том, что ему приходилось производить отбор среди изменчивых и текучих песенных интонаций: «Я, прислушиваясь от многих, нашел, что везде поют разными манерами; и так старался только сохранить их точность и утвердиться на самых простых голосах». Через несколько лет дальше возникает уже тенденция к уяснению стилистических различий песен и к классификации песенного материала — у Н. А. Львова (архитектора и любителя музыки) в его предисловии к известному сборнику песен *Прача* (1790)*. Львов делит песни на протяжные (минорные, «армонические») и плясовые (веселые, мажорные, мелодические). Лучшими он считает старинные протяжные песни; Львов считает песни «богатым источником» для композиторов. Он заметил, что «из великого числа песен нет двух между собою похожих совершенно».

В XIX веке процесс собирания песен расширяется, выходя за пределы узкого круга любителей. Но до научной записи еще было далеко. Поскольку в данной главе речь идет не столько об истории изучения народной песни, а об эволюции ее претворения столичными композиторами**, постольку до перечисления самих памятников данного рода музыки надо сказать несколько слов о характере обсуждаемого процесса. В нем различимы два течения диалектически соотносящихся: или в сторону максимальной европеизации песенного материала и подчинения его гомофонно-гармонической тональной фактуре, или же в сторону максимального приближения к народным (деревенским) ритмическим и мелодическим оборотам. Первый путь обычно доминировал, но сознание самобытной ценности песни никогда не исчезало совсем, и потому каждое поколение композиторов и каждая эпоха все-таки тоже выдвигают

1795 годах; первая часть выходила еще вторым и третьим изданием в 1782 и в 1796 гг.). Первые три части содержат за немногими исключениями двухголосные обработки (т. е. напев и примитивное сопровождение, вероятно, более для гуслей), четвертая же часть заключает в себе полновзвучный, по-видимому, рассчитанный для клавишных инструментов аккомпанемент (гомофонный стиль). Объявления о продаже разных «собраний» песен начинаются в Петербурге уже с 60-х годов XVIII века и даже раньше. Например, *П. Н. Столянский* в своей книге «Музыка и музицирование в старом Петербурге» (Л., 1926) сообщает такое объявление из «Санкт-Петербургских ведомостей» 1765 г.: «В академической книжной лавке продается собрание разных новейших песен с приложенными тонами на 3 голоса по 2 рубля 50 коп.» (с. 106).

* Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку Иваном Прачем. I—II ч. СПб. Первое издание — 1790 г., второе — 1806, третье — 1815, четвертое — 1896 г.

** Претворение это двоякого рода: или песня как мелодический и тематический материал входит в какое-либо произведение композитора и там подвергается полной переработке, иногда до полной потери своего «лица»; или песня на основании напева, обычно записанного на «голос», только гармонируется и сопровождается тем или иным инструментом (-ами). Уже в операх Фомина песенные обороты, интонационные и ритмические, имеются. Но их присутствие в ткани может быть и невольным. У того же Фомина, однако, можно наблюдать и сознательное использование народных напевов как тематического материала (хотя бы в его «Ямщиках»).

гала свой метод приближения к «настоящей песне» и считала свою гармонизацию более стильной, чем все предшествующие опыты. Благодаря этому фактически прогресс осуществлялся на втором пути, т. е. оказалось возможным постепенное *осознание* самостоятельной ценности народного мелоса (а в наше время системы и практики крестьянского песенного искусства) и усвоение простой истины, что не песенный материал надо подчинять чуждым ему конструктивным нормам, а в самом материале искать формообразующих присущих ему свойств и принципов.

Искание пути к овладению крестьянским искусством в его подлинной природе усиливалось по мере урбанизации музыки в центрах, по мере увеличивавшегося отлива живых народных интонаций из города и ослабления непосредственного музыкального обмена города и деревни. Обмен этот был тем непосредственнее, чем глубже мы восходим в крепостную культуру с присущим ей хозяйством: дом в городе — то же поместье; доставка в город продуктов с мест требовала постоянной циркуляции обозов, а с людьми шла и песня в города и из городов. Оттого многие городские песни XVIII века очень близки народным, а последние — городским (есть такой слой). Впрочем, и сейчас еще, при некотором умении слышать, наблюдая смену интонаций, можно, отодвигаясь от Ленинграда на север или на северо-восток, заметить, как проникают в деревню городские интонации (уличный фольклор, танцы) и как они постепенно становятся все более и более архаизированными по мере удаления от их источника.

Пока песня была, что называется, «под рукой» (в Москве, по-видимому, это состояние продолжалось дольше) и не было необходимости за ней далеко ездить, такие собиратели, как Львов, могли тут же, вокруг себя, записать напевы и заказать какому-нибудь немцу или чеху, вроде Прача, сопровождение к ним.

То же продолжалось и в начале XIX века. Песню брали как материал для опер и других произведений и наряду с этим культивировали песенные напевы в виде отдельных разнообразнейших аранжировок. «Русские народные песни, собранные и изданные для пения с фортепиано Даниилом Кашиным» (1833 г.), показывают, что стремление европеизировать песню было в полном ходу; о том, что ее надо в точности сохранять, мало кому приходило в голову: материала было сколько угодно, и лежал он близко. Аранжировка песен в духе романсов и примитивные обработки их, как у *Кашина*, приходится поэтому считать за опыты художественной стилизации. Стилизация пришла тогда, когда разрыв между музыкой города и деревенским песенным искусством стал ощущаться сильнее и когда стали вырабатываться особые приемы приближения к «народной музыкальной речи». Правда, при *Кашине* эта речь

еще звучала в ушах большинства городских людей и под нее еще не стилизовали свою музыку, а просто из нее черпали сколько угодно мелодического материала и трактовали на городской европейский лад, как бы продолжая крестьянское искусство в несколько новых условиях, но все-таки письменная фиксация напева стала уже схемой (вспомним, как Трутовский старался «утвердиться на самых простых голосах») и гармонизация напева стилизовала его на тональной базе, не считаясь с ладовой его природой. Кашин и всякий подобный ему записыватель вполне могли не замечать, что они искажают песню, или же искренне полагали, что они ее только приспособливают ко вкусам многих любителей, а не видоизменяют. Для них песня еще не была раритетом и не звучала где-то за сотни верст. Как только процесс стилизации песни начался, слух европейски урбанизировался — народные песенные интонации стали менее привычными и, наконец, совсем непривычными. Мало-помалу выросло характерное противоположение художественной (т. е. городской, культивированной) музыки музыке народной (как будто бы она не художественная!). Время от времени раздавались протестующие голоса и требования более вдумчивого отношения к песне. Работы *М. Стаховича* и *Одоевского** — национальный подъем 50—60-х годов — вызвали обратную реакцию: создавшийся урбанистический стиль музыки стилизовать под народность. Русское и европейское в музыке стали резко разграничивать. Но на самом деле европейзация слуховых навыков свое дело уже сделала, и многие интонации композиторов «Могучей кучки» были восприняты как национальные, вовсе не будучи таковыми, произойдя от западно-европейских в итоге сложного скрещивания материала Листа, Берлиоза, Шумана и Бетховена с местными российскими влияниями. Сборник народных песен Балакирева ясно это показывает (он вышел в 1866 г.). Его гармоническая ткань гораздо более, чем сопровождения к песням его многих предшественников, не отвечает напевам. В чем же тут дело?

* *М. Стахович* («Собрание русских народных песен», три выпуска — 1851, 1852 и 1854), предваряя *Мельгунова*, указывает на ладовые свойства народных песенных оборотов, на значение вариантов, на характерные размеры песен. Его собрание отвечало запросам группы сотрудников «Москвитянина» (Потехин, Островский, Аполлон Григорьев, Т. И. Филиппов и др.), искавших путей к возрождению и созданию народного искусства, т. е., вернее, искусства города, которое росло бы в тесном единении с жизнью и запросами всех классов страны и имело бы живую и непосредственную связь с народным бытом. *В. Ф. Одоевский* в целом ряде статей своих («Об исконной русской песне», 1862; «Старинная песня», 1863; «К вопросу о древнерусском песнопении», 1864; «Русская и так называемая общая музыка», 1867 и т. д.) указывал, опережая всех, на мелодико-попевочную интонационную природу песни и на важнейшие особенности народной музыкальной системы, строго научно обосновывая свои воззрения. Не менее ценна статья *Ан. Григорьева* «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны» (1860, переиздана в 1915 г.).

До Балакирева — первого из выдающихся русских композиторов, занявшегося составлением сборника из песен на местах — господствует устоявшийся романсно-песенный или песенно-романсный стиль переложений, и многие сочиненные Варламовым или Гурилевым романсы и песни близки к аранжировкам подлинных народных песен, сделанным ими же. Расхождение со стилем напевов произошло у Балакирева потому, что он, во-первых, имел дело со свежим, не бытовавшим в столице и не превратившимся в городской фольклор песенным материалом, и, во-вторых, к его времени вполне обосновалось требование неприкосновенности напева. Как только такое требование было постулировано, как только народные напевы предстали перед слухом в своей ладовой сущности, так вскоре же вскрылось резкое противоречие между всякими способами их гармонизации на тональной системе и их мелодической природой. Балакирев не мог разрешить этой антитезы. Но значение его сборника очень велико, потому что отсюда начинается новый период в обработке песен: стилизация гармонического мышления под ладовый строй песни. Первое, что тогда кидалось в глаза в сборнике Балакирева, — это несоответствие между изысканной гармонической, чисто фортепианной тканью сопровождений и простотой и суровостью ладовой диатоники напевов (что подметил Серов). Центром споров стало противоположение западной хроматики русской диатонике, а центром стремлений композиторов — окружение песни якобы из нее вытекающими гармониями диатонического стиля. Где же было искать рациональных принципов формирования песни? Здесь выступает еще одна антитеза, на много лет соблазнившая композиторов и затемнившая верный путь: антитеза между видимой *простотой мелодики* и ее якобы низшим положением в сравнении со сложностью европейской гармонии и между безусловным прогрессом аккордового голосоведения и непреложностью его права на господство. Самостоятельная значимость мелоса исчезла перед системой аккордов в их тональной связи. Мелодия стала тематическим материалом. Но тогда к услугам народной песни оказался еще строгий стиль полифонии. Естественно поэтому, что проблема гармонизации песни стала боевой практической и теоретической проблемой еще с 60-х годов.

Очень интересно подошли к этой проблеме в начале 70-х годов *Чайковский с Прокуниным* *.

Напевы песен поддержаны в сопровождении типичными для эпохи интонациями городского мещанского романса и песни, а также интонациями уличного фольклора. Это, так ска-

* «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано, собранные и переложенные В. Прокуниным под редакцией проф. П. Чайковского». М., 1872.

зять, тип *реалистической* гармонизации, по всей вероятности, инстинктивно найденной. Тут нет искусственности, нет нарочитого желания подделаться под деревенские интонации, вообще нет приспособления. Просто: песня дана в сфере звучаний городского фольклора эпохи. Этой своей документальностью и ценен данный сборник. Вообще нужно сказать, что Чайковский, более чем кто-либо из композиторов — его современников, запечатлел инстинктивно в своей музыке интонации городского фольклора 60—70-х годов, включая и цыганскую песню*. В этом фольклоре деревенские песенные интонации слились с тонико-доминантовой сферой простейшего «гитарного» сопровождения, к которой привык слух, и с мелодическими оборотами городского сентиментального романса и начавшей вырастать фабрично-заводской песнью. Многие, что в сборнике Прача могло быть еще стилизацией напевов в высшем кругу екатерининской знати, тут стало уже обыденными приемами сопровождения. Чайковский метко схватывал самые характерные обороты среди наиболее живых песенных интонаций улицы и мещанской среды своей эпохи, точно так же, как любимейшие и популярнейшие интонации домашней и салонной музыки среднего и высшего круга чиновной интеллигенции, которые в то время уже стали чуждыми чисто деревенскому мелосу.

Другие композиторы решали проблему сопровождения, стилизуя аккомпанемент в сторону все большей диатонизации гармонии. Это достигалось посредством частого применения побочных ступеней в качестве элементов, размягчающих тонико-доминантовые соотношения и создающих ладовый колорит, а затем, по мере дальнейшего обострения мелодического инстинкта, путем обращения к простейшим контрапунктическим приемам для образования в сопровождении напевов подобия подголосков в рамках строгого стиля**. На этом пути ближе всего приближался к полифонически-подголосочному строению народного хора А. К. Лядов, так как в своих сопровождениях он старался сплести ткань из материала напевов, избегая вер-

* К сожалению, вполне сознавая громадное значение цыганского мелоса для русской музыки, я должен был отказаться от включения в свой обзор эволюции цыганского пения в России за неимением критически проверенных и смириванных материалов.

** Таковы сборники русских народных песен (называю самые существенные): *Римский-Корсаков Н. А.* Сборник русских народных песен (1877); *его же.* Сборник 40 русских народных песен, записанных Т. И. Филипповым (1882); *Лядов А. К.* Сборник русских народных песен (1898); *Ляпунов С. М.* 35 песен русского народа (1901); *Лядов А. К.* 35 песен русского народа (1902); *Балакирев М. А.* 30 песен русского народа (1901); *Лядов А. К.* 35 песен русского народа (б/д); *Лядов А. К.* 50 песен русского народа (1903); *Ляпунов С. М.* Русские народные песни (б/д) и др. Здесь упомянуты только сборники песен для одного голоса с фортепиано; кроме того, есть много обработок песенных мелодий для хора, главным образом Некрасова и Лядова.

тикальных нагромождений. Но и он шел не от самостоятельно-сти мелоса и возможностей линейного голосоведения, а от опы-тов стилизации европейского строгого контрапункта под рус-ский — ладово-диатонический склад песни.

В то же время, с другой стороны, мыслители, теоретики, писатели о музыке искали обоснований самобытной природы народного песенного творчества (*Стахович, Одоевский, Мельгунов, Пальчиков, Фаминцын, Сокальский, Лопатин и Прокунин*) и все больше и больше различали в нем его мелодическую ла-довую основу, как то, что обуславливает его своеобразие. К ним надо присоединить еще *Серова*. Как композитор, он пользовался песенным материалом в своем творчестве и гар-монизовал несколько украинских песен, а как писатель высту-пил со статьей «Русская (народная) песня как предмет науки» (1869). В этой статье Серов указал на лежащие в основе пес-ни архаические звукоряды и на ее диатонику, а главное — утвердил несколько ценнейших положений о записи и гармони-зации песен. Серов даже дошел до такого смелого заявления: «Очень много представится случаев, где песня будет положи-тельно *испорчена*, если к ее *единичной унисонной* мелодии бу-дет прибавлена хоть одна нотка...»

В 1888 году в Москве были изданы *Н. Е. Пальчиковым* (1838—1888) «Крестьянские песни, записанные в селе Нико-лаевке, Мензелинского уезда, Уфимской губернии». Этот замеча-тельный сборник является ярким этапом на пути к познанию песни как устного творчества на основе *подголосочного* прин-ципа движения напева и ладового формирования песенной ткани. Пальчиков не гармонизует песню, а стремится дать запись, за-ключающую в себе одновременное существование всех разли-чимых слухом подголосков.

Нет главного напева — есть взаимное сотрудничество голо-сов, из движения которых сплетается живая изменчивая ткань. Пальчиков продолжал идеи Мельгунова, но оказался более пронизательным, поскольку не прибегнул к стилизации напе-вов в виде подстановки под них рассудочно выведенного из них же тяжеловесного аккордового сопровождения. В том же 1888 году в Харькове вышла классическая книга о русской песне *П. П. Сокальского* (о ней еще будет речь) и в 1889 го-ду появилось исследование *А. С. Фаминцына* «Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе»*, в котором устанавлива-лись первозвукоряды и основные предпосылки ладов и песен-ной мелодики, включая и русскую песню. Тоже в 1889 году

* *Александр Сергеевич Фаминцын* (1841—1896), музыковед и композитор, окончил Петербургский университет по естественному факультету, музыку же изучал за границей (в Лейпцигской консерватории и в Лёвенберге). С 1865 по 1872 г. вел курсы эстетики и истории музыки в Петербургской консерватории. С 1870 по 1880 г. состоял секретарем дирекции Русского музыкального обще-ства. Сотрудничал в ряде журналов и слыл ярым музыкальным консервато-

появился замечательный сборник русских народных лирических песен *Н. М. Лопатина* и *В. П. Прокунина*, в котором сопоставляются варианты одних и тех же напевов разных местностей. Этими четырьмя работами была вскрыта природа песенности, сделана была попытка наметить эволюцию мелоса, фиксирована (Пальчиковым) живая практика песенного исполнения в ее динамике и развернут процесс распространения напева в вариантных образованиях (Лопатин и Прокунин).

Необходимо обратить также внимание на работы Фаминцына в области изучения музыкальных инструментов, бытовавших в русском народе. Этими работами намечался путь к проникновению в инструментальную народную музыку. В 80-х годах *С. Я. Капустин* пытался вскрыть социальные основы песенного творчества. («Законы строя русской народной песни в связи со строем общинной жизни русского народа», 1884.)*

Параллельно с этими работами над познанием песни в обществе крепла мысль о необходимости сохранения исчезающих памятников народной поэзии и музыки. Отделение этнографии Русского географического общества организовало научные экспедиции (первая состоялась в 1886 году по губерниям Архангельской и Олонецкой, причем напевы записывал *Г. О. Дютш*, вторая — в 1893 году по губерниям Вологодской, Вятской и Костромской, причем напевы записывал *С. М. Ляпунов*). Материалы этих двух экспедиций были изданы в виде одноголосных частично подтекстованных записей под заголовком «Песни русского народа» (СПб., 1894 и 1899) и послужили толчком к появлению упомянутых обработок песен Лядова, Некрасова и др. в виде сборников для одного голоса с фортепиано и хоровых.

Первые фонографические записи напевов появляются на грани и в первые годы нового XX столетия (*А. Д. Григорьев*, «Архангельские былины и исторические песни с напевами», записанные в 1899—1901 гг. посредством фонографа, и «Великорусские песни в народной гармонизации» — записи *Е. Линевой*, издано два выпуска в 1904 г. и 1909 г.). Из последующих изданий, суммирующих в широком масштабе работы по записи, собиранию и изучению песен, ценнейшими надо считать Труды Музыкально-этнографической комиссии, состоявшей при этнографическом отделе Общества любителей естествознания,

ром. Лучшие его исследования, однако, отличаются научной тщательностью и свободны от полемических условностей. Помимо указанной работы, это очерки: «Скоморохи на Руси» (1889). «Гусли» (1890), «Домра и сродные ей инструменты русского народа» (1891). Кроме того, им переведен с немецкого ряд руководств (Рихтера, Маркса, Дрезеке). Как композитор Фаминцын бледен и сух. Его опера «Сарданапал» (1875) не имела успеха. Его камерные ансамбли не оставили следов, как и другие его сочинения.

* Статья Капустина «Законы строя русской народной песни в связи со строем общинной жизни русского народа» издана в «Известиях Русского географического общества», вып. 2, т. 20, 1884.

антропологии и этнографии при Московском университете (том I, 1906, том II, 1911, том III, вып. 1, 1917). С этими исследованиями мы входим уже в современную нам эпоху.

В течение всего указанного времени продолжался процесс усвоения и поглощения песенных интонаций русскими композиторами. Но песня все более и более перестает быть только пассивным тематическим материалом и начинает оказывать сильное влияние на фактуру произведений, особенно оперных. Это сказывается в творчестве Римского-Корсакова. В его операх вполне осознанно производятся опыты стилизации «народно-музыкальной речи» — былинного сказа, духовного стиха, танцевально-инструментальных интонаций, протяжных песен, частушечных новообразований, вплоть до использования уличного фольклора. В культовых и светских хорах *Кастальского* стилизация уступает место опыту создания музыки из живых навыков и приемов народного многоголосия, чем утверждается новая эра усвоения песенного языка и песенного стиля. Дело не только в диатонике или хроматике, не в том или ином способе гармонизации песни и не в ее происхождении (потому что живой изменчивый поток народного творчества нельзя прикрепить ни к архаическим звукорядам, ни к греческим, ни к средневековым ладам). *Кастальский* вполне обоснованно указывает в своей работе «Особенности народно-русской музыкальной системы» (М., 1923), что надо считать «подлежащим отмене отношение к народной музыке, как к музейному материалу». Дело в осознании закономерности и богатства возможностей, заключающихся в народной музыкальной речи, и в том, что эти возможности шире и разностороннее рассудочного «казенного» голосоведения.

Только резкий разрыв между городской и деревенской художественной культурой, вызванный историческими условиями, создал чудовищное явление: стилизацию городской музыки под народную, но с подчинением последней чуждым ей принципам «вертикального» гармонического строения и с презрительным отношением к ней, как к низшему — только мелодия! — виду музыки. В Германии и Бах и Рихард Штраус равно народны, и им не надо было народничать. Когда же Бородин и Мусоргский чутьем находили выход из круга «академического голосоведения» в область народного многоголосия, их же друзья, не доверяя их творческой интуиции, исправляли эти драгоценные находки как ошибки. К предисловию *Кастальского* к его упомянутой книге и ко множеству параллельно данных им примеров «казенного», стилизованного и народного хорового изложения необходимо отсылать каждого, кто заинтересуется подробно положением дела. Факт тот, что особенности народного голосоведения очень близко подводят наше сознание к тому же, к чему пришли и современная музыка и современная мысль о музыке — к мелосу и к его динамике и кинетике. Период гар-

монизации песен на основе quasi-ладовых признаков (побочные ступени) кончился, как и более ранний период подведения песни под тонику и доминанту мажора и минора (главным образом, минора). Энергия мелоса оказалась богаче сковывавших ее вертикалей и будто бы расковывавших ее правил строгого стиля.

[К ОЦЕНКЕ СБОРНИКОВ НАРОДНЫХ ПЕСЕН С ФОРТЕПИАННЫМ СОПРОВОЖДЕНИЕМ]⁵⁸

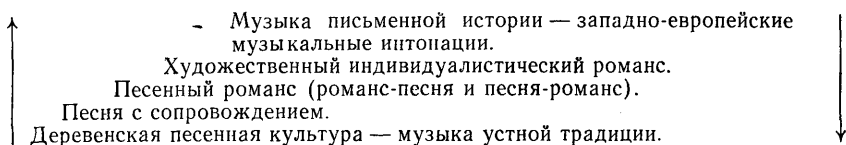
<...> До сих пор оценка первых сборников русских народных песен с сопровождением шла совсем по неверной линии — либо узкоэтнографической, либо узкоэстетической, но в том и другом плане на главное место выдвигалась забота о чистоте и сохранности народной песни как таковой. Отсюда — при отсутствии исторической перспективы — те досадные и наивные упреки в порче песен, в непонимании их склада и строя, которые сыпались на головы первых составителей сборников — вовсе не ученых этнографов и вовсе не эстетически настроенных композиторов, а просто аранжировщиков-перелagateлей. Они не могли в этот первый период взаимодействия песенной деревенской и городской нарождающейся вокально-инструментальной культуры поступать иначе, чем поступали, т. е. приспособливать одну сферу музыкальных интонаций к другой. Только теория музыкального прогресса и вера в то, что наше время-де знает песню, а раньше ее не понимали, могла, например, внушить музыкальному этнографу С. Рыбакову (т. XXVII Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона /полutom 53/) такого рода отзыв об упомянутом сборнике Прача: «Гармонизация совсем не подходит к духу песен, сделана в западно-европейском духе и далеко не часто может назваться удачной». Дело в том, что тогда живая деревенская песня звучала еще в столице на каждом шагу. Поэтому, конечно, о ее целостности заботились меньше, чем о том, чтобы рационально *культивировать* ее с помощью западно-европейских приемов обработки. Песня с сопровождением была тогда любимым жанром в Германии. Европейский город *создавал* свою городскую песню (Lied) часто на материале народной, но вовсе не в целях ее *охраны*. Это надо понять, иначе весь процесс взаимоотношения песенной деревенской и городской культуры предстает в ложном свете. Тут процесс органический и всегда протекающий, а не отдельные моменты собирания и приспособления. В Петербурге в конце XVIII и в начале XIX века обмен песней столицы с деревнями и вообще провинцией был очень сильным в силу экономическо-хозяйственных условий (крепостное право, доставка в столицу припасов, сгоняемые на стройку крестьяне, усадебные хозяйства в самом городе — дома вельмож — были похожи на поместья и т. д.). Нередко было, что и сочиненная в городе

песня шла в народ. До сих пор во всех историях всех музык чрезвычайно мало обращали внимания на устный обмен музыкальными интонациями, на странствование напевов, на проблему накопления интонаций в памяти некоей общественной среды и класса и т. д. и т. д. Между тем, в частности, музыкальная культура петербургского периода русской истории и особенно культура вокальная совершенно недооценивается, если не вникнуть в образование ее интонационной базы. Отсюда вытекло очень привившееся с легкой руки покойного В. Г. Каратыгина обозначение одного из исторически естественно сложившихся жанров городского песенного романса — сентиментального романса 40—50-х годов «псевдорусским». Он такой же «псевдорусский», как вся архитектура Петербурга в сравнении с московским барокко, а последнее с деревянным зодчеством Севера или как псевдонемецкие многие Lieder Шуберта в сравнении с деревенскими песнями Австрии. Процесс всасывания и поглощения городом деревенских интонаций и превращения их в свои был и у нас одинаковым. Разница в характере и оттенках культуры, а не в сущности. И точно так же как в Германии широко распространенные в XVIII веке сборники песен с сопровождением привели в итоге к расцвету городской Lied романтиков (все более и более уходившей от народных интонаций по мере движения от Шуберта к Гуго Вольфу и опять не раз прикидывавшей к ним для освежения) — и у нас подобное явление привело сперва к лирике Алябьева, а потом к Чайковскому и т. д. А параллельно продолжала развиваться урбанизированная народная песня с сопровождением, меняя от начала XIX века к 30-м годам и далее к 50-м свой облик от сборника к сборнику (Кашин, Рупини, Бернард, Стахович, Вильбоа), пока не доразвилась до сборника Балакирева (1866). За ним уже последовали сборники, в которых характер инструментального сопровождения изменился: песенная мелодия стала диктовать свою волю (сборники Римского-Корсакова, Лядова и др.). Надо понять, что и в этом виде дело все-таки шло о дальнейшей эволюции городской песни с сопровождением, окончательно здесь обособившейся от песенного романса, а не о культуре деревенской песни как таковой, т. е. налицо все же был и оставался момент *приспособления*. Улучшалось только стилистическое качество сопровождения. Только один человек, Н. Е. Пальчиков, в 1888 году впервые так смело и обоснованно выдвинул вопрос о полной самостоятельной ценности народной песни как *вариантного* образования в своем сборнике «Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке, Мензелинского уезда, Уфимской губернии». В этом сборнике песни изданы в виде свода вариантов без всякого чужого и чуждого сопровождения. Вот исторически важный и ценный момент в истории собирания русской народной песни и понимания ее значения. Вот отправная точка к научно-иссле-

довательскому восприятию и оценке деревенской песенной культуры. Сборники же песен с сопровождением являлись своеобразным видом приспособления песни к вокально-инструментальной городской музыкальной культуре. Их развитие шло параллельно романсу, некоторые ветви которого были почти неотделимы от песенного ствола. Почему у нас этот жанр песни с сопровождением (да еще с обозначившимся с середины 60-х годов стремлением к большему сближению ее с подлинной песнью) так упорно и последовательно развивался, несмотря на существование уже самостоятельной культуры романса? Ответ понятен: причина — в сохранности и непрекращавшемся творчестве деревенской песни в земледельческой и экономически отсталой стране, какой была Россия XIX века. Крестьянская песня не настолько обеднела и иссякла, а музыкальная культура города не настолько «урбанизовалась», чтобы питание свежим песенным материалом могло прекратиться. Город же, наоборот, уже с 80-х годов стал давать деревне только музыкальные «отбросы» трактирной и бульварной музыки.

Итак, оценка сборников песен с сопровождением, в особенности ранних, да и всех последующих, должна идти не в музыкально-этнографическом плане и не в виде чисто эстетической или же научно-исследовательской проблемы сравнительного музыкознания, а в историко-стилистическом: песня в городе, в обрамлении городского инструментализма есть *новое образование*, новый слой, новый жанр, подобно тому, как в папском Риме памятники, выстроенные из материала разрушенных античных памятников, суть *новые художественные явления*. Поэтому нет ничего наивнее попыток восстанавливать по напевам песен с сопровождением народные песни той эпохи, о звучании которых мы не знаем, и сетовать на то, что первые собиратели (да они, в сущности, и не собирали песен в нашем понимании этого дела, а записывали то, что «бытовало» вокруг) искажали и извращали песню. Конечно, уже то, что песня идет под чуждое ей сопровождение и поется на один голос без подголосков — уже принципиальное искажение, но на деле полезнее для истории русской музыки посмотреть на этот факт с другой стороны и понаблюдать, как происходил процесс всасывания и поглощения песенного мелоса городом и как слагались новые мелодические образования. Именно этот процесс великолепно поддается изучению на сборниках песен с сопровождением. Чему он учит? Первое: взаимоотношению великорусского и украинского мелоса, их слиянию и началу их нивелирования под воздействием иностранных интонаций (итальянская оперная кантилена, сентиментальный французский романс, песенки немецкого зингшпиля) — это конец XVIII и начало XIX века. Второе: образованию, начиная с первых десятилетий XIX века, нового романсного стиля, в котором можно проследить два направления — одно из них создает бытовой и

почти не отличимый от песен с сопровождением романс с элегической мечтательной или буйно веселой окраской мелоса (уже не без влияния нового бытового элемента — цыганской песни), другое направление вызывает художественно выразительный романс более индивидуального характера, образующийся под несомненным иностранным воздействием и в котором происходит уже полное поглощение чисто песенных народных элементов *мелодией* в западно-европейском ее облике. Кроме того, в чисто мелодическую фактуру начинают вливаться элементы декламационные. Одновременно продолжает свое развитие, испытывая ряд преобразований, песня с сопровождением. Надо еще учитывать влияние театральной музыки, от оперы до водевиля с его куплетами, на все виды песенного и романсного творчества. Таким образом, можно обобщить сказанное в следующей схеме:



Деревенская песенная культура и западно-европейские интонации — как два притягивающие и «излучающие» материал центра. От нижнего центра и от верхнего исходит распространение музыкальных интонаций — динамический сложный процесс (обмен, взаимодействие, отбор). Но в одном направлении движется музыка устной традиции, в другом — музыка письменной истории.

Это сухая схема. Здесь надо учесть еще одно важное обстоятельство: изменения в социальной среде, в классовом и в культурно-интеллектуальном «составе» поглощающих романс слушателей.

⟨...⟩ Все великие и менее великие, но все же «прочно устоявшиеся» музыкальные произведения обязательно имеют в себе «бытовые интонации» эпохи, их породившей⁵⁹.

⟨...⟩ Русская музыка обязана своим качеством русскому народу, его искусству и, особенно, его песнетворчеству, чьи корни идут в глубь веков и переплетаются с древнейшими иноевропейскими народными культурами и стадиями развития интонационных искусств⁶⁰.

⟨...⟩ Русское искусство в своей жажде воплотить сокровенные жизненные струи, наполнявшие русский быт и русскую культуру, не могло, да и не имело права ждать строго проверенных научных выводов и обоснований. Там, где внутренние душевные импульсы требовали воплощения predetermined заданий, нельзя было медлить, пока русская этнология и этно-

графия перейдут от собирания материала к научным обобщениям, и потому русская опера, базируясь на народном предании и инстинктом угадывая, что те или иные поэтические элементы играли громадную роль в народной жизни и творчестве, восстанавливала и воссоздавала их, не считаясь с возможными ошибками, и утверждала свой стиль со всеми его недостатками, но со всей искренней убежденностью в правильности и в правоте избранного пути, ибо в сути, в глубине своих музыкально-поэтических концепций русские композиторы были глубоко правы в своих верованиях и чаяниях — вера и искренняя убежденность спасали их там, где недоставало материала ⁶¹.

⟨...⟩ Музыка через народную песенность питается живой народной мелодией широкого дыхания и ощущением неиссякаемой силы и могучей поступи ⁶².

⟨...⟩ Песенность как интонация коллективных чувствований и родников народной интонации. Только, опять и опять повторяю, не надо это явление измерять количеством народных песен, ибо каждая песня — одно из удачных или неудачных, ярких или неярких обнаружений *песенного* начала, истока, свойства музыкального мышления русского человека ⁶³.

⟨...⟩ Мы все знаем, что существовало странное противопоставление: с одной стороны — музыка *народная*, с другой — *художественная*. Вот песня, а вот художественная лирика, особенно романс. Это тем более непонятно, что кто же из композиторов, да и культурных слушателей, не любил народной песни?! — Редкие исключения. Но любовь любовью, а все-таки, мол, это фольклор. Мелодия замечательна, а только ей нужна художественная оправа. В основном, ход вещей был таков: из исконной, т. е. старинной крестьянской песни, как питомицы отдаленнейших эпох человеческой культуры, композиторы отбирали нравящиеся темы и их обрабатывали: значит, не вся народная музыка считалась «пригодной», а лишь то, что в ней отошло далеко; живая народная музыкальная действительность в ее конкретных интонациях звучала вульгарно. Точнее: в большинстве своем музыканты слушали свое «нравится», а не процесс, не становление народной музыки. А о творческом методе народа с трудом догадывались, да и то чисто аналитически, формально-конструктивно.

Конечно, исключение из исключений — Глинка. Он почти не цитировал. Он усвоил народное творчество, как природный язык. И музыка его стала органическим обобщением народной интонационной стихии в сфере широкой интеллектуальной художественной культуры ⁶⁴.

⟨...⟩ Глинке, как никому, было доступно *народное* в музыке и национальное как отражение народного, а не как искусственная националистическая пристройка. Для Глинки народная музыка была не фольклором, а высказыванием в звуке мысли

народа о действительности и о человеке — словом, *душой народа*. Поэтому не сама по себе песня, как цитата, как объект «ученой», профессиональной разработки, интересовала его, а *песенное* и его проявление *распевности* как метод постижения народного, а с моей точки зрения, и как явление *интонации* — дыхания музыки⁶⁵.

⟨...⟩ Учиться русскому музыкальному языку у русского народа — значит вникать в мысль народа, музыкально-образно выраженную, в мысль о жизни, родине, семье, быте, борьбе, о труде и роздыхе, ибо душа народа в его песнях, мысль народа в музыке, как и во всех других отраслях народного искусства. Надо, следовательно, учиться выразительности: в каком интонационном строе, ритмах, формах и почему *так* дышит и пульсирует мысль народа. Потому-то Глинка и гений, что он слышал и понимал не одну лишь красоту напевов, а душу и мысль народа в них. В его операх «расстановка» национально-песенных элементов всегда драматургически обоснована, но большей частью он на основе интонаций музыкально-народного языка, отмечая архаичность элементов и подымая их в высшую интеллектуальную сферу, создает свой интонационно-правдивый народный мелос и национальный стиль⁶⁶.

⟨...⟩ Крупные мастера... акцентировали то, что они считали безусловной русской интонацией, по-русски развитой. Многие композиторы, даже группировавшиеся около Балакирева, и не только они, в значительной мере шли от традиций «Прачевского сборника», т. е. сборника русских песен XVIII века, в смысле подчинения структуры песни инструментальной тонико-доминантовой оси. Но зато в невольный противовес этому другие искали завуалирования этой оси «побочными ступенями лада» для придания более архаичного колорита гармониям, стараясь также инкрустировать в свой стиль возможно давние, возможно восходящие глубже, к первобытным стадиям крестьянского быта, напевы. Все искали наиподлинных песен, и все же никто уже не мог отрешиться от усвоенного, от западно-европейского инструментализма тонико-доминантового круговращения*.

Петербургцы (особенно «кучкисты», «балакиревцы», «корсаковцы» — это все стилевые этапы) умели в отношении к народно-песенному наследию держаться вкусово-эстетического отбора в смысле преобладания раритетных напевов**. Московские любители народного *пения* (подчеркиваю: *пения*) в различных «очагах» такового, особенно на многочисленных гу-

* ⟨...⟩ Римский-Корсаков любит мелос, потому что любит народную песню, стремится постичь ее язык, но по существу своему он инструменталист...⁶⁷

** А Бородин! Он гениально умел слышать живую народную интонацию, сквозь нее понимая, как становятся жанры народной музыки. И создавал: плач Ярославны, крестьянский хор в «Игоре». Создавал из элементов народной звуко-речи...⁶⁸

лянья, в трактирах, на постоянных дворах и т. д. (впрочем, где только ни звучала русская песня в Москве 40—70-х годов!), привили и московским музыкантам любовь не только к *напевам* записанным, которыми так приятно «кормить» свой слух за роялью в рабочей своей комнате, но к живой переливающейся в исполнении талантливых народных певцов *интонации* пения, песенности в ее прорастании тут же на слух ⁶⁹.

Много и часто писалось о молодой редакции «Москвитянина», об Аполлоне Григорьеве и А. Н. Островском и других энтузиастах московских бытовых певцов. Но не замечали главного — гармоничности интереса: не только к эстетике народного мотива, но к эстетике его интонирования, его «произнесения», высокого единства. Москва не боялась «тронутости» песен городскими влияниями, но зато умела слушать песню как продукцию устной культуры народа и как целое — звучащую мелодию. Поэтому вокруг звучащие песни посадов, застав, пригородов не презирались ради песен более архаичных формаций и изысканно-ладовых. Это понятно: в Петербурге живое народное интонирование песен, т. е. жизнь песенности, раньше, чем в Москве, засорялась иновлияниями (одно уж преобладание немецкого ремесленного мелкобуржуазного музицирования играло свою печальную роль).

Психологически понятно, что наблюдательный слух композиторов обращался к отбору давних подлинных образцов в Москве и Московской области, ибо песня и народное музицирование были в это же самое время еще в большом цвету. Жадно восприимчивый слух Чайковского с 60-х годов застал это многообразное цветение песни буквально на московских улицах. А. Д. Кастальский *, Н. Д. Кашкин рассказывали мне, что такое была творимая, не застывшая в своих архаических пластах, народная песня в ее, так сказать, *яви*, в живых многообразнейших интонациях, да еще рядом с повсеместно звучащей напевной русской речью, недалеко, совсем еще недалеко, отстоявшей от «языка московских просвирен», которым наслаждался Пушкин ⁷⁰.

⟨...⟩ Жизненность и плодотворность того начала, которое питает русское оперное искусство и которое выведет русскую музыку, если не дадут ему заглухнуть, на еще более широкую дорогу, чем открыта ей теперь. Начало это — песня, песенная стихия. Строение русских опер — развитие строения русской песни. Мощный творческий инстинкт русских композиторов безошибочно указывал им плодоносную почву, над обработкой которой надлежит упорно трудиться... Русская песня испытывала ряд метаморфоз в зависимости от подхода к ней с какой-либо новой меркой, и теперь еще сила ее не раскрывается и не раскрыта во всем своем глубинном значении.

* Александр Дмитриевич особенно красочно повествовал о «песенном творении мира» на Кисловках!

А между тем стихия русской музыки в музыкальной своей сущности есть стихия песенная, мелосная: в русской музыке слышится вздох полной грудью впитавшего воздух родных лесов и равнин человека, в песне отдающего природе свою душу... Русские музыканты... не догадывались, однако, обратиться к родной песне всецело, с полным доверием и поискать в ней, в ее ладе и складе тех зерен, тех форм, исходя из которых сознательно, а не инстинктивно, можно беспрельдно расширить мощь сочетающей звуковые образы мысли. Не в этом ли подвиге смысл жизни нового, еще неведомого нам поколения музыкантов?⁷¹

⟨...⟩ Страна наша до недавней еще поры жила песнью и в песне, изливая в ней все свое мировоззрение и мироощущение.

⟨...⟩ Народная русская песня претерпела ряд подходов к ней с точки зрения иностранного музыкального просвещения прежде, чем от нее самой, от ее строения, склада и лада стали отправляться русские музыканты...

⟨...⟩ Как русские люди, питомцы страны, где инструментальное начало не подавило песенного, где ритм — стихия, ритм дыхания и выдыхания, словом, жизненное начало не задушено механическим метром или же рассудочным безжизненным ритмом-схемой (надо строго отличать ритм жизни в стране раскидистого хаотического быта от ритма страны, создавшей работой интеллекта строгие рамки государственного порядка, где приказывают природе, а не сливаются с ней в одном дыхании), питомцы такой страны, русские композиторы, невольно почувствовали влечение к наиболее родной форме воплощения музыкальной стихии, к опере, и придали ей характер лирического созерцания и обрядового действия. Не могли же они не воплотить исконную потребность русского народа дышать слиянно с воздухом бесконечных равнинных далей и в безудержно истомной лирике выявить душевное богатство и жизненный трепет, скованные в обыденной жизни суровым архаическим бытом.

Но не только лирика и бытовое действо внедрилось в строй русской оперы; там нашли свое выражение и народная музыкальная речь, и вольная инструментальная стихия, и музыка жеста (пляс и игры). Сплетение этих начал создает изумительные сопоставления и противопоставления, параллелизмы и контрасты, взаимодействие и взаимопротиводействие...⁷²

⟨...⟩ Пора установить равноправность «русских стилей» в отношении их исторической последовательности. «Русский стиль» Чайковского вытекает из сложного взаимодействия элементов народности и «европеизмов», как они столкнулись в Петербурге в XVIII веке и как взаимно сливались и сцеплялись в творчестве многих русских композиторов, включая самого Глинку. Мы привыкли называть этот песенный стиль ложным. Он, конечно, ложный, поскольку каждое следующее поколение

считает свой подход к какому-либо важному жизненному явлению в прошлом за единственно правильный и верный, и возможный, и непосредственный. Но стиль этот на самом деле во все не был ложным для людей, привыкших музыкально мыслить в нем и через него в течение более чем ста лет. Что касается непосредственно его, то не следует упускать из виду, что в раннюю крепостную эпоху в городе, при наличии дворовых людей и крайне близкой связи с деревней, связь с народной песней была гораздо более постоянной и крепкой, чем впоследствии, когда за «песнью» стали «ездить». Та «стилизация» песни, которая идет от Прача и через Фомина, Кавоса, Верстовского, Глинку, Даргомыжского и Серова, достигает своего завершения в Чайковском *, она была глубоко жизненной и ценной. В творчестве Римского-Корсакова (а чище и завершеннее в стилистическом смысле у А. К. Лядова) мы видим развитие и утверждение *иного* подхода к песне, обусловленного *иными* вкусами и *иными* теоретическими обоснованиями. Этот вид стилизации близок нам, но придет время — и оно недалеко, ибо и теперь видны условности «лядовской» и «корсаковской» стилизации с точки зрения новых выводов из соприкосновения с народным песенным творчеством и его изучением, — придет время, когда и этот привычный нам «русский стиль» станет ложным и также наполненным «европеизмами», искажающими лик песни, как было с его предшественником. Для меня это несомненно, и потому, если подходить к «русскому стилю» Чайковского от базисов, выработанных оперным стилем Римского-Корсакова и песенными обработками Лядова, то несостоятельность его ясна младенцу и достойна осуждения. Но какого наивного! — постольку, поскольку предшествующее поколение не знает истин, доступных последующему. Если же смотреть на народность у Чайковского с точки зрения эволюции стиля, еще не завершившего себя в эпоху, когда композитор начал сочинять и к которому его естественно влекло, окажется в его подходе к песне много незамеченно ценного и своеобразного...

Сущность «русского уклона» в Чайковском сводится, как и весь «русский стиль» его предшественников, к выработке своеобразного звукового языка, в котором материал (не песенная напевная сущность, которая сама собой скажется, а материал), не теряя своей окраски, подчинялся бы нормам, свойственным западно-европейской музыке классической поры, как единственно неизблемым **. Изменилось отношение к нормам (их

* Я говорю не о песенности в общем смысле, которой проникнута вся русская музыка и которая есть сущность ее *мелоса*, а о специфическом претворении русской песни, свойственном той или иной эпохе.

