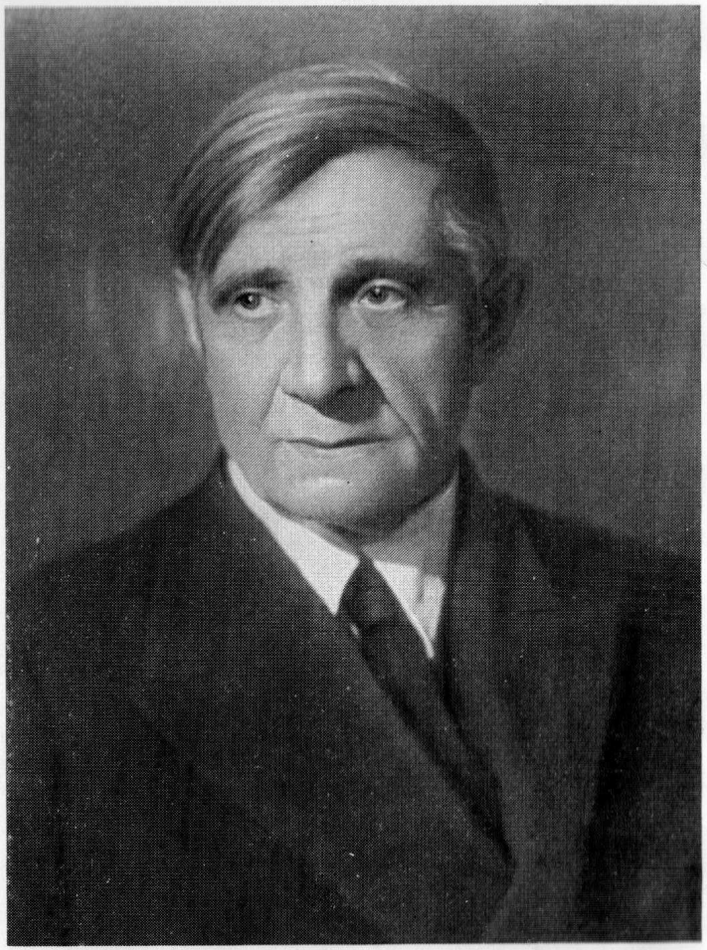


Климент Васильевич Квитка (1880—1953)

К. Квитка

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ

в двух томах

ТОМ 1

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
Москва 1971

Составление и комментарии

В. Л. ГОШОВСКОГО

Общая редакция

П. Г. БОГАТЫРЕВА

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Судьба ученого, опередившего своими трудами и открытиями современное состояние научной мысли, не всегда складывается удачно: не признанный современниками, он долго остается неизвестным. Но когда развитие науки достигает определенного уровня, тогда труды ученого становятся актуальными, а его имя, окруженное ореолом славы, упоминается среди корифеев отечественной науки. Таков до некоторой степени был и удел нашего выдающегося ученого, одного из основоположников советского этномузыкознания Климента Васильевича Квитки.

Если имя Квитки и появлялось время от времени в работах музыковедов, то только в связи с определенными историческими фактами или каким-либо одним частным теоретическим вопросом. Но многие его выдающиеся научные достижения и открытия, его оригинальные методы исследования и основополагающие работы в сущности были забыты. Вот почему печатные труды Квитки, разбросанные по страницам научных журналов и сборников 20-х и 30-х годов, не были до сих пор переизданы и стали библиографической редкостью, а большое рукописное наследие ученого, хранящееся пятнадцать лет после его смерти на полках архивов, не могло увидеть свет.

Сегодня еще трудно установить, что определило направление научной деятельности Квитки. Сам он пишет, что мечтал посвятить свою жизнь лишь «фиксированию народных мелодий[1]». Поражает то обстоятельство, что с появлением его первого исследования о ритмической форме типа АВВА в песнях славянских народов он встал на совершенно новый, до тех пор неизвестный в музыковедении путь исследования явлений общности в музыкальном фольклоре родственных по языку и расе народов. А появление каждой следующей его работы — это опять новое открытие, теоретическое обоснование новых методов, предвидение новых отраслей музыковедческой науки и расширение ее горизонтов.

Создавая своими трудами основы советского этномузыкознания, Квитка критически отбирал все передовое и жизнеспособное, что было создано его предшественниками, выдающимися русскими, украинскими и зарубеж-

[1] См. далее, стр. 29.

ными учеными, а также представителями зарождавшегося тогда в Европе сравнительного музыкознания. И в то же время он беспощадно отбрасывал все устаревшее и неполноценное, что могло бы тормозить развитие тогда еще молодой советской науки. Трезвый взгляд на состояние отечественной музыкальной фольклористики, принципиальность научных убеждений, предельная честность и самокритичность не позволяли ему преклоняться перед существующими в то время научными авторитетами. Он ясно отдавал себе отчет в том, что этномузыкознание, как историческая и точная музыковедческая дисциплина, не может развиваться, находясь в плену отживших свой век концепций и опровергнутых практикой чисто спекулятивных теорий, и прежде всего — без критического пересмотра источников. Во имя прогресса он смело разрушал установившиеся в науке каноны и догмы, расчищая ей тем самым путь к новым берегам...

Бурное развитие точных наук за последние двадцать лет оказывает плодотворное влияние на состояние наук гуманитарных. В связи с этим в области музыкальной фольклористики, инертно питавшейся романтическими концепциями прошлого века, стали наблюдаться значительные сдвиги. Но для того, чтобы вывести этномузыкознание на орбиту точных наук, необходимо создать соответствующую теоретическую и методологическую базу. Как всегда в таких случаях, возникает вопрос: с чего начать? И невольно взгляд устремляется в прошлое... Ведь строить новое, используя достижения и открытия предшествующих поколений, значительно легче, чем начинать все с самого начала. Тогда приступают к поискам работ, которые могли бы служить отправной точкой для быстрого движения вперед. Назревает время переоценки ценностей, время возрождения забытых трудов корифеев отечественной науки.

*

Приступая к первому изданию научного наследия Квитки, мы руководствовались стремлением дать широким кругам заинтересованных читателей — в первую очередь преподавателям и студентам консерваторий и университетов, молодым ученым, работающим в научных учреждениях, и фольклористам-практикам — своего рода этномузыковедческую хрестоматию, составленную из избранных трудов ученого. Это во-первых. Во-вторых, мы стремились представить его наследие наиболее актуальными работами, с одной стороны, и дать стратиграфический разрез его исследований, составленных по тематическому принципу,— с другой. Поэтому, кроме избранных печатных работ, мы публикуем впервые и часть его рукописного наследия [1].

[1] Рукописи работ Квитки (отпечатанные на машинке) были приобретены издательством у его жены, ныне покойной Г. Л. Кащеевой. Большую работу по их подготовке к изданию проделал Л. Н. Лебединский.

Поскольку проверка рукописей по автографам Квитки заняла бы слишком много времени, а медлить с изданием было уже невозможно, мы ограничились сверкой публикуемых рукописей с их копиями или вариантами, находящимися в архиве Кабинета народной музыки Московской консерватории и предоставленными нам любезно проф. А. В. Рудневой и зав. кабинетом К. Г. Свитовой, которым выражаем свою благодарность.

Исходя из этих конкретных задач, мы взяли на себя ответственность за незначительные сокращения в авторском тексте как опубликованных ранее работ, так и рукописных, что, как известно, недопустимо при академических изданиях. При этом мы руководствовались следующими стремлениями: во-первых, выделить наиболее существенные высказывания и мысли ученого, сделать изложение более сжатым и выпуклым; во-вторых, изъять маловажные реплики преимущественно полемического характера, утратившие уже сегодня свою актуальность, а также несущественные замечания по поводу устаревших в настоящее время работ; в-третьих, облегчить понимание и без того сложных проблем, изложенных несколько старомодным стилем, чуждым современному читателю [1]. И в то же время мы приложили все усилия, чтобы сохранить в неприкосновенности (где это было возможно) характерный стиль изложения мыслей автора. То же самое относится и к нашим переводам работ с украинского языка, в которых мы намеренно сохранили ряд характерных лексических и стилистичесих архаизмов.

Купюры в издании рукописных работ были вызваны еще и тем, что текст их не был окончательно отредактирован и подготовлен к печати самим автором. Кроме того, для лучшего понимания основных мыслей мы все второстепенное перенесли в подстрочные примечания или в комментарии в конце работ или же набрали петитом в основном тексте. Поскольку все сокращения нами оговорены соответствующим образом [2], желающий восстановить полный авторский текст может это сделать без больших затруднений [3].

При наличии рукописных вариантов опубликованных ранее работ или их новейших редакций, сделанных самим Квиткой, мы всегда придерживались печатного издания; все же авторские изменения или дополнения, сделанные позднее, вынесены в подстрочные примечания или в комментарии и соответствующим образом оговорены. Если авторские дополнения к печатному тексту были вызваны неточностью формулировки или допущенной ошибкой, то в основной текст мы включили позднейшие приписки Квитки, а формулировку оригинала — в подстрочное примечание.

Комментарии в конце каждой работы составлены по возможности так, чтобы они — наряду с общими сведениями об источнике и нужными по-

[1] Иногда одно сложносочиненное предложение, содержащее несколько законченных по форме, самостоятельных мыслей, заполняется еще второстепенными соображениями, высказанными в форме новых придаточных предложений или деепричастных (или причастных) оборотов. Такое предложение обычно занимает у Квитки целый абзац в 15—20 строк и более. В этих случаях мы были вынуждены преобразовать этот длинный период в несколько самостоятельных простых и сложноподчиненных предложений.

[2] Условные знаки сокращений, купюр и редакторских правок указаны ниже.

[3] Все выходные данные печатных работ даются в комментариях. Что же касается рукописных работ, публикуемых в настоящем издании, то их машинописные копии, различные авторские редакции и некоторые автографы находятся в Центральном гос. музее музыкальной культуры им. Глинки в Москве и в Кабинете народной музыки Московской консерватории.

яснениями — не только отражали значение публикуемого исследования с точки зрения истории и современности, но и резюмировали основные мысли автора, что, по мнению составителя, облегчит понимание сущности работ неподготовленным читателям. Те высказывания Квитки, которые снабжены специальными объяснениями или дополнениями в комментариях, обозначены в тексте знаком *.

Условные обозначения и сокращения

Пропуски, сделанные нами в тексте оригинала, обозначаются либо тремя точками, заключенными в квадратные скобки [...], либо оговорены в подстрочных примечаниях. Авторские многоточия, касающиеся пропусков слов в цитатах или в названиях литературы, заключены в острые скобки — <...>.

Подстрочные примечания, после которых не следуют какие-либо оговорки или условные знаки,— это или сноски самого автора или авторский текст, перенесенный нами в сноску. В тех случаях, когда под одной цифрой (знаком сноски) следуют две подстрочные сноски, из которых одна принадлежит составителю, за авторской — следует знак *«К. К.»* (Климент Квитка), за другой — *«Сост.»*, *«Прим. сост.»*.

Объяснения слов или выражений, а также короткие примечания составителя, находящиеся в основном авторском тексте, заключены в квадратные скобки и, если необходимо, снабжены ещё знаком *«В. Г.»*. В квадратные скобки поставлены также все дополнительные слова, выражения или фразы, внесенные составителем для более ясного понимания авторского текста или заменяющие менее удачное авторское слово или выражение. Напротив, все, что находится в круглых скобках, принадлежит автору.

Условные сокращения в ссылках на литературу

НТШ — «Наукове товариство імені Т. Г. Шевченка» (Львов),
УАН и ВУАН — «Українська Академія наук» (Киев),
УНТ — «Українське наукове товариство» (Киев),
SIMG — «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft»

В. Гошовский

ПРЕДИСЛОВИЕ

Статьи, вошедшие в настоящее издание, как и большинство статей Климента Васильевича Квитки, посвящены вопросам изучения народной песни и инструментальной народной музыки. Слово и напев в народной песне органически связаны между собой: то, что говорится о собирании и изучении мелодии, почти целиком распространяется также на собирание и изучение словесного материала. Выводы К. В. Квитки, сделанные на основе изучения народной вокальной и инструментальной музыки, важно знать всякому изучающему поэзию народной песни.

Прекрасный знаток музыкальной этнографии восточных славян (а также южных и западных), Квитка был сторонником сравнительного изучения музыкального фольклора славянских народов. Многие его выводы необходимо учитывать и при сравнительном изучении словесного искусства славянских народов.

В своей статье «Вступительные замечания к музыкально-этнографическим исследованиям» Квитка пишет: «Научное, а не вульгарное лирико-националистическое определение особенностей требует сравнения памятников творчества данного народа, принадлежащих к каждому из его исторических стилей, с творениями подобного же стиля у иных народов»[1].

Сравнительное изучение дает возможность выявить специфику национальных черт в народном искусстве каждого народа. Требование сравнительного изучения народной музыки формулируется Квиткой следующим образом: «Искомый национальный элемент в музыке определенного народа может быть выяснен только после удаления всего того, что в ней есть общего с музыкой иных народов и должно быть отнесено к общему фонду».

Одновременно Квитка предостерегает от слишком поспешного пользования сравнительным методом, к которому часто прибегают без предварительного изучения сравниваемого материала. В статье «Об историческом значении календарных песен» он выступает против тех энтузиастов «срав-

[1] На IV Международном съезде славистов, происходившем в Москве в 1958 г., было прочитано несколько докладов, посвященных сравнительному изучению народной песни славян.

нительного метода», которые не заботятся о том, «чтобы прежде всего было установлено, научно описано с расчленением по местностям и по периодам времени то русское, что подлежит сравнению с иноземным».

Опираясь на неопровержимые доказательства общности восточнославянских языков, Квитка с полным основанием высказывает предположение о единстве поэтического и музыкального искусства у восточных славян. Вместе с тем он выступает против упрощенного понимания единства восточнославянского фольклора, восточнославянских песен: «Крайне упрощенная концепция, часто проглядывающая в литературе, утверждает существование некогда единой восточнославянской народной поэзии и музыки; существующие же ныне различия — позднейшего происхождения. В наибольшей чистоте черты древней общей восточнославянской песни сохранились у русских; развитие украинского народного творчества несколько отклонилось от общего восточнославянского процесса под влиянием западноевропейским и особенно польским».

В статье «Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян» К. В. Квитка со свойственной ему осторожностью на основе огромного материала болгарских и восточнославянских народных песен приходит к следующим выводам: 1) одни мелодии можно считать общими для болгар и всех трех ветвей восточного славянства; 2) другие являются общими лишь для болгар и украинцев, независимо от географической близости к Болгарии; 3) третьи выявляют общность между болгарами и украинцами лишь ближайших к Болгарии областей.

К. В. Квитка отмечает, что поразительная близость приводимых примеров не должна внушать идеи, будто украинская народная музыка состоит с болгарской в более близком родстве, чем музыка других славянских народов. Хотя статья К. В. Квитки разрешает вопрос только о близости болгарской и восточнославянской песни, однако выводы, добытые им на этом материале, несомненно побудят музыковедов-славистов установить сравнительным методом близость мелодики и ритмики песен других славянских народов.

Эти работы приблизят нас к решению поставленных Квиткой в начале его статьи общих вопросов: «1) сохранились ли на славянской почве к тому времени, когда началось фиксирование народных мелодий с научными установками, те особенности музыкального творчества, какие можно предполагать существовавшими в эпоху расселения славян»; и далее — «2) какие особенности музыкального творчества являются общими для всех славян или по крайней мере для значительных славянских этнических групп, появившихся [...] при ослаблении связей внутри славянского мира».

Полагаем, что равным образом и статья К. В. Квитки «О ритме болгарского танца «Рученица», где автором статьи на основании изучения ритма этого танца в сопоставлении с ритмической формой старинных восточнославянских песен поставлены и частично решены определенные проблемы,— что и эта статья побудит музыковедов-славистов продолжить работу К. В. Квитки, привлекая подобный материал других славян.

Все это подкрепит выводы об общности отдельных фактов славянского народного художественного творчества, как в области народной музыки,

так и в области иных видов народного искусства славян: словесного, изобразительного, хореографического и т. д.

Большой интерес представляет статья К. В. Квитки «Заметка о происхождении русской песни про татарский полон». Здесь Квитка опровергает сложившееся мнение о том, что эта песня характерна для татарской музыки. Климент Васильевич стремится выявить генетическую общность русских и украинских вариантов на основании всех составных элементов напева и текста. Мелодия песни «Как за речкою да за Дарьею», по мнению Квитки, является русской переработкой украинских вариантов песни.

После выхода «Заметки» в журнале «Музыка» (Київ, 1924 г.) появился ряд исследований, посвященных этой песне. Варианты этой песни встречаются у южных, западных и восточных славян, а также у венгров, при этом колыбельная песня, которую поет теща (или мать) янычара, перешла из баллады в исторические легенды.

Разбору этой песни отводит несколько страниц в своей книге В. К. Соколова [1]. Особую статью посвящает этой балладе и вышедшим из нее историческим повестям О. Сироватка [2]. Народные исторические рассказы о турецком полоне анализирует в своей статье Д. Климова-Рихнова [3].

Мадьярским вариантам, весьма сходным с вариантами моравско-словацкими, посвящены работы Кальмани, Ортутая [4], Сироватки [5] и др.

Приведенные работы на славянских и венгерском языках перекликаются с некоторыми положениями публикуемой в нашем сборнике «Заметки» К. В. Квитки.

В статьях нашего сборника Квитка ставит вопрос о необходимости картографирования фактов народной музыки. В настоящее время вопрос этот — один из актуальнейших в современной, в частности славянской фольклористике [6].

---

[1] В. К. Соколова. Русские исторические песни XVI—XVIII вв. Труды Института этнографии АН, т. 61. М., 1960, стр. 143—149.

[2] O. Sirovatka. Moravská balada o ztraceném synu — Janičárovi. Slovenský národopis. XI, 1963, č. 2—3. Bratislava, str. 379—389.

[3] Dagmar Klimová-Rychnová. Turecké války v lidovém podání východní Moravy. Národopisný věstník československý. 33. Praha. 1953, str. 36—99.

[4] L. Kálmány. Történeti énekek és katonadalok. Budapest, 1952, str. 143—146. Gyula Ortutay. Adatok a mese és ballada összefüggésének kérdéséhez. Ethnographia. 1938. str. 373—380.

[5] O. Sirovatka. O. s., str. 386—387.

[6] Вышедший к IV Международному съезду славистов «Сборник ответов на вопросы по литературоведению» (Москва, 1958) включает вопрос (№ 36): «Что может дать картографирование фольклора славянских народов для выяснения вопроса о возникновении, истории и современном бытовании произведений народного творчества?» На этот вопрос в сборнике помещены ответы Ц. Вранской, В. М. Жирмунского и П. Г. Богатырева. В польском сборнике, изданном к IV Международному съезду славистов — «Z polskich studiów slawistycznych. Prace językoznawcze i etnogenetyczne na IV Międzynarodowy kongres slawistow w Moskwie 1958. Komitet slowianoznastwa. Polska Akademia nauk. Warszawa, 1958», — помещена статья: Józef Gajek (Wrocław). Znaczenie kartografii etnograficznej dla slawistyki w swietle prac nad Polskim Atlasom Etnograficznym. S. 217—232.

Среди славянских этнографов можно встретить утверждение, что картографирование фольклорных фактов и вообще фактов духовной культуры является значительно более сложным, чем картографирование фактов материальной культуры. С этим нельзя не согласиться. Исходя из этого, рекомендуют сначала приступить к картографированию этих последних, как более простых и легких по выполнению. Однако и исследователи духовной культуры не должны откладывать картографирование. В частности, в работах, напечатанных в нашем сборнике, Квитка убедительно показывает, как много дает географическое картографирование для музыкальной этнографии.

В статье «Об историческом значении календарных песен» он настаивает на необходимости систематизации географического распространения записей напевов и их картографирования. При этом он выделяет следующее положение:

«Литература о народном творчестве пестрит очевидными неправильностями, происходившими от пренебрежения к географической точности». И дальше подчеркивается: «Музыковеды-фольклористы должны для этого дела (для исторических построений, требующих углубления в документы общей истории, критики ее источников.— *П. Б.*) доставить самое важное — привести в известность и систематизировать с особым вниманием к географическому распространению собственно музыкальные памятники, то есть записи напевов».

Квитка неоднократно доказывает также необходимость сравнения карт географического распространения музыкальных мелодий с картами историческими, административными, диалектологическими и т. п. В той же статье он пишет: «Карта распространения элементов народной музыкальной культуры в XIX—XX веках не составлена, и материалов для географии их собрано слишком мало. Между тем вряд ли можно выдвинуть более надежный способ проверки предположений о средневековой светской музыке, чем способ сравнения данных этой географии с историческими исследованиями (или хотя бы намечаемыми экономическими областями), территориями древнерусских «земель», княжеств и позднейших политических и административных образований».

Сопоставление исторических карт с картами распространения обрядов и сопровождавших их народных мелодий мы находим в работе эстонского музыковеда-этнографа Х. Т. Тампере «Некоторые вопросы этнической истории эстонцев в свете устного народного творчества» [1].

Большой интерес представляют высказывания Квитки о роли диалектных границ при определении границ песенных мелодий: «Диалектологические карты безусловно полезны для попыток построения истории народной музыки восточных славян [2], но современные языковые и диалектные отличия

[1] В кн.: «Вопросы этнической истории эстонского народа». Сборник статей. Под ред. Х. А. Моора. Институт истории Академии наук Эстонской ССР. Таллин, 1956, с. 293—318 (резюме на немецком языке, с. 326—328).

[2] Ср. П. Богатырев. К вопросу этнологической географии. Slavia, VII, 1928-29, str. 600—612.

в пределах восточнославянской этнической области — не такого рода, чтобы они могли сами по себе обусловить отличия музыкальных явлений. Они даже не настолько значительны, чтобы служить препятствием к распространению песен по всей этой языковой области; слова песен легко переделываются при переносе из одной восточнославянской языковой или диалектной области в другую или переносятся без перевода. В этих случаях поющих обычно не смущает, что они не все слова понимают; иногда им кажется, что они правильно понимают слова другого восточнославянского языка или диалекта. В средние века положение было в общем такое же».

Замечания, высказанные Квиткой о сравнительно небольших препятствиях, мешающих распространению песен между восточными славянами, можно расширить: в заимствовании песен сравнительно небольшие препятствия представляют также и языковые различия восточнославянских и западнославянских языков.

Как показали исследования Й. Горака[1], Ф. Колессы[2] и, наконец, самого К. Квитки [3] о распространении среди славянских народов отдельных баллад, они легко переходили и границы диалектов, и языковые границы различных славянских народов, принадлежащих одной и той же ветви. Мало того, без значительных изменений переходили и песни западных славян к восточным славянам.

Последнее время жанр баллады привлекает большое внимание как славянских исследователей, так и исследователей народов, соседствующих со славянами. К. Горалек в своей статье «Mezislovanské vztahy v baladice» подводит итоги работ, посвященных этой теме [4].

Анализируя народную польскую балладу «Pani pana zabila», акад. Й. Горак приходит к заключению, что вольный пересказ одного из вариантов этой баллады представляет собой не только чешский (моравский) текст, записанный Сушилем в Остраве (то есть текст песни, перешедшей от одного народа западнославянской языковой ветви к другому народу той же ветви), но и некоторые украинские (восточнославянские) баллады на этот сюжет (вариант, записанный Головацким, и варианты, записанные Ф. Колессой); иногда они являются просто переводами вариантов польской баллады.

[1] Jiří Horák. Ze studií o lidových baladách slovanských. I. Polská balada «Pani pana zabila.» Národopisný věstník československý, roč. XXXI, č. 3—4. Praha, 1949—1950.

[2] Ф. Колесса. Баляда про дочку-пташку в словянській народній поезії Lud Słowiański. T. III. S. 2. Kraków, 1934, S. B. 150.

К. Квитка. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. Етнографічний Вісник. Кн. 2. Київ, 1926, с. 78—107.

К. Квитка. Українські пісні про дітозгубницю. Збірник Історично-Філологічного Відділу, № 59. Повідомлення Кабінету Музичної Етнографії № 3. Укр. А. Н. Київ, 1928. Эту статью К. В. Квитки мы помещаем в русском переводе во 2 томе.

[4] K. Horálek. Studie ze srovnávací folkloristiky. Praha, 1966, str. 45—50.

Однако вышеприведенные примеры отнюдь не отвергают значения диалектных границ при изучении тех препятствий, с которыми постоянно сталкивались при своем распространении различные виды народного искусства.

«Значение языковых отличий внутри общей восточнославянской области для истории музыки,— писал Квитка в той же статье,— заключается не столько в том, что эти отличия могут служить непосредственной преградой для распространения песен, сколько в том, что инерция языковых и диалектных отличий, самых тонких и малозначительных, свидетельствует о существовании в прошлом физических, политических и хозяйственных препятствий для тесного постоянного общения, сглаживающего языковые отличия.

Вот эти-то препятствия первого порядка, а не вторичные диалектные, должны были в своё время затруднять и распространение достижений в музыкальном искусстве. Пользование данными диалектологии усложняется тем, что историку музыки нужно принимать в соображение не просто границы, проводимые четко или нечетко на диалектологических картах, но и данные исторической диалектологии, добываемые из письменных памятников».

Исследователи русского былевого эпоса (главным образом его словесного текста), начиная с Рыбникова и Гильфердинга, уделяли большое внимание бытованию живого русского эпоса, роли сказителей в исполнении русских былин, а также значению слушателя и вообще эпического окружения при этом исполнении. Наблюдения над жизнью и бытованием русских былин продолжены фольклористами школы академика В. Ф. Миллера — А. Г. Григорьевым, А. В. Марковым, Н. Е. Ончуковым и братьями Б. и Ю. Соколовыми.

Подобную же работу в течение нескольких десятилетий вел профессор М. Мурко при собирании юнацкого сербо-хорватского эпоса.

В 1929 году немецкий славист Иосиф Матль опубликовал работу, где на основании материала собирателей русского былевого и юнацкого сербохорватского эпоса стремился выяснить роль певцов славянского эпоса, а также их эпического окружения в создании и варьировании славянских эпических песен. После выхода в свет труда проф. Матля прошло почти тридцать лет.

За это время продолжалась работа по выяснению роли певцов эпических песен, значения эпического окружения при исполнении, а также норм, которые при исполнении эпических песен певцы считают для себя установленными и следования которым требуют слушатели. Сведения о новых наблюдениях в этой области мы находим в книге А. М. Астаховой «Русский былинный эпос на Севере» [1], в работах словенского ученого М. Мурко [2], в материалах о сербо-хорватском эпосе, собранных экспедицией, руководимой проф. М. Перри [1], в книге американского исследователя А. Б. Лорда [2] и болгарского фольклориста Г. Керемидчиева [3].

К. В. Квитка явился пионером изучения роли исполнителей и бытовой обстановки в украинской народной музыке. В статье «К изучению украинской народной инструментальной музыки» он пишет: «То, что является методологически новым в настоящем очерке, является опытом систематизации данных для уяснения бытовой функции разных видов инструментальной музыки, обстановки, способа исполнения и характера ее звучания, а также настроения играющих и слушающих *(разрядка К. Квитки)*.». И дальше: «Для того, чтобы человек с современной городской культурой мог понять, хотя бы лишь в пределах своей этнической области, историческую культуру, отчасти сохранившуюся в сельском быту, он должен представлять себе и тембры голосов и музыкальных инструментов, и всю бытовую обстановку, вкусы, чувства, воспоминания и мечты селян, не сливая их в однородную массу, не упуская из виду различий пола, возраста, преобладающего занятия, общественного положения, степени приобщенности к местным традициям и к побеждающим новым культурным течениям».

Выполнению задач, намеченных Квиткой, несомненно может помочь изучение материала музыкальной этнографии. Эти положения К. В. Квитки необходимо учитывать и при изучении бытования и жизни народной сло-

---

[1] Петрозаводск, 1948.

[2] См. его посмертный труд на хорватском языке: Dr. Matija Murko. Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930—1932. I knjiga. Zagreb, 1951.

[1] «Srpskohrvatske junačke pjesme». Skupio Milman Parry. Uredio a preveo na engleski Albert Bates Lord. Serbocroation Heroic Songs collected by M. Parry edited and translated by A. B. Lord.

Knjiga prva. Novi Pazar. Engleski prevod sa muzičkim transkripsijama od Béle Bartóko i predgovorima od John a H. Finleya Mladeg j Romana Jakobsona. Volume one. Novi Pazari: English Translations with musical transcriptions by Béla Bartók and prefaces by John H. Finley. jr. and Roman Jakobson. 1954.

Knjiga druga. Novi Pazar. Srpskohrvatski tekstovi sa uvodom i primedbama urednika i predgovorom A. Belića. Volume two. Novi Pazar: Serbocroation Texts with introduction and notes by the editor and with preface by A. Belić. 1953. Izdali Srpska akademija nauka i Harvard University Press (SAD). Beograd i Kembridž.

[2] Albert B. Lord. The Singer of Tales. Harvard University Press. Cambridge. Massachusetts, 1960.

[3] Г. Керемидчиев. Народният певец дядо Вичо Бончев. Етнографски Институт с музей. Българска академия на науките. София, 1954. Более подробно об этом см. в моем докладе «Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов». IV Международный съезд славистов. Издательство Академии наук СССР. Москва, 1958, стр. 28—38. Доклад напечатан также в книге «Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике». Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. Академия наук СССР. Советский комитет славистов. Москва, 1960, стр. 232—241. Об изучении роли ситуации, при которой исполняется народный устный рассказ, и о влиянии этой ситуации на содержание и форму рассказа см.: Dagmar Rychnová. K metodice zápisu lidové prozy. O významu přirozené vypravěčske. Český lid. Ročník 44. 1957, č. 3, str. 123—128. Turecké války v lidovém podání východní Moravy. Národopisný věstník československý. 33, č. 1—2. Praha, 1953, c. 36—100.

весности, отдельных видов народного изобразительного искусства, хореографического и т. д. и т. п. Они заставят собирателей фольклора в процессе их «полевой» работы обращать внимание на те вопросы, которые нужны для выяснения жизни и бытования как музыкального фольклора, так и других видов народного искусства [1].

При изучении народной музыки на месте ее бытования Квитка настаивал на необходимости раскрывать эстетические навыки изучаемого мира, а не сортировать факты истории музыкальной культуры, исходя из критериев той современной среды, к какой принадлежит исследователь[2]. Бережное отношение к эстетическим нормам народного искусства и понимание его специфики ярко проявлялось в его собственной работе.

Перескажу по памяти случай, рассказанный мне самим Квиткой.

Три старушки пели. Две из них были из одной местности, третья — из другой. Исполнение было стройным и нравилось ему. Но оно не удовлетворяло самих исполнительниц. И только после того, как одну из старух заменили исполнительницей из той же местности, что и первые две, пение удовлетворило их. «Я почувствовал,— рассказывал мне Квитка,— что действительно исполнение в новом составе стояло неизмеримо выше прежнего».

Пример этот устанавливает огромное значение часто бессознательного следования отдельными певцами общим для всего коллектива нормам творчества.

В связи с изучением роли исполнителя и коллектива в создании песен и их вариантов важно установить функцию этих песен в данном коллективе[3]. Ценно указание Квитки на то, что даже хорошая звукозапись требует дополнительного описания[4]. Он пишет: «Нотная запись народной

---

[1] Отметим, что наблюдения над обстановкой, в которой происходит исполнение произведений народной словесности и народных музыкальных произведений, а также народных танцев систематически проводит румынский Институт фольклора в Бухаресте. Сведения о его работе, помимо систематических отчетов в органе этого Института «Revista de folklor», мы находим в статьях словацкого исследователя народной музыки д-ра Ф. Полоцека: Dr. F. Poloczek. Organizácia a činnost folkloristického ústavu v Bukarešti. Naša veda Ročník III. 1956, číslo 10. Slovenská akadémie vied. Bratislava, Štr. 474—475. Dr. F. Poloczek, pracovník Ústavu hudobnej vedy SAV. Z činnosti folkloristického inštitútu v Bukurešti. Hudební rozhledy. Časopis Svazu československých skladatelů. IX, 17. 1956, str. 722—724.

[2] Ср. об этом в статье словацкого музыковеда Оскара Эльшека «Etnomuzikológia a elektroakustika». Slovenský národopis. Roč. IX, č. 2, 1961. Bratislava, 1961, str. 302—303. Здесь ссылка на статью Hood M. «The challenge of «bimusicality». Ethnomusicology, 4, N 2. 1960, p. 55—59.

[3] Статьи о функциях песни: P. Bogatyrev. La chanson populaire du point de vue fonctionel. Travaux du Cercle Linguistique de Prague 6. 1936, p. 222—234. O. Bîrlea. Cîteva considerațiuni asupra metodei filologice în folcloristică. (Некоторые соображения о филологическом методе в фольклористике.) «Retvista de folclor». Anul. II. N 3. București, 1957, c. 7—28. Anton Balotă. Funcțiunea socială a cîntecului batrînesc (balada lui vartici). Социальные функции в старинной песне (Баллада о Вартиче). «Revista de folclor». Anul. III. N 2. București. 1958, c. 101—112.

[4] Мы добавим: не только описания, но и использования средств звукового фильма и т. п. См. Oskár Elschek. Etnomuzikológia a elektroakustika. Slovenský národopis. Roč. IX, č. 2, 1961, str. 300—301.

песни тем более соответствует назначению, чем больше она помогает читающему ее представить себе, как именно песня звучала в быту. То, что необходимо для возможного приближения к этой цели, но не может быть изображено знаками нотного письма, должно быть восполнено описанием. Такому требованию ни один из собирателей до сих пор не удовлетворил даже в той степени, в какой это было бы вполне возможно» (статья «Песни украинских зимних обрядовых празднеств»).

Далее Квитка указывает: «Чтобы представить себе мощность и тембр звучания, нужно прежде всего знать пол, возраст и приблизительное число поющих совместно данную песню в быту».

Позволю себе привести данное Квиткой описание поведения исполнителей колядки; насколько мне известно, такого описания нет не только в записях музыковедов, но и в записях изучавших словесную сторону колядок:

«Парубки пели громко (*f*) [1] и торжественно. Девушки пели с средней громкостью (*mf*), без всякого напряжения. Голоса их были типа *mezzo soprano*. Парубки держались (во время колядования.— *П. Б.*) очень серьезно и строго, девушки — непринужденно, но скромно. Лица парубков выражали сознание важности совершаемого действия и сосредоточенность. Напряжение это казалось соответственным моменту, поскольку, когда исполнялись колядки на христианские темы, напряжение могло бы объясняться тем, что слова этих произведений, сочиненные «пиитами», плохо понимались. Но тот же стиль поведения и исполнения сохранялся и при пении светских народных колядок.

На лицах девушек я не заметил следов какого-либо подъема, праздничного настроения, переживаний художественного порядка, хотя в их репертуаре не было «пиитических» произведений церковников. В их манере держать себя и в выражении лиц главное было — благопристойность. Эта благопристойность граничила с апатией».

Подобные наблюдения несомненно очень ценны не только для музыковедов-этнографов, но и для изучающих народную словесность. Мне кажется также, что необходимо умножить количество подобных описаний, сделанных в разных местах, с тем чтобы возможно было установить известную закономерность поведения при исполнении определенного вида обрядовой песни.

Полагаю, что помимо описания поведения исполнителей обрядовых песен (в данном случае колядок) необходимо давать и описание поведения слушателей. Приведу свои наблюдения над крестьянином-украинцем перед тем, как к нему пришли колядники. Это было в 30-х годах в Закарпатской области Украины (тогда Подкарпатской Руси).

Когда молодому «газде», у которого я проводил «Святой вечер», сообщили, что к дому приближаются колядники, он как-то весь подобрался и вся его фигура стала выражать торжественность. Я воспринял эту перемену так, что мой молодой «газда» тоже осознал себя хозяином, которому

---

[1] Ср. Христо Вакарелски. Бележки по музикалната теория и естетика на народа. Глава 13. «Вкус към силния глас». Известия на Институт за музика. Книга IV. Българска академия на науките. София, 1957, с. 144—145.

колядники оказывают честь и идут колядовать, как к каждому почтенному «газде».

Квитка настаивал на неотложном изучении обрядовой песни, в частности украинских колядок и щедровок. В нашем издании помещены две статьи, посвященные этому вопросу: «Об историческом значении календарных песен» и «Песни украинских зимних обрядовых празднеств».

«Степень изученности колядок и щедровок,— писал Квитка в начале статьи «Песни украинских зимних обрядовых празднеств»,— далеко не соответствует значению их для истории народного искусства. Колядкам и щедровкам принадлежит очень значительное место в наследии народного поэтического и музыкального творчества украинцев и южных белорусов».

К сожалению, этот упрек, брошенный исследователям как музыкального, так и словесного фольклора, до сих пор остается в силе. В той же статье Квитка писал: «Проблема соотношения колядок и щедровок в историческом развитии календарной песенности приобретает особый интерес, если поставить ее как общеславянскую».

Свою статью Квитка заключает предположением: «Быть может, образцы размера 4 + 4 в колядках представляют остатки более древнего типа колядок, некогда распространенного у древних славян».[1]

Указывая на большое историческое значение изучения обрядовых календарных песен, Квитка, со свойственной ему критичностью, предостерегает исследователей от неправомерного сведения всей народной поэзии древности только лишь к обрядовой поэзии. В своей статье «Об историческом значении календарных песен» он пишет: «Прочно утвердившееся мнение, что магическая цель календарно-обрядовых песен первоначально была единственной, может быть, имеет чересчур обобщающий и исключительный характер...

Полагают, что песни иного характера позже привнесены в обряд из иных родов поэзии.

Однако не доказано, что календарная обрядовая поэзия некогда была совокупностью «песен-заклинаний» и ничем сверх того». И дальше: «Не без основания полагают, что в древности обрядовые песни решительно преобладали над необрядовыми. Однако мнение, что некогда была эпоха исключительно обрядовых песен, не может быть принято без возражений».

В вышеназванных статьях, посвященных календарной обрядовой поэзии, мы встречаемся с решением или, по крайней мере, с постановкой очень важных и актуальных в современной фольклористике проблем, выходящих за пределы только лишь обрядовой поэзии.

Так, в статье «Песни украинских зимних обрядовых празднеств», попутно с рассмотрением вопроса о сольном и хоровом исполнении колядок

[1] Из работ последнего времени о колядках назовем: P. Caraman. Obrzęd kolędowania u Słowian i u Rumunów. Studjum porównawcze. Polska Akademja Umiejętności. Prace Komisji etnograficznej. Nr. 14. Kraków, 1933. В. И. Чичеров. Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX вв. «Очерки по истории народных верований». М., 1957. Ср. Roman Jakobson. Studies in Comparative Slavic Metrics. 12. Oxford Slavonic Papers. Volume III, 1952, c. 57—58.

и щедровок, Квитка приводит интересный материал об исполнении на Украине комических колядок после серьезных. Приводимый им материал следует сопоставить с фактом исполнения словаками рядом с серьезными колядками (обычно носящими христианско-религиозный характер) также и шуточных. Как мне самому приходилось слышать, те и другие колядки, одну вслед за другой, исполняли приезжавшие в Чехию словаки, желавшие подработать в чешских городах и обходившие в рождественские праздники гостиницы, кафе и частные дома.

Невольно возникает более общий, выходящий за пределы изучения только колядок вопрос о специфическом сочетании в народном искусстве мотивов серьезных, торжественных — с шуточными и буффонадными. Сочетание сцен серьезных, часто глубоко религиозного характера, со сценами шуточными и буффонадными мы находим, например, в чешском и словацком народном театре, как и в народном театре других народов, а также театре средневековья[1].

В статье «К изучению украинской народной инструментальной музыки» Квитка указывает на большое значение использования беллетристических произведений для изучения народной музыки, особенно для изучения фактов и явлений, ушедших в прошлое: в этом случае беллетристическое описание быта в значительной части служит единственным и незаменимым источником.

Квитка предугадывает возражение против такого использования беллетристических произведений, но отводит его, так как «степень достоверности и точности наблюдений, обнаруживающаяся иногда в работах, причисляемых к научным, ниже проявляющейся в произведениях некоторых крупных писателей».

«Строгой критике,— пишет Квитка,— подлежат не только произведения художественной литературы, рассматриваемые как источники изучения быта вообще и музыкального быта в частности, но и труды, заслуженно называемые этнографическими, а также источники, на которых они обычно основаны,— написанные не этнографами путевые заметки, журнальные статьи, материалы, собранные этнографическими учреждениями посредством анкет и т. п.»

В статье «К изучению украинской народной инструментальной музыки», критически разобрав текст, Квитка действительно пользуется (и, как нам кажется, правильно) отрывками из «Слепого музыканта» В. Короленко, из повести Гр. Квитки-Основьяненко «Пан Халявский», повести Т. Шевченко «Близнецы» и рассказа М. Горького «Ярмарка в Голтве».

Вышеуказанные положения Квитки следует учесть всем занимающимся народным искусством и в той части, которая рекомендует привлекать (после предварительной критики) тексты беллетристических произведений, и в той, которая критически рассматривает признанные этнографические труды, а также источники, на которых они обычно основаны.

[1] См. P. Bogatyrev. Lidové divadlo české a slovenské. Praha, 1940, c. 168—180, а также P. Bogatyrev. Zur Frage der gemeinsamen Kunstgriffe im alttschechischen und im volkstümlichen Theater «Slavische Rundschau». Jahrgang X. 1938, No. 86, S. 154—161.

Действительно, о многих ушедших в прошлое фактах народного искусства мы узнаем только из беллетристических произведений. Научное исследование и собирание произведений народного искусства слова и других его видов нередко отстает от описания этих фактов в художественной литературе. Так, например, изучение рабочего фольклора Чехии началось только после появления в печати беллетристических произведений Марии Майеровой, самостоятельно собиравшей материалы по рабочему фольклору, наблюдавшей за его жизнью и бытованием и отразившей его в своем творчестве.

Интересно замечание Квитки о цыганской музыке и ее значительном месте в прежней музыкальной культуре украинского села. Он поднимает вопрос и о еврейской инструментальной музыке в украинском селе: «Игра на скрипке и ансамбли,— пишет Квитка,— были более распространены среди евреев и цыган, чем среди украинцев» [1].

Далее Квитка подчеркивает, что сравнение украинской и цыганской музыки «затрудняется тем, что образцов инструментальной музыки, исполнявшейся селянами-украинцами, записано мало, а о записи образцов фольклорной инструментальной музыки цыган на Украине вообще ничего не известно».

Нам кажется, что изучение инструментальной цыганской музыки необходимо вести одновременно у словацких, венгерских, украинских и румынских цыган. Цыгане-музыканты играли (и до сих пор играют) значительную роль при разных семейных и других празднествах венгров, словаков, румын и украинцев и оказывали значительное влияние на музыку этих народов [2].

Вместе с тем необходимо обратить внимание и на роль цыган как носителей и исполнителей других фольклорных жанров у славян. Мною лично были записаны от цыган нынешней Закарпатской области Украины народные поверья, а также былички, распространенные не только у цыган но и у украинцев. Цыгане выступали в этой области также как исполнители колядок и как «полазники» [3].

Мы уже отмечали, что Квитка придавал большое значение полевой

---

[1] См. доклад на IV Международном съезде славистов в Москве о влиянии славянской народной музыки на еврейскую: Weinreich Ulrich. Yiddish and colonial German in Eastern Europe: The differential impact of Slavic (S-Gravenhage, Mouton, 1958, p. 53. American Contribution to the Fourth international congress of Slavicists. Moscow, September, 1958) 5. Folkloristic and Etnografic Parallels. 5. I., Music and Dances, c. 25—28. Резюме на русском яз.

[2] Из новых работ о цыганской музыке назовем статью: Jh. Ciobanu. Despre aşa numita gamă cigănească (о так называемом цыганском звукоряде). Revista de folclor. Anul IV. Nr. 1—2. Bucureşti. 1959, c. 123—146. В статье приведены работы о цыганской музыке. См. также: Emilia Horváthová. Cigáni na Slovensku. Historicko-etnografický náčrt. Bratislava, 1964. Str. 177—189.

[3] P. Bogatyrev. Actes magiques rites et croyances en Russie Subcarpathique. Travaux publiés par l'Institut d'études slaves. XI. Paris, 1929, p. 51—62, 71, 97, 132—133 etc. П. Богатырев. «Полазник» у южных славян, мадьяров, словаков, поляков и украинцев. Опыт сравнительного изучения славянских обрядов. «Lud Słowiański». Rocz. III, c. 107—114 u c. 212—273.

фольклористической работе. Записывая музыкальный и словесный фольклор на месте его бытования, Квитка на основании собственного опыта критически разбирал теоретические построения фольклористов-музыковедов.

Очень ценна не только для музыковедов-фольклористов, но и для каждого изучающего и фиксирующего произведения народного искусства статья «О критике записей произведений народного музыкального творчества».

При критическом анализе записей музыкального творчества Квитка ставит вопрос: «действительно ли народная музыка данной этнографической области в основном подвергалась нивелировке, или записывавшие ее были настолько поглощены течением всепобеждающей современной музыкальной теории и практики, что не замечали тех явлений, в каких обнаруживалось своеобразие фиксируемых напевов, или же считали эти явления незаслуживающими фиксации?».

Нивелировка записей словесного народного искусства и произведений народной поэзии очень вредно отражалась и отражается на изучении этих последних; нивелировка мешала и мешает решению многих кардинальных вопросов изучения народной поэзии, в частности народной песни; например, в какой мере диалект отражается в народной поэзии; в какой мере язык данного диалекта (в его коммуникативной функции) отличается от языка художественных устных произведений в песне, сказке и т. д.

Качество записей фольклорных произведений тесно связано с личностью записывающего, его способностями, а также поставленными им целями и задачами при записи народного творчества.

Критикуя музыкальные записи, Квитка считал самым важным выяснить цели, которые «ставил себе записывающий, научно-исследовательские или художественно-практические.., теоретические идеи и непосредственное знакомство с народным песенным искусством, предшествовавший опыт в записывании, обстоятельства, способствовавшие или препятствовавшие углубленности и сосредоточенности в работе...»

Это замечание является ценным и для изучающих устное поэтическое творчество. Выяснение всех указанных качеств записывающего позволяет критически разобраться и в самих записях народной словесности. Ведь личность записывателя отражается в выборе материала: отдельным жанрам уделяется большое внимание, другие совсем не записываются; кроме того, записывающие пропускают отдельные места, которые считают на основании своих теоретических предпосылок мало характерными. При этом следует отметить, что устаревшие теоретические положения, которые собиратель усваивал часто с опозданием (например, положения мифологической школы), иногда вредно отражались при записях на выборе произведений словесного жанра.

Особо выделим следующее замечание Квитки: «Приходится иметь в виду не только ошибки и неточности, происходящие от недостаточности способностей, подготовки, опыта, тщательности, добросовестности собирателя, но и ошибки, происходящие от недостаточной музыкальности или ослабления памяти и исполнителя (разрядка моя. — *П. Б.*), от которого сделана запись».

Это замечание Квитки представляет большую ценность и для собирателей произведений словесного творчества, его необходимо учитывать при исследовании народной поэзии.

Собиратели часто особенно ценят записи, сделанные от людей преклонного возраста. Действительно, старые люди часто помнят такие фольклорные произведения, которые люди среднего возраста и молодежь совершенно не знают; записи, сделанные от стариков, представляют большую ценность для восстановления произведений традиционной народной поэзии.

Однако не следует забывать, что многие старики из-за ослабления памяти совсем не помнят или помнят хуже даже те традиционные произведения, которые хранит в своей памяти молодежь.

В 20-х годах я записывал в Закарпатской Украине сказки от очень хорошего сказочника, от которого за двадцать восемь лет до меня записывал сказки известный украинский фольклорист Владимир Гнатюк. В общем, я констатировал, что те же самые сказки, которые сказочник сообщил Гнатюку, он рассказал мне значительно хуже. По-видимому, это объяснялось его преклонным возрастом. Отсюда и происходила меньшая яркость передачи, нежели та, что имела место двадцать восемь лет тому назад [1].

В статье «О критике записей произведений народного музыкального творчества» Квитка пишет: «Можно доказывать, что для изучения истории музыкальной культуры народа и современного ее состояния важно фиксировать не только образцы искусства «умельцев» — певцов, пользующихся авторитетом в своей среде, но и образцы, характеризующие общий уровень, и даже отдельные образцы, показывающие общий предел музыкальности, замеченной в исследуемой среде».

В этой статье Квитка воздержался от рассуждений по данному вопросу, важному при изучении и собирании различных видов народного искусства.

Нам кажется, что наряду с записями лучших в селе певцов и сказочников необходимо фиксировать исполнение рядовых певцов и сказочников. При изучении коллективного народного творчества необходимо учитывать те общие нормы, которым следуют не только выдающиеся его мастера, но и рядовые исполнители, а также слушатели песен, сказок и т. п.

В этом отношении интересно высказывание проф. Шмауса о певцах обычных и необычных, исполняющих сербские эпические песни[2].

Точно так же и в области хореографического искусства, наряду с исполнением лучших танцоров и плясунов, необходимо фиксировать и исполнение рядовых народных танцоров.

---

[1] П. Богатырев. Этнографические поездки в Подкарпатскую Русь. Опыт статического исследования. Sborník I. sjezdu Slovanských geografů a etnografů v Praze 1924. Praha, 1926, c. 295.

[2] A. Schmaus. O uporednom proučavanju narodnih epika. «Beogradski međunarodni slavistički sastanak 15—21 IX 1955». Beograd, 1957, s. 617—618. Ср. также различение словацких рассказчиков анекдотов в ст.: Milan Leščák. Príspevek k metodike výskumu súčasného stavu folklóru. Slovenský Národopis. 4 XIV. Bratislava, 1966, str. 574.

В области изобразительного искусства, наряду с образцами работ лучших вышивальщиц, необходимо собирать и работы, характерные для большинства вышивальщиц данной местности.