** Нарочито песню никто не калечил. Думали, что ее воспроизводят, как она есть. Стоит почитать предисловие к сборникам Прача и Стаховича, чтобы убедиться, как ценили своеобразие песни русской. Но «зараза» европеизмов

стали искать дальше или видоизменять соответственно новым эмоциональным или духовным запросам), изменился сообразно этому и подход к народному творчеству⁷³.

⟨...⟩ Чайковскому не надо было специально начинать себя изданиями песенных цитат, чтобы писать по-русски: ему достаточно было пойти несколько раз прогуляться вдоль какой-либо малой извилистой русской речки и так идти вдоль по лугам, полям, рощам в болото, в лес, потом канавами опять попасть в поля, опять набрести к реке, идти ее извилинами и слышать, слышать... Доходили до него и говоры деревень, сел. А за десятилетия жизни зовы менялись вместе с историей деревенской жизни, нравов, быта и разное в себя включали... Если только представить себе, как за эти годы менялись не только песни и говор, но и все *звучащее* в представлении каждого, *идущего* трактом и дорогами, любого композиторствующего музыканта, умеющего наблюдать и думать музыкой о России и русской деревне!.. ⟨...⟩ Так было и с возникновением «Воеводы» и «Снегурочки» с их откликом в говоре музыки начал пореформенной деревни уже с фабричной прослойкой и смен звуковых нюансов былой усадебной песенности с ее «ноктюрностью» в «ночных» и плачами Купав на ритмы частушек и короткие ломаные штрихи напевов, идущих чередой вместо разливов протяженности и жавороночных звонов... Право, постепенность изменчивых смен впечатлений *от русских окружений* у Чайковского можно проследить шаг за шагом десятилетий до последних его лет...⁷⁴

Развитие демократической городской песенно-романсной лирики было обусловлено широким повсеместным на нее откликом. Чайковский, переехав после окончания Петербургской консерватории в Москву, застал там песенно-романсное движение в полном цвету. Очагов его было много. Акцент делался на песню, так как имелись и талантливые певцы из народа, и общая направленность московской художественной культуры 60-х годов шла *в глубь* постижения народности как начала глубоко романтического.

⟨...⟩ Что касается подражаний исконной народной песне, то, во-первых, это естественный ход вещей именно в русском городе, в силу преобладания в нем демократических слоев и демократической культуры; и, во-вторых, и здесь пора же понять, что *преобразование народного мелоса* и его основных свойств

ведь так сильна, что Серов, устанавливавший в своей статье «русский стиль» и ругавший Балакирева, делал в своих операх один бог знает какие нелепости. Сам Балакирев сопровождал песни аккомпанементами, ничего общего с ними не имеющими, но красивыми в смысле «окутывания» песни современным пианизмом, как А. Лядов окутал ее прекрасным оркестровым колоритом в смысле современного ему «русского стиля». Но все это должно быть лишено какой-либо безусловности и представляет лишь сплошную эволюцию образования национального стиля, предела которой в смысле какой-то единственной истинной точки нет и не может быть.

и техники *распевности* в интонационно-музыкальный язык городской демократии не означает *ложного*, притворного подделывания своих вкусов под народный строй речи.

Процесс переосмысления *народно-песенного* в сторону психизации или эмоциональной впечатляемости в условиях послепетровского города начался в XVIII веке и шел непрерывно. Основные черты стиля городской «широкослойной» песнороманса вырабатывались сложным путем, но, сложившись к моменту появления ранних песен-романсов Глинки, звучали для масс населения как нечто родное, знакомое. Родное, знакомое не по буквальному *сходству* с народно-песенными жанрами и формами (уже во всем народно-музыкальном формообразовании), а в силу постоянной *слышимости* в интонациях городской бытовой лирики народных родников и народной певочно-вариантной системы мелодического развития. Никакого «псевдо»-стиля, никакого «маскарада» мыслей и чувствований в самом существе описываемого процесса быть не могло по сути историко-социального развития русской городской художественной культуры. Кроме того, в данном стиле не только играли роль крестьянско-песенные интонации, но и обратное течение: усвоение «европеизмов», всей песенно-романсной стилистики западно-европейского города, с отбором из нее наиболее чутких интонаций как показателей общечеловеческого содержания демократической лирики. Эти песенно-романсные диалекты подчиняли своему строю народно-песенные элементы русского городского мелоса, но и в свой черед подчинялись их сильному воздействию, в особенности в отношении *распевности* и других характерных свойств русского мелодического развития. Непонимание значения песенно-романсного демократического течения в истории музыки XIX века — и, особенно, русской — происходит у исследователей от «неслышания» того, что составляет существенную по своим реалистическим проявлениям основу музыки каждой эпохи: наличие социально-общезначимого круга интонаций, к эмоциональному тону которых восприимчивы широчайшие слои населения и на которых «держится» общительность и обобществляемость музыки. Вот наличие таких «жизненных токов» в произведении обуславливает его жизнеспособность * 75.

* (...) Но у Чайковского симфоническое преобразование господствовало над «натуралистическим показом» общезначимых интонаций.

Подобного рода «натуралистический показ» обнаруживается в сильнейшей мере во «Вражьей силе» Серова, произведении замечательном и единственном в своем роде по интонационной наблюдательности и чуткости. Только по стилю это скорее *посад*, чем город.

(...) Серов-реалист ввел во «Вражью силу» городской фольклор (и песни, и романс, и куплет, и характерные куплетные наигрыши и отыгрыши), а близорукие критики-эстеты упрекали его — автора прекрасной статьи о русской народной песне — в стилистической нечуткости и неумении выбирать и обращаться с песенным материалом! «Вражья сила» была и остается сочной и кра-

⟨...⟩ Для мелодического стиля Чайковского не характерна забота о подчеркивании, о выделении народных песен в обработках, но зато он всегда так вливает народно-песенное, как органическое качество, в свою мелодику, что она воздействует как русская распевная лирика даже при иноземной окраске. Велика была одаренность Чайковского в этом величавом *обобщении элементов звуковой речи* в русскую национальную музыку соответственно мировому вхождению русской прозы, чуждому националистической ограниченности. Здесь он вплотную примыкает к Глинке как создателю европейско-русского интонационного словаря, в смысле некоего «в устности» обращающегося сплава привычных данной эпохе музыкальных интонаций ⁷⁷.

⟨...⟩ Чайковский, в сущности, свежо и смело впитал в свою мелодическую ткань элементы живого подгородного, с посада, подмосковного песенного и романсового фольклора, а также сказовой напевной речи,—впрочем, и Москва сама была досыта насыщена песенностью!

⟨...⟩ В 70-х годах и вокруг Москвы и в Москве жизнь отражалась песнью. Да и речь-то была душевная, напевная, слово в слово вливалось, интонация сияла множеством оттенков. ⟨...⟩ Стиль творимой вокруг мелодии,—стиль этот можно назвать отражением народной песни в лирике городского демократического романа ⁷⁸.

⟨...⟩ Над всем этим в музыке светятся лучи, согревающие сознание слушателей, влекущие его за грани страстей: это чувство Родины. Как их вызывает Чайковский в музыке? Он, вероятно, об этом не думал. Тут нет нарочитого этнографизма, нет и национального фольклора во что бы то ни стало, т. е. как стилизаторства, хотя русской песенности и распевности сколько угодно, т. е. изобильно и свежо. *Русское* в мелосе и гармонии партитуры «Чародейки» выходит за пределы только внешне слышимой окраски или подражательности: народное по сути, по содержанию, оно без специфического наигрывания общается чуткому слуху.

⟨...⟩ По всем путям действия музыка излучает лирическое становление *родимого, родного*: здесь ласкающая сердце попевка, там броский ритм русского жеста, русской повадки, там типичный подголосок или национальный песенно-танцевальный оборот... ⁷⁹

⟨...⟩ Лучшее, родное, самое дорогое всем людям в мелосе Чайковского качество, которое сплавляет все элементы музыки. Можно дать ему пока только одно определение: *распевность*,

сочной картиной нравов. Обе масленичные сцены: хор величания «масленной» на постоялом дворе и мастерски написанное действие на балаганах с шествием масленицы — представляют собой выдающиеся образцы характерного жанра даже в русской оперной музыке, где так много ярких бытовых эпизодов... ⁷⁶

распевное, распевание. Это то, что не позволяет русскую музыку ощущать вне живой интонации, вне ее звучания, ак язык, как осмысленное чувством или отношением сердца к высказываемому *произнесение* — в пении ли, в гласных ли и согласных. Надо только понимать значимость русского *распевания*, что заставляет вырастить мысль, высказать ее не только как некую словесную абстракцию, а как в тоне, звучании рождающееся существо человека, мозг, становящийся звуковым общением. Общением прежде всего, а там уже с большим или меньшим акцентом воли, сердца или интеллекта и большей или меньшей явности образов. Главное русской музыки лежит не в буквальности нот, а в том, что через интонацию их осмысляет, делает их жизнеспособными. Разве это не во всякой музыке? Да, в каждой из музык по-своему и в какой-то мере. В русской же — природа музыки, живая, человеческая интонация — *распевность* — упорно проявляет себя и поет в самых различных стилях.

⟨...⟩ Вся «Чародейка», огромная, раскидистая — в этой русской загадке *распевности, распевания*...⁸⁰

⟨...⟩ Замечательно, как оркестр «Чародейки» проводит через всю ткань оперы народно-интонационные «мелодические победы». Это не обработка песен, но это и не формально симфоническая разработка. Чайковский, например, изумительно впеваёт, можно сказать, нити попевок, характерные квартовые (с внутренними секундами) интервалы и ряд народных оборотов и ходов, а то и длящиеся песенные напевы в смысловом и даже драматургически подчеркнутом их предназначении. Например, совершенно ясно, что драматургическое содержание IV акта: *разлука*. Надо обратить внимание, что в интонациях оркестра «Чародейки» большое, очень большое значение имеет страженное интонирование народных инструментов, особенно рожечников, которые Чайковский несомненно впитывал и потом, не стилизуя, включал в ткань музыки. Характерно, что помещенный Модестом Ильичем Чайковским в третьем томе его известной работы о брате (между страницами 64—65) отрывок письма, на котором набросана тема из «Чародейки», является одной из популярных в свое время московских пригородных народных песен, игравшихся рожечниками и связанных с тематикой расставаний*. Типично московский путь *невыведения песенных интонаций из живой действительности*, их вызывающей и их же перерабатывающей сообразно изменениям в самой действительности, — не говоря уже, что песня схватывается в ее исполнении, во всей сочности распевания, — в силь-

* По любезному указанию проф. Е. В. Гиппиуса, это — вспомнившаяся Чайковскому песня «Сережа пастушок»: «*Последний час разлуки*». Вполне естественно, что напев становится своего рода драматургическим интонационным лозунгом в IV акте оперы.

нейшей степени повлиял на оперную эстетику Чайковского и в особенности в опере всецело русской направленности, каковой является «Чародейка». Собственно, с таким же пониманием художественно-реалистического значения песни, *напеваемой* в быту, а не только напевов, лишь как эстетически ценный материал выбираемых для любования, сочинена Серовым еще в 1871 году (правда, незаконченная). «Вражья сила» — опыт в высшей степени чуткого отношения к конкретному бытованию песенности и тоже без боязни напевов, «тронутых» городом или посадом... «Вражья сила» сильно страдала от натуралистических тенденций, но путь взят был верный — весь язык оперы пронизан песней как живым общением, а в лучших сценах («масленица») ... становится народно-реалистической интонацией, подчиняющей себе все элементы музыки: это уже народное действо!

В зависимости от приближения (или удаления) к свойству «распевания» и интонирования того, что играется и поется, в смыслово-эмоциональном тоне, как живое общение через *песенность* (причем вовсе не при обязательности присутствия фольклорно точного напева), — вопрос ставится в «Чародейке» не о жанре песен, а о степени и *качестве песенности* в создании *характеров* оперы. Здесь мы подошли к главному пункту в этих беседах, очень трудно формулируемому, ввиду полной неразработанности вопросов русской музыкальной драматургии. Оперный характер — разумею тут русский — возникает не столько из количества используемых песенных напевов, а из драматургического смысла их и целеустремления. Ведь *народное, музыкальное* — это не только по записи трактованный напев, это прежде всего живая интонация, высказывание своего состояния или в речи, или в пении. Значит, в опере как искусстве интонации для театра и через театральное действие песенное есть и язык и песня, как объект показа. В опере главное — распевание и как качество звучания и как смысл⁸¹.

⟨...⟩ Распев, распевание — качества, понимаемые в их глубоком значении, принадлежат, во-первых, не одному только и всецело культовому искусству, и не одной только вокальности, во-вторых, мастерство распева, будучи главным свойством не только культовых стилей распевов, но присущее всей широкой народной сфере песенной протяжности, из искусства песенно-устных традиций, постепенно преображаясь, вошло в образовавшийся в столичных и усадебных очагах музицирования русский инструментализм и обусловило особенности строительства русской симфонии⁸².

⟨...⟩ Танцевальные формулы проявляют силу своего воздействия в порядке динамическом, как средство одновременно скользящее и возбуждающее напряженность движения звучащего тока. В этом смысле каждая из недр народного танца вышедшая ритмико-танцевальная формула таит в себе неистощимый

источник энергии, заставляющий музыкальную ткань стремительно или постепенно, но и в том и в другом случае напряженно продвигаться, колыхаться или вращаться в пределах точно намеченного данной формулой чередования длительностей и акцентов...

Чайковский и Глазунов, как люди, наделенные от природы интуитивным постижением стихии музыки, они не могли не почувствовать могучего веяния стихии пляса, в сравнении с которой застылые условные схемы балетной музыки то же, что робкий механический плеск садовых фонтанов в сравнении с динамикой порыва струй стремительных горных потоков и водопадов ⁸³.

⟨...⟩ Во вне композитор [С. В. Рахманинов] не стремился исповедывать догматы национально-русского стиля: он не был фольклористом и не хвастал показным набором непременно и несомненно народных тем, что не помешало ему впоследствии написать превосходные тематические русские хоры с оркестром или открыть «до глубокого дна» *русское начало* в интонациях хорового культового пения и гениально-хоровом симфонизированном мастерстве посоперничать с великим по чуткости и практике хорового звучания художником этого дела Кастаньским.

Русское в музыке Рахманинова, то, что было ее мелодическим становлением, впитано было им из всего любимого им русского окружения, из русской действительности... ⁸⁴

⟨...⟩ Он инстинктивно ощущал ритм как основу русской жизни и жизнедеятельности там, где большинству — одним от восторга, другим из страха — чуялись пока только буря во имя бури, ломка и разрушение. Ритмы его музыки... звучали стремлением достичь глубины русского национального характера через присущую ему волю к организации и собирательству народной энергии ⁸⁵.

⟨...⟩ Когда речь идет о песенности, это не имеет здесь фольклорно-этнографического значения, что для Рахманинова не характерно. Под песенностью в данном аспекте разумеется особенное национальное качество русской лирики и особенно русской городской демократической мелодики, образовавшееся в течение прошлого века из сочетания различного рода «потоков» и представляющее собою органический комплекс именно русского современного мелоса, весьма отличный от общеевропейской «итальянщины» с ее чувственной окраской ⁸⁶.

⟨...⟩ А. К. Лядов коренным образом ощущал и понимал глубину и жизненный смысл русского народного искусства во всех его проявлениях, но особенно пронизательно постигал песню в ее закономерностях и стадийности, чутко разгадывая ее стилистические варианты, — словом, жизнь песни как постоянно текущей, «из уст в уста» доносимой молвы народа о себе. И тут он упорно искал древнейшей интонационной прародины,

искал не как музыковед-археолог, а как национальный композитор, кому нужна обоснованная опора ⁸⁷.

Если охватить сознанием многообразные проявления русской народной художественной мысли в веках ее истории, то никак не пройти мимо без энтузиазма перед областью так называемого прикладного искусства, а в сущности *умения провидеть* образ в любом «сыром» материале и умения художественно проявить его резьбой ли, набойкой, чеканкой и т. д. Кроме умения, надо еще любить это дело, любить материал так, чтобы, например, в обрубке дерева угадать жизнь, любить и качество работы и любоваться сделанным. Конечно, все это привычные явления в изобразительном искусстве. Труднее представить себе, как тут происходит с музыкой, ибо ведь отделке подвергается тут живая интонация — смысловое произнесение тонов, — и материал-то ведь зыбкий, ускользающий во времени. А между тем Лядов как композитор, глубоко связанный с народной художественной психологией, ближе всего становится понятным, если уметь ценить в народном искусстве *душу умения* — восторг перед обработкой материала, в котором начинает являться взору или слуху художественный образ, будь то фигурные изображения на кости или продвижение напева с подголосками, как песня, длась, растягиваясь, движет самое себя...

⟨...⟩ Надо посчитаться с фактом, что в русской музыке на высокой стадии ее культуры воспитался композитор, ощутивший свое искусство так же, как любой мастер и умелец в народной среде... из великого национального подъема в русской музыке... Лядов почувствовал существенное: не в национальном наряде надо искать свое лицо, а в развитии художественного мастерства из народной почвы и художественных навыков народа и, не подражая, а по-своему претворяя народное умение рождают образ.

Лядов никоим образом не аранжировщик и не полировщик народно-песенного материала. Прислушайтесь внимательно к манере его песенных обработок: он словно восполняет недосказанное в мотиве, но что в нем несомненно имеется, он словно изукрашивает или вычеканивает народную интонацию, он словно выхватывает в данных звуко сочетаниях скрытые свойства и заставляя их жить по-новому...

⟨...⟩ Разгадка лежит в особого рода качестве лядовского ощущения *народного* в искусстве. Народ никогда не чуждается элементов детского, игрового, наивного в своем художественном умении. Улыбка первобытности вовсе не есть что-то окостенелое, выветрившееся в своем былом содержании! Великолепная черед ритмов в образах народного орнамента, изумительное варьирование узоров кружев, различного рода инкрустирование, культура фигурностей пряничных досок — во всем этом демонстрируется постоянная возможность или живучесть вот и *такого*, древне-стадиального отражения действительности.

Совершенно гениальная техника северного ансамблевого пения, когда передаются из голоса в голос колоритно-насыщенные интонации, когда слух буквально осязает сок напева, переливающийся то в сочетаемых, то в контрастно разъединенных линиях, когда звук звенит и трепещет в воздухе. В этом пении века опыта сочетаются с настоящим временем в живой традиции. Вечные образов юности человечества на земле никогда не мертвеют.

Обратим внимание, что развитие русской стилистики в музыке Лядова очень связано с его кристальным вниманием к интонациям детских игровых лаконичных напевов или «припевок» (зачаточных песнеобразований, песенных побегов). В них нельзя не видеть древнейшего коренного слоя народно-песенной речи и одновременно глубоко живущего отражения впечатлений от действительности в своего рода звукоформулах. И вместе с тем каждая такая припевка носит в себе эмоционально живое зерно — интонации жизнерадостности. Как и в напевах веснянок, через века достигает нас ток человеческой восприимчивости к возрождающемуся теплу и свету.

Как ни замечательны лядовские обращения к русским *adagio* и *andante*, к протяжно-песенной музыке, все же для него особенно характерны детские и вообще содержащие в себе игровое начало народные песенные обороты. Здесь коренная подпочва его стиля и непревзойденной свежести рождаемых его фантазией сказочных образов. Чем иным, как не дальнейшим проращением в симфонический стиль детской народной игровой тематики является Лядовым претворенный сказочный образ суетливой непоседливой *Кикиморы* — одно из остроумнейших воплощений сферы скерцо!..

⟨...⟩ Ему, как и каждому современному нам мастеру палехских красочных миров, несомненно присуще было истинно народное ощущение длительности жизни человека на земле с постоянным присутствием в настоящем времени опыта веков и образного воплощения этого опыта: народ и народное не проходит!..

Очень чутко, очень по-своему коснулся Лядов явления народности в русской музыке. Он боялся крупных размашистых форм и преувеличенных высказываний. Словно он сквозь нежнейшую любовь свою к образам народного воображения увидел и услышал в них недоступную еще для большинства красоту действительности и стремился передать ее своей музыкой. не исказив лишними домыслами...⁸⁸

⟨...⟩ *Новый мир* ритмов и интонаций, внедренный Стравинским в современную художественную музыку (в музыке народной, культовой и бытовой данный материал давно имелся)...

«Удар» и акцент — первооснова ансамбля и собирательно музыкальное начало, он *подчиняет людей ритму совместной работы и жизни*. «Звон» столь же давнее исконно социальное явление. И то и другое было в сильной степени развито в древних культурах, да и в европейском городском быту на заре самостоятельности городов. И то и другое связано и с работой, и с праздником (игра, пляс, шествие), и со всеми яркими проявлениями социальной жизни.

⟨...⟩ Но дело не только в праздничных интонациях. На ударности и звоне зиждется в сильной степени наша народная инструментальная культура, по крайней мере, в том облике, как она дошла до нас. Даже в ритме и интонациях песни, и не только танцевальной, легко вскрыть следы ритмов и мелоса звона. Тяжелое раскачивание мощных звукокомплексов вошло, как прием, и в художественную музыку. Звон набатный — тревожный, звон «красный» — веселый и жуткий похоронный перезвон — все это имеется в русской музыке, в ее характере, рисунке и в ее пошибе...

⟨...⟩ Инстинктивно или сознательно — это не важно, он начинает выковывать упругие и характерно русские песенные и плясовые ритмы и интонации, русские не в этнографическом плане и не в эстетском смысле, а как первоосновы музыкального языка, особенно хорошо сохранившиеся в музыке устной традиции нашего крестьянства и восточных народов.

Надо понять эту разницу в отношении к народной музыке прежде и теперь. Одно дело *подражать* архаическим интонациям и ритмам, другое дело выковывать свой язык и углублять свое художественное мировоззрение и свое творчество на широкой основе социально-музыкального опыта и путем органического усвоения почти исключенных из обихода европейской рационализированной музыки богатейших интонационных оборотов и ритмических формул.

⟨...⟩ Спору нет, русские композиторы горячо любили народное музыкальное творчество, но ему *не доверяли* как сильной и самобытной культуре и *системе* звуковоплощения, считая принципы оформления, веками создававшиеся в крестьянском искусстве, за что-то лучайное в сравнении с художественно прекрасными принципами строгого стиля, основами гармонического голосоведения и т. п. Обольщаясь всем этим, не доверяли народной музыке и чаще расхищали ее в качестве тем для вариаций, симфоний и прочих форм и подсовывали слушателю в не всегда свойственной ей оправе, чем учились у ней же приемам обращения с мелодическим материалом, гораздо более крепким, давним, естественным и закономерным, чем то, что давали в отношении мелоса и его форм «элементарные теории» и курсы гармонии⁸⁹.

⟨...⟩ И в чистой мелодике, т. е. в интонационных линиях, в которых высотность, интенсивность и подвижность связаны еще

на певностью, динамикой дыхания, непрерывностью звучащего тока и отбором организующих лады чистых интонаций (без примеси шумов) — Стравинский указывает новые пути, опять-таки взрыхляя старую почву. Человечество в музыке устной традиции — в своей исконной культуре мелоса — давно обогнало грубые и ограниченные способы обработки линейно данного материала, к которым прибегает гармоническая, основанная на принципе гомофонии (уподобление всех голосов одному мелодизирующему голосу) музыка.

Русское народное музыкальное творчество не стало поэтому для Стравинского только материалом для обработки по чуждым самому материалу принципам (как это нередко случалось); а превратилось в его органически развившийся язык. Усвоение культуры мелоса естественно привело к тому, что не Стравинский навязывает народной мелодике чуждые ей свойства, а она указывает ему своими качествами, всей своей жизнью и своим развитием путь к закономерному претворению материала.

В это необходимо вникнуть, потому что иначе нет доступа к пониманию творчества Стравинского. Не механическое деление на периоды, предложения, фразы, мотивы вскрывает структуру мелодической ткани, а наблюдение за движением и взаимоотношениями сходных и несходных мотивных образований, групп или тонов лада, которые повторяются и комбинируются в той или иной *мелодической ситуации*. Я называю эти объединения тонов *попевками*, а в инструментальной музыке — иногда *наигрышами* (в тех случаях, когда попевка имеет явно инструментальный характер, часто даже с узором). Но дело не только в термине, хотя я считаю «попевку» очень удобным термином в силу его органичности. Дело в принципе: мелодическая ткань в динамическом воззрении на музыку понимается, как живая ткань, в которой «попевки» играют роль подвижных, постоянно видоизменяющихся «клеток». Наблюдения за изменчивой импровизационной природой народной песни и за эволюцией европейской полифонии убедили меня в этом глубоко⁹⁰.

⟨...⟩ Стравинский... с одной стороны, освободил русский песенный мелос от хоралоподобных фигураций и «вариаций на русские темы», с другой же стороны, в самом народном творчестве, в подголосочном голосоведении и орнаменте, в подчинении голосов центральной руководящей мелодической линии он нашел богатые средства к тому, чтобы получить подвижную и сочную полифоническую ткань⁹¹.

⟨...⟩ Момент анализа даже отдельных эпизодов из его произведений дает возможность понять не только многое в творчестве Стравинского и в творчестве его современников, но и многое в проявлениях народного мелоса⁹².

⟨...⟩ Поскольку искусство Стравинского в сильной мере базируется на принципах, присущих народному искусству, постольку оно чаще всего остается внеличным и надындивидуалистическим⁹³.

⟨...⟩ Стравинский... образует мелодию именно тем путем, каким вообще протекает процесс роста мелодических линий в музыкальном творчестве устной традиции, где накопление и кристаллизация материала проходят длительный путь от первых импровизационных находок, от впервые изобретенных интонаций, пока память не удержит их и пока ассоциации не свяжут их в крепкие привычные ряды⁹⁴.

⟨...⟩ И у Чайковского, и у Стравинского одинаковое отношение к народному творчеству: оно — материал органический, оно — живой, а не архаический язык, не предмет для обработок и стилизаций. Оба пришли к этой мысли не сразу, а начали с заимствований и инкрустаций напевов. Оба стали пользоваться народным музыкальным материалом не по предуканым правилам обработок, а на основе общих принципов оформления, свойственных самому материалу — и архаическому, и современному. Чайковский стоял близко к быту своего времени и к городской улице (отсюда так пугающая эстетов грубость и «вульгарность» его), а Стравинский — тоже и к городской, и к деревенской улице, с ее многообразными интонациями, включая гармошку и частушку. Еще одно объединяющее их свойство... лежит в стремлении быть среди людей, в шуме и сутолоке празднества, соощать жизнь в коллективной душе, терять свое я и растворять его в массовых чувствованиях. И еще общее: тяга к итальянскому мелосу, к французской ясности и к стихии танца как в народном, так и общеевропейском преломлении⁹⁵.

⟨...⟩ Точкой опоры для меня являются, главным образом, произведения Стравинского, связанные с мелодикой и ритмикой русского народного творчества, но связь эту я разумею отнюдь не как *стилизаторство* или заимствование народных песен в качестве тем для разработки и включения их в совсем чуждое по характеру формально-схематическое построение. Я понимаю указанную связь как органическое прорастание творчества композитора из предпосылок, навыков и приемов, обуславливающих жизнь и эволюцию народной песни. Здесь необходимо указать, что самая возможность объяснения многих сторон творчества Стравинского, исходя от наблюдаемого в народном творчестве, как творчества устной традиции, — самая возможность эта возникла лишь в связи с новыми принципами изучения мелоса русского народа, выдвинутыми ленинградскими исследователями музыкального фольклора в последние годы. Любопытно притом, что принципы эти во многом совпали с мыслями, высказанными по поводу русских

песен известным венским исследователем Робертом Лахом*. Вкратце говоря, мы по-новому стали слышать народный мелос и понимать его внутреннюю жизнь и его эволюцию. Мы поняли, что ценность народного творчества не в том только, что композиторы могут им питаться, выбирая по своему вкусу нравящиеся им напевы. Нет, народное творчество — богатая и многообразная самостоятельная область музыкальной культуры, развитие которой обусловлено законами формообразования, присущими всякому музыкальному творчеству устной традиции (музыка сохраняемая и передаваемая *памятью* без расчета на письменную фиксацию). Мы поняли, что только изучение живой народной музыки в самом процессе ее звучания, в самом народном исполнении, и что только исследование данных фонограмм-архивов, а не произвольных переложений музыкальных «костоправов», включающих вырванную из родной звучащей среды песенную мелодическую линию в чуждое ей гармоническое окружение, — только такое непосредственное наблюдение дает возможность проникнуть в подлинный жизненный *смысл* народной песенной культуры и понять организующие ее силы. В самом деле, динамика народного хора, например, помогает уяснить существеннейший принцип всякого музыкального *органически* рождающегося творчества: это — безусловная цепкая связь звучания с конструктивными и иными формообразующими факторами. Нет абстрактно-схематической музыки, нет самодовлеющей симметрии, периодизации, тактового счета и тому подобных независимых от *качества* и *энергии материала* архитектурных отвлеченностей. В музыке все конструируется в плане звучания, в расчете на движение и соотношение звучащих элементов. Каждая звукочастица сопряжена с последующей и предыдущей столь же неизбежно, как это происходит в любом живом организме. От качества звучащего материала и свойств воспроизводящих его движение инструментов зависит форма**. Но в свою очередь и энергия материала и динамика музыкального движения зависят от силы, длительности и напряжения *дыхания*. Все это легко наблюдать и в народном хоре, и в сольной песенной практике.

Дыхание обуславливает звуковое напряжение, оно движет линией мелоса. На основной *линии* вырастают, как отростки и сучки на ветке, *подголоски* — ответвления, родственные руководящей звуколинии. Таким образом, происходит в текучести

* Ссылка на Лаха объясняется, видимо, тем, что статья опубликована впервые на немецком языке (1929). Имеется в виду: *D-r Lach R. Verläufigere Berichte über die im Auftrage der Kais. Academie der Wissenschaften erfolgte, Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener et. Wien, 1917, 1918.* — *Примеч. сост.*

** В современной русской теории музыкального формообразования эта обусловленность формы качеством материала, природой его, дыханием и способом звукоизвлечения и степенью *усилия*, потребного на это звукоизвлечение, обобщается в понятии: *музыкальная интонация*.

и во временном чисто музыкальном становлении *заполнение и расширение* звучащего пространства, которое можно назвать *полем звукового тяготения*, так как все элементы здесь музыкально сопряжены друг с другом. Рост и сила напряжения руководящей мелодической линии обуславливает качество подголосков. Но задачей каждого голоса является стремление к тому, чтобы мелодическое напряжение, а вместе с тем и длительность движения, не прервались бы и чтобы постоянно ощущалось бы на слух свойственное и голосам природы непрерывное *переливающееся* «звенение». Таким образом, звучание песни в народном исполнении раскрывает перед нами важные по своему значению для органичного процесса музыкального оформления свойства: линейное развертывание звучащего материала, гетерофонический принцип расширения и наполнения звучащего пространства, динамическую сущность становления музыки, а не построение рассудочно красивых симметричных тактовых периодов и т. п.; кроме того, звучащая горизонталь как стимул движения доминирует над вертикальными звукообразованиями, которые теряют свои тонально-гармонические функции и становятся *динамически* оправданными «узлами» или комплексами звучаний, свертывающимися и развертывающимися. Таковы свойства музыкального движения, которые можно наблюдать в хорошо организованном деревенском или сельском хоре. То, что здесь является зачастую в рудиментарном облике и обусловлено лишь инстинктом звукотворчества и традиционными навыками, передающимися *в самом процессе исполнения*, т. е. изустно,— все это становится художественно-рационально организованным процессом в творчестве Стравинского. Ни «Свадебку», ни «Байку», ни «Историю солдата», ни «Прибаутки» Стравинского нельзя понять вне динамической теории звукооформления и вне наблюдения за основными характерными ее установлениями, как они проявляются в практике русского народного песенного творчества с его крепкими, органически сложившимися навыками⁹⁶.

⟨...⟩ В «Петрушке» Стравинский прежде всего почувствовал здесь, как нигде до того, стихию празднично-уличного массового движения, выявил своеобразие, звончатость и блеск народных инструментальных интонаций, раскрыл энергию диатонического русского мелоса во всей широте и полноте, установил, как свободный «самостный» принцип, господство лада, а не как состоящее на службе у мажора и минора привлекаемое для стилизационных целей и только для архаической окраски недоразвившееся «образование». Он уничтожил привилегии только старинной песни и сырой этнографизм. Он нашел «русское и бытовое» в обычной уличной и «дворовой» городской музыке, не побоявшись художественно оформить всем близкие и знакомые напевы и сохранить все характерное и жизненно-конкретное в них. Он показал, что не действительность надо

прихорашивать во имя отживших канонов, а поступать как раз наоборот — идти от живой музыкальной практики, от музыкально-житейского языка города и деревни, от тех ритмов и интонаций, которые вырабатывает ежедневным опытом и годами создает быт, создает и закрепляет в поколениях. Этот непосредственный постоянный отбор, творимый жизнью, должен обогащать сознание композитора ⁹⁷.

⟨...⟩ «Свадебка» соприкасается через великорусскую песенную стихию с наиболее коренными деревенскими интонациями...

⟨...⟩ Техника «Свадебки», «Пульчинеллы», «Сказки о беглом солдате и черте», «Байки» и «Мавры» оттого так гибка, совершенна и органична, что здесь охватывается ритмоинтонационный опыт всей человеческой культуры, с момента фиксации памятью основных звукорасстояний и звукорядов, а не только опыт позднего Ренессанса, эпохи Просвещения и девятнадцатого века... ⁹⁸

⟨...⟩ Первооснова музыки «Байки» Стравинского — жест. Не мешает поэтому вспомнить, что и в конструкции русских сказок большую роль играет действие-«жест», а не описания. Еще Лядов печаловался, что в русских сказках не найти поэтических описательных моментов как программы для музыки ⁹⁹.

⟨...⟩ В них есть нечто... от традиционных обработок русских песен для голоса с сопровождением: несмотря на гармонические смелости, вроде движения внутренних голосов хроматическими квартами, линия голоса еще не вышла из состояния послушной дочери равномерного тактового выстукивания. Главное же, нет еще полного владения материалом: *это песни с аккомпанементом, но не художественное преломление самостоятельных народных интонаций в атмосфере голоса и фортепиано*. В самом деле, у фортепиано здесь имеются приспособленные для него фигурации более или менее смелого склада, но не новые интонационные образования, которые вытекали бы из природы инструмента или из вокальной линии. Все это — сопровождение и только ¹⁰⁰.

⟨...⟩ В «Балалайке» (из цикла «Пять легких пьес для ф-но в четыре руки») великолепно переданы все «ухватки» частушечной динамики, «броские» концовки, резкие срывы и переломы и вместе с тем механическое постоянство основной поступи ¹⁰¹.

⟨...⟩ Связанные звукоряды подобного типа (из пентахордов)



нередки в народном творчестве. В частности, с подобного рода диапазоном от a^2 до g^1 и от g^2 до f^1 их можно встретить, например, в румынской народной музыке (Барток, Марамуреш, 1923).

<...> Вообще же полутон в верхнем регистре совсем не ведет за собой в народном творчестве полутона в нижнем регистре. Например, в упомянутой книге Бельи Бартока имеется в числе других такой любопытный пример:



Каданс, завершающий напев, захватывает как бы в результате разбега тон снизу. То же имеется и в русских, и в восточных народных песнях. Указываю на все это, как на доказательство пронизательности и чуткости воображения Стравинского и как на стилистическую закономерность *мелодико-линейного* образования звучащей ткани и на принцип попевочности, лежащий в основе процесса оформления ¹⁰².

[ХОРОВЫЕ ОБРАБОТКИ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН] ¹⁰³

Первый концерт Государственной академической капеллы посвящен русскому народному творчеству, но не в его подлинном виде, а в обработках композиторов. Прежде чем говорить о них, необходимо вкратце охарактеризовать народное песенное творчество в СССР. Оно стихийно и многообразно, различно по племенным культурам и по своему характеру. Конечно, русская музыка в сильной степени обязана своим материалом народной песне. И не только там, где композитор сознательно берет народные темы, но и там, где он вовсе про них не думает — в его творчестве отражается народный мелос.

Два основных течения слышатся в русской мелодике. Велико-русское (север и центральная Россия, а также части Приволжья) и украинское (юг, частью юго-восток и юго-запад, где уже начинается соприкосновение с польской [и] югославянской песней). Несколько особую ветвь составляет белорусская песня (Западный край) и ее антипод — приволжско-инородческая песня (главным образом Приволжье). Культуры Кавказа и, наконец, Армения образуют свой особенный колоссально богатый мир песен.

В великорусском мелосе следует тоже различать несколько характерных направлений. Былины (русские *chansons de gestes*) ¹⁰⁴, сольные и хоровые ¹⁰⁵, — это наиболее архаический слой. Остатки древних языческих культовых песен, включая

такие прекрасные следы обожествления природы, как веснянки (заклинания весны), образуют столь же, если не более, давний слой. Многочисленные виды причитаний (*lamento*) — особенно свадебных и похоронных — составляют глубоко своеобразную область полуречитатива (даже в характере псалмодии)-полупесни и нечто вроде *Sprechgesang*. Наконец, идет громадная сфера лирической бытовой песни, с ее ответвлениями: игровой и танцевальной песнью и протяжной песнью. Последняя, в сущности, и представляет собою наиболее развитые и длительные мелодические образования. Они отличаются свободным внетактовым ритмом, старинной ладовой основой и напевами исключительной красоты: их мелодические линии рельефны и упруги, пластичны и глубоко экспрессивны. Когда такие песни приходится слышать в народном исполнении, то кажется, что ощущаешь процесс роста: так интенсивно органично растет мелодия.

Христианство оставило двоякий след в народной музыкальной лирике: в виде так называемых духовных стихов — мелодические образования различных стилей, от архаических ладовых до тональных напевов, образовавшихся не без западных польских и иных влияний; в виде культовых, весьма богатых по своей мелодической культуре, напевов, проникших в народную песню и, в свою очередь, не оставшихся без ее влияния. Происхождение напевов русского культового пения не поддается еще научно обоснованной разгадке. Они могли быть и греческими и южно-славянскими. Но в течение своего многовекового «прохождения» сквозь великорусскую культуру они не могли не войти в народное сознание и не стать равноправными мелодическими элементами этой культуры с местными особенностями («роспевы» — о них дальше).

Первый концерт вкратце обнимает своей программой колоссальную сферу художественно обработанной песни народов СССР. Обработки выбраны с таким расчетом, чтобы показать самобытность напевов и оригинальность их и, вместе с тем, чтобы проявились характер и манера разработки данного композитора. В основу программы положена великорусская песня в самых важных ее ответвлениях.

⟨...⟩ Суровая и привольная песня Мусоргского «Ты взойди, солнце красное» относится к циклу песен «вольницы» — всех тех, кому было тесно в жестоких руках государства и которые уходили в леса, на реки и в степи жить по своей воле, промышляя набегами и разбоем. Песни этого склада — широкие и мощные — выражают чувства удалых и непокорных, сильных сознанием своей свободы людей.

⟨...⟩ Не менее популярна и сурово-характерна песня «Эй, ухнем», переложенная Балакиревым. Ее ритм — ритм движений бурлаков, людей, тянувших за собой на бичеве речные суда, идя по берегу. Существует замечательная картина Репина —

одна из первых работ его, изображающая бурлаков. Мотив песни передает мерный шаг и ощущение мускульного напряжения. Это песня исключительной ценности.

Хор Бородина «Ох, не буйный ветер завывал» из его оперы «Князь Игорь» представляет собою едва ли не единственный по своей стилистической чистоте и неподдельности музыки пример так чутко «сочиненной» композитором народной песни. Бородин не заимствовал напева. Он с поразительной проникновенностью и мастерством создал хор, в котором все: мелодия, полифоническая ткань, колорит, настроение, характер движения — спаяно в стройный и цельный органический ансамбль. Протяжная, как река, привольная, как степь, эта песня звенит и стонет, отражая глубокую и безмерную тоску человека, затерянного в безграничных пространствах русских далей. Созерцательные протяжные песни являются и в русской народной лирике лучшими образцами развитой и напряженной, как тетива лука, мелодики. Бородин интуитивно схватил ее особенности. Его хор — не искусственная стилизация, а подлинное перевоплощение.

⟨...⟩ Надо сказать, что вообще мелодии народных колыбельных, как украинских, так и великорусских песен отличаются выразительным и мягким рисунком. Напоминаю о прелестной колыбельной в оркестровой сюите А. Лядова «Восемь русских народных песен».

Остальные хоровые пьесы программы — хороводы и плясовые песни. Хоровод — круговая песня — один из древнейших видов народной хоровой лирики. Мотивов хороводов много сохранилось. Обычно это мелодически упругие и сочные плавно извивающиеся напевы.

⟨...⟩ Эффектно варьирована Пашенко одна из простейших и популярнейших хороводных мелодий «В темном лесе» (образец бесконечно вращающегося напева) ¹⁰⁶.

⟨...⟩ Оставшиеся неупомянутые еще песни все принадлежат к ритмически различным видам народной плясовой — подвижной и лихой песни. Хоровод — любовная игра, его движение мерное и неторопливое. Плясовые песни тоже бывают плавные, если они сопровождают женский танец, но чаще всего — если они сопровождают мужской танец — отличаются четкостью ритма, бойкостью напева (обычно короткого) и энергичным движением музыки. Одна из таких бойких плясовых представлена песней «Полянка моя» в обработке В. М. Орлова. ⟨...⟩ Еще две плясовые («Я у ног твоих» — армянская и «Цангала гогона» — грузинская) открывают собою иной, отличный от великорусских песен мир интонаций.

⟨...⟩ В общем вся программа охватывает виды и приемы художественной обработки народно-песенного материала от 70-х годов прошлого столетия до наших дней. Это лишь капля в море мелодики, все еще звучащей в нашей стране и далеко еще не записанной, не обследованной и не систематизирован-

ной *. В этой мелодике поражает ее звуковая пластичность и рельефность рисунка, а также разнообразие слоев и пластов, начиная от примитивных и архаических культовых ангемитонных песен и кончая современной бойкой частушкой.

ИНТЕРЕСНЫЙ ОПЫТ ¹⁰⁷

Претворение народной песни может идти по существу в двояком направлении. Тематическое развитие — когда напев является как бы семенем, зерном, дающим жизнь ветвистому растению — органическому художественному замыслу, в котором напев этот всецело или частично растворяется. Другое основное направление можно обозначить как орнаментально-вариационное, так что конструктивный смысл его следует видеть в моменте обрамления, обволакивания основного напева как неделимого *cantus firmus*'а, подобно тому, как плющ обвивает ствол дерева, но, конечно, при более органичном сцеплении и взаимном притяжении. Тут возможно множество типов вариационности. От обрамления почти поверхностного, где самый напев лишь случайный ствол, вокруг которого вьются совсем не родственные ему породы и где причудливые арабески, инструментально-колористические или инструментально-фигуративные, привлекают слух своей вычурностью, независимо от того, к чему они прилепились. До близкого и тесного слияния мотива и орнамента, когда происходит сцепление и взаимное восполнение, так что напряженность песенного тока, уменьшившаяся и в напеве, тотчас поддерживается в сопровождении и обратно. Такой тип варьирования, совершенно теряющий облик внешней орнаментации, приближается к системе подголосков. Крайним выражением этого будет такое взаимосцепление *cantus firmus*'а (напев) и сопровождающих его вариаций, при котором из сопряженных мотивов вырастает как бы кустарниковое растение, где главный песенный ствол уже почти не выделяется среди соперничающих с ним по напряженности и родственности мелодического рисунка подсобных контрапунктирующих мотивов. В народном творчестве подобные этому явления наиболее ясно можно наблюдать в сборнике *Пальчикова* (изд. Юргенсона), но найдется не один пример и в записях *Линевой*.

Конечно, оба направления довольно резко меняют свойства и окраску (даже и конструктивный план) в зависимости от того, в какой сфере интонации они преломляются: в вокальной или инструментальной. И в этом отношении важно при исследовании давать себе отчет в сущности и в характере сложного явления, простодушно и обобщенно называемого гармонизацией или обработкой русской народной песни. <...> Гениальная

* Записи начались с конца XVIII века.

«Камаринская» Глинка таит в себе источник ярчайших формул инструментализации народных песен и плясок, но ее художественная жизненность, неувядаемая свежесть и сочность во многом обусловлены контрастом между чисто инструментальным преломлением песенности (кстати здесь напомнить о любопытной «Камаринской» владимирских рожечников в записях «Великорусских песен» *Линевой*)...

⟨...⟩ До сих пор никому не удалась задача — исходя из строя и тембра звучности, присущих фортепиано, найти вполне удовлетворительную интонацию народной песни на этом инструменте или вместе с ним. Приступая к анализу, добавлю, что буду избегать понятий «мелодия» и «мелодический», как связанных с понятием гомофонности. Вместо этого пользуюсь понятиями: «напев» и «напевный», а для выражения песенной слиянности («влитности») и напряженного звукового тока пользуюсь понятием «мелос»...

⟨...⟩ № 3. «Идет миленький» (из сборника *Мельгунова*, вып. I, № 22, хоровая, $\frac{3}{8}$), песня в дорийском (древнегреческом) ладу со своеобразной ритмической планировкой напева: восьмитакт, допускающий увеличение и уменьшение начального мотива и выделение его в качестве запева, так что в самом течении мелодическом образуется своеобразный диалог... Деление напева подчеркивается, к тому же еще, его интонационным складом: диапазон в октаву (cis^1-cis^2) включает в себя две перекрещивающиеся квинты: fis^1-cis^2 в первой половине напева и cis^1-gis^1 во второй, квинты одинакового строения (тон, полутон, два тона). Это довольно частый случай в мелодическом складе народной песни. Отсюда вытекает задача инструментатора: распределить интонационные и ритмические особенности данного напева так, чтобы не потерять из виду ни мерности, ни плавности всего потока, ни присущего ему оттенка колыхания, извилистости и некоторой неустойчивости, благодаря соблазнительным сопоставлениям...

№ 4. «У Катюши муж гуляка» (*Allegro*, $\frac{4}{4}$, a-moll, с чередованием натуральной и пониженной второй ступени, вследствие чего между первой и второй половиной напева ощущается ладовый контраст). Песня эта также взята из сборника *Мельгунова* (вып. II, № 11), записана последним в Москве и содержит несколько любопытных по интонации вариантов. Напев — преломленный как бы модуляцией восьмитакт, в котором первые два такта почти подобны следующим двум, а остальные четыре имеют смысл припева с таким распределением: 5-й и 6-й — подобные такты, 7-й и 8-й — тоже, но с ярко выраженной концовкой, изменяющей благодаря пониженному h ладовый уклон. Характер песни — разбитной, развязно-наглый. Припев («Ах, барыня ты моя») как бы разрубает ритмическим перебоем основное зерно и словно не дает договорить до конца мысль — дразнит недосказанным... Смена h и b в течение напева

получает значение того же порядка, как в древнегреческой системе, где в зависимости от применения *h* или *b* движение голоса направлялось от мезы к финальному или же соединенному (т. е. ведущему в строй субдоминанты) тетрахорду. Такая композиция не редкость в русских песнях...

№ 5. «Подойду, подступлю» (*Andante maestoso*, медленно и энергично, $\frac{8}{8}$). Песня заимствована из сборника Римского-Корсакова (ор. 24, изд. Бесселя) и находится там среди хороводных (№ 60, с. 40)... Песня — тритакт, в котором первый такт является ярким по интонации ниспадением голоса с верхней октавы с захватом ноны, второй (повторяя конечную часть ниспадающего мотива) закрепляет и подтверждает совершившееся, а третий в свою очередь повторяет целиком интонационное содержание второго, так что оба последние такта как бы сдерживают «обвал» или уравнивают резкий сдвиг первого. Это прекрасный и изумительный по конструкции образец ритмической и напевной соразмерности...

⟨...⟩ № 9. «Как по морю» (Филиппов — Римский-Корсаков, № 29). Песня принадлежит к категории хороводных... Конструкция напева — четыре такта, из которых первые два подобны друг другу и последние два тоже, но с ритмическим переломом посредине, так что мотив первой половины дает в каждом такте чередование коротких симметричных подъема и падения, а в третьем и четвертом тактах — длительное ниспадение и колыхание на синкопе. Подобного рода конструкция естественно вызывает в сопровождении много соблазнительных возможностей мелодических и ритмических сопоставлений и параллелизмов, сложных сплетений и, наоборот, неожиданных разветвлений ткани. Кроме того, в характере данной песни, в ее ритме прилива-отлива есть отзвук стихийности, приближающей ее к эпической мощи бородинского мелоса... Красивый вариант этой песни имеется в сборнике Балакирева (№ 3, хороводная Нижегородской губ.), а также в Великорусских песнях Линевой (№ 15, хороводная) и в сборнике народных песен Прокунина (№ 33, хороводная). Ритмическое родство и соотношение данных вариантов крайне любопытно, особенно в развитии основного ядра мотива (подъем и опускание волны)...

⟨...⟩ № 11. «Поднялась погодка» (Лопатин — Прокунин, № 33) — прекрасная широкая раздольная «приморская» песня (Астраханской губ., побережья Каспийского моря). Представляет собой одну из замечательных протяжных песен. Тезис (ядро) напева излагается во фригийском тетрахорде; далее следует перевод напева вверх во фригийскую же кварту; из этого сопоставления рождается нисходящее движение — перевод снова во фригийский тетрахорд, но уже квинтой ниже (т. е. от *d-g*, вверх к *g-c* и оттуда вниз к *c-g*), после чего для возвращения к исходной точке, но обратным путем, следует скачок на септиму вверх, который вызывает за собой заполнение образо-

вавшегося прорыва и закрепление на опорном основном *d*.. Напев этой песни вызывает в памяти начало «Бориса Годунова» Мусоргского.

№ 12. «Благослови меня» (из свадебных причетов — «как просватают»). Напев из сборника РГО («Песни русского народа», т. II, отд. 4, № 1) и заключает в себе совершенно исключительную по мелодической выразительности и по использованию отношений между четырьмя звуками (*cis*¹-*d*¹-*e*¹-*fis*¹) музыкальную мысль, суровую в своей «уставности» и архаичности и вместе с тем волнующую, как прощание (светлое, ибо бесповоротное) с девичьей волей...

⟨...⟩ Боюсь, что не все сказанное — ясно, ибо невозможно здесь изложить даже вкратце многообразие мира русского народного музыкального творчества и указать на все неиспользованное в нем.

⟨...⟩ Только после Октября сознание всех советских музыкантов обратилось к музыке народов СССР не только как к собираемому фольклору, а как к живому, в постоянном творческом *процессе* выявляющемуся звукообразному отражению действительности, как к массовому искусству — явлению в высшей мере художественному. И если композитор осознает творческий метод этого искусства, то как бы оригинальны ни были особенности его личного дарования, — он не заблудится в субъективном обособленном мире «только своих» звучаний. Народная музыка — объективно данный процесс, всегда действенный, и это не «эстетические примитивы». Процессом этим управляет живая интонация — звукообщение людей, — как и в словесной речи. Не может так называемая «художественная» музыка, вплоть до высших своих форм высказывания, не считаться с тем, как поет и играет народ и в чем заключается его *умение* разумно музыкально формулировать свои чувства и какими средствами достигается выразительность народного музыкального *склада*. И, конечно, логика этого склада создает формы народного мышления во всех жанрах музыки.

Само собой разумеется, что в СССР живет и должно жить искусство обработки народных мелодий; что борьба за создание массового песенного стиля не означает только сочинения песен; что потребность в максимально исполнительски-«портативной» песне не означает вульгаризации и упрощенчества, а служит стимулом к созданию классического строя и стиля «массового песенничества». Наконец, песня, песенность, песенное — эти понятия объективируются в некое *долженствование*: не только песня, как некая простая, четкая, массово-ходкая интонация в оправе «малой формы», но как *содержание музыки*, противопоставляющее себя индивидуальному романсному, скажем, стилю или *мелодии* в ее обычном обобщенном характере либо оперного,

либо танцевального, либо романсного типа, с тем или иным отпечатком личного «почерка» композитора...¹⁰⁸

Распев, распевное — это русский облик симфонизма и симфонического развития, нашедший себя в коренных свойствах народного искусства и в интонациях русского крестьянского говора, но ставший стимулом глубоко человечнейших качеств содержания советского симфонизма.

Среди роста установок на национально-симфонический стиль нашего времени все время живет метод построения симфоний из народно-песенных цитат, т. е. на обработке подлинных документов музыки устной традиции. Метод этот уже проявил свою нежизнеспособность в симфонизме Балакирева и был побежден методом Чайковского, когда не песня, а песенное — правдивая русская интонация, а не песня, как протокольный документ или диплом на подлинную народность, определяет и организует «симфонию на русском языке». Ведь даже когда Чайковский прибегал к народно-песенной мелодии, он трактовал ее как народную интонацию, а не как неприкосновенный текст, который можно только бесконечно орнаментировать, а не развивать.

Если внимательно изучать ткань советской симфонии, где имеется народно-песенный материал, то не очень уж трудно расслышать, что во множестве случаев этот материал выпукло звучит над техникой обработки и не сливается подобно маслу с водой. Возникает ощущение «инкрустации» народных напевов в силу необходимости, а не из органического вrastания их в замысел, как *живой интонации*. Когда такое вrastание происходит и из песенности рождается *музыка в развитии*, тогда даже и орнамент становится действенным, вырастающим из природы данных напевов. У нас сейчас песня и песенное вновь становится, благодаря массовой песенной культуре, все больше и глубже языком, интонацией, а не только объектом обработки, и данный процесс уже сказался даже на *цитатно-песенных приемах* разработки симфонических произведений подобного стиля... <...> Поиски симфонического стиля, в который бы органически вrastал народный говор музыки, а не звучал бы только *дополнением* к украшениям «обработочной техники», становятся все более и более настоящими¹⁰⁹.

<...> Великая Пролетарская Революция всколыхнула и развернула творческие народные силы и в области музыки, и сейчас смело можно говорить, что в нашей стране, во всем ее музыкально-языковом многообразии, совершается глубоко волнующий процесс фиксации в музыкальных интонациях ощущений новой, прекрасной, творимой жизни. Привычка оценивать музыку только по верстовым столбам — по великим произведениям, т. е. в сущности после годами складывающегося мнения — всегда приводила и приводит и композиторов и критиков к «прозеыванию» процессов, совершающихся в массово-музыкальном сознании, т. е. в области музыкально-интонационной.

Музыка — живая речь, чутко отражающая действительность, как и речь словесная. Взволнованность народных масс, колоссальное перевоспитание народной психики за последние годы великих достижений нашли тончайшее отражение в народном музыкальном творчестве.

⟨...⟩ Теперь, в эпоху создания величайшей в мире — массовой социалистической культуры, композитор должен наблюдать за народной музыкой не в смысле отбора удобных для «ученой» разработки тем, а как за живой речью, эмоционально отражающей, чутко и взволнованно, сложнейшие жизнеощущения масс и непосредственнейшие чувствования — отклики на радостные впечатления от рождаемого массами нового мира.

⟨...⟩ В законном обращении к народному музыкальному языку, народному творчеству никак нельзя видеть ни снижения качества музыкального материала до уровня «простонародной» обывательской речи, ни возвращения к наивному «народничеству» и механическому перенесению песенного наследия из сборников...¹¹⁰

⟨...⟩ Лично я... верю в мощную потенциальную энергию крестьянского песенного языка, еще далеко не исчерпанную и не развившуюся до полноты возможностей. Мне кажется, что пышный расцвет интеллигентской русской музыки XIX века, покоившийся на *основе* народной песенности, сменится новым, еще более пышным периодом зрелости уже не на *основе* только, а в полном единении с народным мелосом — в безусловной неотторванности от музыкального сознания всего трудового населения¹¹¹.

⟨...⟩ Что такое народно-песенное творчество по своим формам, по раскрывающемуся в них эмоциональному содержанию и по своему социальному фундаменту? Ответ стоит в связи с простой установкой факта: каким материалом из области народного песнетворчества мы обладаем и что сделано в плане систематического его изучения?

Как ни будут разочаровывать ответы — их нельзя смягчать, потому что лучше не иметь ничего и начать учиться с азбуки, чем в ослеплении полагать, что сделано много, и опираться на жалкие подмошки вместо реальной твердой почвы.

Мы мало имеем документально (фонографически) точных воспроизведений народных напевов. Строго говоря, одни только известные сборники Евгении Линевой в издании Академии наук и ряд записей в трудах московского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии являются таковыми документами. Все же остальные работы собирателей, включая последнее добросовестное и вызывающее удивление собрание Александра Затаевича «1000 песен киргизского народа (напевы и мелодии)» * несмотря на их исключительную количественную

* Киргизское гос. изд. Оренбург, 1925.

ценность, в большей части своей носит субъективный привкус, ибо являются записями на слух. Таким образом, систематической научно организованной записи напевов у нас нет. Еще хуже то, что у нас нет ничего похожего на систематическое исследование даже имеющегося материала, между тем как исследование такого рода, подобное ведущимся в Германии работам в области сравнительного музыкознания (одной из самых сильных своей точностью дисциплин общего музыкознания), является буквально насущной потребностью. Пока народная песня была повсюду и пока ее живо чувствовали, даже приблизительная запись «на слух» могла удовлетворять как эмоциональной стороне дела (т. е. любви к песне), так и художественной (т. е. целям обработки песни и ее использованию как материала русскими композиторами). Теперь песня уходит. Ее интонация теряется. И вот через несколько поколений придут люди, которым всякая приблизительная запись скажет мало, и в особенности запись, насилующая не только натурально-интонационную, но и извилисто-ритмическую фактуру песен. Исчезает окутывавшая народное песнетворчество бытовая сфера. Вымирают носители исконных песенных традиций. Тем желательнее было бы средствами современной техники записать зафиксировать безвозвратно исчезающее художественное наследие. Но это — пожелания. Если же вернуться к тому, чем мы обладаем, то окажется, что процентов пятьдесят народной песни мы знаем по опытам ее художественной обработки русскими композиторами (и в сборниках, и в операх, и в других разных сочинениях), а среди оставшейся половины лишь процентов десять приходится на долю абсолютно точной записи, процентов двадцать приблизительной записи, но которой можно доверять и в интонационном и в ритмическом отношении (в последнем больше) и наконец остальные двадцать процентов безусловно искаженной записи. Обработки же песен интересны, главным образом, как отражения отношений музыкантов и общества той или иной эпохи к народной песне, как «неискусственному» творчеству. Те поправки и изменения, которые вносила эпоха, свидетельствуют об ее вкусах и степени оторванности от народного музыкального сознания и быта. Таким образом, в плане научного исследования русской народной песни мы должны проявлять величайшую осторожность в оценке подлинности памятников и снятия исторических наслоений¹¹².

ВИДЫ ПЕСЕН. ПЕСНЯ И ТАНЕЦ. ПЕСЕННЫЙ МЕЛОС И ИНСТРУМЕНТАЛИЗМ

⟨...⟩ Русская музыкальная стихия имеет два основных разветвления: чисто песенное лирическое начало и начало инструментальное. И в том и в другом можно различить: творчество

по принципу прозаической речи (вольный ритм) и по принципу поэтической стилизации (метрика). Протяжная, гибко текущая лирическая песня, простором степным рожденная, конечно, создана на иных основаниях, чем бойкий напев любой пляски...¹¹³

⟨...⟩ Вопрос о делении песен: религия (культовое действо, обряд) — быт (лирика) — скоморошество (т. е. *посреди* — жизнь как она отражается в быту, справа — отражение идеальное жизни в религии, слева — отражение жизни в карикатуре, в бесовских действиях)¹¹⁴.

⟨...⟩ Основные виды всего крестьянского музыкального творчества (музыка инструментальная и музыка вокальная) заключают в себе яркое многообразие проявлений, на основе нескольких коренных форм-схем, допускающих постоянное варьирование. Рядом с этими формами, постоянно им сопутствуя, существует *импровизация*, особенно инструментальная, пределы которой, да и самый характер, обусловлены свойствами инструмента. Импровизация в песнетворчестве сводится, главным образом, к варьированию попевок или изобретению подголосков на основе имеющегося мелодического рисунка. Обычно чем древнее песни (остатки языческого культа), тем они архаичнее по ладу и тем проще по фактуре (подголосочной) и по вариантам. Основные формы обусловлены ритмическим каркасом, очень расплывчатым в чисто инструментальных импровизациях, крайне сложным и упругим (обусловленным ладовыми тяготениями и связью с ритмикой слова) в протяжных лирических напевах и весьма четким, устойчивым и деспотичным в песнях-танцах. Танец, как и всюду, дает наиболее пластически ясное распределение музыкальной (напевной) ткани. Интонационная система песенных форм, их объем или диапазон, длина периодов, расстановка цезур, характер рисунка и виды интервалов тесно связаны с теми или иными психофизиологическими сторонами, бытовыми и климатическим условиям*. Эмоциональная насыщенность протяжной лирической песни совсем иная, чем песни игровой. Звуковая динамика хоровой танцевальной песни резко отличается от динамики плачей, причитаний, сказов, стихов и т. д. Связанность песенных форм с социальной средой и бытовым укладом несомненна. Отсюда проистекает очень заметное в истории развития песни различие между песенным строем и эмоциональным содержанием песнетворчества далеких друг от друга областей, все более углубляющееся на протяжении эволюции. Замечается стилистическое различие между песнями русского Юга (украинскими), восточной полосы (влияние инородческого населения), Севера (великорусские песни) и Северо-Запада (белорусское песнетворчество).

* Например, песни восточных степей поражают *охватом пространства*: кажется, что и мотив бесконечен, и дыхание певца безмерно, и полнота звука неиссякаема.

Таким образом, ритмико-интонационный строй народного музыкального творчества, несомненно, представляет глубокий интерес для специалистов-музыкантов как многообразное *выражение и отображение человеческой энергии* в испытанных целым рядом поколений мелодических формулах и формах, тесно спаянных с жизнью, и как комплекс богатейших материалов, напевов и тем для переработки, своеобразных по звукоотношениям и удобных для экспериментов над ними, вследствие своей упругости. Для исследователей же в области этнографии, социологии, исторической поэтики и т. д. песня также представляет не менее ценное явление для соответствующих научных целей, особенно если организовать рационально ее изучение с помощью фонограммархивов ¹¹⁵.

⟨...⟩ Прежде всего надо принимать в соображение роль *дыхания* человека (его запас, силу и интенсивность) в формировании музыки не только вокальной, но и инструментальной, не только в музыке устной традиции, но и в письменной. Короткое или длительное дыхание влияет на строение и расчленение мелодий, на их сокращение и растяжение, на длину подъёмов и ниспаданий мелодической дуги,— словом, на динамику мелоса. В музыке устной традиции наблюдается большая разница между объемом напева в целом и его отрезков, смотря по тому, связана ли песня со спокойным положением организма или его движением и с формами этого движения. Песни протяжные и плясовые, песни, связанные с теми или иными процессами труда, формуются иначе, и у них не только ритмоконструктивные различия, но иная интонационная природа.

Естественно также, что наблюдается разница в формировании мелоса сольных и хоровых песен, мелоса культового и уличного, салонного и кабацкого *. Место и среда, темп жизни и социальная среда влияют на мелос ¹¹⁶.

⟨...⟩ Присущее издавна русской поэзии и протяжной песне чувство в себе человека как раздумывающего существа: вспомним еще кольцовские *думы* об окружающем мире наедине с собой или протяжнейшие песни людей степи в атмосфере *ночного*, когда «в небесах торжественно и чудно» и ничто не мешает слышать тишину и созерцать мерцание звезд. Тут... происходит проверка в себе человека и рождение в себе музыки. Все это — вовсе не мистическое, а реальное ощущение в себе музыки... ¹¹⁷

⟨...⟩ Песня про Степь Моздокскую как сонатная форма — противопоставление двух точек опоры (сборник Филиппова — Римского-Корсакова, 40 песен) ¹¹⁸.

⟨...⟩ Ряд характерных проявлений народного свадебного причета (мелодический, псалмодийный и плач с восклицаниями и всхлипываниями) ... ¹¹⁹

* Кое-что в этом отношении дает сообщение М. Фридлендера *Eigenleben von Volksliedmelodien* (Bericht über Musikwissenschaftliche Kongress in Basel, Leipzig, 1925).

⟨...⟩ Давно проводимая и коренившаяся в истоках русской музыки струя танца, т. е. область песенно-инструментально-плясовой стихии. В русском народном музыкальном творчестве она издревле воплощалась в хороводных и игровых песнях, в скоморошских наигрышах, в импровизациях рожечников, в лихих казацких плясках и бойком украинском гопаке.

В славянской же музыке вообще роль танцевальных ритмов и напевов еще более значительна: можно ли представить себе характеристику польской национальности вне упоминания о ритмах полонеза, мазурки и краковяка?!

Что такое музыка танца и танцевальный (плясовой) ритм?

Конечно, это — стилизованный ритм, т. е. ритм, спеленутый в раз и навсегда предопределившейся метрической схеме. Вне обусловленной жестом и телодвижениями танца метрической схемы нет плясовой музыки. Схеме этой подчинена мелодия, ибо наличие последней и ее красота не столь важны для танца, сколько мерный скованный ритм. Доказательством тому служат испанские национальные плясовые напевы, где напев в нашем смысле порой отсутствует, а имеется налицо выполняемый ударными инструментами «напев ритмический», отличающийся временами крайней изысканностью и причудливостью рисунка¹²⁰.

⟨...⟩ В разные эпохи разные танцевальные формулы оказывали — и притом очень упорно — свое магическое воздействие на психику людей...¹²¹

⟨...⟩ Самая сущность русского танца (мужского), в котором поражает именно упорство акцента, словно заклятие земли, сковывание себя с землей через мерное ритмическое втаптывание. Это — обручение активной мужской силы, действенной и зрелой, с девственной, в потенции хранимой, оплодотворяемой силой земли. Конечно, здесь не может быть речи о посвящении себя подземным богам. Мать-земля — добрая кормилица. У земледельческого народа могли возникнуть «плясовые» заклинания, ведущие к символическому обручению с землей и прикреплению к ней¹²².

⟨...⟩ Ритмическая монотонность * русского мужского пляса, как бы скованного в движениях, так как основа его есть при-таптывание или вытаптывание земли¹²³.

Танец салонов (и придворный) требовал плавности. Акцент и длительность сильной доли ямба и трохея определялись либо упором ноги после «прыжка» или «подскока», либо чинным приседанием на спокойных ногах. В деревенском танце акцент «притопывания», вытаптывания земли — от давних культовых

* Ритмическая монотонность — вернее, ритмический монотематизм, а на нем зато пестрое узорчье мелодического орнамента в различнейших вариантах и преломлениях (например, как в «Камаринской» владимирских рожечников).

и обрядовых традиций (тризн, праздников плодородия и т. д.) — тоже связывал полет музыкальной трехмерности*. Игровой крестьянский танец был слишком тяжеловат, давил в нем корпус тела. Парный танец хотя и допускал грубоватые интимности (см. картины голландцев и фламандцев), но «втаптывание» земли его придавливало, и чем полновеснее был прыжок или раскачивание, тем тяжеловеснее касание телом почвы. Круговой танец (хороводная поступь) хотя и развивал бурное круговое движение (вероятно, такими были танцы под пение «Карманьолы»), но «цепь рук» не давала полной свободы кругу, ибо стихийность и неистовство вращения, постепенно возраставшие, заставляли танцующих цепко держаться друг за друга. Только рождение ритмоформулы романтического вальса внесло новую жизнь и в танец и в музыкальную трехмерность. Вальс создал парное круговое движение-скольжение с легким касанием почвы (пола), вытянул корпус вверх, вписал кругооборот в трехдольный такт, допуская плавную певучесть и неразрывность мелодии хотя бы на шестнадцать и больше тактов. В музыке вальс повлек за собой решительное преобразование трехмерности и поэтизацию ее — углубление содержания. Возникла новая сфера ритмоинтонаций, лиричность ритмообразов...¹²⁴

⟨...⟩ Стихия танца не ушла из жизни людей. Не в том дело, что раньше был менуэт, потом вальс, а теперь настала эра кэк-уока и т. д., а в том, что ритмика танцевальных эпох глубоко отлична. И, конечно, есть сокрытые эмоциональные основания к тому, что *мелодическая линия вальса*, при всей видимой монотонности трехдольной формулы вращения, *дышит и парит* свободно и непринужденно, а формулы современных танцев, грубо угловатые, испещрены синкопами, к тому же еще подчеркнутыми так, что в каждый момент слышится перебой между двудольной схемой сопровождения и мелко расчлененной ритмичкой мотива. Это явная смесь зарварства с *капризной утонченностью механистичности* одновременно и гипнотизирует, и притупляет внимание, и раздражает.

⟨...⟩ Связь «выстукиваемой» двудольности с каноническими схемами русского танца: дробь в ногах при упрямом и мерном «втаптывании» (с неподвижным корпусом и застывшим лицом). Метр же нечетный (т. е. простой трехдольный) и вообще мало свойствен великорусской песенной танцевальной ритмике¹²⁵.

⟨...⟩ Еще чрезвычайно важный фактор, влияющий на процесс музыкального формования и на результат процесса — на произведение, это музыкальные инструменты, их материал, их строй, тембр, техника игры на них и т. д... Достаточно указать на

* Ниже Б. В. Асафьев уточнял: «...крестьянская стихия трехмерности... массового кругового танца, массовой хороводности с вихревым и спиралеобразным движением...» — *Примеч. сост.*

колоссальное формирующее значение, которое имеют *«волыночные»* («бурдонные») басы в первобытных формах, и как потом они сказываются...

⟨...⟩ Преобладание в данной местности, стране или народе вокальной или инструментальной музыки неизбежно влияет на образование тех или иных принципов и приемов формирования звучащей ткани ¹²⁶.

⟨...⟩ Человек в своей борьбе за существование и в трудовой перестройке действительности через длительные стадии познания ее берет себе «на потребу» сперва то, что ближе дано ему в опыте. Вполне возможно, что создавая звучащие инструменты, он руководствовался опытом собственного интонирования, воспроизводя в них и процесс дыхания, и феномен «резонирования». Первобытный инструмент с непрерывно гудящим под примитивной мелодией басом имел в этом «органном пункте» отображение непрерывно напряженного голосового становления, обуславливающего процесс интонирования, т. е. звукоизъявления на основе данного тоновысотного стиля. Через длительные ряды трансформаций этот «гудящий бас» становится сложной системой резонаторов мелоса, т. е. европейской гармонией ¹²⁷.

⟨..⟩ Интонационная эволюция в области музыкально-инструментальной культуры имеет свои качественные отличия. В первобытных музыкальных культурах преобладает *ударность*, т. е. очень развитая область акцентных ритмозвучаний, не обусловленных ни дыханием, ни обязательной точностью интервальности. Это понятно: ударность связана с «языком» человеческих движений, акцентами ног, с игрой и танцем — искусствами внеинтонационными. Но интонационность присуща и ударности: во-первых, через тембровость, во-вторых, все-таки через наличие тона, тонуса, акцента, значит, напряженности, «весомости» звука. В области духовых инструментов их обусловленность человеческим дыханием со всеми вытекающими из данного фактора следствиями очевидна ¹²⁸.

⟨...⟩ Позволю себе высказать гипотезу. Преобладание «ударного инструментализма» в первобытных музыкальных культурах не указывает ли на любопытное явление в музыкальной практике ранних стадий общественного развития: в музыкальной культуре первобытных обществ (а также ее пережитках в музыке античного мира и музыкальных культурах Востока), в эстетике темброво-ритмических и темброво-тоновых отображений действительности человеческое сознание долгое время прибегало к различным формам *намеренного сокрытия тембра человеческого голоса* посредством его маскировки инструментальными тембрами, чуждыми живой интонации, оказывавшейся под запретом (интонационные «табу»). Это долго задерживало процесс осознания и овладения имевшимся в человеческом организме чутким одушевленным инструментом (голос и его

вокализация) и долгое время препятствовало противоположной тенденции: быть может, еще более изначальному процессу очеловечения инструментальных тембров.

Потому-то первобытное музыкальное искусство оставалось так долго замкнутым в пределах темброво-ударных интонаций, диктуемых внемузыкальными, «немыми» стимулами (шаг, жест, мимика, танец).

Очеловечивание инструментализма — длительнейшая эволюция в продолжение нескольких культурных стадий...¹²⁹

⟨...⟩ В музыке первобытных народов сложность ритмических комбинаций (полиритмия) доминирует над всеми остальными именно в силу того, что мускульно-моторные ощущения преобладают в организации слуховых образов. Отсюда же преобладание ударных инструментов. Тончайшая дифференциация ощущений и переработка их внутренним слухом требует большого сосредоточения в себе, длительного созерцания и вообще усложненной эмоциональной культуры. Можно сказать, что в зависимости от того, *чем* главным образом насыщены в ту или иную эпоху человеческие ощущения и преобладают ли в них впечатления извне или внутренние созерцания — определяется содержанием музыки. Итак, чувство слуха не есть только процесс слышания слышимого, но *переработка* в слух и слухом всех жизнеощущений, и внешних, и внутренних. Оттого такая разница в протяженном ритме русских народных песен и эластичности ритма испанских и французских, что динамика социальной жизни и здесь и там была глубоко различна¹³⁰.

⟨...⟩ Свирельная пастушья импровизация — выражение живой интонации, диктуемой пастуху или практической обстановкой (возьмем хотя бы в норвежской крестьянской музыке интонации-напевы «зовов, призывов стада» на корм или «домой»), или думой-созерцанием, своего рода внутренним монологом «наедине с собой».

⟨...⟩ В основе одно: живая интонация — чувствуемая мысль, приносимая напевом (напевами, узорами напевов, лаконичным напевом-формулой, плетением попевок и т. д.). Из попевок образуются звенья, любое звено может быть *распето* — стать широковетвистой мелодией. Словом, как и в живой речи, любое суждение в состоянии вырасти в цепь фраз, стать *рассуждением*¹³¹.

⟨...⟩ Забытая, заглохшая стихия народного творчества — инструментально-импровизационная, которая наравне с песенной тайла дивные залежи, даже если судить по фрагментам¹³².

⟨...⟩ Искусство баянной импровизации современной деревни — глубоко интересно и требует изучения. Также и песни в современной деревне. Нельзя этому противопоставлять только почитание песен деревни старого, давно ушедшего быта. Были вальс, кадрили, частушки, пришел джаз вместе с радио, граммофонами и патефонами. Всем этим давно уже напиталась

деревня. Как отобрать подлинное, несомненно народное от шлака? ¹³³

⟨...⟩ Малороссийская песенная стихия. Вернее, не стихия, а песенный *стиль* в том виде, как он сложился под окрестными влияниями к концу XVIII века и как развивался далее и в самой Малороссии, и далеко от нее, в Петербурге, занесенный певцами, певчими и композиторами еще в елизаветинскую и екатерининскую эпохи. Разветвления этого стиля дают возможность выявить ряд звучащих категорий...

Чистый песенный лиризм; лирика с оттенком инструментальности (ритмы польских танцев: польского и краковяка; национально-малорусский ритм гопака); лирика романсная (песня, прошедшая сквозь городскую культуру); лирика бытовая и обрядовая, включая причитания ариозного, а не речитативного характера; лирика экспрессивная (песни отдельных слоев народа и сословий; песни комические и сатирические; песни казачьи).

Эпос: духовный стих, былинный сказ (думы), церковный речитатив, отчасти исторические песни, бытовой (базарный и уличный) речитатив, музыкальная стилизация народной речи. Заклинания; игры, хороводы — сфера драматизма.

Инструментальная стихия: наигрыши, импровизации, всякого рода инструментальные орнаменты (фигурации) и плясовые напевы. Наконец, колокольный звон.

ИМПРОВИЗАЦИЯ. ПОПЕВКИ. ОРНАМЕНТ. МЕЛОДИЧЕСКИЕ И РЕЧИТАТИВНЫЕ ОБРАЗОВАНИЯ

⟨...⟩ На первобытных стадиях музыкального творчества, в условиях музыки устной традиции, доминирует импровизация на основе каких-либо твердо усвоенных, устоявшихся в общественном сознании мотивов или напевов, играющих особо значительную роль в силу их магического, целебного и т. п. значения или в силу их полезности социальной и государственной (кличи, сигналы, своего рода лозунги и т. п.). Вырабатывается подголосочная техника, достигающая сложных узоров или сплетений гетерофонной ткани. Это, так сказать, стадия инстинктивного многоголосия — стадия первобытного музыкального мышления в условиях первобытного хозяйства. Этот вид музыкального формообразования не только не исчезает вместе с эволюцией общества, но служит толчком к образованию все более и более сложных форм на основе объединяющего движения музыки *стержня* (назовем этот стержень *cantus firmus*)... Слух ищет многоголосные сочетания и нащупывает все новые и новые способы продлить музыку (от точки опоры до точки возвращения)... ¹³⁴

⟨...⟩ Необходимо обратиться к процессу оформления в народном песенном творчестве и вообще в музыке устной традиции. Накопление материала и возможность его запоминания обусловлены наличием *попёвок*. Этот русский непереводаемый термин «porjévka» можно пояснить уподоблением его Maqamrîpîzîr как о нем говорят Лах, Велес и другие; в сущности, это *основные излюбленные интонационно-мелодические формулы*, с одной стороны, определяющие лад и строй, а с другой — конструирующие мелодические линии, чередуясь друг с другом и возвращаясь время от времени в своем подлинном или варьированном облике; «попевки» свойственны русскому знаменному роспеву, протяжным народным песням, плясовым песням, и как излюбленные танцевально-ритмические инструментальные формулы носят название наигрышей. Попевки странствуют, трансформируясь, из одной сферы музыки в другую и большей частью теряют свое первичное эмоционально-символическое значение или мускульно-моторную подоснову (как в танцевальной песне) и становятся чисто конструктивными элементами, но никогда не лишаются ни своего интонационно-динамического содержания, ни присущей им мелодическо-организаторской роли. Чередование, сопоставление, варьирование — словом, различнейшие навыки и приемы комбинирования этих основных мелодических интонационных формул («попёвок») образуют и *запас* материала и возможность его продвижения на большие расстояния. В сравнении с многообразием линейных и комплексных комбинаций из таких интонационных формул и выводимых из них ладов — тональные функции оказываются крайне бедными средствами оформления¹³⁵.

⟨...⟩ Что же такое песня? Прежде всего и в конце концов это *мелодический* рельеф, свойства которого: ясность рисунка, пластичность, обобщенность, понятность (в смысле типичности и знакомости составляющих песню оборотов), экономность, сжатость, эластичность. Чем легче, не меняя сущности рисунка песни, наполнять ее испытываемым чувством, тем она социально ценнее и тем жизненнее. Песня не должна быть эмоциональна, но она должна быть так вычеканена, чтобы через нее множество людей высказали волнующие их состояния. Основа песни: характерные попевки, т. е. мелодические обороты, органически сложившиеся, *ходящие* в окружающей среде и потому легко узнаваемые и воспринимаемые¹³⁶.

⟨...⟩ В XIX веке лишь в России... не завершилось еще господство чистой вокальной стихии. Мы не привыкли давать себе отчет о могуществе и красоте ее, хотя знаем, что в народном творчестве — *мелос* есть все. В безбрежном океане его проявлений можно выделить чистый мелос — строгую мелодику — и *сказ*, музыкальный говор во всех степенях его проявления — от церковной псалмодии до выкрика разносчиков.

⟨...⟩ Наличие в органической народной музыке цветистого и,

по существу, разработанного сказа. <...> *Музыкальность* народа, вырабатывающего гибкий, сочный и ярко красочный мир интонаций бытового речитатива, былинного сказа и духовного стиха...¹³⁷

<...> *Речитатив*, давнее наследие речи нараспев, речи на точных интервалах, эмоционально окрашенной и родившейся в тесной связи с искусством ярко интонационным в смысле направленности речи на завладение вниманием массы слушателей искусством ораторским¹³⁸.

<...> Ощущение длительности и безмерности пространства, которые дают себя знать в лирической протяженности, дыхании и песенном раздолье русских народных мелодий¹³⁹.

<...> Конечно, для тех поколений музыкантов, для которых никакой песенной динамики не существует, которые абсолютно нечувствительны к направлению и формам мелодических линий, трудно говорить об интонационных богатствах, заключенных в мелосе, и о важности постижения горизонтали и образуемого ею рисунка в отношении формы. Им не понять, что мелодическая линия и заключенные в ней потенции к развитию обуславливают в конечном счете форму, ибо они составляют *conditio sine qua* поп музыкального движения, и что не гармония (не статические отдельные моменты, хотя бы и очень «вкусные») определяют голосоведение, а голосоведение (линейный принцип и мелодическая напряженность) определяют гармонию. Чувствую, что опять будут говорить о непонятности, невразумительности и неясности изложения моих мыслей и как всегда возмут под подозрение самые мысли. Ибо это легче всего сделать. Чувствую и ожидаю, что так будет, но продолжаю утверждать для понимающей меня молодежи, ибо не могу не верить собственному слуху и анализу и опираюсь на исследования Курта, Лаха и других, что мелодическое начало (в том наиболее интенсивном виде, как оно проявляет себя в питающем культурную музыку народном бытовом песенном искусстве) заключает в себе предпосылки всего музыкального оформления и, кроме того, является наиболее сильно воздействующим на психику человека звучащим поступательно движущимся фактором. Конечно, пассивно воспринимать линейно оформленные интонации нетрудно, но изучать их, анализируя, и выводить методы познания — это довольно непривычное и сложное дело, ибо воспитанный на аккорд-гармонике (термин Макса Вебера) слух не улавливает детальных оттенков мелодического напряжения и направлений движения, а либо сосредоточивается на отдельных красивых моментах-аккордах, либо следит за *вливанием* одного гармонического комплекса в другой.

В данном случае необходимо восходить к тем фазам мелодического оформления, которые дали толчок к развитию всей европейской полифонии. Первая из них — фаза подголосочного продвижения. Мелодическая линия находит в себе способность

к наслоениям, к образованию как бы побегов или ростков на основном стволе или же к *цветению* в том смысле, что линия не всегда сохраняет неизменный вид, а варьируется, оставляя лишь главные устои.

Вторая — важнейшая фаза — это в начальной стадии неуловимый *, но значительнейший момент в эволюции музыкальной интонации, когда унисонная мелодия обеспечивает себе движение, выделяя из себя же второй голос, вступающий с запозданием, но интонирующий ту же мелодию. Это момент образования имитационного стиля, а за ним и полифонического мышления...¹⁴⁰

[МУЗЫКАЛЬНО-РЕЧЕВАЯ ИНТОНАЦИЯ]¹⁴¹

<...> Что касается плана усвоения музыкально-речевой интонации в первой стадии прохождения, то работа должна идти по линии, естественно указываемой положением дела, — по выделению (постепенному) мелодического рисунка и динамики мелоса из венапевной, чисто речевой интонации. Упражнения располагаются в следующем порядке:

1. Интонирование — вне музыкального тона, но на определенной речевой высоте: собственно «музыкальное чтение» или воспроизведение речитатива говором (*Sprechgesang*), не переводя в тон, а лишь в речевом плане с сохранением ритмического рисунка и высотности...

2. Первая фаза музыкальной интонации, но оформленной еще всецело словом, — интонирование на одном тоне (прибаутки, поговорки, кличей, причитаний, заклинаний и т. п.)... Примеры: «Андрей, воробей, не гоняй голубей!», «Дон, дон, дон, загорелся кошкин дом!», «Шильце, мыльце, белое белильце» и др.

3. Следующая фаза музыкальной интонации: образование коротких мотивов; линия звучания держится преимущественно на одной *осевой* ноте, но с рельефно выделенной *концовкой* и с подчеркнутыми акцентами, что достигается повышением голоса на секунду (и на терцию) вверх или вниз от центрального тона (от интонационной оси). При этом ударение может быть перенесено, но может и сохраняться на центральном тоне. Концовка служит границей фразы (стиха, строфы, мелодического периода) или заключительным оборотом (мелодически и ритмически устойчивым) псалмодии, т. е. речитатива, эпического чтения, ритмика которого соотнобразуется всецело с требованиями текста. Выбатываются характерные формулы повышения и понижения голоса перед конечным тоном, и таким образом концовки изменяют свой вид и характер сообразно типам

* Материалы, дошедшие до нас, показывают описываемую фазу уже в состоянии довольно развитом.

речитатива. (См. примеры: «Идет коза рогатая за малыми ребятами», северно-русские былины и причитания.) Богатейший материал дает псалмодия, за формами которой рекомендуется наблюдать в культе *.

4. Еще более сложная фаза музыкальной интонации — захват более широких вверх и вниз от данной мелодической *оси* интервалов и группировка вокруг нее соседних тонов. Движение распространяется до кварты и квинты, а перемещение *оси* вверх или вниз на другой тон дает возможность получить еще более широкий диапазон. Но длительной музыкальной мелодической линии еще нет — ритм и интонационная динамика всецело подчинены тексту, большей частью следуя слогам, их размеру и высотам. Только в концовках ярче вырисовывается мелодический рисунок и зарождается напевность. В общем, это все еще область речитации... на грани: между бытовой и эпической (культовой) интонацией, между суровым мерным псалмодийным речитативом и вот-вот готовым расцвести мелосом. Причеты, былинные напевы и некоторые простейшие хороводные мотивы (но там мотив облекается уже в стройный и мерный ритм танцевальных движений-формул) принадлежат точно так же к данной фазе развития мелодического начала. (См. примеры: «Петушок, петушок, золотой гребешок», «Таусеньки, таусень, варит бабушка кисель», «А мы масленицу дождаем, дождаем», «Как задумал наш грозный царь Иван Васильевич жениться».)

5. Самая важная и обязательная область интонационных упражнений, образующих переход к отделу мелодики, — это приучение слуха к наиболее характерным и часто встречающимся попевкам (см. образцы попевок, обобщающих напевы, — свадебных, хороводных, плясовых и протяжных песен). Попевка — интонационно-конструктивный элемент мелодии — образует группу сопряженных тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф; из чередования таких неизменных (или несколько варьируемых) оборотов или излюбленных мелодических соотношений ткется песенная нить; развертывание песни, ее характер, ее тип зависят от взаимодействия, сопоставления и прежде всего от свойств и особенностей организующих ее или входящих в нее попевок. Таким образом, чтобы усвоить смысл песенности, сущность песенного стиля и *форму* напевов через интонирование их, необходимо приучить слух к характерным песенным оборотам-попевкам. Постигание песенных форм путем количественного архитектурного анализа (исчисление тактов, образующих предложения и периоды) невозможно: это приводит лишь к вредной привычке абстраги-

* В бытовой интонации выкриков, зовов и т. п. концовки допускают резкие скачки, иногда больше октавы. Но надо заметить, что *зов* и *крик* — несколько иная в музыкальном отношении интонационная сфера, чем псалмодия.

ровать из живого мелодического движения мертвые пространственные схемы, безразличные к наполняющему их материалу. Первое приближение к осознанию мелодического процесса и кристаллизующихся в нем форм должно состоять не в зазубривании механически составленных ходов на различные расстояния (интервалы) вверх и вниз, а в пении систематически подобранных мелодических оборотов, действительно входящих в песни и их организующих. Это единственное средство воспитать слух на живой музыке и приучить его к интонированию сложных песенных образований, а не только к автоматическому воспроизведению мертвых схем...

⟨...⟩ Через сферу песенной интонации ...слух обогатится чрезвычайно важным для каждого музыканта опытом и постижением значения дыхания как формообразующего фактора, о чем так часто склонны совсем забывать... Ведь даже те или иные танцевальные формулы вызваны возможностью выполнить то или иное движение в точно отграниченном пространстве и в определенном темпе — иначе говоря, и они обусловлены дыханием.

Так от речевой интонации намечается путь к осознанию процесса мелодического движения и к направляющей его энергии — к дыханию, а отсюда к изучению проявления мелоса в форме.