Нельзя не согласиться с требованием Квитки, что «собирателям следовало бы разъяснить, что именно представляется обществу,— материал, отобранный по известному принципу как лучший, или образцы разного качества, намеренно отобранные для характеристики как народного творчества, так и народного дилетантизма разных ступеней, или, наконец, материал чисто случайный, перед записью не оцененный путем сравнения с репертуаром и качеством исполнения других певцов данной местности».

Из краткого обзора помещенных в этом издании статей Квитки видно, что многие из выдвинутых им проблем перекликаются с теми, которые в настоящее время выдвигаются исследователями разнообразных областей народного искусства.

Некоторые его выводы являются ценным дополнением к положениям, высказанным специалистами, изучающими народное творчество; многие из выдвинутых им проблем еще ждут своих продолжателей.

Ученый, обладавший большой эрудицией, прекрасно знавший русский, украинский, белорусский фольклор, фольклор южных и западных славян, а также музыкальный фольклор неславянских народов, хорошо осведомленный в нашей и зарубежной научной литературе (не только в области музыкальной этнографии, но и близких к ней дисциплин), Квитка при решении проблем народной музыки строит заключения на обильном и разнообразном материале.

Одним из больших достоинств Квитки как исследователя является счастливое сочетание в нем оригинального исследователя-теоретика с ученым, много работавшим в области собирания и изучения народного творчества на месте его бытования, наблюдавшего процессы жизни и развития этого творчества.

В своих работах Квитка неоднократно подчеркивал большую роль, какую должно сыграть «полевое» исследование в развитии и изучении музыкальной этнографии.

Сам он в своих выводах был необычайно осторожен (иногда, как нам кажется, даже излишне осторожен). Это, однако, не мешало ему все же ставить вопросы общего характера, например, об общеславянских музыкальных формах.

Будучи строг к работам других, Квитка проявлял особую требовательность к себе самому. Это — одна из характерных черт его творчества как исследователя народного искусства и в первую очередь — народной музыки. Читая работы Квитки, видишь, как он, прежде чем сделать тот или другой вывод, учитывал все возможные возражения и только тогда решался настаивать на своем положении, когда ему удавалось эти возражения опровергнуть. В этом отношении характерно, например, приведенное выше положение Квитки о возможности использования в научной работе отдельных мест из беллетристических произведений некоторых авторов, после того как эти места из произведений художественной литературы подвергнуты надлежащей критике.

Строгость Квитки к своим собственным положениям и гипотезам увеличивает доверие читателя к его выводам.

Одинаково строго относился Квитка к своим новым и к своим прежним исследованиям: большой ученый, он не боялся исправлять свои ошибки, отказываться от некоторых прежних выводов (в неправильности которых убеждался) и ставил в обязанность ученому постоянную критическую проверку своих прежних заключений. Со всей определенностью он выразил это в статье «Взгляд на мой фольклористический путь» и частично также в других статьях, например, в исследовании «Песни украинских зимних обрядовых празднеств».

Строгость и самокритичность, постоянная проверка своих прежних заключений на основании вновь появляющихся чужих работ, а также собственных наблюдений и анализов, позволяли Квитке год за годом совершенствовать методику своих исследований и делали его новые выводы по сравнению с прежними еще более убедительными и крепкими.

Говоря о научной деятельности Квитки, нельзя не вспомнить о его научных консультациях, щедро даваемых каждому, интересующемуся вопросами музыкальной этнографии и народного художественного творчества.

К консультациям он относился как к подлинно большой и ответственной научной работе; под конец жизни он говорил, что особенно строго относится именно к ним. Интересно, что обычно он не сразу отвечал на заданный ему вопрос и считал обязательным для себя предварительно проверить подготовляемый ответ, с тем чтобы он был, по возможности, исчерпывающим и точным.

Исследования Квитки ценны не только тем, что обогатили точными и оригинальными работами музыкальную этнографию: появление их в свет повысит требование ко всем исследователям этой дисциплины, поднятой работами Квитки на более высокую ступень.

В своей статье я неоднократно подчеркивал, что многие положения Квитки, поставленные и частично решенные им на основе глубокого изучения произведений народной музыки, в большей своей части приложимы и к решению проблем, которые ставят дисциплины, изучающие искусство слова, изобразительное искусство и другие виды народного творчества.

Исследователи словесной стороны народного песенного творчества, а также вообще народной словесности не раз обратятся к методическим приемам Квитки, примененным им в области музыкальной этнографии. Это несомненно окажет благотворное влияние на все дисциплины, изучающие процессы развития и жизни различных видов народного искусства.

В заключение отметим, что публикуемые в нашем двухтомнике работы Квитки далеко не исчерпывают всего научного наследия этого видного исследователя. Ощущается необходимость подготовки издания, охватывающего все им написанное.

П. Богатырев,
профессор, доктор филологических наук

ВЗГЛЯД НА МОЙ ФОЛЬКЛОРИСТИЧЕСКИЙ ПУТЬ *

Задача охарактеризовать в краткой заметке 46-летнюю производственную деятельность в области изучения народной музыки является самой трудной из всех, какие когда-либо были передо мной поставлены [1]. Я сомневаюсь в пользе перечисления достижений без одновременного вскрытия упущений и заблуждений, давно меня сокрушающих, но до сих пор никем не отмеченных в печати и, в большей части, никем не указанных мне лично в беседах [2]. [...] Мой мыслительный процесс как-то автоматически переключается на эту тему в моменты, когда приостанавливается поток злободневных неотложных обязанностей. В 1935 году, лежа в больнице, я исписал тетрадь, изложив самокритически то, что мог вспомнить, не имея при себе своих печатных и рукописных работ [3].

Зимой 1941/42 года, когда произошел перерыв в моей педагогической и плановой научно-исследовательской работе в Москве, я более всего занимался просмотром не доведенных до печати моих исследований и материалов, устраняя то, что представлялось мне детским или ошибочным и могло бы дезориентировать, если бы стало предметом чьего-нибудь внимания тогда, когда личные разъяснения автора будут уже невозможны...[4]

---

[1] Настоящая заметка была начата летом 1942 года. — *Прим. Г. Кащеевой.*

[2] Квитка, вероятно, забыл о критических замечаниях, опубликованных Ф. Колессой в статье «З царини української музичної етнографії» (Записки Наукового т-ва ім. Шевченка, т. 136—137. Львів, 1925, с. 133—136).— *Прим. сост.*

[3] Эта тетрадь хранится в рукописном отделе ГММК им. Глинки в Москве, фонд 275, № 386, 387. — *Прим. сост.*

[4] В настоящее время составляю [...] подробный самокритический комментарий к моим напечатанным работам. Полагаю, что следовало бы не только разрешить, но и рекомендовать включать в план самокритические обзоры всем тем, кто при официальной плановой нагрузке не находит времени для суммирования опыта своего научного пути, но принципиально причисляет к первоочередным своим обязанностям представление обществу откровенного отчета без утайки погрешностей.

Обозначенный выше длительный срок участия в научном созидании я исчисляю с 16-летнего возраста, не принимая во внимание более ранних случайных моих проб записи украинских и русских мелодий, потому что в этом возрасте, в 1896 году, я впервые приступил к записям народных мелодий с ясно осознанной целью исторической документации и с решением посвятить этому делу свою жизнь. С первых же шагов мне удалось произвести «полевую» работу в самом настоящем смысле слова, то есть записать на поле, «за околицей» то, что пели в летние вечера девушки двухголосным хором, сидя на бревнах. Это было в северной части бывшей Киевской губернии.

Я родился и учился в Киеве; мои связи, использованные на первых порах для выездов в сельские местности, были, главным образом, в северной полосе украинской языковой области. Впрочем, большую часть напевов я записал в комнатной обстановке. Отправляясь от сборников Н. В. Лысенко в качестве образца записи, я сразу стал стремиться превзойти этот образец в точности, схватывая и запечатлевая все музыкальные и речевые варианты [1], производимые певцом при исполнении песни, а также диалектные фонетические особенности. В отношении точности обозначения темпа и соблюдения абсолютного высотного уровня мои записи не стояли выше других опубликованных к тому времени музыкальных фольклорных материалов. [...] Но в отличие от них мои тогдашние записи были снабжены справками о напечатанных в прежних изданиях сходных поэтических текстах [2]. Еще в 1898 году мне удалось познакомиться даже с наиболее редкими книгами без чрезмерной потери времени, благодаря тому что я был привлечен редактором исторического журнала «Киевская старина» к участию в задуманном им большом труде, для которого он лично собирал литературу [3].

Первый небольшой сборник записанных мною украинских народных мелодий, вышедший из печати в 1902 году (год после окончания университета), был оформлен не как чисто научная публикация [4]. Он был рассчитан не на специалистов, а на широкие круги [читателей], поэтому не отражает моих тогдашних установок и той меры скрупулезности, какая в общем обнаруживается в некоторых ранних моих записях, произведенных задолго до составления сборника уже в первые годы моей практики.

Полностью мои ранние записи напевов были опубликованы вместе с более поздними лишь в 1922 году. Для издания же 1902 года мною были отобраны лишь напевы, при исполнении которых слышанные мною певцы не производили вариаций; диалектные особенности были мною сглажены применительно к нормам украинского литературного языка. Справками из литературы сборник был снабжен слишком убого. К записанным мною мелодиям был присоединен фортепианный аккомпанемент, сочиненный профессиональным композитором Б. Яновским [1]. В дальнейшем я никогда больше не издавал своих записей в какой-либо художественной обработке.

Упомянутый сборник 1922 года [2] заключает в себе 743 мелодии, из которых мною лично записано 685; остальные же не были взяты из изданий, а представляли собой новый материал, переданный мне записывателями [3]. По количеству материала превосходящее место между восточнославянскими сборниками принадлежит сборнику Роздольского — Людкевича (1525 мелодий) [4], но материал этого сборника ограничен Галичиною [5], так же как и огромный, но не получивший признания в специальной фольклористической литературе материал, собранный П. Бажанским [6].

Мой сборник 1922 года охватывает украинскую языковую область шире, чем в границах УССР. Крайние пункты, пред-

---

[1] В оригинале — «вариации».— *Прим. сост.*

[2] Музыкальных вариантов к записанным мною песням в тогдашней литературе почти не находилось, а памятники народной поэзии были рассыпаны в огромном количестве изданий.

[3] Редактором «Киевской старины» был тогда К. И. Самойленко.— *Прим. Г. Кащеевой.*

[4] К. Квітка. Збірник українських пісень з нотами. Гармонізація Б. Яновського. Київ, 1902.

Сборник содержит десять песен, записанных в пяти населенных пунктах от разных исполнителей, в том числе от Леси Украинки, Ивана Франко, М. Микитенко и др.— *Прим. сост.*

[1] В 1902 году Квитка обратился к Яновскому, так как последний был единственным композитором, с которым он был знаком лично: они учились четыре года в одной гимназии, а позднее встречались на юридическом факультете Киевского университета.— *Прим. Г. Кащеевой.*

Борис Карлович Яновский (1875—1933) родился в Москве, был педагогом в Харьковском музыкальном училище и музыкально-драматическом институте им. Лысенко. Он автор 10 опер, 2 балетов и ряда инструментальных и вокальных пьес, хоров и песен.— *Прим. сост.*

[2] К. Квітка. Українські народні мелодії, «Етнографічний збірник Українського наукового тов-ва», т. 2. Київ, 1922.

[3] 58 песен записали: Лариса Квитка (Леся Украинка), А. Иванов, В. Дурдуковский, А. Москальский, Н. Городовенко, В. Нашеда, Н. Харжевский, П. Гайда, М. Рощаховский, А. Кудрицкая, Ф. Садковский и В. Лиситчук.

[4] Й. Роздольський—Ст. Людкевич. Галицько-руські народні мелодії, т. I—II, «Етнографічний збірник НТШ», т. 21—22. Львів, 1906, 1908.

[5] Галичина (Галиция) — историческое название западных областей УССР, находившихся до 1918 г. под властью Австро-Венгрии, а с 1919 г.— Польши.— *Прим. сост.*

[6] Порфирий Бажанский (1836—1920), священник, западно-украинский композитор-дилетант, фольклорист и музыкальный деятель. Кроме теоретических трудов о народных песнях, истории церковного пения, не лишенных некоторой научно-познавательной ценности, он издал 10 выпусков народных песен, содержащих 1000 мелодий («Русько-народні мелодії», вып. I—X, 1905—1912).— *Прим. сост.*

ставленные материалом этого сборника, находятся в Лемковщине и Холмщине[1] на западе и в Воронежской области на востоке. В сборнике впервые напечатаны напевы некоторых исторических песен, до тех пор известных только со стороны поэтической; в нем содержится обильный материал для изучения напевов обрядовых песен, баллад, впервые представлены образцы некоторых видов детских песенок; и все же книгой, которой можно было бы удовольствоваться для ознакомления со всеми наиболее характерными типами украинских народных музыкальных произведений, этот сборник не является.

Заглавие «Украинские народные мелодии» без определения «песенные» обязывало представить в сколько-нибудь значительном количестве образцы инструментальной музыки, но этого не сделано. Из старых типов песен в сборнике не представлены думы и причитания по умершим. Слова песен запечатлены полностью, до конца, лишь в тех случаях, когда мелодия все время варьировалась и нотное изображение вариаций требовало музыкальной записи всех строф песен. В других случаях записанными полными текстами пришлось пожертвовать вследствие недостаточного количества бумаги, отпущенной на издание. По той же причине пришлось свести к минимуму научный комментарий.

Очень слабо представлено многоголосие. Я считал многоголосное пение сравнительно новым явлением, победоносно распространяющимся с востока и юга украинской этнической территории на северо-запад и вытесняющим прежнее одноголосие, в общем стилистически отличное. Я предполагал, что новому многоголосному стилю предстоит еще весьма продолжительное существование и его успеют зафиксировать в большом количестве образцов будущие собиратели, на появление которых я надеялся. Все-таки ни подобные соображения, ни сравнительная трудность организации для записи совместного исполнения хорошо спевшегося народного хора, ни сберегание своего слабого нервного аппарата от быстрого изнашивания при чрезмерном напряжении вследствие самой интенсивности звуков народного хорового пения не оправдывают в достаточной степени моего уклонения. Конечно, многое из того, что в моем сборнике запечатлено в одноголосной форме, на самом деле бытовало иногда, а отчасти даже почти исключительно, в многоголосной (преимущественно в двухголосной) форме. Но это относится главным образом

[1] Лемковщина — историческое название украинской этнографической территории, расположенной между реками Сан и Попрад и на запад от верховья реки Уж. Находится в составе ПНР и ЧССР.

Холмщина — историческая территория Западной Украины, расположенная на левом берегу реки Зап. Буг, с центром Холм (ныне — Хелм, ПНР).— *Прим. сост.*

к восточной Украине. Наблюдения над несомненно бытующим многоголосием нельзя обобщать и распространять на интимное пение, на все исторические, чумацкие песни и баллады. Я не жалею, что, например, в селе, в котором я проработал более всего, расходовал время преимущественно на запись от 70-летнего старика песен, которых теперь уже не услышишь и для совместного исполнения которых он не мог бы подыскать участников[1]. Большинство песен его репертуара не были многоголосными, исторический стиль их — это стиль характерно одноголосный.

С изданием сборника 1922 года общее количество опубликованных моих записей превысило 900[2]. Многие из них были использованы композиторами. В хоровых обработках Н. Д. Леонтовича некоторые из них вошли в число любимых произведений концертного репертуара и радиопередач[3]. Обильно перепечатаны мои записи (без указания моего имени) в сборнике, изданном в Киеве в 1939 году[4].

В том же 1922 году и в последующие ближайшие годы я производил записи и в ежегодных поездках и на месте, в Киеве.

[1] Это был крестьянин Максим Микитенко из села Пенязевичи (теперь Малинского района Житомирской области). Он спел Квитке 55 песен. Квитка составил научное описание репертуара и исполнительского стиля Микитенко и хотел издать отдельным сборником песни этого замечательного певца.— *Прим. Г. Кащеевой.*

Песни, исполненные Микитенко, опубликованы в сборнике 1922 г., № 203—272.— *Прим. сост.*

[2] Включая сборник песен, записанный с голоса Леси Украинки (1917—1918). Почему этот сборник не упоминается Квиткой, остается загадкой. — *Прим. сост.*

[3] Это: «Ой ніхто ж там не бував» (№ 27), «Не стій, вербо» (№ 72), «Піють півні» (№ 156), «Женчичок-бренчичок» (№ 21), «Ой у саду голуби гудуть» (№ 41), «Ой сивая зозуленька» (№ 74), «Козака несуть» (№ 167), «Ой устану я в понеділок» (№ 172), и «Чорнушко-душко» (№ 14) — все из сборника с голоса Леси Украинки (1917—1918). — *Прим. сост.*

[4] «Українська народна пісня». Упорядкував А. Хвиля. Друге видання. Київ, 1939. (Первое издание — Київ, 1935).— *Прим. сост.*

На экземпляре сборника, принадлежащего Квитке, его рукой сделаны пометки к перепечатанным песням, из которых видно, что по крайней мере 25 — записаны им. Это: «Ой судять пани» (с. 6), «Ой літає соколонько» (с. 15), «Воли ж мої» (с. 35), «Ой п'є чумак» (с. 58), «Да тече річка» (с. 80), «Ой ішла дівка» (с. 179), «Ой пряду, пряду» (с. 193), «Усі гори зеленіють» (с. 244), «Козака несуть» (с. 288), «Ой на горі пшениченька» (с. 353), «Ой у полі жито» (с. 382), «А в полю береза» (с. 383 — с указанием Квитки о том, что надо было обозначить не $^3/_4$, а $^3/_2$), «Не стій, вербо» (с. 402), «Ой вийся, хмелю» (с. 403), «Ви музики, хлопці добрі» (с. 415), «На березу дуб похилився» (с. 426), «Вишні, черешні розвиваються» (с. 441), «Ой устану я в понеділок» (с. 444), «Женчичок-бренчичок» (с. 474), «Заїньку та за головоньку» (с. 498), «Котику сіренький» (с. 520), «Десь тут була подоляночка» (с. 524), «Іди, іди, дощику» (с. 526), «Танцювали миши» (с. 532), «Бігло, бігло козенятко» (с. 534), «Був собі журавель» (с. 535).— *Прим. Г. Кащеевой.*

В отношении поездок наиболее счастливым было время от весны 1929 до весны 1930 года. За это время я съездил в русский район (Болховский в Орловской области), дважды в Белоруссию, где, между прочим, провел ночь в слушании волочебных песен и ночь под Ивана Купала, в болгарские поселения Приазовья и в болгарские селения в Крыму. Болгарских мелодий я записал 139. Последняя моя поездка по украинской территории состоялась в 1931 году. Это была поездка в Лугинский район Житомирской области для полевых наблюдений над пением жнивных песен во время самой жатвы. (Тогда в той местности еще жали серпами.) В этих поездках мне удалось еще слышать исполнение календарных песен при совершении обрядов, с которыми они связаны. Насколько можно обобщать на основании моих позднейших расспросов, после 1931 года эти обряды уже не исполнялись.

Записи, произведенные в 1922—1925 годах, отличаются от прежних тем, что в них по большей части участвовал лингвист-диалектолог [1], поэтому и тексты зафиксированы точнее и музыкальную запись я мог производить более сосредоточенно. Эти и еще поздние записи по большей части снабжены метрономическими обозначениями, в некоторых из них произведен опыт обозначения сравнительной интенсивности путем применения градации четырех условных знаков акцентирования музыкальных звуков.

Мелодии, записанные мною после напечатания сборника 1922 года, не публиковались группами, но отдельные образцы были помещены в моих работах исследовательского характера.

Большую часть поездок 1922—1931 годов я совершил, выполняя свою функцию в Украинской Академии наук так, как я ее, эту функцию, понимал, будучи там свободен в выборе между полевой и кабинетной работой и в выборе географического направления и целей поездок. За редкими исключениями я был свободен от конкретных заданий и директив Президиума Академии и по линии кабинетной исследовательской работы. В названной Академии я работал с 1920 до осени 1933 года в качестве члена этнографической комиссии и руководителя основанного в 1922 году по моей инициативе Кабинета музыкальной этнографии. Ко времени моего отъезда в Москву в Кабинете было накоплено более 4000 записей народных мелодий, произведенных отчасти мною, преимущественно же другими сотрудниками Кабинета, а также корреспондентами, живущими на периферии. Был создан фонд в 300 фонограмм, фонотека; производилась нотация фонографических записей. Музыкальные записи были, конечно,

[1] Им была сотрудница АН УССР Е. Курило.— *Прим. сост.*

различного качества; даже слабоватые опыты некоторых корреспондентов не отвергались, поскольку помогали составить представление о географическом распространении типов народных мелодий. Сотрудниками Кабинета и отчасти мною были совершены поездки в старинные русские селения на Украине, на белорусское языковое пограничье, к молдаванам, [...] к грекам Мариупольского округа. [...] [Тогда впервые] был произведен опыт измерения ритмических длительностей посредством кимографа[1].

Именно фиксирование народных мелодий как исторических памятников я считал делом величайшего значения и этому делу мечтал посвятить свою жизнь, находясь еще в гимназии. Что же касается литературного оформления исследований, я втянулся в этот род деятельности как-то незаметно для себя, [...] считая всегда такого рода работу побочной в своем фольклористическом пути; тем не менее начиная с 1923 года она фактически занимала гораздо больше времени и сил, чем документация.

Еще в том же 1902 году, когда вышел в свет первый сборник записанных мною песен, я написал статью о деятельности собирателя армянских народных песен и организатора народных хоров Христофора Кара-Мурзы [2]. Эту статью можно было бы отнести к работам историческим, а не фольклористическим, если бы она вообще заслуживала того, чтобы ее считать научной работой: это — статья в духе обычного материала «Русской музыкальной газеты». [...]

Пробегая в воспоминании процесс моего развития в направлении эрудиции и приобщения к исследовательскому, в более узком смысле, творчеству, отмечаю 1915 и 1916 годы, когда я приезжал в Петербург для занятий в библиотеках.**

С благодарностью упомяну здесь имя члена-корреспондента Академии наук П. К. Симони, который составлял обширный исторический обзор литературы русской народной песни и дал мне ценнейшие указания, между прочим, обратив мое внимание на открытый им в библиотеке Академии экземпляр издания XVIII века, которое тогда еще никем в лите-

[1] Кимограф — прибор для графической регистрации различных физиологических процессов и записи кривой звуков в экспериментальной фонетике. Квитка применял кимограф для измерения ритмических длительностей и считал его наиболее подходящим прибором для этой цели.— *Прим. Г. Кащеевой.*

[2] К. Квітка. Дещо про вірменську народну музику. «Літературно-науковий вісник», т. 22. Львів, 1903, с. 32—37 (разд. пагинации).

Квитка слышал концерт хора Кара-Мурзы в Тифлисе в ноябре 1902 г. Тотчас же после концерта он написал упомянутую статью. Интерес к песенной культуре армянского народа сопутствовал Квитке всю жизнь.— *Прим. Г. Кащеевой.*

ратуре не было использовано, ни даже описано[1]. В славянском отделении библиотеки Академии наук мне было предоставлено право самому просматривать книги в книгохранилище на полках, благодаря чему месяц работы дал такое обогащение, как несколько месяцев при затруднительных условиях. Заведующий этим отделением профессор Э. А. Вольтер дал мне указания и по линии охвата музыкально-этнографического материала в мировом объеме. В иностранном отделе той же библиотеки мне мало помогли по недостатку знаний в интересующей меня области; обращение к профессору истории музыки Петербургской консерватории А. А. Саккетти в Публичной библиотеке, где он заведовал музыкальным отделом, оказалось для меня совершенно бесполезным.

В 1923 году в киевском журнале «Музыка» были напечатаны мои работы по ритмике песен славянских народов[2]. Библиотека Киевского университета была богаче книгами по славяноведению, чем московские библиотеки. Я много работал в этом направлении.

Получив приглашение принять участие в работе II съезда славянских географов и этнографов [в Польше в 1927 году], я отклонил это приглашение за отсутствием свободного времени для поездки. Затем, вследствие неоднократных настоятельных просьб оргкомитета съезда, я послал письменный доклад, написав его на французском языке и отдав на редакцию (литературную) лучшему в Киеве знатоку французского языка профессору Картье. Он сделал немного исправлений. При печатании мне не послали верстки для корректуры, и в напечатанном тексте оказались опечатки. [...] Мой доклад был опубликован во 2-ом томе Трудов съезда[3].

Упоминаемая работа принадлежит к числу теоретических, а не фольклористических в собственном смысле работ. Вероятно, не излишним будет пояснить, что всем этим работам чужда удивительная, однако обычная в музыкальной литературе и практике ошибка — определения «славянский» как понятия, противопоставляемого понятию «русский»[4].

---

[1] Речь идет о сборнике русских песен М. Д. Чулкова «Собрание разных песен», т. I—IV. СПб, 1770—1773.— *Прим. Г. Кащеевой.*

[2] Статьи публикуются в настоящем сборнике (с. 37 и 48).

[3] Этот доклад публикуется в настоящем сборнике в переводе на русский язык под названием «Пентатоника у славянских народов» (с. 279).

[4] Здесь Квитка имеет в виду иногда встречавшееся противопоставление понятий «русский» и «славянский», как например в опере Даргомыжского «Русалка», где имеются «Русский танец» и «Славянский танец». Вопросы общности песенного творчества славянских народов занимали центральное место в исследованиях Квитки. Изучение славянского фольклора ученый считал насущной задачей советской фольклористики. С точки зрения Квитки оно должно быть включено в курс музыкального фольклора в училищах и консерваториях Советского Союза.— *Прим. Г. Кащеевой.*

Фольклористическими в собственном смысле считаю свои исследования о фольклористическом наследии Н. В. Лысенко, изданные в 1923 и 1930 годах[1], а также работу о П. Демуцком[2], значительную часть которой составляет кропотливая критика его записей народных мелодий. Работу о Ф. Колессе (1925) считаю чисто исторической[3].

В 1930 году по просьбе киевского Дома ученых я прочитал два публичных доклада о русской и о польской народной музыке, а в 1933 году, в Академии Наук УССР,— доклад о записанном мною польском варианте общей для поляков, белоруссов, украинцев и русских баллады о странствовании девушки с соблазнителем (исследование баллады с литературной и музыкальной стороны)[4].

По просьбе редакции издававшегося в Праге журнала «Slavische Rundschau», приславшей мне два труда болгарских музыковедов о болгарской народной музыке, мною были написаны рецензии[5].

Теоретическую мою работу об амфибрахии, которую особо выделял Ф. Колесса, я считаю логически несостоятельной[6]. Это я заметил уже во время печатания, но изъять ее уже не мог.

В некоторых моих исследованиях о музыке украинских народных песен были привлечены, более или менее обильно, соотносительные факты музыкального фольклора других сла-

---

[1] К. Квітка. М. Лисенко як збирач народних пісень. Київ, 1923, «Повідомлення музично-етнографічного кабінету УАН», ч. 1.

К. Квітка. Фольклористична спадщина Миколи Лисенка. «Збірник Іст.-філ. відділу УАН», № 94. Збірник Музею діячів науки та мистецтва України, т. I. Київ, 1930.

[2] К. Квітка. Порфирій Демуцький. «Етнографічний вісник УАН» кн. 6. Київ, 1928.

[3] К. Квітка. Філарет Колесса. Журнал «Музика», 1925, № 11—12. Київ, с. 408—417.

[4] Исследование упомянутой баллады было напечатано еще в 1926 г. (К. Квітка. Українські пісні про дівчину, що помандрувала з зводителем. «Етнографічний вісник УАН», кн. 2. Київ, 1926, с. 78—107+нотн. прил.). По-видимому, Квитка дополнил эту работу новыми материалами (главным образом польскими, русскими и белорусскими песнями), которые легли в основу доклада.— *Прим. сост.*

[5] В. Стоин. Българската народна музика. София, 1927; Д. Христов. Техническа строеж на българската народна музика. София, 1928,— в журнале «Slavische Rundschau», Nr. 1. Prag, 1930, S. 45—47.— *Прим. сост.*

[6] К. Квітка. З записок до ритміки українських народних пісень. (Амфібрахій), «Первісне громадянство...», вип. 1. Київ, 1929, с. 34—60. Мнение Ф. Колессы было, по-видимому, высказано устно или в письме к Квитке, так как в работах ученого это высказывание не обнаружено.— *Прим. сост.*

вян. Из них я упомяну «Украинские песни о детоубийце»,[1] заглавие которой, помню, вызвало снисходительно-насмешливую улыбку у одного из крупнейших московских музыковедов; на самом же деле — это исследование в области народного стихосложения и музыкальной ритмики.

Историческими, а не фольклористическими я считаю свои критические работы «Ангемитонные примитивы и теория Сокальского» и «Первобытные звукоряды»[2]. Историческими в том смысле, что они посвящены проблеме исследования ладовых систем (в рукописи — «тональных ресурсов».— *В. Г.*) в их историческом развитии, конечно, не в смысле установления дат.

Обе работы разрушают построение об изначальной «эпохе кварты», заключающееся в известной книге П. Сокальского «Русская народная музыка...» (Харьков, 1888). В течение сорока лет, прошедших от опубликования этой книги до появления моих работ, [теория Сокальского] не подверглась критике в печати.

В статье «К вопросу о тюркском влиянии на украинскую народную музыку» (1929) и в предшествовавших ей рецензиях на книгу А. Финагина «Русская народная песня» и на «Песни Крыма» А. Кончевского[3] я подверг критике укрепившуюся у музыковедов [...] и поддерживающуюся тем же трактатом Сокальского идею, что ходы на интервал увеличенной секунды в миноре в народной музыке украинцев и балканских славян — следы влияния персо-арабской музыки и музыки тюркских народов.

Я проявил много забот о том, чтобы продвинуть после появления работы Н. Привалова о духовых инструментах[4] дело исследования старинных русских народных инструментов, а также о том, чтобы заполнить позорный для музыковедения и для истории вообще пробел — отсутствие систематических записей обрядовых песен (календарных и свадебных) с достаточно полными и упорядоченными описаниями и изображениями.

---

[1] К. Квітка. Українські пісні про дітозгубницю. «Збірник Історико-філ. відділу УАН», № 59. Київ, 1927. Это крупнейшее исследование в области сравнительного изучения ритмики и эволюции напева широко известной в славянском фольклоре баллады. Работа публикуется во втором томе настоящего издания. — *Прим. сост.*

[2] Обе работы с некоторыми сокращениями публикуются в русском переводе в настоящем сборнике (см. с. 215 и 286).

[3] Упоминаемые здесь статья и рецензии Квитки печатаются в переводе и с некоторыми сокращениями в настоящем издании (см. с. 61, 312 и 336).

[4] Н. И. Привалов. Музыкальные духовые инструменты русского народа, в связи с соответствующими инструментами других стран, ч. I—II. СПб, 1906 [обл. 1907], 1908 [обл. 1909].

Моя работа «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен», напечатанная в изданном Академией наук СССР в 1941 году сборнике «Белорусские народные песни»[1], основана, кроме печатных фольклорных материалов, на моих неопубликованных записях белорусских и украинских напевов и на выписках из рукописного фольклорного фонда Белорусской Академии наук, который я изучал в Минске в 1929 году. Выясняется, что ни один из изученных в этой работе мелодико-ритмических типов не имеет распространения во всей белорусской языковой области; каждый из фольклорных районов, определяемых данными названных источников, охватывает какую-либо часть белорусской или же украинской языковой сферы. В моей работе также приведены русско-белорусские и украинско-белорусские сходства, которые не дают еще права очерчивать сплошные области бытования, но дают основание искать таковые.

Географическое распространение типов старинных обрядовых песен свидетельствует о прежних экономических и культурных связях и тяготениях, и тщательное изучение таких важных памятников истории культуры, как обрядовые песни, много содействовало бы прояснению понятий об этнографическом соотношении восточнославянских народов. Эти понятия сложились у интеллигенции в слишком одностороннем процессе, в котором решающее место принадлежало фонетическим особенностям, сравнительно более тщательно изучаемым. Собственно же этнографические факты фиксировались не специалистами — неполно, случайно. Подробного суммирования их профессиональными учеными до сих пор не произведено.

В области истории культуры и филологии я чувствовал себя участником общей работы над историческими проблемами, внося в общее дело данные, вытекающие из изучения народной музыки как одного из явлений общего процесса истории культуры. Отбора открываемых народных произведений с целью их использования в Академии наук УССР от меня не требовалось. В комплексе общей академической историко-филологической работы важнее были мои усилия в направлении разгадывания художественных вкусов изучаемых этнических групп, вскрытия тайны устойчивости в практике народов — в способах исполнения и приемах созидания мелодий,— чем отыскание образцов, близких нашим вкусам, легче усвояемых, пригодных для «обработки». Наоборот, в атмосфере Московской консерватории — именно в последнее время — к

---

[1] Статья Квитки публикуется в настоящем издании (см. с. 161). — *Сост.*

фольклористике предъявлялись запросы последнего рода[1]. Мне вспомнился скудный удел Шейна...***

Однако самое трудное в научной деятельности — это неустанный напряженный самоконтроль над распределением времени и сил между различными и равно обязательными направлениями научной работы. Музыковед-фольклорист должен балансировать между посильным ознакомлением со специальной литературой в мировом охвате и попытками обобщений и объяснений. Требование, чтобы в труде одного человека было отмечено все заслуживающее внимания, конечно, никем предъявлено не будет, но неизбежен упрек, что при выборе частных предметов исследования (внутри этой области) не была взвешена степень их важности[2].

Комментарии

* Автобиографическая заметка К. В. Квитки «Взгляд на мой фольклористический путь» была представлена издательству ныне покойной женой Климента Васильевича Галиной Лукиничной Кащеевой. Заметка публикуется с весьма незначительными сокращениями и с некоторыми примечаниями биографического характера, составленными Г. Кащеевой.

«Взгляд на мой фольклористический путь» — своего рода творческая исповедь ученого, замечательный документ его высоких моральных качеств. На протяжении всей своей творческой жизни Квитка был непримиримым врагом научной недобросовестности, поверхностного и легкомысленного отношения к публикуемым работам и записям народных песен. Скрупулезно собирая, анализируя и исследуя материал, ученый, по-видимому, в годы войны снова критически взвешивает все свои опубликованные работы, беспощадно вскрывая их недостатки.

Во главу угла научной методологии он ставит критику используемых источников, исчерпывающее знание литературы вопроса и опять-таки критическое отношение к ней. Приступая к составлению своей заметки, Квитка с самого начала отмечает нецелесообразность «перечисления достижений без одновременного вскрытия упущений и заблуждений». Под этим углом зрения он повествует о своей 46-летней научной деятельности.

---

[1] Здесь Квитка говорит о последнем пятилетии своей работы (1948—1953), когда были упразднены научные должности в Кабинете изучения музыки народов СССР; этот период он расценивал как период упадка научно-исследовательской деятельности. [...] — *Прим. Г. Кащеевой.*

Новейшие и полные данные о деятельности Квитки в Московской консерватории читатель может найти в брошюре И. К. Свиридовой «Кабинет народной музыки Московской консерватории», М., «Музыка», 1966.— *Прим. сост.*

[2] На этом представленная издательству автобиографическая заметка Квитки заканчивается. Создается впечатление, что публикуемая заметка не была полностью завершена автором или была сокращена Г. Кащеевой. Автограф Квитки пока не найден. Последний абзац примечателен еще тем, что в нем повторяется та же мысль, которая была высказана Квиткой в статье «Ангемитонные примитивы и теория Сокальского» (см. с. 306 настоящего издания).— *Прим. сост.*

При внимательном чтении статьи нетрудно заметить два очень важных обстоятельства. Это, во-первых, ее незавершенность. В сущности Квитка подробно описывает и анализирует свою деятельность только до 1933 года (с. 24—32), а потом отмечает значение своей статьи «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен» (1941) и сразу же заканчивает повествование началом «периода упадка» научной деятельности Кабинета народной музыки Московской консерватории, то есть приблизительно 1948—1949 годами (после ухода из консерватории проф. Е. В. Гиппиуса). Он ни словом не упоминает ни о своей педагогической, ни о собирательской деятельности (не говоря уже о научной) в период между 1933 и 1953 годами.[1]

Во-вторых, непонятен и пропуск описания деятельности между 1902 и 1922 годами, о чем речь будет ниже. (См. прим. **.)

Последний абзац — своего рода преамбула к суммированию всей научной деятельности и к ее критической оценке, которая в заметке отсутствует. Когда Квитка пишет, что «самое трудное в научной деятельности» — это правильное «распределение времени и сил» между «ознакомлением со специальной литературой в мировом охвате и попыткой обобщений и объяснений», то ясно чувствуется, что он здесь имеет в виду в первую очередь *самого себя*. Ибо именно в том, что Квитка не сумел осуществить это правильное «распределение времени и сил», заключается трагедия нашего выдающегося ученого.

** После упоминания об издании сборника песен 1902 года Квитка неожиданно переходит к описанию своей деятельности в 1922 году, затрагивая вскользь 1915—1916 годы — время работы в петербургских библиотеках. Трудно поверить, что Квитка сознательно обошел молчанием 20-летний период своей собирательской и музыкально общественной деятельности, участие в составлении сборника детских игр, песен и сказок Волыни,[2] собранных Ларисой Косач,[3] и издание непревзойденного по своей исторической и познавательной ценности второго сборника песен (1917—1918), напетых Лесей Украинкой[4].

---

[1] Данные о педагогической, научной и собирательской деятельности Квитки за этот период можно найти в брошюре И. К. Свиридовой, «Кабинет народной музыки Московской консерватории». Из этой работы можно составить следующую картину собирательской деятельности Квитки: 1937 — Ярославская и Курская обл., Костромская и Владимирская обл.; 1939 — Коми АССР; 1940 — Тульская, Смоленская, Курская обл. и Станиславская обл. УССР; 1941 — Калужская и Калининская обл.; 1942 — Тульская обл.; 1945 — Барановичская обл. БССР; 1946 — Курская обл. и Пинская обл. БССР; 1948 — Курская обл.; 1949 — Калужская обл.; 1950 — г. Киев; 1951 — Брянская обл.; 1952 — Московская, Калининская и Горьковская обл. (там же, с. 71—88).

[2] Детские игры, песни и сказки Ковельского, Луцкого и Новоград-Волынского уездов Волынской губернии. Собранны Ларисой Косач. Музыка записана К. Квиткой. Издание Общества исследователей Волыни. Киев, 1902 (на обложке—1903) (17 напевов).

[3] Лариса Петровна Косач (Леся Украинка, 1871—1913) — известная украинская поэтесса, писательница и общественно-революционный деятель. С 1907 года была женой К. В. Квитки.

[4] К. Квітка. Народні мелодії з голосу Лесі Українки, ч. 1—2. Київ, 1917, 1918 (228 напевов).

Нет также упоминаний о плодотворных встречах с выдающимся украинским писателем, ученым, революционным демократом Иваном Франко, о связях с западноукраинскими учеными: Ф. Колессой, В. Гнатюком, И. Роздольским, Ст. Людкевичем и др., об участии в организации (совместно с Лесей Украинкой, О. Сластионом и Н. Аркасом) записей на фонограф украинских народных дум, осуществленных в 1908 году Ф. Колессой, и о других не менее важных событиях этого двадцатилетнего периода.[1]

Г. Кащеева в своих примечаниях к автобиографической заметке К. Квитки пыталась объяснить это упущение тем, что будто бы Квитка сам снял упоминание о сборнике песен, записанных с голоса Леси Украинки, так как намеревался его включить во вступительную статью о музыкально-фольклористическом наследии поэтессы к якобы предполагаемому переизданию этого сборника (рукопись, с. 6). Однако, как известно, упомянутая статья была написана Квиткой специально для издания в сборнике «Леся Українка. Публікації, статті, дослідження» (т. 2, Київ, 1956, с. 429—446), она никакого отношения не имеет к данному автобиографическому повествованию и отнюдь не заполняет возникший в нем пробел. *** Фраза: *«Мне вспомнился скудный удел Шейна...»*[2], которая, по словам Г. Кащеевой, была дописана Квиткой в конце заметок, явно не относится к данному месту повествования. По всей вероятности, эту фразу Квитка написал в последние дни жизни, когда он, теряя физические силы вследствие прогрессирующей болезни, не переставал думать об упорядочении и подготовке к печати своих научных работ.

Таков именно и был «скудный удел Шейна», умершего во время корректуры второго тома своего капитального труда «Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках...». Шейну так и не удалось завершить свой труд.[3]

---

[1] Материал, относящийся к этому периоду, можно частично найти в статьях К. Квитки и Ф. Колессы, а также в опубликованных письмах Леси Украинки и К. Квитки:

К. Квітка. На роковини смерті Лесі Українки.— «Спогади про Лесю Українку», упорядкував А. І. Костенко. Київ, 1963;

К. Квітка. Музично-фольклористична спадщина Лесі Українки.— «Леся Українка. Публікації, статті, дослідження», т. 2. Київ, 1956;

Ф. Колесса. Леся Українка і музичний фольклор.—«Леся Українка. До 75-річчя з дня народження». Львів, видавництво Львівського університету, 1946;

С. Грица. Ф. М. Колесса. Київ, Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1962, с. 38—41;

Ф. Камінський. Листування Лесі Українки з М. М. Аркасом, «Науково-інформаційний бюлетень Архівного управління УРСР», № 4. Київ, 1963, с. 43—48.

Отметим, между прочим, что Квитка нигде не упоминает о своих статьях, опубликованных под псевдонимом Тиміш Борейко.

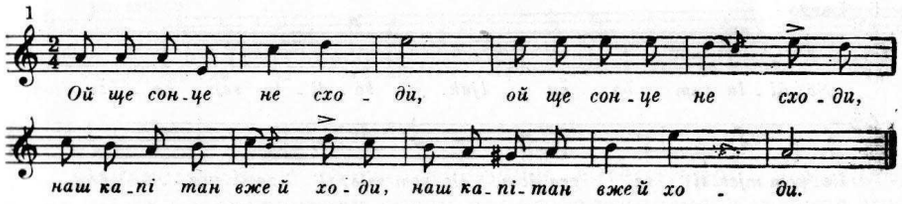
[2] П. В. Шейн (1828—1900) — выдающийся собиратель русской и белорусской устной словесности.

[3] См. некролог Вс. Миллера в «Этнографическом обозрении», кн. 46, № 3. М., 1900, с. 96—112.

Народная музыка славян

РИТМИЧЕСКАЯ ФОРМА ТИПА А В В А В ПЕСНЯХ СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ *

В числе форм, которые не были отражены в замечательной работе Ф. Колессы «Ритмика украинских народных песен»[1], привлекает внимание очень интересная ритмическая форма строфы, сложенная из двух пар семисложных стихов. Она своей изысканностью и оригинальностью отличается от обычной формы такой строфы, которая описана в упомянутом труде Ф. Колессы (с. 176—178), как это явствует из приведенных ниже нотных примеров (№№ 1—7). Из них первые четыре — украинские[2], 5 — хорватский, 6— моравский и 7— польский. Для сравнения даны здесь также образцы подобного, но не одинакового построения: 8 — сербский (Бачка[3]), 9 — немецкий и 10 — украинский (из быв. Лубенского уезда[4]).



---

[1] Ф. Колесса. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907 (оттиск из: «Записки Наукового, товариства ім. Шевченка», т. 69—76).

[2] № 1—2 быв. Галиция (Галиция, или Галичина, — историческое название западных областей УССР, находившихся до 1918 г. под властью Австро-Венгрии, и с 1919 г.— Польши.— *В. Г.*); 3 — быв. Одесский уезд. 4—быв. Борзенский уезд.

[3] Бачка — область в северной части Югославии, населенная преимущественно украинцами и словаками, которые переселились туда в XVIII—XIX вв. из Закарпатья и Словакии.— *Прим. сост.*

[4] Указатель источников см. на с. 44—45. — *Сост.*

2

Ста - ла нам сї но - ви на, ста - ла нам сї

но - ви - на, па - ні па - на за - би - ла, па - ні па - на за - би - ла.

3 Moderato assai

Ой по ро - лі, по ро лі, ой по ро - лі, по ро - лі

по - хо - ди - ли жу - рав - лі, по - хо - ди ли жу - рав - лі.

4 Adagio

Ой по ру - лі, по ру - лі, ой по ру - лі, по ру - лі

по - хо - ди - ли жу - рав - лі, по - хо - ди - ли жу рав - лі.

5 Largo

Sa - di - la sam ba - žu - ljak, sa - di - la sam ba - žu - ljak,

lie - pom mjes - ti za gra - dom, lie - pom mje - st za gra - dom.

6

Ty Ve - lic - ký pud - mis - tre, ty Ve - lic - ký pud - mis - tre,

slu - bo - vals ně za - ji - stě, slu - bo - vals ně za - ji - stě.

7

Sta - ła nam się no - wi - na, sta - ła nam się no - wi - na,

pa - ni pa - na za - bi - ła, pa - ni pa - na za - bi - ła.

8 Larghetto festoso

mf f

Dra - ga mo - ja gos - po - do! Dra - ga mo - ja gos - po - do,

dim.

hva - la Bo - gu kad je dao, da smo da - nas za - jed - no.

9

Der Ab - ram ist ge - stor - ben, der Ab - ram ist ge - stor - ben,

stor, stor, stor, ben, ben, ben, stor, stor, stor, ben, ben, ben, der Ab - ram ist ge - stor - ben.

10 Andante

На - ле - ті - ли жу - рав - лі, на - ле - ті - ли жу - рав - лі,

più mosso

сі - ли, впа - ли на ріл - лі, сі - ли, впа - ли на ріл - лі.

Ознакомление с соответствующей литературой показало, как мало исследователи песен одного славянского народа интересовались песнями других народов. Х. Виндакевич[1] и А. Хибинский[2] обратили внимание на ритмическую форму песни «Stała nam się nowina» (см. пример № 7), но не отметили, что она не является исключительным достоянием поляков и что эта мелодия (№ 7) совпадает с хорватской. Л. Яна-

[1] H. Windakiewiczowa. Rytmika polskiej muzyki ludowej, «Wisła», t. 11. Warszawa, 1897, s. 719.

[2] Ad. Chybiński. O metodach zbierania i porządkowania melodyj ludowych, «Lud», Kwartalnik etnograficzny, t. 13. Lwów, 1907, s. 201.

чек также не указывает варианты моравской песни в музыке других народов. Ф. Кухач в своем сборнике указал на отдаленное сходство песен № 938 и 1298 с немецкой и еще более отдаленное — с сербо-лужицкой песнями, но на польскую аналогию не указал [1]. Ст. Людкевич отметил польские и украинские варианты, но не заметил хорватских и моравских.

Ю. Мельгунов [2], осуществив ритмическую классификацию около трехсот напевов разных славянских народов, вставил песню «Stała nam się nowina» в число примеров «дактилического метаболического ритма» [3], но изолированно, зная, однако, о сборнике Ф. Кухача. Хотя Мельгунов собрал обильный материал, он не сделал сравнительного анализа и ограничился только замечанием, что, несмотря на это разнообразие, часто встречаются повторения одних и тех же ритмических образцов в песнях различных народностей, и причину подобных совпадений следует искать не в заимствовании, а в психическом единстве человеческой природы. «Законы народного творчества суть законы нормальной действительности и могут быть сравниваемы с законами природы» [4].

Наиболее характерной особенностью формы, ставшей предметом настоящего исследования, является несоответствие между словесным и музыкально-ритмическим строением строфы. В ней стихи идут в такой последовательности, что второй одинаков с первым, а четвертый — с третьим (А А В В, в песне № 8 иначе — А А В С), но музыкально-ритмические формы стихов имеют другую последовательность: две крайние музыкальные фразы трехтактные, а две средние — двухтактные; поэтому в музыкально-ритмическом отношении строфа построена не по формуле А А В В, но — А В В А.

Приступая к анализу, обратим внимание на то, что каждый семисложный стих имеет цезуру после четвертого слога. Обозначив четырехсложную группу первых двух стихов («Ой ще сонце») буквой «а», а трехсложную («не сходи») — буквой «b» и соответственно группы второй пары стихов — буквой «с» («наш капітан») и «d» («вже й ходи»), мы получим для словесного элемента песни формулу: ab — ab — cd — cd. В музыкально-ритмическом элементе четырехсложным словесным группам будет соответствовать ритмический мотив типа прокелевзматика, то есть состоящий из четырех одинаковых коротких ритмических единиц (такты 1, 4, 6 и 8); напротив, трехсложным словесным группам — взаимно противоположные ритмические мотивы: анапест (такты 2—3 и 9—10) и дактиль (такты 5 и 7).

Оригинальность фактуры песни заключается не только в этом противопоставлении; анапест здесь не только обращенный дактиль (антидактиль), но и расширенный, то есть выраженный дважды увеличенными ритмическими единицами. Именно благодаря этой так называемой ритмической аугментации первая и последняя фразы напева являются трехтактными при двухтактности средних фраз. Обозначив прокелевзматик буквой π, дактиль — δ и анапест — α, мы получим такую ритмическую схему данного напева:

ритмическая форма периода — $\pi\alpha$ — $\pi\delta$ — $\pi\delta$ — $\pi\alpha$
стихотворная форма строфы — ab — ab — cd — cd.

Поскольку каждая из групп a, b, c и d не только в разных песнях этой формы, но и в разных строфах той же песни (и даже в той же строфе) может иметь различные акценты, то вертикальные соединения πa, πc, αb, δb, δd и αd образуют разнообразные эффекты (это касается, в частности, трехсложных групп b и d) и придают словесным анапестам («новинà», «по ролі», «журавлі») раз — естественный вид анапестической стопы, другой раз — искусственный вид дактилической стопы; словесным же дактилям (в последующих строфах украинских вариантов — «Лучче рілля рáнняя», «лучче жінка пéрвая»), а также амфибрахиям [1] (как «не схóди» = «не сходить») придают вид анапеста, что в обоих случаях является искусственным ритмом.