Подголосок

Подголосок — росток на основном напеве, то более, то менее рельефно ответвляющийся от основного ствола; если же этот основной ствол напева недостаточно упруг и интенсивен, то подголосок служит для поддержания движения и усиления напряженности мелодической линии в моменты ее переломов или же для более яркого выявления элементов лада; отсюда возникает характерное впечатление от напева с подголосками как от напряженного мелодического движения: возрастающего и свертывающегося, расцветающего (разветвляющегося) и как бы созревающего, ибо линия напева становится сочнее, когда подголосок, время от времени, идет в унисон с его основным стволом. Чем рельефнее и суровее основной напев, тем рельефнее, суровее и — можно сказать — *экономнее* подголоски; чем капризнее, цветистее и волнистее линия напева, тем прихотливее и разнообразнее подголоски, так что в конце концов даже трудно бывает определить, которая из протекающих мелодических линий является основным напевом и которая подголоском: в этом случае подголосок становится вариантом (ценнейший в данном отношении материал имеется в сборнике Пальчикова «Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Уфимской губернии»). Замечательные образцы подголосков сурового художественно-архаичного склада находятся в собранных А. Д. Григорьевым архангель-

ских былинах, напевы которых записаны посредством фонографа (т. I и III, изд. Академии наук). Что касается подголосков в хоровом пении песен, наилучшие материалы имеются в известных сборниках Е. Линевой («Великорусские песни в народной гармонизации», вып. I и II, изд. Академии наук, СПб., 1904 и 1909) и в сборниках казачьих песен (Листопадова, Догадина, Железновых и т. п.). Но в хоровом пении культура подголоска сплетается с приемами гармонизации, с одной стороны, и с хоровым орнаментом — с другой. Поэтому лучше всего приучать слух к подголоску как к фактору динамическому (усиливающему напряжение мелоса) следует на примерах двух- и трехголосного былинного стиля. Следующие образцы и взяты из упомянутого собрания былин А. Д. Григорьева, а также из Трудов Музыкально-этнографической комиссии. (См. приложение IX.)

Орнамент

(украшение, колорирование, фиорирование напева)

В сущности, орнаментация есть прежде всего разложение (или диминуирование) наиболее устойчивых длительно-стей напева на мелкие доли, при условии, что основные соотношения данной мелодии остаются неизменными, хотя рисунок ее усложняется и изукрашивается...

⟨...⟩ По отношению к напевам, тесно спаянным и связанным со словом (с текстом), украшение начинается уже с того момента, когда один слог растягивается на два или более звуков (на группу нот) и когда с постепенным развитием мелодического рисунка в тексте появляются восклицания (например, междометия: ах, эх, ай, да), дробящие текст ради того, чтобы создать возможность чисто музыкального роста напева. Такие музыкально-орнаментальные лирические отступления или импровизационные «вставки» в поэтический текст бывают весьма длительными и весьма прихотливыми по узору, особенно в протяжных песнях...

Само собой разумеется, что мелос народной песни допускает далеко не все из перечисленных украшений, большая часть которых находит свое применение в инструментальной музыке.

Мелодика

Мелос (*греч.* melos — песнь, мелодия, лад) — основной элемент музыки, сущность которого постигается в интонировании последовательности тонов, сцепленных друг с другом и движущихся как бы в горизонтальном направлении: от точки отправления до момента замыкания мелодической линии. В этом движении различимы звуки сопрягающие и сопряженные. Первые

образуют точки опоры, вокруг которых группируются остальные тоны, тяготеющие к ним в большей или меньшей степени соотношения. Таким образом, звук, имеющий значение точки опоры, в *системе* сопряженных с ним элементов становится *осью*, централизующей их вокруг себя.

Эволюция мелоса, начиная от первобытных культур, свидетельствует о многообразии подобного рода систем, число элементов которых постепенно возрастало. Но надо помнить, что в основе организации мелодических элементов лежит не количество их, а степени соотношения между ними, т. е. различие качественного порядка. Это различие рождает ощущение мелодического напряжения, иначе говоря, чувство необходимости продвижения от данного, однажды синтонированного сцепления элементов. Это чувство обуславливается взаимодействием точек опоры и положением их: а) относительно друг друга и б) как мелодических тоник, устанавливающих различного рода связи между входящими в данную систему звуками. Итак, система звукоотношений, централизованных согласно принципу группировки соэлементов вокруг одной или нескольких точек опоры (осей), называется *ладом*. Каждая такая система является *замкнутой*, поскольку на всем протяжении звучания число элементов и положение их относительно данной оси остается неизменным. Изменения функциональные могут быть троякого рода: 1) перемещение значения точки опоры на другой тон с точным перенесением данных соотношений элементов; 2) изменение числа элементов без перемены оси; 3) перемены точки опоры или оси, связанные с переменной отношений элементов. В первом случае происходит перемещение тонального порядка — то, что называется *модуляцией*. Второй и третий случаи ведут к переходу в новый лад, образуя ладовую модуляцию...

Мелодическое движение протекает: постепенным продвижением со ступени на ступень, скачками с одного тона на другой, чередованием скачка с поступенным движением, скольжением (*glissando*). В процессе движения наблюдаются две основные стадии: кружение вокруг оси (или вокруг точек опоры) и стремление отдалиться от тоники на возможно большее расстояние (но не настолько, чтобы выйти из сферы ощущения тоники). Отдаление диалектически вызывает обратное стремление — вернуться к основному тону, и это стремление тем настойчивее, чем сильнее было удаление. Часто бывает, что процесс мелодического продвижения разворачивается в плане взаимодействия и даже борьбы двух точек опоры, из которых то одна, то другая занимает доминирующее положение.

Мелодия в народном песенном творчестве отличается основной особенностью — периодичностью возвращения к точке опоры (мелодической тонике). Таким образом, расстояния между моментом отталкивания от основной точки и притяжением к

ней не длительны. Словно напев «боится», покинув тонику, потерять опору. Эта «боязнь» объясняется, во-первых, тем, что народное творчество как творчество устной традиции живет и развивается в памяти, а не в письменном виде (т. е. не фиксируется), а потому линия напева не может продвигаться иначе, как частыми толчками от звуков, принятых за основные,— иначе напев расплывается в многообразии иррациональных интонаций натуральных звукорядов. Во-вторых, напеву народной песни, лишенному гармонической поддержки, не хватает размаха на образование длительных расстояний от тоники к тонике, так как самая возможность мелодического продвижения базируется на дыхании, на его запасе и интенсивности*. Поэтому линия напева народной песни обычно имеет два основных вида: или волнообразное течение со сглаженными (постепенными и поступенными) переходами от звука к звуку, причем линия подъема от опорного пункта или мелодической оси и линия нисхождения (опускания) одинаково гибки и волнисты. Или же напев имеет вид ломаной, угловатой линии с резкими изгибами при подъемах и падениях от оси и обратно. (Среди примеров см. образцы на «восхождение от начала до конечного пункта мелодии».) Напевы этого типа крайне редки и встречаются только в хоровых (особенно казачьих и солдатских) песнях с запевалой. Именно в них и линия мелодии, и ее tessitura тянутся вверх к предельным нотам хорового диапазона, но это вовсе не сплошная повышающаяся линия, а чаще всего волнистая или «витая» с характерными «скачками» в концовках перед заключительной нотой.

⟨...⟩ Вид, или, точнее, характер движения мелодики в русской народной песне имеет двоякий оттенок: движение идет как бы толчками или раскачиваясь, все время держась основного тона (иногда он совпадает с исходным начальным тоном). Это частое и упорное возвращение к одному тону и создает впечатление отталкивания от него, причем обычно расстояние между моментом отталкивания и возвращением к исходной точке ограничивается короткими мотивами, точно напев должен непрерывно заимствовать у «тоники» (в мелодическом смысле) силу продвижения. Обычно в такого рода песнях пределы напева вверх и вниз от осевого тона сразу же точно определены и не нарушаются на всем протяжении (например, квинта вниз, секунда вверх, кварта вверх и вниз). Характерный образец — хороводная песня «На улице дождь» в сборнике русских народных песен А. К. Лядова...

Иной характерный оттенок движения мелоса — и притом чрезвычайно свойственный русской песне, особенно протяжной,— может быть определен понятием волнообразности, «вол-

* Сказанное касается, конечно, напевов без мелодической модуляции, т. е. без замены одного опорного пункта другим.

нистости». Движение — мягкое, расходящееся как бы округлыми изгибами вверх и вниз от основной линии, намечаемой точкой или точками опоры. Иногда движение держится почти на одной ровной линии: звуки цепляются друг за друга или *вьются*. Иногда образуются все более и более широкие расстояния от исходной точки, и получается более дальний мелодический охват аналогично бьющей вверх с большим или меньшим напором водяной струе. Замечательно, что обычно каждый резкий скачок вниз или вверх вызывает обратное движение более тесными интервалами (даже поступенные гаммообразные ходы). Что касается направления мелодических линий, то, несмотря на их кажущееся неисчерпаемое конструктивное многообразие, можно уловить ряд наиболее характерных формул движения, ориентировка в которых приучает слух к свободному охвату музыки в ее естественном состоянии звучащего протекания, продвижения, а не в абстрактном отвлечении от материала, когда конструктивные схемы рассматриваются как главное, а то, что их наполняет, — само звучание, — как второстепенное явление...

⟨...⟩ Основные направления мелоса русской, отчасти украинской и (как добавлено в некоторых случаях) немецкой народной песни сводятся к следующему:

1. а) постепенный *подъем* и немедленное *ниспадание* линии мелоса;

б) резкий (быстрый) *подъем* и постепенное *нисхождение* линии мелоса.

2. а) постепенное *нисхождение* и быстрый (резкий) *подъем* линии мелоса;

б) быстрое (резкое) *нисхождение* и постепенный *подъем* линии мелоса.

3. а) рельефный постепенный или резкий ступенчатый *подъем* мелоса и столь же рельефное *ниспадание* (и обратное направление);

б) постепенное или резкое *ниспадание* и обратный *подъем*.

Из этих двух важнейших направлений (3 а и б) возникает более сложное:

4. Ряды *подъем* — падение и падение — *подъем* в соединении образуют новый ряд: *подъем* — падение плюс падение — *подъем*.

5. а) *ниспадание* мелодической линии от начала до конца напева;

б) *восхождение* мелодической линии от начала до конца напева.

6. Импровизационно-капризная (ломаная) линия напева.

Необходимо отметить любопытное обстоятельство, что в великорусском мелосе случаи 5 (а и б) — крайне редки (особенно последний, т. е. сплошное восхождение). Преобладает же

направление За в облике волнообразного, широко раскинувшегося мелодического потока с импровизационно-«лирическими отступлениями» (на междометиях ах, э, эй и т. д.)¹⁴².

СОВРЕМЕННОЕ ПОЛОЖЕНИЕ ПЕСНЕТВОРЧЕСТВА В СССР. ЛИЧНЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ ПУТЕШЕСТВИЯ ПО СЕВЕРУ

Каждая стадия эволюции музыки обладает присущей ей музыкальной интонационной системой и непрерывно пополняемым через все новое и новое восприятие музыкальных явлений устным, хранимым в живой памяти современников-слушателей своего рода *музыкально-интонационным* словарем, содержание которого глубоко влияет на общезначимые вкусы, их изменения, на восприятие и оценку вновь возникающих исполняемых музыкальных произведений и на пристрастие к тем или иным интонациям. Резкие сдвиги в содержании такого текучего словаря обычно связаны с сильными общественно-политическими массовыми движениями и интеллектуальными кризисами и вызывают периоды интонационных кризисов, за которыми следуют эпохи создания новых интонационных систем и обогащения музыки.

В отношении эволюции русской музыки от Глинки и развития элементов ее языка господствовало и господствует совершенно правильное представление о тесной и глубокой спаянности русской музыки с народной песенной и инструментальной культурой. Представление правильное, но только надлежит здесь знать и помнить, что, во-первых, вся народная музыка устной традиции не является чем-то недвижимым и не ограничивается крестьянскими архаическими интонационными системами древнейших стадий, а во-вторых, что в истории русской интеллектуальной культуры самое содержание понятий *народ*, *народность*, *народное* в отношении к содержанию искусств тоже непрестанно эволюционировало и изменялось. Сейчас в советской музыке понятие о народности ее содержания очень осложнилось, и из содержания этого понятия не исключается массовая песенность и богатое наследие интонаций «разночинной», студенческой, мещанской («посадской») и рабочей лирики русского города, что вовсе не сводится к крестьянскому музыкальному фольклору и его «экзотичности». (Такое предупреждение я считаю необходимым предпослать сжатому очерку о трех выдающихся советских композиторах как реформаторах и обновителях «музыкально-интонационного языка»...) ¹⁴³

⟨...⟩ Миную описание интереснейших многообразных явлений «притяжения» к объективно-народному искусству и «отталкивания» от него к крайностям субъективизма, а за ними и душевного одиночества. В былой России тот же процесс шел мягче,

во-первых, потому, что ценность народного творчества оставалась — при всех увлечениях — только эстетическим отбором песенного материала, стабилизовавшегося в наиболее замкнутых слоях крестьянства, — бесспорной; и, во-вторых, — от непрерывного проникновения народно-интонационного содержания в его постоянной текучести в городскую песне-романсную лирику демократических слоев. Даже рассудочный субъективизм у нас не сторонился «вульгарных» элементов «жесточкого романа», настолько общеволевыми являлись всеми любимые попевки этой своеобразной мелодической культуры русского города, с ее искреннейшей задушевностью.

⟨...⟩ Октябрьская революция, повернув композиторское внимание вновь к народному... к оценке народной музыки во всей ее содержательности и процессуальности, наконец, к ее «настоящему состоянию» и целеустремлениям, — решительно обратила намечавшийся полный разрыв музыки индивидуальной и массовой к ясной, насыщенной и глубоко принципиальной установке на единственно верный путь, — к обратному процессу: к органической связи индивидуального искусства с народным. Не как с фольклором, с его эстетски новым интересным содержанием, а как с безусловно художественно-творческим мировоззренческим явлением. Хлынувшая широким потоком в массы «художественная музыка» должна была вызвать во вкусах и способностях то брожение, которое помогло бы уже намечавшимся массовым стремлениям выйти из ограниченного для них круга музыки. Разумею круг слуховых навыков, передаваемых из уст в уста, бывшего крестьянства, с его старинной обрядовой песенной лирикой (новой деревней давно преодолеваемой). Начавшееся постижение композиторами народного искусства, как творчества, в многообразной его действительности, непрерывно прогрессирующего в своих противоречиях, в свой черед вело к изучению вкусов и техники массового музицирования, а следовательно, что естественно, — к овладению творческим методом народных культур всего Союза.

Само понятие *народная музыка* расширяется, теряя знак равенства: «народная» — равно только крестьянская песня, да еще в ее «архаическом наследии». Растет интерес к частушке, с ее искристой техникой «обыгрывания» наигрышей, к сложному перерастанию былой песенно-распевной ритмики в современную акцентно-тоническую и маршевую походную, наконец, к современно-массовой манере «подхватов» голосов друг другом, к своеобразию пауз-цезур и т. д. и т. д. Не буду вдаваться в технические подробности. Скажу только, что весь стиль былой *распевности* и опевания тонов лада, сохранив принципы попевочно-подголосной техники, решительно сдвинулся: динамизировался. Это особенно сказалось в отношении русской песенности, которая в своей перестройке и развитии шла безусловно впереди.

⟨...⟩ Путают и пугают те, кто уверяет, что движение композиторского сознания к постижению творческого метода народно-массовой музыки задерживает развитие индивидуального изобретения и мешает усвоению крупных форм. ⟨...⟩ Надо отличать формально-педагогическое понимание *песни* как малого жанра и мелких форм — от песни как области напряженнейшей работы мысли и пламенного чувства, как лаборатории стиля, где преломляются и «переламинаются» традиции озвучиваемой мысли сквозь множество новых, диктуемых жизнью музыкальных интонаций.

Область песни в этом смысле самая близкая, самая чуткая, дающая возможность наиболее непосредственного «перевода» живой интонации в художественную форму, в своего рода силлогизм — «посылка и вывод». В ней и происходит перерастание крестьянско-народного в современно-массовое и преодоление субъективно-индивидуального в индивидуальное как *личную форму* («свой почерк») выявления массового. Научиться этому можно только в постижении самого процесса: это так и при познании интонации живой речи.

⟨...⟩ Впереди всего — познание и усвоение жизнерадостных и жизнеустойчивых живых интонаций, на которых в данную эпоху базируется живая музыка устных традиций с ее замечательными мастерами. Результаты такого познания проникают во все области нашей музыки. ...Плодотворно работают композиторы над созданием стилевого единства (не механического набора приемов!) через постижение народного творческого метода. Правда, еще многое, многое не дается, — хотя бы область неистощимого народного юмора, область скерцо-частушки. В какой симфонии советского композитора схвачена интонационная «соль» или «изюминка» изобретательнейших средств выражения, какие так часто приходится слушать! Не в формах тут дело, не в том, что тут баян, а у композитора оркестр! Просто мы еще не все научились слышать *народное* как конкретное, на слуху осуществляемое творчество. Активно слушать, как бы участвуя мыслью в работе, и делать из этого технические обобщения ведь труднее, чем слушать для себя, вкусом выбирая понравившиеся темы и потом прилагать к ним иные стилевые нормы. Но и старые усвоенные нормы незаметно для нас стали не те. Принцип стиля музыки СССР, не уничтожая естественности различия между массовым и индивидуальным становлением творчества, утверждает это не как разрыв, а как проявление *народного* в личном и обратно, в процессе взаимодействия¹⁴⁴.

⟨...⟩ Наша музыка живет прежде всего напряженнейшим песенным движением. Размах его столь грандиозен, что мы, современники, ощущаем только вспыхивающие повсюду его ростки, побег, те или иные удачные «попадания» отдельных композиторов. Здесь горизонт пока разглядеть никому не удалось.

К тому же направляющие стилистические данные — если их систематизировать по различным признакам и группировать — есть уже результат единого процесса, лаборатория которого в руках и голосах умельцев из среды одареннейшего музыкального народа. Сколько раз случалось слышать — при остановке ли поезда или где-либо вблизи поселка, при странствованиях на лодке по северным рекам, да и просто на любой прогулке — частушку с такими затейливо-одушевленными наигрышами, что лишь потом — с значительным запозданием, да и только приблизительно, — они попадали в музыкальную ткань композитора. То же с мелодикой, то же с ритмом, кадансом и вообще всеми элементами музыки: народ впереди! Он создает, импровизируя свой музыкальный язык и стиль, как создавал всегда.

⟨...⟩ Естественно, что в окружающей нас музыке устной традиции живут и старые деревенские попевочно-подголосные навыки, и перепевы «жестокého» чувствительного городского романса, и всюду и везде — замечательное завоевание народной музыки: чуткая частушка, барометр нарождающихся интонаций! И во всем этом сплаве много материала, преломляющего музыкальные впечатления настоящего времени. Тут только надо уметь слушать, как это происходит: слышать народный творческий метод, а не только отбирать, что каждому лично нравится ¹⁴⁵.

⟨...⟩ Понятно, что содержание, формы, смысл и целеустремленность народного творчества и происходящие в нем сдвиги, а также размах песенного движения остаются всегда в центре композиторского внимания, становясь опорной сферой, объективной мерой для ряда явлений индивидуальной музыки. Живая интонация, излучаемая отсюда, или самые характерные качества народной стилистики — без непременно имитации жанров — внедряются в самые, казалось бы, отдаленные от «фольклора» области музыки и сразу дают почувствовать, что это произведение наше, родное, как родная речь.

В сравнении с классиками русской музыки постижение, изучение и усвоение методов народного музицирования советскими композиторами становятся обширнее, а потому богаче горизонтами, возможностями, особенно в симфонии и вообще инструментальной музыке, где культура «распевания» в связи с подголосочной тканью и мастерством вариантов, проявляется в подлинно русской полифонии-гармонии. Как это ни странно, очень отстала культура хоровой русской полифонии, да и хорошее исполнительство ¹⁴⁶.

⟨...⟩ Частушка — в музыкальном отношении составляет в русском народном музыкальном творчестве область скерцо, сферу музыкального юмора, острого, наблюдательного и предельно лаконичного в формах своего выражения, становясь порой почти ритмоформулой, по которой в руках опытного мастера

вляются образно-затейливые узоры. Непревзойденный образец народного скерцо дал Глинка в своей «Камаринской», затем изощренно коснулся этой области Стравинский (в «Петрушке», «Свадебке» и мелких вокальных вещах), но с тех пор и в особенности за самые последние годы только композитор «имя ему русский народ» — идет решительно впереди всех индивидуалистических опытов в данной области, создавая в частушке исключительно яркие и художественные образцы скерцозности. В них отражены своеобразные стороны русского народного характера в связи с глубоким ощущением реальной действительности, ощущением, то преломленным в остром юморе и на гранях издевки, то растворяющемся в задорном терпком веселье ¹⁴⁷.

⟨...⟩ В области частушки изобретение не прекратилось, и исконное чувство мелодического рисунка не исчезло ¹⁴⁸.

⟨...⟩ Явление повсеместного освежения и обновления музыкальных интонаций и ритмики происходит во всех братских республиках, и оно тесно связано с ренессансом народной музыки, точнее сказать, «народно-национальных музык», к новому творческому постижению которых, можно сказать, Октябрьская революция «открыла уши» не только музыкантам... ¹⁴⁹

⟨...⟩ Лад всегда находится в становлении, в чутком соответствии историческим закономерностям интонационных кризисов. Поэтому «жизнь лада» никогда не останавливается. Но ее проявления улавливаются только очень чутким наблюдением и приученным к тому слухом. Иное дело в музыке устной традиции, в народном музыкальном сознании, где все проверяется слухом и «звуковысказыванием» — живой интонацией. Неисчислимо много раз приходилось наблюдать в *наше же время*, как, скажем, в железнодорожном вагоне группа красноармейцев или моряков пела, чутко *выпрямляя* ладовый строй какой-либо талантливой, уже изданной песни, но сочиненной без учета ладово-интонационного своеобразия очень гибкого стиля современного народно-массового «музицирования» ¹⁵⁰.

⟨...⟩ Если вдумываться в проблему построения системы русской музыкальной интонации, обусловленной многообразием звучащих на громадном пространстве нашей страны «музыкальных наречий», то оказывается, что мы живем в эпоху сосуществования систем интонаций разных племен и прошлых веков*, что те стадии, через которые давно проходило европейское музыкальное сознание, еще будут проходить в некотором отношении отдельными слоями населения и что, таким образом, даже широко распространившаяся великорусская песенная культура, во всем ее объеме, от архаических пятиступенных мелодий до современных частушек, еще будет испытывать ряд сложных преобразований ¹⁵¹.

* Об этом см.: *Лох*, 1917, с. 26—27.

Минувшим летом мне удалось проехать водным путем около 6000 километров. По Неве, по Ладожскому озеру, по Свири, по каналу, вдоль озера Онега, по Вытегрским шлюзам в Белозерский канал, по Шексне и по Волге до Астрахани и обратно. Меня прежде всего поразила тишина на реках. Случайно это или нет, но на столь большом пути и в будни и в праздники было слышно очень мало песен и музыки, хотя мне приходилось останавливаться и бродить и в людных и не в людных местах. Правда, часто слышится на берегу пьяная, пошлая песня да в лодках по ночам «стонут» давние напевы: «Быстры как волны», «Не осенний мелкий дождичек» и т. п. Но этого мало для выводов. Музыку в паровозных салонах первого и второго класса тоже не приходится считать за утешительный фактор. Единственно, на чем с удовлетворением останавливался слух,— это на редких впечатлениях от инструментальных импровизаций на гармонике, иногда на берегу или в лодках, иногда на корме парохода. Обычно дело начиналось с аккомпанемента какому-либо подгулявшему певцу, исполнителю жалкого сентиментального романса. С «нутром» до «слез». И вот, когда слушатели растроганы до последней степени, гармонист из тем этого же романса или из интерлюдий и наигрышей начинает «выводить» вариации. Темпы все быстрее и быстрее, вплоть до ударной и дробной плясовой. Подголоски и гармонические сочетания впроу Стравинскому. Ритм железный со следами венгерских синкоп (не от австрийских ли военнопленных?), метр чаще всего двудольный, акценты самые неожиданные. Любопытно проникновение в мелодику гармоники фигураций и орнаментов, ей чуждых (например, быстрое чередование одной ноты словно на балалайке или домре), но с удовольствием преодолеваемых. Преобладание мажора и минора несомненное, без стремления к архаическим ладовым кадансам. Искусство варьирования — строго говоря, «фигурирования» — свежо, дерзко и изобретательно. Чувствуется желание щегольнуть, удивить и ослепить в контраст жалобной монотонной песне-романсу. Когда однажды мне удалось подслушать такого импровизатора, аккомпанировавшего частушке, эффект был удивительный: он обвивал заливчатый, но неизменный напев словно бы плющом — фигурации, одна затейливей другой, роились вокруг голоса, а после каждого куплета врывался веселый наигрыш и заманивал певца. Думается, что подобного рода импровизационные выступления не случайны, что тут уже имеются традиции и ряд любимых приемов, на основе которых и развивается это искусство. За это говорит техника, уверенная и свободная, и разнообразие вариантов, при ощутимой общности многих инструментальных «попевок». В импровизациях налицо изобретательность, находчивость и вкус. Тупое, машинальное повторение одного и того

же напева, видимо, перестало удовлетворять. Не значит ли это, что происходит уклон в сторону актуальной виртуозности от своего рода самовнушения или пассивного «отдавания» воли назойливо повторяемому мотиву? Новизна многих оборотов и ритмическая бодрость и организованность заставили меня невольно обратить внимание на указанное явление и отметить его как отрадное среди множества отрицательных музыкальных впечатлений.

[КРЕСТЬЯНСКОЕ ИСКУССТВО СЕВЕРА]¹⁵³

Так как я выехал довольно поздно — во второй половине июля, — я не успел заехать очень далеко, но зато в пределах достигнутого мне удалось получить неизгладимые впечатления. Я сказал: «не успел заехать далеко», но надо было бы сказать: «не успел зайти далеко». Вся прелесть этого путешествия вскрывается только в том случае, если есть навык и «техника» хождения пешком (иногда по дикому лесу, по склонам возвышенностей в камнях), переездов в лодке, лазанья, переходов вброд и т. д. Приходилось делать по 40 верст в день. Приходилось быть в лодке всю ночь: самый восхитительный переезд — ночью с севера Онежского озера на одну из западных «губ» — занял 14 часов. Но голодать не приходилось, ибо везде у крестьян я встречал самый радушный прием, как только в разговоре они узнавали о целях поездки: «смотреть места и любоваться стариною».

Чутки они до крайности: мало — проявить интерес; надо, чтоб они почувствовали вкус, любовь и знание. Тогда раскрываются... Но вернусь к порядку, чтобы не расплыться в деталях.

Так как средств у меня было мало, и так как, при сильном неврозе сердца, я боялся ехать один и должен был взять с собою племянника — слушателя нашего Техникума по ИЗО, то я не рассчитывал на многое. Оказалось наоборот. Полное отсутствие туризма дает возможность просуществовать крайне дешево, и трехнедельная поездка обошлась нам всего в сотню рублей, включая в эту сумму стоимость пароходных билетов.

Итак, первые впечатления: Нева, Шлиссельбург, суровое Ладожское озеро — это первый день. Ночь и следующий день — живописная река Свирь (лесные возвышенности, пороги). Запомнился момент: около 10 часов вечера (темных ночей еще не было) въезжаем с Ладоги в Свирь, в полусвете пристали к пристани, возле которой деревня, с домами совсем у воды и, частью, в воде. Тишина. Мастерская импровизация на гармонике. И тут же танцы. Не нарочно, не для публики, а — так, под воздействием музыки, чем «орнаментальнее» она становилась... Второй день — вверх по Свири. Третий день — через Онежское озеро в Петрозаводск. В Петрозаводске — первое (к счастью, и

последнее) разочарование: никаких удобств в смысле возможности двинуться дальше, сведений никаких! Ни город, ни пароходство, ни железная дорога не заинтересованы ни в рекламе, ни в организации поездок в ближайшие окрестности — ни даже на Кивач! Чуть-чуть мы не уехали с досады назад, домой; но хватило решимости просто пойти наугад.

Однако сутки в Петрозаводске удалось провести не без пользы: были в Музее краеведения. Задание его — «показ» карельской культуры. Организация — крайне примитивная; но рвения много. Радужный заведующий В. И. Крылов показал, рассказал, объяснил нам все и даже исхлопотал нам ночлег в «доме просвещения» (удобном, чистом и дешевом — трудно только с постояльцами!). Музей — что комната Плюшкина: чего тут нет! а вместе с тем, никакого систематического подбора экспонатов; нет даже порядочного подбора фотографий края! Часть экспонатов прислана из Русского музея в Ленинграде. В области музыкальной Карелия представлена плохим экземпляром гуслей, из Ленинграда. Есть шкаф, где забыты старинные рукописи, книги. Тут же несколько икон, рака. Лучше представлены кустарные изделия и работы. Но в общем — неумело, пестро, даже неряшливо... скорее «приспособление», чем музей. Из разговоров с заведующим музеем и с некоторыми деятелями местного Сорабиса я понял, что надо ехать в глубь края, чтобы узнать подлинную его культурную жизнь; что в Петрозаводске либо лишены средств, либо не умеют, либо не знают ничего толком. Даже об окрестностях я не мог получить ясного представления. Так я и не нашел ни сведущего авторитета, ни энергичного вожака...

Анекдот: после моего шуточного вопроса: «А что такое карельская береза?» — ответа не было, а было смущение, и на следующий день в местной газете появилась патетическая статья «Что же такое, в самом деле, карельская береза?» с призывом изучать и березу!.. На вопрос о записывании карельских былин, напевов и т. д. был ответ: «Да, певцы-корелы приезжали на празднование пятилетия Карельской Республики, но быстро уехали, обидевшись, что им не платят за их выступления»... Ну, и еще: «Летний сад» с духовым оркестром (репертуар подходящий) и с «Заговором императрицы»... Мне стало совершенно ясно, что с изучением искусства Севера надо спешить, спешить и спешить. Все дальнейшие впечатления подтвердили этот вывод.

На другое же утро нам удалось уехать на реку Суну. С этого момента началось «настоящее». У реки познакомились с крестьянскими парнями из ближней деревни Вороново (верст за двенадцать), которые ежедневно выезжают на работы по ремонту железнодорожного пути. Парни эти взялись свезти нас на Кивач и по дороге показать свою деревню. Тут мне впервые довелось видеть великолепно срубленные, умело распланиро-

ванные дома-избы. На мои «ахи» перед затейливым наличником и резьбой балкона крестьяне отвечали: «Это еще что! Вы не думайте — можем еще лучше сделать, да досугу мало, людей мало — молодежь уходит на железную дорогу, да и денег мало».

В этой же деревне мне пришлось наблюдать процесс стройки. Как здесь, так и в дальнейшем не раз, я убедился, что деревянная «светская» архитектура жива, что ни умение, ни исконные традиции не потеряны, орнаментальная фантазия не поблекла, резьба не забыта. Случалось видеть в пустынном месте на глухом почтовом тракте одинокий дом, повернутый «лицом» к озеру, — и все-таки фасад разукрашен, весь словно бы цветет! Я жалел, что не умею зарисовывать, досадовал, что не взял с собою фотографического аппарата; столько еще не зафиксировано, не снято, не запечатлено! Когда, по возвращении домой, я стал перелистывать знакомые издания, мне стало больно: какие-то обрывочки из многообразного мира своебытной северной страны искусства!

Были потом на Киваче. Направились к Повенцу, на север, опять в лодке, по пышноводной Суне среди сытной зелени. Остановились верстах в двадцати от Повенца у «Медвежьей горы». Собственно говоря, тут-то и началось совсем «настоящее»: познакомились с интереснейшими людьми — окрестными крестьянами — и сошлись «на почве художественных интересов». Дело в том, что Медвежья гора, как торговый центр, привлекает из соседних мест, верст за 70—100 и больше, много «люду», и «люд» этот крепкий, деревенский, деловой. С железнодорожным «буфетом», с железнодорожными «дельцами», избравшими этот зланный «буфет» своим центром, не якшаются — приезжающие на парусах крестьяне сидят в ожидании попутного ветра у озера. Если подольше посидеть в ожидании «погоды» у озера (здесь я досконально понял, что значит известная пословица) и если приглянешься старикам и деловой молодежи, то завязывается беседа. Можно узнать много интересного и поучительного. Здесь встретился я с талантливым, умно, дельно и красиво толкующим, отлично во всем разбираясь, парнем — селькором. От него я почерпнул сведения о современном состоянии прионежской деревни. О ее экономике, производительных силах, о взаимоотношении старого и нового быта, о своеобразном характере земледельческого труда на Севере, о составе хозяйства и т. п. Жажда просвещения налицо. Но, в то же время, тяжело расстаться с землею, требующей напряженной суровой работы, где каждый человек на счету. У меня содалось впечатление общей зажиточности прионежских крестьян. Но эта зажиточность — особого рода: не от легкости наживы, а от налаженной веками методической упорной борьбы с природою. Земля уснащена камнями — даже косить приходится вроде как бы жать, большим серпом. Расстояния пожней

дальние. Лодка — средство сообщения: на лодке везут в поле скот, на лодке возят сено и рожь, на лодках ездят в кооперативы и поселки за мукою. Люди — здоровые, сильные; гребут по 14—16 часов подряд. И мирозерцание у них лишено мелочности, докучливости. Темп жизни, как и говор,— спокойно-мерный, без суетливости, словно былинный строй. Покорность ходу вещей имеет величественно-эпический оттенок, без признаков низкопоклонства или рабства перед неведомым.

Поэтому и смена «бытов» происходит медленно, органично. Мне приходилось бывать в семьях, где жив старик — крепкий дед, а его старший сын (тоже пожилой) стоит в центре хозяйства; младший брат хозяина работает на периферии — служит рабочим по ремонту железнодорожного пути. Или: старик-отец — раскольник, а сын — селькор. Борьба идет — но идет не судорожно и не лихорадочно. Селькор, например, развитой и деловой парень, не хочет отрываться от земледелия и сельского хозяйства; порвав с отцом и старым бытом в плане суеверия, он не порвал с «соками земли», питается ими: в нем нет жажды разрушения, бахвальства, главное же — ни тени невежества! На мои вопросы о старине он дал мне любопытный ответ: «Мы, молодежь, в ней не нуждаемся, но мы ее и не презираем; мы сознаем, что надо записать и сохранить таким путем для будущих людей все, что еще осталось». Он с готовностью сообщил, что еще есть вопленицы, есть сказители, и их можно будет уговорить съездить в Ленинград...

Между прочим, он рассказал, что у них (он из погоста Шуньга) свадебный обряд до сих пор справляют по старине — текст и напевы; и даже если не идут венчаться к попу, т. е. откидывают церковный обряд, то все-таки обряд *свой* справляют, как следует! Этот парень обещал мне осенью или зимою, на досуге, записать свадебный обряд и прислать для Института. Увы: только текст! Напевы никто записать не может. Да и вообще дело с музыкальной культурой обстоит совсем плохо: она вымирает! Надо спешить с записью былин и плачей!

Сказки и всевозможные побасенки и прибаутки держатся крепче. Должен здесь же заметить, что слышанные мною от одного архангельского морехода сказки (старинные и злободневные) поразили меня, как музыканта, «интонационную композицию», синтезом слова и мелоса, тембром речи, логичностью движения ее линий, динамическим развитием и, при всем том, эпически-стройным и мерным *тоном* самого рассказа, несмотря на то, что в нем плещет жизнь и искрится меткая ирония... Вот бы зафиксировать на пластинке!.. Удивляет и привлекает своею музыкальностью и былинной напевностью, мерностью и полнозвучием даже обыденная бытовая речь, не говоря уже о речи с оттенком поучения или повествования.

Мне приходилось беседовать со стариками раскольниками. Я пораился все еще крепкой чисто моральной и даже философ-

ской основе северного раскола и не почувствовал гнета обряда. Книги еще пишутся от руки. Пишутся и иконы по старинным лицевым подлинникам. Сохранились и — по всему вероятно — могут быть собраны очень хорошие рукописи отличного письма с украшениями. Не так сложно услышать пение по крюкам и достать крюковые записи. Поскольку XVII век в русской музыке детально не изучен, постольку северная певческая культура почти совсем не изучена — даже записей старообрядческих духовных стихов раз-два и обчелся.

К сожалению, в этот раз мне не удалось услышать пения по крюкам, не удалось как следует заняться и другими видами остатков народного музыкального творчества. Была страдная пора. С утра и до позднего вечера все были в полях. Но я получил точные сведения, где вымирающая звуко-поэзия еще может быть услышана и записана. Необходим фонограф, но необходимы и музыканты, умеющие записывать на слух или свободно читающие крюки. Необходимы и средства (хотя бы небольшие), чтобы при случае купить рукописи. По небольшому числу услышанных мною напевов и увиденных крюков нот я считаю дело записи, перевода и купли памятников певческого старообрядческого искусства — спешным и важным делом. Не менее важны записи причитаний, воплей, плачей и т. п. Известная книга Барсова¹⁵⁴ преступна в том отношении, что лишает все записанное музыкальной ценности. Между тем, как мне пришлось наблюдать, все это — ряд градаций: от говорка до напева, от обнаженного ритма до ритма омузыкаленного. И если какой-либо напев сам по себе не так уж богат — архаичен, прост и более или менее типичен, то ведь прелесть главная в самой интонации, в передаче!

Здесь может помочь только фонограф. Записывая один напев, — получаешь лишь мертвую схему. Народное творчество не знает ценности только напева, самого по себе. Важно слышать, как живет этот напев в процессе интонирования, — а этого никакой записью не уловить. На Западе давно уже поняли значение фонограммархивов. Точнейшая из современных наук о музыке — сфера сравнительного музыкознания, рост которой с каждым годом становится напряженнее, — вся зиждется, по существу, на изучении материала фонограмм. Организуя секцию сравнительного музыкознания, и мы должны иметь в Институте хоть скромную музыкально-этнографическую лабораторию с фонографом...

Область песенного интонирования — интереснейшая область. Уже здесь, в Ленинграде и в его окрестностях, мои наблюдения над современной бытовой музыкой убедили меня, что сейчас центр тяжести народного музыкального творчества переместился с материала на воспроизведение. На Севере я еще больше убедился в том, что как бы ни был неинтересен (даже пошл, даже гнусен) напев какой-либо похабной частушки, в его

передачу — не только в характер, в смысл текста, но в интонацию напева! — вкладывается бездна остроумия, слуховой утонченности и звуковой динамики. Portamento, glissando, синкопы, неожиданные цезуры (Luftpausen), подчеркнутые акценты и паузы, нарастание и истаивание линий, ловкие концовки и т. д., и т. д. — все это искристое, полное жизни искусство поражает мастерством. Напев здесь — только один из элементов целого, а не главное.

Частушка на Севере, с ее «трескучим» и забористым «языком», на фоне суровых лесов, камней, тишины и мерного строя жизни и говора производит, как контраст, неотразимое впечатление. Но еще живы и старые песни. Хоровых мне слышать не пришлось, но одноголосные встречались часто. Сохранились и инструментальные пастушьи наигрыши в архаических звукорядах. В общем, материала достаточно. Не хочу, однако, быть эгоистом-музыкантом и скажу, что запись, например, свадебного обряда и даже просто современного праздничного дня в деревне, требует соединенной работы театрала, словесника и музыканта. Повторяю: материала достаточно, но добывать его нелегко: надо ходить, наблюдать, выжидать, искать случая и уметь войти в доверие.

Особенно это важно в отношении раскольников. Один из них, старик, которому я почему-то полюбился, сказал мне: «Что же! кому, ежели он не в смех возьмет, можно и пение послушать, и службу познать. Есть такие места!» Есть еще старицы с белицами — что-то вроде скитов. В Поморском крае за Повенцом встречаются еще очень строгие начетчики и блюстители былых заветов. Думаю, что беспоповскую службу еще удастся наблюдать в ее нетронутом облики. Думаю, что еще удастся набрести не на один след культуры братьев Денисовых...¹⁵⁵

Самый удобный в смысле «даваемости в руки» материал — это, конечно, материал архитектурный и вообще «изобразительный». Я был поражен, прежде всего, красотой ансамблей, т. е. спайки между фоном (природою: лес, холмы, поля, вода, острова, дальние линии берегов) и церквями, колокольнями, избами, часовнями, крестами и т. д. После, просматривая имеющиеся в различных изданиях снимки, я убедился, что снимков, стоящих внимания, действительно художественно передающих ансамбли, очень и очень мало. Например, даже изумительный Кижский погост и самый остров не нашел еще достойного воспроизведения. Иногда здание, не старое, не имеющее само по себе большой художественной ценности, так расположено, что его нельзя не снять совокупно со всем, что его окружает. В этом отношении поразительно красив вид на погост в Шуньге, испещренный малыми озерами, речками, склонами, кустарниками, большими холмами и каменистыми пригорками. Чутье северянина не обманывает его, когда он удачно расположенною деревней, домом, часовней, церковью, а иногда просто кре-

стом как бы отмечает центральную точку и побочные центры, вокруг которых смыкается или собирает себя многообразие природы. Необходимо как можно скорее зарисовать и заснять придорожные (на перекрестках — на «росстанях») и надхолмные кресты и часовни. Большинство из них уже гниет и разваливается. А между тем они стоят внимания, привлекая взор или характерностью сруба, или резьбой, или, порою, раскраскою. Мотивы орнаментов — более или менее известные. Но комбинации их открывали мне лично много неведомо затейливого. Особенно разнообразны кресты...

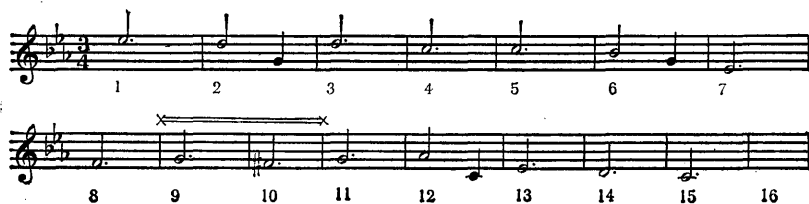
Надо заметить также, что в деревнях, в избах, можно сплошь и рядом натолкнуться на старинную утварь, на прекрасные иконы, резные кресты, эмалевые работы и т. д. Интересны разного рода ладанки. Не говоря уже о многообразии «интерьеров», о привлекательной «разделке» фасадов, самое расположение деревень и ансамбль домов всегда включает в себе достойное внимания зрелище. Если надо спешить с зарисовкой крестов, часовен, ворот, наличников, балконов и т. д., то не менее важно приобретение редчайших образцов домашней утвари и всяких вещей уходящего религиозного уклада: появились ловкие скупщики и проницательно выведывают, где что плохо лежит. Как только года через три-четыре старый бытовой уклад окончательно сдастся, все это может уйти за бесценнок в неведомые руки.

Сейчас еще можно найти места, где северное крестьянское искусство позволяет наблюдать себя в цельном облике, и с наблюдением и «охватом» всего, что еще можно найти, надо торопиться. Но не только надо брать — хорошо бы и дать! Следует очень и очень подумать и о художниках-инструкторах на местах! В новом быту заложена сильная тяга к искусству: *хотят* петь, *хотят* играть, жаждут литературы (и вовсе не только утилитарной!). И ничего нет: ни хоров, ни оркестров великорусских я не встречал. Мало кто умеет подобрать на гармошке или балалайке популярные сейчас песни. А уж записать — нечего и думать! Обучение нотам — редкость...

Да что — ноты! Поскольку мне приходилось наблюдать, и рисование поставлено из рук вон плохо! Крестьяне любят свой край, и потому даже мало удачные фотографии родных мест вызывают восторг, будет ли это только вид, или бытовая сцена, или изображение промыслов (например, рыбной ловли). Бывшая у меня известная книга Семенова-Тян-Шанского «Озерная область»¹⁵⁶ повсюду привлекала внимание. Точно так же повсюду — в чайных, на пристанях, на пароходах, на дорогах, на ночевках — я встречал людей, с радостью описывавших окрестности, сочным языком рассказывавших про природу и быт, настоятельно советовавших посетить то или иное место. И нигде ни недоброжелательства, ни хамства я не встречал.

Что касается музыкального инстинкта, то он все еще дышит здоровьем, а песенный язык сохранил черты архаического мелоса и приемы чисто диатонической обработки слуховых впечатлений. Мне приходилось непосредственно наблюдать, как переделывается на старинный лад получаемый и доходящий из города звучащий материал (увы! большей частью — премерзкий!), например, танцевальные мотивы: или диатонизируются, или вовсе выбрасываются те места, где в напеве есть хроматизм.

Я слышал мотив популярного вальса, в котором оказалось меньшее число тактов, чем полагалось бы, т. е. как бы несимметричный ритм, так как был просто-напросто выкинут хроматизованный пассаж — такты 9 и 10 не пелись:



К числу достойных внимания музыкальных явлений на Севере следует причислить колокольный звон. Приходилось встречать колокола, сделанные из прекрасного материала, — колокола «малиновой» звучности и изумительной настройки; приходилось встречать затейливые и в отношении ритмов, и в подборе тембров. Здесь тоже нужен фонограф: голая нотная схема ничего не даст слуху! С этим делом тоже надо спешить: это искусство, как мне говорили, уходит и отходит с каждым днем, и хороших образцов осталось очень мало. К сожалению, на эту сферу народной музыки вообще обращалось до сих пор очень мало внимания — совсем незаслуженно, надо сказать!

Что касается бытовой революционной музыки, то и с нею, из-за отсутствия инструкторов и нотного материала (а главное: вследствие сплошной музыкальной безграмотности), дело обстоит очень плохо.

В пути я перевидал много разного люда — и бывших солдат, и бывших рабочих, и раскольников, и селькоров, и комсомольцев, и сельских священников, и учителей школ, и крестьян-ремесленников, и торговцев, и бойких старух-хозяек, и работниц и т. д. За редкими исключениями, у всех жив здоровый художественный инстинкт, чуткое отношение к красивому виду, к красивому узору. Мастерство сохранилось главным образом в области архитектурной стройки и резьбы. «Сказ» живет, по-видимому, севернее. Иконопись, поскольку мне удалось дознаться, существует в Каргопольском уезде. Вообще посещение восточного берега озера Онега обещает много заманчивого. Мне не

удалось там побывать, потому что север Онеги и особенно западная озерно-островная часть Олонецкой губернии при внимательном обследовании и при «хождении» вглубь отнимает много времени и энергии. Край здоровый, манящий, при всей своей суровости. Надо его не только изучить в его художественно-творческом прошлом, но и найти возможность удовлетворить художественные потребности настоящего и попытаться сдвинуть с мертвой точки оцепеневшее, но не омертвевшее искусство.

Институт наш мог бы, мне кажется, решительно взяться за проведение в жизнь лозунга: изучение крестьянского искусства Севера. Я фактически убедился теперь, что это — дело насущное и что это — великолепная научная задача. Трудности ее не должны смущать. Дело идет о живой работе, о фактическом исследовании, а не о теоретизировании.

<...> Рекомендую не забывать о раскрытии понятия «искусство» (вернее, явления, а не понятия) в аспекте северорусской языковой культуры, которое предлагает — и вполне убедительно — художник Аполлинарий Васнецов в своей книге о живописи* на первой же странице: «Слово „художество“ происходит, вероятно, от слова „худоба“, что до сих пор на севере России означает все лучшее, дорогое и красивое в обиходе и, главным образом, одежда (наряд), которая, как известно, на первых ступенях проявления культуры стоит на первом месте». Но дело не только в «наряде» одежды, но и в «наряде» жилища, утвари, и «наряде» узора речи, и «наряде» интонации: орнамента напева, в особенности инструментального. Много походя по Северу, я сам в этом убедился. Крестьяне ценят в человеке умение смотреть и ценить красоту местности, постройки, бытового убранства, понимание красоты самого *уменья* в искусстве и движении и любовь к «умельцам».

Надо быть слепым, чтобы в тончайшей колоритности и яркой красочности древнерусской живописи не замечать, что эти свойства не мог не диктовать вкус народа; так обстоит дело и с красотой не только самих песенных мелодий, но и с красивой, тщательной работой над ними неведомых нам поколений «умельцев»: мастеров запевов и мастеров подголоска, техники распева и орнамента. Глухой не услышит в этом веками сложившемся опыте любви народа к художеству в звучаниях, как слепой не почувствует этой же любви к художеству в красках и наглядных ритмах в народном орнаментальном искусстве, веками сопровождавшем народную жизнь. Разумею тут душою слепых и глухих¹⁵⁷.

* См. Васнецов А. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи. Художество. М., 1908.

<...> Не говоря уже про обязательство, вытекающее из территориально-географического положения ленинградской музыкально-исследовательской работы, самая сущность и значение северной области русской бытовой музыки требуют напряженно спешного сосредоточения внимания на себе. Причины конкретны: вымирание образцов старинного творчества под ударами нового быта. Нельзя забывать, что на Севере некоторые формы народной музыкальной интонации достигли высокого совершенства и стали искусством высокого мастерства, хотя большей частью и не выходя из сферы обряда. Можно еще многое спасти, записав или сфонографировав, ибо то, что сделано (напр., А. Д. Григорьевым в его Архангельских былинах), нельзя даже считать за немногое: просто капля! Моя недавняя поездка на Север убедила меня, что музыкальная старина ушла в подполье, но что, тем не менее, люди нового быта (крестьянская молодежь) понимают культурное значение старинных форм песни, былинных напевов, причитаний и т. п. и сознают необходимость записи безвозвратно уходящих интонаций. Сами они не могут этого сделать. Но пойти навстречу и помочь готовы. Записать же есть что: от колокольного звона до причета на погосте, от краткой своеобразно переработанной современной частушки до раскольниковского стиха. Еще сохранился с песнями свадебный обряд, причем (любопытная подробность) его справляют как следует по старине, *минуя* церковный обряд (что метко угадал и воплотил Стравинский в своей «Свадебке»). Обособленность Севера способствовала живучести, сохранению и отбору наиболее ценных форм музыки крестьянского быта и наиболее архаических. Впрочем, там музыкальному исследователю интересны не только остатки песен и былинных сказов,— там ритм, темп и колорит бытовой речевой интонации равно поражают напевностью и музыкальной осмысленностью*. Скажу еще, что наблюдения мои не раз открывали упорство традиционной старинной и, прибавлю, вполне естественной для Севера системы интонирования в простейших архаических ладах: даже продукты современной городской «жанровой» уличной музыки преобразовываются в диатонически архаизованные напевы. А буде какой не поддается, из него выкидывают те такты, которые своим нелепым хроматизмом оскорбляют слух певца!

Призывом к спешному фиксированию и изучению этого искусства, и если, кто не боится трудностей пути, к изучению там на месте, среди соответствующей обстановки (ибо народная

* Что касается поэзии, то сказка Севера, услышанная в ее живой интонации, представляется мне музыкальной композицией совершеннейшей формы.

песня тесно связана со всем строем интонаций окружающей ее среды), кончаю я статью, в полной надежде на пышный расцвет русской музыки и на дружную посильную работу всех исследователей ее, в союзе с исследователями остальных областей русского искусствознания.

О ЗАДАЧАХ МУЗЫКАНТОВ В ФОЛЬКЛОРНОЙ ЭКСПЕДИЦИИ ¹⁵⁹

Музыкальная сторона предполагаемой ГИИИ экспедиции на Север содержит два уклона: первый — к совместным заданиям со словесным и театральным отделениями, второй — к самостоятельным заданиям. Совместная работа со словесниками должна протекать во многих областях, начиная от взаимной помощи в записи песен и кончая наблюдениями над музыкальными свойствами и особенностями речевой интонации — проблема, крайне остро поставленная в русской музыке еще Мусоргским (правда, для чисто творческих, а не научных целей), а теперь интересующая и музыковедов, и филологов как у нас, так и на Западе.

Работа музыкантов с сотрудниками театрального отделения пойдет — что вполне естественно — по линии совместного наблюдения и записи сохранившихся действий и обрядов (например, свадебного), в которых театральное начало так неотделимо от музыкального, что было бы большим упущением при столь благоприятных условиях как общеинститутская экспедиция не наладить тесной связи сотрудников различных отделений.

Что касается чисто музыкальных заданий, то они настолько велики и обширны, что — я полагаю — необходимо будет на первых порах ограничиться сравнительно скромными. Прежде всего, конечно, необходимо записать (и непременно двойной системой записи: фонограф и от руки, т. е. запечатлеть фонографом более ценное, как дополнение записи от руки) напевы не только «досельных» песен, но и современных частушек, в интонации которых мне довелось наблюдать поразительно ценные приемы и оригинальную манеру, так что пошлейший мотив приобретает художественную ценность. Кроме того, безусловно необходимо обратить внимание на то, с чем раньше особенно мало считались: записывать не только напевы песен или былин или духовных стихов, но причитаний, кличей, заговоров и — особенно — остатков инструментальной импровизации, включая всевозможные наигрыши, словом, все то, что раньше большей частью считалось недостойной внимания мелочью.

Надо сказать прямо, что предпринимавшиеся раньше экспедиции за народным музыкальным богатством на Север, за небольшими исключениями, страдали двумя существеннейшими недостатками: записывалось то, что эстетически удовлетворяло

тонкий и изощренный слух ехавшего композитора, т. е. то, что было интересно в своей рельефной законченности и завершенности, а не то, что является научно ценным в эволюции мелоса, хотя бы само по себе это было продуктом переходного момента или же казалось грубым нарушением школьных правил музыкальной композиции. Затем, в самой записи — вследствие указанного взгляда — стремились не столько охватить ход развития крестьянского песенного искусства и вообще народной музыкальной интонации, сколько возможно полнее представить одну какую-либо сторону или тот или другой особенно развившийся вид. В итоге все, что получалось, страдало однобокостью.

Теперь, когда проблема мелоса и эволюции мелодического строя композиции является очередной — и не только у исследователей музыки, но и в музыкальном творчестве, наша экспедиция должна быть в полной мере научно-исследовательской в музыкальном плане экспедицией, т. е. идти не от личных эстетских чисто вкусовых стремлений к записи отдельных частных явлений, а от определенных заданий общемusикально-исследовательского порядка: вести наблюдения и запись таким образом, чтобы отмечать все ценное, характеризующее процесс, ход развития народного музыкального искусства, и чтобы заполнить по возможности ужасные пробелы в имеющемся материале, где целые интереснейшие области (например, причеты и инструментальные импровизации) почти совершенно отсутствуют. Только тогда, хоть отчасти, можно будет получить настоящее понятие о громадной роли музыкального творчества в народном искусстве вообще и о значении музыкального начала во всем быту и во всей жизни Севера. Что касается местностей, в которые надлежало бы на первых порах поехать и их обследовать, то я полагаю, на основе личных наблюдений, что прежде всего надо обратить внимание на Прионежье, на его западную часть (вплоть до углубления для-ради интересных аналогий в Карелию) и на северную. Это области, в которых процесс иставания «досельного» искусства совершается с наибольшей быстротой. Если же останется еще время и возможности, то, безусловно, необходимо будет нащупать почти девственную в отношении современной культуры область восточного побережья Онежского озера, включая Каргополь, и затем спуститься по реке Онеге — с ее верховьев — до Белого моря¹⁶⁰.

В заключение должен еще добавить, что помимо записей и наблюдений в Онежском крае можно встретить собирателей с уже скопленным музыкальным материалом, который ждет критической оценки и... приобретения.

*Фрагменты работ, посвященные музыке
устной традиции разных народов*

ГРЕЧЕСКАЯ МУЗЫКА¹

История греческой музыки, строго говоря, пока неосуществима, ибо не сохранилось объекта истории, т. е. такого количества реальных памятников, которые давали бы возможность исследователю восстановить целиком эволюцию греческой музыки, изучая ее самое, самый характер ее звучаний, а не свидетельства о ней и не одни только теоретические воззрения и трактаты. До сих пор найдено и расшифровано очень ничтожное число образцов греческой музыки, но и они либо с пропусками, либо же очень короткие (а кроме того, есть среди них и сомнительные).

⟨...⟩ Народные песни новой Греции испытали на себе влияние византийского литургического пения, итальянской народной мелодики (на западном побережье Греции и на Ионийских островах) и турецкой песни (на побережье Малой Азии). В XIX веке в Греции еще встречались преемники древних рапсодов, певцы традиционных сказаний, как, например, песни о падении Константинополя. Это была монотонная речитация в пределах узкого диапазона под аккомпанемент упрощенной лиры. В современной Греции еще удержались песни хороводные (под названием «трагудия ту хору»), носящие характер баллад и сопровождающиеся медленным танцем, песни любовные, весенние (встреча ласточек), поющие на дистихи (из двух пятнадцатислоговых стихов), и др. Мелодии греческих песен построены или на звукорядах с увеличенной секундой (турецкое или арабское влияние) или на диатонических ладах с преобладанием эолийского лада (натурального минора, древнегреческого гиподорийского лада). Часто встречаются мелизматические украшения восточного типа. Ритм песен нередко сложен и неправилен. ⟨...⟩

ГРЕЧЕСКАЯ МУЗЫКА И КУЛЬТУРА СРЕДИЗЕМНОМОРЬЯ

Наши познания музыкальной культуры Средиземноморья в отношении интонационном и скудны и неустойчивы, что очень жаль, ибо там — зори европейской музыкальной культуры.

О музыке Греции написано много, и можно еще написать много. Но что это?.. Не очень понятно, качественно и технически, каким было пение греков и какова была вокальная упругость интервала... Конечно, судя по греческому учению об это-се, слух античности стоял на высокой стадии в отношении различения интонационного смысла каждого отдельного лада. Но ведь дошедшие до нас характеристики этоса античных ладов могли быть остатками первобытной магии священных формул заклинаний, связанными с теми или иными традиционными песнями, бережно хранимыми. А насколько, до каких пор и вообще когда эти этические качества ладов были формами живого восприятия именно так интонируемой музыки, — утверждать ничего точного нельзя. <...> Только вдумчивое изучение практики народного творчества, переведенное из стадии акустических измерений в стадию осознания художественно-интонационного процесса, — разумею изучение в условиях живого звучания, еще наличествующего в условиях нашего времени, — поможет услышать то, о чем размышляет Аристоксен (род. около 354 г. до н. э.), самый чуткий к происходящим в музыке интонационным явлениям греческий писатель². Его «Элементы гармонии» и отрывки из «Элементов ритмики» действительно помогают уяснить многое в эволюции *слышания* и в практике живого звучания.

В период рассеяния античной культуры и соприкосновения с Востоком поздней античности шло синтетическое новообразование музыкальных интонационных культур в центрах образованности тогдашнего мира...

<...> Есть полные основания предполагать, что с первых веков существования христианских общин происходил сложный процесс переосмысления музыкальных интонаций всего присредиземноморского мира...

Кризис интонаций лирики Средиземноморья в условиях и свойствах музыки устной традиции — так можно определить происходивший процесс переоценки и переплавки в новый эмоциональный строй наиболее для этого приспособленных и доступных сознанию христианской массы лирических напевов параллельно новому мелодическому творчеству...³

Стадии эволюции этой кризисной поры в культурах поэзии и песнопевческой * лирики Средиземноморья проследить невоз-

* Я потому пользуюсь термином «песнопение» (мелопея) и эпитетом «певческий» вместо «мелодия», «мелодический», что сущность этой лирики — *ритмоинтонация*. Обнаружить раскрытие чисто музыкальных закономерностей мелоса пока невозможно...

можно — ведь это едва ли не шесть веков. Масштабы и пространства неодолимые, а музыкально-интонационный материал приходится восстанавливать назад по аналогиям с последующими явлениями. Кроме того, неведом музыкальный фольклор, т. е. интонационная опора для исследователя слуховых навыков и культуры слышания. И еще «прорыв» — «сфера туманностей»: инструментальные интонации тех далеких веков! Что касается различного рода движущих сил в этой длительной интонационной революции, то позволю себе высказать одно предположение: сочетание слово-звука, *ритмоинтонация*, откуда и произошло потом многообразие вокальных жанров, является самостоятельным искусством...⁴

Средиземноморская музыкальная культура вплоть до завершения первого более или менее ясно наблюдаемого «кризиса интонаций», т. е. до создания системы «григорианского хора-ла», была синкретическим искусством «ритмоинтонации», в котором слово и тон сливались неразрывно...⁵

⟨...⟩ Мы вместе с П. П. Сувчинским организовали выпуск литературно-музыкальных сборников «Мелос». Почему «Мелос»? Мне думалось, что еще в Средиземноморской культуре и особенно в Греции родилось параллельное «логосу» слуховое постижение музыкальных явлений, обусловившее своеобразно греческий критерий напевов — ладовый этос. Я не рисковал назвать сборники «Мелодия», потому что о мелодии в европейском смысле слова в условиях средиземноморской культуры звука и слуха трудно было мыслить — во всяком случае, при наших сведениях о греческой музыке в отношении слуховых навыков и впечатлений. Осмеливаюсь сказать, что даже Аристоксен точной формулировке еще не поддается.

Содержание понятия интонация мне тоже не раскрывалось тогда в полной мере. Итак, я остановился на названии «Мелос», в чем для меня акцентировалось смысловое познавательное *проявление* музыки в ее мелодической (ладовая культура распевов) — преимущественно — природе, т. е. в поступательном движении звуков. Кроме того, «Мелос» объединял в себе и музыку устной традиции. Ряд видных знатоков античности тоже одобрил такое название сборников⁶.

⟨...⟩ Мелос — основа музыкальной динамики. Не пошлая мелодика, сама обусловленная тонико-доминантовой гармонической формулой, а песенно-напряженное мелодическое начало, из которого исходит вся великая музыкальная культура Востока.

Культура, питавшая и средиземноморское побережье и равнины Восточной Европы. Не пришло ли время, когда западно-европейское музыкальное искусство опять, как на заре своей истории, должно получить оздоровление у истоков мелоса?⁷

Напрасным делом было бы искать точной датировки народных песен, точно так же как определять имена их авторов. В особенности это немыслимо в отношении народных песен средневековья, которых сохранилось очень мало и которые не содержат никаких указаний ни на свое происхождение, ни на авторов. Но есть данные предполагать, что когда в народную среду стали проникать мелодии григорианского хора или песни рыцарства, то воспринимаемые напевы упрощались, изменялись и часть [их] становилась совершеннее: мелодический элемент, переходя в уста народа, становился более певучим.

На первых порах своего возникновения средневековые народные песни европейских континентальных стран мало отличаются от песен культовых. Лады, мелодические формулы — почти родственны. Часто одна и та же мелодия служит для религиозного и для светского текста. Что означает это? Дело в том, что здесь мы имеем дело с процессом усвоения и поглощения христианизированными массами мелоса григорианского хора, напитавшего литургию и вскормившего и народное пение. Но этот процесс отнюдь не утверждает полного приматства григорианского хора в образовании народного европейского мелоса. Во-первых, мы не знаем, что пели до него племена и народы Европы в период своего оседания после великого переворота (падение Римской империи, эпоха переселений) и в период образования европейских наций, а во-вторых, последующие стадии развития народной, особенно танцевальной, песни обнаруживают в ней элементы интонационные и ритмические, не укладывающиеся в систему и практику григорианского хора. Неизвестно, например, вырастает ли тяготение к мажорному ладу и инстинктивное стремление сделать его господствующим из предпосылок, имевшихся в исконной языческой песенной культуре осевших племен, или оно есть результат постепенной ассимиляции народными массами мелоса григорианского хора — и только?

Так, например, народу франков с 799 года, — на это указывают зальцбургские статуты, — было дозволено участие в пении «Kyrie eleison» (господи, помилуй) во время похорон и всяческих торжественных процессий. И вот «Kyrie eleison» становится чем-то вроде всенародной молитвы. Крестьянин, волоча плуг, ремесленник, упражняясь в своем ремесле, привыкли это напевать. Латинские культовые тексты начали заменяться словами простонародной латыни. Самостоятельные народные напевы стали вырисовываться среди извне данных мелодий, но точкой опоры и заключением им служило все то же обращение или воззвание «Kyrie eleison». Переводы и переработка латинских гимнов и секвенций доставили еще новый материал народному творчеству. Возникли народные текстовые и музыкальные вер-

сии многих песнопений. Дальнейший сильный толчок народной музыке дали крестовые походы (XII век).

Большая часть народных мелодий средневековья базируется на фригийском и дорийском (близком к нашему минору) и на лидийском и миксолийском (близком к нашему мажору) ладах. Они диатоничны и, благодаря отсутствию хроматических полутонов, приближаются к системе григорианских напевов. Хроматизм, сообщающий мелодии сходство со стоном, им неведом. Их суровая простота граничит для нас с сухостью, но она же предохраняет средневековые песни от всякой сентиментальности. Выражение чувства горя никогда не становится в них изнеженным, но и не поражает излишком силы или нервного напряжения.

Самые ранние сведения о народной музыке средних веков имеются в трактате Иоанна де Грохео, который, по всей вероятности, был профессором Парижского университета в начале XIV столетия. Он различает две группы песен: *Cantus* и *Cantilenae*. *Cantus* — более речитативное пение, *Cantilenae* — песни с более ярко выраженным мелодическим элементом. Вторая из этих групп и включает народную песню. Ее музыкальные формы следующие: *Rotunda* — рондо, которые поют парни и девушки в Нормандии на праздниках и пиршествах; *Stantipes* — эстампиды и *Ductia* — дукции — инструментально-танцевальные и хоровые песни, в которых проявляется живое ритмическое чувство и чисто галльская мелодическая грация.

Кроме того, по музыкально-поэтическому содержанию можно выделить еще несколько видов песен: баллады и романсы, песни сатирические и любовные (приветствия — прообразы серенад и песни разлуки), песни застольные, колыбельные, изящно-пасторальные и грубо-деревенские, песни детские и девичьи, солдатские и матросские песни, песни ремесленников и рабочих. Словом, весь городской и деревенский быт той эпохи находил свое отражение в песенной лирике.

Сюжеты общие, но трактуются музыкально и поэтически по-своему в различных странах: в Бретани и в Провансе, в Шотландии и в Англии, в Каталонии и Дании. Мелодии постоянно странствуют, и один и тот же напев во Фландрии может иметь иной текст, чем в Пуату. Но Англия уже издавна специализируется на балладах, а Испания на эпических романсах.

Система версификации французской песни основана на ас-сонансах. Форму песен трудно вклинить в точные рамки. Обычно ярким признаком народности происхождения песни служит наличие рефрена-припева из одного или двух стихов. Порой рефрен не имеет смыслового значения, и цель его — вызвать комический эффект повторением одних и тех же слогов или звукоподражательных слов.

Можно подметить у отдельных видов песен характерные вступления и концовки, а также повторяющиеся и общие мело-

дические комплексы («попевки») внутри периодов. Так, начальный скачок на квинту вверх — один из типичных оборотов народной музыки средних веков (особенно часто он встречается в пастурелях) — мог перейти туда из григорианского мелоса. Трубадуры пользовались рефренами народных песен и нередко вставляли их в свои куртуазные мелодии. Кроме того, в очень многих произведениях полифонической музыки XV—XVI веков встречаются в качестве «тенора» — мелодического фундамента — темы народного происхождения. Наконец, стали появляться произведения с заимствованными народными мелодиями уже не в качестве опоры только, а в качестве тематического материала. Например, композитор Жоскен Дебре (1450—1521) написал одну из своих четырехголосных песен на мотив солдатской песни, которая была тогда очень распространена в различных провинциях Франции, а Гейнрих Изаак (ок. 1450—1527) переработал ее в виде свободной транскрипции для органа.

По всем этим данным удастся восстановить фрагменты старинной песни Франции.

Гораздо лучше французской известна немецкая народная песня, бывшая объектом многочисленных изысканий. В общем немецкая средневековая народная песня гораздо теснее связана с мелосом образованных классов, чем французская песня того же времени — с искусством трубадуров. Можно сказать, что в создании немецкой песни участвует весь народ. Песня отражает всю социальную жизнь, откуда и проистекает ее сила и красота. Народная песня, безыскусственная, веселая и бодрая, радует сильнее, нежели пение миннезингеров. Ее мелодия часто оканчивается широким орнаментным узором, где проявлению чувства дается полная возможность. Обычно напев тесно связан с текстом и подкрепляет рифмы и кадансы стиха. Конструкция песен, несмотря на простоту свою, свидетельствует о здоровом архитектурном чутье. О том же говорят прекрасные мелодические пропорции, а также разнообразные и властные ритмы. Размеры часто меняются. Под этими, с виду произвольными, ритмическими образованиями скрывается глубокий источник энергии.

Нельзя оставаться равнодушным перед живостью старинных народных песен после целого века некоторого формализма, к которому нас приучила наша инструментальная музыка.

В Германии, так же как и во Франции, много песен средних веков сохранилось благодаря тому, что ими как материалом пользовались композиторы полифонической музыки. Но пока они оставались в виде одноголосных песен, их хранила лишь устная традиция. Странствующий люд — ваганты, которых так много бродило по трактам и проселкам (комедианты, певцы и инструменталисты, клирики и студенты), содействовали распространению песен, пока ученые музыканты не начали перекла-

дывать их на три и четыре голоса, притом очень часто для произведений на религиозные тексты. Бесчисленные светские напевы сохранились поэтому благодаря лишь такой их трансформации. Этот процесс, известный уже и раньше, особенно широко происходил в эпоху Реформации. Первое собрание немецких песен — как аранжированных, так и одноголосных — ценнейший «Lochheimer Liederbuch» («Лохаймский песенник») половины XV века. За ним последовали другие сборники.

В XVI веке появляются уже значительные напечатанные собрания песен и происходит новый вторичный расцвет немецкой народной песни, который таким образом следует за великолепным и пышным цветением ее в XIV столетии.

Этот вторичный расцвет был вызван великим идейным переворотом в эпоху Гуманизма и Реформации.

[НАРОДНАЯ МУЗЫКА В СРЕДНИЕ ВЕКА]⁹

<...> Музыка образованного сословия уже с XI века, если не раньше, стала питаться не одними уже высухавшими соками григорианского хора, а шедшими из народных источников (главным образом из песен-танцев), из музыкальной практики бродячего люда (ваганты) и из чисто бытовых потребностей («звуковая сигнализация») материалом. Картина, нарисованная Мозером, убеждает нас прежде всего в том, как глубоко в народных слоях коренятся первоисточки западно-европейской, в данном случае, германской музыкально-инструментальной культуры, и насколько она, по существу своему, демократична с самых первых шагов своих. Среди русских ученых мало кого привлекала область музыкальной культуры. Филологи и этнографы привыкли оперировать, имея дело с народным творчеством, только со словом. Только в поразительно проницательных трудах А. Н. Веселовского музыкант-исследователь, внимательно их изучая, может почерпнуть много ценного, помогающего ориентироваться. Для понимания исходных моментов эволюции западно-европейской культуры все еще незаменимой является глава «Святочные маски и скоморохи» в работе его «Разыскания в области русских духовных стихов». Возникает даже соблазнительное предположение, что родоначальником «мирских» певцов и инструменталистов явился все тот же «универсальный актер на все руки» потешник-мим. Другой отличной работой на русском языке, проясняющей перспективы музыки средних веков, не будучи специально-музыкальным исследованием, является книга академика В. Ф. Шишмарева «Лирика и лирики позднего средневековья».

<...> Я с уверенностью утверждаю, что в музыкознании и у нас, и в Европе отводилось чрезвычайно мало места... вопросам «музыкальной колонизации» (пути распространения музыки,

«странствования и превращения» напевов; идеи музыкального национализма и универсализма; музыкально-интернациональные объединения; представления о музыке как едином языке человечества; музыка устной традиции и ее пропаганда...). <...> Кроме того, в отношении музыкального народного творчества особенно поучительны выводы школы Сиверса и, отчасти, работы Рутца¹⁰.

<...> Бытовая музыкальная практика шла вперед, ища новых и новых средств выражения, вслед за изменившимся ритмом и темпом жизни. И любопытно, что каждый социальный слой имел своих профессионалов-исполнителей: власть — своих, народ — своих. Даже в среде «бродячих» музыкантов стали постепенно выделяться городские музыканты-чиновники — «городские дудошники» и особая категория «покровительствуемых вагантов». Строго говоря, с момента «оседания» (стремления к оседлости) странствующего люда (надо помнить о всесторонних дарованиях каждого бродячего «мима», «потешника», «шпильмана», «жонглера» и т. д.) и выделения из него музыкантов-профессионалов начинается эволюция западно-европейской городской музыкальной культуры.

<...> Музыка должна служить самым первичным и элементарным потребностям социального организма: по природе своей, обладая драгоценным свойством «зычно» нарушать молчание, она вошла как необходимейший элемент в систему сигнализации. Замковые горнисты и литавристы, городские барабанщики, трубачи и дудошники, сторожевой набатный колокол, башенные часы, рог ночного дозора и т. д. — вот различные, но служащие одной и той же цели деятели и факторы: или предупреждать, или напоминать. Села и деревни, конечно, тоже знали и знают свою систему «музыкальной сигнализации». И ведь сколько красивого материала дали так называемой художественной музыке военные и охотничьи фанфары, пастушечьи наигрыши, базарные и уличные кличи, колокольные гармонии и полиритмия! Но уже в использовании музыки для зова, призыва, предуведомления об опасности, напоминания о времени дня или ночи, для скликания животных и людей, для устрашения (музыка при экзекуциях) и принуждения (ритмы и интонации рабочих песен) кроется признание за ней одного из главных, а в социальном плане главного ее свойства — импульса к объединению и обобществлению чувств и поступков.

[ИЗ ОЧЕРКОВ ОБ АРМЕНИИ]¹¹

<...> Я... нахожусь в стране, история путевых дорог которой наводила мысли на Передний Восток Азии к тому средиземноморскому «лукоморью», которое так своеобразно-легендарно было обжито человечеством...

В былые дни и годы моей личной жизни, посвящая мои тогдашние предвкушения знаний пропилеям к занятиям историей культуры Средиземноморья и пытаюсь знакомиться с языками Ближнего Востока, я был особенно взволнован судьбами Армении и ее народа. По мере появления трудов об Армении на русском языке, я жадно штудировал их.

Будучи начинающим музыкантом, я краем ушей улавливал фрагменты армянского мелоса, особенно культового, и очень восхищался его суровой архаикой, пронесенной народом сквозь теснины наслоений и сохранившей в основах своих девственный облик Прекрасной Дамы — мелодии эпох музыкального становления человеческого сознания, когда люди, еще дети умом, научились уже связывать голосом опорные точки интервалом, словно циркулем, четко нацарапывая их, чтобы хранить в памяти. Вероятно, интуитивно, но с каким-то глубоко юношеским трепетом я начал вникать в мелодию религиозного культа древней Армении и улавливать ее суровые и сурово колорированные напевы, которые даже в своей горизонтالي одноголосия сперва казались мне плавным последованием колонн, настолько весомым слышался отдельный тон.

⟨...⟩ Я слышал в своем сознании наиболее памятные и любимые мною напевы, прекрасные в своей архаической обнаженности древнеармянского мелоса...

⟨...⟩ Старые заповеди эстетики чувства меры, т. е., что роскошь плюс роскошь и еще раз роскошь красочности в музыке, как и во всяком искусстве, требует глубоких контрастов. Это знали наши классики русской музыки о Востоке и знают музыканты Востока...

КОНЦЕРТ АРМЯНО-ПЕРСИДСКОЙ МУЗЫКИ ¹²

Концерт армяно-персидской музыки в Обществе камерной музыки при участии А. Оганезашвили, Бала Меликяна, Г. Еганяна, А. Багманяна и Г. Шулаверци оказался крайне интересным и глубоко поучительным. Перед нами воочию раскрылась богатейшая и, несомненно, живая, полная сил музыкальная культура, в которой есть еще чему развиваться и есть чем привлекать к себе. И в отношении концертно-виртуозном и в отношении возвышенного музыкально-созерцательного строя мышления, в области жанровой песни и танца и в области лирической чисто инструментальной импровизации — все исполненное на этом концерте свидетельствовало о несомненном творческом содержании и проникновенной эмоциональной насыщенности музыки. Говорю о творческом содержании в том смысле, что здесь — и в характере произведений, и в стиле исполнения — чувствуется биение жизненного пульса и дыхания современного, понятного нам, глубоко человеческого строя жизнеощу-

щений, а не одно только вековое мастерство, сохранившееся путем передачи от поколения к поколению технических приемов и навыков.

Так приятно и радостно было осязать в живом, чутком исполнении утонченнейшую культуру звука. Игра на кеманче Оганезашвили именно по своей глубокой артистичной природе, когда можно говорить о том, что исполнитель холит и нежит каждое звучание,— вызывает в памяти образы таких великих европейских утонченнейших художников звука, как Дебюсси и Скрябин. Я сравниваю не личные особенности творчества и произведения, а атмосферу артистизма и утонченнейшего звукоощущения, окутывавшую их.

Чему же учит и что дает нам армяно-персидская музыка устной традиции? Прежде всего, богатейшую культуру мелоса, несомненно глубоко древнюю, сложную и многоветвистую, но все еще цветущую. В этом прекрасном, как персидские миниатюры и персидская поэзия, развитом мелосе слух находит чарующие по своему изысканному рисунку орнаменты и обнаруживает удивительное разнообразие приемов развертывания и продвижения основных инструментально-мелодических узоров и попевок.

Культуре мелоса сопутствует столь же богатая и столь же утонченнейшая культура ритма. Европейский слух попадает в лабиринт звуколиний и сказочно-причудливый мир звукосоотношений и длительностей: в творчество ритмов. В сложной игре их чувствуется безусловная закономерность, и вместе с тем так дорожишь ощущениями постоянной новизны, неожиданности и разнообразия, в которые вовлекает это искусство, столь *на вид* ограниченное средствами и столь *на деле* интенсивно содержательное и многообразное.

Интонации и ритмы армяно-персидской культуры — не абстрактно формального характера. Они тесно спаяны с материалом, характером и строем воспроизводящих их инструментов. И если игра соло раскрывает перед нами интереснейшие приемы завоевания внимания слушателей яркими, сочными и блестящими сопротивлениями или глубоко проникновенной напевностью и благородством звучаний, то едва ли не в большей мере завлекает изумительная культура ансамбля с происхождением изысканнейших ритмов и интонаций ударных инструментов.

Показанное трио (кеманча, тар и дайра) является исключительно совершенным и уравновешенным и вместе с тем выразительно напевным и красочным ансамблем, в котором соприкасаются друг с другом три сферы интонаций.

Можно очень долго и много говорить о впечатлениях, вынесенных из концерта, о котором идет речь. Это действительно редкий и в полном смысле *показательный* концерт, потому что в нем действительно было *что* показать.

⟨...⟩ Глинка понимал, что без изучения языка *интонационно* не доберешься до народной *сущности* и в музыке и что только интонационное обоснованное слушание и изучение народной песни поможет ему уяснить, где и в чем заключается подлинное народно-национальное содержание, то *свое*, что делает испанскую музыку явлением глубоко своеобразным и в то же время настолько привлекательным для всей европейской культуры... что тогда уже успел создаться распространенный «испанский стиль», где испанское рассматривалось сквозь призму итальянской музыки и Парижа, особенно парижской эстрады и бульваров.

Теперь, даже на расстоянии ста лет, видно, как мало сдвинулось изучение народной испанской музыки и как самим испанским композиторам оказалось трудным сочетать овладение передовой европейской музыкальной техникой с одновременным сохранением основных ритмоинтонационных и колористических свойств — природы и души, характера, а также своеобразного техницизма испанского народного музыкального творчества.

Что такое испанская музыка с музыкальной точки зрения и почему она волнует каждого: и знатока, и простое, не знакомое с тонкостями музыкального художественного восприятия сознание? Дело в том, что благодаря сложным и в то же время благоприятным для музыки историческим явлениям в Испании произошло тесное слияние интонационных культур, т. е. культур слуха человеческого (слуха как явления общественного сознания, разумеется, а не физиологического фактора) — ритма и звучания речи — и музыкального; слияние, в котором народное общечеловеческое эмоционально-смысловое содержание проявилось вне всякого деления на Восток и Запад, христианство и магометанство, Европу и Азию и тому подобные загородки.

Народ — человечество — музыка как одно из проявлений народно-общественного сознания, но в такой *своей* — испанской — окраске, которая *не обособляет, а объединяет* восприятие множества самых различных по убеждениям, состоянию и вкусам *людей*, — вот где и в чем сущность этой изумительной музыкальной в корне народной культуры. Вот что к ней влечет!

Эта культура, именно в силу ее глубокой народности, индивидуально обобществляет общечеловеческие эмоции в сугубо страстной и знойной интонации, и пластику и трудовую дисциплину человеческого тела в гибкой, чуткой ритмике. В ее песнях сколько отражения пережитых народом скорбей и радостей, мыслей о жизни и смерти, страдании и воли! И это все — народно-индивидуально, ибо остро, глубоко пережито, но отнюдь не обособлено *индивидуалистично*, потому что отражает подлинную действительность.

Вряд ли Глинка мог так рассуждать, но так чувствовать он мог. Оттого его инстинктивно влекла Испания...

[НАПЕВЫ И НАИГРЫШИ НОРВЕГИИ]

Родина Грига — сказочная северная страна Норвегия. Музыка его вскормлена и вспоена народным мировоззрением, народными сказаниями, былинами, песнями и плясками. И нет лучше пути к постижению норвежского народного духа, чем путь через музыку, т. е. готовность и стремление свыкнуться с задушевными, искренними и простыми напевами музыки Грига. Напевы эти — то сурово-скорбные, то нежно-печальные, то заодно-веселые, бодрые и радующие — отражают в себе впечатления от жизни среди своеобразно прекрасной природы Норвегии, природы — одолеть которую и подчинить себе людям было не так-то легко. Зато деятельный, сильный и смелый народ растет, вдыхая свежесть горных пастбищ и терпкое дуновение морского ветра, оживляя гулом и шумом живой человеческой деятельности сосредоточенное оцепенение словно застывших и уснувших великанов — диких скал; переживая год за годом тягостное томление долгих-долгих северных зимних ночей, осенние бури, стужи и холодный свет небесного сияния. Конечно, в связи с преобладанием вокруг унылых, печальных, суровых и мрачных картин и напевы людские становятся сосредоточеннее, угрюмее и скорбнее. По ним разливается тихая дума-скорбь и несравнимы они с пышными легкомысленными напевами радостно-светлой Италии. Темный покров ночи и непроницаемая мгла туманов, неприступность седых утесов и скал, мрак и холод их пещер вызывают в воображении северянина-норвежца образы чуждых человеку и порой враждебных ему неведомых сил. Норвежец населяет мир, горный и подземный, сказочными существами — великанами и карликами, — ревниво оберегающими свое царство и сулящими гибель смельчаку, который попытался бы к ним проникнуть.

Но чем мрачнее зимний и осенний быт, чем злее и угрюмее холодная природа, тем больше закаляются люди в борьбе, тем восторженнее и радостнее встречают они весну и сильнее ценят и почитают солнце. И напевы норвежцев, где дышит могучая светлая сила тепла, разгоняющая все, что враждебно жизни, и зовущая к смелой схватке с суровой судьбой — эти напевы волей-неволей вовлекают слушателя в мир яркого и шумного веселья, бодрят своим отчеканенным, отточенным зазорным плясовым складом и ярко расстилают перед взором пестро сменяющиеся картины народных весенних праздников, гуляний, игрищ, хороводов, свадебных обрядов — от всплеск светлой весенней радости до удали пьяного разгула! Нет уголка народной жизни, нет доли душевного переживания, кото-

рые не нашли бы своего воплощения в песне и музыке норвежца¹⁴.

⟨...⟩ Пьеса: «Думы Хавара Гибоэнса на Отерхольдском мосту» в духе Springdans'a — в «лидийской расцветке» ре мажора насыщена вводнотонными трелями. Это один из остроумнейших, увлекательнейших образцов напряженно вариантного импульсивного искусства «выращивания» музыкальных побегов из простейшего инструментального наигрыша, который в свою очередь рождается из «трелевого» вращения полутонов около тоники и доминанты. Прелесть «игры» заключается еще и в том, что слух колеблется между «узнаванием» — тоника ли это или доминанта при каждом их чередовании, потому что сцеплены две тональности в квинтовом отношении и тоника одной превращается в доминанту родственной и обратно *. Тут эти качества искрятся ослепительно. Вероятно, как раз данный наигрыш и его способность без конца, оstinatно, «вращаться волчком» или в вихревом движении принадлежит к числу тех, о которых в народе сложились занятные легенды, что тут не без заимствования подобного искусства у самого черта и что, раз начав играть и, так сказать, «выбалтывать тайну», скрипач уже не может остановиться и, как одержимый, должен играть без остановки до изнеможения. Или что можно десять подобных напевов передавать друг другу со слуха на слух, но с одиннадцатым, подслушанным и выкраденным у дьявола (Nix) при особых условиях, надо вести себя осторожнее, ибо играть его — небезопасно для жизни. Зато это такой напев, что тот, кто его знает, может заставить плясать лес и горы!.. Так было ярко мастерство скрипачей-импровизаторов и так восхищало оно слушателей, что их воображение в свою очередь вступало в соревнование с звукоигровой изобретательностью «искусников» и сплетало сеть словесных ритмических узоров из своих ярких впечатлений.

⟨...⟩ Халлинги, танцы, завораживающие слух блеском ритмической находчивости и интонационной свежестью. Григ с большим увлечением и любовью сочинял халлинги на всем своем творческом пути. И здесь, в последнем глубоко крестьянском цикле, он отвел этой танцевальной национальнейшей форме много места и внимания, конечно, благодаря раскрывающимся в напевах, попевках, наигрышах и особенно в ритмике халлингов характерным чертам норвежского крестьянина — инициативного, предприимчивого, умеющего и целесообразно-здрово потрудиться и сочно отдохнуть.

⟨...⟩ Весь халлинг — музыка, которой хочется и есть чем покрасоваться, как и исполнителю танца: гибкостью и узорчатостью движений, ловкостью и неожиданностью оборотов и

* Таков и всегда «гармонический» смысл лидийского (европейского) лада, т. е. перемещивость значения опорных точек!

«фигур», вообще молодечеством и обнаружением силы в строгой закономерности ритма.

⟨...⟩ Энергия, ловкость, сметливость, предприимчивость — вот основные качества халлинга как мужского танца, качества, которые могли только в соответственной народной среде выработаться и закрепиться в художественных образах и закономернейших формах пластики танца и отвечающей ей музыки¹⁵.

[О ТАТАРСКОЙ ПЕНТАТОНИКЕ]

Самое значительное для моего слухового развития событие заключалось в живом творческом познании пентатоники, до того времени остававшейся для меня мертвым звукорядом, вернее, зашифрованным звукорядом в облике так называемой «китайской гаммы». Я приучил слух свой строго различать ступени этого звукоряда, и для меня вскоре стало интонационно не безразличным, с какой из его ступеней начинается гамма, качественно не безразличными стали интервалы и их взаимосвязи внутри гамм. Словом, за механизированным рядом «пяти тонов» я почувствовал жизнь звукоряда: то, что было трудно наблюдать в европейских, с детства механизированных «заштукатуренных» пальцами, а потому и омертвелых для слуха гаммах. Слышание творчески, а не механически интонируемой — благодаря моим упорным устным упражнениям в течение дальних прогулок — пентатонной гаммы и вызывание из нее мелоса и полифонности вскоре привело слух мой к ряду открытий «интонационной динамики» в других звукорядах, а также к иному ощущению процессов образования и кристаллизации в сознании тетрахордности «без вводнотонности» при наличии полутона и т. д., — словом, к слуховым наблюдениям за неслышимыми или недифференцировавшимися в моем сознании интонационными «тонкостями». А может быть, века были необходимы человеку на их различение среди хаоса *glissando* и шумов и их приручение к слуху, их организацию и их закрепление «общественным ухом». Я понял, например, что существует различие между интонационным ощущением интервалов увеличенной кварты и уменьшенной квинты...¹⁶

⟨...⟩ Пресловутую пятитонную гамму в различных ее стадиях... можно наблюдать не как замкнутую сферу, а как полный жизни выразительный звукоряд. В нем далеко интонационно не безразличны ни расположение элементов (например, место малой терции), ни способы заполнения мелодических скачков, ни восполнение пентатоники полутонном, который отнюдь не является вводным тоном и не сразу образует самостоятельный интервал — кварту, а всего лишь прилегает к терции¹⁷.