Следует отметить, что в 5 и 7 тактах примера № 1 это несоответствие частично исправляется: там заметно как бы стремление возместить ударяемый слог «схо-» (который в музыкальном ритме отмечен более короткой длительностью и находится на слабой доле такта) тем, что в данном месте имеется мелодический ход вверх и необычный, специальный музыкальный акцент. Этим стремлением, вероятно, можно также объяснить и значительный мелодический скачок вверх на слоге «хо-» в предпоследнем такте напева. (В аналогичном мотиве нотного примера № 4 на том же месте мы имеем более простой и скромный ход на секунду вверх.) Но стремление к со-

---

[1] Он игнорировал польские песни даже в своем музыкально-сравнительном трактате: Fr. Kuhač. Osobine narodne glazbe, naročito hrvatske, «Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti», kn. 160, 174, 176.

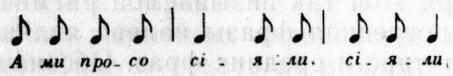
[2] «Известия Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. 115 («Труды Этнографического отдела», т. 17), Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. 3, вып. 1. М., 1907, с. 60. (Кстати, и у Виндакевич, и у Мельгунова, и у Хибинского вариант Кольберга № 3а цитируется неточно.)

[3] Метаболическим Ю. Мельгунов называет такой ритм, в котором различное число стоп в стихах не влияет на неизменность метроритма песни, а также чередование различных стоп (трохеических, дактилических, пеонических и ионических). — *Прим. сост.*

[4] Труды музыкально-этнографической комиссии, т. 3, вып. 1. М., 1907, с. 79—80.

[1] Использование этих терминов при анализе стихотворной формы независимо от пения только условно.

ответствию между словесным и музыкальным акцентом в нотном примере № 1 не следует считать характерной чертой рассматриваемой песенной формы. Оно было вызвано, по-видимому, индивидуальностью исполнителя, который приспособил эту форму к словам «Ой ще сонце не сходи». Несовпадение словесного ударения с ритмическим акцентом мотива в народных песнях не всегда свидетельствует о капитуляции перед необходимостью или о неумелости; иногда это сознательное, задорное выступление против принципа согласованности. Когда народ без какой-либо необходимости связывает одно и то же слово при его повторении с противоположным ритмическим мотивом, как, например, в песне[1]:



то тут мы, несомненно, имеем дело с намерением создать эффект контраста, с ритмической игрой.

Принцип ритмической антиметаболы, который проявляется здесь в сопоставлении дактиля с антидактилем, связан в эволюции ритмических форм с их расширением. Он был приспособлен к расстановке ритмических фраз, взятых в целом, и способствовал созданию строфы, в которой музыкально-ритмические формулы мелодических строк имеют такую последовательность: А В В А. Подобную последовательность словесных фраз мы встречаем в украинской шутливой пословице: «Або ви, тату, їдьте по дрова, а я буду дома, або я буду дома, а ви їдьте по дрова»[2] — либо в немецкой песне: «Wie kommst du in den Wald hinein? Du strahlenaugig Mägdelein! Du strahlenaugig Mägdelein! Wie kommst du in den Wald hinein?»[3]. Естественно, что только такого рода «антиметабола» может быть эстетически плодотворной в создании более длинной мелодии, ибо зеркальное отражение, то есть повторение всех ритмических единиц в обратном порядке, дает эффект только в более тесных рамках (см. выше — «сіяли, сіялй»); то же самое касается и зеркального повторения в мелодике (см., например, белорусскую веснянку № 1, такты 2 и 6, в сборнике З. Радченко[4]).

---

[1] Ритмическая схема всех украинских, русских и белорусских вариантов песни.

[2] «Либо ты, папа, иди по дрова, а я останусь дома, либо я останусь дома, а ты иди по дрова».— *Сост.*

[3] «Как ты пойдешь в лес? Ты, девушка с лучезарными глазами. Ты, девушка с лучезарными глазами! Как ты пойдешь в лес?».— *Сост.*

[4] З. Радченко. Сборник малорусских и белорусских народных песен Могилевской губернии. СПб, 1911.

Ф. Кухач, констатируя, что антиметабола не встречается в народной музыке[1], не обратил внимания на антиметаболу чисто ритмическую, которая имеет место в приведенных здесь мелодиях из его сборника. Однако заслуживает внимания то, что как в напевах этих песен антиметаболической последовательности ритмических фраз не соответствует та же последовательность словесных фраз, так и в примерах словесной антиметаболы, приведенных у Кухача, ей не соответствует не только последовательность мелодических фраз, но даже и ритмических. По всей вероятности, совпадение музыкальных и словесных фраз не считается художественным приемом. Следовательно, и ритмическая антиметабола сама по себе, и ее соединение с иным конструктивным принципом в словесном элементе песни являются проявлением сознательного творческого акта, стремлением внести эффект контраста как в горизонтальный музыкально-ритмический ряд, так и в вертикальные соединения музыкально-ритмических единиц с обычным ударением слогов.

Со стороны мелодического построения только в примере № 2 мы имеем форму А В В А, потому что в этом галицком примере третья фраза находится на том же высотном мелодическом уровне, как и вторая (динамические кульминационные пункты в обеих фразах на доминанте *d*). В этом заключается существенное его отличие от столь близкого польского варианта, в котором мелодическая линия спадает уже в третьей фразе (а в примере № 1 — даже во второй). Полную мелодическую тождественность крайних фраз и, следовательно, совершенную кольцевую форму периода[2] мы имеем в примере № 6, но тождественность всех элементов этих фраз (включая и словесный) — только в немецкой песне № 9, ритмиче-

---

[1] Rad Jugoslovenske Akademije Znanosti i Umjetnosti, kn. 176, стр. 54. Употребляя вслед за Кухачем термин «антиметабола», следует напомнить, что в литературе под этим термином понимают перемещение не только формальное, но связанное с логическим противопоставлением. Французы употребляют обыкновенно равнозначный термин «регрессия» (литературная), но мы воздерживаемся от его употребления вследствие неодинакового его понимания (ср. Кухач, ук. соч., стр. 33). Так же нецелесообразным считаем применение термина «симметрия», даже с теми ограничениями, с которыми он утвердился среди младшего поколения киевских музыковедов под влиянием Б. Яворского, так как в общепринятых музыкальных учебниках этот термин употребляется в широком смысле слова и указывает не только на последовательность АВВА, но и ААВВ и другие.

[2] Термин «кольцевая форма» (чешск. «kolečková forma») впервые введен в литературу чешским композитором и фольклористом Л. Яначеком в предисловии к сборнику моравских песен (Fr. Bartoš — L. Janáček. Národní písně moravské v nově nasbírané. Praha, 1901) и обозначает репризные песенные формы типа АВА, АВа, ААВА, АВВА, АВСА, АВСа и т. п. Этим термином пользовался и Ст. Людкевич в своем сборнике украинских песен.— *Прим. сост.*

скую форму которой, как и в украинской песне № 10, можно определить формулой А А В А.

Напевы № 9 и 10 пауза делит четко на две части, но ритмически они неодинаковы. Напротив, примеры № 1—8 имеют идеальную симметричность обеих частей, но это деление на две части не определяется даже выразительной музыкальной цезурой в том месте, где словесная строфа делится на две пары стихов. Третья фраза тесно связана со второй, а редакции Мельгунова, который втиснул пример № 7 в трехтактный период [1], можно возразить только тем, что третья фраза тесно связана с четвертой, как и со второй, следовательно ритмическая форма периода с точки зрения связи фраз будет не А В I В А (как бы соответствовало группировке стихов) и не А I В В I А (как предполагает Мельгунов), но вероятнее всего — А I В В А. Фермата в конце первой фразы в примере № 7, кстати, пропущенная Мельгуновым, убедительнее всего указывает на такое оригинальное разделение, которое, впрочем, явствует и из других наших примеров. Распространенное, но не проверенное детальным сравнительным изучением мнение, высказанное Мельгуновым, бесспорно только по отношению к простейшим ритмическим формам. Если же одновременно в фольклоре разных народов встречаются мудреные формы, которые кажутся нам гениальным изобретением, то тогда предположение о заимствовании будет оправданным, а вопросы о приоритете изобретения, путях хронологизации миграции этих напевов могут служить для захватывающих, хотя преимущественно безнадежных, разысканий. Во всяком случае, для того, чтобы эта замысловатая форма могла быть даже заимствованной и освоенной, необходимо, чтобы народ, который заимствует, имел для нее подготовку в своей предыдущей музыкальной практике, а когда все ее элементы находятся в простейших местных национальных формах, то не исключена возможность и ее самостоятельного изобретения. Простейшим формам, которые предшествовали здесь описанной, будет посвящена следующая статья.

Источники нотных примеров 1—10

К № 1 — Й. Роздольский — Ст. Людкевич. Галицько-руські народні мелоді, «Етнографічний збірник Наукового товариства ім Шевченка», т. 21—22, № 351 [2].

[1] Первый такт в $^3/_4$ равен 1—3 тактам в редакции Кольберга, второй — в $^4/_4$ равен 4—7 тактам, третий — в $^3/_4$ равен 8—10 тактам в редакции Кольберга. Следовательно, Мельгунов трактовал данный напев как трехчленный (трехчастный).

[2] Я разрешил себе ввести тактовые обозначения, так как сам Людкевич позже, редактируя 16-й том «Матеріалів до української етнології», отказался от принципа нетактирования песен.

К № 2 — Там же, № 352.

К № 3 — П. Сокальский. Малорусские и белорусские песни. СПб, 1903, № 8.

К № 4 — К. Квітка. Українські народні мелодії, «Етнографічний збірник Українського наукового товариства в Київі», т. 11, № 576.

К № 5 — Fr. Kuhač. Južnoslavenske narodne popijevke. Zagreb 1878—1881, № 938.

К № 6 — Fr. Bartoš — L. Janáček. Národní písně moravské v nově nasbírané. Praha 1901, № 1131.

К № 7 — O. Kolberg. Pieśni ludu polskiego. Warszawa, 1857, № 3a [1].

К № 8 — Fr. Kuhač. Там же, № 1299.

К № 9 — Цитировано по сборнику Кухача, примечание к песне № 1298.

К № 10 — А. Конощенко. Українські пісні з нотами, т. II, № 77[2].

Комментарии

* Публикуемая в русском переводе статья считалась обычно первой исследовательской работой Квитки вообще. Так ее трактует и сам автор в своей автобиографической заметке (см. «Взгляд на мой фольклористический путь», с. 30). Статья появилась на страницах первого номера украинского журнала «Музика», издаваемого в Киеве, в 1923 г. (с. 19—23) под названием «Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів. Ритмічна форма АВВА в будованні строфи».

В действительности же данная статья является второй в хронологическом порядке исследовательской работой Квитки, если не считать его раннюю публицистическую статью-рецензию об армянском хоре Хр. Кара-Мурзы, напечатанную во львовском журнале «Літературно-науковий вісник» (т. 22, 1903, с. 32—37 разд. пагинации). Еще в 1912 году Квитка опубликовал под псевдонимом Тиміш Борейко критико-библиографическую статью [3], в которой подверг анализу издания украинских песен (Е. Линевой, А. Конощенко, Ивана и Филарета Колессы, Ст. Людкевича, К. Квитки и др.), а также записи мелодий украинских народных дум. Поэтому статью «Ритмічні паралелі» мы вправе считать первой работой Квитки советского периода.

В небольшой по объему статье Квитка затрагивает интереснейшую проблему взаимосвязей славянских народов в области музыкального фольклора. Материалом исследования этих связей служит один песенный тип с 7-сложной структурой стиха (4+3) и ритмической формой АВВА, крайние части которой характерны своим ритмическим расширением. Этот

[1] Здесь для удобства сравнения напев транспонирован на полтора тона ниже.

[2] Здесь для удобства сравнения с предыдущим примером транспонировано на тон ниже. (Так сделал, но с другой целью, и Леонтович, включив эту мелодию в свои хоровые обработки, см. 3-й десяток, № 2.)

[3] Тиміш Борейко. Новітня українська музична етнографія, «Рідний край». Полтава, 1912, № 12, 13, 14, 15, 18 и 19; то же в «Молода Україна», 1912. (Данная информация о неизвестной работе Квитки была мне любезно предоставлена научным сотрудником Львовской научной библиотеки М. А. Морозом.)

тип встречается преимущественно в балладах, реже — в лиро-эпических и лирических песнях.

Учитывая несовпадение стихового и музыкального ритма, а также противопоставление дактиля (в средней части) анапесту (в крайних частях), Квитка оспаривает предположение Ю. Мельгунова, что ритмика данного песенного типа возникла «из психического единства человеческой природы», и выдвигает гипотезу о заимствовании песен ритмической формы ABBA, хотя не исключает возможности их симбиозного происхождения. Таким образом, Квитка фактически первым среди европейских ученых занялся исследованием генезиса одной ритмической формы песен, встречающейся в музыкальном фольклоре всех славянских народов.

Хотя статья была напечатана сорок с лишним лет тому назад и осталась не замеченной зарубежными учеными, она не утратила до настоящего времени своей актуальности. Дело в том, что вокруг происхождения мелодической формы ABBA, которую принято считать характерной для так называемой «нововенгерской песни», до сих пор ведутся споры.

Венгерский композитор и ученый Б. Барток[1], а вслед за ним З. Кодай[2] считали эту форму типичной только для венгерской народной музыки. Рассматривая форму ABBA исключительно под углом зрения мелодии, они не учитывали особенностей ни ритмического строения, ни структуры стиха, ни стихотворной формы. В отличие от венгерских ученых Квитка исследует данный песенный тип не только в связи со всеми его составными элементами, но ставит во главу угла своего исследования ритмическое строение и структуру песни, расценивая их как константы и генотипы всех песенных вариантов.

В действительности же мелодическая форма ABBA в связи с 7-сложной структурой стиха и ритмической формой ABBA в венгерском фольклоре явление весьма редкое[3]. Напротив, в словацком и чешско-моравском фольклоре, а также в западноукраинских (лемковских) песнях мы с этим явлением встречаемся очень часто. Как правило, в средней части этих песен (мотив «B») образуется ритмическое сужение, на которое обратил в свое время внимание Б. Барток, назвав его «словацким ритмическим сужением»[4]. В сущности, этот вопрос затрагивает в своей статье Квитка (до появления работы Бартока), но подходит к нему с точки зрения ритмического расширения крайних частей (мотив «A»), что в действительности одно и то же.

---

[1] B. Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin—Leipzig, 1925, S. 49, 76; его же, Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker. Berlin—Leipzig, 1935, русский перевод: Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966, с. 13).

[2] З. Кодай. Венгерская народная музыка. Будапешт, изд. Корвина, 1961, т. 62—63.

[3] B. Bartók. Das ungarische Volkslied, S. 67, 225, 226. Из 295 песен типа ABBA только одна (№ 187) имеет структуру стиха 4+3 и ритмическую форму ABBA.

[4] Б. Барток. Народная музыка Венгрии. (1966), с. 22.

Ф. Колесса считает рассматриваемый песенный тип характерным для западноукраинского музыкального фольклора (лемковского музыкального диалекта), который образовался под влиянием словацкой народной музыки[1]. В своей статье он не упомянул других славянских вариантов этого типа (хотя знал работу Квитки[2]), а на ряд других вариантов указал в примечаниях к своему сборнику лемковских песен[3]. В следующей работе, вышедшей два года спустя, Ф. Колесса относит данный песенный тип, в том числе и песню «Стала нам ся новина», к так называемому «карпатскому циклу»[4]. Работа Квитки опять-таки не упоминается.

Словацкий ученый Кресанек, опровергая точку зрения венгерских исследователей, что песни типа ABBA являются исключительным достоянием венгерского фольклора, указывает на связь этой формы с характерным «словацким ритмическим сужением» в средней части[5]. Он предполагает, что венгерская форма ABBA возникла из той же словацкой песенной формы.

Подвергнув тщательному текстовому и музыкальному анализу исследуемый песенный тип, Квитка в конце статьи ставит вопрос, следует ли считать украинские песни этого типа заимствованными или возникшими самостоятельно. Автор полагает, что народ, который заимствует, должен иметь для этого соответствующую «подготовку в своей предыдущей практике». Это предположение Квитки кажется нам малоубедительным. Практика изучения миграционных песен в украинском фольклоре Закарпатья показала, что из чешских и словацких песен украинцами были заимствованы именно те, которые резко отличались своей формой, мелодикой и ритмом от локального песенного стиля. Они лишь отчасти ассимилировались в украинском фольклоре[6]. Следовательно, именно песни с «замысловатой», «мудреной» формой заимствуются скорее, чем иные. В этом отношении заимствование песен напоминает увлечение модой.

Второе предположение Квитки, что те песенные типы, элементы которых известны в народе в «простейших местных формах», могли возникнуть самостоятельно, кажется более убедительным. Исходя из этого предположения, автор исследует генезис данной песенной формы в своей следующей статье.

---

[1] Ф. Колесса. Характерні признаки мелодій народних пісень з Лемківщини. «Pamiętnik II Zjazdu słowiańskich geografów i etnografów w Polsce w 1927», t. II. Kraków, 1930, p. 140.

[2] О ней пишет он в статье «З царини української музичної етнографії» («Записки НТШ», т. 136—137. Львів, 1925, с. 134—135). Песню «Стала нам ся новина» он считает здесь польской по происхождению.

[3] Етнографічний збірник НТШ, т. 49—50. Львів, 1929, № 487, 495 и варианты к ним на стр. 460.

[4] Ф. Колесса. Карпатський цикл народних пісень..., «Sborník prací I. Sjezdu slovanských filologů v Praze 1929, II. Praha, 1932, str. 111.

[5] J. Kresánek. Slovenská l'udová pieseň so stanoviska hudobného. Bratislava, 1951, str. 346, 351.

[6] V. Hošovškyj. České a slovenské písně v ukrajinském folklóru Zakarpatské oblasti USSR, «Český lid», č. 5. Praha, 1961; č. 2, Praha, 1962.

ПЕСЕННЫЕ ФОРМЫ С ВДВОЕ УВЕЛИЧЕННЫМИ РИТМИЧЕСКИМИ ГРУППАМИ *

В своей статье о стихосложении южнославянских народных песен В. Вольнер указал на растягивание, расширение (Dehnung, Erweiterung) и удваивание (Verdoppelung) «мотивов», «строк» (Reihe) и периодов[1]. Л. Зима[2], опровергая это, отметил, что в тех случаях, которые указаны Вольнером, «растягивается не мотив в напеве, но метр в тексте». Независимо от неопределенности терминологии в области исследования ритма тот конструктивный принцип, который я, избегая двузначных и спорных терминов, должен был не вполне точно определить в заглавии настоящей статьи, станет ясным из принципа группирования и систематизации примеров[3].

В сравнении с вольнеровским исследованием эта статья, с одной стороны, шире, ибо я поставил себе целью охватить проявления принципа удвоения[4] в построении периода и строфы в фольклоре всех славянских народов (поскольку эта задача могла быть осуществлена при нынешнем состоянии киевских библиотек). С другой стороны, мое исследование у́же, ибо я ограничился только вопросом удвоения, а не расширения вообще, и только песнями с семисложной структурой стиха. Кроме того, здесь будут рассмотрены только песни в двудольном музыкальном размере, так как в трехдольных песнях, как отметил Вольнер, встречается расширение, но не в форме удвоения.

Семисложный стих с цезурой после четвертого слога я обозначаю двумя латинскими буквами (например, ab, cd), из

[1] W. Wollner. Untersuchungen über den Versbau des südslavischen Volksliedes. «Archiv für slavische Philologie», Bd. IX.

[2] «Rad Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti», kn. 93. str. 223.

[3] Следует отметить непоследовательность в намерениях ритмологов применить понятие «метр» к современной поэзии и музыке. Метр — понятие историческое; сказать «метр» — то же, что сказать «греческий метр» (П. Сокальский).

[4] Удвоение следует отличать от повторения и от раздвоенного дробления.

которых первая всегда относится к первой группе (четырехсложной), а вторая — ко второй группе (трехсложной). Так, например, строфическая форма, состоящая из двух семисложных стихов:

Ой, по ріллі, по ріллі
Походили журавлі.[1]

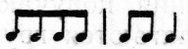
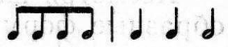
изображается так: ab-cd. Одинаковыми буквами обозначаются всегда одинаковые словесные группы независимо от их мелодической формы. Например, строфическая форма:

Ой, по ріллі, по ріллі,
Ой, по ріллі, по ріллі
Походили журавлі,
Походили журавлі.

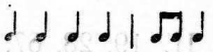
изображается так: ab-ab-cd-cd. Повторение тех же слов с одинаковой мелодией обозначается знаком репризы «:I». В простейших формах семисложного стиха первая четырехсложная группа (a, c, e, g) имеет ритмическую схему: ◡◡◡◡, а вторая трехсложная (b, d, f, h) — обыкновенно схему: ◡◡ — и реже: — ◡◡. В последнем случае группа обозначается звездочкой возле буквы (b*, d*). Группы с удвоенными (вдвое увеличенными) ритмическими схемами обозначаются прописными буквами. Например, песня:

Ой, по ріллі, по ріллі,
Ой, по ріллі, по ріллі
Походили журавлі,
Походили журавлі.

в той ритмической форме, которая цитировалась в предыдущей моей статье (см. нотные примеры № 3 и 4 на стр. 38), изображается так: aB-ab*-cd*-cD. Для наглядности ниже указаны основные [ритмические] схемы мелодических строк, которые встречаются в настоящей работе[2]:

ab или cd и т. д.  aB или cD 

ab* или cd* » aB* или cD*

Ab или Cd »  AB или CD

В тех случаях, когда в записях напевов счетные единицы равны не восьмушкам, а четвертным или половинным нотам,

[1] По ниве, по ниве походили журавли.— *Сост.*

[2] Мне не встречались ни формы Ab* и AB*, ни удвоения синкопированной схемы ◡—◡ (амфибрахий).

все схемы соответственно увеличиваются или уменьшаются. Буквой «R» обозначен припев[1]. Хотя эта буква обычно употребляется в качестве обозначения рефрена, мы ею будем условно пользоваться для обозначения не только рефрена, но и припевки, вставленной в стиховую или стопную цезуру, а также поставленной в начале строфы.

Описание всех индивидуальных форм не может быть задачей музыкально-фольклористической морфологии; систематизация заключается в установлении типичных признаков. Поэтому здесь при определении схем песенных форм мы руководствуемся следующими принципами: группа звуков, относящихся к одному словесному слогу, трактуется как одно ритмическое целое, следовательно мелизматика не учитывается. Не учитываются также видоизменения, которые относятся не к существу архитектоники напева, а к украшениям, как пунктирный ритм и т. п. Например, ритмические фигурации: ♩. ♪; ♪♩.; ♫♪; ♪♩♪ приравниваются к норме ♩♩. Удлиненный (но не удвоенный) мотив ♫♩ приравнивается к норме — ♫♩. Вообще не учитываются удлинения в конце фраз, обычно обозначаемые ферматами, как и другой способ музыкальной интерпретации — паузы, которые встречаются в конце музыкальных предложений и указывают на физиологическое дыхание; эти паузы иногда сокращают даже до половины длительность последнего звука.

Несмотря на все эти упрощения, получаются очень разнообразные формулы. Они располагаются группами в порядке расширения строфы или стиха-периода.

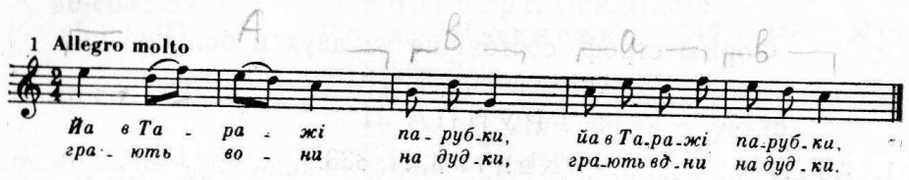
ГРУППА I

[Строфа, состоящая из одного семисложного стиха с повторением.]

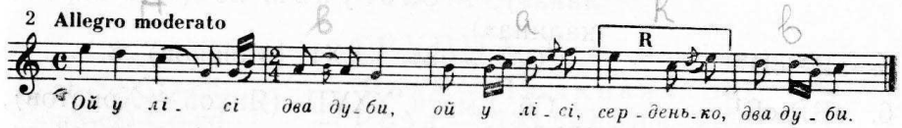
1. Ab-ab — Квитка, II, 19, 28, 67, 72; Лысенко, Мол., с. 28; Конощенко, III 87; Сокальский, 4.[2]

[1] При этом обозначении я пользуюсь методом Ст. Людкевича, но применяю латинскую букву.

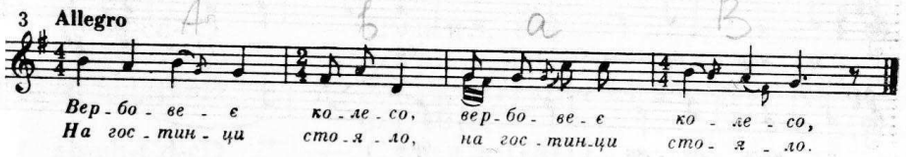
[2] Список сокращений дан в конце статьи.— *Сост.*



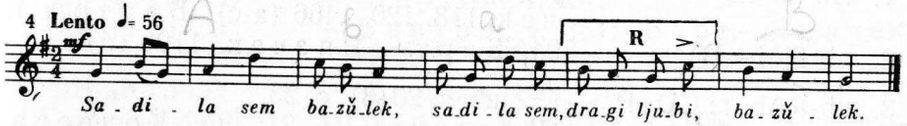
2. Ab-aRb — И. Колесса, с. 281; (Ф. Колесса, с. 122). Розд.— Людкевич, 359, 360.



3. Ab-aB — Розд.— Колесса, 14, 15.



4. Ab-aRB — Кухач, 940—943.



5. aB-aRB — Кухач, 939.
6. Ab : I : aRb : I : R′b : I[1] — И. Колесса, с. 287 (Ф. Колесса, с. 122).
7. Ab : I : aRB : I — Пальчиков, 109.
8. Ab : I Rb-R′b — Куклин, 10; Ляпунов, с. 182
9. Ab-Ab-aRb-I : R′b : I — Кольберг, Пок. II, 128.
10. AB : I B* BRB[2] — Квитка, II, 565.
11. AB*-Ab**-aRB* — Дютш, с. 143[3].
12. ab-Ab-aRb — Кухач, 499[4].

[1] Данная схема связана с текстом «Там на горі калина :I: там на горі, серденько, калина :|: уг-га, калина :|» и является наиболее широкой из схем в русских и украинских песнях с подобным словесным началом (разрядкой отмечены припевы R и R′).

[2] Здесь члены групп A и B вдвое длиннее, чем основная счетная единица в R.

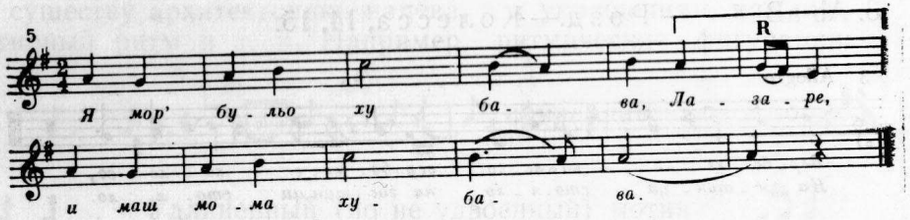
[3] Группа b** — удлиненная модификация дактиля.

[4] Здесь заканчивается обзор песенных форм, строфа которых состоит из одного семисложного стиха с повторением или с припевом.

Формы строф, состоящие из двух и больше семисложных стихов.

ГРУППА II

1. Ab-cD — Квитка, II, 333.
2. ab : I : Cd : I — Сушил, 106(1).
3. Ab-cRd — Кольберг, Пок. II, 421.
4. Ab : I : cRd : I — Лысенко, VII, 21 «Ой, на горі калина»); Мельгунов, 26 («На горе-то калина»).
5. aB*-cD* — Сб. Умотв. XXI (Мошков) 8.
6. aBR-cB[1] — Сб. Умотв. XXVII (Янков — Христов), 122.[2]



ГРУППА III

1. Ab-ab-cD — Сушил, 174 (1—3); Барт. — Яначек, 118, 120, 1466 (a-c); Бартош I, 94. Барт. — Яначек, 1106 (d).
2. ab-RAb-cD[3]
3. ab-RAb I : CD : I[3] — Сушил, 20(3), с. 23.
4. aB-ab[m]-cD[4] — Лысенко, VI, 21; (Ф. Колесса, с. 123).

ГРУППА IV

1. ab-cd-Cd — Кольберг, ПЛП, 15d; Сушил, 332 (2); ЧМС, 2; Кольберг, Пок. II, 36; Розд.— Людкевич, 334—341, 344, 345.
2. ab-cd-cD — Сушил, 744; Розд.— Людкевич, 349; Лысенко, II, № 18; (Ф. Колесса, с. 123); Сб. Слов. I, 10.

---

[1] В каждой ли строфе B или D — неясно, так как нет полного текста.

[2] Тут припев R — «Лазаре» втиснут в ритмическую протяженность, принадлежащую последнему члену группы B (слог «-ва» в слове «хубава») обязательно анапестического типа (♩ ♩ ♩). Этот искусный прием встречается не только в болгарской песне, ср. ритмическое положение припева «mój Boże» у Кольберга, ПЛП, № 14x (схема ab—cd—DR—D).

[3] R — втиснут в ритмическую сферу, принадлежащую A.

[4] m — модификация молосса. (Молосс — шестидольная стопа---.—*В. Г.*)

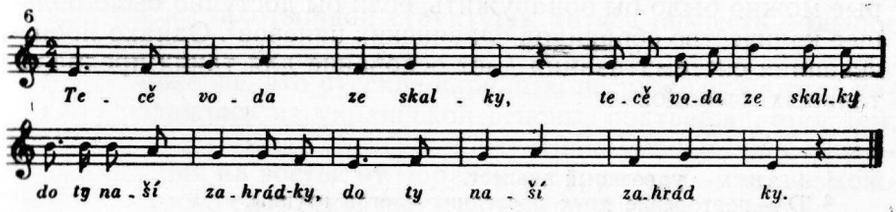
3. ab-cd I : cD : I — Кольберг, Пок. II, 374.
4. ab-cd-CD — Розд.— Людкевич, 342, 346; Кухач, 675.
5. ab-cd I : CD : I — Зб. Вяд., VIII/3, № 128 (украинская песня из Липовецкого уезда).
6. Ab-cd-Cd — Барт.— Яначек, 937.
7. aB-CD-cD — Барт.— Яначек, 502.
8. ab-cd-R-cD — Зб. Вяд., VI/3, с. 144, № 108.
9. ab*-cd*-cD — Кольберг, ПЛП, 3у.
10. ab*-cd*-R-cD — Радченко, 36.

ГРУППА V

1. ab-cd-CD-cd — Розд.— Людкевич, 348.
2. ab-cD-Cd-cd — Розд.— Людкевич, 354.
3. ab-cD-cD-cD — Висла, XIX, с. 384.

ГРУППА VI

1. Ab-ab-cd-cD — Сушил, 823.
2. Ab-ab-cD-cD — Барт.— Яначек, 9.
3. ab-ab-cD-cD — Розд.— Людкевич, 350; Кухач, 674, 1018.
4. ab-ab-Cd-cD — Сушил, 175(1).
5. aB-ab-Cd-CD — Барт.— Яначек, 2054.
6. Ab-Ab-cd-cD — Сушил, 8(1).
7. Ab-Ab-cd*-cD — Бартош, I, 407.
8. Ab-ab-cd-Cd — Бартош, I, 351; Барт.—Яначек, 633; Кольберг, ПЛП, 20c.
9. aB-ab-cd-cD — Сушил, 820, 192.
10. ab-ab-Cd-Cd — Барт.— Яначек, 1106c; Розд.— Людкевич, 347.
11. ab-aB-Cd-cD — Сушил, 96(1), 692(2).
12. aB-ab*-cd*-cD — См. примеры № 1—7 в предыдущей статье (стр. 37—39); Кольберг, ПЛП, 15-e; Сб. Слов., I, 95.
13. aB-aB-cd*-cD — Конощенко, I, 77[1].
14. AB-ab*-cd*-CD — Барт.— Яначек, 189.



---

[1] См. пример № 10 в предыдущей статье (с. 39).— *Сост.*

ГРУППА VII

1. ab-cd-ab-cD — Зб. Югосл., XVIII/2, с. 338.
2. ab-cd-Ab-Cd — Барт.—Яначек, 116-с.

ГРУППА VIII

1. aB-ab*-cd*-eF — Кухач, 1298, 1299.
2. ab-ab-Cd-Ef — Кольберг, ПЛП, 17-b.

ГРУППА IX

1. ab-cd-ef-gH — Кольберг, ПЛП, 14-d.
2. aB-cD | : eF-gH : | — Розд.—Людкевич, 331.
3. ab*-cd*-eF-gH — Барт.—Яначек, 1537.
4. ab-cD-Ef-gH — Кольберг, ПЛП, 17-а; Барт.—Яначек, 1050, 1313.
5. ab-cd : | eF-gH — Барт.—Яначек, 1391.
6. ab-cd : | Ef-gH — Барт.—Яначек, 1208.
7. R-Ab-Cd-Ef-Gh — Кольберг, Куявы, II, 253.
8. ab-cd-eF-gH — Сб. Слов., 1, 24; 11/1, с. 31, № 3; Зб; Югосл. XVIII/2, с. 337, 111/1.
9. ab-cD | : ef-gH : | — Сб. Слов., II/1, с. 30; № III, № 1.

ГРУППА X

Ab+-Ab+-cd-cd-cD[1] — Висла, XIII, с. 223

ГРУППА XI

aB-cD-aB-cD-'D-cD[2] — Кухач, 1310.

ГРУППА XII

aB-cD-ef*-gh*gH — Кольберг, Позн., IV, 318.

ГРУППА XIII

aB-cD-ef-gH-Ij-kL — Барт.—Яначек, 1073.

Составленная таблица, наверное, не исчерпывает не только всех форм, которые бытовали и бытуют, но и всех форм, которые можно было бы обнаружить, если бы доступно было большее количество сборников славянских напевов[3]. Однако произведенная систематизация дает основание для таких предварительных выводов.

---

[1] + здесь — удвоенный анапест.
[2] 'D — повторение двух последних слогов группы.
[3] В Киеве мне недоступны были второй сборник моравских песен Ф. Бартоша (1889), сборник чешских песен К. Я. Эрбена, сборник словацких песен (Slovenské spevy) и другие сборники чешских и словацких песен, а также все серии польских песен О. Кольберга.

Наибольшую изобретательность при создании песенных форм семисложных стихов с удвоением стопных ритмических схем проявили славяне Моравской земли. Из всего количества зафиксированных здесь 65 форм у моравов обнаружено 26, в том числе самая сложная форма строфы, состоящая из шести стихов (группа XIII). Разделяют ли жители Моравии это первенство с жителями Чехии и с основной массой словаков, которые живут на территории, принадлежавшей некогда Венгрии, из-за отсутствия материала судить трудно, но тот факт, что украинцам принадлежит второе место после моравов по богатству исследуемых здесь форм (22 формы), дает нам право предположить, что у словаков, заселяющих территорию между Моравией и западноукраинскими землями, такие формы должны быть тоже высоко развиты.

Хотя поляки живут в непосредственном соседстве с моравами, у них можно обнаружить меньшую склонность к таким формам (всего 13 примеров), чем у украинцев. Это объясняется тем, что в современной польской народной песне трехдольный размер преобладает над двудольным. На четвертое место следует поставить хорватов (10 форм). У других славянских народов ритмическое удвоение встречается лишь спорадически, а не как обычное явление. Болгарские формы (группа II, № 5 и 6) и белорусская (группа IV, № 10) — весьма оригинальны и не имеют близких аналогий в песнетворчестве других славян. О ритмике белорусов и лужичан — (у последних мне удалось найти только одну форму — IV, 1) трудно делать обобщение из-за крайнего недостатка материала.

Найденные четыре русские формы связаны исключительно со словами «Как (тут) на горѐ калина». Следовательно, если сопоставить этот факт с тем, что у украинцев формы песен со словами «ой на горі калина» представляют собой только незначительное число среди большого количества примеров других форм, свидетельствующих о естественной склонности к удваиванию, то, вероятно, можно предположить, что русские заимствовали этот принцип удваивания от украинцев. По-видимому, русские не успели переосмыслить этот принцип в песне «Как на горѐ калина» и приспособить его к другим песням семисложной стихотворной структуры, хотя у них есть большое количество таких песен в простейшей форме ◡◡◡◡/◡◡—. Предположение, что русские варианты песни «Как на горѐ калина» развились из украинской основы, подтверждается тем, что склонность к ритмическому удвоению уменьшается по мере отдаления на восток от моравской территории или, возможно, от чешско-словацкой этнической территории вообще.

Из 22 форм, зафиксированных у украинцев, только одна является общей с моравскими, хорватскими, словацкими и польскими (форма VI/12). Она найдена как в западных областях

Украины так и в центральных. Кроме этой формы, в бывшей Галиции обнаружено еще 14 других форм, но за пределами этой территории (в восточной Украине) — только 4. Мало распространенный у русских принцип удваивания неизвестен у их неславянских соседей в восточной части Европы и в Азии.

Разница в абсолютном количестве примеров этих форм в украинском и моравском фольклоре незначительна; и если бы западноукраинских напевов было издано столько же, сколько моравских, то этой разницы, вероятно, и не было бы. Но суть дела не в этом. Сущность различий заключается в типах этих форм. В группе I, где собраны простейшие формы, мы имеем 6 украинских песен и ни одной моравской, а в группе IX (более сложные формы строф, состоящие из четырех стихов) — 4 моравских и только 1 украинскую песню. Самые сложные формы (группы X — XIII) у украинцев вовсе не обнаружены, как нет простейших форм у моравов и поляков. У хорватов встречаются простые и более сложные формы, а у русских и болгар — только простейшие (группы I—II).

На основании данной таблицы в целом создается впечатление, будто западные славяне, украинцы и хорваты общим трудом соорудили изображенную систему, то есть длительным взаимным общением находили формы, которые дополняют друг друга и вместе создают эту систему. Как в рамках одного народа наблюдается, что более сложная музыкальная форма является дальнейшим развитием более простой формы, которая сохранилась на той же территории в близких и отдаленных местах, так и в общих границах распространения ритмических форм у западных славян, хорватов и украинцев мы видим, что форма I/4, записанная у хорватов, будто бы вырастала из простейшей формы I/3, записанной в западной части Украины. (Подобная хорватской форме украинская форма 1/2 вырастает из более простой I/1, которая записана на востоке, на Полтавщине, а не в бывшей Галиции). Сербы, болгары и русские находились дальше от этого общего творчества, и их ритмическая изобретательность пошла иными путями.

Вопросы генезиса и миграции общих форм нагляднее всего вырисовываются при рассмотрении формы VI/12, являющейся общим достоянием пяти народов[1]. Эта форма стала наиболее популярной среди поляков, как это видно из большого количества польских вариантов. У украинцев найдено 4 варианта, а у чехов в Моравии — только один; тем не менее в VI группе, к которой принадлежит данная форма, мы находим 11 моравских вариантов и в то же время только 3 польских[2].

[1] Здесь речь идет о вариантах песни, рассматриваемых в предыдущей статье (см. с. 37—39).— *Прим. сост.*

[2] В моравском фольклоре форма VI/12 встречается также в песнях с шестисложной (Сушил, 97) и восьмисложной (Бартош — Яначек, 10-с, ср. также № 498) структурой стиха.

Вопрос о происхождении данной формы усложняется еще и тем, что его нельзя отделить от вопроса о происхождении самих мелодий, созданных в этой форме. Украинская песня, приведенная в предыдущей статье (см. пример № 2 на с. 38), тождественна с польской (там же, №7), но следующая украинская песня № 4 (там же) своим мелодическим рисунком родственна моравской, принадлежащей к форме типа VI/4 (см. нотный пример № 6 настоящей статьи, с. 53). Следовательно, можно предположить, что данный тип (VI) построения строфы проник на Украину двумя путями. Однако украинская мелодия формы VI/12, цитированная в предыдущей статье под № 1 (см. с. 37), не связана ни с польско-хорватско-словацкой, ни с моравской, и поэтому возможность параллельного автохтонного возникновения этой формы на украинской территории нельзя совсем отрицать. Это подтверждается тем, что украинцам присущи как ритмические схемы обеих фраз — прокелевзматик + удвоенный анапест (см. форму IX/2) и прокелевзматик + дактиль (см. архаическую мелодию в сборнике Кольберга, Пок. I, 81),—так и конструктивный принцип противопоставления удвоенных групп обыкновенным, который встречается в ряде украинских песен простейших форм, в том числе и в обрядовых (см. I/1 — I/3). Последние, вне всякого сомнения, не могли быть заимствованными.

Если эта работа заинтересует [...] славянских исследователей, то можно надеяться, что между многочисленными письменными памятниками старинной народной музыки они найдут образцы рассматриваемых здесь или подобных форм. Это прольет свет на вопрос о древности их происхождения.

Между старочешскими напевами, которые упоминаются в работе О. Гостинского, встречается мелодия XVI века, состоящая из четырех семисложных стихов простейшего типа: прокелевзматик + анапест, то есть форма ab — cd (см. первую ритмич. схему на с. 49)[1]. Эта форма известна и в фольклоре неславянских народов Восточной Европы, например у бурят, которые, однако, не знают удвоенных форм[2]. Ф. Кухач в комментариях к песне № 938 «Sadila sam bažuljak» (форма VI/12 — см. пример № 5 на с. 38) относит ее к XVI веку на том основании, что в XVII веке Перетич ссылается на нее как на общеизвестную песню. Но это предположение ошибочно, так как Перетич цитирует песню (без нот): «Poszeal szem basulek, poszeal szem, draga lyuba, basulek», которая свидетельствует о существовании в XVII веке не формы VI/12, но

[1] O. Hostinský. O naší světské písní lidové, «Český lid», r. I, č. 3, s. 259, číslo 13.

[2] «Записки Русского Географического общества по отд. этнографии», т. 34, нотный пример № 50; (Материалы А. Руднева); C. Stumpf. Mongolische Gesänge, «Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft», Bd. 3. 1887. Nr. 9.

более простой — I/4 или I/5 со вставленным припевом «d r a g a l y u b a», которая подобна украинской форме I/2:

Ой, у лісі два дуби,
Ой, у лісі, с е р д е н ь к о, два дуби [1].

Цитированные в работе сборники и их условные сокращения

Бартош — Fr. B a r t o š. Nové národní písně moravské. Brno, 1882.

Барт.—Яначек — Fr. B a r t o š — L. J a n á č e k. Národní písně moravské v nově nasbírané. Praha, 1901.

Висла — «Wisła». Miesięcznik geograficzno-etnograficzny. Warszawa.

Дютш — Ф. И с т о м и н — Г. Д ю т ш. Песни русского народа. СПб., 1894.

Зб. вяд. — «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej».

Зб. Югосл. — «Zbornik za narodni život Jugoslavije».

Квитка, I. — К. К в і т к а. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ, 1917/18.

Квитка, II. — К. К в і т к а. Українські народні мелодії, «Етнографічний збірник УНТ в Києві», т. 2. Київ, 1922.

И. Колесса — І. К о л е с с а. Галицько-руські народні пісні (з с. Ходовичи), «Етнографічний збірник НТШ», т. 9, Львів, 1902.

Ф. Колесса — Ф. К о л е с с а. Ритміка українських народних пісень, Львів, 1907.

Кольберг, Куявы — O. K o l b e r g, Lud, t. 2—3, Kujawy. Warszawa, 1867.

Кольберг, ПЛП — O. K o l b e r g. Pieśni ludu polskiego. Warszawa, 1857.

Кольберг, Пок. — O. K o l b e r g. Pokucie, cz. 1—3. Kraków, 1882—1888.

Кольберг, Позн. — O. K o l b e r g. Lud, t. 9—13, Poznańskie, cz. 1—5. Kraków, 1875—1880.

Конощенко — А. К о н о щ е н к о. Українські пісні, ч. 1—3. Одеса, 1900, 1902; Київ, 1906.

Куклин — М. К у к л и н — Ю. М е л ь г у н о в. Русские народные песни Вологодской губ., «Известия Об-ва любителей естествозн., антропол. и этногр.», т. 69, «Труды этногр. отд.», т. 11.

Кухач — Fr. K u h a č. Južnoslavenske narodne popijevke. Zagreb, (t. 1—4), 1878—1881.

Лысенко — М. Л и с е н к о. Збірник українських пісень, т. 1—7. Київ — Ляйпціг, 1868—1911.

[1] См. нотный пример № 2 на с. 51.

Лысенко, Мол. — М. Л и с е н к о. Молодощі. Збірник танків та веснянок. Київ, 1875.

Ляпунов — Ф. И с т о м и н — С. Л я п у н о в. Песни русского народа. СПб, 1894.

Мельгунов — Ю. М е л ь г у н о в. Русские песни.., ч. 1—2. М., 1879, 1885.

Пальчиков — Н. П а л ь ч и к о в. Крестьянские песни... Уфимской губ. СПб, 1888.

Радченко — З. Р а д ч е н к о. Сборник малорусских и белорусских народных песен Гомельского уезда. СПб, 1911.

Розд.— Людкевич — Й. Р о з д о л ь с ь к и й — С т. Л ю д к е в и ч. Галицько-руські народні мелодії, «Етнографічний збірник НТШ», т. 21—22. Львів, 1906—1908.

Розд.— Колесса — Й. Р о з д о л ь с ь к и й — Ф. К о л е с с а. Гаївки, «Матеріали до української етнології НТШ», т. 12. Львів, 1909.

Сб. Умотв. — Сборник за народни умотворения, София.

Сб. Слов. — Sborník slovenských národních piesni.., vyd. Matica Slovenská, d. 1. Viedeň, 1870, d. 2, Turč. sv. Martin, 1875.

Сокальский — П. С о к а л ь с к и й. Малорусские и белорусские песни. СПб, 1903.

Сушил — Fr. S u š i l. Moravské národní písně s nápěvy, Brno, 1860.

ЧМС — «Časopis Maćicy Serbskeje», zv. 8. Budyšin, 1883—1887. Hudžibna príloha (M. Horník a E. Muka).

Комментарии

* Статья впервые напечатана в журнале «Музика», № 2—3, Київ, 1923, с. 16—18, 24—28, на украинском языке под названием «Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами» и является продолжением предыдущей статьи (с. 37).

Исходя из высказанных в первой статье предположений, что для заимствования сложной песенной формы с ритмическими контрастами типа ABBA должны существовать в народе определенные предпосылки, а для возможности ее самостоятельного возникновения — местные простейшие формы, Квитка выделяет из обширного песенного материала славянских народов те песни, в которых встречаются вдвое увеличенные ритмические группы. В своей работе Квитка пользуется весьма точными и изящными аналитическими приемами.

Во-первых, автор вводит ограничения в выбор материала, исследуя исключительно песни с 7-сложной структурой стиха (4+3) и с напевами в двудольном метре. Во-вторых, при формализации анализа учитывается и форма стихосложения, что в работах других фольклористов встречается очень редко. В-третьих, для классификации и систематизации ритмических

схем Квитка впервые применяет метод моделирования ритмического рисунка, что, кстати, не удалось осуществить ни Б. Бартоку[1], ни В. Жганцу[2]. В результате этих приемов Квитка составил компактную и наглядную таблицу ритмических схем, разбив 127 песен на 13 групп. (В ряде групп выделены также подгруппы.)

Кроме качественного анализа Квитка использует в своей работе и количественные показатели, что придает ей еще бо́льшую ценность и убедительность. Поэтому Квитка был в состоянии сделать в конце статьи обширные выводы и выдвинуть ряд интересных гипотез относительно генезиса этих ритмических форм. Примененный им метод исследования — одно из самых сильных мест статьи. В этом отношении работу Квитки можно считать до сих пор не превзойденной.

---

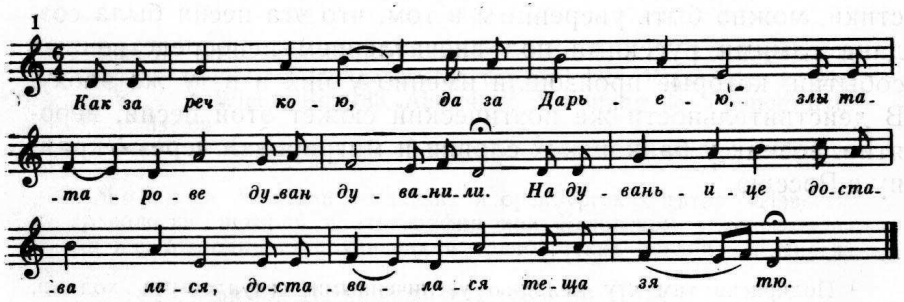
[1] B. Bartók. Slovenské ľudové piesne, zv. I. Bratislava, 1959, pp. 731—751.

[2] V. Žganec. Narodne popijevke hrvatskog Zagorja. Zagreb, 1950.

ЗАМЕТКА О ПРОИСХОЖДЕНИИ РУССКОЙ ПЕСНИ ПРО ТАТАРСКИЙ ПОЛОН *

[. . .]

Глава «Эволюция народного песнетворчества и история русской песни» посвящена [А. Финагиным][1] общим рассуждениям о последовательных влияниях других народов [на русскую песню], без какой-либо аргументации музыкальным материалом и его анализом. Иллюстрировано примером только одно утверждение, а именно, что русская песня в период татарского ига «впитала в себя те характерные восточные наигрыши и попевки, которые так органически сливаются впоследствии в общераспространенном представлении о русском стиле, как о чем-то отзывающемся „азиатчиной" и предрасположенном к принятию в себя всякой музыкальной „экзотики"» (с. 35). Итак, в качестве примера старинной песни, «несомненно носящей на себе следы татарщины», дается песня «Про татарский полон» (теща попала в полон к зятю-татарину) из сборника Римского-Корсакова[2] — «Как за речкою, да за Дарьею».