Цыганская музыка, музыка устной традиции кочующего племени со всеми присущими ей особенностями: ее ткань состоит преимущественно из излюбленных, издавна хранимых памятью ритмических и мелодических «попевок», своего рода «формул», соединяемых друг с другом и многообразно варьируемых. Эмоционально возбужденная, ритмически динамизированная музыка цыган обладает силой острого физиологического воздействия. По-видимому, в ней цыгане донесли до современной индустриальной цивилизации глубокие инстинкты и чувствования, отвечающие примитивным социальным навыкам. Даже в созерцательных «степных» напевах цыган сохраняются черты экзальтации и быстрой возбудимости. Переходы от постепенного медлительного «раскачивания» ритма и напева к неистовому плясовому движению указывают на те первобытные стадии музыкального искусства, когда служители культов пользовались им в качестве возбудителя своего рода «массового гипноза». В цыганской музыке эти свойства, как можно полагать, связаны с эротическими корнями культа и быта кочевников. Музыкальная чуткость и восприимчивость цыган делает их крайне яркими интерпретаторами окружающей их музыкальной вокальной культуры, элементы которой они приспособляют к своим выразительным «аффектативным» приемам игры и пения. Таким образом можно говорить об испанской цыганской музыке, о русской цыганской музыке и т. д. Поразительное сходство основных признаков и свойств цыганской музыки с венгерской (своеобразный звукоряд с двумя полутонными, капризная и ломкая мелодическая линия с причудливой орнаментикой, упорно синкопированная ритмика, наконец, импровизационный характер форм) создало издавна мнение о тождестве их, вызвав даже очень спорное предположение, что цыганская музыка в сущности и является национальной венгерской музыкой.

Цыганская музыка в старой России имеет давнюю историю, но, к сожалению, до сих пор находящуюся в стадии устной традиции, крайне пестрой и большей частью анекдотической. Уже в XVIII веке так наз. цыганские хоры представляют довольно известное явление. С того же времени начинается ассимиляция цыганами русской крестьянской песни и насыщение ее «степными» аффектированными интонациями, откуда впоследствии образовался особый жанр таборных «русско-цыганских» песен со смешанным русско-цыганским текстом, в свою очередь выродившийся в конце XIX века в чувственно-пошлый, салонный жанр цыганского романса.

Цыганский романс, специфический жанр салонно-эстрадной песни, складывавшийся из своеобразного сочетания элементов цыганской таборной и русской крестьянской песни и городского

«мещанского» романса. Зачатки цыганского романса можно видеть уже в творчестве «дилетантов» начала XIX века. «Песни под гитару» во вкусе Ап. Григорьева, затем, например, романсы Донаурова, с 60-х гг. получившие широкое распространение в купеческой и мещанской среде, обнаруживают переходную стадию к так наз. «цыганщине» — остро чувственному, пошло-экстатическому жанру, завоевавшему городские салоны и эстрады. Упадочное содержание «цыганщины» с ее проповедью гедонистического самозабвения (характерные переходы от мрачно-пассивной безысходности — к буйному эротическому экстазу; «надрывные» интонации; резко акцентированная ломаная линия мелодии; притупляюще однообразный ритмический рисунок) оказало большое влияние не только на музыкальную лирику (напр., Чайковский: «Песнь цыганки», «Ночи безумные»), но и на поэтическую (Апухтин, Блок). Цыганский романс (как и «цыганщина») в его современном виде с цыганской музыкой ничего общего не имеет. Из исполнительниц цыганского романса в свое время большой популярностью пользовались Вяльцева, В. Панина и др.

ПРОГРАММА КУРСА «РУССКОЕ НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО»¹

ВВЕДЕНИЕ

Два основных разветвления народного музыкального творчества: песенная и инструментальная музыка. Чистая песенность и народный речитатив (псалмодия); обрядовый, былинный и церковный сказ; причитания; кличи и зовы. Песня и танец.

Народная инструментальная музыка. Свободная инструментальная импровизация, наигрыш, плясовые напевы и их инструментальные вариации. Своеобразие плясового склада. (Плясовой склад: его отличия и взаимодействия между ним и песенным складом.)

Современное положение вопроса о русском народном музыкальном творчестве и различие судьбы данных его разветвлений.

Песенный склад как наиболее расцветший и сохраненный материал является наилучшим объектом для анализа и постановки вопроса о научном подходе и методах исследования и изучения русского народного музыкального творчества. Обзорные судеб песенного вопроса в России. Три взаимно вплетающиеся стадии отношения к песне в русской музыкальной среде с конца XVIII века. *Исторический ход процесса собирания, записи, воспроизведения, претворения и изучения русской народной песни.* Ознакомление с материалом, т. е. с записанной песней, по сборникам, начиная с Кирши Данилова. Значение каждого сборника и записей в деле раскрытия музыкальной сущности русской народной песни. Обработка народной песни русскими композиторами и претворение песенного начала в русской опере. Попытка изучения песни. Теории, гипотезы и анализы Н. А. Львова, Серова, Одоевского, Фаминцына, Арнольда, Мельгунова, Сокальского, Кастаньского и др.

Вопросы записи песни в связи с ее подлинным звучанием; о первоначальных звукорядах и образовавшихся над ними в течение веков среди смены влияний мелодических слоев; об интонационном и ладовом и тональном составе русской народной песни; о происхождении ее и национальном и местном колорите. Варианты. Сопоставление русской народной песни с песней Запада и Востока. Различие их судеб.

Изучение первоначальных звукорядов, древнегреческих строев и так называемых церковных ладов и гласов. Определение на этой основе мелодического состава русской народной песни. Песенная линия и орнамент; подголоски; своеобразие песенной полифонии. Методы гармонизации русской народной песни.

Сложность ритмического состава песни. Взаимодействие музыкального ритма и ритма стиха, песенной метрики в песне и песенном сказе. Ритм и метр в песне. Ритм чистой песни и песни плясового склада.

Народный речитатив (сказы, причеты, кличи, зовы). Претворение народного речитатива в светской музыке и в церковной русской службе (всенощная, литургия, панихида).

Инструментальная народная музыка. Ознакомление с народными инструментами. Виды и особенности русской народной инструментальной музыки. Колокольный звон как своеобразная отрасль инструментальной стихии.

ЧАСТЬ I

Археология русской народной песни, т. е. изучение исторически образовавшихся мелодических слоев при условии восприятия песенной стихии как органического явления, т. е. как непрестанно и непрерывно развивавшегося и видоизменявшегося в своем облике в различные периоды роста звучащего материала.

ЧАСТЬ II

Ритмика русской народной песни в связи с учением о музыкальном ритме вообще и существе движения в музыке.

ЧАСТЬ III

Как решает русская народная песня проблему музыкальной формы во времени: в длительности, в живом росте и в пространстве в виде «окристаллизовавшихся» образований-схем.

Подробные планы I, II и III частей курса будут сообщены своевременно, по прохождении развернувшегося в большую самостоятельную часть курса — введение*.

* Этот набросок программы курса — все, что сохранилось из программы лекционных занятий этих лет на факультете истории музыки. Ее дополняет нижеследующая программа. — *Примеч. сост.*

ИЗ ПРОГРАММЫ СЕМИНАРИЯ ПО СОЦИОЛОГИИ МУЗЫКИ²

⟨...⟩ Роль сравнительного музыкознания в установке проблем происхождения музыки.

Музыка — язык. Рассмотрение музыки устной традиции в социологическом плане. Роль коллективной музыкальной памяти и слуховых навыков. Связь социологических факторов с процессом формообразования в этой стадии роста музыки и процессом *накопления* интонаций и ритмов.

Процесс роста музыки в условиях деревенской и городской культур: а) неразобщенных, б) разобщенных.

Связь изменений музыкальных форм с выступлением новых социальных слоев (сословий, классов). Роль традиций и слуховых привычек. Дифференциация слуховых навыков и привычек в социально-устойчивой среде. Процесс обмена бытующими музыкальными интонациями и ритмами: а) внутри данного общества и б) между племенами и нациями (странствующие музыкальные «сюжеты»).

Теория социального отбора музыкальных интонаций как основа оценочного понятия художественности. Факторы отбора. Процесс отбора. Музыка быта, музыкальный быт и «бытовая музыка». (Только с этого момента можно приступить к анализу книг М. Вебера, К. Штумпфа, П. Беккера, К. Бюхера и др.).

⟨...⟩ Современное положение музыки в СССР... Музыка деревни и города. Ход обмена. Разобщение «художественной» и «народной» музыки. Устарелость этих понятий. Крестьянское песенное искусство и музыкальное искусство барства и (потом) городской интеллигенции.

⟨...⟩ Роль различных «музыкальных диалектов» в СССР.

[ИЗ РУКОПИСНЫХ МАТЕРИАЛОВ ПО РУССКОЙ ПЕСНЕ]³

Русское народное музыкальное творчество: песенная стихия — инструментальная стихия. *Песенная стихия*: чистая песня (песенность, лиризм) и сказ (былинный речитатив, обрядовый причет, церковная псалмодия, бытовой говор). *Инструментальная стихия*: вольный наигрыш (импровизация) и песня в связи с играми и танцами (роль танцевальной метрики).

Слой⁴.

Почему неприложимы к русскому народному творчеству ни теория греческих ладов, ни glareановские средневековые лады? Вопрос о точной записи. Темперация.

Путь, намечаемый мною: от формы, образованной каждой песней в силу определенно намечающихся в песенной мелоди-

ческой структуре * *узлов* или точек, к которым направлено звуковое тяготение. Точки отправления и точки достижения (или прибытия)**: их отношение к современной тонике и доминанте. Группы песен — на основе горизонтально направленной линии устремления.

⟨...⟩ Как рождается движение и чем поддерживается (в музыке и в речи песенной). Замедленность движения в одиночных (раздумчивых) песнях. Это достигается через фиты — извилистые уклонения от точки опоры. Сложность модуляции, т. е. привода к другой точке опоры. Движение вперед песенной речи см. у Шафранова (с. 200—201)⁵.

В музыке: точки опоры (нервные узлы, где разрежается ток — тоники), точки отправления и прибытия, точка вращения. Модуляция мелодическая состоит в перемещении и в замене этих точек. Строго говоря, движение вперед достигается отдалением точки разрешающей и замыкающей (ср. «Тристан» и «бесконечную» мелодию Вагнера).

Роль ассоциаций.

Язык — весь звуковой материал, которым пользуется художник, а стиль (как комплекс средств выразительности с выбором из них наидействительнейших) песни и стилистические приемы (*в речи* аллитерации, повторения, виды параллелизмов. См. Шафранов, с. 192—213). *В музыке:* параллелизм и контраст (сопоставление, противопоставление — противоположение, соподчинение); запев, припев, орнаменты, варианты (ассоциации); симметрия, подголоски.

Развитие сюжета в песне (см. Шафранов, с. 197). Смысл припева (*в музыке:* как подчеркивание в тех случаях, когда движение замкнулось в предшествующем периоде; как синтез звукового содержания). *В речи* как: выражение (усиление) общего настроения (см. Шафранов, с. 205).

Как возможно решение вопроса о гармонии и гармонизации песен. Чистый контрапункт и образуемая им гармония (смысл таковой кроется в знаменитом постулате: природа не любит пустоты).

Напряженность и текучесть песни.

Контрапункт гармонический или контрапункт *post harmoniam*.

Принцип контрапункта есть движение (органическое начало: вдох и выдох, т. е. жизненный импульс).

Принцип гармонии — раскрытие содержания (обертонового?) каждого данного звука в его самодовлеющей природе. Связь с последующим звучанием мнится не как органически необходимая

* Предполагаю, что несмотря на неточность записи, музыкально ритмический осто́в песни сохраняется.

** На л. 12 там же есть запись: «Мелодический строй песен. Точка отправления — точка прибытия. Между ними — центр (точка притяжения), точка вращения мелодии, точка опоры». — *Примеч. сост.*

(как за вдохом следует выдох, а за напряжением — успокоение), а как логически необходимая: чтобы поддержать видимость движения, без которого немыслима музыка как воспринимаемое и постигаемое во времени искусство, и чтобы удовлетворить раздражение, вызванное наличием диссонансов.

Материалы по эпохе романтико-национального подъема (или подхода к) русской песни(е). Конец 1840—50—60-х годов. Предшествующая эпоха может быть названа эпохой эстетствующего дилетантизма (Львов-Прач и прочие...). Главное — собрание сочинений Ап. Григорьева (т. 1, изд. Иванова под ред. Спиридонова), материалы к его биографии (из Пушкинского дома); его статьи (1860 — о сборнике Стаховича — сборнике, крайне важном для данного периода). О Стаховиче и о кружке, где он бывал (время проводил) есть указания в книге Гершензона «Образы прошлого», в книге Ап. Григорьева (материалы для биографии и примечаний к выпуску 14 сочинений под ред. Саводника)⁶.

МАТЕРИАЛЫ К ЛЕКЦИИ

[Из истории сравнительного музыкознания] ⁷

К. Штумпф — преемник Гельмгольца. Перенесение научного обоснования музыки из области физиологии в область психологии. Основатель сравнительного музыкознания по методу естественно-научному⁸, Александр Эллис. Его трактат «О музыкальных скалах различных народов» (журнал Общества искусств, XXXII том, 1885, по-английски «Journal of the Society of Arts») содержит богатые измерения экзотических правильно настроенных музыкальных инструментов, на которых играют туземцы, и для сравнения результатов вводит вычисление на основе сотой части темперированного полутона. (Статья Штумпфа об этом трактате — «Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft», II, 1886.) Исследования Эллиса меньше касаются первобытных народов, чем экзотических культурных народов; но точность их стала образцовой и может быть приложима к первобытным племенам, если только — чтобы найти границы — среди них вообще устойчивая интонация существует.

Но только через несколько лет позднее обнаружили надежную опору для исследования мелодий через применение фонографа (1891). С тех пор использование этого метода достигло широких размеров. (См. статью Штумпфа «Das Berliner Phonogrammarchiv», 1908.) Она содержит цели и развитие фонографического метода. В Берлинском фонограммархиве собираются сообщения путешественников и записи (число валиков достигло свыше 3000). Инструкции путешественникам, копии с валиков особым способом изготавливаются (закрепление). Другие архивы в Кельне, Любеке, Стокгольме. Копии получают из Америки.

Подобный архив в Вене (с 1900 г.) основан Академией наук. Но не собрание, а реализация и пользование — вот основная цель. Мелодии должны быть определены нота в ноту, по высоте и ритму. Задача трудная, но она разрешима в отношении высоты с физической точностью. Для определения ритма много вспомогательных средств, чтобы измерять странные и сложные ритмические образования. Во всяком случае, нужна многолетняя практика и величайшая научная добросовестность.

С изучением пьес параллельно должно идти исследование инструментов⁹. Для изучения в музыкальных пьесах наличествующего *Topmaterials*, «*Leitern*» (так сказать), если он есть, измерения на инструментах с соответствующей длины приближенности твердыми тональными [отношениями] имеют большое значение. Особенно к тому пригодны широко распространенные флейты Пана, ксилофоны и металлофоны.

⟨...⟩ А. Эллис (1814—1890) работал в области фонетики (его главные сочинения «*Early English Pronunciation*», 1865—1869). Изучал музыку. В 1863 году начал изучать Гельмгольца с целью установления физиологических основ гласных букв [звуков]. На самом деле он нашел объяснение встреченных им музыкальных затруднений о музыкальных скалах и природе аккордов... и перевел Гельмгольца на английский язык со своими добавлениями (1875). «Об условиях, протяжении и осуществлении совершенной музыкальной скалы на инструментах с равными тонами» (1864), «О физических основаниях и отношениях музыкальных аккордов» и «Темперация инструментов с устойчивыми тонами» (1864), «О теории конструкции инструментов с устойчивыми тонами в точной или практически точной интонации» (1874), «Основы музыки» (1877), «Произношение певцов» (1877), «Речь в пении» (1878).

Его желание научно обосновать основы музыки привело его к истории *музыкального диапазона*. Результаты напечатаны в отчетах «*Journal of Society of Arts*» (1877, 1880). Свое внимание он направил на внеевропейские народы. Его метод: с помощью серии камертонов, точно определяющих диапазон, определить местоположение (диапазон) звуков, производимых на натуральном инструменте, и вычислить интервал между ними в терминах сотой части темперированного полутона (*equal* — равной). См. результаты в его работе: «*Tonometrical Observations on some existing nonharmonic scales*» (1884) и, наконец, в его «*On the Musical Scales of Various Nations*» (март и октябрь 1885 г. в «*Journal of Society of Arts*»). Можно найти в английском переводе Гельмгольца (1875) извлечения из обоих основных трактатов его.

Тщательное изучение индейской музыки — до сих пор источник исследования, так как много было уделено внимания музыкальному своеобразию напевов. *Baker Th. Über die Musik der Nordamerikanische Wilden* (1882)¹⁰. Штумпф пытался индейские песни, собранные капитаном Якобсеном после долгих многократных повторений лучшими певцами, фиксировать в возможно точной интонации и в своеобразных отступлениях от нашей интонации (*Stumpf C. Lieder der Bellacula-Indianer. — Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, II, 1886*). Путешественники обычно не имеют времени вникать в детали каждой мелодии и недостаточно музыкально образованы¹¹. Наконец, вина несовершенства нотации, отсутствие проверки; урезки и сокращения. Здесь безграничное преимущество фонографического метода.

Из дофонографической эры упомянем еще: *Boas Fr. The Central Eskimo. — Bureau of American Ethnology in Annual Report (Washington), 1888*¹². Перечислены мелодии. Также в трактате упомянуто о северо-западном индейском племени Канады *British Assotiation Report for 1890*. Издатель известен как прекрасный наблюдатель. Но не столько указывает на отступления в интонации, сколько на своеобразие ритмики и структуры. (*Miss Fletcher A. C. A Study of Ourah Indian Music. — Archeologie and Ethnologie Papers of the Peabody Museum, vol. 1, 1893*).

ФОНОГРАФИЧЕСКАЯ ЭРА

В Америке основатель фонографических приемов исследования — В. J. Gilman. Его работы: 1) *Zuni Melodies* (1891). Первый опыт приложения фонографического метода. — Статья Штумпфа *Phonografierte Indian* (1892). 2) *Gilman B. On Some Psychological Aspects of the Chinese Musical System. — Philosophical Review, I, 1892*. Его же. *Hopi Songs (Journal of American Archaeology and Ethnology, V, 1908)*. Богаты фонографические материалы у: Fr. Boas, Fletcher, Densmore¹³, Curtis («Die Anfänge der Musik»). Работы германского фонограммархива...

⟨...⟩ Как суммарные обобщающие сочинения в сфере музыкальной этнографии надлежит указать: *Myers Ch. The ethnological study of music* (1907)¹⁴, *Gilman. The Science of Exotic Music. — Science, vol. 30, № 772, p. 532—535. С. 73* — наши измерения служат как раз для установления объема, внутри которого происходят у определенных племен или отдельных певцов [интонационные] колебания¹⁵.

Интересны наблюдения д-ра Абрагама: «Преувеличенная точность имеет все [же] ничтожный вред в сравнении с лишенным критики легкомыслием» (с. 74).

Очень важные замечания о родстве звуков в первобытной мелодии Штумпф дает на с. 85 «*Die Anfänge der Musik*»¹⁶.

«МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ»
(«НЮРНБЕРГСКИЕ МАСТЕРА ПЕНИЯ»),
ОПЕРА РИХАРДА ВАГНЕРА ¹⁷

В богатом торговом городе Германии, в Нюрнберге, в течение нескольких столетий процветало странное на современный наш взгляд обыкновение: основывать общества (цехи) любителей петь и сочинять стихи и музыку к ним. Делалось это не зря и не случайно. В общества такого рода входили люди почтенные и уважаемые, преимущественно ремесленники, мастера своего дела (булочники, мясники, кожевники, меховщики, портные, башмачники, ткачи). Весь внутренний распорядок таких певческих обществ строился по обычаям и законам, какие издавна действовали среди городских корпораций ремесленников (цехов). Надо, кстати, сказать, что в Германии уже давным-давно сложилась, благодаря развившейся торговле, устойчивая и в полном довольстве проводимая жизнь городов. <...> Городской строй и домашний быт носили крайне замкнутый оттенок: каждая корпорация граждан, работающих в области того или иного ремесла, жила в тесном единении, в полном подчинении стародавним обычаям и уставам. <...> Объединяющим элементом являлись ярмарки в различных городских центрах и, конечно, сами купцы, которые в своих постоянных переездах из города в город вели оживленный торговый обмен и вместе с тем переносили из одного места в другое новости, сведения и рассказы о жизни и быте, сцепляя таким образом интересы людей.

Любовь к искусству, к поэзии и музыке играла важную роль и имела могучее значение в деле объединения немцев, а главное, оказала сильное влияние на развитие культуры, т. е. достойного человечества строения быта и жизни в довольстве и радости. До того периода истории Германии, о котором идет речь, т. е. до усиления власти и богатства городов, культурная жизнь кипела, главным образом, возле княжеских и дворянских поместий и замков. Процветала так называемая рыцарская поэзия (миннезанг), воспевающая и подвиги выдающихся личностей, и просто любовные приключения. Параллельно этой поэзии жила и развивалась народная песня и музыка, причем рыцари-музыканты и поэты часто черпали у народных деревенских сказителей и певцов тексты и музыку, и обратно, многие рыцарские песни попадали в народ и получали новую окраску, менее искусственную и обработанную.

В песне и музыке сказывается мысль о жизни: горе и радость, довольство и невзгоды находят свое выражение в искусстве. Человек не может отказаться от него, потому что в тяжелой борьбе за существование он не может отказать себе в единственном утешении: творить и создавать новый мир, мир поэзии и музыки, в котором сосредоточены все человеческие чаяния и упования. Искусство — могучее средство объединения людей, так

как оно знает язык чувств, язык переживаний, который гораздо понятнее и тоньше языка словесного, только поименовывающего вещи и явления, но не ощущающего их. Германский народ чувствовал глубокую человеческую правду искусства и в особенности музыки и потому в среде этого народа и родились великие музыканты, заставившие внимать своей музыке всех людей.

Когда жизненная сила рыцарства ослабела, когда города торговые получили первенство в политической жизни страны и к ним перешло культурное строительство, переместилось и искусство из замка и деревни в город. Народная песня под влиянием городской песни и городских обычаев также стала менять свой облик. Кроме того, политические неурядицы и соперничество городов грозили все большему и большему распаду страны на мельчайшие области. Вот тогда-то цехи мастерзингеров или мастеров-певцов выступили как сила, сохраняющая и сберегающая великое культурное наследие — песню, и подготовили великий расцвет германской музыки.

Расцвет общества мастерзингеров — середина XV и до конца XVI столетия, но происхождение их, по преданиям, идет от XIII столетия, от 12-ти великих поэтов-певцов. Уловить время и момент перехода рыцарской поэзии в поэзию ремесленников (миннезанга в мастерзанг) в точности немисливо, но надо думать, что к началу XIV столетия, в период возвышения многих городов и усиления торгового обмена, общества мастерзингеров уже действовали. Помимо Нюрнберга известно о существовании таковых цехов с XV столетия в Майнце, Вормсе, Страсбурге, Ульме, Аугсбурге и т. д. Последняя, уцелевшая до XVIII века школа в Страсбурге была распущена в 1780 году, а собрания мастерзингеров в г. Ульме прекратились только в XIX столетии — в 1839 году.

Не следует преувеличивать творческую и созидательную роль мастерзанга (Meister — мастер и Sang — пение). Необходимо считать их за силу скорее охраняющую и оберегающую, чем производительную. Наследуя рыцарскую поэзию и музыку, свято храня все мотивы, считавшиеся «увенченными», почитаемыми еще в глубокой древности, мастерзингеры боялись новшеств и тщательно изучали те основы (схемы) и способы, по образцу которых надлежало сочинять и петь. Кроме того, к свободной народной песне они относились, порой, даже с презрением, не видя в ней следов той учености (строного тона) и тех правил, которые их пленяли своей стройностью и последовательностью. То, чем дышит песня и что волнует ее, рождается лишь в душе, чутко постигающей и переживающей. Купцы и ремесленники в переходное время, когда рушилось старое мировоззрение, а новое только что пробивалось в жизнь, не могли создавать искусство так, как до них создавали крестьянин и рыцарь, один возле земли-кормилицы, а другой в борьбе за эту землю. Торговля и ремесло не давали душе того богатства содержания, какое дает

жизнь, ощущаемая на воле. Лишь когда города перестали быть средоточием только ремесленного или купеческого сословия, в них закипела творчески-созидательная жизнь науки и искусства.

К тому времени, о котором идет речь (середина XVI века), в Нюрнберге жил великий поэт-песнопевец Ганс Сакс, сын портного, по ремеслу скромный сапожных дел мастер. Родился он в ноябре 1494 года. В юности Сакс совершил большое пятилетнее путешествие по Германии и Австрии, чувствуя в себе дар слагать стихи и песни и желая научиться в разных школах различным приемам, как сочинять и петь. Он не только умел составлять стихи и петь их на чьи-либо мелодии (звание певца и поэта), но мог сам сочинить мелодию (новые *тоны*) и тем завоевал себе в 1519 году звание мастера. Как впечатлительный и чуткий человек, Сакс вынес из своего путешествия богатый запас жизненных ощущений и познаний, что сказалось на разнообразии и многообразии сюжетов его стихов. Но главное и существенное в его даровании — это наличие родства с народным духом и складом живой народной песни, что и составляло славу Сакса и его известность, так как свободные, непредназначенные им для мастеров стихи и песни были понятны всем и каждому, тогда как мудреное и суховатое трудовое искусство мейстерзингеров, заботливо храня способы и приемы сочинительства, не было одухотворено свежестью чувства и мысли, будучи лишено самого существенного в искусстве привкуса: жизнерадостности. Непроходимый лес правил и наставлений сковывал свободный порыв чувства и мысли. Но зато искусству мейстерзингеров можно было научиться, можно было *запомнить* его. Презируя, однако, их склонность к тупому зазубриванию, не следует забывать, что в их школах сохранялась техника искусства и воспитывалось мастерство в период забвения живых истоков. Но в напевах и песнях Сакса вновь чувствуется веяние полей и лесов. Это не замкнутое цеховое городское искусство-мастерство, а живое личное творчество. Значение Сакса в том, что он вновь пытался вывести песню и слово на простор жизненных впечатлений. <...>

[ГРИГ И НОРВЕЖСКИЙ ФОЛЬКЛОР]

<...> Очень ценно, что Григ «переводил» коренные напевы норвежского крестьянства, особенно напевы отдаленнейших от центров мировой культуры областей и замкнутых горных поселений, на язык и формы современного его эпохе передового музыкально-общественного сознания. Он и свой собственный мелос насыщал родными народу интонациями, и в редкой из его так называемых салонных пьес можно не встретить характерно норвежских или общескандинавских оборотов, придающих им

неизгладимую прелесть. Важнее, однако, наблюдаемое в формах музыки Грига становление крестьянского песенного и инструментального фольклора: своего рода рост его, превращение из провинциально себедовлеющих, замкнутых диалектов в язык широких обобщений. Не мог быть этот процесс личным делом Грига и не мог он не соответствовать росту крестьянского сознания, его выходу за пределы узкого горизонта «мелких мирков»¹⁸.

В «Норвежских крестьянских танцах» Григ ... переходит упорно на подголосочно-граверную технику «мотивации движения» с преобладанием тоничности просто как естественной себедовлеющей природы вне «тяготений», притяжений, абстрактности функций и т. п. Таково доминирующее слуховое впечатление от узора выгравированного «письма» этих танцев.

Впрочем, мастер-гравер в них ритм, рождаемый не «глазной архитектурой», а интонируемой танцевальной поступью и жестом. До чего же прекрасен и увлекателен всегда ритм, составляющий единство с интонацией и пластикой (работой человеческого тела), ритм — гений дисциплины человеческого труда, ритм — дыхание. И на нем смелые и дерзкие узоры, особенно трелевые, вызывающие перебои в своем стремлении разбить закономерности танцевальной ритмоформулы (а тут-то в мгновение танцор успевает перевести дух!), расковать ее, но тщетно: ритм продолжает управлять смычком и не дает ему взвиться птицей. Впрочем, и смычок сам бьется в узорчатой сети и тоже не хочет подвести танцора, всеми движениями которого управляет тот же гравер, чеканящий и вычерчивающий позы, — ритм как организатор всего дела «умельцев» и их сотрудник, мерно распределяющий работу¹⁹.

<...> В ор. 72 (норвежские крестьянские танцы из репертуара деревенских скрипачей Хардангерфьорда) Григ... насыщает современный пианизм характерной архаической свежестью и художественно сочной «игровой» фантазией величайших искусников песенно-танцевального ритмического узора. Эти вкусные «переводы» в структурном отношении получают облик звукогравюры по утонченности резьбы линий мотивов, орнаментов и подголосков. В сравнении с колористической гармонией, окутывающей напевы ор. 66, здесь в «слышании видится» отражение северного народного «деревянного изоискусства», тоже искусства изысканной руки, творящей то же, что и чуткий смычок скрипача*.

* Я пользуюсь термином «перевод» (из одной художественной стадии в другую — в данном случае из народно-архаической в современную Григу) потому, что общепринятое выражение: художественная «обработка» содержит в себе противоположение городской художественной культуры народно-песенной как фольклору только, словно художественное не свойственно его природе. Но в том-то и дело, что, как у Грига или как у нас у Анатолия Лядова или у Кастальского, вся суть соответственных работ лежит в неразрывном содружестве — творческо-эстетическом — именно двух художественных культур: современной городской, отраженной в личности данного композитора, и народно-крестьянской. Из этого содружества содержания и образуется

⟨...⟩ За всеми этими «игровыми выдумками» деревенских скрипачей, вроде знаменитого «фиделиста» середины прошлого столетия Торгера Аугонсена (по прозвищу «Мельник» или «Молодой мельник») ...за подобными художественными выдумками раскрывается характер, ум, нрав и жизнеощущение норвежского крестьянина, сложившиеся в упорной и упрямой борьбе с неподатливой суровой природой и в отстаивании своих человеческих прав от хищников из господствующих классов. Потому-то пламенеющая и искрящаяся в данном цикле Грига радость жизни, неотрывная от «чувства земли и солнца», звучит еще и радостью уверенного в себе, в своей силе крестьянского общественного сознания: это радость свободно играющего, затейливого творчества, рожденная в вековых преодолениях всяческих тягот и в непрерывном труде.

Сколько ни приходилось читать описаний жизни, нравов и быта норвежского крестьянства, но вот эти — около пятидесяти—страницы солнечно-лучистой музыки рассказывают образнее и убедительнее о богатстве душевного содержания норвежского народа и его жизнецеляемости, чем детальные и подробные рассказы. А вот в связи с постижением этой музыки оживают и книжные сведения и выводы из них. Такова впечатляемость данного (ор. 72) цикла Грига, включившего в себя едва ли не самое яркое из песенно-танцевального деревенского мастерства: ибо на основе данной музыки ясно представляешь себе и танец, и его обрядовое и художественное содержание, очень человечески-эпически богатое, осмысленное и глубоко реалистическое по своему ритмопластическому языку и ритмодинамической речи ²¹.

Е. В. ГИППИУС — ФОЛЬКЛОРИСТ-ИССЛЕДОВАТЕЛЬ НАРОДНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА ²²

(Отзыв-характеристика)

Проф. Е. В. Гиппиус — выдающийся ученый, один из лучших в СССР знатоков музыкального фольклора как творчества народов нашей великой Родины. Все развитие Гиппиуса и вся его энергичная деятельность — это *годы послеоктябрьские*. Он всецело принадлежит к кадрам ученых, выдвинутых Октябрем 1917 года, и питомцем могучей социалистической Революции.

Будучи прекрасным музыкантом, обладая чутким тонким слухом, Гиппиус является блестящим мастером записи народной музыки и строгим и точным «расшифровщиком» напевов, закрепленных фонографом. Отлично знакомый с советским язы-

национальное своеобразие склада, стиля и формы произведений не всецело личного, индивидуального изобретения, т. е. в итоге — безусловно интеллектуально-эстетическое единство, получающее широту воздействия и общечеловеческую значимость ²⁰.

кознанием и литературоведением, этнографией и этнологией, детально изучивший соседние музыкальной фольклористике области, включая поэтику и теории интонации словесной и музыкальной речи, Гиппиус — что главное, на практике — в своих многочисленных поездках по СССР — в постоянном общении с живой народно-музыкальной средой — с «умельцами» и мастерами выработал в себе тип ученого, абсолютно лишённого даже тени «кабинетности», отвлеченно-умозрительской предвзятости и т. п. качеств. Тем самым усвоенные им еще в годы воспитания и юности строгие научные навыки в работе, методичность и научная дисциплина, глубокое понимание марксизма-ленинизма и непосредственное соприкосновение с эпохой социалистического строительства нашей страны — подкрепили все, что давала живая практика и многочисленные наблюдения. Гиппиус стал всецело советским ученым-гражданином, сильным профессионалом, но без профессионального чванства, замкнутости и «кабинетно-профессиональной близорукости».

Вскоре же после начала своего «обращения к музыкальному фольклору» Гиппиус понял, что единственным правильным первым основанием для развития изучения народного музыкального мастерства СССР будет собирание материалов устной народной музыки на строго научной базе и по закономерной планировке (взамен господства случайных экспедиций, записи и отбора песен по эстетским соображениям и, притом, только песен, считавшихся коренными, старинными), с включением всех видов и подвидов музыкального фольклора, а также — особенно — с непременным учетом творчества отдельных выдающихся мастеров: так, в Ленинграде стал создаваться — год за годом — ценнейший фонограммархив народной музыки, достигший теперь и в количественном и в качественном отношении уровня лучших европейских собраний данного рода, но утверждённый на сугубо объективной научности, на тех же принципах советской национальной политики, на каких зиждется изучение культуры, быта и художественного наследия, и современного искусства, и литературы всех народов страны, всех братских республик и всех областей.

Сперва Е. В. Гиппиус и... З. В. Эвальд являлись единственными работниками, вполне владеющими профессиональными методами и познаниями в становящемся фоноархиве, но они оба сразу же осознали необходимость подготовки кадров из молодежи: мало-помалу росло юное окружение. Уже имеются солидные вклады в архив и соответственные труды, выполненные учениками и сотрудниками Гиппиуса*. Тормозов в работе — особенно в силу тупого непонимания значения этого дела многими музыкантами и учеными-этнографами и этноло-

* Здесь не место описывать подробно историю создания фонограммархива и — особенно поучительные — «годы блужданий» архива в поисках

гами, чуждыми музыке народов и равнодушными к правам народного музыкального творчества — было немало. Это мешало работе. Тем не менее, она шла интенсивно. Энтузиазм, энергия и постоянная инициативность Е. В. Гиппиуса, наконец, дисциплина и работоспособность служили прочными стимулами. Не удовлетворяясь, однако, работой в наиболее ответственных экспедициях, только собирательством и расшифровкой валиков (кстати сказать, трудом весьма кропотливым, длительным и требующим упорного сосредоточенного напряжения слуха, притом специально конструированного), Гиппиус пишет ряд научных трудов по различным вопросам народной музыки: знаток-практик сказывается в них меткими наблюдениями, зоркостью постижения внутренне-музыкальных деталей пения и игры мастеров, а чуткий историк и теоретик виден в постоянном раскрытии стадильности наблюдаемых явлений и процесса образования стилей и форм и накопления профессиональных навыков и школ мастерства. Словом, в работах этих всегда господствует ощущение музыки и слышится конкретная база для суждений и обобщений проницательного ученого. В них Гиппиус открывает много, ускользавших от прежних музыкальных фольклористов, основоположений песенного творчества: в области строения лада, в технике голосоведения и «распевности», в системе попевочно-подголосочного сложения и склада народной-музыкальной «речи».

Упрек, который можно сделать Гиппиусу, это исключительная научная скромность и добросовестность: он очень мало и очень сжато фиксирует из запасов своих огромных знаний и редко рискует на обстоятельные обобщения, между тем ценнейшие — обобщенчески — мысли раскидываются порой по мелким аннотациям. Среди работ Гиппиуса в области русской песни и об ее мастерах считаю выдающимися: исследование о народной музыкальной ритмике и «Былинные напевы семьи Рябининых».

Гиппиус весь еще в «развертывании», в процессе роста. Его увлекает работа по накоплению материала и любопытство ко все вновь и вновь раскрывающимся перед ним явлениям постоянно живого народно-музыкального творчества. Для меня рост Гиппиуса — несомненен. Еще минувшим летом и вот в последнее время мне приходилось и приходится нередко вести с ним длительные беседы по различным отделам народной музыки и смежным дисциплинам: это всегда волнующе интересно

учрежденческой базы и прикрепления. Ленинградский музыкальный фольклорный фонограммархив — прекрасный содержательный вклад в музыкально-культурное строительство СССР. В нем хранятся звучания народной музыки современности, но именно в нашей стране, как нигде, живут наряду с текущим песнетворчеством и игровыми импровизациями напевы «далекой давности» — интонационная культура, звуко Речь ряда веков, живут в живом произнесении, на них учатся новые кадры мастеров и исполнителей, на них композиторы-индивидуалисты постигают формы и манеры, стиль и «грамматику» музыки устной традиции.

и всегда заинтересовывает проницательностью перспектив и прогнозов, наряду с осязательностью и конкретностью познаний и блестящей эрудицией (не только специалиста-фольклориста). Очень ценно, что основное качество эрудиции Гиппиуса — творческое освоение читаемого, а не механическое начетничество. В этом ему помогает тонкая культура слуха и высокий уровень не одних лишь профессиональных знаний. В специальных же музыкальных фольклорных отраслях Гиппиус, в ряде из них, является абсолютно незаменимым полноценным работником — повторяю, — истинным питомцем культуры социалистической эпохи и вдумчивым глубоко принципиальным советским ученым.

В данный момент (зима 1942—1943 г.) Гиппиус работает совместно с группой ленинградских композиторов над ценным по содержанию сборником обработок народных напевов из песен народов СССР. <...> Затем, на нем лежит ответственность за музыкальный фольклор и народное музыкальное творчество — руководство и исследовательская личная работа — во Всесоюзном научно-исследовательском Институте театра и музыки.

Итак: проведение ряда музыкально-фольклорных экспедиций с конца 20-х годов нашей современности; основание и организация ленинградского музыкального фонограммархива; создание и выдвижение кадров специалистов в области изучения народного музыкального творчества как РСФСР, так и братских республик, а особенно ценным вниманием в музыкальный быт и музыкальную культуру народов Севера, — затем Белоруссии и русской крестьянской песни и романса, а также многообразных жанров русской городской бытовой музыкальной лирики; решительный «перевод» прерывистого полуслучайного интереса к музыкальному фольклору и собиранию песен, главным образом, под углом вкусов композиторов, на путь организованной научно-исследовательской постоянной работы на прочной основе (планомерные экспедиции; устойчивые методы и строгая дисциплина расшифровки записей; музыкальный фонограммархив как хранилище научно-обследованного материала, т. е. материальная научно-исследовательская база); личные изыскания в области музыкального фольклора (монографии, статьи, очерки, аннотации, редакции, отзывы, расшифровка) — вот общий свод сделанного Гиппиусом приблизительно за 15—16 лет в области изучения народного музыкального творчества (1926—1942). К сожалению, Е. В. Гиппиус еще не имеет достойного его познаний и качества работ ученого звания. Но здесь сказывается вина его научно-исследовательской щепетильности, доходящей до странностей самопроверки и ложной скромности: ему кажется, что каждая дальнейшая работа будет совершеннее и строже предшествующей, а также более перспективной и насыщенной открытиями и что вот ее-то и надлежит представить на соискание высшей степени ученого звания! На самом деле в сделанном им до сих пор заключается уже достаточное число

ценных открытий и обоснованных перспектив для развития хотя бы русской фольклористики (если оставить остальные национальные культуры). Гиппиус дал отличный анализ русско-песенных жанров; раскрыл стадиальные закономерности их возникновения; выяснил закономерности ладового строя и состава и практики северно-русской одноголосной песни и крестьянской хоровой попевочно-подголосочной системы многоголосия (полифонии); указал на высокую художественную ценность музыкальной частушечной импровизации — прибавлю от себя: как совершенно до него недооцененной области народного скерцо, искристого блеском воображения, наблюдательностью, образностью и остроумной зоркой иронией. Не перечисляю дальнейших открытий и прогнозов Гиппиуса специфически музыкальных, давно уже обнаруживающих, что его музыкальная фольклористическая работа перешла в стадию всестороннего и музыкально-детализированного исследования закономерностей становления и формирования музыкального народного творчества и всей практики так называемой музыки устной традиции и популярной городской жанрово-бытовой лирики. Подчеркнуть остается все более и более растущий интерес Гиппиуса к проблемам музыкальной ритмики и к пересмотру воззрений античности на эту важнейшую область «музыкального ведения». И всегда во всем Гиппиус отстаивает принцип неперменного учета (а значит, и тонкого слышания) живой интонации, без чего всякое музыковедение, и особенно изучение «народного музыкального языка», оказывается в безвоздушном пространстве.

Я знаю весь путь Гиппиуса-музыканта и Гиппиуса-фольклориста, но данный обстоятельный и все же сжатый очерк пишу на основании самых последних впечатлений от его развивающейся деятельности и, как я уже сказал, на основе недавних длительных, научного плана, собеседований с ним, включая о многом им продуманном, но еще незафиксированном в силу тяжелой болезни и ряда условий текущего момента, тормозивших реализацию накопленного. Смерть верного друга Е. В. Гиппиуса и также чуткого советского ученого в области музыкального фольклора З. В. Эвальд лишила русское искусствоведение крупной научно-музыкальной величины, а в жизни скромной и беззаветно преданной делу работницы. Недавняя серьезная болезнь Е. В. Гиппиуса едва-едва не «сорвала» все юное, столь энергично налаженное Ленинградом дело практически-плодотворного изучения творчества «композиторов — имя им народ»*.

1 января 1948 г.
Ленинград.

Доктор искусствоведческих наук, профессор, народный артист РСФСР, композитор-орденоносец и заслуженный деятель искусств

Б. В. Асафьев

* Как музыкант-профессионал Е. В. Гиппиус обладает композиторскими

Глубокоуважаемый Алексей Максимович!

Не знаю, помните ли вы меня, но простите мне заранее, что тревожу вас, столь занятого человека, своей просьбой. Она имеет музыкально-культурное значение и потому только я позволяю себе к вам обратиться.

За последние два года мне удалось, благодаря даровитым ученикам моим, слушателям Муз. Гос. института истории искусств и Консерватории, сильно поднять в Ленинграде музыкально-этнографическую работу. Удачные экспедиции с помощью фонографа открыли перед нами богатейший песенный материал. Различие нашего подхода к народному музыкальному творчеству от прежнего состоит в следующем.

1. Раньше у нас интересовались только «старинной песнью» и из нее выбирали красивые напевы и обрабатывали их — мы *наблюдаем* в каждой данной исследуемой местности всю бытующую песню и делаем (путем фонограмм) научно-ценный отбор из всех отраслей и видов песенного творчества, как поступают в своей области естественники. При этом запись «вкусовая», на слух не допускается.

2. Раньше рассматривали песни как материал для «художественной музыки» композиторов. Наши же наблюдения показывают, что народное, точнее, крестьянское песенное искусство — самостоятельная и не менее художественная культура, имеющая обмен с городом, но развивающаяся своими особыми путями как музыкальное творчество устной традиции.