---

[1] А. В. Финагин. Русская народная песня. Петроград, изд-во «Academia», 1923. (Рос. Институт истории искусств, вып. 1).

[2] Н. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен. СПб, 1877, № 8.

Какие характерные черты восточной музыки отразились на русской песне вообще и на этой в частности, А. Финагин вообще не объяснил, а такое объяснение было крайне необходимым, так как этот вопрос никак не может быть отнесен к очевидным. Быть может, для Финагина вопрос ясен, но сам факт требует исследования и объяснения. Не отразилась ли на этом [утверждении] та популярная идея, следствием которой (или, возможно, только одним из ее проявлений) было то, что Римский-Корсаков использовал данную мелодию в качестве основной темы, характеризующей татарский элемент в в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»? [1] В том случае, если Римский-Корсаков сам представлял себе татарскую музыку на основании этой русской песни, и даже в том случае, если он в согласии с автором либретто [...] хотел изобразить татар «без выразительной этнографической окраски, а только в том их облике, в каком они представлены в [русских] песнях с времен татарщины»,— использование этой мелодии было не к месту. [Хотя] сюжет песни и связан с татарскими народами, это еще не основание для того, чтобы представлять себе в ее современной музыкальной форме татарскую музыку XIII века или представления о ней русских того времени.

Как бы мы отнеслись к тому, если бы исследователь-тюрк, не утруждая себя изучением русской музыки, судил о ней на основании татарских песен об обидах и притеснениях со стороны [царской] России, которые наступили после татарских насилий? Кроме того, нет данных о том, что мелодия приведенной русской песни такого же древнего происхождения, как и ее текст, и что музыкальная и словесная стороны ее оставались издавна хотя бы приблизительно неизменными, и, в конце концов, только игнорируя достижения фольклористики, можно быть уверенным в том, что эта песня была создана самими русскими под впечатлением непосредственных событий, которые произошли именно у них и в ту же эпоху. В действительности же поэтический сюжет этой песни, вероятно, возник у балканских славян и мигрировал через Украину в Россию.

---

[1] Подкрасив там эту мелодию увеличенными секундовыми ходами, Римский-Корсаков отдал дань распространенному [в то время] представлению о «восточной» музыке, в котором смешивались все эпохи и все народы Востока. Так же и А. Бородин, без оснований приписав эти ходы половцам в опере «Князь Игорь», внес свой вклад в целый ряд подобных историко-этнографических ошибок европейских композиторов, на что отчасти обратил внимание Э. Хорнбостель в своей статье «Музыкальная экзотика». (E. M. Hornbostel. Musikalischer Exotismus, «Melos», 1921, № 9.)

Проверяя сказанное Финагиным о «характерных восточных наигрышах и попевках» и «азиатчине», отметим, что не существует вообще «азиатского» музыкального стиля, нет даже общего «татарского» стиля. Р. Лах заметил, что музыка казанских, крымских и ногайских татар представляет весьма отличные друг от друга типы [1]. Кроме того, отметим еще, что характеристика и материалы Р. Лаха не сходятся в отношении казанских татар с характеристикой А. Риттиха [2], в отношении ногайцев с материалами В. Мошкова [3], а в отношении крымских татар — с материалами А. Олесницкого [4]. Эти противоречия нельзя приписывать исключительно большему преимуществу Р. Лаха в музыкально-теоретической подготовке по сравнению с его русскими предшественниками. Несомненно и в рамках каждой из упомянутых народностей существуют различные музыкальные стили, зависящие от местности, времени возникновения песен, пола и возраста певцов, и главное,— от рода ([жанра]) песен.

Никто не исследовал музыку одной из этих народностей в целом, в совокупности этих стилей. Хотя Р. Лах собрал и объяснил значительно больший материал, относящийся к неславянским народам быв. Российской империи, чем все русские этнографы вместе, однако доступный ему материал (песни военнопленных в лагерях Австро-Венгрии), очевидно, не мог быть разнообразным [5]. Во всяком случае, надо признать, что музыка татар еще слишком мало изучена и что на основании их современных песен трудно судить об их музыке тех времен, когда они брали русских в полон. Поскольку с музыкой тюркских соседей великорусов можно ознакомиться, используя вышеуказанные материалы, а также по записи С. Рыбакова [6], то [можно прийти к выводу], что в русской песне про татарский полон нет ничего специфически татарского.

---

[1] R. Lach. Vorläufiger Bericht über die Aufnahme der Gesänge russischer Kriegsgefangener, «Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der k. Akademie der Wiss. in Wien», Bd. 183, Abh. 4, 46 Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Kommission

[2] А. Риттих. Материалы по этнографии России. Казанская губерния, ч. 2. Казань, 1870, с. 37.

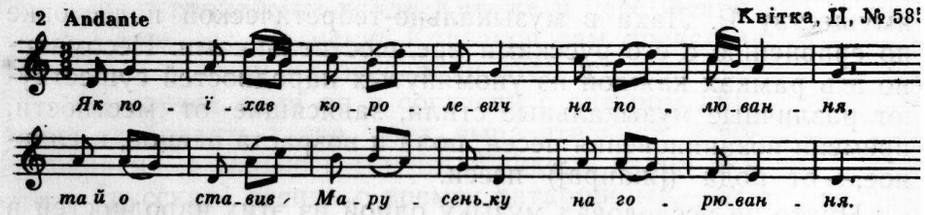
[3] В. Мошков. Мелодии ногайских и оренбургских татар, «Известия Об-ва археологии, истории и этнографии при Казанском университете», т. 14; его же, Мелодии астраханских и оренбургских ногайцев и киргиз, там же. т. 17.

[4] А. Олесницкий. Песни крымских турок. М., 1910.

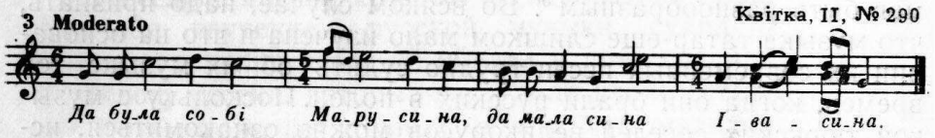
[5] Статью Р. Лаха (R. Lach. Kasantatarische Lieder, «Archiv für Musikwissenschaft», I), на которую ссылается Г. Шюнеман в «Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft», Bd. 3, 1923, я не мог получить, но, как известно, наблюдения этого автора базируются исключительно на песнях военнопленных.

[6] С. Рыбаков Музыка и песни уральских мусульман, «Записки Академии наук», серия 8, по ист.-фил. отд. т. 2, СПб., 1897, № 2.

Фактура мелодии песни — первое предложение построено на мелодических устоях $g - c'$ при основном устое g, второе — на $d - a$ при основном устое d — соответствует тем принципам, которые в основном правильно охарактеризовал П. Сокальский[1] и которые по существу не противоречат [точке зрения] самого Финагина. Близкие параллели ([варианты]) песни с точки зрения не только конструктивного мелодического принципа, но и звукоряда можно найти между украинскими песнями, например, вариант баллады о королевиче[2], текст которой западного происхождения[3].



Среди украинских народных песен встречаются и такие, которые близки своим мелодическим рисунком русским вариантам песни про татарский полон[4], особенно русскому варианту в записи А. Рубца[5].



С другой стороны, в опубликованных до настоящего времени сборниках татарских песен мы не нашли образца с подобной организацией тонального материала; и более того, даже популярная старинная французская песня «Quand Jean Renaud de guerre r'vint»[1] с мелодической стороны значительно ближе к обсуждаемой русской песне, чем любая из известных мне до сих пор татарских.

В дальнейших поисках характерных признаков «ориентализма» в русской песне про татарский полон рассмотрим теперь ее ритмическое строение. Песня состоит из двух четырехстопных ко́лон[2] с такой организацией стоп, что, в зависимости от числа слогов в разных строфах (в отдельных стихах содержится от 8 до 12 слогов), каждая стопа может быть либо двухсложной и чисто ямбической[3], либо трехсложной; следовательно, схема стопы, если рассматривать совместно музыкальный и словесный элементы[4], будет иметь формулу

♩ ♩ или ♫ ♩. Стопу последней формулы нецелесообразно даже условно называть «анапестом», так как при сопоставлении с ямбическими стопами были бы различные [счетные единицы]. Последняя стопа с музыкальной и генетической стороны является модификацией того же ямба, но с характерным дроблением более короткого члена ямбической стопы на две единицы («ритмические стоимости» — «Spaltwerte»).

Действительно, похожие стопы можно найти и в восточных песнях, например в древнеиндийской песне «Похвала Бхавани»[5] (здесь ямбические стопы перемешаны с обычными анапестами, а иногда имеют форму удлиненных анапестов), далее, в курдской песне «Сайран»[6] и в культовых рецитациях «Минажати» уральских татар[7]; в этих песнях между чистыми ямбами встречаются и «дробленные» ♫ ♩, как и в русской песне.

---

[1] П. П. Сокальский. Русская народная музыка, великорусская и малорусская... Харьков, 1888, с. 129—130.

[2] К. Квітка. Українські народні мелодії.— Етнографічний збірник Українського Наук. тов-ва, ч. 2. Київ, 1922, № 585; см. русскую обработку песни в издании «Концерты М. Пятницкого с крестьянами». М., 1914, мелодия № 4. (В. Пасхалов во вступительной статье «Обзор музыкальных конструкций записанных М. Пятницким песен», с. 8, предполагает западное происхождение музыкальной формы этой песни.) См. еще белорусский вариант в «Школьном сборнике», изд. Московской музыкально-этнографической комиссии, т. 2, № 11, и украинский — К. Квітка, ук. соч., № 264.

[3] М. Драгоманов. Отголоски рыцарской поэзии в русской народной песне, «Записки Юго-западного отд. Русск. географ. о-ва», т. 2. Киев, 1875, с. 47—70; И. Жданов. Русский былевой эпос. СПб, 1895, с. 531.

[4] К. Квітка. Українські народні мелодії. Київ, 1922, № 290; варианты — см. Квітка, ук. соч., № 437 и 495; П. Демуцький. Народні українські пісні в Київщині, І. Київ, 1905, № 64; М. Лисенко. Збірник укр. пісень. Київ, 1895, № 2.

[5] А. Рубец. Сборник русских нар. песен. СПб, 1875, № 9.

[1] «Когда Жан Рено возвратился с войны». Источник Квиткой не указан **.— *Прим. сост.*

[2] Термином «ко́лоны» *(греч.)* обозначали ритмическую организацию стоп музыкального предложения, соответствующего одной стихотворной строке.— *Прим. сост.*

[3] Термин «ямб» употребляется в музыкально-ритмическом понимании, то есть независимо от словесной ударяемости.

[4] Здесь не учитываются слигованные, не связанные с отдельными слогами текста, тоны.

[5] E. Felber. Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit, «Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissenschaften in Wien», phil.-hist. Klasse, Bd. 170, Abh. 7, 1912, S. 95—96.

[6] Comitas. Mélodies kurdes, «Эминский этнографический сборник», т. 5. М.— Вагаршанат, 1904, № 13.

[7] С. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман, «Записки имп. Академии наук», серия 8, по ист.-филолог. отд., т. 2. СПб, 1897, № 1.

Этим образцам можно противопоставить и европейские, состоящие из четырехстопных колон тех же стоп[1], например в народной песне лопарей (саами) и в моравских песнях[2]. Но все это слишком общие параллели. Однако, если искать следы непосредственной генетической связи ритмической формы рассматриваемой русской песни с песенными формами какого-либо другого народа, то мы их найдем там, где сформировалась данная сюжетная композиция этой песни, то есть — на Украине[3].

Украинских вариантов текста этой песни было опубликовано немало, но все они — без напевов. У меня сохранился один напев этой песни из Буковины[4]. Не имея возможности (по техническим причинам) опубликовать здесь эту мелодию и соответствующий ритмический анализ, отмечу лишь, что на данный напев, по свидетельству Д. Загулы, поются на Буковине и другие эпические песни, например о вдове и ее сыновьях-разбойниках, о Довбуше. Эти показания подтверждаются и наблюдениями О. Кольберга, согласно которым в Покутье (в соседнем с Буковиной этнографическом районе Галиции) эпические песни турецко-татарских времен, например, о поединке с турком из-за жены, о продаже сестры турку[5], тоже не имеют специальных напевов, но исполняются на мелодии разных [эпических] песен с 8-сложной структурой стиха[6]. Таким образом, мы можем исследовать не эволюцию какой-то определенной мелодии, неразрывно связанной со словесным сюжетом о теще, попавшей в полон к своему зятю [-татарину], но эволюцию целого ритмического типа, к которому принадлежат украинские песни с одинаковой ритмической структурой и независимо от содержания (при этом следует, однако, иметь в виду, что мелодические мотивы — это элемент случайный).

Итак, на своем длинном пути от Буковины и Покутья (где лучше всего сохранились и, вероятно, возникли украинские

---

[1] A. Launis. Lappische Juoigos-Melodien. — Mémoires de la Société finno-ougrienne, t. 25. Helsinki, 1908, № 149. (Сочетание тетраметра с диподием.)

[2] F. Bartoš — L. Janáček. Národní písně moravské v nově nasbírané. Praha, 1901, № 1183, (140).

[3] І. Франко. Студії над народними піснями, ч. І. Львів, 1908, с. 64—71; В. Антонович — М. Драгоманов. Исторические песни малорусского народа, ч. І. Киев, 1874, с. 280, 294.

[4] Эту песню я записал от Д. Загулы, который научился ей от своей матери.

(Буковина — историко-этнографическое название современной Черновицкой области УССР.— *Сост.*)

[5] І. Франко, ук соч., с. 19—34, 45—55.

[6] O. Kolberg. Pokucie. Obraz etnograficzny, t. 2. Kraków, 1883, № 18 (поется, как № 33) и № 34 (как № 26).

варианты песни о взаимоотношениях с турками и татарами) до России — уже в центральной или восточной Украине со словесной темой соединился [определенный]мелодический рисунок, запечатленный в известной нам русской мелодии, который был, по-видимому, связан с неизвестными восточноукраинскими вариантами песни, сохранившейся отчасти в ритмически [и интонационно] сродных украинских напевах, но [связанных] с другим словесным содержанием[1].

Среди направлений, по которым шла эволюция и дивергенция[2] ритмической формы 8-сложного стиха, есть и такое, которое приводит к форме, выявленной в данной русской песне. Первой стадией в этой эволюции можно считать «ямбизацию»[3] каждой двухсложной группы[4], которая (группа) в праформе является изоритмической[5]. Вторая стадия — ритмически-орнаментальное расщепление первого члена ямбической стопы[6], которое в украинских образцах обычно не обусловлено увеличением количества слогов в стихе в связи с логическим расширением текста, а, наоборот, само требует вставки в текст логически ненужных или вообще излишних

---

[1] См. нотные примеры № 2 и 3 и указанные к ним в сносках варианты.— *Сост.*

[2] Ответвление от общей основы *(лат.)*.

См. также прим. 3 на с. 294.— *Сост.*

[3] Термин, введенный Квиткой, для обозначения эволюции монoритмического рисунка двухсложных групп, состоящих из пиррихиев, в изоритмические ямбические.— *Прим. сост.*

[4] См. К. Квітка. Укр. нар. мелодії, № 201, 313, 556; его же Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ, 1917, № 120, 224; «Сборник за народни умотворения», т. 21. София, 1905, № 4; там же, т. 27, (1913), № 110, 115, 117, 118; F. Sušil. Moravské národní písně s nápěvy. Brno, 1860, № 35, 39, 55 (2, 3), 156, 228 (3); Bartoš — Janáček, ук. соч., № 21, 1887, 1905, 1943, 1945; A. Launis, ук. соч., № 130, 133, 145; [...]

[5] Ф. Колесса. Ритміка українських народних пісень. Львів, 1907, с. 74; Й. Роздольський — Ст. Людкевич. Галицько-руські народні мелодії, «Етнографічний збірник НТШ», т. 21. Львів, 1906, № 365—369 (под № 366 имеем, очевидно, вариант песни о поединке с турком), [...]; Сборник за нар. умотворения, т. 27, № 28; F. Kuhač. Južnoslavenske narodne popijevke, kn. 3. Zagreb, 1880, № 1050, 1051; K. J. Erben. Prostonárodní české písně. Praha, 1886, № 619; Sušil, ук. соч. № 164b; O. Kolberg. Pieśni ludu polskiego, I. Warszawa, 1857, № 8b, 37.

[6] См. примеры, указанные в сноске на с. 66, а также: П. Демуцький. Ліра і її мотиви. Київ, 1903, № 1; Квітка. Укр. нар. мелодії, № 254; А. Рубец. 216 народных укр. напевов. М., 1872, № 78. Особенное значение имеют для нас напевы к песням о поединке с турком из-за жены и о погибшей девушке, не хотевшей выйти замуж за турка (см. І. Франко, ук. соч., т. 2, с. 532; В. Антонович — М. Драгоманов, ук. соч., с. 313; А. И. Соболевский. Великорусские народные песни, т. 6. СПб, 1901, № 368—370; Квітка. Укр. нар. мелодії, № 502). В последней песне

словечек [и междометий]: «ой», «да» («та»), «як», «а», «ай»[1].

Следы орнаментального происхождения формы сохранились и в рассматриваемой русской песне. Так, в первом стихе, кроме основных восьми слогов «За речкою, за Дарьею» вводятся логически излишние слова «как» и «да». Вариант из сборника Стаховича, опубликованный также у Римского-Корсакова, начинается прямо 8-сложным стихом:

Не шум шумит, не гром гремит (4 + 4)[2]

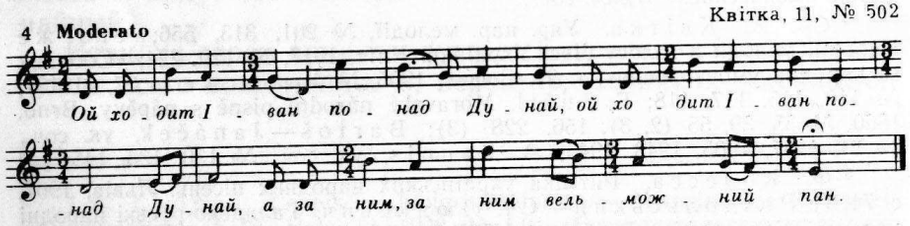
Далее [в записи Римского-Корсакова] следуют такие амплификации[3]:

«Н у и вот, жена» вместо «Ну, вот, жена»
«А и третье дело» вместо «Третье дело»
«Т ы, баю, баю» вместо «Баю, баю» (как у Стаховича)
«Т ы по батюшке» вместо «По батюшке» (как у Стаховича)
«Т ы по матушке» вместо «По матери» (как у Стаховича)
«Доста в а лася» вместо «Досталася» (как у Стаховича)
«Ты внученочек» вместо «Ты внук и мне» (как у Стаховича).

Особенно выразительно эта орнаментация выступает в русской свадебной песне того же ритмического типа, помещенной в том же сборнике Римского-Корсакова (№ 73).

мелодическая линия первого кóлона сходна с русской песней [в издании Римского-Корсакова].

Квітка, 11, № 502



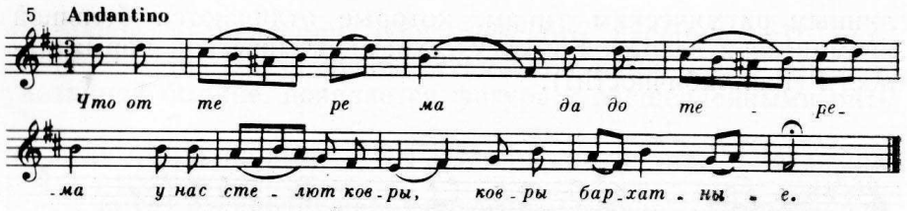
В мелодиях этого типа иногда сохраняется между ямбами и первичная изоритмическая группа в ее чистой форме. Этот напев имеет еще такие особенности: 1) такой же способ расщепления, как и в моравских песнях (см. S u š i l, ук. соч., № 188, 540, 327, 147-3) и 2) и в соединении с трохеем (см. B a r t o š — J a n á č e k, ук. соч., № 1932; Д е м у ц ь к и й. Ліра і її мотиви. Київ, 1903, № 26 и др.).

[1] Орнаментальную роль этих словечек не следует смешивать с их ролью в тех случаях, когда они служат для заполнения «до нормы» коротких стихов.

[2] Так же и в варианте Рубца; см. А. Р у б е ц. Сборник русских народных песен. СПб, 1875, № 9.

(Цитата стиха в записи Стаховича вписана нами.— *Сост.*)

[3] Амплификация *(лат.)* — расширение.— *Сост.*



Если из текста [первой строфы] песни

Что от терема да до терема
У нас стелют ковры, ковры бархатные

опустить ненужные слова, мы получим 8-сложные стихи:

От терема до терема (4+4)
Стелют ковры бархатные.

Я не думаю, что выдержанная в 8-сложном стихе форма этих песен существовала некогда у самих русских, так как в их песнетворчество стал сравнительно поздно проникать принцип строгой равносложности ([изометрии]), [...] но указанные черты в построении стиха русской песни про татарский полон дают основания предполагать, что она создавалась под влиянием украинских образцов, в которых все словечки, включенные сверх 8-сложной нормы, были ничего не значащими. Таких примеров много и в украинском песнетворчестве. [...]

Что песня о теще в полоне у зятя-татарина мигрировала в Россию с Украины, предполагали М. Драгоманов и И. Франко на основании анализа содержания вариантов, несмотря на то, что русский вариант И. Сахарова[1], который они считали наиболее близким к украинским, строго выдержан в 10-сложном стихе (5+5), а все украинские в 8-сложном (4+4). Следовательно, рассмотренные здесь русские варианты (Якушкина [и Стаховича]) показывают нам путь преобразования 8-сложной украинской формы в русскую 10-сложную и подтверждают предположение названных ученых нашими соображениями по поводу эволюции ритмической формы песни.

Свои высказывания о первых стадиях эволюции [рассматриваемой песни] хочу еще дополнить указанием на следующую стадию, которая способствовала дальнейшей дивергенции и отчасти дегенерации ритмического типа. Достигнув берега Белого моря, песня о теще в татарском полоне полностью ритмически деформировалась[2]. Ее беломорский вариант, помещенный среди былин[3], действительно близок к бы-

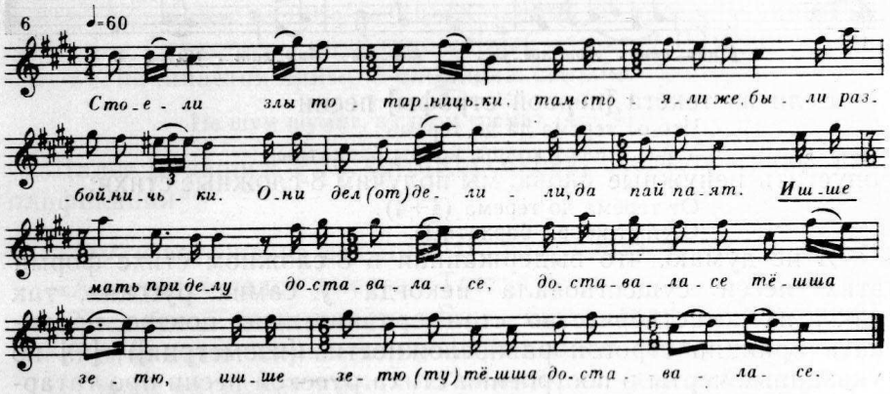
---

[1] И. П. С а х а р о в. Сказания русского народа, кн. 3. СПб, 1841, с. 263—264.

[2] Однако в словах «Ишше мать при делу» сохранилась характерная ритмическая схема варианта Римского-Корсакова.

[3] Труды Музыкально-этнографической комиссии, т. I, с. 154, № 33, «Известия Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. 113. М., 1906.

линным ритмическим типам, которые отличаются большой ритмической свободой и отсутствием ритмической нормативности ([силлабичности]).



Этот пример, создающий впечатление архаичности, является убедительным доказательством того, что ритмическая свобода [песни] является не всегда следствием первобытной аморфности, но иногда — результатом дегенерации ритмической формы, которая в другой местности была уже четко выкристаллизованной.

В быв. Олонецкой губернии ритмическая форма песни о теще в татарском полоне (может быть, не именно этой песни, а иной, но ритмически сродной) просочилась и в былинный напев[1], но там только первая пара стоп сохранила схему ♫♩ | ♩̇ ♩. В дальнейшем, при сохранении того же мелодического мотива, ритмический мотив первой стопы частично удлиняется, то есть каждая из расщепленных ритмических единиц («стоимостей») равна одной море[2], а следующие пары стоп состоят из обычного анапеста и ямба: ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩. Исключительно последней ритмической схемы придерживается и украинская песня «Ой давно, давно я в батька була»[3], а процесс образования такой схемы путем

[1] Ф. М. Истомин — Г. О. Дютш. Песни русского народа <...>. СПб, 1894, с. 27.

[2] Мора *(лат.)* — единица исчисления метрического ритма; соответствует русскому термину «доля».— *Сост.*

[3] М. Лисенко. Збірник українських пісень, ч. 5, Київ, [1892], № 11.

частичной аугментации ([ритмического расширения]) наглядно заметен в украинской свадебной песне[1], где, как и в указанной былине, появляется фигура с расщепленными ритмическими единицами: ♫♩ | ♩ ♩; при повторении стиха на тех же словах первая стопа имеет вдвое увеличенную ритмическую фигуру.

[...]

Комментарии

* Публикуемая заметка представляет основную часть рецензии К. Квитки на книгу А. Финагина «Русская народная песня» (Петроград, 1923), напечатанной в журнале «Музика» (№ 1—3, Київ, 1924, с. 44—49).

Книга А. Финагина послужила Квитке, в сущности, лишь предлогом для того, чтобы высказать свои соображения относительно происхождения русской песни «Как за речкою, да за Дарьею» и тем опровергнуть сложившееся в русской музыкальной среде ложное представление об этой песне как характерной для татарской музыки или носящей на себе следы татарского влияния[2]. В начале рецензии автор вскользь отмечает недостаточное знакомство Финагина с теоретическими трудами по фольклору вообще, а в конце — указывает на неполноту библиографии русского фольклора. Отдельным разделам книги Квитка не уделяет никакого внимания, а о ее достоинствах пишет лишь общими фразами. Приблизительно $^4/_5$ всей рецензии посвящено разбору песни.

Исходной точкой исследования явились упоминаемые в статье работы М. Драгоманова и И. Франко, в которых высказано предположение, что сюжет песни про татарский полон (теща в плену у своего зятя-татарина) возник у балканских славян, был позже заимствован и переработан украинцами и благодаря им распространился в русском фольклоре. По мнению Квитки, украинская переработка песни произошла на территории восточного Прикарпатья, в этнографических районах Буковины и Покутья.

В начале исследования Квитка указывает на ряд украинских мелодических вариантов русской песни про татарский полон, известной в записи Римского-Корсакова, отмечает сходство их звуковысотных контуров и интонационного содержания («тонального материала» — по выражению Квитки). Однако он не довольствуется одним лишь внешним (интонационным) родством мелодий, на котором строились и до сих пор строятся различные предположения и догадки о музыкальной общности или о заимствовании, но пытается выявить генетическую общность русских и украинских

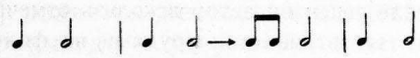
[1] К. Квітка. Укр. народні мелодії, № 119 (на слова «тай гукаючи» с орнаментально вставленным словечком «тай»).

[2] Вопросу предполагаемого влияния музыки Востока на народные песни славян Квитка посвятил две специальные работы — «О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов» и «О тюркском влиянии». Обе работы публикуются в настоящем издании.

вариантов на основе глубокого и всестороннего анализа всех составных элементов напева и текста. В этом заключается особенность творческого метода ученого.

Анализируя ритмическую структуру русских и украинских вариантов песни о теще в плену у своего зятя-татарина, Квитка приходит к выводу, что первоначально 8-сложный стих (4+4) — типичный не только для всех украинских вариантов данной песни, но и песен-баллад, в которых отражены взаимоотношения украинцев с турками и татарами,— в русских вариантах обретает 10-сложную структуру (5+5), например в варианте Сахарова, а впоследствии расширяется до 12—14-сложных неправильных (гетерометрических) стихов. Расширение 8- и 10-сложных правильных (изометрических) стихов произошло вследствие добавления ничего не значащих слов, междометий или повторов. Силлабический 8- и 10-сложный стих русских вариантов в северных районах России приспособился к тоническому разносложному былинному стиху.

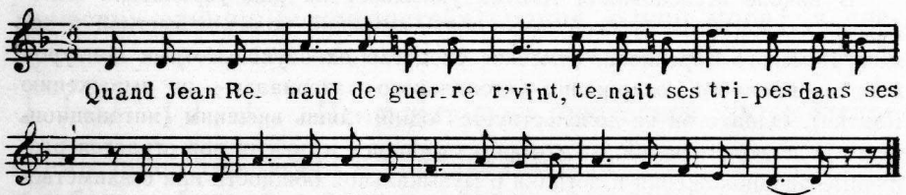
Касаясь ритмической стороны мелодических вариантов песни, Квитка считает, что в первоначально моноритмическом ямбическом рисунке восьмисложника, который встречается в песнях других славянских народов, вследствие увеличения числа слогов в стихе происходит дробление первой счетной единицы («моры») первой ямбической стопы:



В результате анализа и сравнительного изучения славянских и тюркских песен Квитка обосновывает выдвинутую вначале гипотезу, что мелодия песни «Как за речкою, да за Дарьею» является русской переработкой украинских вариантов песни и поэтому ни в коем случае не может считаться типичной для нашего представления о музыке татар [1].

Руководствуясь ссылками Квитки, в публикуемую заметку мы включили соответствующие нотные примеры. Ритмические схемы были даны самим автором.

** Нам удалось найти один из вариантов упомянутой Квиткой французской песни [2]:



[1] Кстати, точно такую мысль, аргументированную теми же доводами, высказала Т. В. Попова. (См. Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. 2. М., 1956, с. 10—12.).

[2] «Hudobnovedné štúdie», VII, Bratislava, 1966, s. 162.

ОБ ИСТОРИЧЕСКОМ ЗНАЧЕНИИ КАЛЕНДАРНЫХ ПЕСЕН *

I

Календарными в собственном смысле этого слова следовало бы считать лишь те песни, исполнение которых было приурочено к точно определяемым по календарю однодневным или более длительным срокам. На самом деле принято применять термин не в таком строго ограничительном смысле; к календарным причисляются песни, связанные с сезонными работами, независимо от того, определялось ли начало их прежними местными обычаями точно и единообразно по календарю, или из года в год различно, в зависимости от климатических условий.

Наряду с делением песен на календарные и некалендарные в литературе проводится деление песен на два класса по иному признаку: различают песни обрядовые и необрядовые.

Обрядовыми песнями в точном смысле следовало бы считать песни, исполняемые при обрядовых действиях и по своему содержанию связанные с этими действиями или с общим смыслом и целью обряда.

Обряды же были календарные и некалендарные.

Если первоначальное деление произвести по первому признаку, а следующее — по второму, устанавливаются такие четыре разряда песен:

1) календарные обрядовые,
2) календарные необрядовые,
3) некалендарные обрядовые,
4) прочие — свободные от календарного и обрядового приурочения.

Четвертый разряд образуется в результате логического разделения всего песенного материала по указанным признакам из весьма разнообразных родов. Сюда приходится включить как песни, не прикрепленные ни к каким особым бытовым моментам, так и песни, прикрепленные к бытовым моментам, но не календарным и не обрядовым, например,

песни, поющиеся при работах некалендарного характера, и песни колыбельные[1]. Здесь мы займемся напевами песен первого из названных выше разрядов.

В форме и характере исполнения календарных обрядовых песен большей частью замечаются черты, свойственные если не всему разряду, то, по крайней мере, значительным группам принадлежащих к этому разряду песен.

Календарные обряды истолковываются в современной научной литературе как действия, в их исторической основе магические,— действия, которые, по древним воззрениям, могли способствовать предстоящим бракам, увеличению урожая, успешности промыслов и пр. Согласно такому толкованию календарные обрядовые песни в их первоначальных формах имели характер заклинаний.

Даже в той позднейшей форме, в какой эти песни зафиксированы для науки, многие из них имеют архаические черты. Объяснение находят в том, что соблюдение установившейся формы считалось нужным для эффективности магического действия.

В мировом охвате осветил связь исторического развития музыки с магией Ж. Комбарье, но его полезное исследование несвободно от одностороннего увлечения идеей[2].

В обзорах «теорий происхождения музыки» обычно разграничивают «теорию Бюхера» и «теорию Штумпфа». Между тем Бюхер неоднократно вплетал в свой доказательный материал песни магического назначения, не отграничивая их от трудовых[3]. В изложениях же теории Штумпфа обычно внимание читателей заостряется в направлении «вокальных сигналов» и не обращается на то, что Штумпф ставил заклинания на равное место с вокальными сигналами в своих догадках о первоначальных целях, ради которых человечество должно было устанавливать определенные нормы в пении, а это установление и было «началом музыки»[4].

Устойчивость форм обрядовых песен была, конечно, относительной. Изменения в них должны были в конце концов

[1] В народе пока не подмечено термина, обобщающего календарные песни, и термина, обобщающего обрядовые песни. Крестьянка Воронежской области на мой вопрос о том, сохранились ли в ее деревне календарные песни (конечно, я употребил общепонятные слова для определения этого понятия), сообщила: « У нас указанных песен нет». В этом ответе разумелись не песни, указанные в моем вопросе, а песни, «указанные» обычаем.

[2] J. Combarieu. La musique et la Magie. Paris, 1909, а также в первой части I тома его «Histoire de la musique». Paris, 1920 и (очень кратко) в его популярной книге «La musique, ses lois, son évolution». Paris, 1911, p. 105 и сл.

[3] K. Bücher. Arbeit und Rhythmus. 6-te Ausg. Leipzig, 1924, S. 62, 111, 130, 132, 134, 156, 351, 352, 420—453.

[4] C. Stumpf. Die Anfänge der Musik. Leipzig, 1911, S. 29.

происходить, но они происходили, вероятно, очень медленно, пока в пении во время праздников преобладала ясно сознаваемая цель.

Прочно утвердившееся мнение, что магическая цель календарно-обрядовых песен первоначально была единственной, может быть, имеет чересчур обобщающий и исключительный характер.

Не ко всем песням, исполнявшимся в обязательном установленном порядке при обрядах, повторяемое здесь объяснение подходит, не все они по поэтическому содержанию имеют прямое отношение к земледельческой, вообще производственной или к какой бы то ни было магии.

Полагают, что песни иного характера позже привнесены в обряд из иных родов поэзии. Однако не доказано, что календарная обрядовая поэзия некогда была совокупностью «песен-заклинаний» и ничем сверх этого.

Ознакомлению с музыкальной формой календарных обрядовых песен следовало бы предпослать суммарное описание самих обрядов и систематическое изложение достижений исследовательской мысли в направлении выяснения первоначального смысла русских обрядов, их исторического развития, поэтического содержания и поэтической формы названных песен.

[...]

[Но к сожалению], степень научной пригодности имеющихся в литературе материалов по календарным обрядам и песням очень невысока[1].

[...]

Этнограф, предпринимающий лично опыт сводки с отбором наиболее надежных свидетельств, строго приуроченных к одному пункту и к одному моменту времени, наталкивается на ряд затруднений. Прежде всего, даже наиболее пригодные материалы не собраны по одной программе — каждый работал по-своему, причем один выпускал из виду ту сторону, на какую было устремлено внимание другого.

[1] Слишком часто описание не дает возможности установить, составлено ли оно по непосредственным наблюдениям, или же по расспросам. В литературе количественно значительное место занимают свидетельства, относящиеся к целому району; однако они не дают возможности установить количество единичных, строго приуроченных к определенному населенному пункту наблюдений, на которых они основаны, и не отвечают на вопрос — оказалась ли практика обряда во всех этих пунктах тождественной, или преподносимое нам автором является не столько описанием в собственном смысле, сколько обобщением записанных или незаписанных им наблюдений над практикой, различной в разных пунктах данного района. Суммирующие описания обычно порочны потому, что не соответствуют в точности ни одному из слагаемых, или сделаны произвольно с предпочтением одного из этих слагаемых.

Наиболее ценными для истории музыки были бы описания, производимые при записи напевов и относящиеся именно к тому случаю исполнения обряда, когда записан напев,— то есть описания, производимые при участии записывающего или, по меньшей мере, под его контролем.

Сознание исторической важности календарных обрядовых песен появилось у собирателей народных напевов слишком поздно. Их напевы не привлекли внимания М. А. Балакирева [1], сборник которого (1866) [2] имел значение эры в изучении народной песни. Ими, по-видимому, не заинтересовался Ю. Н. Мельгунов. Великая заслуга в деле записи напевов календарных обрядовых песен принадлежит Н. А. Римскому- Корсакову [3], а затем Н. Пальчикову [4]. Специальным предметом собирания и исследования [эти песни] не сделались ни у одного музыканта-фольклориста.

Можно лишь признать, что в экспедициях Песенной комиссии Русского географического общества отысканию таких напевов уделялось пропорционально достаточное место. В двух первых экспедициях, направленных в северные губернии (1886 и 1893 гг.), таких напевов найдено немного, несмотря на несомненные старания филолога Ф. М. Истомина [5], игравшего оперативно ведущую роль в собирании. Истомин с полным основанием поставил вопрос, следует ли в скудости календарно-обрядовой поэзии на севере видеть позднейшее явление ее упадка или явление «исконное». Из добытого последующими экспедициями Песенной комиссии Р. Г. О. было опубликовано немногое, притом лишь в композиторских обработках (А. Н. Лядова, И. В. Некрасова, А. А. Петрова). Поскольку в отборе напевов для обработок и издания принимал деятельное участие М. А. Балакирев, следует констатировать, что с течением времени знаменитый композитор и музыкальный деятель проникся уважением к художественной ценности напевов того рода песен, которым он пренебрег в годы, когда сам собирал материал для своего сборника.

---

[1] В этом замечании не упускается из виду, что им записан один из вариантов распространеннейшей песни «А мы просо сеяли».

[2] М. А. Балакирев. Сборник русских народных песен. СПб, 1866.

[3] Н. А. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен. СПб, 1877.

[4] Н. Е. Пальчиков. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда, Уфимской губернии. М., 1888.

[5] Ф. М. Истомин — Г. О. Дютш. Песни русского народа. Собраны в губерниях: Архангельской и Олонецкой в 1886 г. СПб, 1894.

Ф. М. Истомин — С. М. Ляпунов. Песни русского народа. Собраны в губерниях: Вологодской, Вятской и Костромской в 1893 г. СПб, 1899.

Несомненно, Н. А. Римский-Корсаков и А. Н. Лядов признавали художественные достоинства этих напевов, иначе они не стали бы трудиться над художественной обработкой: труд, целью которого была бы только пропаганда музыкально-исторических знаний, не имел бы смысла.

Немногое, но очень ценное в обсуждаемой области народного творчества находится в опубликованной части наследия одного из деятельнейших музыковедов-фольклористов XX века А. Маслова [1]. К сожалению, при нотных записях, сделанных им в Архангельской области, описание обрядовой обстановки слишком скупо, а при записях, сделанных им в Поволжье, описаний совсем нет.

Ценные, но недостаточно четкие сведения об обстановке исполнения весенних песен сообщил другой крупный работник русской музыкальной фольклористики, выдвинувшийся тоже в начале XX века,— А. Листопадов. (Эти сведения содержатся в его сборнике «Песни донских казаков» — 1911 г.) Образцы иных видов русских календарных песен, кроме весенних, им пока не опубликованы [2].

О том, что в печатных трудах Е. Линевой совершенно нет русских календарных песен, приходится весьма сожалеть, потому что, судя по эскизу, сделанному ею после посещения узкоместного сельского празднества на Украине (на этом празднестве по традиции пели очень много календарных песен), она обладала даром литературного живописания [3]. Если бы Линева упражняла на русской почве свои способности в этом направлении, изучающие историю русской музыки не были бы совершенно лишены такого первостепенной важности источника, каким мог бы быть ряд картин (по крайней мере литературных, если не кинематографических), представлявших главнейшие из тех моментов старого народного быта, когда песня поднималась на степень общественного учреждения.

В общем приходится констатировать, что, за исключением упомянутого эпизода в деятельности Линевой, собиратели русских народных напевов ограничивали свои интересы лишь тем, что может быть запечатлено нотным письмом, добавляя к тому ряд бессильных определений характера исполнения,

---

[1] А. В. Марков, А. Л. Маслов и Б. А. Богословский. Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 года. Ч. 1—2. «Труды Муз. этнограф. комиссии, сост. при Этнограф. отд. об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. 1—2. М., 1906—1908.

[2] Календарные песни содержатся в новом издании записей Листопадова: Песни донских казаков (ред. Г. Сердюченко), т. 4. М., 1953.— *Сост.*

[3] Е. Линева. Опыт записи фонографом украинских народных песен. «Труды Муз.-этнограф. комиссии, сост. при Этнограф. отд. об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. I. М., 1906, с. 227—230.

принятых в обычной современной музыкальной практике. Нотная запись напева сама по себе не составляет памятника этого искусства, она не дает представления о многом весьма важном в способе исполнения, о настроенности участников обряда. Когда нотами изображается произведение, бытовавшее в обстановке, о которой ни записыватель, ни читающие запись не имеют отчетливого представления, то есть когда не уяснен социальный смысл комплексного действия, одним из элементов которого является напев,— нет достаточных данных для понимания психического состояния исполнителей и эстетических воззрений, формировавших народное творчество. Интересы же занимавшихся историко-теоретическим исследованием этих напевов не распространялись на темп, интенсивность и другие отличительные признаки исполнения.

В имеющихся музыковедческих работах не нашла отражения элементарная идея, что напевы календарных обрядовых песен являются произведениями не какого-то изолированного музыкального искусства, а комплексного искусства, притом иначе социально обусловленного, нежели искусство современного города.

[...]

Изучая каждый записанный напев обрядовой песни, мы не можем успокаиваться на том, что напев сохранен в точности, в то время как не запечатлены другие элементы обрядового действия — пейзаж, мизансцена, мимика, манеры и прочее. При записи, произведенной немедленно после наблюдения, записывающий, лично наблюдавший обряд, вооружен знанием, необходимым для контроля; он должен по свежей памяти присоединить к нотной записи дополнения на основании непосредственных наблюдений [1].

Календарная обрядовая песня, в основном,— песня хоровая. В одних местностях хор — унисонный, в других звучит зачаточное или развитое многоголосие. Но даже в тех случаях, когда в натуре, во время обряда, песня исполняется унисонным хором, запись, сделанная у певца-солиста, не может быть полноценной.

В многоголосной форме представлены напевы зимних святочных песен Н. Пальчиковым, напевы весенних песен — им же и А. Листопадовым. Пальчиков записывал голоса порознь и, конечно, не во время исполнения песен в самом быту. Но живя в одном селе многие годы, он, возможно, слышал и исполнение в естественной обстановке. Может быть, присутствовал при исполнении весенних песен и А. Листопадов. Но комментарии к нотным записям обоих, к сожалению, слишком кратки и многого не разъясняют.

[1] Записи производятся [обычно] не в момент исполнения обряда, а вне обряда песня чаще всего исполняется в ином темпе, на ином уровне громкости и, в связи с этим, иным способом звукоизвлечения.

Для того чтобы составить себе представление обо всем необходимом для надлежащего понимания нотных записей, являющихся памятниками истории художественной культуры народа, приходится обращаться к описаниям, находящимся вне музыковедческой литературы, опубликованным без приложения нотных записей и сделанных лицами, не интересующимися собственно музыкальной стороной или не считавших нужным излагать обществу свои впечатления о музыкальной стороне ввиду своей некомпетентности. В самом деле, характеристики музыкального исполнения народных песен, даваемые лицами, непричастными или малопричастными к музыкальной культуре, очень редко бывают полезны для музыковеда и большей частью характеризуют самих авторов, а не то, о чем они высказываются; [кроме того], не существует [также] систематического, стоящего на уровне современной науки, объяснения давнего значения русских календарных обрядов или хотя бы систематического и критического обзора высказанных догадок.

Хуже всего обстоит дело собственно с русскими календарными обрядовыми песнями. Некоторые литературоведы ими заинтересовались, но лишь между прочим. Для выяснения мифов, символов, культурно-исторических параллелей с обрядами и верованиями других народов ими сделано больше, чем этнографами; с другой стороны, литературоведы оставили в стороне такое чисто литературоведческое дело, как систематизация стихотворных форм русских обрядовых песен.

Было бы удивительно, если бы авторы описаний календарных обрядов, лишенные импульса со стороны ученых-исследователей, стали бы требовательны к себе, в то время когда крупнейшие исследователи продолжали проявлять к описаниям полнейшую нетребовательность, неразборчивость, неосмотрительность [1]. Основываясь на любительских записях, исследователь должен уметь догадываться о крупных и мелких погрешностях, ненамеренных и намеренных неточностях, о каждой уловке, о каждом маленьком «плутовстве», кажущемся невинным потому, что к нему собиратель прибегает единственно для облегчения и сокращения своей работы. А зоркость и настороженность при пользовании чужими описаниями вырабатывается тогда, когда исследователь сам произво-

[1] Описания, имеющиеся в литературе, составлены лицами, ничего или почти ничего не знавшими о проблемах истории культуры, которыми были заняты умы кабинетных исследователей. Если некоторые ученые совершали фольклористические поездки (это бывало чрезвычайно редко), на их исследовательских выводах и сообщениях, касающихся календарных обрядов и песен, это нисколько не отразилось.

дит непосредственные наблюдения, упражняется в изложении их, узнает на своем опыте мучительную трудность добросовестного формулирования.

Широкий охват предмета, хотя и преждевременный, не подготовленный проверкой и уточнением русского и иноземного описательного материала, может быть очень полезен в том случае, если вслед за появлением ученых трудов малодоступных и по изложению и по способу опубликования (в специальных научных изданиях) были приняты меры популяризации [1]. Скромные периферийные собиратели, ознакомившись с проблемами, составляли бы описания лучше, осмысленнее, и так как работа собирателя сделалась бы более интересной, число собирателей, несомненно, увеличилось бы.

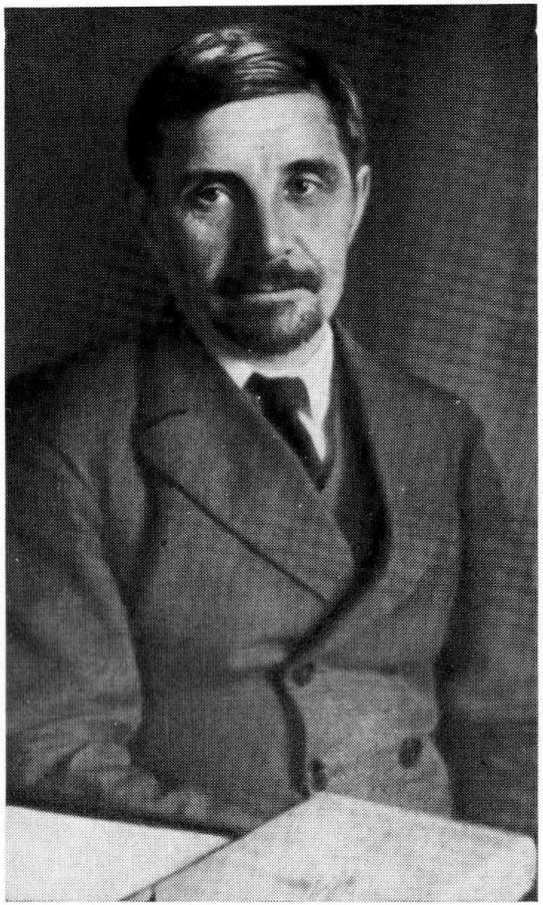
Крупные ученые, которые обращались к календарным обрядам и песням, сразу брали предмет в очень широком этническом охвате. Энтузиасты «сравнительного метода» не позаботились о том, чтобы прежде всего было установлено, научно описано с расчленением по местностям и по периодам времени то русское, что подлежит сравнению с иноземным.

До сих пор в литературе нет систематического изложения достижений исследовательской мысли в направлении уяснения смысла и эволюции русских обрядов, поэтического содержания и поэтической формы обрядовых песен. Этот прискорбный пробел имеет роковое значение для исследования музыки календарных обрядовых песен, [нуждающихся] в точных описаниях обряда и проникновенных объяснениях их исторического смысла. Отсутствие хороших общедоступных работ по их истолкованию было, надо полагать, одной из главных причин неудовлетворительности собирательской работы, невысокого качества описаний. Вследствие же того, что исследования, охватывающие поэтическую сторону календарных обрядовых песен, немногочисленны и во многом устарели,— попытки уяснения эстетической и этической ценности напевов этих песен в связи с их поэтическим содержанием и этосом [2] обрядовых действий могут быть лишь робкими и неуверенными.

---

[1] Популяризацию не следует смешивать с предельной краткостью изложения, предельной доступностью издания по размеру и цене. Популярное изложение того, что написали об обрядах и обрядовых песнях А. Потебня, А. Веселовский, Е. В. Аничков, совершенно необходимо; в то же время их исследования не могут быть краткими, тем более что они не могут быть преподаны без критических добавлений.

[2] Этос *(греч.)* — вера в моральную силу музыки. Платон и Аристотель развили учение об этосе в широкую философскую систему о влиянии музыки на формирование характера человека.— *Прим. сост.*



К. В. Квитка в 20-е годы

К. В. Квитка в последние годы жизни

В известном старом большом труде крупного филолога А. А. Потебни «Объяснения малорусских и сродных народных песен»[1], посвященном весенним песням и колядкам, рассыпано множество мыслей также о русских календарных песнях; эти мысли не систематизированы и не сгруппированы даже в указателе. Толкования Потебни сами часто нуждаются в толковании! Они изложены крайне поспешно, беспорядочно; увлечения его не вполне объясняются господствовавшими в то время теориями: еще перед тем, как он написал названный труд, в начале его деятельности ему был сделан упрек в том, что он «придает слишком много значения случайному сходству и слишком мало, в свою очередь, обращает внимания на специальные условия народа <...> при обозрении разнообразных и перепутанных суеверий и обрядов славянских <...> выбирает он то, что подходит к предвзятой идее <...> Отсюда оставление в стороне и <...> субъективное объяснение того, что опущено быть не может <...>»[2]. Воздействие этого упрека незаметно в литературоведческих работах и до настоящего времени; опущение того, «что опущено быть не может», вполне обычно в публикациях разных авторов об обрядах и обрядовых песнях и имеет характер не столько намеренного приема пропаганды излюбленных стройных и простых схем, сколько инертности мышления.

Бесспорно, в трудах А. А. Потебни о народных песнях много неопровержимого и весьма поучительного. Упорядоченное и стилистически улучшенное изложение этих трудов даже теперь, по истечении более полустолетия, необходимо; снабженное новыми комментариями и поправками, соответствующими нынешнему уровню науки, оно могло быть указано учащимся для самостоятельного чтения. В таком виде, в каком мысли Потебни обнародованы им самим, они обязательно должны изучаться исследователями-филологами, но требовать их изучения от музыковедов, тем более от учащихся музыкантов — нельзя; педагогически ясное краткое суммирование их в рамках настоящей работы невозможно.

«История литературной жизни одного какого-нибудь народа тоже требует целой жизни. <...>.

Чтобы вполне понять и оценить народ в том, что составляет его личность, его самобытность, нужно самому сделаться народом, вжиться в него, акклиматизироваться в нем, если вы не родились в его среде, перенять его странности и привычки. Общностями тут отделаться нельзя; заключения о цельности развития, об общем характере народной жизни — если он

---

[1] Ч. 1—2. Варшава, 1883, 1887.

[2] Из рецензии П. А. Лавровского на работу А. А. Потебни «О мифическом значении некоторых поверий и обрядов». «Чтения в Обществе истории и древностей российских». М., 1866, кн. 2, отд. 5, с. 98.

есть — должны стоять в результате длинного ряда микроскопических опытов, не быть точкой отправления; иначе предстоит опасность принять свой собственный взгляд за факт. Чем цельнее иногда является народная жизнь, тем осторожнее и кропотливее должно быть изыскание, чтобы внешнюю стройность развития не принять за внутреннюю связь явлений. <...> Хорошо, если удастся пережить в себе хоть одну народную жизнь»[1].

Редкий критик, обращая внимание на слабую сторону того, что в трудах Александра Веселовского относится к старым русским обрядам и обрядовым песням, мог бы найти более впечатляющие слова для определения того пути, по которому Веселовский не пошел. Но эти впечатляющие слова написал сам Веселовский в начале своей научной деятельности.

Продолжим отыскивание прекрасных принципиальных указаний в работах Веселовского. Он сознавал, что нужно прежде всего «собрать материал для методики истории литературы, для индуктивной поэтики, которая устранила бы ее умозрительные построения»[2]. «<...> Обобщение можно назвать *научным,* разумеется, в той мере, в какой соблюдена постепенность работы и постоянная проверка фактами и насколько в вашем обобщении не опущен ни один член сравнения»[3].

«...Новое, подлежащее наблюдению, является мерилом старому, пережитому вне нашего опыта. Прочные результаты исследования в области общественных, стало быть, и историко-литературных явлений, получаются таким именно путем. <...> [В] старине мы ищем <...> обобщений, к которым манит ее видимая законченность, хотя сами мы живем в ней наполовину. Это и дает нам право голоса и проверки. <...> Мы конструировали религиозное миросозерцание первобытного человека, не спросившись близкого к нам опыта, объектом которого служит наше простонародие, служим мы сами. <...> Прогресс в области мифологической и лингвистической наук зависит от проверки систем, построенных на фактах исторического прошлого, наблюдениями над жизнью современных

[1] А. Н. Веселовский. (Извлечение из отчета о заграничной командировке). «Журн. Мин-ва нар. просвещения», ч. 117. СПб, 1863, февр., отд. 2, с. 157—158; то же в его книге «Историческая поэтика». Л., 1940, с. 389—390.

[2] А. Н. Веселовский. Из введения в историческую поэтику. «Журн. Мин-ва нар. просвещения», ч. 293. СПб, 1894, май, отд. 2, с. 21; то же в его книгах «Собр. соч.», т. I. СПб., 1913, с. 31, и «Историческая поэтика». Л., 1940, с. 54.

[3] А. Н. Веселовский. О методе и задачах истории литературы как науки. «Журн. Мин-ва нар. просвещения», ч. 152. СПб, 1870, ноябрь, от. 2, с. 5; то же в его книге «Историческая поэтика». Л., 1940, с. 45.

суеверий и говоров. То же в истории литературы <...>». Вместе с тем Веселовский тут же указал на примере одного из важнейших вопросов истории мировой литературы — гомеровского вопроса, что ученые не приходили к истине, когда наблюдения над позднейшей жизнью народной поэзии лишь «внешним образом приравнивали к условиям ее древнейшего проявления»[1].

Вопреки своему предначертанию Веселовский «не пережил в себе» русской народной жизни в такой мере, в какой было бы нужно, чтобы самому понять народное обрядовое поэтическое творчество и помочь другим понять это творчество. В его работах, касающихся русских обрядовых песен, «точкой отправления» были именно «заключения о цельности развития», сделанные на основании нерусского материала. Стремясь создать «индуктивную поэтику», он не стремился к тому, чтобы умножить научно-доброкачественные наблюдения над «современной жизнью обрядов». Нет данных, из которых видно, чтобы он сокрушался о том, что приходится пользоваться наблюдениями недостаточно точными, не вполне достоверными, необстоятельно записанными.

В литературе об Александре Веселовском содержится подробная справка о поездке его в студенческие годы в Новгородскую губернию, но заметки его, старательно воспроизведенные в этой справке, не импонируют — они показывают, что на пути, им возвещенном, был сделан лишь незначительный шаг[2]. Дальнейших шагов, по-видимому, им не было сделано, если разуметь здесь непосредственные наблюдения над крестьянским бытом, хотя бы ограничивающиеся лишь тем, что в этом быту имеет ближайшее отношение к поэтическому творчеству. Во всяком случае, нет указаний на то, чтобы Веселовский в течение своей жизни получил или хотя бы хотел получить живое представление о народных обрядах где-нибудь на месте. Незаметно даже то, чтобы [он] хотя бы обстоятельно ознакомился пусть с невысококачественными имеющимися в литературе материалами по русским обрядам, исторический смысл которых он брался истолковывать путем сравнения с обрядами нерусскими.

Из-за отсутствия новых трудов учебники и энциклопедические словари до сих пор указывают на старый труд Е. В. Анич-

[1] А. Н. Веселовский. Из введения в историческую поэтику. В кн.: А. Н. Веселовский. Историческая поэтика, 1940, с. 55.

[2] См. предисловие Г. С. Виноградова к статье А. Н. Веселовского «Из Новгородской глуши» — в кн.: «Советская этнография». Сборн. 2-й. М.—Л., 1939, с. 11—19, а также статью Г. С. Виноградова «Из архива А. Н. Веселовского» — в кн.: «Советский фольклор». Сборн. 7. М.—Л., 1941, с. 161—168.

кова «Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян»[1], но, вероятно, лишь немногим из воспользовавшихся этими указаниями известно то, что сам Аничков позже писал о методологической несостоятельности названного труда. В этом труде, по его позднейшему признанию, он «витал в каком-то неограниченном пространстве времени и народов, без всяких оговорок толкуя о чем-то таком, что стелется по необозримой равнине международного скитания. <...> Тут сказался основной недостаток всех исследований, слишком доверчиво отдающихся очарованию фольклористических «сближений» и «сопоставлений» и вообще всему обычному скарбу не совсем научных принципов, введенных в обращение сравнительным методом»[2]. Признание Аничкова, что критика не могла в его труде «Весенняя обрядовая песня» заметить того, о чем ему пришлось объявить уже в порядке самокритики, имеет [прямое] отношение и к его учителю Александру Веселовскому и его школе[3]. Напоминание о разочаровании в своем исследовательском пути автора крупнейшей работы об обрядовой песне не клонится к пренебрежению и недоверию ко всем сопоставлениям и сближениям, которыми наполнена фольклористическая литература. Хладнокровие и осмотрительность рекомендуются главным образом по отношению к тем указаниям и намекам, авторы которых не связывают себя требованием исторической конкретности.

За последние десятилетия в литературе появились некоторые важные замечания о русских календарных обрядах Д. Зеленина, Е. Кагарова, литературоведческое же изучение связанных с ними песен как будто приостановилось[4]. Критическая сводка учений о смысле обрядов необходима и для целей музыкознания, но было бы совершенно нецелесообразно,

---

[1] Е. В. Аничков. Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян, ч. 1—2,— «Сборник Отд-ния рус. языка и словесности Акад. наук», т. 74, № 2, 1903, с. 1—392; т. 78, № 5. СПб, 1905, с. 1—404.

[2] Е. В. Аничков. Язычество и древняя Русь, «Записки Ист.-филолог. фак-та С.-Петербург. ун-та», ч. 117. СПб, 1914, с. 257—258.

[3] Не всегда ясно, что́ Аничков хотел доказать, приводя тексты песен западноевропейских народов: при чтении начинает казаться, что он свою рукопись сдал в печать в полном виде ради удобства самому пользоваться в дальнейшей работе в печатном виде выписками, сделанными им из разных источников. Это, конечно, большое удобство для исследователя.

[4] Для изучающего русские поздравительно-величальные песни зимней святочной обрядности подсобное значение может иметь большой труд: P. Caraman. Obrzęd kolędowania u słowian i rumunów. Kraków, 1933. Но с собственно русскими песнями автор его почти не знаком. (Уже после смерти Квитки вышла большая монография В. И. Чичерова, посвященная русским зимним календарным обрядам: В. И. Чичеров. Зимний период русского земледельческого календаря XVI—XIX веков. М., 1957. В ней содержатся и указания на новейшую литературу вопроса.— *Сост.*)

если бы этой работе, требующей сосредоточенности в течение многих лет, посвятил свои силы именно музыковед.

Настоящая моя работа, даже впоследствии дополненная, не сможет, хотя бы в некоторой части, заменить работы специализировавшегося на обрядовых песнях филолога. Сводного обобщающего объяснения смысла обрядов и поэтического содержания песен здесь не имеется. [...]

Календарная обрядность представляет очень важную группу явлений истории культуры; изучение ее требует совместных усилий историков, литературоведов и искусствоведов. Вклад музыковедов в это общее дело должен состоять прежде всего в выяснении вопросов стиля напевов, прикрепленных к обрядовым действиям, и напевов, имеющих иные бытовые функции. Специальная задача музыковедов-фольклористов — создать высококачественную звукозапись образцов совместного пения лиц разных возрастов и, пользуясь этим материалом, [...]выяснять стилистическое соотношение, во-первых, обрядовых песен магического по их словесному содержанию характера, во-вторых, обрядовых песен иного содержания и, в-третьих, песен иных разрядов. Когда в этом будут достигнуты солидные результаты, станет возможным путем сравнения образцов и расспросов, производимых с достаточным опытом, о прошлой практике, выяснить стилистические изменения, происходившие при проникновении в обряд песен, бывших прежде необрядовыми, [...] и песен магического характера, к которым привносились песни нового содержания.

Если удалось установить характерные стилевые поэтические и музыкальные признаки тех календарных песен данной местности, которые, по наблюдениям и воспоминаниям, несомненно были связаны с обрядовыми действиями, [...] то наличие этих признаков в песне, стоящей под вопросом, дает основание рассматривать ее вместе с обрядовыми. Кроме того, устанавливаемая музыкально-стилистическая близость дает основание предполагать, что на данный напев некогда пелась песня обрядовая с поэтической стороны, или что может быть разгадан обрядовый смысл слов, с какими ныне соединен напев и какие с первого взгляда кажутся не имеющими обрядового характера. Исследовательская работа в таком направлении еще не произведена, и поэтому никаких школьно-определенных положений по данному вопросу дать нельзя[1].

Лишь после того, как фольклористами будет сделано все возможное для документации такого рода, получат до некото-

---

[1] Необходима высококачественная звукозапись, дающая возможность воспроизводить, с достижимой на современном уровне техники степенью точности, окраску звука и все поддающиеся фиксации особенности исполнения. Для познания стиля недостаточна фиксация музыкальным письмом, как и все данные, воспринимаемые зрением, а не слухом.

рой степени смысл последующие усилия тех историков, которые углубляются в проблемы музыки отдаленнейших эпох, считают возможным их разрешение и в своей исследовательской деятельности обращаются к фольклорному материалу. Может быть, среди них появятся такие, которые поймут, что, занимаясь этими проблемами, необходимо слушать то, что еще возможно услышать из имеющего отношение к этим проблемам,— слушать неоднократно в спокойной обстановке, дающей возможность прочувствовать слышимое и вдуматься в него.

Воспроизведение того, что звучало сотни и тысячи лет тому назад, уже невозможно, но наиболее архаическое из звучащего ныне и доступного слуховому познанию убедит их в ошибочности или малоценности представлений, какие у них складывались на основании нотных знаков, когда они, оживляя эти знаки своим воображением, обходились без того, что дает реконструирующему воображению историка непосредственное слушание или хотя бы слушание хороших фонограмм.

Начертанное в начале настоящего рассуждения логическое деление на четыре разряда не должно внушать идеи приблизительной равномощности этих разрядов в смысле места, занимаемого каждым из них в народном быту в настоящее время. В этом смысле четырехчастная схема соответствует состоянию песенной культуры русского народа или, по крайней мере, некоторых территориально и социально определенных его частей в историческую эпоху, начало которой не угадывается, конец же, на основании многих наблюдений в различных местностях, можно грубо, обобщенно и условно отнести к 1930 году. При этом, однако, есть сведения, что кое-где обряды и обрядовые песни до последнего времени существования даже обогащались [1].

Ныне в народном музыкальном быту господствуют песни, относимые в определенной выше схеме к четвертому разряду: отмирают песни, относимые к первому и третьему разрядам, отмирает календарный принцип в бытовании песен, отнесенных ко второму разряду; таким образом, постепенно исчезает основание для выделения этого разряда, отходит в небытие и самый материал. Объединение материала четвертого разряда нужно лишь для удовлетворения требования логики о применении единого принципа при каждом делении. Но когда мы изучаем музыкальный быт и силимся вчувствоваться в произведения, логически относимые к четвертому разряду, это объединение не представляет удобства, не приносит пользы. Материал этого разряда распадается на весьма разнородные группы, и некоторые из этих групп весьма мощны. Применяя к ним термин следующей степени классификации, например р о д, приходится напоминать, что этот термин, логически указывающий на более дробное деление, не должен вызывать представления о сравнительной маломощности материала, который приходится группировать, пользуясь определением того или иного «рода» [1].

[1] Не без основания полагают, что в древности обрядовые песни решительно преобладали над необрядовыми. Однако мнение, что некогда была эпоха исключительно обрядовых песен, не может быть принято без возражений.

*

Для обобщающих суждений о напевах календарных н е о б р я д о в ы х песен пока нет сколько-нибудь достаточных данных. К названному разряду приходится отнести песни, по обыкновению исполняющиеся во время такого-то народного празднества, но ни по поэтическому содержанию, ни по стилю исполнения не принадлежащие к празднеству или к периодическим работам. В поэтическом содержании песен этого разряда иногда, но далеко не всегда, замечаются черты, которыми объясняется приурочение к обряду или работам; вместе с тем ясно, что эти песни созданы не в процессе развития самого обряда и не имеют с ним внутренней смысловой связи, что попали в обряд вследствие ассоциаций, логически, психологически и исторически малоценных. Иногда ассоциация вызывалась даже не элементами содержания песни, представляющими внешнее случайное сходство с элементами обряда, а каким-нибудь случайным обстоятельством [2]. Продолжительность существования таких песен в качестве календарных, вероятно, не могла идти в сравнение с продолжительностью жизни календарных обрядовых песен в собственном смысле.

Внеобрядовое происхождение песен, о которых идет речь, обнаруживается иногда (чаще в белорусских и украинских областях) при стилистическом сравнении их с обрядовыми песнями, так сказать, коренными, причем отличие ясно выступает даже при изучении нотных записей без выслушивания подлинного исполнения или хороших фонограмм. Но весьма

[1] Термин «род» в том смысле, в каком он здесь употреблен, в современной русской музыковедческой литературе вытесняется французским словом «жанр». По моему мнению, для целей стилистического разбора полезнее было бы сохранить прежнее значение, в каком слово «жанр» употреблялось в русской искусствоведческой литературе. [...]

[2] Например, во время годового празднества или сезонных работ вспоминали, что год тому назад пришедший в село к празднеству или к работам человек из другой местности или своей же, вернувшийся из отлучки, принес такую-то песню: возникало обыкновение петь эту песню из года в год в соответствующую пору.

сложный вопрос о том, существуют ли отличительные стилистические черты, объединяющие календарные необрядовые песни хотя бы одной какой-либо местности, не может быть решен на основании имеющихся в настоящее время данных. Если таких черт не обнаруживается в том, что может быть изображено нотными знаками, нельзя наперед отрицать, что их нет в способах извлечения звука, вообще в том, что записью не отмечено или не может быть записью отмечено. Одна и та же лирическая песня в одной местности может бытовать как календарная, а в другой местности как свободная от календарного прикрепления [1].

II

В учебниках истории русской и украинской музыки ознакомление с народной музыкой предпосылается в целом изложению того, что нам известно о средневековой церковной музыке восточных славян. Такой план, согласный с обычным планом учебников истории русской литературы, способствует укреплению преувеличенного общего представления о древности народных напевов, записанных в последние века,— представления о том, что если не те в точности музыкальные формы, в каких звучали народные песни восточных славян во время записи, то, по крайней мере, общие черты, какими характеризуются записанные песни, сложились у них еще перед распространением христианства и письменности[2].

В планировании трудов по истории музыки славянских народов можно допустить предоставление начального места не народной музыке в целом, а именно обрядовым песням — собственно тем из них, в которых нет ясных признаков принадлежности к христианской культуре или зависимости от нее. Но при этом нужны оговорки, что и после введения христианства нехристианские обряды долгое время могли не только сохраняться, но даже развиваться и обогащаться, обрядовые песни и их напевы могли сочиняться и изменяться.

Если считать возможным на основании имеющихся недостаточных данных восстановить в воображении светское музыкальное искусство, существовавшее у восточных славян в минувшие века, и строить нечто полезное для истории музыки, то напевам обрядовых песен, хотя они в значительном количестве известны лишь в записях последней трети XIX века и по записям XX века, должно быть несомненно отведено одно из первых мест среди материалов для этого строения. Но для того, чтобы какой-то образец народной мелодии, известный нам по записи XIX—XX веков, счесть памятником, по чертам которого можно было бы судить о музыкальном искусстве первых веков документированной истории восточных славян, недостаточно ссылаться на дохристианский характер обряда, к составу которого принадлежит изучаемая мелодия, и на отражение дохристианских верований в поэтическом содержании песни, исполнявшейся на эту мелодию. Нужны еще другие подкрепляющие данные.

Одно из наиболее прочных оснований для исторического приурочения мы имели бы в том случае, если бы области распространения выясняющихся типов напевов календарно-обрядовых песен совпадали с областями, приблизительные границы которых можно было бы определить при изучении политических, экономических и культурных связей внутри общей территории расселения восточных славян в разные исторические эпохи. Исторически направленная мысль может в первую очередь устремиться на области различно консолидировавшихся в разные эпохи восточнославянских этнографических групп, получавших, так сказать, официально принятые в литературе имена или лишь народные клички.

Исследователь, убежденный в том, что даже в раннем средневековье у восточных славян существовала музыка (в смысле, заключающем установившиеся фиксированные — конечно, с известным простором — интервалы и выработанные, установившиеся ритмические формы), существовали песни, хотя бы понимаемые как потоки вариантов, должен поставить себе вопрос: имеем ли мы право представлять эту средневековую музыку как единую, то есть как выявляющуюся в одних и тех же типах, однородных на всем пространстве тогдашнего расселения восточных славян? Этот вопрос, естественно, связывается с вопросом о степени однородности той народной музыки, которая зафиксирована в XIX—XX веках, и о географическом размещении позднейших устанавливаемых нами признаков ее в тех пределах, в каких нынешнее восточнославянское население может считаться средой, унаследо-

---

[1] Распределение материала в сборниках народных песен и порядок, в каком он рассматривается в исследовательских трудах и учебниках, нередко обнаруживает склонность авторов к расширению понятия календарных обрядовых песен за счет песен, которые при последовательном применении термина в строго ограниченном смысле следовало бы отнести к календарным необрядовым. По-видимому, момент обрядности усматривается уже в самом установлении и соблюдении правила, что ежегодно в такое-то время следует петь такие-то песни.

[2] Положение о сравнительно очень большой устойчивости и об относительной древности напевов обрядовых песен прочно вошло в научный обиход. Конечно, как бы ни закрепилось оно в умах, не следует применять его слишком огульно ко всем обрядовым песням и ко всем элементам их позднейших форм, к каждой детали в способах сочинения — воспроизведения.

вавшей по прямой преемственной линии местные культурные различия соответствующих групп средневекового славянства [1].

Карта распространения элементов народной музыкальной культуры в XIX—XX веках не составлена, и материалов для географии их собрано слишком мало. Между тем вряд ли можно выдвинуть более надежный способ проверки предположений о средневековой светской музыке, чем способ сравнения данных этой географии с историческими исследованиями (или хотя бы намечаемыми экономическими областями), территориями древнерусских «земель», княжеств и позднейших политических и административных образований.

Если область распространения какого-то изучаемого типа обрядовых песен совпадает с конфигурацией населенных пунктов, экономически и политически связанных между собой и тяготевших к какому-то центру в какую-то [историческую] эпоху [...] — мы будем вправе полагать, что эпоха таких именно связей и тяготений и была эпохой, когда исследуемый тип напевов окреп и интенсивно распространялся. Возникновение типа мы отнесем к этой именно эпохе или к более ранней, но не к более поздней. Если бы этот тип принадлежал к кругу музыкальных навыков иных эпох — тех, когда георафическое направление политических и хозяйственных связей было иное,— область распространения его была бы иная [2]. [...]

Если устанавливаемая фольклористическими разысканиями граница распространенности такого-то типа напевов приблизительно совпадает с существовавшей до известного времени границей, затруднявшей сношения, мы догадываемся, что формирование и полная жизнь этого типа происходили до этого времени; после же того, как граница перестала существовать или перестала быть препятствием, дальнейшее распространение типа обрядовой песни не произошло или потому, что за прежней границей успел слишком прочно утвердиться иной

[1] Мы здесь имеем в виду районы, славянское население которых не подвергалось массовым перемещениям с раннего средневековья, и те позже населенные славянские районы, из которых каждый, согласно достоверным историческим сведениям, был в основном колонизирован людьми, происходившими из определенного района средневековой оседлости, а не людьми, происходившими из различных несмежных районов и приносившими различные культурные традиции, слившиеся на новом месте уже относительно не так давно.

[2] Следует оговориться, что есть случаи резкого несовпадения пределов распространения элементов музыкальной народной культуры, например, с границами губерний. Объяснение в перевесе других тяготений над тяготением к губернскому городу можно искать в том, что данный элемент музыкальной культуры к моменту возвышения губернского центра уже не представлял ценности для тех социальных групп, представители которых встречались в губернском городе, и т. д.

удачно создавшийся тип, или потому, что к моменту, когда потеряла значение граница, самый обряд настолько утратил актуальность, что иссяк интерес к обновлению музыкального оформления песен, прикрепленных к обряду.

Усматривать хронологическое указание для типов напевов мы можем также в случае, когда, несмотря на разобщение населения вследствие появления несуществовавшей раньше политической границы, изучаемый тип сохранился по обе стороны границы. В этом случае мы имеем также основание относить зарождение и фазу расцвета типа ко временам, предшествовавшим установлению границы. (Потерять значение для общения людей может и физическая граница.) [1]

Вполне самостоятельно музыковеды-фольклористы могут установить «ареалы распространения» типов напевов и элементов их формы. (Это возможно лишь для последних десятилетий.) Историки культуры обычно ставят вслед за установлением ареала распространения вопрос об «ареале формирования» типа.

Устойчивость песенного типа состоит не только в длительности его существования — долговечностью отличаются и некоторые странствующие типы, сохраняющие популярность в местах более позднего их появления, после забвения их в местах прежнего бытования,— но и в приблизительном сохранении наиболее широких границ, достигнутых в эпоху исторического оптимума для данного типа. При допущении того, что «ареал распространения», установленный для недавнего времени фольклористическими методами, оставался стабильным с момента достижения максимальных его пределов, можно искать в устанавливаемых пределах «ареал формирования» (эпоху формирования, пути и способы распространения), но делать это одними фольклористическими методами уже никак нельзя. Для этого необходима совместная работа музыковедов-историков и музыковедов-фольклористов с помощью историков, предметом занятий которых служит расселение восточных славян, экономические, политические и культурные связи различных районов территории этого расселения, изменения, происходившие в тяготениях к экономическим и культурным центрам, увеличение и уменьшение их периферии

[1] Поскольку для соображений о политических и хозяйственных отношениях территориальных групп восточных славян в разные исторические эпохи положительные данные в большем или меньшем объеме существуют, а для соображений об эпохах развития народного музыкального искусства положительных данных нет, приходится надеяться на успешность попыток использования результатов исследований ~~по~~ истории хозяйства в исследованиях по истории музыкальной культуры и даже самой музыки.

в древние и в новые эпохи, направления путей сообщения.

С другой стороны, если в отыскании данных для изучения изменения территориальных, экономических и культурных связей историки будут принимать во внимание, между прочим, и [описанные здесь] результаты исследований [музыковедов-фольклористов], то это послужит к проверке и укреплению их выводов.

Обычный ныне способ познания народного творчества [...] таков: факты и явления, запечатленные в какой-либо местности, вносятся в общий инвентарь и общую характеристику фольклора данного народа без установления географических пределов их бытования, и этой общей характеристикой оперируют при сравнении с фольклором других народов. Строят схемы исторического развития, соединяя одной линией развития данные, собранные в различных пунктах территории исследуемого народа, часто выхватывая и сплетая еще и факты культуры иных народов, имеющих иногда лишь внешние сходства. Этот способ построения основывается на убеждении, высказываемом или обнаруживающемся без прямого высказывания, что все этнографические ценности, собранные в различных пунктах нынешней территории данного народа, были некогда общим достоянием народа на всей территории его расселения; если они не найдены в каких-либо местностях, это объясняется только забвением без исследования причин, по каким должно было именно в таких-то местностях произойти забвение. Такой упрощенный способ исторического познания и преподавания упорно продолжается до сих пор.

В литературе о народном творчестве — к сожалению, нередко и даже обычно — факт, замеченный в одной местности, трактуется как общерусский, общеукраинский, общебелорусский. Истинные границы области распространения его не выясняются и без проверки считаются совпадающими с нынешними этническими областями русской, украинской, белорусской. Если при этом давность факта, о котором идет речь, относят — пускай в его архетипе — к дохристианской эпохе или к культуре Киевской Руси, возникает целесообразность, которая тоже игнорируется: этническая группировка восточных славян в те отдаленные времена не совпадает с нынешним делением на названные три большие группы.

Диалектологические карты безусловно полезны для попыток построения истории народной музыки восточных славян, но современные языковые и диалектные отличия в пределах восточнославянской этнической области не такого рода, чтобы они могли сами по себе обусловить отличия музыкальных явлений. Они даже не настолько значительны, чтобы служить препятствием к распространению песен по всей этой языковой области; слова песен легко переделываются при переносе из одной восточнославянской языковой или диалектной области в другую или переносятся без перевода[1]. Значение языковых отличий внутри общей восточнославянской области для истории музыки заключаются не столько в том, что эти отличия могут служить непосредственной преградой для распространения песен, сколько в том, что инерция языковых и диалектных отличий, самых тонких и малозначительных, свидетельствует о существовании в прошлом физических, политических и хозяйственных препятствий для тесного постоянного общения, сглаживающего языковые отличия. Вот эти-то препятствия первого порядка, а не вторичные диалектные, должны были в свое время затруднять и распространение достижений в музыкальном искусстве. Пользование данными диалектологии усложняется тем, что историку музыки нужно принимать в соображение не просто границы, проводимые четко или нечетко на диалектологических картах, но и данные исторической диалектологии, добываемые из письменных памятников.

Крайне упрощенная концепция, часто проглядывающая в литературе, утверждает существование некогда единой восточнославянской народной поэзии и музыки; существующие же ныне различия — позднейшего происхождения. В наибольшей чистоте черты древней общей восточнославянской песни сохранились у русских; развитие украинского народного творчества несколько отклонилось от общего восточнославянского процесса под влиянием западноевропейским и особенно польским.

Общие восточнославянские особенности—прежде всего замечательное восточнославянское полногласие—позволяют, конечно, сделать вывод о существовании в отдаленном прошлом эпохи теснейшего культурного общения славян, консолидировавшихся как восточная группа, и при предположении, что в эту эпоху существовала уже песня и музыка в нынешнем смысле, возникает сама собой идея об исконном восточнославянском единстве поэтического и музыкального искусства.

Легко представить себе, что при достаточной густоте населения, обусловившей черты языковой общности, указывающей на относительную, по крайней мере, однородность культуры в других сферах, кроме языковой, всякий песенный тип, создавшийся в той или иной местности внутри восточнославянского мира в прикреплении к известным обрядам (в случае расчлененности обряда прикрепленный к одному из его моментов), беспрепятственно распространялся по всей области

[1] В этих случаях поющих обычно не смущает, что они не все слова понимают; иногда им кажется, что они правильно понимают слова другого восточнославянского языка или диалекта. В средние века положение было в общем такое же.

расселения восточных славян, пока он не вытеснялся, в качестве приуроченного к тому же обрядовому моменту, другим типом, побеждавшим опять-таки на всей территории восточного славянства. Исконное единство песенного творчества при этом состояло бы в том, что в этой стадии в каждом отрезке времени господствовало несколько песенных типов, общих для всего восточного славянства (не в смысле точной синхронности появления и отмирания во всех участках территории). Однако материалами известных до сих пор в литературе обрядовых песен идея исконного единства поэтического и музыкального творчества не может быть подкреплена.

Географическое распространение песен и их напевов, несомненно, было процессом весьма сложным; многообразны были пути распространения, многообразны были и преграды на этих путях.

Территория восточных славян, не компактная в настоящее время, была гораздо менее компактна в средние века. В процессе распространения песенных типов затруднением было, как это мы представляем себе, и незаселенность значительных площадей внутри общей (нестабильной) восточнославянской территории, и принадлежность населения значительных внутренних пространств к иным языковым группам, и в том числе, частично,— к иным культурам.

Процесс ассимиляции неоднородных этнических групп с восточными славянами происходил, как можно заключить по аналогии с процессами, наблюдавшимися недавно и наблюдающимися в настоящее время, по-разному в различных местностях. Отдельные группы, некогда неславянские, в этом процессе оказались, весьма вероятно, мало восприимчивыми к обрядам восточных славян или хотя заимствовали обряды, но оставались равнодушными к собственно музыкальному песенному их оформлению или были неподготовлены к усвоению песенного элемента обрядов вследствие иного характера их предшествующей культуры. Завершением ассимиляции обычно считается окончательный переход на иной язык, исчезновение прежних отличий в семейном укладе, в жилище, одежде, но собственно песни и особенно их напевы при этом не принимаются во внимание.

Во многих случаях причина отсутствия обрядовых песен вообще или обрядовых песен известного типа в той или иной местности внутри области их распространения, весьма возможно, была та, что население этих местностей сравнительно долго было неславянским. Усвоение чужих обрядовых песен происходит на сравнительно высокой степени психической ассимиляции, а эта степень была достигнута не очень давно — уже в такое время, когда обряд и связанные с ним песни перестали казаться делом обязательным, по-настоящему нужным, важным и серьезным: неусвоение их не имело в

глазах соседних славян значения признака отчуждающего, вызывающего презрительное или недружелюбное отношение. В это время ассимилирующиеся группы уже ничего не теряли в общественном мнении от того, что не довели своей культуры до тождества именно в той области, которая нас здесь интересует.

Мы не можем сразу разгадать всех причин того, что, как выясняется при обозрении опубликованных записей и устными расспросами, в географическом распространении разных разрядов песен обнаруживаются пустынные пятна не только на окраинах, но даже и внутри старой области расселения восточных славян. Кроме причины, о которой только что была речь, несомненно существовали и иные. Забвение разъясняет случаи, когда пустынная, в отношении обрядовых песен, местность очутилась в сфере индустриализации. Но это объяснение оказывается несостоятельным, когда такая местность во всех отношениях являлась «глушью» «медвежьим углом», как бы заповедником всякой иной бытовой архаики, крепко держала иные традиции. Привлекать здесь к объяснению забвение и этим ограничиваться — просто леность научной мысли. Но будет очень глубоким и остроумным более простое, однако до сих пор, кажется, в литературе не предлагавшееся объяснение, что многие из «глухих» местностей были «глухими» исстари, что обрядовые песни искомых типов, как и многие другие вообще распространенные песни, не вошли в быт этих углов потому, что представляли высокие для своей эпохи достижения, какие в ту эпоху не были равномерно распространены, как не распространены равномерно и в настоящее время все достижения современной художественной культуры. Это объяснение, конечно, не обнимает всех случаев, следует искать и иных объяснений, но оно по крайней мере не представляется столь очевидно несообразным, как обычное.

В отдаленной древности, возможно, существовали, как и позже, очаги художественного творчества и периферийные в отношении таких очагов местности, куда лучи этого творчества проникали слабее. Очаги песенного творчества, по-видимому, были как в политических и торговых центрах, так и в уединенных местностях, где находили убежище и преследуемые, неблагосклонно трактуемые или спасающиеся группы, в которых были и личности поэтически и музыкально одаренные.

Вдали от официальных центров должны были дольше сохраняться зародыши художественного творчества языческой эпохи — и не только сохраняться, но и давать ростки. Там должны были скрываться волхвы и певцы языческой эпохи, не приспособившиеся к христианству, не ставшие на путь восхваления князей, «неспокойные» творческие индивидуумы, у которых возникали «еретические» и политические оппозиционные идеи.

Впрочем, наблюдающийся факт убогости песенной культуры нескольких местностей, отличающихся бытовым консерватизмом, может получить и иное объяснение, кроме исходящего от предположения о вековой творческой отсталости: в некоторых из этих местностей, может быть, некогда существовало оригинальное творчество, но оно действительно пришло в забвение потому, что создавалось и культивировалось в идеологической среде, обреченной историей, изолировавшейся и долго не применявшейся к побеждавшим течениям. В конце концов идеологическая ассимиляция должна была наступить, но песенное творчество обособлявшихся групп в общем присоединялось к тому, которое оказалось более жизнеспособным, уже в такое время, когда собственно календарно-обрядовые песни утрачивали прежнюю бытовую мощность, когда песни, созданные в стороне от течения, ставшего главным, идейно обветшали и потеряли всякий смысл, а исполнение календарных песен, утвердившихся на главных открытых аренах, перестало быть законом.

Происхождение пустынных пятен на карте распространенности календарно-обрядовых песен могло быть связано не только с первоначальной иноплеменностью обитателей, но и с различными социальными процессами в исстари [славянской среде][1]. Границы распространения песенных типов внутри территории расселения восточного славянства явно существуют. Это факт, требующий уточнения; желательно и объяснение его исторических причин. В трудах о народном творчестве обычно или существование этих границ игнорируется, или границы без проверки считаются совпадающими с нынешними этническими областями русской, украинской, белорусской.

Когда тип, встретившийся в одном пункте или в небольшой местности, и все подмеченные в нем черты объявляются национальными, ошибочность такого определения обычно нетрудно сделать очевидной. Но и в случае, когда такой тип скромнее объявляется областным, следует проверять, не поспешно ли дано такое определение.

Во-первых, в подобных определениях почти всегда подразумеваются позднейшие границы называемой области; на самом же деле тип, может быть, и был областным, но в смысле

[1] Если изложенные здесь предположения будут отвергнуты и даже осмеяны с заменой иными надлежаще обоснованными или по крайней мере более вдумчивыми, лучше вникающими в сложность и многообразие исторического процесса, я буду искренне рад. Но вряд ли кто-нибудь будет испытывать удовольствие от бесперспективного продления нынешнего состояния инертности музыкально-исторической мысли, не отказывающейся от суждений о ранних стадиях развития славянской песни, но избегающей при этом требуемого напряжения.

существовавшей в какую-то историческую эпоху хозяйственной и культурной области: и историческую область, и историческую эпоху еще нужно определить. Во-вторых, исследуемый тип может быть занесен из иной области и в данной области имеет лишь незначительное территориальное распространение.

Переселения больших масс, приводившие к возникновению новых центров и новых экономических и культурных областей, уже подразумевались в том, что сказано выше. Но не следует пренебрегать также сохранившимися историческими сведениями о переселении небольших групп. Такие переселения, не приводя к изменению сложившихся областей, должны были обогащать культурное достояние области вселения, а в это достояние включаются народные празднества и связанные с ними песни.

Заносы песен происходили и при передвижениях временного характера, связанных с отхожими промыслами, уходом на сельскохозяйственные работы, сплавом леса по рекам и т. п., а также с размещением войск в мирное время и с военными действиями. Для территориального распространения собственно календарных песен такие временные передвижения не могли иметь большого значения, однако совершенно игнорировать эти передвижения нельзя. Обычное для различных эпох направление этих передвижений следовало бы знать и иметь в виду при будущих попытках исторического объяснения карты распространения типов календарных обрядовых песен[1].

Сказанное о сравнительно малом значении временных передвижений для территориального распространения календарно-обрядовых песен относится лишь к позднейшим временам, когда эти песни стали уделом лишь сельского слоя и в самом этом слое перестали импонировать в такой степени, как раньше. В прежние времена календарные обрядовые песни могли не только распространяться постепенно от одного населенного пункта к близкому (хотя иногда и не к ближайшему) и так далее, но и переноситься сразу на далекие расстояния — иногда непосредственно от одного политического и хозяйственного центра к другому — благодаря сношениям, происходившим в более подвижных группах: в правящей среде, в военной, торгово-промышленной, ремесленной[2].

[1] Такую карту еще удалось бы составить (конечно, лишь для конца XIX и начала XX столетия), если бы собиранием материалов специально занималось несколько исследователей.

[2] Необходимость постоянно иметь в виду деятельность подвижных организующих групп чрезвычайно усложняет разрешение проблем истории музыкальной культуры.

Неослабная историко-географическая устремленность исследовательской мысли не обеспечивает, конечно, безошибочности исторических построений в области народного творчества. Но господствующее ныне равнодушие к вопросу об областях распространения песенных типов и выяснению границ этих областей, привычка делать обобщения и создавать исторические теории, охватывающие огромные пространства без внимания к различиям внутри этих пространств, неизбежно сразу, непосредственно уводят мысль в сторону от истины.

Литература о народном творчестве пестрит очевидными неправильностями, происходившими от пренебрежения к географической точности[1].

Настоящая работа — фольклористическая, и в ней не содержится исторических построений, требующих углубления в документы общей истории, критики ее источников. Это дело историков и историков-музыковедов. Музыковеды-фольклористы должны для этого дела доставить самое важное — привести в известность и систематизировать с особым вниманием к географическому распространению собственно музыкальные памятники, то есть записи напевов.

Обязанность фольклористов выяснять исторический процесс ограничивается тем небольшим предшествующим исследованию отрезком времени, по отношению к которому возможно применение собственно фольклористических методов исследования. Проблемы отдаленного исторического прошлого фольклористы должны осознать и непрестанно иметь в виду при собирании и систематизации образцов народной музыки; они имеют право высказывать попутно и свои исторические предположения в отношении отдаленного прошлого, однако не увлекаясь в затрате времени и сил на аргументацию и опасаясь дойти до той черты, за которой происходит уже перемена научной специальности[2].

---

[1] Придавая первостепенное значение вопросу географии песенных типов, Квитка опубликовал в 1941 году статью «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен» (Белорусские народные песни, сост. З. В. Эвальд. М.—Л., 1941, с. 123—131). Эта статья переиздается в настоящем сборнике.— *Прим. сост.*

[2] Музыковеды, считающие себя фольклористами, пусть не забывают, что, перенеся свои исследовательские усилия на источники общей истории и на письменные памятники истории музыки (в применении к музыке восточных славян это были бы лишь памятники их церковной музыки и памятники светской музыки иных, не восточнославянских народов), они неизбежно обрекают себя на недостаточное знание собственно фольклорного материала.

Едва ли нужно напоминать, что самая тщательная критика источников является первой и необходимой стадией исторического исследования. Упрек в мелочности может быть справедливым по отношению к критике музыкального текста лишь в случае, если доказана малозначительность самого произведения или исследуемых его элементов. Однако напевы обрядовых песен представляют образцы наиболее массового музыкального искусства прошлых веков — образцы чрезвычайной исторической важности, и при их изучении гораздо больше вреда может произойти от игнорирования какой-нибудь детали в способах сочинения-исполнения, какого-нибудь варианта, чем от избытка интереса к каждой вставке, к каждому варианту песен.

Наиболее старинные напевы ограничивались небольшим количеством ступеней звукоряда, и в связи с этим творческая изобретательность развивалась не по тем направлениям, которые характерны для современной композиторской музыки.

Старинное народное музыкальное творчество имело свои довольно богатые средства. Некоторые из этих многообразных приемов сочинения-исполнения могут казаться в настоящее время маловажными деталями, но они были важны для искусства той среды, в которой вырабатывались и применялись, были характерны для стиля той или иной минувшей эпохи.

Необходимо раскрывать эстетические навыки изучаемого мира, а не сортировать факты, руководствуясь критериями современного музыкального искусства.

Если признать, что в трудах по истории музыки славянских народов (в частности, в учебниках) напевам, звучавшим на народных празднествах, должно быть уделяемо несколько страниц или хотя бы несколько строк, то для того, чтобы эти страницы или строки содержали действительно нечто как следует продуманное и обоснованное, нужна предварительная тщательная исследовательская работа не одного фольклориста, длящаяся не один год.

Сказанного об историческом значении календарно-обрядовых песен достаточно для того, чтобы оправдать наибольшую обстоятельность их исследования, в случае если придется отвечать на упреки в чрезмерной потере времени в связи с этим направлением научных интересов.

Комментарии

* Статья «Об историческом значении календарных песен» публикуется впервые на основании копии рукописи, представленной в издательство Г. Кащеевой. Судя по ссылкам на литературу, работа могла быть написана между 1939 и 1941 годами [1].

Придавая изучению народных обрядовых песен первостепенное значение как в области этномузыкологии, так и истории вообще и истории музыки в частности, Квитка уделял этим песенным жанрам очень много внимания. В результате многолетних исследований им был написан ряд работ о календарных песнях восточных славян[2], из которых три, объединенные общностью замысла, издаются в нашем сборнике. Это — «Об историческом значении календарных песен», «Песни украинских обрядовых празднеств» и «Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен»[3].

Первую из перечисленных работ можно рассматривать как «введение» в исследуемую проблематику, в котором обосновано значение календарных песен для истории и этномузыкологии, дана критическая оценка некоторых исторических работ и формулируется методология исследования. Вторая работа — центральная в данном триптихе — посвящена главным образом детальному анализу украинских колядок и щедровок, то есть одному из видов календарных обрядовых песен, в аспекте тех теоретических, методологических и исторических положений, которые были обоснованы в первой работе. В третьей статье, опубликованной впервые в 1941 году, Квитка эскизно решает один из частных вопросов, начерченных крупным планом в предыдущих двух.

Стержневой проблемой работы об историческом значении календарных песен, равно как и остальных двух, является всестороннее обоснование роли географического распространения изучаемых песенных типов для исторических и этномузыкологических изысканий. Хотя этот краеугольный вопрос методологии интересовал Квитку с первых шагов его научной деятельности, как это видно из его первой работы о ритме славянских песен[4], но основоположником мелогеографии (в том числе и музыкальной диалектологии) следует считать Белу Бартока. После появления его работы о венгерской народной песне в 1925 году, в которой определяются четыре основных музыкальных диалекта на венгерской этнической территории[1], вопрос географического распространения песенных типов и отдельных музыкальных явлений, а также музыкальных диалектов, включая картографирование, привлек внимание многих исследователей в странах Европы и у нас[2].

Но все эти работы появились после 1950 года. Следовательно, исследования Квитки в области мелогеографии являются как бы связующим звеном между работами Белы Бартока и теми, которые появились в 50-е годы. Надо, однако, подчеркнуть, что в таком масштабе и в такой широкой исторической перспективе, в каких рассматривается эта проблема Квиткой, никто из исследователей ни до, ни после него ее не разрабатывал. В этом отношении работы Квитки считаются непревзойденными.

Географический аспект этномузыкологических исследований обусловливает у Квитки все остальные вопросы, каковыми являются: ассимиляция, генетическая связь песенных типов и их эволюция, хронологизация в музыкальном фольклоре и др. Для хронологизации фольклора (это вопрос наиболее сложный) он предлагает интересный метод — сопоставление конфигураций песенных типов на музыкально-этнических картах с конфигурациями расселения народов, образования социально-экономических и государственных формаций на исторических картах. Учитывая консервативность традиционных календарных обрядовых песен, Квитка считает, что картографирование песенных типов может дать конкретный материал для исторических наук. Так, например, образование так называемых «пустых мест» на карте восточнославянских типов календарных песен может указывать на ассимиляцию в данных местах неславянского населения[3].

Большое значение имеет выдвинутый Квиткой принцип функционального определения песенных жанров. Главным критерием такой систематизации является роль («функция») песни в жизни народа, поскольку одна и та же песня в различных местностях может выполнять различную функцию. Поэтому ни текст, ни мелодия песни не могут быть объективным показателем жанра. Функциональный метод классификации песен впервые применил на практике чешский музыковед К. Феттерл[4].

Неподготовленному читателю может показаться странным подчеркивание в работе таких незначительных на вид деталей, как манера и характер исполнения, мимика исполнителей и их поведение во время исполнения и т. п. В действительности они имеют большое значение для изучения

---

[1] Хронологически последняя работа, на которую имеется ссылка, это книга «Советский фольклор», сборник 7, изданная в 1941 г., но о своей статье (о белорусских обрядовых песнях), напечатанной в том же 1941 г., Квитка не упоминает.

[2] О других рукописных работах — см. И. К. Свиридова. Кабинет народной музыки Московской консерватории. М., 1966, с. 53 и 95.

[3] К ним примыкает еще четвертая рукописная работа — «Об источниках для изучения напевов украинских весенних песен».

[4] См. статьи о ритмике славянских песен и комментарии к ним в настоящем издании.

[1] B. Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin—Leipzig, 1925, S. 5—6.

[2] Новейшую литературу и вопросы методологии см.: Х. Т. Тампере. Некоторые этнические вопросы истории эстонцев в свете устного народного творчества.— Вопросы этнической истории эстонского народа. Сборник статей. Таллин, 1956, с. 293—318; В. Гошовський. До питання про музичні діалекти Закарпаття, «Доповіді та повідомлення Ужгородського університету», серія філологічна, № 3, 1959, с. 70—74; его же, Фольклор и кибернетика, «Советская музыка», № 11, 1964, с. 75—76; J. Stęszewski. «Chmiel». Skic problematyky etnomuzykologicznej wątku, «Muzyka», r. 10, Nr. 1. Warszawa, 1965, s. 3—33.

[3] Это предположение подтверждается новейшими исследованиями.

[4] K. Vetterl. Lidové písně a tance z Valašskokloboucka, č. 1—2. Praha, 1956, 1958.

архаичных пережитков в современном фольклоре. В конце своего исследования Квитка как бы вскользь отмечает, что поскольку старинные напевы обычно ограничены небольшим звукорядом, характер и манера их исполнения принадлежат к древнейшему арсеналу выразительных средств. Эти детали исполнения «были важны для искусства той среды, в которой выработались и применялись, были характерны для стиля той или иной минувшей эпохи». Выдвинутые Квиткой в 40-х годах вопросы исследуются в последнее время американским ученым А. Ломаксом.

ПЕСНИ УКРАИНСКИХ ЗИМНИХ ОБРЯДОВЫХ ПРАЗДНЕСТВ*

У украинцев в позднейшую эпоху, когда производились записи народных песен, те песни, которые были приурочены к празднествам зимнего солнцеворота—исключительно своеобразные как по форме, так и по содержанию,— исполнялись лишь при обходе дворов. Особых песен зимней святочной обрядности, не связанных с обходом дворов (какие были у русских и северных белорусов), в украинской фольклорной литературе не встречается.

[Указанные] песни бытовали у украинцев и южных белорусов под двумя названиями—колядки и щедровки. [Однако] степень их изученности далеко не соответствует их значению для истории народного искусства. [...]

Напевы украинских и белорусских колядок и щедровок заслуживают тщательного изучения как источник, без которого нельзя обойтись при разгадывании исторических процессов развития народной музыки[1]. Навыки музыкального творчества, приобретавшиеся в связи с древними земледельческими праздниками, несомненно содействовали в прошлом росту музыкальной культуры и высоким достижениям творчества в области песен необрядовых. В западных областях украинского расселения колядование-щедрование было, по-видимому, даже в относительно недавнее время школой организованного и ритмически дисциплинированного мужского совместного пения.