3. Нам теперь ясно, что музыкальное творчество устной традиции тем самым, что оно создается и развивается только в практике исполнения, в звучании, и не рассчитано как кабинетное творчество композиторов-индивидуалистов на запись и

данными и потому творческий процесс композиторства ему вполне понятен; кроме того, им усвоена «азбука» и основные навыки дирижерства; само собой разумеется, им прочно осознана история музыки и эволюция стилей и жанров. Все это составляет прочную опору для фольклорной научно-исследовательской работы Гиппиуса и делает его незаменимым. Лично добавлю, что в особенно мне близких проблемах музыкальной информации и мелоса Гиппиус — на данном этапе — мой единственный проницательный наследник. Проблемы строительства лада и ладов (стадиальность и исторически «осязаемая» — особенно в XIX веке — закономерность внутрिलाдовой эволюции, слуховая культура, вводнотонность и интонационное обоснование образования интервалов, теория «кризисов интонаций», жанры бытовой лирики, «генералбас» и «гармония из мелодий», понимание общественной значимости канта и его стилового содержания (своего рода «стиля-ампир» в музыке), ощущение музыкального ритма как отражения интонационно-эмоциональной «речи», роль гитарной музыки в русской музыкальной культуре, ценность крестьянского романса, выразительность и смысл практики «бурдона» и т. д. и т. д. — перечисляю приходящие на память в несколько импровизационном порядке «объекты», обоюдно нас волнующие. Гиппиус тут сможет завершить лучше меня все, что я не успел зафиксировать — вот в этом отношении он для меня всецело единственный.

Б. А.

точное воспроизведение и хранение в виде печатных нот на веки-вечные, отличается от музыкальной урбанистической культуры и в психологическом (совсем иной характер изображения²⁴ и запоминания) отношении, и в социальном (коллективность), и в музыкально-формальном (текущность, изменчивость), будучи по существу своему импровизационным.

4. Благодаря письменному и культурному многообразию нашей страны мы можем *слышать* муз(ыкальные) интонации, восходящие к первобытным этапам муз(ыкальной) культуры — и все это в «живых памятниках», в устной передаче. Мы наблюдаем *вековые потоки и наслоения мелоса*, *organum* XI—XII веков, всевозможные виды гетерофонии etc. Нам удалось установить тесную связь между изменениями темпа и уклада жизни и изменениями характера и форм песенного творчества.

Я вам излагаю наши основные тезисы в самых кратких чертах. Просьба же моя вот такая. Помогите нам завязать сношение с итальянскими современными музыкальными этнографами. До 1914 года я довольно неплохо знал, что делалось в этой области в Италии, и, будучи в этой стране три раза, кое-что и слышал весьма интересное, в особенности на юге, под Неаполем. За последнее время мне случилось читать в различных журналах, что в Италии после войны ведется любопытная работа в области народного музыкального творчества, причем будто бы удалось разыскать очень древние пласты песен, восходящие чуть ли не к раннему средневековью и даже к языческой культуре. Как я ни старался получить более точные сведения и определить характер работы (т. е. является ли она действительно исследовательской или все еще пребывает в стадии эстетского любования), мне это не удалось ни через отдельных людей, ни через венское музыкальное издательство etc. Зная, как хорошо вам знакома и близка итальянская культура и как вас любят и ценят в Италии, я позволяю себе просить вас помочь нам. Вы, вероятно, знаете, кому написать, в ком возбудить интерес к нам и откуда нам получить *свежие* материалы (статьи и, главное, *сборники песен*). Мы же могли бы послать свои издания. Главное — с кем я или мои ученики могли сноситься. Нам очень-очень важно иметь итальянские музыкальные фольклорные материалы. ...Я вынужден беспокоить своими письменными просьбами всех, кто может помочь установлению музыкальной научной связи. Прошу от вас в данном отношении хотя бы первого толчка.

Позвольте пожелать вам всего доброго и выразить мое глубокое уважение.

Б. Асафьев (Игорь Глебов)

⟨...⟩ Мое официальное положение для тех, кому это важно: профессор Ленинградской гос. консерватории и председатель Отдела истории и теории музыки Гос. института истории

искусств. Этнографические работы ведутся нами в песенной комиссии при институте и в кабинете музыкальной этнографии в Консерватории. Если бы вышеприведенные тезисы нашей работы можно было бы перевести и поместить в одном из музыкальных итальянских журналов или газет, я был бы бесконечно признателен.

Б. Асафьев

27 февраля 1928 г.

ОТЗЫВ О РАБОТЕ Ш. С. АСЛАНИШВИЛИ «ГАРМОНИЯ В НАРОДНЫХ ПЕСНЯХ КАРТАЛИНО-КАХЕТИИ»²⁵

Данная работа отличается строго логичным музыкально-теоретическим построением: постепенно, сцепляя наблюдение за наблюдением и связывая их в стройные звенья, автор устанавливает наличие в творимых народом хоровых песнях органического интонационного процесса, последовательно приведшего к прочнейшей системе гармонии трехголосного склада. Это доказывается с неотвратимой убедительностью, глава за главой, на примерах, ясно подтверждающих ход исследования. От утверждения естественной закономерности лежащего в основе данного слоя песен ладового фундамента, через выявление основных черт мелодии, затем основного склада и форм аккордов,— Асланишвили достигает главы о кадансах, обстоятельнейшей и убедительнейшей своей логически-конструктивной наглядностью и интонационной осязаемостью. Т. е. я хочу сказать, что если, читая теоретические выводы и постулаты, дать себе труд постоянно внутренним слухом *слышать*, т. е. воспринимать раскрываемый процесс кристаллизации элементов в гармонии,— то за данными итогами наблюдений автора звучит закономерная эволюция народного многоголосия, поражающая и внушающая преклонение перед музыкальным гением грузинского народа. Последующая блестящая глава, трактующая о модуляциях, еще более в том же убеждает.

Я считаю, что грузинская народная многоголосная культура, давно уже признанная как прекрасный исторический вклад в общечеловеческую великую сокровищницу музыки, станет благодаря работам, подобным данной, все глубже и глубже освещаемой научным анализом. Заключительная глава работы содержит ценные сведения в отношении опыта определения эпохи возникновения той или иной песни или группы песен.

Считаю исследование в целом достойным допущения к защите как докторской диссертации.

Академик Б. Асафьев

Москва. 31. VII. 1944 г.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- БСЭ — Большая советская энциклопедия. — 1-е изд.
 ИСМПО — Асафьев Б. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании/Ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. — М.; Л., 1965.
 КС — Асафьев Б. Книга о Стравинском. — Л., 1977.
 МБ — Материалы к биографии Б. Асафьева/Сост., вступ. ст. и коммент. А. Н. Крюкова. — Л., 1981.
 МФКП — Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс/Ред., вступ. ст. и коммент. Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Л., 1971.
 О музыке XX века — Асафьев Б. О музыке XX века/Сост. Т. П. Дмитриева-Мей. — Л., 1982.
 О музыке Чайковского — Асафьев Б. О музыке Чайковского/Сост. А. Н. Крюков. — Л., 1972.
 Об опере — Асафьев Б. Об опере/Сост. Л. А. Павлова-Арбенина. — Л., 1976.
 О себе — Асафьев Б. О себе//Воспоминания о Б. В. Асафьеве/Сост. А. Н. Крюков. — Л., 1974.
 О хоровом искусстве — Асафьев Б. О хоровом искусстве/Сост. и коммент. А. Б. Павлова-Арбенина. — Л., 1980.
 ПК — Асафьев Б. Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. — 2-е изд. — М., 1978.
 РМ — Асафьев Б. Русская музыка: XIX и начало XX века/Общ. ред. и примеч. Е. М. Орловой. — Л., 1968.
 СМ — Советская музыка (журнал).
 СЭ — Асафьев Б. Симфонические этюды/Общ. ред. и вступ. ст. Е. М. Орловой. — Л., 1970.
 Труды — Асафьев Б. В. Избр. тр.: В 5 т. — М., 1952—1957 (Т. I — 1952. Т. II — 1954. Т. III — 1954. Т. IV — 1955. Т. V — 1957).
 ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР в Москве.

Часть I. Статьи

Композитор — имя ему народ. Впервые на чеш. яз. — Тетро, Р. XIX, с. 2—3 — Прага, [1947]; 2-е изд. — СМ. — 1949. — № 2. — С. 62—65. Публикуется по кн.: Труды, IV. — С. 17—21. Написано 28 июля 1942 г., в канун 58-ле-

тия, в осажденном Ленинграде. Лаконичное и яркое, как эпитафия, изложение сущности авторской концепции музыки устной традиции.

О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности. Впервые — Советская музыка. — Сб. 1. — М., 1943. Публикуется по кн.: Труды, IV. — С. 22—24. Написано осенью 1942 г. в составе цикла статей «Через прошлое к будущему». Актуальное поныне обобщающее формулирование главных итогов, достижений, недостатков и задач советской музыкальной фольклористики (этномузыкознания).

О русской песенности. Впервые — СМ. — 1948. — № 3. — С. 22—30. Публикуется по кн.: Труды, IV. — С. 75—84. Написано осенью 1944 г. под названием «Песня, песенность, песенное» в составе цикла статей «Музыка моей Родины». Опубликовано в сокращенном виде. Нами изъятые страницы, не относящиеся прямо к фольклору. Идея песенности, мелосности, «симфонизма русской народной песни» принадлежит к сквозным идеям Асафьева-мыслителя о музыке. Еще за 20 лет до этой обобщающей статьи он писал: «Я бы очень хотел, чтобы понятия: песенный, песенность, мелос не были превратно истолкованы в смысле узко этнографическом или наивно народническом, как обязательное везде и всюду наличие народной песни. Под этим понятием я разумею песенный строй как основу интонации — Психею музыки, ее жизненную напряженность, ее дыхание. Конечно, это музыкальное начало обязательно присутствует в народном песенном творчестве, органическом продукте природы и непосредственного с ней сосуществования, но, включая в себя песню, оно — больше, чем песня» (Игорь Глебов. Петр Ильич Чайковский: Его жизнь и творчество. — Пг., 1922. — С. 55, примеч.). Опасался Асафьев и искажения этой своей мысли при переводах на иностранные языки: «...как передать оттенки: мелос, мелодия, мелодика, песня, песенность, песенное начало, напев, напевность? А ведь в таких словах весь я» (из письма А. П. Ваулину 19.XII.1926 г. — СМ. — 1974. — № 8. — С. 87).

Проблема русской народной музыки. Впервые на нем. яз. — Melos. — 1927. — VI. Jahrgang. — Н. 1. — С. 11—18. Представляет собой перевод перекomпонованных фрагментов статьи «Современное русское музыкознание и его исторические задачи» (De Musica. — Вып. 1. — Л., 1925. — С. 5—27). Перевод Е. Берловича. Публикуется в сокращенном обратном переводе А. Б. Кунанбаевой с немецкого издания, отсутствующего в библиотеках СССР. Сравнение с русскоязычной публикацией свидетельствует, что для немецкого журнала использованы фрагменты со с. 15—17 и 18—26 с большими купюрами и явно авторской правкой. Последнее обстоятельство, а также неизвестность у нас этого единственного в своем роде специально этномузыкаловедческого варианта статьи, принадлежащего самому Асафьеву, и побудило составителей впервые опубликовать его по-русски.

¹ К проблеме взаимодействия русской музыки с музыкой Востока Асафьев возвращался неоднократно. Помимо специальной статьи «Проблема Востока в советском музыкознании» (1930, ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 238), до сих пор не опубликованной и не включенной в настоящий сборник по причине чрезвычайной широты своего содержания, далеко выходящего за рамки собственно этномузыкознания, см. в кн.: Труды, IV. — С. 139, 142; Труды, V. — С. 60, 130 («музыка Востока» и «русская музыка о Востоке»). В 1942 г. Асафьев писал, что соотношения русской и восточной музыки «давние и обусловлены историческими особенностями русской государственности и ее связями с художественными культурами Кавказа, Закавказья, Средней Азии, с соседствующими монгольскими и тюркскими „фольклорами“... детальное постижение подлинной музыки Востока во всем ее дивном интонационном многообразии стало постепенно осуществляться лишь в течение двадцати пяти лет после Великой Октябрьской революции...» (с. 130). См. также: Рухлян М. Асафьев и музыка Востока//Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. — М., 1986. — С. 92—97.

² Имеется в виду статья А. М. Аврамова «Проблема Востока в музыкальной науке». — Русский современник. — 1924. — № 3. — С. 216—227,

³ Имеется в виду статья О. И. Сенковского «Древний гекзаметр». — *Сенковский О. (Барон Брамбес)* Собр. соч.: В 9 т. — СПб., 1859. — Т. 7. — С. 217—330.

⁴ В русскоязычном варианте статьи эта мысль о «бездушии» интонирования народной песни продолжена следующим образом: «Напев „за душу“ хватает, а исполнитель в лице не дрогнет! Вспомним также о манере причитать и т. п.» (указ. соч. — С. 25).

Современное русское музыковедение и его исторические задачи. Впервые — *De Musica: Временник Разряда Истории и Теории Музыки*. — Вып. 1. — Л., 1925. — С. 5—27. Статья представляет собой текст доклада, прочитанного на заседании Исторической секции Разряда 21 сентября 1925 г. На русском языке не переиздавался. Фрагментарно публиковался в немецком переводе в журн. «*Melos*» (1926—27 гг.) Публикуется с сокращениями по указанному изданию, с. 10, 11—13. Другой фрагмент этой же статьи см. в части II, разделе 6 наст. издания.

Из области югославянского народного музицирования и взаимосвязи русской и славянской музыки (Экспюры). Впервые — *СМ.* — 1946. — № 5—6. — С. 53—55. Публикуется по кн.: Труды, IV. — С. 307—309. Написано 4 декабря 1942 г. как предисловие к ряду задуманных очерков о славянской музыке (один из них помещен вслед за данным). Настоящая публикация сверена с автографом, хранящимся в ЦГАЛИ (ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 370), в результате чего восстановлена ссылка на чешский сборник К. Плички.

⁵ К этой оригинальной мысли о славяно-кавказских музыкальных взаимосвязях Асафьев возвращался и в книге о Глинке, когда писал о знаменном распеве как «гениальном интонационном претворении русским народом древнекультурного мелоса Причерноморья», и добавлял: «Кстати сказать, эта интонационная культура, тесно связанная и со славянскими землями Адриатики и с Кавказом, до сих пор по близорукости наших исследователей почти не изучается. В археологии и искусствах дело обстоит куда лучше в данном отношении» (Труды, I. — С. 164).

О народном музицировании Югославии (Из введения в русское музыкальное славяноведение). Впервые с сокр. — *СМ.* — 1947. — № 1. — С. 94—103; № 2. — С. 66—76. Переизд. — Труды, IV. — С. 336—356. Написано 18 августа 1942 г.; 14 декабря 1942 г., после написания предыдущих «экспюрсов», сделаны дополнительные вставки. Публикуется по рукописи — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 370. Вставки (в количестве 10) особо не оговариваются в тексте. Купюры (описательного характера) минимальны. Значение этой и предыдущей статей для советской музыкальной славистики огромно. По сути, в них дана программа русского этномузыковедческого славяноведения, актуальная поныне и представляющая — по ракурсу и методу — незаурядный интерес и для зарубежной славистики.

⁶ Справедливость наблюдения Асафьева может быть подтверждена и более новыми изданиями, напр.: *Canteloube J. Anthologie des Chants populaires françaises groupés et présentés par pays ou provinces.* — P., 1951.

⁷ Левант — ранее употреблявшееся общее название для стран восточного побережья Средиземного моря, Ближнего Востока (от итал. Levante — Восток).

⁸ О героях сербского эпоса см. новейшую литературу, напр.: *Менендес Пидаль Р.* Югославские эпические певцы и устный эпос в Западной Европе // Известия АН СССР. Серия лит. и языка. — Т. 25. — Вып. 2. — 1966; *Путилов Б.* Героический эпос черногорцев. — Л., 1982; *Кравцов Н.* Сербско-хорватский эпос. — М., 1985.

⁹ Подробнее о Вересае см.: *Лисенко М.* Характеристика музичных особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм / Ред., передмова та прим. М. Гордійчука. — К., 1955.

¹⁰ Клефты — борцы за освобождение Греции от турецкого ига (XIX в.).

¹¹ Кмети — крестьянин в Боснии, работающий на арендованной у владельца на земле.

¹² Клавир балета «Милица» не издан. Автограф клавир (1942) и упомянутые фольклорные материалы хранятся в ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 870.

¹³ Граховская битва, принесящая славянам победу над турками, произошла в 1858 г., т. е. незадолго до путешествия И. С. Аксакова.

Музыка Казахстана. Впервые — Известия. — 1936. — 27 мая. Публикуется по кн.: Музыкальная культура Казахстана. — Алма-Ата, 1955. — С. 5—7.

¹⁴ «Кыз-Жибек» (1934) и «Жалбыр» (1935) — первые редакции опер Е. Г. Брусиловского, в то время называвшиеся «музыкальными пьесами». См., напр., программу гастрольного спектакля Казахского гос. оперного театра в Ленинграде, на котором был Асафьев (Кыз-Жибек. Музыкальная пьеса Габита Мусрепова. Казахская народная музыка в обработке Е. Г. Брусиловского. — Алма-Ата; Л., 1937). Целиком сотканые из народных песен, эти пьесы давали возможность судить не столько о театре казахов, сколько об их фольклоре, что и сделал Асафьев в публикуемой статье.

Несколько соображений о содержании, качествах и структуре казахской народной музыки. Впервые — СМ. — 1982. — № 9. — С. 23—26 (публ. и предисл. Б. Г. Ерзаковича). Журнальная публикация сделана по машинописной копии, т. к. автограф считался утерян. Публикуется с исправлениями по автографу, с июля 1986 г. хранящемуся в ЛГИТМиК (ф. 49, оп. 1, ед. хр. 12). В связи с тем, что данная статья представляет собой явно расширенный вариант статьи «О казахской народной музыке» (впервые — Музыка. — 1937. — 6 мая; см. Труды, V. — С. 120—121), эта последняя не публикуется. Не публикуются также статьи «Великие богатства казахской народной музыки» (впервые — Известия. — 1937. — 24 апреля) и «Первая опера» (впервые — Красная газета. — 1937. — 27 апреля), так как они почти не затрагивают вопросы фольклора. В настоящее время асафьевская «казахиана» пополнилась еще одной статьей, обнаруженной в июле 1986 г. в архиве ЛГИТМиК, вместе с автографом «Несколько соображений...» (см. следующую публикацию).

[Музыка казахского народа]. Публикуется впервые по рукописи (1937) — ЛГИТМиК, ф. 49, оп. 1, ед. хр. 12. Название принадлежит составителям, так как данный текст представляет собой, по-видимому, фрагмент, не вошедший в газетную публикацию «Первая опера». Очевидно, Асафьев считал его достаточно важным по мысли, если использовал впервые зафиксированные в нем наблюдения, частично развив их в статье «Несколько соображений...».

Во всех трех публикуемых статьях асафьевское выражение «казахстанский» по отношению к фольклору казахов заменено составителями без оговорок на «казахский», что соответствует современному словоупотреблению.

Часть II. Фрагменты работ, посвященные русскому крестьянскому песенному искусству

Крестьянское песенное искусство: Программа исследования о русской народной песне. Впервые — Орлова Е. Б. В. Асафьев: Путь исследователя и публициста. — Л., 1964. — С. 442—443. Написано 6 сентября 1925 г. в качестве приложения к письму, адресованному Н. Я. Мясковскому. Нижеследующие фрагменты отобраны и сгруппированы составителями в соответствии с данным планом-проспектом неосуществленной монографии. Источник каждого фрагмента сообщается ниже.

Основные черты творчества устной традиции в музыке

¹ ПК. — С. 164—165.

² ПК. — С. 88. *Невмы* — см. ПК. — С. 89. Ср.: МФКП. — С. 30.

³ ПК. — С. 111.

⁴ ИСМПО. — С. 112—113. О роли «коллективной памяти» в музыке устной традиции см. МФКП. — С. 87—88.

⁵ ПК. — С. 21—22.

⁶ Труды, I. — С. 240.

⁷ МФКП. — С. 309.

⁸ МФКП. — С. 22, 23.

⁹ МФКП. — С. 58, 60.

¹⁰ МФКП. — С. 207. Ср.: «Мелос — мелодическое проявление звукоидей в музыке...» (Труды, I. — С. 199).

¹¹ РМ. — С. 112.

¹² ПК. — С. 31—32.

¹³ МФКП. — С. 73.

¹⁴ МФКП. — С. 87—89.

¹⁵ МФКП. — С. 90—91.

¹⁶ ПК. — С. 11, 111.

¹⁷ ПК. — С. 23—24.

¹⁸ Труды, I. — С. 229.

¹⁹ МФКП. — С. 242—243, 245.

²⁰ МФКП. — С. 201.

²¹ МФКП. — С. 199—200.

²² КС. — С. 243.

²³ КС. — С. 203—204.

²⁴ Труды, I. — С. 323.

²⁵ Труды, I. — С. 321—322. *In spe* (лат.) — в зародыше, в будущем.

²⁶ МФКП. — С. 231, 222—223.

Происхождение русского народного песенного творчества, его история, социальная база, связь с бытом

²⁷ МФКП. — С. 196. В этом тезисе — одна из главных методологических новаций Асафьева как *этномузыковеда*.

²⁸ КС. — С. 205.

²⁹ *Игорь Глебов. Очаги слушания музыки//Музыка и революция. — 1927. — № 7—8. — С. 13.*

³⁰ МФКП. — С. 358, сноска.

³¹ МФКП. — С. 218.

³² ИСМПО. — С. 108.

³³ ИСМПО. — С. 104—107.

³⁴ МФКП. — С. 339.

³⁵ Труды, V. — С. 89—90.

³⁶ КС. — С. 113—114.

³⁷ КС. — С. 114, 115. Ср. новейшую концепцию о русском скоморошестве, вполне соотносимую с асафьевской, в кн.: *Панченко А. Русская культура в канун петровских реформ. — Л., 1984.*

³⁸ СЭ. — С. 55, 56, 57, 58. О современном состоянии изученности русских хороводов и их песен можно судить по кн.: *Бачинская Н. Русские хороводы и хороводные песни. — М., 1951; Она же. Музыкальный стиль русских хороводных песен. — М., 1976; Руднева А. Курские танки и карагоды. — М., 1975; Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. — М., 1964;* а также по многочисленным сборникам песен.

³⁹ СЭ. — С. 28.

⁴⁰ СЭ. — С. 77.

⁴¹ См. коммент. 29: там же. — С. 14.

⁴² БСЭ. — XVI. — 1929, стб. 860.

⁴³ Цит. по рукописи «Проблема Востока в советском музыкознании» (ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 238).

⁴⁴ ИСМПО. — С. 113—114.

⁴⁵ Впервые — *Музыка и революция. — 1926. № 3. — С. 6—8.* Публикуется по кн.: ИСМПО. — С. 38—43. Драгоценный фрагмент для воссоздания асафьевской концепции русской музыки устной традиции, как она сложилась в период обдумывания монографии о крестьянском песенном искусстве. Лишь в конце текста (§ 7) сказался вульгарно-социологический «перехлест» Асафьева 20-х годов; видимо, не случайно слово «народная» поставлено им в кавычки.

⁴⁶ Труды, I. — С. 213.

⁴⁷ МФКП. — С. 286—288.

⁴⁸ Труды, II. — С. 81.

- ⁴⁹ Труды, II. — С. 83.
⁵⁰ Труды, IV. — С. 39, 40.
⁵¹ Труды, I. — С. 245—246.
⁵² Труды, II. — С. 130.
⁵³ Об опере. — С. 214—215.
⁵⁴ О музыке Чайковского. — С. 23.
⁵⁵ КС. — С. 197.
⁵⁶ *Игорь Глебов*. Бытовая музыка после Октября//Новая музыка. — Год 2-й. — Вып. 1 (V): Октябрь и новая музыка. — Л., 1927. — С. 17—32. Статья написана на основе доклада Асафьева, прочитанного 11 ноября 1927 г. Публикуются фрагменты со с. 17—18, 20, 31, 22—23, 25, 28, 29.

История собирания, претворения и изучения русской народной песни

⁵⁷ РМ. — С. 99—110. «Культивирование народной песни в музыке города» — Фрагмент из книги, словно вобравшей в себя неосуществленную 3-ю главу из задуманной монографии. Его дополняет нижеследующий фрагмент.

Наиболее полную библиографию нотных сборников русских народных песен см.: *Бацер Д., Рабинович Б.* Русская народная музыка: Нотографический указатель (1776—1973). — М., 1981, 1984. — Ч. 1—2.

В архиве Асафьева сохранилась характеристика и оценка деятельности В. Ф. Трутовского, зафиксированные среди подготовительных материалов к лекциям по фольклору в Институте истории искусств (ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 442): «Можно предположить, что Трутовский многое уже сам записывал с голоса певцов и что он является вообще первым собирателем русских мелодий, как великорусских, так и малорусских» (л. 11). «Несомненно, что историческое значение трудов В. Ф. Трутовского как издателя первого нотного песенника чрезвычайно велико; ему же принадлежит еще несколько музыкальных трудов, как, например, музыка к стихотворению Г. Р. Державина „Кружка“ (застольная песня)» (л. 10).

⁵⁸ РМ. — С. 56—59, сноска. Оценка сборников народных песен с фортепианным сопровождением, предложенная Асафьевым, стала, по сути, общепринятой в советском музыкознании.

⁵⁹ МФКП. — С. 226.

⁶⁰ *Асафьев Б.* Через прошлое к будущему//Советская музыка. — Сб. 1. — М., 1943. — С. 14.

⁶¹ СЭ. — С. 88.

⁶² Труды, IV. — С. 110.

⁶³ Труды, IV. — С. 81.

⁶⁴ Труды, V. — С. 24.

⁶⁵ Труды, I. — С. 209—210.

⁶⁶ О себе. — Гл. 9—10. Публикуется впервые по рукописи (1941—1942 г.). — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 351, л. 20.

⁶⁷ СЭ. — С. 84. Подробно и весомо о народно-песенном и — шире — народно-национальном в творчестве Н. А. Римского-Корсакова см.: Труды, III. — С. 181—183, 220—223 и др., а также СМ. — 1946. — № 7. — С. 67—79 (статья «Музыка Римского-Корсакова в аспекте народно-поэтической славянской культуры и мифологии», написана 21 августа 1942 г., издана с сокращениями). В ней показано, что «инакость» Римского-Корсакова «идет от музыкальных славянизмов» (с. 78), от пользования интонациями-попевками из «средне-европейско-славянско-интонационного словаря» (с. 69).

Среди прочего представляется очень важной следующая догадка Асафьева: «Кажется, что еще значительное время до того, как Римский-Корсаков осознал музыкальное строение песенных напевов и усвоил систему сложения звеньев-подголосков и мастерство варианта, — ему стали глубоко родными общearchитектонические качества народного искусства и, особенно, красота симметрии и различного рода параллелизмов». Именно это не позволяет «ограничивать связь музыки Римского-Корсакова с народным художествен-

ным мастерством только песенными воздействиями» (Труды, III, — С. 221, 222).

⁶⁸ Труды, V. — С. 26.

⁶⁹ Труды, II. — С. 159—160.

⁷⁰ Труды, II. — С. 160—161.

⁷¹ Об опере. — С. 20. Этот и предыдущий фрагменты впервые опубликованы в газетных статьях Асафьева (см. «Жизнь искусства», 1918, 5 ноября и 1919, 11 марта).

⁷² Об опере. — С. 23—24. Подробнее см.: Асафьев Б. Народные основы стиля русской оперы // Советская музыка. — 1943. — Сб. 1. — С. 14—19.

⁷³ СЭ. — С. 152—153.

⁷⁴ О музыке Чайковского. — С. 200.

⁷⁵ Труды, II. — С. 86, 87—88. Начало сноски со с. 88.

⁷⁶ Труды, II. — С. 335.

⁷⁷ Труды, II. — С. 154.

⁷⁸ Труды, II. — С. 86.

⁷⁹ Труды, II. — С. 157.

⁸⁰ Труды, II. — С. 161—162.

⁸¹ Труды, II. — С. 163—164.

⁸² Труды, V. — С. 90.

⁸³ Труды, II. — С. 257.

⁸⁴ Труды, II. — С. 295.

⁸⁵ Труды, II. — С. 299.

⁸⁶ Труды, II. — С. 307.

⁸⁷ Труды, II. — С. 270.

⁸⁸ Труды, II. — С. 277—279.

⁸⁹ КС. — С. 86—87.

⁹⁰ КС. — С. 63.

⁹¹ КС. — С. 142.

⁹² КС. — С. 133.

⁹³ КС. — С. 163.

⁹⁴ КС. — С. 176.

⁹⁵ КС. — С. 81.

⁹⁶ О музыке XX века. — С. 83—85.

⁹⁷ КС. — С. 35.

⁹⁸ КС. — С. 204.

⁹⁹ КС. — С. 117.

¹⁰⁰ КС. — С. 88—89. Речь идет о «Трех песенках» 1913 г. Разрядка автора.

¹⁰¹ КС. — С. 110.

¹⁰² КС. — С. 119—120. Цит. сб. Volksmusik der Rumänen von Maramureş von Béla Bartók. — München, 1923.

¹⁰³ О хоровом искусстве. — С. 48—52. Публикуется с сокращениями. Представляет собой рецензию на концерт Гос. академической капеллы (1926).

¹⁰⁴ Chansons de gestes — французский героический эпос XII—XIII вв.

¹⁰⁵ Ср. новейшую обобщающую работу о русских былинах: Собрание русских народных песен. Т. 1. Былины: Русский музыкальный эпос/Сост. Б. М. Добровольский, В. В. Коргузалов. М., 1980 (см. также рец. Е. Е. Васильевой — СМ. — 1985. — № 3).

¹⁰⁶ «В темном лесу» — не хороводная песня, а кант. Описка Асафьева объяснима близостью структуры данного канта некоторым хороводным.

¹⁰⁷ Публикуется с сокращениями по первому и единственному изданию. — К новым берегам. — 1923. — № 1. — С. 25—33. Статья посвящена разбору работ А. Ф. Гедике «Русские народные песни» для голосов, фортепиано, скрипки и виолончели. В публикуемых фрагментах, наряду с важными обобщениями по проблеме композиторского претворения русской народной песни, содержатся уникальные образцы асафьевского анализа конкретных песен, относящихся к периоду его институтских лекций по фольклору и обдумывания неосуществленной монографии.

- ¹⁰⁸ Труды, V. — С. 26.
¹⁰⁹ Труды, V. — С. 91.
¹¹⁰ СМ.—1936.—№ 5.—С. 24, 26 (фрагмент статьи «Волнующие вопросы»).
¹¹¹ ИСМПО. — С. 117.
¹¹² ИСМПО. — С. 102—104.

Виды песен. Песня и танец. Песенный мелос и инструментализм

- ¹¹³ СЭ. — С. 223.
¹¹⁴ ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 442, л. 28. Публикуется фрагмент из подготовительных материалов к лекциям (начало 1920-х гг.).
¹¹⁵ ИСМПО. — С. 109—111. Фрагмент воспринимается как часть соответствующей главы ненаписанной книги.
¹¹⁶ МФКП. — С. 30—31. Одна из любимых и важных мыслей Асафьева.
¹¹⁷ Труды, I. — С. 81.
¹¹⁸ См. примеч. 112, л. 29.
¹¹⁹ КС. — С. 139.
¹²⁰ СЭ. — С. 222.
¹²¹ Труды, II. — С. 179.
¹²² СЭ. — С. 246.
¹²³ СЭ. — С. 222.
¹²⁴ МФКП. — С. 280.
¹²⁵ *Игорь Глебов*. Сказка про шута, семерых шутов перешутившего//К новым берегам. — 1923. — № 1; Переизд. в кн.: *Асафьев Б. О балете*. — Л., 1974. — С. 98—99.
¹²⁶ МФКП. — С. 31—32. Ср. развитие этой мысли в кн.: Труды, III. — С. 212, сноска. Ср. также следующий фрагмент.
¹²⁷ МФКП. — С. 349—350.
¹²⁸ МФКП. — С. 362.
¹²⁹ МФКП. — С. 220.
¹³⁰ *Игорь Глебов*. О сборниках детских песен//Вопросы музыки в школе. — Л., 1926. — С. 276—277.
¹³¹ Труды, V. — С. 27.
¹³² СЭ. — С. 248.
¹³³ ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 451, л. 123 (из записок последних лет жизни «Вопросы к себе»).

Импровизация. Попевки. Орнамент. Мелодические и речитативные образования

- ¹³⁴ ПК. — С. 173.
¹³⁵ *Игорь Глебов*. Процесс формообразования у Стравинского (1928 г.). Публикуется по кн.: О музыке XX века. — С. 87—88.
¹³⁶ См. примеч. 128, с. 179.
¹³⁷ СЭ. — С. 36—37.
¹³⁸ Труды, V. — С. 64.
¹³⁹ Труды, IV. — С. 143. Ср. аналогичное о пении народных песен Ф. И. Шаляпиным (Труды, IV. — С. 189).
¹⁴⁰ *Игорь Глебов*. О полифоническом искусстве, об органной культуре и о музыкальной современности. — Л., 1926. Публикуется по кн.: О музыке XX века. — С. 177—178.
¹⁴¹ Публикуются фрагменты книги «Речевая интонация» (1925), издана под ред. Е. М. Орловой (Л., 1965). По сути, это первое «русское сольфеджио» (известная «Музыкальная хрестоматия из русских народных песен» М. Г. Климова вышла в 1929 г.). Здесь заложены основы сольфеджио, базирующиеся целиком на русском песенном мелосе, преимущественно фольклорном. И в то же время это своего рода педагогический набросок пятой главы ненаписанной книги о русском музыкальном фольклоре (которая должна была обобщить разнообразный, и в том числе педагогический, опыт Асафьева). Публикуемые

фрагменты допустимо оценить и как методическое пособие по типам фольклорного интонирования и по их усвоению как извне, так и, можно полагать, внутри традиции.

¹⁴² В заключение раздела о мелодике Асафьевым присоединяются примеры: «разреза мелодической линии» путем выделения тематически самостоятельного рефрена, а затем образцы вариантов подголоска и песенной орнаментации. Нотное приложение к книге построено, в сущности, по фольклористическому принципу: напр., выделены «попевки» в напевах одной местности, но различных по характеру песен (с. 69), или «напев с выделившимся рефреном (припевом)» (с. 118), «образование орнамента» (с. 126) — с «лирическими вставками» (т. е. внутрислоговыми распевами) и «образец одноголосной, богато орнаментированной песни» («Не одна во поле дороженька пролежала» в записи Е. Линевой). Наконец, в приложении VIII даны «простейшие варианты» как «характерная особенность в эволюции мелоса» на примере вариантов русской хороводной песни «А мы просо сеяли» (приведено 11 вариантов).

Современное положение песнетворчества в СССР.

Личные впечатления от русского Севера

¹⁴³ Труды, V. — С. 127 (1942). Тезис о расширении понятия «народное» в советскую эпоху имеет для Асафьева принципиальное значение. По сути, он полностью принят современным советским этномузыкальным знанием.

¹⁴⁴ Труды, V. — С. 28—29, 30.

¹⁴⁵ Труды, V. — С. 23—24.

¹⁴⁶ Труды, V. — С. 45.

¹⁴⁷ ПК. — С. 182.

¹⁴⁸ См. примеч. 56: там же. — С. 28.

¹⁴⁹ Труды, V. — С. 57.

¹⁵⁰ Труды, I. — С. 224—225.

¹⁵¹ О музыке XX века. — С. 180. Автор ссылается на известную работу Р. Лаха по записи песен русских военнопленных во время первой мировой войны: *Vorläufiger Bericht über die im Auftrage der Kais. Akademie der Wissenschaften erfolgte Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener im August und September 1916 von Dr. Robert Lach.* — Wien, 1917. — S. 26—27.

¹⁵² ИСМПО. — С. 51—52. Из путевых наблюдений 1925 года по русскому Северу. Об этой поездке Асафьев вспоминал неоднократно, даже в книге 1943 г. о Н. А. Римском-Корсакове (см. Труды, III. — С. 183—184).

¹⁵³ Публикуется полностью по первому изданию в составе брошюры «Крестьянское искусство Севера: Об искусствоведческой экспедиции на русский Север». — Л., 1926. — С. 10—18. Текст предварен словами: «Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), вернувшись из рекогносцировочной поездки по Прионежью, поделился следующими своими впечатлениями...». Брошюра датирована 14 декабря 1925 г. и издана тиражом 250 экземпляров. Этот отчет Асафьева, имеющий принципиальное значение для исследования народной культуры русского Севера, был продублирован в кн.: Проблемы социологии искусства (Л., 1926. — Вып. 1. — С. 175—183) и больше целиком не переиздавался.

¹⁵⁴ Имеется в виду трехтомное собрание Е. В. Барсова «Причитания Северного края» (Т. 1 — похоронные причеты, 1872; Т. 2 — солдатские, 1882; Т. 3 — свадебные, 1886).

¹⁵⁵ «...Братьев Денисовых...» — имеется в виду деятельность братьев Андрея и Семена Денисовых — одних из вождей старообрядческого движения на русском Севере 2-й пол. XVII в. (наряду с протопопом Аввакумом, кн. Мышечким и др.), связанного с так называемым Выгорецким общецельством Поморского согласия (см. об этом в кн.: *Зайцев В.* Беломорский Север. — Архангельск, 1983. — С. 56; см. также: *Бацер М.* Выгореция: Исторические очерки. — Петрозаводск, 1986).

¹⁵⁶ Имеется в виду изд. — Россия: Полное географическое описание нашего отечества. Настольная и дорожная книга для русских людей/Под ред. В. П. Семенова. — Т. 3: Озерная область. — СПб., 1900. Озерная область

охватывала 4 губернии: Петербургскую, Псковскую, Новгородскую и Олонецкую.

¹⁵⁷ Фрагмент из кн. о Григе. Публикуется по кн.: Труды, IV. — С. 289. Последняя фраза почти дословно совпадает с аналогичным фрагментом из кн. о Римском-Корсакове (см. Труды, III. — С. 221).

¹⁵⁸ Фрагмент из статьи 1925 г. «Современное русское музыкознание» (см. примеч. на с. 227), с. 26—27.

¹⁵⁹ МБ. — С. 215—216. Доклад Асафьева на Ученом совете Государственного института истории искусств 1925 г. (доклад состоялся 25 сентября, но записан 20 октября). Важнейший программный документ эпохи становления советского этномузыкознания как науки и, одновременно, выработки методики комплексных экспедиций. Ср. в приложении письмо Асафьева М. Горькому.

¹⁶⁰ Первая фольклорная экспедиция Института 1926 г. в Заонежье осуществила рекомендации Асафьева. В ней участвовали ученики Асафьева — А. В. Финягин, З. В. Эвальд, Е. В. Гиппиус. О ее первых результатах см.: Искусство Севера: Заонежье. — Л., 1927.

Часть III. Фрагменты работ, посвященные музыке устной традиции разных народов

¹ Впервые — БСЭ. — Т. XIX, стб. 196—204. Публикуется начало и конец статьи о древне- и новогреческой музыке. Термин «греческий» Асафьев понимал широко, обозначая им не только собственно греческие поселения, но и греко-македонские, и островные (см. Труды, V. — С. 355). В библиографии к статье Асафьев указывает на известные ранние сборники новогреческих песен Л. Бурго-Дюкудрэ (1876) и Г. Пахтикоса (1905). В дополнение см.: *Merlier M. Essai d'un tableau du folklore musical grec. Athènes, 1935; Michaelides S. Neohellenic Folk Music. Limassol, 1948; Idem. The music of ancient Greece: An encyclopaedia. London, 1978; Georgiades Thr. Greek music, verse and dance. N. Y., 1958 (2-е изд. — 1985); Baud-Bovy S. La chansons populaire grecque du Dodécanèse. 2 vols. Athènes, 1935, 1938; Idem. Études sur la chanson celtique. Athènes, 1958; Idem. Chansons populaires de Crète occidentale. Genève, 1972; Tanner R. La musique antique grecque. P., 1961.*

² В архиве Асафьева сохранился его знаменательный отзыв 1940-х гг. о высказываниях Аристоксена в «очень хорошем, чутком» переводе Ив. Ив. Толстого (ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 345, л. 16): «Ритмические отрывки Аристоксена представляют собой исключительный интерес. С большим волнением я читал строку за строкой. Много еще загадочного, но многое уже понятно, конечно, по-новому, по современному, потому что, по-видимому, за теорией Аристоксена стояла интонационная практика, близкая и родственная ощущаемым нами теперь историческим процессам народного (СССР) музыкального творчества. <...> Очень прошу сделать для меня копию этих отрывков, так как крайне нуждаюсь в них для работы. Полагаю, что еще копия необходима Е. В. Гиппиусу». Методологическое значение сформулированной здесь догадки Асафьева трудно переоценить: именно в обращении к живой музыке устной традиции он увидел единственно реальный ключ, способный помочь в проявлении сложнейшей проблемы античного музыкального мышления.

^{3, 4} МФКП. — С. 304—309 (фрагментарно).

⁵ МФКП. — С. 356.

⁶ О себе. — С. 504.

⁷ Труды, V. — С. 111. Для Асафьева, обладавшего феноменальным по исторической чуткости интонационным слухом, обращение к древним музыкальным культурам актуализировалось проблемами современной музыкальной практики. Под «западно-европейским» искусством он понимает тут всю европейскую музыку письменной традиции, включая и русскую советскую музыку. По существу, он впервые выдвинул методологически перспективный тезис: народное творчество не как «собрание музыкальных цитат», а как фундаментальный этап истории музыкального становления человечества. Рассматриваемая в этом аспекте музыка устной традиции народов СССР оказывается незаме-

нимым подспорьем в изучении европейской музыкальной культуры в ее исторической динамике и целостности. Ср. в данной связи следующее высказывание Асафьева, перекликающееся с приведенным фрагментом (цит. по МКФП.— С.308): «„Накопление“ мелоса шло извилистыми путями, и в каждой крупной области и стране по-своему, да еще... в связи с изменениями в области языка. В нашей великой стране „звучат музыки“ далеких архаических ритмикоинтонационных и мелодических культур. На Кавказе и в Закавказье интонационные пласты сплелись в сложный клубок. То, что сделал в области языкознания в части, касающейся Кавказа, Марр, действительно и возможно скорее надо делать в области музыкально-интонационной. Нельзя тут ограничиться узкой фольклористикой или акустикой. Мысль, как бурав, должна проникнуть в истоки и разветвления музыкально-интонационного развития. Данные, полученные здесь, могут помочь распутать много неясностей в эволюции интонаций Средиземноморья и Европы».

⁸ Впервые — в кн.: *Неф К. История западно-европейской музыки/Перераб. и доп., пер. с франц. проф. Б. В. Асафьева (Игоря Глебова).*—Л., 1930. (Публикуется по 2-му изд.—Л., 1938.—С. 34—38; о принадлежности этого раздела Асафьеву см. на с. 6). Позже Асафьев писал (цит. по МКФП.—С. 307): «В тогдашних центрах — очагах культуры происходил интенсивный рост бытовой городской (с безусловным влиянием народной) музыки с обменом областными напевами различных углов Европы (странствующее по путям и перепутьям музыкальное, певческое и инструментальное мастерство вагантов, школяров, жонглеров, мимов, менестрелей и т. п.). К сожалению, с достаточной ясностью не восстановить интонационную эволюцию средневекового фольклора (не хронологической истории фактов, что, пожалуй, утопично для „музыки устной традиции“, а развития практики интонирования). Усиленный период „накопления“ музыкально-интонационных богатств „вне стен культово-певческого интеллектуализма“, а скорее в кругу „странствующего и за просвещением, и за пропитанием, и по авантюрным делам людя“, — так можно определить всю эту светскую бытовую практику музицирования».

В качестве дополнения приведем словарную статью Асафьева (ПК.—С. 44—45): «*Жонглер* — в средние века имя жонглер (как и менестрель) было собирательным обозначением бродячего певца, музыканта, актера, акробата и фокусника — словом, „потешника“, скомороха. Более прочное положение занимали те из жонглеров, которые (приблизительно с X—XI вв.) становились полуседлыми и оседлыми в городах, а до роста и укрепления городов — при монастырях и замках, в качестве „сказителей“ средневековых былин (так наз. *chansons de gestes*, франц. — шансон де жест — песни о подвигах) или певцов-исполнителей, подбиравших напевы к стихам рыцарей-трубадуров. В конце XIII в. в Париже была „улица жонглеров“. В XIV в. во Франции и других странах выделяются из этой среды затейников на все руки прочные профессиональные организации музыкантов-инструменталистов; так, ими было основано в 1321 г. „Братство и корпорация парижских менестрелей“ („Братство св. Юлиана“), просуществовавшее до 1776 г. В Вене еще с 1288 г. возникло музыкантское „Братство св. Николая“, а в Руане (Франция) с 1454 г. существовало объединение музыкантов-инструменталистов, инструментальных мастеров и учителей танцев».