По сообщению польского историка Жеготы Паули [...], в тогдашнем Станиславском уезде (ныне — Ивано-Франковская область УССР. — *В. Г.*) колядки называли также «гро-

[1] См. конкретные соображения в труде Ф. Колессы «Ритміка українських народних пісень». Львів, 1907, с. 48—57, 64, 68—69, 71—72, 74, 76. [Далее цитируем сокращенно: Колесса. Ритміка...]

мадскими (т. е. «общественными») песнями»[1]. В начале этого столетия Ф. Колесса свидетельствовал (имея ввиду, вероятно, территорию быв. Галиции [...]), что «мужчины преимущественно, а в некоторых местностях — исключительно, поют колядки, рекрутские и исторические песни»[2].

Наибольшее количество напевов украинских колядок и щедровок содержится в следующих изданиях:

1) Й. Роздольський — Ст. Людкевич. Галицько-руські народні мелодії, ч. I, «Етнографічний збірник НТШ» т. 21. Львів, 1906. (Далее цитируем сокращенно — Людкевич, I.— *Ред.*)

2) Я. Сєнчик. Пісні з Холмщини і Підляся, «Матеріали до української етнології», т. 16. Львів, 1916. (Далее сокращенно — Сєнчик. — *Ред.*)

3) К. Квітка. Українські народні мелодії, «Етнографічний збірник Укр. НТ», т. 2. Київ, 1922. (Далее сокращенно — Квітка, 1922.— *Ред.*)

В первом из этих сборников содержится 27 напевов колядок и щедровок (№ 140—166), во втором — 32 (№ 53—82 и 85—86), в третьем — 100 (№ 126—142; 144—191; 193—195 и 668—669). В этот счет входят и варианты[3]. Эти издания отличаются тем общим недостатком, что при записи мелодий нет полных поэтических текстов[4].

Наиболее обширное собрание текстов содержится в труде В. Гнатюка — «Колядки і щедрівки», т. 1—2. «Етнографічний збірник НТШ», т. 35—36. Львів, 1914. (Далее — Гнатюк.— *Ред.*). К сожалению, музыкальный материал, опубликованный Гнатюком, не имеет признаков систематической работы лиц, которые специально занимались бы записью народных мелодий. К тому же воспроизведение записей в издании не обнаруживает заботы собирателя сборника об их исправности. Например, представляются ненадежными записи М. Кузьмака и В. Антонюка. [...]**

Обсуждая недостатки, общие как для музыкальных записей названных изданий, так и других [...], [отмечу, что] даже те нотные записи, которые не возбуждают сомнения в правильности обозначения звуковысотных и ритмических отношений, сами по себе не являются достаточно ценными памят-

---

[1] Żegota Pauli. Pieśni ludu ruskiego w Galicyi. Lwów, 1839.

[2] Ф. Колесса. Ритміка...,с. 31

[3] Напевы № 83 и 84 в сборнике Сенчика и № 143 и 192 в сборнике Квитки здесь не включены в счет, так как эти напевы приурочены к обряду «вождения козы» (обряд тоже зимний святочный). [...]

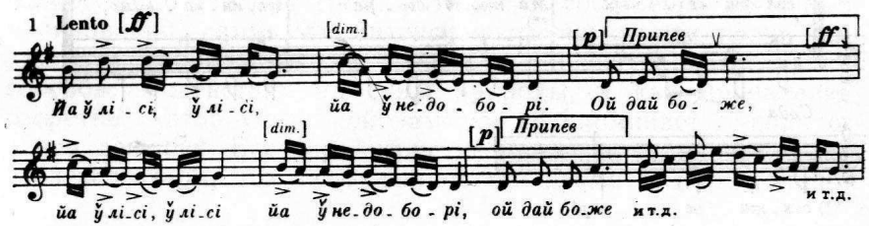
[4] Нотации колядок и щедровок содержатся еще в труде В. Шухевича «Гуцульщина» (т. IV, Львів, 1904, с. 33 и далее). Ни к одной нотации не приложено разъяснения, один исполнитель пел для фонографической записи или группа лиц. [...]

никами истории культуры вообще или хотя бы истории музыки. Хорошая звукозапись требует дополнительного описания словами (разрядка моя.— *В. Г.*) Нотная запись народной песни тем более соответствует назначению, чем больше она помогает читающему ее представить себе, как именно песня звучала в быту. То, что необходимо для возможного приближения к этой цели, но не может быть изображено знаками нотного письма, должно быть восполнено описанием. Такому требованию ни один из собирателей до сих пор не удовлетворил даже в той степени, в какой это было бы вполне возможно.

[Манера и характер исполнения колядок][1]

Чтобы представить себе силу и тембр звучания, нужно прежде всего знать приблизительное число поющих совместно данную песню, их пол и возраст. Среди опубликованных музыкальных записей нет ни одной, при которой был бы обозначен обычный в данной местности численный состав группы, обходящей дворы с пением колядок и щедровок, и число лиц, певших для данной записи.

В виде исключения интенсивность [звучания] отмечена Людкевичем (см. Людкевич, I, с. 179). В примечании к мелодии колядки № 166 говорится, что «сначала поется *ff*, а затем *diminuendo* до конца периода, то есть до дыхания». Колядка эта пелась в быв. Станиславской области.

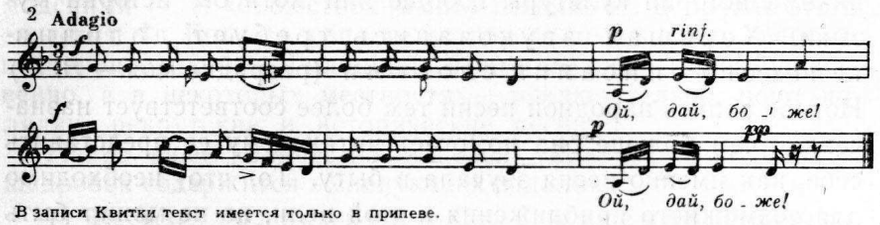


Тактового размера в записи Людкевича нет.

В той же области я слышал и отметил в своей записи (Квітка, 1922, № 165) смену интенсивности: *f* в основных стихах и *p* — в припевах.

---

[1] Названия разделов работы составлены нами.— *Сост.*

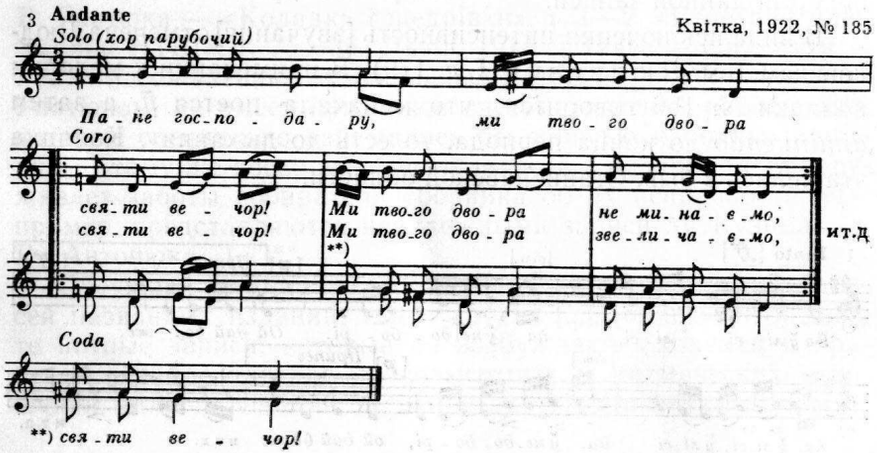


В записи Квитки текст имеется только в припеве.

В этих случаях обозначение интенсивности было обусловлено тем, что певцы намеренно, с художественной целью, изменяли ее при исполнении напева. В других случаях, когда интенсивность была, по-видимому, в принципе равномерной во все время исполнения (при слушании воспринимались лишь обычные усиления в восходящем движении мелодии и ослабления в нисходящем), она не обозначалась.

Запись, по всей вероятности, почти во всех случаях производилась от одного лица, между тем ее следовало бы производить от группы колядующих или, по крайней мере, от группы лиц, когда-то колядовавших вместе [1].

Мне лишь раз удалось записать напевы во время самого колядования (конечно, я впоследствии уточнил записи текстов). Это было в 1898 году в селе Пенязевичи, ныне Малинского района Житомирской области.



Эту колядку пели порознь группа парубков и группа девушек; они ходили по дворам независимо друг от друга, одна за другой. В каждой группе было, насколько помню,

[1] Если работа собирателя происходит не во время колядования, то следует просить поющих для записи воспроизвести колядку с той степенью громкости, с какой она исполнялась в естественной обстановке.

человек 8—10. Колядование происходило внутри дома, в котором я находился. (Колядования под окнами не слышал и не слыхал, чтобы оно вообще практиковалось в Пенязевичах.)

Парубки пели громко (*f*) и торжественно. Девушки пели со средней громкостью (*mf*), без всякого напряжения. Голоса их были типа *mezzo soprano*. Парубки держались во время колядования очень серьезно и строго, девушки — непринужденно, но скромно. Лица парубков выражали сознание важности совершаемого действия и сосредоточенность. Напряжение это казалось соответствующим моменту, поскольку, когда исполнялись колядки на христианские темы, напряжение могло бы объясняться тем, что слова этих произведений, сочиненные «пиитами», плохо понимались. Но тот же стиль поведения и исполнения сохранялся и при пении светских народных колядок.

На лицах девушек я не заметил следов какого-либо подъема, праздничного настроения, переживаний художественного порядка, хотя в их репертуаре не было «пиитических» произведений церковников. В их манере держать себя и в выражении лиц главное было — благопристойность; эта благопристойность граничила с апатией [1].

Конечно, из описанных мною личных наблюдений не следует делать обобщающих заключений, но они предостерегают от обобщения того представления о колядовании, какое может создаться на основании сообщения, относящегося к быв. Староконстантиновскому уезду на Волыни конца XIX века. «К утру очень часто колядники валяются без ног и без голоса, перепившиеся и осипшие, так как всякий не поет, а горланит, кричит, сколько может и сколько глотка выдержит» [2].

В этих строках спутан вопрос о поведении колядников по окончании обхода дворов (об этом речь будет ниже) с вопросами о степени громкости пения собственно во время колядования, самая же интенсивность звука при пении колядок оценивается не как проявление древнего воззрения на способы воздействия на силы природы, а как проявление озорства. Автор указанной заметки не упоминает о колядовании девушек. Его характеристика не согласуется с его же свидетельством, что на Волыни в его время ходили колядо-

[1] [Церковную] колядку (Квітка, 1922, № 186) пели только парубки — громче, чем колядку № 185 (см. нотн. пример № 3), однако не с максимальной степенью громкости, какую приходилось наблюдать при уличном пении в других местах. (В Пенязевичах уличного мужского пения я не слыхал.)

[2] И. Боньковский. Поверья, обычаи, обряды, суеверия и приметы, приуроченные к Риздвяным святам. «Киевская старина», т. 52, 1896, янв., отд. 2, с. 4.

вать «даже женатые», почтенные «господари»-старики (не объяснено положительно — вместе с парубками или отдельными группами). Далее, эта характеристика, очевидно, не простирается на мальчиков; мальчики, по словам этого наблюдателя, ходили колядовать особо от взрослых.

[Состав колядников]

Сведения о числе колядующих в одной группе крайне редко встречаются в описаниях, опубликованных без музыкальных записей. Н. Сумцов, объясняя обряд колядования (вероятно, в Харьковской губернии или вообще в восточных районах Украины), писал: «Молодые парни (парубки) ходят небольшими толпами по улицам» [1].

Более определенное сообщение имеется о быв. Купянском уезде Харьковской губернии; там в конце XIX века ходили колядовать «гурьбою, человек до 15-ти <...> иногда вместе парни и девки, иногда отдельно — парни с мальчиками, девки с девочками»[2]. По воспоминаниям украинской писательницы Олены Пчилки [3], в годы ее детства (надо полагать, в 50-х годах прошлого века) в дом ее родителей в городе Гадяче Полтавской губернии приходили колядники «целой гурьбой», но однажды пришло лишь двое «взрослых хлопцев». [...] Пение этой минимальной группы произвело на ребенка наиболее сильное впечатление. В восточных районах Украины мальчики (реже девочки) ходили иногда колядовать и в одиночку. По-видимому, не в виде нормы, практиковалось и сольное колядование взрослых [4].

В повести Гоголя «Ночь перед Рождеством» Чуб объясняет, что он пришел «поколядовать немножко под окнами» [5]. Это указание в художественной литературе само по себе недостаточно, чтобы с уверенностью заключить, что одиночное колядование взрослых действительно практиковалось, но оно подтверждается словами колядки быв. Борзенского уезда Черниговской губернии, записанной А. И. Рубцом:

Колядую, колядую, / ковбасу чую.[6]

---

[1] Н. Ф. Сумцов. Научное изучение колядок и щедровок. «Киевская старина», т. 14, 1886, февр., с. 237.

[2] П. В. Иванов. Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда, Харьковской губернии.— Сборник Харьковского ист.-фил. общества, № 17. Харьков, 1907, с. 38.

[3] Олена Пчилка. Украинские колядки. Киев, 1903, с. 50. (Приведенный текст песни показывает, что это была не колядка, а щедровка. Напев был мною записан с ее голоса — см. Квітка, 1922, № 144).

[4] Ф. Колесса считал, что «нет обычая, чтобы колядник один колядовал под окнами». См. его «Ритмику...», с. 72, прим. 4.

[5] Н. В. Гоголь. Собр. соч. в шести томах, т. I. М., 1959, с. 118.— *Сост.*

[6] А. И. Рубец. Двести шестнадцать народных украинских напевов. М., 1872, № 39.

Напев к этим словам не принадлежит к детским. Если же самые слова допускают предположение, что все-таки распевали их дети, то вот вариант, вполне убеждающий:

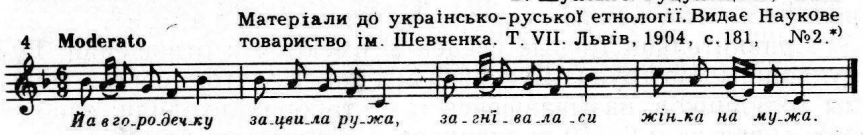
Колядую, колядую, / де горілку чую, / там і заночую[1].

Обратим внимание на то, что слова рассматриваемой колядки — шутливые. Напев же, записанный Рубцом с такими словами, представляет вариант напева, бытовавшего с серьезными словами (мною записан образец из быв. Уманского уезда); таким образом, указанная выше колядка имеет в целом характер пародии. Так как пародия и шутка в колядной поэзии взрослых не является нормой, можно предположить, что сольное пение в восточной Украине было, так сказать, обычным эксцессом. Может быть, некоторые затейники ходили по дворам в одиночку, но еще более вероятно, что в группах колядников иногда один участник имел амплуа шута; он по исполнении хором серьезных колядок присоединял свое сольное комическое выступление. Солистам-комикам и принадлежали колядки, сложенные от имени одного лица. Такая догадка подкрепляется соображением о возможности того, что некогда обряд колядования у украинцев вне Гуцульщины был сложнее и в большей или меньшей степени приближался к высокоразвитому церемониалу, какой застали этнографы у гуцулов в начале XX века [2].

У гуцулов колядование заканчивалось «плясом». С колядниками ходили особые «плясачи», или же функцию «плясача» брал на себя один из колядников. В числе записанных припевок к танцу находим припевку, содержащую выпрашивание колбасы и очень близкую к обсуждаемой восточноукраинской:

Я колядую, / бо гроші чую.

В. Шухевич. Гуцульщина, ч. IV.
Матеріали до українсько-руської етнології. Видає Наукове товариство ім. Шевченка. Т. VII. Львів, 1904, с. 181, №2.*)

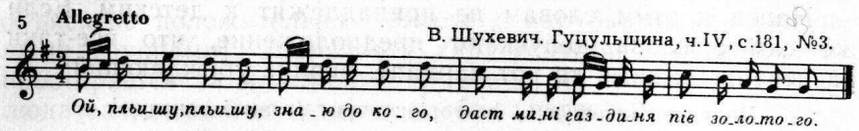


*) Далее—Шухевич. Гуцульщина, ч. IV.

---

[1] П. В. Иванов, ук. соч., с. 47. См. также лубочное издание «Колядники». Киев, 1900, с. 6 (там — «Коляду-дую»). Собиратель этого материала К. И. Самойленко утверждает в этой книге, что описанное им происходило во всем Киевском уезде.

[2] Данное предположение Квитки не подтверждается. Как на Гуцульщине, так и в других этнографических районах западных областей Украины зафиксированы шуточные колядки и колядки-пародии. В западных районах Закарпатья и у лемков вместе с колядниками ходили и «ряженые» («дід», «баба», «Губа», «Стах», «старый» и др.), исполнявшие специальные шуточные колядки и игры.— *Прим. сост.*



Возможно, что Гоголь, сочиняя объяснения Чуба, рассчитывал на комический эффект не столько ввиду того, что одиночное колядование вообще не практиковалось (в местностях, на которые простиралось его знакомство с народным бытом), сколько ввиду того, что по известным Гоголю обычаям неприлично было ходить по дворам в качестве колядника человеку такого возраста, в каком представлен Чуб.

На Холмщине записана колядка с такими словами:

Ой як я піду колядовати, / заколядую три колядничкі [1].

После каждого стиха — трехсложный припев. Той особенностью, что сразу говорится о вознаграждении за колядование, этот образец сближается с восточноукраинскими короткими детскими колядками, но по ритмическому строению он приближается к торжественным колядкам взрослых. Быть может, колядка из Холмщины представляет собой пародию.

В Смоленской области, где «колядовать» значило «побираться», независимо от календарного срока, слово это применялось и к нищим-одиночкам.

П. В. Шейн обобщил свои сведения о колядовщиках в Белоруссии в таком констатировании, что «по всей Белоруссии песни распеваются небольшими (от 3—5 человек) артелями колядовщиков <...>». Таким образом, в понятие «колядка» он включал и щедровки. Однако из другого места того же труда, где содержится цитируемое обобщение, узнаем, что в быв. Речецком уезде (южная Белоруссия) ходили «щедровать» толпою (преимущественно девушки), притом щедрование в той местности равнозначно колядованию, а припев приведенных песен тот, каким отличаются именно колядки [2].

Сравнительно точные сведения имеются в отношении Гуцульщины. Из труда Шухевича мы узнаем, что в состав группы колядников, называвшейся там «табóра», входили: «вибірця», «береза» и 6—10 колядников. Из описания можно заключить, что «вибірця» был, выражаясь современным языком, организационным руководителем. «Вибірця», по-видимому,— фигура лишь местного быта. Термин же «береза» встречается

[1] Сєнчик, ук. соч., № 75. Слово «колядничок» здесь, по-видимому, означает не поющего «колядника», а подарок, который хозяева дают колядующим. (См. там же, № 85, «Бо собачки нападуть, колядничкіє одберуть», а в песне № 86 припев: «нам колядник дайте!»)

[2] П. В. Шейн. Материалы для изучения быта и языка <...>, т. I, ч. I — Сборник Отделения русск. яз. и словесн. АН, т. 41, № 3. СПб, 1887, с. 55, 56, 88.

на огромном пространстве к западу от Днепра. Отметим, между прочим, что в Житомирской области зарегистрировано бытование этого термина в группе девушек-колядниц [1]. В опубликованной В. Доманицким рукописи жителя села Колодистого быв. Звенигородского уезда Киевской губ. встречаем очень удачное определение: «береза» — староста колядников [2]. [...]

В тех местностях Гуцульщины, к которым относится цитируемое наблюдение Шухевича, [...] «березу» избирал «вибірця», а колядников подбирал «береза». Подбирали себе также «плясанников» (кто именно подбирал и пел ли сам «вибірця» — не объяснено). В число колядников входили музыканты-инструменталисты — «трембітанник» и «скрипичник», а также «конь» [3]. По этим сведениям можно составить приблизительное представление о числе собственно певцов в группе колядников на Гуцульщине.

В описании, представленном селянином-гуцулом Петром Шекериком-Дониковым, который сам был «березой» в селе Жабье-Слупийка, число колядников в одной «табóре» определяется точными пределами: от 5 до 13, но с оговоркой, что иногда их бывает и больше [4].

Описание это — наиболее подробное из всех имеющихся в литературе описаний колядования на Украине. Все-таки точного представления о наименьшем числе певцов в «табóре» мы из этой работы не извлекаем, так как не выяснено, нужно ли из пяти исключить трубача («трембіташа») и скрипача. «Вибірця» вовсе не упоминается в этом описании, из чего можно заключить, что даже на Гуцульщине не везде существовал особый организационный руководитель, а в некоторых местностях «береза» был руководителем вообще.

По свидетельству М. Кузьмака, в гуцульском селе Жабье-Илька «табóра» состояла обычно из десяти человек, в том числе четверо с особыми функциями, «тромбитар» и скрипач. Остальные (т. е. четверо) — колядники. Особые плясцы не упоминаются [5]. В другом гуцульском селе Жабье-Магура —

[1] В. Кравченко. Звичаї села Забрійде Левковської вол., Житомирського уезду (в его книге: Етнографічні матеріали, т. 3, Житомир, 1920).

В Пинской области, судя по записям Булгаковского, вместо «береза» употреблялся термин «счинальник». (У гуцулов — по Шухевичу, с. 35 — «счінанник» то же, что и «береза».).

[2] В. Доманицкий. Современные колядки и щедривки — Памятная книжка Киевской губ. на 1905 год. Киев, отд. 4, с. 1—25.

[3] В. Шухевич. Гуцульщина, ч. 4. Львів, 1904, с. 17. «Конь» — тот участник колядования, который носит даримые калачи.

[4] Гнатюк, ук. соч., I, с. XXXIV.

[5] Там же, с. 1—2; 4—5.

по данным того же Кузьмака — группа колядников состояла из восьми человек: береза, казначей, скрипач, трембитар и три плясца. Очевидно, колядники, имеющие особые функции, участвуют в пении.

Трембитанник, или трембиташ, по-видимому, не играл собственно во время пения, однако это лишь догадка, основанная, во-первых, на том, что пение с сопровождением трембиты кажется затруднительным, а во-вторых,— на словах описания обряда в селе Жабье-Илька: «Под окнами сначала затрембитают и начинают петь» [1]. [Вообще] роль музыкантов-инструменталистов в описаниях не вполне выяснена. Не объяснено также, играл ли во время пения скрипач или он играл лишь перед началом колядки, по окончании ее или между строфами [2]. Сведения об участии инструменталистов в колядовании исходят лишь из западных районов Украины и Белоруссии. Из этих сведений можно заключить, что инструментальное сопровождение имело место лишь в мужских группах.

[Типы коллективного исполнения]

Вследствие того, что запись напевов колядок и щедровок за весьма редкими исключениями производилась не с совместного пения, а с сольного, мы в огромном большинстве случаев не можем себе представить, как исполнялась песня в быту: на всем протяжении хором или отчасти хором, а отчасти запевалой [3].

Если в моих записях деление напева на части — сольную и хоровую — обозначалось гораздо чаще, чем в других публикациях, то все же такие обозначения сделаны мною, к сожалению, далеко не во всех случаях, в каких деление это, надо полагать, и производилось в действительности. В тех случаях, когда в моей записи весь напев изложен как одноголосный, но вместе с тем есть отметки «*solo*» и «*coro*», дело обстояло таким образом, что, записывая напев, я догадывался о том, что данная песня—принципиально хоровая многоголосная, певец же исполняет один из голосов или, так сказать, одноголосную редакцию, в какой он привык исполнять песню, когда нет товарищей для совместного пения (такая редакция представляет как бы извлечение, не придерживающееся все время того или другого голоса) [1]. Таким образом, если часть с отметкой «coro» изложена одноголосно, это не означает, что в быту она исполнялась унисонным хором. [...]

Ф. Колесса считал, что исполнение с сольным запевом представляет стадию, уже давно изжитую в той части украинской этнической территории, в какой он жил и производил записи обрядовых песен [2]. [Но в действительности] еще в 1898 году, находясь в селе Пенязевичи во время колядования, я отметил три способа [исполнения]: 1) сплошное хоровое исполнение, 2) чередование солиста и хора, 3) ограничение [роли] солиста одним первым стихом. [...] [Кроме того], в описании колядования Шухевич сообщил, что во всех колядках стихи поет один «береза», а колядники поют лишь припев [3]. Шухевич пишет: «Колядовать начинает «береза» с сопровождением скрипки; за каждой пропетой им «звороткой» (т. е. один десятисложный стих без припева.— *К. К.)* колядники обычно припевают «припев-рефрен» <...> или же исполняют [припев] на мелодию этой «зворотки». <...> Эти припевы — не составная часть определенной колядки, они зависят исключительно от колядников, поэтому в одном селе припевают один припев, а в другом к той же колядке иной припев. <...> Почти везде каждую «зворотку» начинает «береза» протяжным «Йа» или «Ой (гой)», а в Космаче — таким же протяжным «жее». Это «жее» является подхватом окончания припева «Ой, дай боже!» [4].

К сожалению, описание Шухевича в том, что касается способа исполнения, не вполне вразумительно, а помещенные в его труде нотные примеры не только не разъясняют того, что

---

[1] Шукевич, с. 35. Квиткой источник не указан.— *Сост.*

[2] На Гуцульщине в 20-х годах и в настоящее время инструменталисты (скрипачи, реже — с цимбалистом) исполняют специальные пьесы перед пением и сопровождают поющих во время колядования. Трембитар исполняет только сигнал перед началом колядования (перед хатой). Записи инструментальных колядок, трембитных сигналов и музыки к «плясу» — см. в кн.: Stanislaw Mierczyński. Muzyka Huculszczyzny (red. Jan Stęszewski). Kraków, 1965.— *Прим. сост.*

[3] В большинстве случаев, если, изучая запись колядки, предполагаем, что в местности, где бытовал записанный вариант, она исполнялась запевалой и хором,— мы не знаем, как распределяется записанное нотными знаками на сольную и хоровую часть. Конечно, в тех случаях, когда приходится записывать от одного лица песню, которая в быту исполнялась всегда или большей частью совместно несколькими лицами, следует по крайней мере отмечать, исполнялась ли она в натуре вся сплошь совместно или с сольным запевом. [...] ***.

[1] Я проверял свое предположение, спрашивая певца, затем спрашивал, исполнялась ли песня с сольным запевом, и при утвердительном ответе делал со слов певца отметки «solo» и «coro».

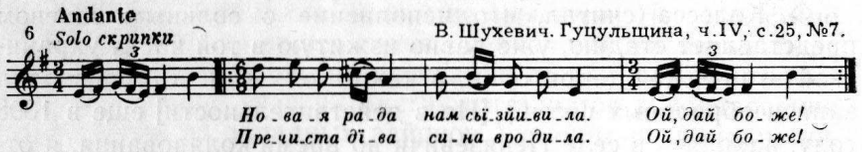
[2] Ф. Колесса. Ритміка..., с. 76.

[3] В. Шухевич. Гуцульщина, ч. 4, с. 22.

[4] Там же, с. 23—25, 19. Выражение «колядовать начинает береза» следует понимать [...] не в точном смысле слова, а в смысле «поет полностью соло каждый стих вплоть до припева, исполняемого после каждого стиха группой колядников».

не совсем понятно, но даже отчасти не подтверждают описания; один из них даже противоречит описанию [1] (см. нотный пример № 6).

В сопровождении скрипки, согласно точному смыслу слов Шухевича, «береза» «начинает колядовать», а не начинает каждую строфу. Выходит как будто, что лишь первый стих «береза» поет в сопровождении скрипки. (Может быть, Шухевич неудачно выразился.) Из помещенных в труде записей мелодий колядок лишь одна содержит партию скрипки. [...]



Эта запись, во-первых, не удостоверяет того, что стихи исполнялись «березой» «соло», во-вторых, не подтверждает того, что скрипач сопровождает сольное пение «березы», а даже противоречит разъяснению Шухевича, так как музыкальный мотив скрипичной прелюдии совпадает с мотивом припева, но не совпадает ни с одним из мотивов отрезка мелодии, соединяемого с основным стихом, и, следовательно, исполняемого, согласно разъяснению, «березой». Из того, что скрипичная прелюдия в записи находится вне знаков повторения, следует заключить, что она предваряет всю колядку, а не каждую строфу. Сопровождал ли скрипач самое пение, остается неизвестным [2].

Из опубликованных записей напевов колядок и щедровок украинских прикарпатских областей (может быть, мне известны не все опубликованные записи) лишь в одной обозначены часть, исполнявшаяся запевалой, и часть, исполнявшаяся

---

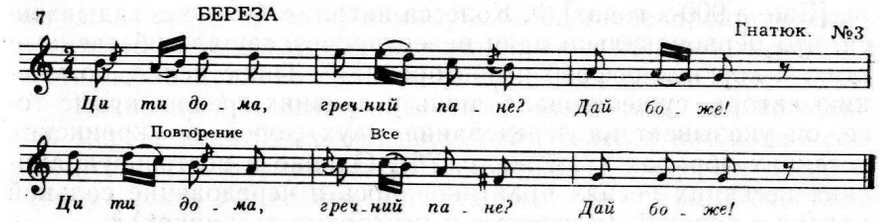
[1] Перед нотными записями Шухевич дал место замечаниям Ф. Колессы о ритмическом строении записанных им колядок, но и в этих замечаниях ничего не сказано о сольной и хоровой части. Мелодии записаны, по-видимому, с пения одного лица. Не обозначены даже населенные пункты, в которых бытовали напевы, записанные Ф. Колессой; может быть, напевы принадлежат не тем селам, в которых производил наблюдения Шухевич. По-видимому, Шухевич и Ф. Колесса не находились в желательном в подобных случаях близком общении друг с другом.

(Мелодии Ф. Колесса записывал во Львове от гуцулов-призывников, проходивших здесь воинскую службу.— *Сост.*)

[2] Запись мелодии, согласно разъяснению на стр. 22 работы Шухевича, была произведена автором на фонограф и расшифрована Ст. Людкевичем.— *К. К.*

Инструментальная прелюдия исполняется только перед первым куплетом колядки. Скрипач сопровождает пение, дублируя или варьируя вокальную партию.— *Сост.*

группой колядников. Это — «подоконная» колядка, записанная Михаилом Кузьмаком в 1911—1912 годах в селе Жабье-Магура от одного певца [1].



Согласно объяснению, помещенному над строками нот, первую строку пел «береза», между тем слова, подтекстованные под последним тактом в партии солиста (т. е. 3-м тактом напева) в стихотворном отношении представляют припев. Над второй строкой надписано «Повторение. Все». Здесь под нотами подтекстованы в 4-м и 5-м тактах те же слова припева, что и под нотами 3-го такта. Таким образом, вторая часть строфы, исполняемая всеми колядниками, представляет повторение первой, но не в музыкальном а в стихотворном смысле.

Напев дает очень отчетливый пример такого строения, при котором рефрен отличается лишь в словесном поэтическом отношении, но не в музыкальном. Музыкальные звуки, с которыми соединяются неизменные слова, добавляемые к стихам, являются необходимым завершением мелодического движения, происходящего в пении основного стиха — стиха в собственном значении. Те части строфы, которые мы здесь называем припевами, не имеют признаков выделяемых частей собственно музыкальной строфы. Типичной считается строфа, в которой припев или припевы исполняются хором. Здесь же сначала и стих и припев исполняется солистом, затем и стих и припев исполняется хором [2]. Такая форма чередования сольно-

---

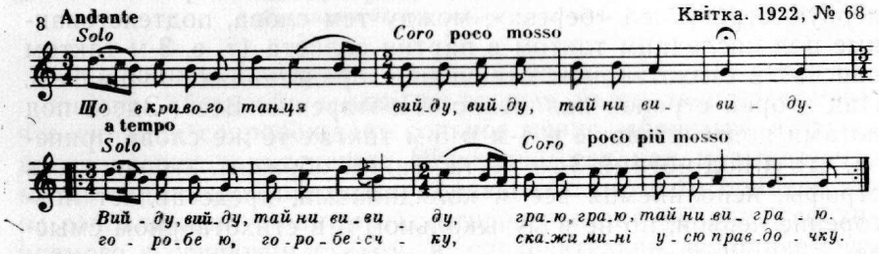
[1] М. Кузьмак не принадлежит к числу известных собирателей народного творчества, но именно ему мы обязаны документом, какого не создали лица, в общем гораздо больше потрудившиеся на этом поприще.

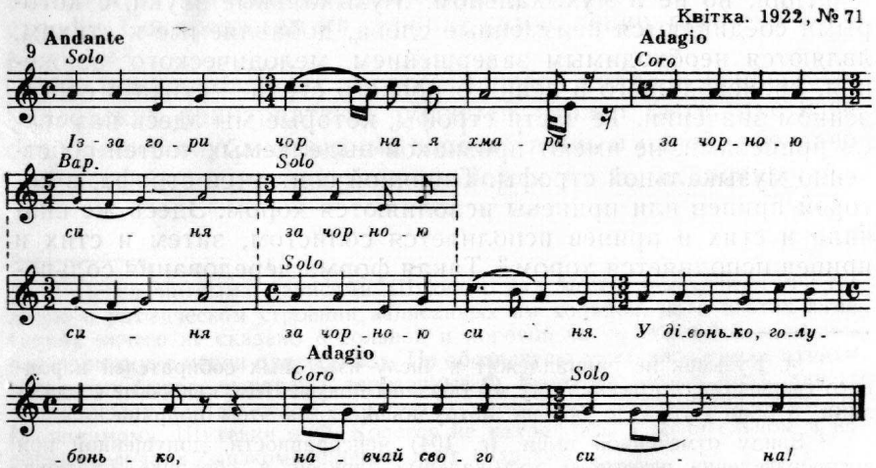
[2] Ввиду отмеченной выше (с. 104) неисправности, допущенной при воспроизведении некоторых музыкальных записей в сборнике Гнатюка, возникает опасение, что произошел недосмотр и в данной записи Кузьмака: может быть, в рукописи отметка «Все» была сделана над 3 тактом, [...] а при печатании была пропущена. Подобного рода недосмотр имел место и в другой записи Кузьмака (т. I, с. 40), [где] пояснение «повторяется за каждою строфою» стоит под второй строкой нот, хотя припев, вне сомнения, начинается еще в первой строке словом «Радуйся». [...]

(В настоящее время колядки поются именно так, как указано в издании.— *Сост.*)

го и совместного пения не упоминается в «Гуцульщине» Шухевича, между тем место бытования и записи произведенного напева колядки находится в самой настоящей Гуцульщине[1]. [...]

[Еще в 900-х годах] Ф. Колесса писал: «Можно догадываться, что первоначально один певец провозглашал собственный стих, а хор пел рефрен и повторение»[2]. Такое пение, по мнению автора, существовало лишь у древних греков; кроме того, он указывает на чередование двух хоров в украинских весенних обрядах (там же, с. 76). Однако в восточноукраинских весенних песнях практиковалось и чередование сольной партии с хоровой (в игровых и неигровых веснянках)[3].





[1] Эта форма пения бытует и в других местностях Прикарпатья.— *Прим. сост.*

[2] Ф. Колесса. Ритміка..., с. 55, 57, 72, 76.

[3] См. Квітка. 1922, № 69.

Эти записи с обозначением чередования солиста и хора во всех строфах тогда еще не были известны по литературе, а описание, опубликованное в «Гуцульщине» Шухевича на два года раньше печатания «Ритмики» Колессы, очевидно, исследователем выпущено из виду. [Следовательно], у Колессы, когда он писал свою «Ритмику», было такое представление, что в то время в напевах украинских обрядовых песен и части первоначально сольные и припевы пелись всем хором.

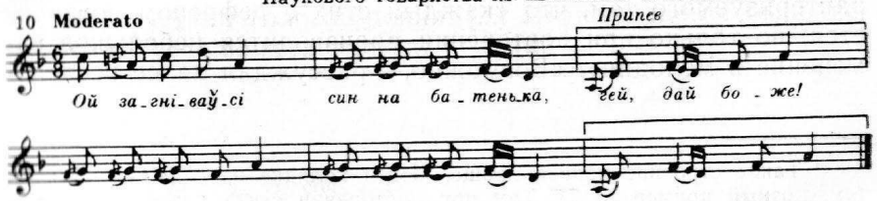
Можно ли [на основании этого] заключить, что по крайней мере в некоторых местностях Ф. Колесса наблюдал совместное от начала до конца исполнение обрядовых песен, в стихотворном отношении расчлененных на стихи в собственном значении и рефрены? Вероятно, да.

[Способ исполнения в связи со строением колядок]

В работе, законченной около 1920 года, исследователь определил обобщенно строение колядок такими словами: «В колядках после каждого стиха следует еще и припев, так что двум половинам стиха соответствуют две фразы мелодии (подобно тому, как в былинах), а под третью часть подходит рефрен. Это — след очень древней фазы в развитии хоровой песни, когда текст песни импровизировал руководитель хора («береза», «запевала»), а после каждого стиха хор пел постоянный короткий припев и повторял пропетый руководителем стих; рефрены и повторения способствовали выработке и соблюдению постоянной ритмической схемы в продолжение всей песни»[1]. [...]

[Здесь] исследователь имел в виду, вероятно, такую форму, какая выявляется в колядке быв. Стрыйского уезда, записанной его старшим братом Иваном [и которую он] мог в детстве слышать во время самого обхода. [...]

Галицько-руські народні пісні з мелодіями. Зібрав у селі Ходовичах д-р Іван Колесса. Етнографічний збірник. Наукового товариства ім. Шевченка. Т. X. Львів, 1902, №11.



[1] Ф. Колесса. Про генезу українських народних дум. Львів, 1921 (Відбитка із «Записок НТШ» т. 40—42), с. 127.

Припев этой колядки своей общей ритмической длительностью равен полустишию и в этом смысле «подходит под третью часть». Поэтическая строфа состоит из стиха с тем же припевом. Строение напева отличается здесь от строения поэтической строфы тем, что мотив первого полустишия при повторении изменяется[1].

Согласно точному смыслу обсуждаемых слов Колессы, сопровождаемых ссылкой на его «Ритмику», где подробнее изложена концепция исторического развития хоровой и сольной песни, мы должны представить себе существование в древности той стадии, на которой партия запевалы-импровизатора не связана с отвердевшей ритмической формой; ритмически фиксированной была лишь хоровая партия. Известно же, что колядки, которые были записаны с напевами, выявляют твердую ритмическую форму от начала до конца. Чередования частей, исполняемых в свободном ритме, с частями, исполняемыми в фиксированном ритме, подчиненном принципу кратности длительностей, ни в одной записи напева колядки не отмечено.****

Если мы примем историческую схему, начертанную в трудах Ф. Колессы, то в области дальнейших догадок займет место вопрос, произошло ли ритмическое упорядочение партии солиста одновременно с отвоеванием ее хором у солиста, или же наступила сначала переходная стадия, на какой запевала, сохраняя за собой сольную партию, подчинился ритмическим нормам, выработавшимся и укрепившимся в хоровой партии.

О такой переходной стадии в цитируемой работе ничего не говорится; отсюда смело можно заключить, что в сфере непосредственных впечатлений и воспоминаний Ф. Колессы не было образцов такой формы (этим, вероятно, объясняется и то, что исследователю не пришли на память сведения о чередовании солиста и хора, содержащиеся в труде Шухевича и в сборнике колядок Гнатюка.).

[Приведенную выше] колядку (№ 7) Ф. Колесса упомянул, указывая на существование типа строения колядок, характеризуемого тем, что «каждый стих с рефреном повторяется, но только при повторении производится небольшое изменение в мелодии». «Возможно,— рассуждал далее исследователь,— .что эта форма является отголоском прежнего распределения ролей между руководителем-импровизатором и хором, который переплетал его пение повторением или подхватыванием стихов (на это указывает контаминация) и рефренов»[1]. Разумеется, если бы в распоряжении исследователя были сведения, особенно же личные наблюдения о том, что и в настоящее время практикуется распределение ролей между запевалой и хором, [...] то об этом было бы упомянуто в цитируемом рассуждении.

О нынешней роли запевалы Ф. Колесса сообщил лишь следующее: «Среди группы колядников выделяется «зачинальник», «береза», который, начиная колядку, задает тон и ритм»[2]. [...] В общем — сообщение недостаточно определенное, во всяком случае оно не может быть истолковано в таком смысле, что «береза» исполняет все стихи или начало каждой строфы, чередуясь таким образом с хором. Самый широкий смысл, какой можно вложить в цитируемое утверждение, тот, что «береза» исполняет соло лишь первый стих (и допустим, целиком), припев же и далее все стихи и припевы исполняются хором без перерыва и чередования с солистом.

Мне лично встречалось и регулярное чередование сольного исполнения с хором (все стихи соло, все припевы — хор), и такой способ, при каком соло исполнялся лишь первый стих, а в дальнейшем не только припевы, но и все стихи исполнялись всеми колядниками. Но первый способ наблюдался лишь как соединяемый с весьма существенной, решающей особенностью строения: в обоих случаях строфа состояла из одного стиха и длинного припева, вдвое превосходящего ритмическою протяженностью ту часть напева, какая исполняется солистом. Такой способ я лично наблюдал в 1898 году в селе Пенязевичи.

Сделанная мною тогда нотная запись утеряна и не вошла в сборник, изданный в 1922 году. Для цели настоящей работы нахожу нужным представить напев так, как он до сих пор запечатлелся в моей памяти; ошибки могут быть лишь в какой-либо детали голосоведения. [...] Итак, сольным было исполнение стиха во всех строфах колядки[3].

---

[1] Такое строение напева проще, чем в колядке из с. Жабье-Магура (см. нотный пример № 7). Там при повторении стиха напев изменяется и во второй части, то есть не только в первом полустишии, но и во втором, и в припеве. [...] [Кроме того], солист исполнял и стих, и припев, затем совместно исполнялось повторение стиха и совместно же снова припев. В иной, весьма употребительной форме (какую Колесса, по-видимому, считал лишь исторической, уже отжившей) стихи исполнялись солистом, а припевы — всеми колядниками.

[1] Ф. Колесса, ук. соч., с. 127.

[2] Ф. Колесса. Речитативні форми в українській народній поезії, — «Первісне громадянство та його пережитки на Україні». Науковий щорічник за 1927 рік, вип. 1—3. Київ, 1927, с. 113.

[3] Стихи колядки — по памяти:

«Під калиною Іванко ходить, /Іванко ходить, батенька просить:/ — Ой, тату, нене, оженіть мене! /— Ой, синку Йванку, кого ти любиш?» [...]

Пенязевичі

11 ♩=60 Из неизданных записей К. Квитки

Solo Coro (припев)

Ой на во-ро-тях ка-лин-ка сто-їть, сла-вен є-си,

сла-вен є-си...

Иной напев колядки от группы девушек-крестьянок (их было, помнится, пять-шесть) я записал в 1923 году в местечке Мена Черниговской области. (Незадолго перед этим они исполняли эту колядку при обходе дворов.) Все стихи были исполнены одной девушкой соло. [...]

12 ♩=74 Из неизданных записей К. Квитки

Solo Piano, leggiero Coro

Данные два образца представляют вполне достоверно один из способов (по-видимому, распространенный) чередование запевалы и хора. Первый образец сделан на основании наблюдения, произведенного мною лично на месте во время колядования, второй — произведенный мною не во время колядования, но на месте, от достаточно большой группы девушек. Эти образцы подтверждают правильность обозначения такого же способа чередования и в других моих записях[1].

Иной способ обнаруживается в следующей колядке.

Квітка. 1922, №126

13 Andante *) Coro *) Вар.

Solo

Що в по-лї, в по-лї тай на роз-до-лї! тай на роз-до-лї! тай

Припева в собственном смысле такая строфа не содержит, хор исполняет не припев, а повторение второго полустишия. Некоторые называют такое повторение, если оно производится хором после сольного исполнения стиха, тоже припевом. В указанном образце ритмическая длительность хорового повторения второго полустишия почти равновелика длительности целого стиха, исполняемого солистом. Может быть, в бытовом исполнении хоровая часть была в точности равнодлительна или даже несколько более протяженна, если на последнем слоге производилось «ферматное» удлинение. Колядки представляют и способ, отличающийся уже весьма существенно: хор исполняет целые стихи, ранее не пропетые запевалой[1].

[1] См. Квітка. 1922, № 125, 128, 129, 134.

Квітка, 1922, №130

14 Andante

Solo

Ой, здра-стуй, здра-стуй, па-не дя-деч-ку, до те-бе!

Крас-но-го си-на па-на Ан-дрій-ка, дай йо-му!

Coro *)

Ми на-ві-да-ли крас-но-го си-на у те-бе!

Дай йо-му, бо-же, щас-тя, здо-ро-вя в йо-го до-му!

* Варианты:

у те-бе!

у те-бе!

Переходим к колядкам с короткими припевами.

Если бы были произведены разыскания со специальной целью привести в известность способы чередования сольной и хоровой партии в колядках (на последней стадии их существования), то оказалось бы, что ансамбль колядников нигде не ограничивался исполнением короткого припева. Такой факт объяснялся очень легко. Подобному ограничению противилось бы и самолюбие рядовых колядников, и стремление к более выгодному для них распределению собираемого вознаграждения, и потребность в деятельности. Такое ограничение соответствует лишь условиям, предполагаемым при рассуждениях об очень отдаленном прошлом.

Мне не известно ни одного образца колядки или щедровки, в которой хору принадлежало бы лишь исполнение краткого припева. Впрочем, в изданных записях, как уже здесь было отмечено, распределения напева-строфы (вокального периода.— *В. Г.*) между солистом и хором обычно не обозначалось. К тому же следует заметить, что от колядников, повторяющих лишь вторую половину стиха, слова которого были уже

[1] См. Квітка. 1922, № 133.

пропеты запевалой (см. пример № 13), способностей требуется ненамного больше, чем требовалось бы для исполнения короткого припева.

Там, где я лично присутствовал при колядовании (например, в Пинязевичах) колядки различного светского содержания с коротким 4-сложным припевом исполнялись все на один напев (см. пример № 3). Особенностью музыкальной формы этих колядок является то, что соло исполнялся лишь первый стих, далее же, начиная от припева к первому стиху, всё, то есть и стихи и припев к каждому из них, исполнялось хором. Именно к этому способу колядования подходило бы в точности выражение «колядовать начинает береза».

Что существовала практика однократного сольного запева в начале колядки, подтверждается еще следующим.

В 1924 году в с. Яланец около м. Бершадь Винницкой области я записал напев колядки с голоса местного учителя, но не во время колядования. (Напев этот, до сих пор неопубликованный, будет приведен ниже.) Учитель осведомил меня, что при колядовании первый стих до припева исполнялся «березой», хор вступал в припеве после первого стиха, а далее вся колядка до конца — и стихи и припевы — исполнялись хором. Колядку он спел с уверенностью, и сообщенный им вариант подкрепляется иными вариантами, из чего следует, что и сказанное им о способе исполнения можно принять без сомнений.

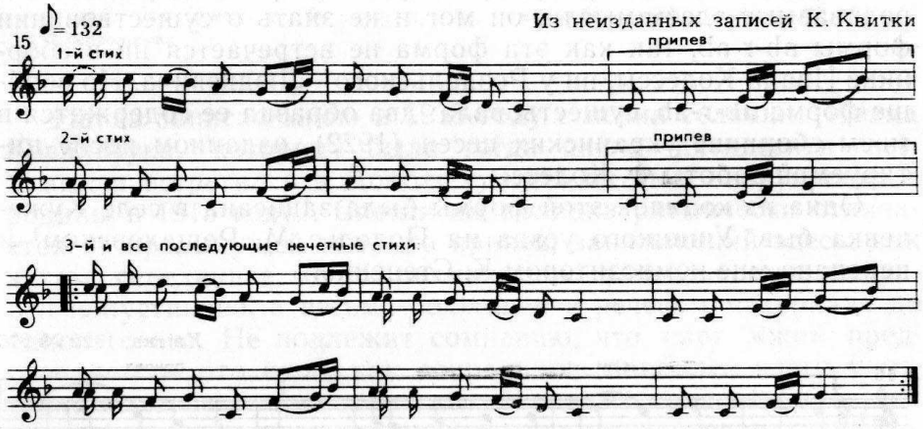
Однако местный же крестьянин-парубок, который был значительно моложе учителя, спрошенный в отдельности, утверждал, что с самого начала всю колядку — стихи и припевы — исполняют совместно все колядники. «Береза» — лишь распорядитель, главным образом в отношении собираемых подарков, но он может иметь худший голос, чем другие колядники, и хуже знать колядки. Ответ парубка, помнится, был довольно многоречивым; он говорил возбужденно, как бы в споре. Его речь звучала, как продолжение спора с «березой» или воспоминание о споре, в котором он участвовал.

Мне так и не удалось выяснить, произошло ли это разноречие от того, что учителю была известна лишь практика прошлых лет, или от того, что в разных частях села существовала разная практика в одно и то же время.

Конечно, одной передаваемой здесь беседы недостаточно, чтобы полагать, что такие споры в действительности происходили, однако стоило бы выяснить расспросами, не завершился ли в некоторых местностях лишь совсем недавно (на памяти наших современников — бывших участников колядования) процесс окончательного установления принципа исполнения колядки в целом, то есть и стихов, и припевов всей группой колядников, и не была ли связана эта перестройка с разрешением вопроса о размере преимущественной доли «березы» в распределении собранного вознаграждения. Легко

себе представить, что доля «березы» должна была бы превышать доли рядовых колядников весьма значительно, если он обладал наилучшим голосом и наилучшей памятью, и менее значительно, если он был лишь распорядителем.

Привожу свою до сих пор неопубликованную запись напева колядки, по поводу которой происходили упомянутые беседы[1].



Текста песен и тактового размера в записи Квитки нет

Парубок пел колядку с незначительным изменением — в другое время, чем учитель, и не в присутствии учителя. Характерная особенность — пятивременность припева регулярно проявлялась и в исполнении парубка.

[Вернемся еще] к цитируемому выше (с. 117) месту из работы Ф. Колессы. [...] В нем речь идет, по точному смыслу,

---

[1] Вертикальные черты в этой записи обозначают не границы тактов, а членение мелодии на отделы, соответствующие стихотворному членению. Слогово-временная схема стиха с припевом здесь такова:

1-е полустишие	2-е полустишие	Припев
5 слогов 6 времен	5 слогов 6 времен	4 слога 5 времен

Ф. Колесса в своей «Ритмике...» (с. 50) признавал, что в колядковых мелодиях при схеме полустишия ритмические икты на первой и четвертой восьмых слабо отмечаются и «вопреки ритмическим иктам выдвигаются конечные тоны музыкальных фраз своей протяженностью, а также относительной высотой положения». При этом он, как и Иван Колесса, обозначал тактовый размер $^6/_8$. В слышанных мною образцах икта на 4-м времени, как мне казалось, вовсе не было, а тяжесть 5—6 времени настолько была ощутительна, что если я ставил в записи обозначения размера, то лишь $^3/_4$.

об иной форме, характеризуемой тем, что хор исполняет припев, повторяя стих, пропетый солистом, но вслед за повторением стиха хором припев уже не повторяется. Может быть, Колесса просто неточно выразился (упустил, что нужно подтвердить повторение припева), но могло быть и то, что он имел в виду именно форму ab-r-ab (где a и b означают полустишия, а r — короткий припев), но по упущению не разъяснил, что переходит к другому способу составления строфы.

Когда Ф. Колесса писал работу, в которой содержатся передаваемые здесь мысли, он мог и не знать о существовании формы ab-r-ab, так как эта форма не встречается ни в сборнике Ивана Колессы, ни у Роздольского—Людкевича. Но вообще форма ab-r-ab, существовала: два образца ее содержатся в моем сборнике украинских песен (1922), изданном после цитируемой работы Ф. Колессы.

Одна из колядок этой формы была записана в селе Кужелевка быв. Ушицкого уезда на Подолье М. Рощаховским[1] и передана мне композитором К. Стеценко.

Квітка, 1922 № 675

16 стих припев

По го-рах, го-рах снї-жень-ки ле-жать, ой, дай бо-же!

повторение стиха

По го-рах, го-рах снї-жень-ки ле-жать.

Общая длительность припева здесь равна длительности полустишия. Многочисленные черты общности песен Подолья и Прикарпатья делают законным предположение, что в точности такая ритмическая форма могла существовать и в Прикарпатье.

Но вот и прикарпатский образец, относящийся к нашему вопросу, из села Майдан Горишний быв. Надворнянского уезда, причисляемого этнографами к Гуцульщине[2].

[1] Лично я М. Рощаховского не знал. Записями его, произведенными в Закарпатской области, пользовался Ф. Колесса в своей работе о песнях этой области. Я также считаю его записи заслуживающими доверия, и существование указанной формы в подольских колядках на основании приводимого образца считаю установленным.

[2] Рассматриваемый Квиткой подольский тип колядки не был до сих пор в Прикарпатье обнаружен, а цитируемый ниже образец был спет Ковальчуком неточно. Дело в том, что серединный припев «же» исполняется и в конце (или в начале) строфы, но Ковальчук его пропустил. Следовательно, данную гуцульскую колядку надо отнести к типу ab-r-ab-r, а не к ab-r-ab.— *Прим. сост.*

Квітка, 1922, №163

17 Allegro moderato

Ой, як то бу-ло з пер-ву-гі я-нї,* же,
Гой, як не бу-ло не-ба тай зем-лї, же,

ой, як то бу-ло з пер-ву гі-я-нї,
гой, як не бу-ло не-ба тай зе-млї.

*) З перводіяння

Напев записан мною в 1918 году с пения селянина Ивана Ковальчука, которому было тогда около пятидесяти лет. С ним я встретился в Донбассе, куда он был эвакуирован с родины в 1915 году[1]. Спетая им колядка ритмически отличается от предыдущей тем, что припев, занимающий здесь, как и там, серединное место, ритмическою длительностью не равен полустишию, а весьма сокращен в речевом материале до одного слога. Не подлежит сомнению, что слог «же» представляет не что иное, как сокращение наиболее часто употребляющегося в прикарпатских колядках припева [«Ой, дай б о ж е!»], входящего и в состав предыдущей подольской колядки. (Сохранился лишь последний слог из первоначальных четырех.)

Из труда Шухевича мы узнаем, что в селе Космаче на Гуцульщине «береза» начинал каждую строфу колядки протяжным «же», подхватывая этим звуком окончание хорового припева. Записанная мною колядка села Майдан Горишний показывает иной способ отчленения того же слога «же». [...]

Квітка, 1922, №670

18 Allegro moderato

Ой, да нам, бо-же, гів-ча в ві-ноч-ку, дай бо-же!

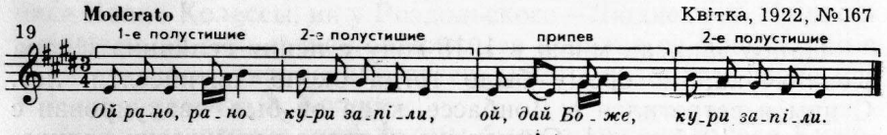
Гів-ча в ві-ноч-ку, як пе-ре-пе-лоч-ку, дай бо-же!

Существование формы ab-r-ab (стих-припев-повторение стиха) оправдывает предположение о существовании такого способа, при котором стих исполняется запевалой, а припев и повторение стиха — хором. Быть может, этот способ был оставлен давно, а быть может, оставался до прекращения

[1] И. Ковальчук был, по-видимому, военнопленным.— *Прим. сост.*

обряда. Для подтверждения же выдвинутой Ф. Колессой догадки о том, что партия запевалы была некогда импровизационной, позднейшая практика исполнения колядок, известная, к сожалению, лишь отчасти, достаточных данных не представляет.

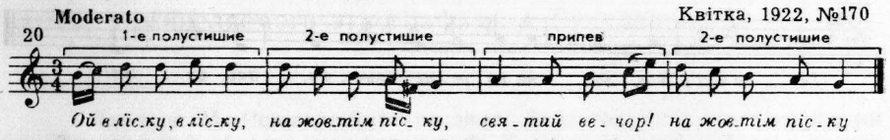
Теоретически к форме ab-r-ab, как к более пространной, примыкает более сжатая форма ab-rb (стих плюс короткий припев, равный по длительности полустишию, плюс повторение второго полустишия). Весьма вероятно, что сжатая форма генетически предшествовала пространной.



Напев этот записан мною в 1918 году с пения крестьянской девушки, эвакуированной из родного села Вовничи быв. Дубенского уезда Волынской губернии. Я сделал упущение, не спросив ее о том, исполнялась ли колядка с сольным запевом. Легко себе представить, что она так исполнялась, по крайней мере в более или менее отдаленном прошлом. Она как будто представляет памятник той стадии, на которой партия хора (предположительно — вторая половина напева) была до крайности облегчена. Вторая часть напева в точности повторяет первую, исполнявшуюся, вероятно, запевалой; слова, после неизменяемого [короткого] припева, также представляют повторение только что спетых запевалой (то есть слова второго полустишия.— *В. Г.*).

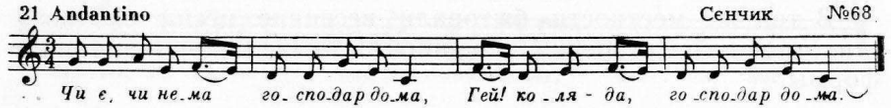
Мелодическую и ритмическую форму этой колядки стоит сравнить с формой припева колядки села Ходовичи (см. нотный пример № 10, такты 2—3 и 5—6).

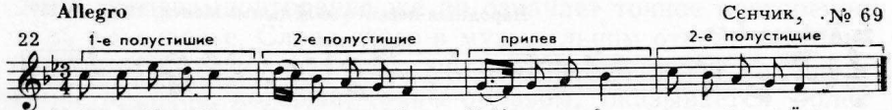
Следующий образец уже несколько сложнее, поскольку мелодия в припеве (3-й такт) не повторяет начала:

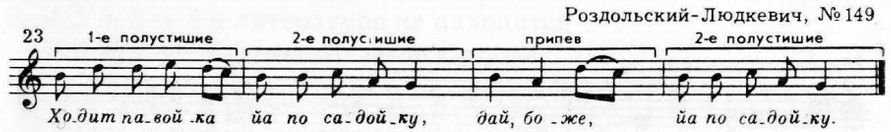


Колядку эту спела мне для записи Ольга Петровна Косач в 1900—1902 г., заучив ее во время кратковременной поездки в село Запрудье быв. Ковельского уезда Волынской губ. не во время колядования. Мелодию она усвоила, по-видимому, в точности и передала ее без индивидуальных улучшений. (Вообще же писательница не всегда воздерживалась от соблазна применить к народной песне свое несомненное музыкально-творческое дарование.) Поражает совершенное тождество напева в пределах первого такта с сольным запевом колядки, записанным мною в 1898 году в с. Пенязевичи с пения группы колядников во время колядования (см. нотный пример № 3), а также тождество в существенном с первой фразой напева Львовской области (см. пример № 23). [...]

Среди большого количества записанных мною колядок форма ab-rb встретилась лишь в двух приведенных волынских колядках и в одной еще не опубликованной — из Брестской области. Область распространения обсуждаемого типа простиралась также на соседнюю с Волынью Холмщину (см. примеры № 21 и 22), а также Львовскую область (пример № 23). В трех последних образцах, как и во многих других напевах колядок, заметно, что в начале напева (в предполагаемом сольном запеве) употребляются сравнительно высокие звуки, которые уже вовсе не встречаются [в остальных фразах].







В записи Людкевича тактового размера нет.

Вне волынско-брестско-львовско-холмского очага распространения данного типа находим изолированный образец — щедровку,— записанную, к сожалению, без мелодии в быв. Остерском уезде Черниговской губернии[1]:

Стояла верба, на воду злегла,
Ей грай, море, ввік да віком,
на море злегла [2].

---

[1] Рассматриваемый тип колядки распространяется и далее на восток. Отдельные примеры зафиксированы нами и в северной части Харьковской области. (См. об этом в статье «Фольклор и кибернетика» — «Советская музыка», № 11, 1964, с. 78, и карту на с. 82.) — *Прим. сост.*

[2] Б. Д. Гринченко. Этнографические материалы, т. 3. Чернигов, 1899, с. 53, № 82.

Отличие этого образца — сравнительная протяженность припева. Ввиду этого отличия нельзя с уверенностью полагать, что сходство остерской щедровки с западными (в отношении строения строфы) является результатом общения жителей столь отдаленных районов.

Форма ab-rb при пятисложности полустиший a и b встречалась мне в пределах украинского материала только в указанных здесь образцах песен зимней святочной обрядности. К этим образцам примыкает белорусский, принадлежащий также к зимним святкам, но не связанный с обходом дворов, не практиковавшимся в местности, где бытовала эта песня.

24 Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск, 1928, № 132

Ай ра-на, ра-на ку-ры па-пе-лі, ай лю-лі лю-лі, ку-ры па-пе-лі.

В той же местности бытовали весенние песни сходного стихотворного строения, но иной музыкально-ритмической формы.

25 Andante ♩= 69 Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск, 1928, № 157

Лі ка-ло-дзі-жа, лі сьцю-дзё-ны-га, ай, лё-лі, лё-лі, лі сьцю-дзё-ны-га.

26 Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск, 1928, № 163

Вір, вір ка-ло-дзіж, ды ва-ды не-ту-ці, ай лё-лі, лё-лі, ды ва-ды не-ту-ці.

Тем же стихотворным строением характеризуются некоторые русские хороводные и величальные песни.

Формула ab-r-ab изображает стиховое строение, а не музыкальное. Но в гуцульских колядках замечается и сходное музыкальное строение ab-c-ab. Такое строение в гуцульском напеве [мы встречаем в работе] Шухевича[1]. Близкий вариант из села Зеленицы быв. Надворнянского уезда, на Гуцульщине же, есть в сборнике Гнатюка[2].

[1] К сожалению, из этой записи не видно, было ли исполнение двухголосным, или расхождение голосов происходило лишь в некоторые моменты, или же [в записи] указаны варианты сольного исполнения.

[2] Следует, вероятно, читать, *си-бемоль*, а не *си*.

27 В. Шухевич. Гуцульщина, ч. IV с. 26, № 9

1-е полустишие — 2-е полустишие — припев

Йа в ліс-ку, в ліс-ку на жов-тім піс-ку. Сла-вен єс,

продолжение припева

сла-вен єс бо-же по все-му сві-ту.

28 Гнатюк, т. II, с. 273

1-е полустишие — 2-е полустишие — припев

Йа в ліс-ку, в ліс-ку, на жоў-тим піс-ку. Сла-вен йис,

продолжение припева

сла-вен йис йи-си наш ми-лый бо-же, сла-вен йис.

Здесь музыкальный мотив с соответствует начальному слову припева, повторение же ab означает точное повторение лишь в напеве. Слова этого в музыкальном отношении повторного отрезка представляют не повторение стиха, а продолжение припева, который, таким образом, оказывается более пространным, чем стих. Привожу здесь два варианта. Других напевов колядок, выявляющих строение: (стих) 5+5, (припев) 3 + 5 + 5 в литературе не находится[1].

29 Квітка, 1922, № 676

А. Пі-шов Се-ме-ньо в по-ле з ко-со-ю, бре-ні-ла, бре-ні-ла,
В. Ой на го-ронь-ці в зло-ті корш-мо-ці там гра-ють, там гра-ють.

*) Вар. 1-2 тактов

бре-ні-ла ко-са ко-ло по-ко-са, бре-ні-ла!
гра-ють коб-за-рі на зо-ло-ті ї цим-ба-ли!

[1] Этот тип припева, встречающийся только в трех колядках из сборника Гнатюка, не был до сих пор нами обнаружен ни на Гуцульщине, ни в других районах При- и Закарпатья. Кажется, в сборнике Гнатюка при печатании текстов произошла досадная опечатка. Для гуцульских колядок характерно окончание напева на неустойчивой ступени лада (верхней доминанте или медианте). См. нотн. примеры № 6, 10, 15, 28. В колядке № 27 (из сборника Шухевича) совершенно не типичное окончание на тонике.— *Прим. сост.*

Отмечаемая здесь стихотворная (вероятно, и музыкальная) форма на Гуцульщине прочно утвердилась, о чем свидетельствует несколько записей текстов, произведенных не только Кузьмаком. Сравнение гуцульских припевов типа 3 + 5 + 5 с припевом типа 3+5+5+3, чрезвычайно распространенным на огромном пространстве от крайних западных до крайних восточных районов украинского расселения, наводит на мысль о том, что на Гуцульщине сохранилась более древняя форма. [...] Так, например, в Жабье припев-заклинание счастья-здоровья облекается в форму 3+5+5 (см. Гнатюк, I, № 118; II, № 204-з, № 322). В другой местности к той же словесной формуле добавлено «а в дому» — как будто лишь словесное расширение, по смыслу же — ограничение пожелания. Еще в другой местности добавление в припеве слова «дай же му!», то есть «ему» (хотя эти слова уже перед тем в припеве произносились два раза), сделано, по-видимому, в обоих случаях всецело ради приспособления к форме припева 3 + 5 + 5 + 3, вытеснившей форму 3 + 5 +5. Представляются позднейшим добавлением ради формы последние трехсложные группы припевов, например,

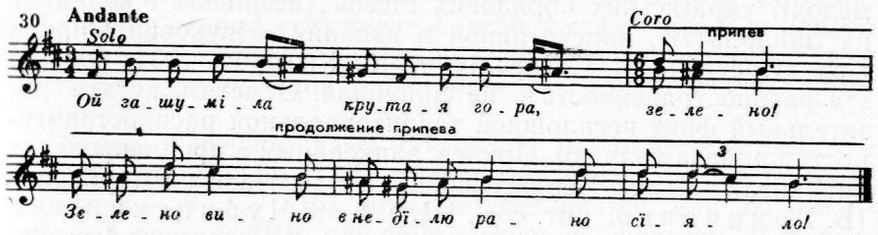
1) Бреніла!
Бреніла коса коло покоса
З росою;
2) Сниясе!
Сниясе сонце по всему світу
І в небі;
3) Соколе!
Йа в соколенька чорні оченька
І брови;
4) В неділю!
В неділю рано зелене вино
Саджено[1].

В таких умеренных размерах припев представляется восклицанием, вполне выражающим радостное настроение, и образом вполне достаточным для того, чтобы при воздействии звуков пения передавать ликование величаемым. [...]

Подлинно поэтическая [...] переработка припева произведена в Полтавской области. Поэтическая тема та же, что у Гнатюка (II, № 226), форма: (5+5) (3+5+5+3). В припеве соединены элементы припева о винограде и припева о солнце.

[1] 1) Гнатюк, II, № 198а; Квітка. 1922, № 102; 2) Гнатюк, II, № 256, 307; 3) Я. Ф. Головацкий. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, III/2. М., 1878, с. 69; Гнатюк, II, № 175а; 4) Гнатюк, I, № 141Б, с. 241, вар. В.; Головацкий, цит. раб., II, с. 90, № 29; Гнатюк, I, № 52, 134, и др.

Квітка, 1922, №127



Предлагая догадку, что припев 3+5+5+3 образовался из припева 3+5+5, я не представляю процесс создания расширенного припева так, будто в основе этого процесса было стремление к завершению формы, стремление уравновесить две части напева, установить ритмическую периодичность. Вряд ли расширение в речевом компоненте, то талантливое, то бездарное с поэтической точки зрения предпринималось в порядке достижения цели чисто формального свойства. Видимо, побуждение к расширению формы припева могло появиться на основе стремления выявить поэтическое содержание и закончить поэтический образ. Только что был указан безукоризненный с поэтической стороны припев формы 3+5+5+3, в котором последняя трехсложная группа абсолютно необходима. Есть и другие формы, не меньшей поэтической ценности. Прежде всего вариант предыдущего припева:

1) В неділю!
В неділю рано ясно соненько
Сходило;
2) Грай, коню!
Грай, кониченьку, під молоденьким
Богданом;
3) Потупай!
Потупай, коню, по тим скарбовім
Камені;
4) На ринку,
Вили віночки все паняночки
З барвінку;
5) Зорейко!
Ясна зорейко, не заходи ж ти
Ранейко![1]

[...] Обсуждаемая форма припева имеет огромное географическое распространение на украинской этнической террито-

[1] 1) Головацкий, ук. соч., II, с. 94, № 34, III/2, с. 74, № 18; 2) Гнатюк, II, с. 183, № 262; 3) П. П. Чубинский. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, т. 3. СПб, 1872, с. 281, № 14; 4) Головацкий, цит. соч., III/2, с. 89, № 37; Гнатюк, II, с. 175—177; 5) Гнатюк, II, № 304.

рии. Это явление рассмотрено Ф. Колессой в работе «Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті», напечатанной в издании «Науковий збірник т-ва «Просвіта» в Ужгороді», т. 10. Ужгород, 1934. Однако эта распространенность — не сплошная. Отметим, кстати, разительный факт несплошной территориальной распространенности припева колядки. Припев, записанный в приднепровских вариантах быв. Черниговской и Полтавской губерний (Б. Гринченко, цит. соч., III, с. 8—9; Чубинский, цит. соч., III, с. 386, № 112) встречается также в записях из быв. Галичины в сборниках Головацкого (ч. II, с. 4, № 6, с. 14, № 20; ч. III/2, с. 60, № 35 и др.) и Гнатюка, но не встречается в записях, произведенных на пространстве между быв. Галичиной и Днепром. Является ли указанная выше короткая форма (5+5) (3 + 5 + 5) исключительным достоянием Гуцульщины? Нет. Уже существование родственной формы (5 + 5) (4 + 5 + 5) на Подолье побуждает нас искать вне Гуцульщины также и форму припева 3 + 5 + 5.

И действительно, припевы близкого слогочислительного размера были записаны 1) в быв. Жолковском уезде Галичины:

1) Зелене!
Зелене зіленько, говори з нами!

2) На Лемковщине:

Дунаю!
Гей Дунаю, море, Ганусю, зоре!

3) В другой местности — расширен: 3+5+5+3

Дунаю!
Дунаю, море, Ганусю, зоре,
Серденько! [1]

[Другая форма]: 1-й стих + припев + 2-й стих, например:

Ой на Дунаю, ой на тихеньким,
Дунаю.
Гей, Дунаю, море, серденько, горе!
Плавле-поплавле червінь корабель.

В строении колядки с таким припевом (3 + 5 + 5 + 3 — со странной заменой слова «зоре» на «горе») Потебня усматривал форму строфы [2]. Он, очевидно, полагал, что припев присоединялся не к каждому стиху, а лишь к каждому нечетному.

---

[1] 1) Гнатюк, II, № 263 Д; 2) Головацкий, ук. соч., II, с. 80, № 14; 3) Головацкий, там же, с. 88, № 36.

[2] А. А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен, т. 2. Варшава, 1887, с. I. (Колядка из сборника Головацкого, ук. соч., ч. III/2, с. 75, № 19).

Десятисложные группы, которые мы здесь определяем как стихи, Потебня определял как полустишия.

Ниже, определяя то же самое, Потебня представлял себе колядку, состоящею из двустишных строф с припевом, не присоединенным в конце строфы, а вставленным между стихами. Обозначая первый стих через A, второй стих через B, а припев через R, изобразим строение поэтической строфы, как ARB. Это был бы иной тип строфы, чем рассмотренные нами до сих пор.

В произведенном здесь обозрении мы отметили строение поэтической строфы ARA и строение музыкальной строфы (периода.— *В. Г.*) ABA, которое соединяется или со стихотворной формой ARB, или со стихотворной формой AR. В последнем случае припев обнимает музыкально-ритмические члены B и повторенный A:

стихотворное строение — A R
музыкально-ритмическое строение — A BA

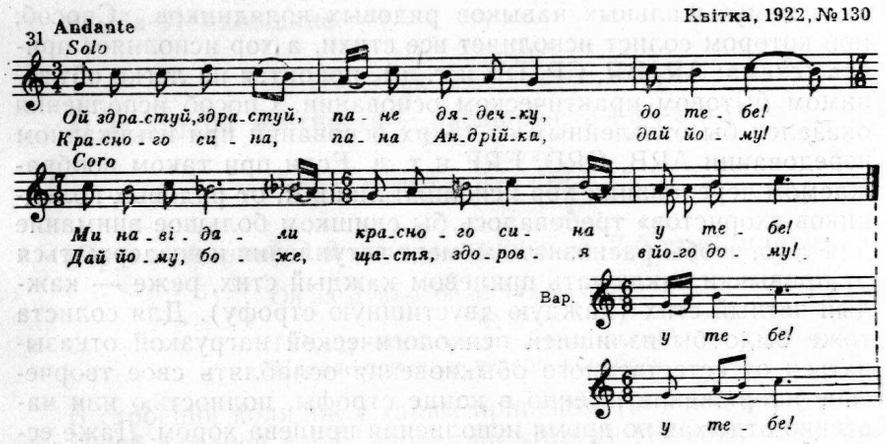
Потебня в своей догадке исходил исключительно из логической попарной связанности стихов рассматриваемой колядки, о способе же исполнения ее группой колядников, вероятно, вовсе не думал или же представлял себе это так, что все колядники совместно исполняли все стихи и воспроизводили припев, иначе говоря, исполняли всю колядку сплошь.

Форму ARB следовало бы считать позднейшим достижением; она предполагает сравнительно высокий уровень поэтических и музыкальных навыков рядовых колядников. Способ, при котором солист исполняет все стихи, а хор исполняет припев (схема: AR, BR, CR, DR и т. д.), покоится на легко объяснимом бытовом практическом основании. Способ исполнения оказался бы отделенным от таких оснований при изысканном чередовании ARB, CRD, ERF и т. д. Если при таком воображаемом чередовании хор исполнял лишь R, от рядовых колядников-«хористов» требовалось бы слишком большое внимание для того, чтобы распознать момент вступления и воздержаться от привычки заключать припевом каждый стих, реже — каждый четный стих (каждую двустишную строфу). Для солиста тоже было бы излишней психологической нагрузкой отказываться от естественного обыкновения ослаблять свое творческое напряжение именно в конце строфы, полностью или частично отдыхая во время исполнения припева хором. Даже если он участвовал в исполнении целого припева, это уже происходило автоматически, и он мог одновременно припомнить слова следующего стиха. При способе ARB, CRD и т. д. солисту пришлось бы во время исполнения припева припоминать и логическое завершение текущей строфы, и первый стих следующей строфы, который не будет припевом отделен от текущей строфы, но будет отделен от завершения строфы, в состав которой он будет входить. Если предположить, что рядовые колядники исполняли припев и второй стих строфы (RB, RD,

RF и т. д.), направление внимания их должно было быть едва ли не большим, чем в случае сплошного хорового исполнения всей колядки.

На известной стадии могли и в народном искусстве выявляться формы изысканные, не сообразованные с удобством исполнения и даже прямо неудобные, но в данном случае этого на украинской почве, по-видимому, не произошло, а форма, существование которой Потебня усматривал в этой колядке, не доказана записью этой колядки и до сих пор не обнаруживается ни в каком украинском народном образце.

Некоторые колядки (кажется, большей частью церковного характера) построены без припева. Мною непосредственно от хора записаны две колядки без припева. Они исполнялись хором сплошь, от начала до конца.[1] Словесный вариант одной из них был записан мною с сольного исполнения[2] (в этом местном варианте были забыты начальные слова), причем отмечен со слов исполнительницы такой способ, что одни стихи исполнялись солистом, другие — хором. Поочередное исполнение целых стихов солистом и хором отмечено также в следующей моей записи.[3]



[1] Квітка. 1922, № 180.

[2] Там же, № 186.

[3] Записано в 1918 г. с сольного исполнения в Лубенском районе Полтавской обл. В 4-м такте знак бемоль, употребленный дважды, означает интонирование приблизительно на $^1/_4$ тона ниже. (Варианты стихотв. формы: Гнатюк, I, с. 6, 7, 139.)

[Несколько дополнительных замечаний к характеристике напевов колядок]

Критику записей, приуроченных к земледельческим празднествам зимнего солнцеворота, следовало бы дополнить выявлением точности обозначения темпа, соблюдения полного звуковысотного уровня и фиксации тенденции к двухголосию. От этого рассмотрения, однако, воздержимся, оставляя замечания о темпе, тесситуре и зачатках многоголосия для отдельных исследовательских этюдов, охватывающих материалы гораздо шире, чем в пределах того рода песен, которым мы здесь ограничиваемся. [...]

На предыдущих страницах, касаясь критики имеющихся в литературе музыкальных записей, выяснено, что посредством одних нотных знаков, без объяснений и описаний, памятники народного творчества не могут быть воссозданы в такой мере, в какой можно было бы их признать полноценными хотя бы лишь для изучения музыкальной формы[1]. Пойдем дальше.

Обратим внимание, например, на интересный напев из быв. Снятинского уезда, входящего в состав недостаточно определенной этнографической области, называвшейся «Покутьем». (См. нотный пример № 1.) Здесь замечательна, во-первых, манера «cercare la nota»[2]. В подобной манере пел мне в начале 20-х годов колядку студент-крестьянин быв. Уманского уезда. Запись не сохранилась, причем у меня осталось в памяти постоянное «*portamento*»[3] между вторым, очень слабо звучащим звуком из двух слигованных, соответствующих слогу, и атакой следующего сильного звука, первого из двух слигованных, соответствующих следующему слогу.

Такова ли точно была манера исполнения в Снятинском уезде, из записи Ст. Людкевича и объяснений к ней не видно. Возникает вопрос, существовала ли манера постоянного «cercare la nota» на всем пространстве между Покутьем и территорией быв. Уманского уезда, или мы имеем дело с единичным заносом (откуда куда?). В тех немногих случаях, в каких колядки из населенных пунктов известны мне по непосредствен-

[1] Для полноты познания типов напевов необходимо в первую очередь опубликовать имеющиеся в рукописных фондах записи,— если не все, то те, в каких выявляются типы, не представленные еще в литературе или представленные в незначительном количестве, какое не дает представления о географическом распространении и о связи с преобладающими, более распространенными типами, о связи, какая могла бы, вероятно, обнаружиться, если бы были приведены в известность переходные образцы.

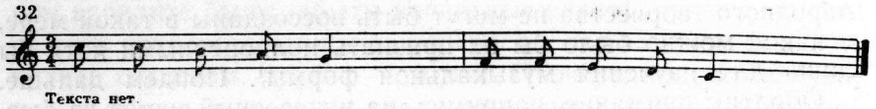
[2] «Cercare la nota» *(итал.)* — дословно — искать звук. Этим термином обозначается характерная вокальная манера глиссандирования.— *Прим. сост.*

[3] В рукописи, вероятно, ошибочно — *«non legato».— Сост.*

ному восприятию (в сольном исполнении, не во время колядования), я этой манеры не наблюдал[1].

Во-вторых, — оригинальна манера начинать пение *ff* и ослаблять его интенсивность до конца дыхания[2]. Как видно из объяснения Людкевича, знак V должен быть поставлен не только в третьем такте, но и в шестом после третьей восьмой. К сожалению, записан недостаточно большой отрезок колядки, и поэтому нет уверенности, что при ее исполнении все время идет строфообразующее чередование: в нечетных стихах амбитус шире — употребляются более высокие звуки (также в припеве к нечетным стихам) — до c^2, в то время как в припеве к четным стихам — до a^1.

С другой стороны, крайней простотой отличается неопубликованный напев колядки без припева, записанный Антониной Кудринской в быв. Бердичевском или Торищанском уезде[3]. [...]



Целью, вполне достойной усилий музыковеда, является выработка стилистической характеристики изучаемого рода произведений, при наличии же значительных стилистических различий внутри этого рода и при необходимости дальнейшего деления — выработка стилистических критериев для более подробной классификации. Все, что мы до сих пор констатировали, убеждает в недостаточности точных данных для музыкальной характеристики изучаемых произведений. В литературе нет даже попыток музыкальной характеристики исполнения колядок, хотя бы в одной местности.

[Классификация украинских песен зимней святочной обрядности]

Перейдем к группам колядок, встречающихся в народной музыкальной практике сравнительно редко. [...]

1) Церковные колядки, рассматриваемые исключительно с поэтической стороны, не представляют столь большого интереса, чтобы стоило записывать все бесчисленные их варианты, имевшие обращение в народном быту. [...] Другое дело — напевы колядок этого рода. Претворение их в народном обращении в общем приводило к лучшему. Варианты напевов разнообразны, некоторые из них имеют свои художественные достоинства, в некоторых случаях имело место даже не претворение, а создание совершенно нового народного напева на не народный текст. Если в истории композиторской музыки России и Западной Европы композиторские произведения церковного характера не игнорируются, то непоследовательно было бы игнорировать и этот раздел колядок. [...]

2) Детские колядки и щедровки. По утверждению Гнатюка, детские колядки и щедровки были распространены главным образом в восточной Украине. «В Галичине их знали мало, и то лишь в таких местах, где иные колядки выходили из употребления» [...] их «никогда нельзя смешивать с настоящими колядками»[1]. Гнатюк полагал, что детские колядки того же происхождения, что и рождественские и пасхальные юмористические вирши, а именно — бурсацкого.

Если из исполнявшихся детьми колядок и щедровок в эпоху их записи считать собственно детскими только юмористические, предположение о бурсацком происхождении представляется вероятным, хотя и не в отношении всех песенок этого рода. Однако в литературе содержится слишком мало описаний, по которым можно было бы выработать суждение о том, не были ли некоторые колядки и щедровки искони детскими, не существовал ли гораздо раньше учреждения бурс обычай посылать детей с поздравлением — обычай, связанный с верованием, что поздравление, принесенное молодым существом, может принести счастье. Детские колядки и щедровки во многих местах существовали [наряду] с колядками и щедровками взрослых, в других местностях колядовали и щедровали только дети, или практика была такая, что колядовали взрослые, а щедровали дети.

В случаях, когда обряд спускался в детскую среду, можно предположить, что напевы упрощались, но точных сведений, подтверждающих это предположение, нет. Труднее всего проверить, действительно ли в тех местностях, где в последнее время колядовали и щедровали только дети, некогда делали это взрослые. Сообщения старожилов о прежнем колядовании обыкновенно недостаточно определенны.

3) Песни о Меланке. В группировке песен зимней святочной обрядности, записанных в селе Колодистом быв. Звенигородского уезда Киевской губернии тамошним жите-

---

[1] Эта манера пения наблюдается на Гуцульщине и в прилегающих к ней этнографических районах.— *Прим. сост.*

[2] См. объяснения к записи на с. 179 в сборнике Людкевича, I.

[3] Запись находилась в фондах быв. Кабинета музыкальной этнографии АН УССР. Если она погибла во время войны (она не была отыскана, хотя я просил об этом), следовало бы попытаться сделать новую запись.

[1] Гнатюк, II, стр. XIV—XV.

лем[1], песня о Меланке помещена в числе щедровок, очевидно, на том основании, что она исполнялась, как и щедровки, вечером под Новый год[2]. Однако несмотря на календарную общность, Головацкий в принципе не причислял песен о Меланке к щедровкам и по вопросу о месте их в системе песен зимней святочной обрядности высказался неопределенно: «К колядкам и щедровкам принадлежит также обряд Меланки или Маланки, который водится преимущественно в окрестностях по Днестру, в Бережанском, Чортковском, Станиславском и Коломыйском уездах»[3].

Конечно, песни о Меланке можно причислить только к щедровкам, а не к «колядкам и щедровкам», поэтому слова Головацкого надо понимать лишь в том смысле, что «обряд Меланки» занимает особое место в системе обрядов зимнего солнцеворота.

Однородные с содержащимися в сборнике Головацкого песни о Меланке записаны на Буковине, на Подолье, у бессарабских украинцев и в западной части быв. Херсонской губ. Поэтические варианты были записаны без напева в южных уездах быв. Киевской губернии. Все-таки этот тип нельзя назвать западноукраинским вообще. Он не встречается в Закарпатье, в северных районах быв. Галичины, на Волыни и вообще в северной части правобережной Украины.

Очаг песен этого типа, вероятно, Поднестровье. В записанных там вариантах Меланка называется «Подністрянкой» — и даже в варианте, бытовавшем в городе Ананьеве Одесской области, сравнительно отдаленном от Днестра. Сравним напев песни о Меланке, бытовавший в городе Ананьеве, и напев, записанный в селе Тузлы, ныне Измаильской области[4], с напевом купальской песни села Колодяжного бывшего Ковельского уезда, записанного мною от Леси Украинки[5].

---

[1] В. Н. Доманицкий. Современные колядки и щедривки. Киев, 1905.

[2] В некоторых западных местностях обряд «Меланка» исполнялся на Новый год, в одном же пункте ряженье «Меланкой» наблюдалось 6 января ст. ст., но в западных районах кое-где и щедровки приурочивались к этому дню.

Этой календарной обрядности слегка коснулся А. А. Потебня в книге «Объяснения малорусских и сродных народных песен», т. 2, Варшава, 1887, с. 47. Более поздний календарный момент привлекает к себе внимание как одно из доказательств исстари весеннего характера новогодних обрядов.

[3] Я. Ф. Головацкий. Народные песни Галицкой и Угорской Руси, ч. III, отд. 2. М., 1878, с. 144.

[4] Песню записал в последние годы XIX века и передал мне свою запись гимназист Аркадий Иванов, из жителей села Тузлы. Он был хороший музыкант.

[5] Другие варианты купальской песни см.: К. Квітка. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ, 1917, № 30—34.

Українські пісні з нотами. Зібрав Андрій Конощенко. Одеса, 1900, № 98

33 Andantino

Ой у - чо - ра из ве - чо - ра па - сла Ме - лан - ка

два ка - чу - ра, па - сла Ме - лан - ка два ка - чу - ра.

Квітка, 1922, № 195

34 Andantino

Ой у - чо - ра із ве - чо - ра па - сла Ме - лан - ка два ка - чу - ра.

Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Записав і упорядив Климент Квітка. Київ, 1917, № 29

35 Allegretto

Ой на Ку - па - ла, Ку - па - лоч - ка не ви - спа - ла - ся На - та - лоч - ка.

Мною в 1918 году был записан в Киеве буковинский напев песни о Меланке от бывшей сельской учительницы Клеоники Ордза, вдовы буковинского поэта Владимира Кобылянского, переселившегося в Киев. Этот напев в ритмическом, но не мелодическом отношении сходен с названными поднестровскими.

36 Allegretto

Квітка, 1922, №695

На - ша Ма - лан - ка по - дніст - рян - ка,

по - дніст - рян - ську во - ду пи - ла,
на ка - ме - ні но - ги ми - ла,

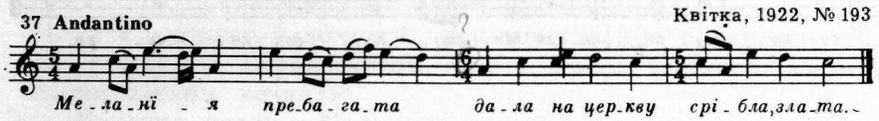
Вар.:

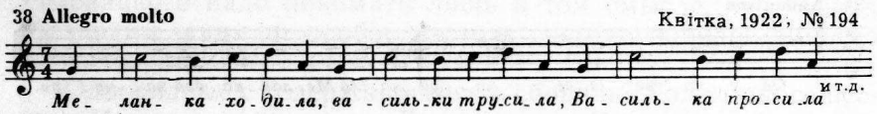
рян - ську
ме - ні

рян - ську
ме - ні

тон - кий фар - тух за - мо - чи - ла.

Совершенно отличаются напевы, записанные мною в 1919 году в Донбассе от служащей, в прошлом — сельской жительницы села Калиновой быв. Купянского уезда Харьковской губ. (№ 37), и в 1908 году в Ялте от крестьянки местечка Малой Перещепины Полтавской области (№ 38).





Поэтическим содержанием эти левобережные песни также совершенно неродственны поднестровским, и исполнение их не было связано с действием ряженых[1]. Первый напев был исполнен для записи торжественно, с подъемом[2]. Вторая песня, по словам исполнительницы, заканчивалась ненапевным возгласом «святий вечір». (Может быть, певице изменила память, и в действительности восклицали в заключение «щидрий вечір»). Вариант текста встречается в записях из быв. Купянского уезда[3].

В ряде вариантов Меланка вовсе не упоминается. Записанный мною напев из местечка Малая Перещепина в ритмическом отношении представляет усложнение напева, бытовавшего в середине XIX века в местечке Борисполе, ныне Киевской области. При общей стихо-ритмической основе, какою является шестисложное полустишие, в бориспольском варианте все слоги в пении равновременны, в перещепинском — второй слог удлиняется[4].

---

[1] В западных районах представление, при котором пелись песни о Меланке, производилось группой парубков, ряженных «Меланкой», «дедом», «козой», «медведем», «цыганом» и «лошадью». Количество персонажей и самые персонажи были различны в разных местностях.

[2] Припоминаю, что исполнительница пела в высоком регистре, но голос ее был невысокий. (Напев записан несколько ниже.) Дальнейших слов исполнительница не спела.

[3] П. П. Чубинский. Труды этнографическо-статист. экспедиции в Западно-Русский край, т. 3. СПб, 1872, с. 57.

[4] Иные варианты текста (без напева) были записаны на Левобережной Украине и в ближайших к Днепру районах Правобережья (см. Чубинский, цит. соч., ч. 3, с. 445—446).

(К вопросу о генезисе колядок и щедровок)

Потебня заметил, что «за немногими исключениями <...> стих малорусской колядки, а частью тождественной с нею по содержанию щедровки, <...> есть 5+5 с припевом. <...> Другому разряду малорусских святочных песен, меньшему по числу образцов, именно щедровкам (редко колядкам), свойствен размер 4+4. <...> Лишь в нескольких малорусских колядках размер 5+5 переходит в правильный 6 + 6 <...>»[1].

[Другую точку зрения высказал В. Гнатюк:] «До сих пор различали и раздельно печатали в сборниках две главные группы — колядки и щедровки. Я устраняю это деление как совершенно необоснованное и считаю оба названия — колядки и щедровки — терминами вполне равнозначащими (в оригинале не вполне понятное в данном случае выражение «рівнорядні терміни».— *К. К.*), из которых первый — чужого, а второй — нашего происхождения»[2]. Ф. Колесса [привел] этот взгляд Гнатюка с возражением: «Однако есть основания предполагать, что некогда это были два отдельных цикла (разрядка [моя].— *К. К.*), отличавшиеся даже строением стиха (колядки—размером 5+5, щедровки—размером 4+4), характерным также для сербской и болгарской колядковой песни, и особыми припевами-рефренами; не лишено значения и то, что щедровки в некоторых местностях теперь поются только девушками и детьми»[3].

Это замечание, в связи с тезисом Гнатюка, может быть понято в таком смысле, что различие в стихотворной форме основного стиха и припева (а также в словесном материале припева) — факт прошлого и что в настоящее время это различие исчезло. В позже вышедшей в свет хрестоматии «Українська усна словесність» (Львів, 1938, с. 49) Ф. Колесса определил, что «нынешние колядки и щедровки сближаются по своему содержанию и размеру, за исключением группы щедровок, сложенной стихом 4 + 4, какого не встречаем в колядках».

Попробуем расширить критику тезиса Гнатюка. Отмечая как «необоснованное» деление украинских поздравительно-величальных песен зимней святочной обрядности на колядки и щедровки, В. Гнатюк исходил, по-видимому, из убеждения,

---

[1] Потебня, цит. соч., т. 2, с. 1, 14, 16.

[2] Гнатюк, I, с. V (предисловие).

[3] Ф. Колесса. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті. «Науковий збірник т-ва «Просвіта» в Ужгороді», т. 10, 1934, с. 139.

что между теми и другими нет различия собственно в поэтическом содержании; формой, особенно музыкальной формой, и характером исполнения он, по-видимому, не занимался. Он группировал песни по поэтическим темам, не считаясь с тем, как называется каждый вариант в местности его бытования (колядкой или щедровкой) и к какому календарному сроку он был приурочен. Если обсудить лишь вопрос о порядке размещения материала в сборнике, с решением Гнатюка можно согласиться. Действительно, помещать варианты одной и той же (по поэтическому содержанию) песни в двух разделах сборника было бы неудобно.

Но разрешением вопросов классификации не ограничивается исследовательский труд собирателя — издателя фольклорных материалов. При классификации он может иметь в виду сторону исследования, какую считает наиболее важной, материал же должен быть по возможности представлен так, чтобы им можно было пользоваться и для таких исследовательских целей, какие издатель считает менее важными. Во всяком случае, нельзя признать удовлетворительным такое преподнесение материала, какое и не убеждает в правильности представляемого обобщения, и не содержит достаточных данных для проверки этого обобщения.

Отбросив деление на колядки и щедровки в расположении материала, Гнатюк устранил и отметки о том, в качестве ли колядки или в качестве щедровки бытовало в данной местности каждое помещаемое им произведение, каждый вариант. Он пренебрег сведениями, служащими для уяснения народной классификаци, народной терминологии и исторического календаря народной художественной жизни. Когда эти сведения опущены при воспроизведении материалов из печатных изданий,—пользующемуся его сборником в исследовательских целях это причиняет лишь потерю времени на обращение к источникам. Но особенно сожалеть приходится о том, что этих сведений не дано при текстах, опубликованных Гнатюком по рукописям.

По мнению Гнатюка, собирание материала для его сборника длилось слишком долго, но это вышло на пользу [1]. По моему же соображению, польза была бы большей, если бы издание было еще отложено для обсуждения труда другими исследователями народного творчества. В результате обсуждения, вероятно, была бы поколеблена уверенность в правильности тезиса, могущего создать представление о том, что колядки нигде не отличаются от щедровок, ни в недавнем, ни в более отдаленном прошлом; вероятно, были бы не только восстановлены существовавшие в рукописях отметки, но и дополнительно собраны недостававшие в рукописях сведения. Несомненно, такое дополнение во многих случаях не было бы затруднительным (со многими людьми, представившими Гнатюку свои записи, он поддерживал отношения).

[1] В предисловии Гнатюка к обсуждаемому его сборнику (с. III) объяснено, что он собирал материалы в течение 16 лет (1897—1913), и названо множество лиц, записи которых включены в сборник. Не может быть, чтобы все эти собиратели с самого начала пришли к такому взгляду, что деления на колядки и щедровки не стоит даже отмечать. Несомненно, в ряде случаев Гнатюк не поместил в сборник обозначений, находящихся в рукописях.

На мой взгляд, фольклорист-собиратель,— а В. Гнатюк был именно собирателем по преимуществу,— не обязан углубляться в попытки разрешения исторических проблем, иначе его собирательская деятельность будет слишком отставать от процесса исчезновения фиксируемых фактов; однако он должен иметь в виду исторические приблемы и тщательно регистрировать то, что может служить другим для разрешения этих проблем. Не вычеркивать ремарки «колядка», «щедровка», а, наоборот, запрашивать корреспондентов-собирателей о местном определении присланной им песни в случае, если такой ремарки не было,— так, по-моему, следует поступать составителю научного сборника [1].

Увлечь многих в сторону дальнейшего собирания колядок и щедровок, более сообразующегося с задачами научного их исследования, вряд ли могла трактовка предмета в предисловии к сборнику Гнатюка, не ставившая исторических проблем, не дающая направления исторической пытливости.

Опубликование большого собрания, по-видимому, исчерпывающего поэтические темы колядок и щедровок и не выдвигавшего исследовательских проблем, могло распространить представление, будто для фиксации поэтического наследия в этом разряде народного творчества сделано достаточно и заботиться больше не о чем.

Эти строки пишутся, конечно, не для того, чтобы умалить огромные заслуги трудолюбивейшего, деятельного до самоотверженности собирателя. Целью этих рассуждений, целью, которую покойный ученый, несомненно, сам приветствовал бы, является стимулирование к дальнейшему собиранию произведений народного творчества, более сообразующемуся с задачами научного их исследования.

Обрядовая поэзия, приуроченная к зимнему солнцевороту, конечно, не появилась одновременно на всей территории расселения предков нынешних украинцев, и развитие ее не происходило равномерно и однообразно в виде интегрального процесса по всей территории, в истории изменявшейся. В прошлом, несомненно, были какие-то очаги творчества, какие-то пути его распространения, происходили встречи волн распространения, происходили слияния. Существование различных названий может быть использовано как одно из указаний при исследовании исторического процесса, так как эти названия, сами по себе не выражающие ни содержания, ни формы, должны были в какой-то мере сопутствовать движению

[1] В настоящее время стоило бы заняться изучением рукописного архива В. Гнатюка. По имеющимся сведениям, архив сохранился в неприкосновенности. Там, несомненно, найдутся данные по вопросам, которыми сам исследователь не успел заняться, а также по вопросам, которыми он не считал нужным заниматься. Из числа последних, вероятно, не все должны быть признаны навсегда незаслуживающими изучения. [...]

поэтических и музыкальных тем и форм. Эти названия дают указание на то, что с ними ассоциировались какие-то стилистические особенности. Пользоваться этим указанием следует осторожно, и от поспешности в заключениях следует воздерживаться, имея в виду, что в одних случаях сопоставление названий разъясняет вопрос, в других — запутывает.

Во всем описании обряда колядования у гуцулов в сборнике Гнатюка нет никакого упоминания о щедровках, хотя оно доводится до 6 января по ст. ст. О них говорится [...] лишь в III части «Гуцульщины» Шухевича [1].

С другой стороны, в литературе находим сообщение, относящееся к последним десятилетиям XIX века, что в быв. Мглинском уезде Черниговской губернии не существовало названия «колядка» [2] и что в некоторых местностях Украины, например в селе Плехове быв. Черниговского уезда, совсем не колядовали на рождество, но «щедровали» под Новый год. Наблюдения, сделанные в этих местностях, Борис Гринченко обобщил так, что «поэтому [там] все колядки поются под Новый год как щедровки» [3].

Бывшие северные уезды Черниговской губернии также считались сохранившими много архаического в языке, в народном творчестве. Что же, колядование там вообще не успело в прошлом распространиться или, может быть, оно было искоренено усилиями местного духовенства?

По-видимому, существовала зона подобной практики. Шейн записал двенадцать песен села Колки соседнего с быв. Черниговским уездом быв. Речицкого уезда Минской губернии (белорусская территория) с объяснением, что их распевали исключительно «на Щадруху», то есть накануне Нового года при обходе дворов под окнами; хождение это называлось «щадрованьем». О том, чтобы в той местности существовало также колядование, в сборнике Шейна ничего не говорится. Но припева «щедрый вечер», каким отличались щедровки от колядок, в тех местностях, где существовали те и другие, ни в одной из упоминаемых песен нет; припев в них один — «щедрый вечар», то есть припев, характерный именно для колядок [1]. Заключительная формула поздравления указывает на то, что раньше в названной местности щедрование происходило 6 января н. ст. (Вспомним, что в районе местечка Щирца быв. Львовского уезда щедрование происходило «в навечерие» этого праздника, 6-го января н. ст.) [2]. Самое слово «коляда» встречается в упоминаемых белорусских песнях (у Шейна) лишь в смысле подарка поздравителям (№ 81); в другой песне того же села Колки, правда, есть выражение «поколядую» в смысле «повеличаю», но эта песня могла быть занесена из местностей, где существовало колядование.