⁹ Впервые — *Игорь Глебов. О ближайших задачах социологии музыки/Введение к кн.: Мозер Г. Музыка средневекового города.* — Л., 1927. Публикуются фрагменты со с. 8—10, 16, 14. Книга Веселовского издана в 1889 г., Шишмарева — в 1911 г.

¹⁰ О взглядах О. Рутца и Э. Сиверса в их применении к русскому народному песентворчеству см. также: *Игорь Глебов. Бытовые основы оперы Большого театра// Московский Большой театр. 1825—1925: Изд. Управления гос. акад. театров.* — М.; Л., 1925. — С. 117. Приведем этот знаменательный фрагмент целиком, тем более, что данная статья, опубликованная в редком издании, никогда не переиздавалась. «(...) Глубокое, издавна существовавшее, то воспламенявшееся, то чуть тлевшее взаимодействие песни и культа. (Понятие „культ“ берется здесь Асафьевым чрезвычайно широко. — И. З., А. К.)

Это взаимодействие требовало воспроизведения словозвучания в наглядном оформлении. Даже в сравнительно недавнее время, а вероятно кое-где и теперь, в эпоху, когда, казалось бы, все давно-давно бывшее культом стало пустой бытовой обрядностью, иногда тупо традиционной, такая, по-видимому, чисто созерцательная сфера песне-словотворчества, как причитания, плачи, лирические излияния дочери, невесты, жены, вдовы — требовали антуража и присутствия публики. Таким образом, не только танцевально-ритмованная плясовая песня, не только хороводы и игры, зовы и заклинания были общественным действием, где музыка пластически воспроизводилась, но и те виды искусства оформления звучаний, где „душа стонет и сердце надывается“ в одиночестве, могли предполагать простейшее соотношение: горемыка, изливающий свою скорбь, и сочувствующие, хотя бы и молча, слушатели. Это молчаливое сочувствие, при постепенно нараставшем нервном возбуждении, могло искать разряда, исхода, то есть воплощаться в хоре, либо еще сильнее подчеркивающим безысходность тоски, либо намечавшем новый, иной уклон — к забвению в диком хмельном разудалом напеве, в плясовом отыгрыше. Таким образом, простейший элемент музыкально-театральной организации соприсутствует уже в самой незатейливой бытовой обстановке, если возникшее в процессе слушания эмоциональное напряжение претворяет случайное соотношение — рассказчик и слушатели в антифонное — личность и хор.

Полагаю, что исследование согласно методам Rutz'a пластических возможностей, сокрытых в русском народном песнетворчестве и во всех проявлениях творчества русского музыкального быта, откроет много любопытных данных и многое объяснит...

Подробнее о методе Рутца и Сиверса см. в кн.: *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. — Пг., 1923. — С. 36—39, 67.

¹¹ Впервые — *Асафьев Б.* Очерки об Армении/Ред.-сост. Г. Г. Тигранов. — М., 1958. — С. 26, 11, 18, 31—43. (О поездке в Армению 1935 года). См. также: *Тигранов Г.* Выдающийся музыкант-мыслитель//Воспоминания о Б. В. Асафьеве. — Л., 1974. — С. 38—53.

¹² Впервые — Жизнь искусства. — Л., 13 мая 1928 г. — № 20 (1199). — С. 10—11 (с фотопортретом Оганезашвили). Рец. на концерт Восточного ансамбля, созданного выдающимися музыкантами проф. Сашей Оганезашвили (кеманча) и таристом Бала Меликовым. В мае-июне 1928 г. ансамбль гастролировал в Москве и Ленинграде. Подробнее о репертуаре и составе ансамбля см. в рец. Ю. Я. Вайнкопа (Рабочий и театр. — 1928. — № 21. — С. 11). Ансамбль включал также зурну, дудки, саламури (грузинская свистковая флейта), доол (двусторонний барабан). Вайнкоп назвал концерт «живым уроком» музыкальной этнографии. В репертуаре ансамбля были «народные песни Армении (включая турецких армян) и Персии» плюс музыкальные поэмы, построенные на народно-песенном и плясовом материале армян и персов» (Вайнкоп). По утверждению М. Рухкян, ансамбль исполнял мугамы (см. в кн.: Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. — М., 1986. — С. 93). Концерты предварялись вступительным словом С. Л. Гинзбурга. Подробнее об этих закавказских исполнителях профессиональной музыки устной традиции, не только «армяно-персидской», как говорили в 20-е годы, но и азербайджанской, см.: *Шушинский Ф.* Народные певцы и музыканты Азербайджана. — М., 1979 — С. 105, 110, 140 др. (там же библиография статей Оганезашвили).

Асафьев был очень чуток к интонациям Кавказа. Любопытно, что сам он «датировал» свое внимание к Кавказу, начиная с года после знакомства с ансамблем Оганезашвили: «Мои наблюдения пластических ритмов Кавказа и обобщения музыкально-языковые я вел с 1929 года... из присущего мне познавательного-художественного любопытства» (цит. по кн.: *Асафьев Б.* О балете. — Л., 1974. — С. 260). Не исключено, что в памяти Асафьева в период писания этих мемуаров (1942) названная дата могла почему-либо сдвинуться на год вперед и годом специального его внимания к Кавказу явился именно 1928 — год публикуемой рецензии.

¹³ Труды. I. — С. 125—126. Известно, что Асафьев планировал в незавершенной книге «Слух Глиники» дать свой «опыт интонационного — по записям

Глинка — раскрытия мелоса Испании в глинкавском стиле на основе пушкинского „Каменного гостя“» (там же. — С. 385).

¹⁴ Впервые — Приложение к программе симфонического концерта 8 января 1922 г. в Ленинградской филармонии. Публикуется по кн.: *Асафьев Б.* Критические статьи, очерки и рецензии/Сост. И. В. Белецкий. — Л., 1967. — С. 47—48. Норвежский мелос издавна интересовал Асафьева. Вспоминая, напр., о 1907—1908 гг., он писал: «Я тогда очень вникал в Грига и в северный музыкальный фольклор» (О себе. — С. 429).

¹⁵ Труды, IV. — С. 296—297, 298, 300.

¹⁶ О себе. — Гл. 9—10. Публикуется впервые по рукописи — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 351, л. 29.

¹⁷ МФКП. — С. 349.

¹⁸ БСЭ. — Т. 60, стб. 787—788. Публикуется полностью за исключением библиографии. См. новейшую литературу: *Щербакова Т.* Цыганское музыкальное исполнительство и творчество в России. — М., 1984; *Мануш Лекса.* К проблеме музыкального фольклора цыган: Истоки цыганской музыки в Европе// Советская этнография. — 1985. — № 5. — С. 46—56. Для корректировки некоторых устаревших утверждений Асафьева о цыганах в венгерском фольклоре и о так называемой «венгерской гамме», в действительности неизвестной народной крестьянской венгерской песне, см.: *Кодай З.* Венгерская народная музыка. — Будапешт, 1961. — С. 122—124, 74.

Приложение

¹ Программа 1920 г. Впервые — Из истории советского музыкального образования: 1917—1927. — Л., 1969. — С. 285—287.

² Фрагмент Программы 1927 г. Впервые — там же. С. 291—292.

³ Публикуется впервые по рукописи — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 442, л. 3, 5, 12, 30. Дата неизвестна. Предположительно — начало 1920-х гг. Записи в форме тезисов предполагаемой лекции: в начале затрагиваются теоретические вопросы изучения и анализа русской народной музыки, а в конце — немного из истории ее собирания и освоения в городе.

⁴ Видимо, имеются в виду исторически характерные слои народного мелоса: вспомним любимое выражение Асафьева об умении снимать «археологические напластования» в народно-песенном мелосе.

⁵ Здесь и дальше — отсылки к кн.: *Шафранов С.* О складе народно-русской песенной речи, рассматриваемой в связи с напевами. — СПб., 1879. Не исключено, что Асафьеву была известна и развернутая содержательная рецензия на эту книгу, принадлежащая А. С. Фаминдзину (1841—1896). См.: Отчет о 23-м присуждении наград графа Уварова. Приложение к 39 тому Записок имп. Академии наук, № 8. — СПб., 1881. — С. 114—197.

⁶ Имеется в виду фундаментальная статья Ап. Григорьева «Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны», оставившая заметный след в отечественной фольклористике и эстетике. Первый вариант статьи с подзаголовком «Критический опыт. Статья первая. Собрание русских народных песен М. Стаховича» публиковалась в журнале «Московитянин» за 1854 г. (т. 4, отдел 4, с. 93—142), а затем в петербургском журнале «Отечественные записки» (1860 г., т. 129, № 4—5). Отдельное издание — в Собрании сочинений Ап. Григорьева под редакцией В. Ф. Саводника (М., 1915, вып. 14). Новейшее переиздание в кн.: *Григорьев Ап.* Эстетика и критика. — М., 1980. — С. 312—358.

Песенное собрание М. А. Стаховича выходило в 4-х тетрадях: первые две в Петербурге (1851, 1852), вторые две в Москве (1854) под названием «Собрание русских народных песен. Текст и мелодии собрал и музыку аранжировал для фортепиано или семиструнной гитары Михаил Стахович». Советское переиздание осуществлено в 1964 г. Предисловие и примечания Н. М. Владыкиной-Бачинской. Часть песен, впервые записанных Стаховичем, в новых обработках вошла позднее в сборники русских народных песен К. П. Вильбоа, П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова.

⁷ Публикуется впервые по рукописи (1928, 26 октября) — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 446, л. 4 об. — 6. Дата установлена составителями. Иностранные источники уточнены. Публикуемый с сокращениями фрагмент, несмотря на беглость содержащегося в нем обзора зарубежной литературы по изучению музыки устных традиций, все же и на сегодня отличается известной полнотой, в ряде моментов превышающей информацию, которую читатель может получить из русскоязычных источников. Не изменил картину и выход в 1983 г. книги польского этномузыковеда А. Чекановской «Музыкальная этнография. Методология и методика» в русском переводе: обзор Асафьева более подробен. Особенно важны сведения об «отце этномузыкологии» — А. Дж. Эллисе, впервые в таком объеме появляющиеся на русском языке. Напомним, что именно с публикаций Эллиса ведется счет современного этномузыковедения, недавно отметившего свое столетие. Метод Эллиса продолжает совершенствоваться (см. работы Р. Юнга, М. Райнера, Э. Герсон-Киви, Г. Гусмана, Ф. Либермана, Н. Джейрзбоя и др.)

Об упоминаемых Асафьевым авторах см. в Указателе имен. Подробнее библиографию см.: *Земцовский И.* Этнография музыкальная//Музыкальная энциклопедия. — М., 1982. — Т. 6. — Стб. 577—581. Обзор ранних фонозаписей фольклора народов мира за период с 1890 по 1910 гг. см.: *Gillis F. J.* The Incunabula of Instantaneous Ethnomusicological Sound Recordings, 1890—1910: A Preliminary List//Problems and Solutions: Occasional Essays in Musicology presented to A. M. Moyle. — Sydney, 1984. — P. 322—355.

⁸ О сравнительном музыковедении подробнее см.: *Чекановска А.* Музыкальная этнография. — М., 1983. — С. 14—15, 35—38; *Stumpf C., Hornbostel E. M. von.* Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft. — B. 1, 3, 4. — München, 1922—1923 (3 vols. in 1: Hildesheim and N. Y., 1975); *Sachs C.* Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen. — Leipzig, 1930 (2. Aufl. Heidelberg, 1959); *Wiora W.* Ergebnisse und Aufgaben vergleichender Musikforschung. — Darmstadt, 1975; *Christensen N.* Hornbostel opera omnia: bibliographies. — The Hague, 1976.

⁹ Это требование Асафьева и сегодня звучит актуально. Ср.: *Мацевский И.* Народный музыкальный инструмент и методология его исследования//Актуальные проблемы современной фольклористики. — Л., 1980. — С. 143—170.

¹⁰ Книга Теодора Бэйкера переиздана в США в 1976 г.

¹¹ Вклад путешественников, послов и др. в этномузыковедение до начала XIX в. отражен в тщательно выполненной антологии Фр. Харрисона: *Source Materials and Studies in Ethnomusicology I. Time, Place and Music: An Anthology of Ethnomusicological Observation c. 1550 to c. 1800 by Frank Harrison.* — Amsterdam, 1973.

¹² Работа Франца Боаса о центральных эскимосах переиздана в США отдельной книгой в 1972 г.

¹³ Пять основных работ Франсис Денсмор о музыке различных племен американских индейцев переизданы в США в 1985 г., а ее же книга *The American Indians and their Music* — в 1971 г.

¹⁴ Имеется в виду статья Чарлза Майерса: *Myers C.* The Ethnological Study of Music//Essays presented to Edward Tylor. — Oxford, 1907. — С. 235—253.

¹⁵ Здесь и дальше Асафьев ссылается на немецкое издание книги Карла Штумпфа «Происхождение музыки» 1911 года (см. след. примеч.).

¹⁶ Книга К. Штумпфа «Происхождение музыки» публиковалась в 1909 г. и наиболее полно в 1911 г. на немецком языке, частично переведена Ю. Я. Вайнкопом под редакцией С. Л. Гинзбурга на русский язык и издана в 1927 г. в серии книг по музыке под общей редакцией Игоря Глебова (Б. В. Асафьева).

¹⁷ Публикуется впервые по рукописи (1920 г.) — ЦГАЛИ, ф. 2658, оп. 1, ед. хр. 238, л. 81—86. Воспроизводится с сокращениями только начало рукописи о музыканте устной традиции эпохи немецкого Возрождения Гансе Саксе (1494—1576). Все, относящееся к опере Р. Вагнера, опущено. Ср. род-

ственное по сути высказывание Асафьева из другой его статьи об этой опере, опубликованной в редком издании: Р. Вагнер. Нюрнбергские мастера пения//К постановке в Государственном академическом театре оперы и балета/Сб. статей. — Л., 1926. — С. 7—10. Статья опубликована под стилизованным названием: «Веселая комедия о любви рыцаря к горожанке и его несчастливых соперниках: мудром Гансе Заксе и сердитом метчике Бекмессере, а также о ремесленниках-мастерах пения и об уличных бесчинствах в Иванову ночь в богатом городе Нюрнберге». См. с. 8: «Средневековые цехи профессионалов-музыкантов — музыкальный пролетариат — имели очень мало общего с цехами мастеров пения — зажиточных горожан».

¹⁸ Труды, IV. — С. 254.

¹⁹ Труды, IV. — С. 289.

²⁰ Труды, IV. — С. 293.

²¹ Труды, VI. — С. 289—294.

²² Публикуется впервые по машинописной копии, подаренной Е. В. Гиппиусом И. И. Земцовскому в 1983 г. Хранится в личном архиве составителей. Текст в оригинале предварен асафьевским заголовком: «Из серии очерков о русских музыкантах о музыке советской эпохи». Некоторые устаревшие термины заменены без особых оговорок.

Докторской диссертацией Е. В. Гиппиуса, на отсутствие которой сетует Асафьев, явилось исследование сборника М. А. Балакирева, вышедшее к 125-летию со дня рождения композитора под названием: «Русские народные песни для одного голоса с сопровождением фортепиано». Редакция, предисловие, исследование и примечания профессора Е. В. Гиппиуса (М., 1957).

О фонограммарииве, созданном усилиями Е. В. Гиппиуса и З. В. Эвальд, см., например: *Добровольский Б. Кладовая песни/Фонограммариив Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР//Нева. — 1958, № 5. — С. 221.*

²³ Публикуется по МБ. — С. 131—133.

²⁴ По предположению А. Н. Крюкова, впервые опубликовавшего письмо, здесь возможна неточность: вместо *изображения* должно быть *изобретения*.

²⁵ Публикуется по копии с рукописей, находящихся в архиве семьи Ш. С. Асланишвили. Описки исправлены без оговорок. Подробнее см.: *Торадзе Г. Письма Б. Асафьева к Ш. Асланишвили: Из истории русско-грузинских научно-музыкальных связей//Пути интернационализации музыкальной культуры: Русско-грузинские музыкальные связи. — Тбилиси, 1984. — С. 226—231; он же. Асафьев и музыка Грузии//Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. — М., 1986. — С. 97—102.*

Абрахам (Abraham) Отто (1872—1926) — немецкий психофизиолог, психо-акустик, этномузыколог, один из основателей фонограммархива в Берлине: 212

Авраамов (наст. фамилия—Краснокутский) Арсений Михайлович (1886—1944) — композитор, фольклорист, музыкальный теоретик, создатель 48-тоновой универсальной системы, изучал музыкальный фольклор народов Северного Кавказа, занимался проблемой Востока в современном музыкальном творчестве: 34

Аксаков Иван Сергеевич (1823—1886) — публицист, поэт, сын писателя С. Т. Аксакова: 66, 68

Алябьев Александр Александрович (1787—1851) — композитор: 83, 124
Аничков Евгений Васильевич (1866—1937) — литературовед, медиевист, фольклорист: 47

Апухтин Алексей Николаевич (1840—1893) — поэт: 205

Аристоксен (354 — ок. 300 до н. э.) — древнегреческий музыкальный теоретик: 191, 192

Арнольд Юрий (Георгий) Карлович (1811—1898) — музыкальный теоретик, критик, композитор, вокальный педагог, исследователь древнерусского церковного и народного пения: 206

Асланишвили Шалва Соломонович (1896—1981) — музыковед, фольклорист: 24

Балакирев Милий Алексеевич (1836—1910) — композитор, пианист, дирижер, музыкально-общественный деятель, собиратель русских народных песен: 42, 44, 113, 117—119, 124, 128, 132, 147, 151, 153

Барток (Bartók) Бела (1881—1945) — композитор, собиратель народных песен, музыковед-фольклорист, педагог: 146

Бах Иоганн Себастьян (1685—1750) — композитор: 4, 77, 122

Беккер Пауль (1881—1937) — немецкий музыковед: 208

Беллини Винченцо (1801—1835) — композитор: 108

Берлиоз Гектор (1803—1869) — композитор: 117

Бернард Матвей (Мориц) Иванович (1794—1871) — музыкальный издатель, пианист, педагог, композитор, автор сборника обработок русских народных песен (1847): 124

Бессонов (Безсонов) Петр Алексеевич (1828—1898) — литературовед, славист, фольклорист, ряд работ которого связан с народной музыкой: 114

Бетховен Людвиг ван (1770—1827) — композитор: 38, 117

Блок Александр Александрович (1880—1921) — поэт: 10, 41, 205

Боас (Boas) Франц (1858—1942) — американский этнограф, фольклорист, географ, специалист по так наз. первобытной культуре: 212

Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887) — композитор: 28, 31, 86, 122, 128, 148

Браудо Евгений Максимович (1882—1939) — историк музыки, лектор: 41

Броневский Владимир Богданович (1784—1835) — военный писатель и историк, автор «Записок» и «Писем морского офицера»: 49

Бюхер (Bücher) Карл (1847—1930) — немецкий экономист, историк народного хозяйства, автор книги «Работа и ритм»: 208

Вагнер Рихард (1813—1883) — композитор: 209, 213

Варламов Александр Егорович (1801—1848) — композитор, певец, гитарист, педагог, дирижер, автор обработок русских народных песен: 83, 106, 108

Васнецов Аполлинарий Михайлович (1856—1933) — художник-пейзажист: 186

Вебер Карл Мария фон (1786—1826) — композитор: 108

Вебер (Weber) Макс (1864—1920) — немецкий социолог, историк, экономист и юрист, специалист по социологии религии: 164, 208

Веллес (Wellesz) Эгон (1885—1974) — австрийский музыковед и композитор, крупнейший исследователь византийской музыки, историк музыки: 163

Верди Джузеппе (1813—1901) — композитор: 108

Вересай Остап Никитич (1805—1890) — украинский кобзарь, выдающийся исполнитель народных дум и песен, в середине 1870-х гг. выступал в Киеве и Петербурге: 52

Верстовский Алексей Николаевич (1799—1862) — композитор, театральный деятель и педагог: 21, 42, 131

Веселовский Александр Николаевич (1838—1906) — историк и теоретик литературы, фольклорист и этнограф, академик: 196

Виардо-Гарсия (Viardot-Garcia) Мишель Полина (1821—1910) — певица, педагог, композитор: 47

Вильбоа Константин Петрович (1817—1882) — композитор и дирижер, участник (совместно с А. Н. Островским) фольклорной экспедиции по Волге, автор популярных романсов и обработок русских народных песен: 124

Вольф Гуго (1860—1903) — композитор: 124

Вяльцева Анастасия Дмитриевна (1871—1913) — эстрадная певица, артистка оперетты, исполнительница цыганских романсов и русских песен: 205

Гельмгольц (Helmholtz) Герман (1821—1894) — немецкий физик, физиолог, математик, врач, акустик, теоретик музыки: 210, 211

Герцен Александр Иванович (1812—1870) — писатель: 47

Гершензон Михали Осипович (1869—1925) — историк русской литературы: 210

Гильфердинг Александр Федорович (1831—1872) — историк, этнограф, фольклорист, лингвист, славист, публицист и общественный деятель (славянофил), записал более 300 былин на севере России (1871): 58—61

Гиппиус Евгений Владимирович (1903—1985) — этномузыковед, ученик Б. В. Асафьева, участник многих фольклорных экспедиций, основатель фонограммархива АН СССР (Ленинград), историк революционной песни, научный редактор фундаментальных собраний музыкального фольклора народов СССР; многие труды написаны в соавторстве с З. В. Эвальд: 10, 11, 44, 135, 217—222, 234

Глазунов Александр Константинович (1865—1936) — композитор: 137

Глинка Михаил Иванович (1804—1857) — композитор: 8, 22, 27, 28, 35, 36, 42, 44—46, 82, 83, 127, 128, 130, 131, 133, 134, 150, 176, 201

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852) — писатель: 26, 27

Гомер — легендарный поэт-рапсод Древней Греции, которому приписывается создание эпических поэм «Илиада» и «Одиссея»; время жизни Г. определяется по-разному от XII до VII вв. до н. э.: 61, 96

Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) (1868—1936) — писатель: 221

- Григ Эдвард (1843—1907) — композитор: 22, 45, 201, 215—217
- Григорьев Александр Дмитриевич (1874—1940) — филолог, фольклорист, собиратель архангельских былин: 121, 167, 168, 187
- Григорьев Аполлон Александрович (1822—1864) — литературный и музыкальный критик, поэт, драматург и переводчик: 117, 129, 204, 210
- Грохео (Grocheo) Йоханнес де (кон. XIII — нач. XIV вв.) — музыкальный теоретик: 194
- Гурилев Александр Львович (1803—1858) — композитор, автор обработок русских народных песен: 83, 118
- Даль Владимир Иванович (1801—1872) — писатель, лексикограф, этнограф, врач; псевдоним Казак Луганский: 96
- Данилов Кириша (Кирилл) — предполагаемый собиратель сборника русских былин и других песенных жанров, дошедший в рукописи XVIII в. Место записи — либо Западная Сибирь, либо Урал. (Первое собрание подлинных записей былин с нотами): 36, 89, 206
- Даргомыжский Александр Сергеевич (1813—1869) — композитор: 21, 56, 83, 131
- Денисовы Андрей и Симеон Дионисиевичи — братья, одни из создателей Выгоречи — крупнейшего центра русского северного раскола конца XVII — 1-й трети XVIII вв.: 183, 233
- Денсмор (Densmore) Франсис (1867—1957) — американский этномузыковед, автор первых фонозаписей и большого числа публикаций музыки устной традиции северо-американских индейцев: 212
- Державин Гаврила Романович (1743—1816) — поэт: 114
- Джилман (Gilman) Бенджамин Айвз (1852—1933) — американский этномузыковед, автор теоретических статей по неевропейской музыке устных традиций, аналитик первых в мире фонограмм индейской музыки (по записям Дж. В. Фьюкса, 1850—1930, осуществленным в 1890 г.): 212
- Догадин Александр Адрианович (1869 — около 1920) — собиратель народных казахских песен: 168
- Донауров Сергей Иванович (1838—1897) — поэт и композитор, писал в стиле русской городской лирической песни и бытового романса: 83, 205
- Дюбюк Александр Иванович (1812—1897) — пианист, композитор, педагог, опирался на мелодику русского бытового фольклора, издал текст к 180 русским народным песням, подобранным и положенным на ноты (1866): 83
- Дютш Георгий Оттонович (1857—1891) — дирижер, композитор, собиратель русских народных песен, участник первой экспедиции песенной комиссии Русского географического общества на русский Север, по национальности датчанин: 121
- Железнов Владимир Феофилактович (1863 — не ранее 1916) — военный историк и фольклорист, вместе с женой Александрой Вл. (1870—1933) собирал и издал песни уральских казаков: 168
- Жоскен Дебре (1440—1521) — франко-фламандский композитор: 195
- Жубанов Ахмет Куанович (1906—1968) — музыковед, композитор, дирижер, педагог, один из основоположников современной казахской профессиональной музыки и музыкознания: 11
- Закс (Sachs) Курт (1881—1959) — немецкий музыковед и этномузыковед, представитель «сравнительного музыкознания», историк и теоретик музыки древних культур, инструментов и танцев народов мира: 51
- Затаевич Александр Викторович (1869—1936) — собиратель и исследователь народной музыки, музыковед и композитор, записал около 3000 напевов и инструментальных мелодий разных народов, больше всего казахских и киргизских: 11, 74, 154
- Изаак (Isaak) Гейнрих (Хенрик) (ок. 1450—1517) — фламандский композитор, опирался на формы бытовой музыки разных национальных культур: 195
- Кавос Катерино Альбертович (1775—1840) — композитор и дирижер, по национальности итальянец: 131
- Кайсаров Андрей Сергеевич (1782—1813) — публицист, поэт, филолог: 48

Капустин Семен Яковлевич (1828—1891) — общественный деятель, исследователь русской общины, сотрудничал в газете «Правительственный вестник»: 91, 121

Каратыгин Вячеслав Гаврилович (1875—1925) — музыкальный критик и композитор: 124

Кастальский Александр Дмитриевич (1856—1926) — композитор, музыкальный фолклорист, деятель русской хоровой культуры: 8, 112, 122, 206

Кашин Даниил Никитич (1770—1841) — композитор, пианист, скрипач, дирижер, педагог, собиратель и аранжировщик русских народных песен: 116, 117, 124

Кашкин Николай Дмитриевич (1839—1920) — музыкальный критик, историк музыки и педагог: 129

Кертис (Curtis) Эдуард Шериф (1868—1952) — американский этномусыковед, в нач. XX в. осуществил фонозаписи музыки северо-американских индейцев: 212

Козловский Осип (Иосиф) Антонович (1757—1831) — композитор, автор «российских песен»: 114

Куба (Kuba) Людвиг (1863—1956) — чешский этнограф, фольклорист, музыковед, художник, писатель, путешественник по славянским землям, с 1884 г. издавал многотомный труд «Славянство в песнях»: 62

Кухач (Kuhač) Франьо Ксавер (1834—1911) — хорватский композитор, музыковед, фольклорист, собрал почти 4000 народных мелодий: 62

Курт Эрнст (1886—1946) — швейцарский музыковед-теоретик: 164

Лакх (Lach) Роберт (1874—1958) — австрийский музыковед и композитор, один из основоположников сравнительного музыкознания, издал записи русских военнопленных (первой мировой войны): 143, 163, 164, 176

Леонтьев Константин Николаевич (1831—1891) — писатель, публицист, дипломат, сторонник концепции «византизма» в славянском мире: 50, 52

Линева (Паприц) Евгения Эдуардовна (1853—1919) — певица, хоровой дирижер, педагог, музыкальный публицист, переводчик Ф. Энгельса, собиратель и исследователь русских и украинских народных песен, впервые применила фонограф для записи многоголосия: 121, 150, 151, 154, 168

Лист Ференц (1811—1886) — композитор: 117

Листопадов Александр Михайлович (1873—1949) — музыкант-фольклорист, собиратель казачьего фольклора, хоровой деятель и преподаватель: 168

Лопатин Николай Михайлович (1854—1897) — собиратель народных (особенно лирических) песен, по образованию юрист, по призванию певец в русском народном стиле, соавтор В. Н. Прокунина: 93, 120, 121

Львов Николай Александрович (1751—1803) — деятель русской культуры, просветитель, академик, ученый (археолог и геолог), архитектор, гравер, художник-график, поэт, музыкант, собиратель русских народных песен, составитель (совместно с Иваном Прачем) одного из самых популярных «Собраний русских народных песен с их голосами» (1790, выдержал 5 изданий): 115, 116, 206, 210

Лядов Анатолий Константинович (1855—1914) — композитор, дирижер, педагог, автор обработок русских народных песен: 8, 112, 114, 119, 121, 124, 131, 132, 137—139, 148, 170

Ляпунов Сергей Михайлович (1859—1924) — композитор, педагог, пианист, дирижер, собиратель русских народных песен: 114, 119, 121

Майерс (Myers) Чарлз Сэмьюэл (1873—1946) — кембриджский психолог и этномусыколог начала XX в., осуществил транскрипции фонограмм музыки племени ведда (опубликованы в труде супругов Зелигман в 1911 г.): 212

Мегюль Этьенн Никола (1763—1817) — французский композитор и общественный деятель эпохи Великой французской революции: 22

Меликян (Меликов) Бала (1888—1935) — народный музыкант, тарист; участник «Восточного ансамбля» (1920-е гг.): 198

Мельгунов Юлий Николаевич (1846—1893) — пианист, музыкальный теоретик и фольклорист, занимался музыкальной ритмикой, записывал русские

народные песни, сделал первый опыт воспроизведения их многоголосной фактуры: 113, 117, 120, 150, 206

Мериме Проспер (1803—1870) — писатель: 51

Мусоргский Модест Петрович (1839—1881) — композитор: 28, 35, 122, 147, 188

Нарышкины — русский дворянский род, впервые упоминается в XVI в. Наталья Кирилловна Нарышкина — мать Петра I: 113

Некрасов Илья Васильевич (1862—1905) — композитор, собиратель русских народных песен: 119, 121

Оганезавили Саша (1889—1932) — народно-профессиональный музыкант-кеманчист, профессор, музыковед, организатор «Восточного ансамбля» (1920-е гг.): 198, 236

Одоевский Владимир Федорович (1804—1869) — писатель, философ, музыкальный теоретик, критик, ученый, просветитель, собиратель народных песен: 117, 120, 206

Орлов Василий Михайлович (1858—1901) — хоровой дирижер, композитор, собиратель народных песен (многоголосных): 148

Островский Александр Николаевич (1823—1886) — драматург, собиратель русских народных песен: 117, 129

Пальчиков Николай Евграфович (1838—1888) — мировой посредник, фольклорист-любитель, собирал песни своего села с мелодическими вариантами (собрание издано посмертно): 93, 113, 120, 124, 149, 167

Панина (Васильева) Варвара Васильевна (1872—1911) — эстрадная певица, исполнительница бытовых романсов и цыганских песен, по национальности цыганка: 205

Пасхалов Вячеслав Викторович (1873—1951) — музыковед, этнограф, педагог, сотрудничал с М. Е. Пятницким, обрабатывал и анализировал народные песни: 83

Пашенко Андрей Филиппович (1883—1972) — композитор: 148

Петухов Михаил Онисифорович (1843—1895) — инструментовед, переводчик, музыкальный писатель: 33

Полонский Яков Петрович (1819—1898) — поэт: 41

Порфирий (Успенский Константин Александрович, 1804—1885) — археолог, историк, путешественник, писатель, в ходе епископских миссий в страны Ближнего Востока собрал богатейшую коллекцию древних книг и рукописей: 61

Потехин Алексей Антипович (Потехин-старший; 1829—1908) — беллетрист, драматург и театральный деятель: 117, 210

Потулов Николай Михайлович (1810—1873) — деятель в области церковной музыки, знаток и исследователь русского культового пения: 113

Прач (Práč) Иван (Ян Богумир; Иоганн Готфрид; сер. XVIII в.—1818) — композитор, педагог, аранжировщик русских народных песен, по национальности чех; сотрудничал с Н. А. Львовым: 35, 115, 116, 119, 123, 131

Привалов Николай Иванович (1868—1928) — музыкант-этнограф, инструментовед, реставратор русских старинных музыкальных инструментов и исполнитель на них, дирижер, композитор, лектор, соратник В. В. Андреева, музыкальный писатель: 41, 51, 65

Прокунин Василий Павлович (1848—1910) — композитор, педагог, собиратель и аранжировщик русских народных песен, сотрудничал с Н. М. Лопатиным по записи лирических многоголосных песен: 93, 118, 120, 121, 151

Пушкин Александр Сергеевич (1799—1837) — поэт: 108, 129

Рамо Жан-Филипп (1683—1764) — композитор: 22

Рахманинов Сергей Васильевич (1873—1943) — композитор: 137

Репин Илья Ефимович (1844—1930) — художник: 147

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908) — композитор: 43, 112, 113, 119, 124, 128, 131, 151, 157

Россини Джоакино (1792—1868) — композитор: 108

Рубини Джованни Баттиста (1794—1854) — итальянский певец: 47

Рупин (Рупиңи) Иван Алексеевич (1792—1850) — певец, композитор, собиратель русских народных песен (в том числе первым опубликовал такие

шедевры русской песенной лирики, как «Не шуми, мати зеленая дуброва», «Ах, не одна во поле дороженька», «Не белы то снеги»), автор известной песни «Вот мчится тройка удалая»: 124

Рутц (Rutz) Оттмар (1881—1952) — немецкий психофизиолог, разработал оригинальную методику изучения певческого голоса, художественного творчества и его типологизацию: 197, 235, 236

Рыбаков Сергей Гаврилович (1867—1922) — этнограф, фольклорист, собиратель народных песен (русских и особенно тюркских народов): 114, 123

Сахаров Иван Петрович (1807—1863) — этнограф-фольклорист, археолог, палеограф, врач, исследователь русского церковного песнопения, автор фундаментальных собраний «Сказания русского народа» и «Песни русского народа»: 96

Семенов-Тянь-Шанский Петр Петрович (1827—1914) — географ, геолог, энтомолог, историк живописи; приставка к фамилии «Тянь-Шанский» с 1906 г.: 184

Сенковский (Барон Брамбеус) Осип (Юлиан) Иванович (1800—1858) — лингвист, востоковед, писатель, журналист (издатель журнала «Библиотека для чтения»), музыкальный критик, акустик, изобретатель новых музыкальных инструментов: 34

Серов Александр Николаевич (1820—1871) — музыкальный критик и композитор: 41, 42, 118, 120, 131—133, 136, 206

Сиверс (Sievers) Эдуард (1850—1932) — немецкий лингвист: 197,

Сметана Бедржих (1824—1884) — композитор: 22, 45

Смоленский Степан Васильевич (1848—1909) — музыковед, хоровой дирижер, педагог, знаток русского церковного пения, палеограф: 57

Сокальский Петр Петрович (1832—1887) — украинский композитор, музыкальный критик, общественный деятель, лектор, беллетрист, химик, фольклорист, собиратель и аранжировщик народных песен, теоретик русской и украинской народной музыки, автор выдающейся книги «Русская народная музыка...», изданной посмертно: 120, 206

Соколов Илья Осипович (1777—1848) — певец, гитарист, композитор, собиратель народных песен, в течение 35 лет возглавлял московский цыганский хор, по национальности цыган: 83

Срезневский Измаил Иванович (1812—1880) — филолог, палеограф, этнограф, академик-славист: 68

Стахович Михаил Александрович (1819—1858) — музыкант-любитель, гитарист, поэт, переводчик, драматург, фольклорист, собиратель русских народных песен в Орловской, Тамбовской, Воронежской и Рязанской губ.: 113, 117, 120, 124, 131, 210

Стравинский Игорь Федорович (1882—1971) — композитор: 38, 139, 141, 142, 144—146, 176, 177, 187

Студеничова (Studeníčová) Ева — словацкая народная певица, чей репертуар издал фольклорист и фотограф К. Плиčka: 44

Сувчинский Петр Петрович (1892—1985) — музыкальный критик, журналист, издатель, в 1917—1918 гг. издавал совместно с Б. В. Асафьевым сборник «Мелос» (вышло 2 выпуска): 192

Танеев Сергей Иванович (1856—1915) — композитор: 27

Терещенко Александр Васильевич (1806—1865) — этнограф, археолог, фольклорист, автор фундаментального труда «Быт русского народа» (в 7-ми частях): 96

Трутовский Василий Федорович (ок. 1740—1810) — гуслиар, композитор, собиратель и аранжировщик народных песен, по национальности украинец. Издал первый в России сборник русских народных песен с нотами (1776): 114, 117

Тургенев Андрей Иванович (1781—1803) — писатель, поэт, критик, переводчик: 48

Тьерсо (Tiersot) Жан Батист Элизе Жюльен (1857—1936) — французский музыковед, фольклорист, композитор, педагог; автор «Истории народной песни во Франции» (1889, русский перевод 1975): 46

Фаминцын Александр Сергеевич (1841—1896) — музыкальный критик, историк, теоретик, композитор, инструментовед, фольклорист, этнограф: 41, 120, 121, 206

Филиппов Третий Иванович (1825—1899) — музыкально-общественный деятель, знаток и исполнитель русских народных песен, их собиратель и пропагандист, писатель, инициатор учреждения при Русском географическом обществе Песенной Комиссии и председатель ее, основатель славянофильского журнала «Русская беседа», друг А. Н. Островского, М. А. Балакирева, М. П. Мусоргского, сенатор; с его голоса записывали народные песни К. П. Вильбоа и Н. А. Римский-Корсаков: 117, 119, 151, 157

Финагин Алексей Васильевич (1890—1942) — музыкальный деятель, музыковед, автор книги «Русская народная песня» (1923): 9, 114

Флетчер (Fletcher) Алиса Каннингем (1838—1923) — американский фольклорист и этномузыковед, автор ранних фонозаписей и исследований музыки северо-американских индейцев: 212

Фомин Евстигней Ипатович (1761—1800) — композитор: 115, 131

Хорнбостель (Hornbostel) Эрих Мориз фон (1877—1935) — австрийский музыковед, композитор и пианист, в начале химик, физик и философ, позже психолог, акустик, этноорганолог и этномузыколог, теоретик и практик сравнительного музыкознания, руководитель Берлинского фонограммархива; совместно с К. Заксом разработал систематику музыкальных инструментов (1914), действительную поныне; собиратель и исследователь музыки разных народов мира, составитель и комментатор альбома грампластинок «Музыка Востока»: 238

Чайковский Модест Ильич (1850—1916) — драматург, музыкальный деятель, брат П. И. Чайковского: 135

Чайковский Петр Ильич (1840—1893) — композитор: 21, 28, 35, 41, 83, 113, 118, 119, 124, 129—137, 142, 153, 205

Шафранов Семен Николаевич (1820—1888) — педагог, музыковед и фольклорист, основатель общества «Баян»: 9, 209

Шейн Павел Васильевич (1826—1900) — фольклорист, этнограф, педагог, автор классических собраний русских и белорусских народно-песенных текстов («Великорус в своих песнях, обрядах...» и др.): 96

Шишмарев Владимир Федорович (1874—1957) — филолог и историк музыки, ученик А. Н. Веселовского, впоследствии академик: 196

Шопен Фридерик (1810—1849) — композитор: 22, 46

Шуберт Франц (1797—1828) — композитор: 124

Шуман Роберт (1810—1856) — композитор: 117

Штраус Рихард (1864—1949) — композитор: 122

Штумпф (Stumpf) Карл (1848—1936) — немецкий философ, психолог и музыковед, один из создателей Берлинского фонограммархива и берлинской школы сравнительного музыкознания: 208, 210, 212

Эвальд Зинаида Викторовна (1894—1942) — музыковед, фольклорист и этнограф, ученица Б. В. Асафьева, переводчик книги Э. Курта «Основы линейного контрапункта», участник многих фольклорных экспедиций; многие работы написаны в сотрудничестве с Е. В. Гиппиусом (напр., сборник «Песни Пинежья», 1937), вместе с ним участвовала и в организации ленинградского фонограммархива; автор ставшей классической статьи «Социальное переосмысление живных песен белорусского Полесья» (1934): 10, 218, 221

Эллис (Ellis) Александр Джон (настоящая фамилия Шарп) (1814—1890) — английский математик и филолог, специалист в области фонетики, автор 5-томного труда по английскому произношению; автор классических работ 1-й пол. 1880-х гг. по этномузыкологии; с помощью ассистента Альфреда Джеймса Хайкинса (1826—1903), занимавшегося историей редких музыкальных инструментов, измерял множество экзотических музыкальных инструментов с фиксированным звуковым рядом, изложив выводы в специальной статье: 210, 211

И. Земцовский, А. Кунанбаева. Б. В. Асафьев как этномузыковед . . .	3
---	---

Часть I. Статьи

Композитор — имя ему народ	17
О русском музыкальном фольклоре как народном музыкальном творчестве в музыкальной культуре нашей действительности	23
О русской песенности	26
Проблема русской народной музыки	33
Современное русское музыкознание и его исторические задачи	38
Из области югославянского народного музицирования и взаимосвязи русской и славянской музыки (Экскурсы)	41
О народном музицировании Югославии (Из введения в русское музыкальное славяноведение)	45
Музыка Казахстана	72
Несколько соображений о содержании, качествах и структуре казахской народной музыки	74
[Музыка казахского народа]	78

Часть II. Фрагменты работ, посвященные русскому крестьянскому песенному искусству

Крестьянское песенное искусство (Программа исследования о русской народной песне)	80
Основные черты творчества устной традиции в музыке	81
Происхождение русского народного песенного творчества, его история, социальная база, связь с бытом	90
История собирания, претворения и изучения русской народной песни	111
Виды песен. Песня и танец. Песенный мелос и инструментализм	155
Импровизация. Попевки. Орнамент. Мелодические и речитативные образования	162
Современное положение песнетворчества в СССР. Личные впечатления от путешествия по Северу	172

Часть III. Фрагменты работ, посвященные музыке устной традиции разных народов

Греческая музыка	190
Греческая музыка и культура Средиземноморья	191
Народная песня в средние века	193
[Народная музыка в средние века]	196

[Из очерков об Армении]	197
Концерт армяно-персидской музыки	198
[Испанская музыка]	200
[Напевы и наигрыши Норвегии]	201
[О татарской пентатонике]	203
Цыганская музыка	204

Приложение

Программа курса «Русское народное музыкальное творчество»	206
Из Программы семинария по социологии музыки	208
[Из рукописных материалов по русской песне]	208
Материалы к лекции [Из истории сравнительного музыкознания]	210
«Мейстерзингеры» («Нюрнбергские мастера пения»), опера Рихарда Вагнера	213
[Григ и норвежский фольклор]	215
Е. В. Гиппиус — фольклорист-исследователь народного музыкального творчества (Отзыв-характеристика)	217
Б. В. Асафьев — М. Горькому	222
Отзыв о работе Ш. С. Асланишвили «Гармония в народных песнях Карталино-Кахетии»	224
Комментарии	225
Указатель имен	240

Борис Владимирович Асафьев

О народной музыке

Редактор В. С. Буренко
Художник Н. И. Васильев
Худож. редактор Р. С. Волховер
Техн. редактор Е. Ф. Николаева
Корректоры Л. К. Ильина, Т. В. Львова

ИБ № 3602

Слало в набор 14.10.86. Подписано в печать 17.02.87. Формат 60×90¹/₁₆. Бумага тип. № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 15,5. Уч.-изд. л. 17,64. Усл. кр.-отт. 15,5. Изд. № 3270. Гираж 8000 экз. Заказ № 590. Цена 1 р. 70 коп.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191123, Ленинград, ул. Рылеева, 17

Отпечатано с матриц Ленинградской типографии № 2 головного предприятия ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, г. Ленинград, Д-52, Измайловский проспект, 29, в Ленинградской типографии № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.