В северо-западных районах украинской языковой области (диалектно архаических) записаны щедровки с припевом, вообще характерным для колядок [3]. В селе Запрудье, быв. Ковельского уезда (ныне в северной части Волынской области) в 1902 году собирательница так изложила объяснение, данное ей крестьянами, певшими ей колядки для записи: «На самое Рождество («на ко́ляду») <...> не поют колядок, а только перед Новым годом. Называли другое село, где поют «щедривки» на коляду (на 1-й день Рождества)». Свое заключение собирательница сформулировала так: «В крае нет определенного дня для колядования; колядуют (или «щедруют») в продолжение всего праздничного времени, от Рождества до Нового года (считая также и первые дни его), где как придется, лишь бы «на св'ята». Название «колядки» и «щедровки», по-видимому, синонимы, да и содержание их одинаковое, за исключением очень небольшого числа щедровок, относящихся к св. Васылю (1-го января ст. ст.)» [4].

Свидетельство это не удовлетворяет, так как не приведено точных выражений, в которых крестьянами северной части быв. Ковельского уезда употреблялось бы слово «колядка» в смысле песни и слово «колядовать» в смысле «петь обрядовую песню, обходя дворы на зимних святках». Вспомним, что на большей части белорусской этнической территории эти слова употребляются в других значениях. Может быть, крестьяне северной части быв. Ковельского уезда лишь понимали, о чем говорит собирательница, но сами употребляли слова «щедров-

---

[1] Сведения, выявляющие место того или иного текста в обряде, встречаются в [статье]: Г. Купчанко. Некоторые историко-географические сведения о Буковине. «Записки Юго-западного отделения Русского геогр. общества», т. 2, за 1874 г. Киев, 1875, отд. 3, прил., с. 349.

[2] М. Н. Косич. Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни. «Живая старина». СПб, 1901, вып. 2, с. 221—260; вып. 3—4, отд. 2, с. 1—88 и отдельно. СПб, 1902.

[3] Б. Д. Гринченко. Этнографические материалы, т. 3. Чернигов, 1899, с. 2. (При такой формулировке следовало бы объяснить признаки, по каким мы должны данную песню считать колядкой, несмотря на то, что в самой среде, где она бытовала, она считалась щедровкой).

[1] П. В. Шейн. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края, т. I, ч. I.— Сборник Отд. русск. яз. и слов. АН, т. 41, № 3. СПб, 1887, с. 81—89.

[2] Я. Ф. Головацкий. Народные песни. <...>, ч. 3, отд. 2. М., 1878. с. 141; ср. о Буковине у Г. Купчанко, цит. соч.,— «Записки Юго-западного отд. Русск. геогр. об-ва», т. 2, за 1874 год. Киев, 1875, отд. 3, прил., с. 349.

[3] П. П. Чубинский. Труды этногр.-стат. экспедиции <...>, т. III. СПб, 1872, с. 440, № 3—4; с. 453, № 19.

[4] Олена Пчилка. Украинские колядки. (Текст волынский.) Киев, 1903, с. 6 (отд. оттиски из «Киевской старины».).

ка» и «щедровать» для обозначения всех песен святочной обрядности, связанных с обходом дворов. Однако северноукраинская зона преобладания обряда щедрования не тождественна с областью северноукраинского наречия; в этой полосе существовали определенно и колядки и щедровки, например, в одном из районов бывшего Пинского уезда [1]. [...]

Мы не будем здесь подробно обозревать географию поздравительно-величальных песен святочной обрядности в Белоруссии, но вкратце коснуться этой географии необходимо сейчас же. Обобщение, сделанное П. Шейном, что песни колядные (колядки, коляды) распевались по всей Белоруссии «в продолжение всех святок, вплоть до Крещения» поздравителями, ходившими по дворам, неточно [2]. Во-первых, записанные им же песни села Колки быв. Речицкого уезда, помещенные им в отделе колядок, но не называвшиеся так, пелись «исключительно накануне Нового года» (с. 88). Во-вторых, совершенно несомненно, что песни быв. Горецкого, Оршанского, Витебского и Виленского уездов, помещенные им в том же отделе (с. 67—74, № 55—63б), хотя и назывались колядными, пелись не при обходе дворов, а на святочных собраниях в избе, и существование колядок в смысле песен, исполнявшихся при обходе дворов на территории этих уездов, материалами Шейна не доказано. [...]

Можно ли при исторических соображениях и сопоставлениях с северной лесной и болотистой полосой украинской этнической территории считать определенные черты быта и творчества отдаленного горного села сохранившимися от более древней эпохи? Если большая этнографическая законсервированность признается за гуцульскими селами (допустим, не за всеми, а за наиболее близкими к линии хребта Карпат), то как примирить с предположением об историческом приоритете щедровок перед украинскими колядками тот факт, что щедровок не оказалось в селе Жабье? [3] Почему бы они именно там были забыты раньше, чем в других местах?

Не вернее ли предположить, что забвение термина «щедровка» произошло в иных местностях, где культурные процессы проходили скорее, и что оттуда поздравительно-величальная поэзия зимней святочной обрядности проникла в гуцульские селения относительно поздно, когда в опередивших местностях понятие и термин «щедровка» уже были вытеснены, что эта поэзия на отдаленных возвышенностях и начала свое бытование как колядная?

В. Гнатюк, по-видимому, пришел к выводу об отсутствии различия между колядками и щедровками, суммируя случаи, когда песня того же содержания в одной местности называется колядкой, а в другой — щедровкой [1]. Там, где существовали оба названия, различия между группами песен, которым присваивались эти названия, насколько мне известно, прочно сохранялось в сознании людей до конца бытования обеих групп песен. В пределах одной местности различие между колядками и щедровками, кажется, простирается и на содержание, и на форму. [Поэтому] убеждение В. Гнатюка в отсутствии [этого] различия не передается читателю, если даже ограничивать сравнение только поэтическим содержанием тех и других. [...] *****

*

Поэтическая тема, варианты которой в сборнике Гнатюка сгруппированы под № 44 (т. 1, с. 58—60), на восточной Украине разрабатывалась только в щедровках, но не в колядках. Проблема соотношения колядок и щедровок в историческом развитии календарной песенности приобретает особый интерес, если ее поставить как общеславянскую.

Размер стиха, о котором идет речь,— восьмисложный, в пении облекающийся в восьмивременную музыкально-ритмическую форму [2]. Число слогов, как видно из русских образцов, могло быть и меньшим, чем восемь, при восьмивременности музыкально-ритмической формы стиха.

---

[1] Д. Г. Булгаковский. Пинчуки, — «Записки Русск. геогр. об-ва по отд. этнографии», т. 13, вып. 3. СПб, 1890, с. 1—200.

[2] П. В. Шейн, цит. соч.,— «Сборник Отд. русск. яз. и слов АН», т. 41, № 3. СПб, 1887, с. 88.

[3] Высокогорное село на Гуцульщине, ныне — с. Верховина, Ивано-Франковской области. Через это село в 1901 году проезжал Квитка. Он отметил, что «зимой сообщение с этим населенным пунктом было затруднительное, а на лето обитатели его — пастухи — уходили на «полонины» — *Прим. сост.*

[1] Обобщение, охватывающее вопрос в объеме всей украинской этнической территории, должно создаваться не таким упрощенным способом, а способом внимательного и терпеливого изучения обоих понятий и соотношений народных терминов «колядка» и «щедровка» сначала на основании данных, относящихся к отдельным небольшим районам, границы которых [...] могут быть намечены по [...] имеющимся признакам. Затем удостоверенные факты, касающиеся отдельных местностей, должны соединяться в крупные конфигурации, в географические группы, причем не должны быть упускаемы из виду хронологические указания, по крайней мере, по десятилетиям. Лишь после такой кропотливой работы могла быть выработана формула, обобщающая факты в границах всей украинской этнической области. Эта формула, несомненно, оказалась бы далекой от той простоты, какая представляется тем, кто воспринял тезис В. Гнатюка без раздумья.

[2] Это положение Квитки кажется нам спорным. Большинство восьмисложных щедровок имеет 12-временную ритмическую форму (один восьмисложный стих укладывается в два трехдольных такта, например популярный «Щедрик» в обработке Леонтовича). Ритмическая схема этих щедро-

Допустим, что такая форма, распространенная у всех славян, была древнейшей в песнях, связанных с зимними празднествами у предков украинцев. Тогда нужно искать объяснения тому, что название «щедровка», обозначавшее обрядовую песню такой именно формы, не было в соответствующую древнюю эпоху ни общеславянским, ни даже общим восточнославянским. Такая ритмическая форма свойственна многим украинским щедровкам; кроме того, некоторые щедровки, сложенные стихами 5 + 5, допускают предположение о том, что первоначальная форма их стиха была 4 + 4, так как в стихах содержатся слова и частицы, излишние для смысла и, может быть, привнесенные позже в процессе усложнения ритмической формы.

Трудно допустить, что украинские колядки всегда составляли большинство той ныне господствующей формы, которая характеризуется десятисложным стихом, оформляющимся в пении в двенадцать времен, в то время как подавляющее большинство болгарских колядок сложено восьмисложным стихом, а в русских, если не выдерживается восьмисложный стих, то вырисовывается восьмивременная музыкально-ритмическая норма, в которую стихи с числом слогов меньшим восьми укладываются посредством увеличения длительности того или иного слога или слогов. Как бы ответом на естественно возникающий вопрос: неужели существовала столь резкая разобщенность в песенном творчестве предков нынешних русских и украинцев в эпоху возникновения колядок? — представляется замечание Ф. Колессы, что характерный для украинских колядок стихотворный размер 5 + 5 встречается в некоторых русских былинах, хотя в последних появляется в невыработанной форме, с колебанием в числе слогов[1]. Но музыкально-ритмические формы пятисложных групп в былинах не те, которыми характеризуются украинские колядки[2].

Остается искать ответ на возникающий исторический вопрос в том, что древнейшие произведения, появившиеся на украинской этнической почве под названием колядок и с календарными функциями колядок, были сложены, как и щедровки, восьмисложными стихами, в пении облекаемыми в восьмисложную музыкально-ритмическую форму. В связи с бытовыми особенностями колядования, колядки оказались менее консервативными в отношении формы, процесс преобразования восьмисложных стихов в десятисложные в колядках произошел быстрее, чем в щедровках, и в результате к тому времени, когда началось собирание произведений народного творчества, количественное соотношение обеих форм в колядках и щедровках стало весьма различным — таким, какое вырисовывается из приводимых в настоящей работе данных.

Из этого предположения не следует, что везде на этой этнической почве такая форма стиха колядок предшествовала десятисложной, а в пении — двенадцативременной. Можно себе представить, что колядки во многих местностях появились в порядке расширения своего ареала после того, как форма их уже усложнилась на территории, где они раньше стали культивироваться. В местностях, позже усвоивших понятие колядки, оно, может быть, с самого начала ассоциировалось с десятисложной (5 + 5) формой стиха. Такая форма распространялась и утверждалась вместе с распространением термина «колядка». [...]

Кроме размера стиха, колядки и щедровки различаются, как заметил Колесса, припевами. Это положение следует разработать. Припев различного словесного содержания, но с одним и тем же количеством слогов, может не оказывать влияния на музыкальную форму, а мы именно музыкальной формой здесь заняты. Итак, колядка и щедровка с одинаковым количеством слогов стиха и одинаковым количеством слогов припева могли бы исполняться на один и тот же напев, хотя типичный четырехсложный припев колядок[1] состоит не из тех слов, из каких состоят четырехсложные припевы щедровок[2], но так ли это в действительности, — неизвестно.

Чтобы выяснить это, нужно собрать мелодии со специальной целью. Четырехсложный припев в юго-восточных областях Украины присоединяется к стиху с такими словами [«Ой, дай боже!»], как, например, в моей записи (Квітка. 1922, № 147), кажется, только в щедровках; в западных же областях он, по-видимому, употребляется в колядках (см. колядки из быв. Ушицкого уезда Подольской губ. у Чубинского и множество галицких) или, может быть, без различия и в пес-

---

вок обычно 3/4 ♩ ♫♩ или 3/4 ♫♩ ♩. Если согласиться с гипотезой Квитки, что 10-сложные колядки развились из 8-сложных щедровок (см. с. 149), вследствие чего произошло ритмическое дробление 4-сложных схем, то в таком случае указанная нами выше ритмическая схема щедровки должна была образоваться из 3-сложной, что невероятно.— *Прим. сост.*

[1] Ф. Колесса. Українська усна словесність. Львів, 1938, с. 48.

[2] Здесь, по-видимому, Квитка имеет в виду типичную для русских песен с 10-сложной структурой стиха ритмическую схему 3/4 ♫♩ ♫, которая в украинских колядках не встречается.— *Прим. сост.*

[1] Гнатюк, II, с. 28, № 177; Чубинский. Труды этногр.-статист. эксп. <...>, т. III, с. 276, № 5; с. 283, № 8.

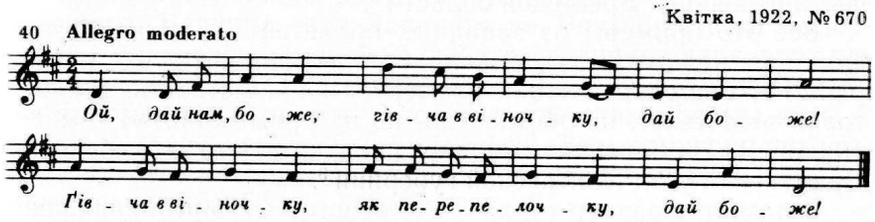
[2] Гнатюк, II, с. 4, № 159; Чубинский, цит. соч., т. III, с. 474, № 47; с. 475, № 51; Квітка. 1922, № 147.

нях, называемых колядками, в песнях, называемых щедровками. Но припев высокоразвитых слогочислительных форм (наиболее распространенная — 3 + 5 +5 + 3) [1] на восточной Украине, насколько мне известно, употребляется только в колядках.

Судя по записям, напечатанным в сборнике Головацкого, это различие распространяется и на западные области. Сборник Гнатюка, к сожалению, не представляет данных для проверки. Если по проверке такое различие подтвердится, этим подкрепится предположение о том, что в местностях, где различались колядки и щедровки, род песен, которому было присвоено название «колядки», появился позже и оказался более способным к обогащению и расширению музыкально-ритмических форм.

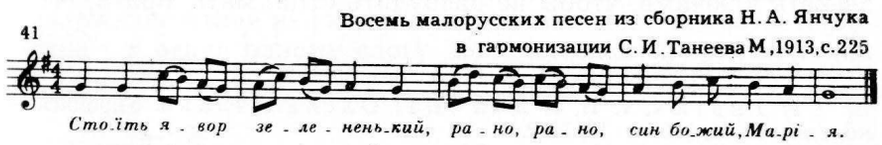
Цитированное выше утверждение Колессы, что стих 4 + 4 не встречается в колядках, было поспешным. Этот род стиха мы видим в гуцульской колядке, находящейся в сборнике Гнатюка (с. 4, № 3. См. нотный пример № 7 настоящего издания) [2]. Текст этой колядки принадлежит к числу немногих в этом сборнике, при которых имеется и запись мелодии. Ритмическое строение этой колядки сходно со строением колядки, записанной мною в быв. Надворнянском уезде, территория которого причислялась также к Гуцульщине [3].

Обе [колядки] сложены восьмисложными стихами, делящимися регулярно на два четырехсложных полустишия, в пении характеризующимися равновременностью слогов. Обе содержат короткий припев: первая — трехсложный, вторая — четырехсложный. Напевы обеих шеститактны, каждый содержит 24 времени, соответствующих длительности слогов стиха (в припевах слоги неравнодлительны). Различия в строении строфы: в первой колядке строфа состоит из стиха и его повторения, во второй — состоит из двух стихов и припев появляется после второго стиха. Припев же в первой колядке присоединяется к первому стиху и его повторению, как, например, в колядке, [записанной мною] в местечке Надворной*******.



Равнодлительность напевов обеих колядок обусловлена тем, что припев второй из них равен [по своей] ритмической длительности двум припевам первой. (О двух припевах приходится говорить ввиду их мелодического различия; в словесном отношении — это один повторяемый припев.)

Колядка, бытовавшая в селе Корнице быв. Седлецкой, позже Холмской губернии[1] (ныне Польская Народная Республика) сложена также стихами размера 4+4. Слоги в пении равновременны, но в отличие от предыдущих припев (после каждого стиха) и количеством слогов и количеством времен в пении превышает стих. Словесный материал припева представляет как будто механическое соединение припева «рано, рано», обычного в обрядовых песнях иных разрядов, и восклицания чисто христианского характера («син божий, Марія!»). [Припев «рано, рано»] встречается в колядках, кажется, лишь в северо-западных районах украинской этнической территории и в юго-западных районах Белоруссии.



Замечательны две колядки того же стихотворного размера, принадлежащие к числу образцов (редких среди нецерковных произведений этого рода), отличающихся отсутствием припева. Одна записана в селе Папудне быв. Липовецкого уезда Ки-

---

[1] Например, у Гнатюка, т. II, с. 72, № 198; с. 93—94, № 212 А и Б и нотный пример № 28 наст. изд.

[2] Это спорное предположение Квитки рассмотрено нами подробно в комментариях в конце статьи******.— *Сост.*

[3] Цитируемая колядка не народного, а церковного (авторского) происхождения и была занесена на Гуцульщину, вероятно, с запада. Подробнее об этом — см. наш комментарий ****** в конце статьи.— *Сост.*

[1] Н. А. Янчук. Восемь малорусских песен <...>,— «Известия Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. 118. М., 1913, с. 225.

евской губернии, другая — в селе Запрудье быв. Ковельского уезда на Волыни [1]. В содержании их нет следа каких бы то ни было религиозных представлений. Отметим еще пример, записанный у говоривших на северноукраинском наречии жителей части нынешней Брестской области [2].

Все это примеры из западных областей Украины. Но и в одной восточноукраинской колядке преобладают стихи размера 4+3, примыкающего к размеру 4+4. Местность, где бытовал этот текст, не обозначена, но из примечания «Из материалов В. П. Горленка» можно заключить, что это бывший Прилукский уезд Полтавской губернии [3].

О том, что размер стиха 5+5, решительно преобладавший в последнее время в колядках, мог быть не первоначальным, а производным из размера 4+4, можно догадываться, сравнивая стихотворную форму вариантов некоторых произведений.

Возьмем колядку на тему «величаемый пас коня и уснул; к нему прилетают три кукушки». В сборнике Гнатюка (№ 157 Г, т. II, с. 2), строго соблюдающем размер 4+4, видим и вариант «В», в котором стихи третий, пятый, шестой и седьмой сохраняют этот размер, другие же расширены.

Один из способов расширения — присоединение словечек, для смысла не нужных. Такие слова находятся, например, в стихе «А що край серденька, то моя миленька» (вариант «В».) Сравним этот стих с соответствующим ему в варианте «Г» — «Край серденька — то миленька», то есть 4+4. В варианте «В» слово «моя» не только излишне, но даже логически неуместно [4].

Другой способ расширения — употребление уменьшительных форм, в которых число слогов увеличивается, например в варианте «В» — «три зозуленьки», в варианте «Г» — «три зозулі» [5].

Из вариантов колядки на тему «величаемая старается не звенеть ключами, чтобы не разбудить отца, мать, брата, сестру, милого», один принадлежит к числу убедительнейших образцов размера 4+4, другой обнаруживает этот размер в некоторых стихах; есть и варианты с регулярным стиховым размером 5 + 5 [1].

Рассмотрим тексты колядки — легенды о чудесном всходе пшеницы. Вариант села Запрудье на Волыни строго выдерживает стиховой размер 4+4 [2]. В трех галицких вариантах появляется весьма редкий размер 5+6, регулярно соблюдаемый, но в четвертом варианте находим и два стиха формы 4+4, и стихи со строением 5+5, 5+6 и 6+6 [3]. Это, вероятно, показывает процесс исканий, закончившийся утверждением регулярного размера 5+6 [4].

К форме 4+4 принадлежат стихи крайне сжатого волынского варианта колядки на общую восточнославянскую поэтическую тему:

(1) На схід сонця стоїть хатка,
(2) А в тій хатці три оконці.
(3) Єдно оконце — ясен місяць,
(4) Друге оконце — ясне сонце,
(5) Третє оконце — ясні зірки.
(6) Ясен місяць — то господар,
(7) Ясне сонце — господиня,
(8) Ясні зірки — його дітки [5].

Тот, кто слышал и записывал украинские народные песни, знает, что в стихах 3, 4 и 5 певцы могли устранять «зияние» (стечение двух гласных между словами.— *В. Г.*), опуская второй из непосредственно следующих один за другим гласных звуков, то есть первый гласный звук слова «оконце», и, таким образом, в пении эти стихи могли не отклоняться от нормы 4+4.

Но «зияние» — частный случай. Обычно же ради слога, расширяющего стих за пределы слоговой нормы, происходило разложение одной из ритмических длительностей, соответствовавших в пении одному слогу. Если музыкально-ритмическая

---

[1] 1) Гнатюк, т. II, с. 2, № 157 Г; Олена Пчилка. Украинские колядки. Киев, 1903, с. 13, № 2.

[2] И. Е. Бычко-Машко. Сборник народных песен <...>,— «Сборник Отделения русск. яз. и слов. АН», т. 89, № 4. СПб, 1911, с. 59, № 55.

[3] Б. Д. Гринченко. Этнографические материалы, т. 3, Чернигов, 1889, с. 3, № 1.

[4] Здесь Квитка упустил из виду, что тексты колядок в сборнике Гнатюка записывались корреспондентами без напевов. При таком способе записи песен исполнитель, не чувствуя ритма напева, изменяет структуру стиха, то вставляя, то пропуская отдельные слова. Цитируемый Квиткой стих варианта «В» со структурой 6 + 6 можно рассматривать, и как десятисложный (5 + 5) — «Що край серденька — моя миленька». — *Прим. сост.*

[5] Уменьшительные формы — явление более типичное для украинской народной поэзии, чем обычные. Поэтому данный стих может служить примером и сокращения числа слогов.— *Прим. сост.*

[1] Гнатюк, т. II, с. 247—249.

[2] О. Пчилка. Украинские колядки. Киев, 1903, с. 44. Указанный текст «Панна Мар'я мандрувала, / Мандруючи заплакала» принадлежит к жанру народных легенд, стиховая структура которых обычно восьмисложная (4 + 4).— *Прим. сост.*

[3] Гнатюк, I, с. 33—36, № 33, А, Б, В; четвертый вариант приведен не полностью и набран петитом.

[4] Возможное иное объяснение данного явления — см. прим. [4] на стр. 152.— *Сост.*

[5] Гнатюк, I, с. 165, № 99 Б. Рассуждая об этом тексте, приходится особенно пожалеть о том, что Гнатюк, в соответствии со своим принципом, не обозначил, колядка это или щедровка.

схема четырехсложного полустишия была ♩ ♩ ♩ ♩, то ради пятого слога создавалась отклоняющаяся форма ♩ ♫ ♩ ♩. Если же схема была такая, какая является обычной в болгарских колядках, то есть ♩ ♩ ♩ ♩, то создавалась отклоняющаяся форма ♩ ♩ ♩ ♩ ♩.

Эта последняя форма, повторенная в обоих полустишиях, стала со временем на украинской почве нормальной господствующей в колядках. Возникнув в процессе приспособления случайно расширенных слоговых групп к установившейся музыкально-ритмической форме, она впоследствии сама стала нормой, к которой стали подгонять стихотворный размер, добавляя слова логически не необходимые, употребляя уменьшительные формы имен (в грамматическом смысле) и вообще параллельные грамматические формы, отличающиеся бо́льшим числом слогов.

Отметим, кстати, что шестивременная схема полустишия ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ представляет легкую возможность для преобразования стиха 5+5, когда является потребность в перемене, в стих 6+6. Так, форма 5+5 колядки села Дорогичин быв. Кобринского уезда, ныне Брестской области —

Ой під вербою, під зеленою,
Ой там стояла мужів громада,
Мужів громада, велика рада —

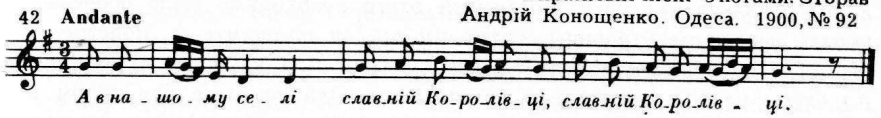
претворилась в форму 6+6 в колядке быв. Сквирского уезда Киевской губернии[1]:

♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
А в на-шо-му се-лі, славній Ко-ро-лів-ці,
Зби-ра-ла-ся ра-да, му-жи-ків гро-ма-да.

[1] [Первая колядка напечатана] у Чубинского — Труды этнограф.-стат. экспедиции <...>, т. 3. СПб, 1872 с. 440, № 3; [вторая] — А. Конощенко. Українські пісні з нотами. Одесса, 1900, № 92. [...] — *К. К.*

Ритмическая схема Квитки соответствует только второй фразе напева. В первой и третьей фразах — ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, следовательно, предположение Квитки о ритмическом преобразовании пятисложного шестивременного полустишия в шестисложный на данном примере не подтверждается.— *Прим. сост.*

Українські пісні з нотами. Зібрав Андрій Конощенко. Одеса. 1900, № 92



Поскольку мы при рассмотрении образцов, характеризуемых стиховым размером 4+4, попутно затрагивали и строение припева, отметим, что в последней колядке припева в собственном смысле нет. Но, как бы взамен обычного припева, применяется другой прием расширения стиха — повторение второго полустишия, причем повторение здесь сопряжено с ритмическим растяжением. Вследствие этого соотношение протяженности стиха и протяженности второго полустишия в его повторении выражается формулой 2 : 3. Такое же соотношение протяженности стиха и припева мы видели выше, в колядке села Корницы быв. Седлецкой губернии. Такие примеры немногочисленны, но игнорировать их нельзя.

Если принять предположение, что некогда все поздравительно-величальные песни, связанные с обрядами зимнего солнцеворота, у предков украинцев были сложены восьмисложными стихами, как большинство нынешних украинских щедровок, как болгарские колядки, как, в основном, северно-русские и многочисленные южнорусские поздравительно-величальные песни зимнего святочного обряда, тогда нужно искать объяснения тому, что славянское название «щедровка» не стало ни общеславянским, ни даже общим восточнославянским. [...] Быть может, образцы размера 4+4 в колядках представляют остатки более древнего типа колядок, некогда распространенного у древних славян.

Комментарии и дополнения

* «Песни украинских зимних обрядовых празднеств» публикуются впервые по копии рукописи, предоставленной издательству Г. Кащеевой. Время написания — вероятно, середина или начало 40-х годов[1]. Хотя работа имеет более законченный вид, чем предыдущая, но, судя по имею-

[1] Установить точную дату невозможно. Над этой темой Квитка начал работать еще в 30-х годах, в результате чего были подготовлены статьи «Типы календарных песен юго-западных русских областей», «Календарные песни зимней святочной обрядности», «Напевы украинских народных песен, приуроченные к старинным празднествам зимнего солнцеворота» и др. (см. И. К. Свиридова. Кабинет народной музыки... М., 1966, с. 53 и 95). Впоследствии Квитка неоднократно возвращался к этой теме.

щимся материалам, она не была автором окончательно отредактирована и подготовлена к печати. Вследствие этого необходимо было перекомпоновать некоторые страницы, отдельные мысли поместить в подстрочные сноски и произвести незначительные купюры. Для удобства чтения были выделены разделы и условно озаглавлены. Однако даже при таком редактировании нельзя было полностью избежать повторений, так как часто одни и те же мысли высказаны по-разному в различных местах работы.

Об украинских колядках и щедровках существует большая литература. Казалось бы, трудно сказать что-либо новое в этой области, пользуясь в основном уже опубликованными материалами. Но Квитка со свойственной ему проницательностью, расширяя горизонты исследования и ставя новые задачи, представляет эту проблему в совершенно ином, новом аспекте. Вопрос географического распространения типов колядок и щедровок стоит здесь на втором плане, поскольку, как нам кажется, Квитка считал проделанную в этом направлении работу Ф. Колессы удовлетворительной[1] и внес в нее лишь незначительные поправки (см. с. 132). Несравненно больше внимания уделяет он доселе неисследованным вопросам, как, например, соотношение запева и припева, роли запевалы («березы») и хора, характеру и манере исполнения, составам групп колядников, различиям между колядкой и щедровкой и т. п. В конце работы Квитка выдвигает гипотезу о происхождении 10-сложной колядки из 8-сложной.

Большую ценность представляет критика опубликованных материалов, а также высказываний Ф. Колессы, Гнатюка и Шухевича о способе исполнения колядок. Последний вопрос Квитка рассматривает сквозь призму напевов, их мелодических и ритмических особенностей и приходит к выводу, что не все народные колядки исполнялись поочередно солистом и хором.

Трудно согласиться с Квиткой, что 10-сложная 5 + 5 (12-временная) колядка появилась в результате ритмического дробления 8-сложного (8-временного) архетипа, сохранившегося в бытующих на Украине щедровках. Такое дробление ритма, по мнению Квитки, было вызвано увеличением числа слогов в стихе вследствие употребления ласкательных и уменьшительных форм имен существительных (например, «три зозуленьки» вместо «три зозулі») или присоединения ничего не значащих словечек («а», «то», «ой» и т. п.). На самом же деле вопрос генезиса колядок и щедровок значительно сложнее, и кажется просто невероятным, что Квитка трактует его столь упрощенно. Против его гипотезы имеется ряд возражений.

Во-первых, уменьшительные и ласкательные формы встречаются не только в колядках, но и в щедровках (кстати, и в других обрядовых и необрядовых песнях) — везде там, где это разрешает их 8-сложная структура стиха, например, «щедрівочка», «ластівочка», «до віконця» и т. п. (вместо «щедрівка», «ластівка», «до вікна»). То же самое касается и присоединения разных словечек и междометий.

[1] Ф. Колесса. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті, — «Науковий збірник т-ва «Просвіта» в Ужгороді», т. 10, 1934, с. 121—149.

Во-вторых, почему должны были эволюционировать 8-сложные колядки в 10-сложные в таком огромном количестве и на столь большом пространстве всей этнической территории Украины? Трудно поверить, чтобы эта эволюция произошла лишь вследствие потребности изменить форму слов или вставить ничего не значащие словечки. Ведь обычно бывает как раз наоборот: лишние словечки (реже — ласкательные формы) вводятся в текст в том случае, когда ритмическая форма напева (обычно заимствованного) шире структуры стиха[1]. Следовательно, при наличии вариантов одного и того же текста колядки с 8- и 10-сложной структурой стиха мы вправе предполагать, что к напеву 10-сложной колядки были искусственно подтекстованы стихи 8-сложной щедровки. Какие-либо другие выводы из этого факта кажутся нам необоснованными[2].

В-третьих, в тех этнографических районах Украины, где в прошлом столетии были зафиксированы наряду с 8-сложными псевдоколядками (щедровками) и 10-сложные колядки, оба типа бытуют и до настоящего времени, например на Волыни. (Кстати, Квитка это сам отмечает на с. 104.) Кроме того, если согласиться с гипотезой Квитки, то невозможно будет объяснить большое распространение 10-сложных колядок различных типов и ритмических форм на всей этнической территории Украины[3].

Таким образом, на данном этапе исследования генезиса колядок и щедровок мы должны согласиться с мнением Ф. Колессы, что на Украине существовали издавна два различных вида песен зимних обрядовых празднеств — 8-сложные щедровки и 10-сложные колядки. Какой из них более древний, пока нет возможности установить.

** Среди указанной литературы, содержащей мелодии колядок и щедровок, отсутствует капитальный труд О. Кольберга[4], в котором дается также детальное описание обряда колядования и говорится о составе групп колядников. На это первое в хронологическом порядке академическое издание западноукраинских песен Квитка ссылается во многих других работах.

*** После этого и в ряде других мест Квитка высказывает интересные мысли (преимущественно полемического характера), которые мы считаем нужным здесь опубликовать:

Мои записи, опубликованные в 1922 году, дали повод Ф. Колессе, между прочим, к следующему высказыванию: «...часто встречаем в сборнике Квитки даже при одноголосных

[1] На этом основании Барток доказал некоторые заимствования венгерских песен в словацком, моравском и украинском фольклоре. См. Б. Барток. Народная музыка Венгрии и соседних народов. М., 1966, с. 23 и далее.

[2] На неубедительность аргументов Квитки в пользу дробления ритмических единиц вследствие расширения стиха указано в подстрочных примечаниях.

[3] Типы колядок и территория их распространения указаны в нашей статье «Фольклор и кибернетика» — «Советская музыка», 1964, № 11, с. 78, 81 и 82.

[4] O. Kolberg. Pokucie. Obraz etnograficzny, t. I. Kraków, 1882.

мелодиях разделение на сольные и хоровые партии (разрядка Ф. Колессы.—*В. Г.*), которое в прежних сборниках очень редко обозначалось. Если такое распределение постоянно проводится селянами при пении народных песен (это следует, пожалуй, отнести к сравнительно новым влияниям — школьных, церковных и военных хоров), то в хоровом пении выявилось бы весьма значительное различие между поднепровской Украиной и Галичиной, где таких явлений до сих пор не наблюдалось»[1]. [...]

[...]

В предположении Ф. Колессы, что деление на сольную и хоровую части вошло в народную практику под новейшим влиянием школьных, церковных и военных хоров, по-видимому, слились два различных вопроса — о запеве в хоровом пении и о многоголосии. Что касается собственно сольного запева, независимо от вопроса об одноголосии или многоголосии хоровой части,— запев несомненно практиковался в весьма отдаленные времена. Сам Ф. Колесса двумя десятилетиями раньше, чем было опубликовано им цитируемое здесь место, включил появление запевалы в универсальную историческую схему развития воображаемого «примитивного хоровода» и при этом не делал оговорок, что предки обитателей Галичины в историческом развитии их песенной культуры миновали стадию, характеризуемую сольным запевом[2].

Обсудим теперь сообщение Ф. Колессы, что разделение напева на сольную и хоровую части в Галичине не наблюдалось. (Напомним, что цитированные строки напечатаны в 1925 году.)

Основанием для такого сообщения могли быть непосредственные наблюдения, сведения, содержащиеся в литературе, и сведения, добытые расспросами лиц, знавших народный быт в разных местностях. Последний из этих источников лежит за пределами области, в какой возможна критика.

В биографии Ф. Колессы нет данных, по которым можно было бы заключить, что сделанное им обобщение суммировало личные наблюдения, произведенные во многих местностях. Если же иметь в виду село Ходовичи (быв. Стрыйского уезда), где протекало детство Колессы и где его старший брат Иван Колесса произвел в 1880 годах многочисленные записи народных песен с мелодиями, то там, судя по [этим записям], сольный запев не практиковался вообще, и в частности — в колядках и щедровках. Однако вполне полагаться в этом вопросе на записи Ивана Колессы все-таки нельзя, как и на записи

[1] Ф. Колесса. З царини української музичної етнографії, «Записки НТШ», т. 136—137. Львів, 1925, с. 129.

[2] Ф. Колесса. Ритміка..., с. 26—54.

других собирателей, ибо даже специалисты, в течение нескольких десятилетий сосредоточивавшиеся на вопросах фиксации народной музыки, до сих пор не пришли к мысли, что чрезвычайно важно и необходимо точно отмечать в записи явление, о котором идет речь. А И. Колесса все-таки не был ни музыковедом, ни этнографом по основной специальности. [...]

[...]

Распространено мнение, что хоровые песни вовсе не исполняются в быту в сольной форме и что календарные обрядовые песни никогда не исполняются вне своего календарного времени и вне обрядовой обстановки. Первое моими наблюдениями совершенно не подтверждается. Второе же было основано, вероятно, на нормах, уже изжитых в местностях, где мне приходилось работать. С абсолютным соблюдением этой нормы мне не приходилось сталкиваться. Во всяком случае, ни разу в моей практике певец — украинский крестьянин — не отказывался спеть соло хоровую песню (даже хоровую обрядовую песню вне обряда) на том основании, что это не полагается, и не делал замечания, что сольное исполнение и записывание песни с сольного исполнения не имеет смысла (в то время как в областях многоголосия кавказских народов такие возражения обычны). [...]

**** Здесь Квитка, очевидно, ошибается, приписывая Колессе мнение, будто бы запев солиста в древности был свободной импровизацией. Из контекста всего раздела «Ритмики», в котором находится данное высказывание Колессы, явствует, что речь идет об импровизации текста в рамках определенной ритмической структуры стиха. Следовательно, от запевалы («березы») требовалось в обряде колядования не только знание большого числа куплетов одной колядки, но и различных по содержанию колядок, которые исполнялись в зависимости от того, кого пришли колядники поздравить (хозяина, хозяйку, их сына или дочь, вдову или вдовца и т. п.).

Не исключено также, что запевала был вынужден, в зависимости от конкретных обстоятельств, дополнять или изменять традиционный текст колядок. Естественно, что группа колядников (хор) была не в состоянии запоминать новые, сымпровизированные стихи запевалы. Поэтому ей поручалась роль исполнения припева или рефрена с одним и тем же неизменным текстом.

***** К сказанному можно еще добавить, что в настоящее время в ряде районов западных областей Украины, где существуют оба названия, колядками называют исключительно церковные рождественские песни, а щедровками — народные колядки. Но там, где термин щедровка неизвестен, колядкой называют и народные и церковные колядки. Как видно, термин щедровка не стал не только общим восточнославянским, как правильно замечает Квитка в конце своей статьи, но и общим украинским.

****** Здесь и на следующих страницах Квитка ошибочно считает особый тип 10-сложной колядки с ритмической формой ♩ ♪♫♩ ♩, обозначенный нами как тип «В»[1], разновидностью щедровки лишь на том основании, что в записи Гнатюка он исполняется на текст с 8-сложной структурой стиха. (см. нотный пример № 7). Исполнитель, от которого была записана данная псевдоколядка (вероятнее всего, щедровка), по неизвестным нам причинам воспользовался довольно распространенным на Гуцульщине и в некоторых других районах западных областей Украины[2] характерным напевом колядки типа «В», подтекстовав под него известный ему 8-сложный текст щедровки. Вследствие сокращения числа слогов он был вынужден слиговывать шестнадцатые ноты. Напротив, следующий нотный пример (см. № 40) воспроизводит именно естественную ритмическую форму фраз колядки № 7.

Два других нотных примера (39 и 41), по всей вероятности, принадлежат к церковным (авторским), а не народным колядкам, хотя текст их и мог иметь народное происхождение. Мелодический склад обоих напевов резко отличается от известных нам украинских народных колядок. Кроме того, слова припевов («алилуя» и «син божий, Марія») не свидетельствуют в пользу народного происхождения.

******* Мелодические ходы второй фразы *d'-cis''-h'-a'-g'-fis'* вместо *c'-h'-a'-g'-fis'* до сих пор не были обнаружены в колядках этого типа «В» на Гуцульщине и в Покутье. Если предположить, что исполнитель спел Квитке колядку именно так, как она в то время исполнялась в Надворной, и не допустил ошибки, то следует считать данные мелодические ходы второй фразы нетипичными для колядок типа «В».

---

[1] См. «Советская музыка», № 11, 1964, с. 78.
[2] Там же, с. 82 (карта распространения типов колядки).

ОБ ОБЛАСТЯХ РАСПРОСТРАНЕНИЯ НЕКОТОРЫХ ТИПОВ БЕЛОРУССКИХ КАЛЕНДАРНЫХ И СВАДЕБНЫХ ПЕСЕН *

Рассмотрение стихотворных и музыкальных форм белорусских песен, опубликованных с напевами, показывает, что по мере умножения музыкальных записей будет возможно приблизительно выяснить границы распространения локальных песенных типов, определяемых по признакам, которые отчасти уже теперь можно наметить[1].

Календарные и свадебные песни были сравнительно устойчивы в традиции, и можно полагать, что очертания области бытования каждого из типов указывают на общественные связи, существовавшие в эпоху, когда данный тип создавался и усваивался (в процессе непрестанного варьирования относящихся к нему произведений). Развитие песенного творчества должно было протекать в борьбе между отживающим и нарождающимся в одной и той же местности при столкновении волн распространения различных типов из различных центров.

Историческая общность культуры русских, белорусов и украинцев и близость их языка способствовали беспрепятственному продвижению песенных форм, возникавших на белорусской этнической территории, к русским и украинцам, так же как и усвоению белорусами песенных форм, возникавших у русских и украинцев.

Даже волочебные песни, в общем характерные для быта именно белорусской дореволюционной деревни, во-первых (правда, в виде исключения), встречались за пределами этой

---

[1] При определении типов принимается во внимание стихотворная форма песни и музыкально-ритмическая форма, изучаемая в теснейшей связи со стихотворной. Если на слог приходится два музыкальных звука и более, то ради упрощения (без которого нельзя охватить и привести в систему бесконечное ритмическое разнообразие изучаемого материала) ритмические величины всех этих звуков складываются и в схеме изображаются как одна ритмическая величина. [...]

территории[1]; во-вторых, отсутствовали на некоторых ее окраинах; в-третьих, на остальном ее пространстве бытовали в разнообразных местных формах.

Жнивные песни в собственном смысле (то есть песни с своеобразными чертами, исполнявшиеся во время жатвы и главным образом при обрядах, сопряженных с окончанием жатвы) существовали и у соседей белорусов.

На севере украинской этнической территории жнивные песни бытовали по всему белорусскому пограничью. Вообще в северо-западной части украинской этнической территории они занимали очень видное место в народном песенном обиходе. У украинцев юго-восточной части этой территории жнивные песни не были отмечены мною ни при непосредственных наблюдениях, ни при просмотре литературы[2].

Стиль напевов жнивных песен, послуживший предметом особого исследования З. В. Эвальд[3] (в настоящем сборнике представленный напевом песни «Жнеце, женчыкі, жнеце»)[4], господствовал в пределах УССР в селе Жеревцах Лугинского района, на севере Житомирской области, где я производил наблюдения во время жнив в 1931 году.

Из сопоставления слышанных мною там напевов с образцом белорусского жнивного напева б. Дисненского уезда (Дисна ныне Виленской области), встречающимся среди старых записей-обработок Н. Чуркина[5] (дающих представление о типах), рождается вопрос: преобладал ли этот стиль на всем пространстве между окраинами белорусской территории в

---

[1] В. Ступницький. Пісні Слобідської України. Харків, 1929, с. 9; П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях... т. I, вып. I. СПб., 1898, № 1191—1194; Н. А. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен. СПб, 1876, № 47.

[2] Если сравнить распространенность жнивных песен на украинской этнической территории в общем с распространенностью их на белорусской территории, то, вследствие выпадения огромной юго-восточной части первой из сравниваемых территорий, оказывается, что у украинцев жнивные песни были менее в ходу. Лишь в этом смысле следует понимать ссылку З. В. Эвальд в ее исследовании «Социальное переосмысление белорусских жнивных песен» («Советская этнография», 1934, книга V, сноска на стр. 132) на мое мнение, что «жанр жнивных песен вообще на Украине мало распространен» (ссылка эта была сделана без непосредственного общения со мной). Так как я почти десять лет тому назад перестал умножать свои знания в области украинского фольклора, не могу ручаться, что с тех пор фонды украинских фольклорных учреждений не обогатились новыми материалами, которые могли бы изменить высказанное мною в отношении юго-восточной части УССР.

[3] См. предыдущую сноску.

[4] Белорусские народные песни. Музыкально-фольклорная серия под ред. Е. В. Гиппиуса. «Песни народов СССР». М.—Л., Гос. муз. изд., 1941.

[5] Е. Романов. Белорусский сборник. Вып. VII. Вильно, 1920, стр. 8, № 15.

указанном здесь направлении или кое-где уступал место (вполне или отчасти) жнивным песням иных, более поздних, типов?

Другая жнивная песня — «Не пойду домой, ой тут заночую»,— из того же б. Дисненского уезда в записи Чуркина, не столь расплывчата в ритмическом отношении. Характерная особенность строения — форма ABCA (в рифмовании иногда a b b a). Свидетельство Романова, что песня распространена по всей Белоруссии, подлежит проверке. В селе Мстиславского района, репертуар которого записан и опубликован, по-видимому, довольно полно[1], жнивной песни такого типа нет. Не установлено существование такого типа и произведенными мною расспросами лиц, происходящих из юго-западной Белоруссии.

Обрамленную форму ABCA севернобелорусских жнивных песен можно сопоставить с обрамленной формой польских дожиночных песен с начальным и концевым припевом. Эту форму следует обозначить как RABR (R — refrain — обозначает припев).

Встречается прямое заимствование в белорусских жнивных — «плен» и даже «клен» вместо «plon», обычно фигурирующего в припевах польских жнивных песен, как по соседству с белорусами, так и в западной части территории расселения поляков[2].

В напевах двух жнивных песен Мстиславского района Могилевской области замечаем попытку передать в записи длительный выкрик «у!». В одном случае он обозначен нотой на высотном уровне мелодического устоя напева; в другом случае — без всякого нотного обозначения. Прослеживая сходные обозначения, существующие в записях к югу, встречаем в сборнике З. Радченко[3] в веснянке под № 3 длительное «у!» с нотным обозначением повышения на квинту от главного устоя напева. Далее на восток — в напеве веснянки, записанной в западном углу Орловской области,[4] видим заключение напева, посредством выкрика «гу!», также с повышением на квинту.

---

[1] М. Гарэцкі — А. Ягораў. Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск. 1928.

[2] П. В. Шейн. Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края, т. I, вып. I, СПб, 1887, с. 266. (Быв. Минский уезд). Там же, с. 270. (Быв. Гродненский уезд). О польском «plon» в дожиночных песнях — см. у Потебни в «Русском Филологическом вестнике», 1884, с.188—189. Пример: O. Kolberg, Lud, t. 11, Poznańskie, cz. 3. Kraków, 1877, s. 152, № 50.

[3] З. Радченко. Сборник малорусских и белорусских песен Могилевской губ. (Гомельского уезда, Дятловичской губернии). СПб., 1911.

[4] А. Рубец. Двести шестнадцать народных украинских напевов. М., Юргенсон, 1872 (в этом сборнике содержатся не только украинские песни, но и песни, собранные за пределами украинской языковой области).

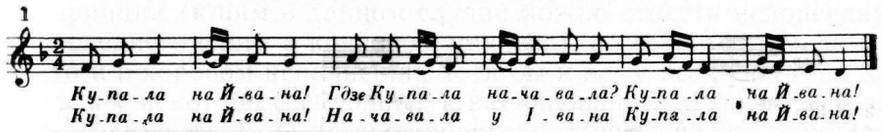
Собирательница песен, производившая в той же местности наблюдения с 60-х годов XIX века, указывает, что девушки «в конце каждого стиха вместо паузы тянут голосом: У-у-у-у! Этим отличаются мотивы весенних песен и летних»[1].

Выкрик «гу!» отметил Д. Зеленин[2] как особенность веснянок, без определения ее территориальной распространенности; правильнее определить этот вид примитивного рефрена как особенность некоторых родов песен, в том числе веснянок, на известной территории. На левом берегу Днепра и к востоку от границы БССР я бы решился, по моим наблюдениям, приблизительно определить эту территорию как обнимающую всю Черниговскую область, западный угол Орловской области, северо-западную часть Полтавской области и всю Сумскую область[3]. Определение интервала между конечным тоном напева и начальным высоким тоном выкрика требует тонометрических измерений, основанных на фонограммах. При непосредственном слушании я обозначать эти интервалы не мог ввиду высотной неопределенности выкриков. Но, по моему впечатлению, на Украине этот интервал превышает квинту. Выкрик заканчивается скольжением голоса вниз, после более или менее продолжительного (в различных локальных стилях исполнения) выдерживания одного высотного уровня. Одни голоса начинают выкрик тогда, когда остальные еще тянут конечный устой напева (мои наблюдения относятся к периоду до 1924 года). В некоторых локальных стилях исполнения в интонации выкрика наблюдалось как бы две волны, то есть за первым небольшим понижением следовало опять повышение выше первого. Вероятно, описанное обыкновение существовало и в исполнении других песен на территории записей Рубца и Радченко, но не было отмечено в записи[4].

Так как упомянутые записи Мстиславского района производились в городе, в кабинетной обстановке, нельзя быть уверенным в том, что в обычной обстановке и в хоровом исполнении этот выкрик также не имел повышения после конечного тона.

По-видимому, размеры этого повышения в различных местных стилях различны. По наблюдениям З. В. Эвальд в 1934 году в Туровском районе Полесской области, выкрик «гу!» заключал жнивные песни. В УССР к западу от Днепра этой манеры исполнения я нигде не наблюдал, и ни в чьих записях она не отражена. В моих записях из Минской и Брестской областей БССР встречается заключение конечного выдержанного звука коротким, быстрым подъемом голоса вверх, без особого гласного звука, на неопределенные интервалы от квинты до септимы. Эта манера исполнения встречается и на Подолье, и в Харьковской области[1].

Из записей белорусских купальских песен одна появилась в печати раньше, чем начали появляться записи украинских песен этого рода: именно в журнале «Dziennik Wileński» за 1817 год при работе М. Чарновской (M. Czarnowska. Zabytki mitologii slowiańskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane) мелодия дана в клавиризированном виде, слова напечатаны не под нотами, а отдельно. Воспроизвожу ее, выделяя верхний голос из ненужной гармонизации, в которой, несомненно, не заключается никаких элементов народного многоголосия, и подтекстовываю слова[2].



Материалы Чарновской собраны в пятнадцати верстах от г. Черикова Могилевской области. С опубликованною в ее заметке купальскою песнею ритмически однородна чрезвычайно популярная в современной концертной практике «Ой рана на Йвана», распространившаяся в обработках композиторов Я. В. Прохорова и А. Е. Туренкова. Мелодия ее использована в опере Туренкова «Кветка шчасця». Благодаря любезному содействию Л. С. Мухаринской мне удалось узнать, что эта мелодия взята Туренковым из рукописного сборника М. Косич. Названная собирательница работала исключительно в родном Мглинском уезде Черниговской губернии — в нынешней Орловской области, — и в фольклорном описании ее родины[3] опубликованы купальские песни со словами «Ой рана на Ивана». Эта справка дает указание на область прежнего (до эпохи радио и оживленной художественной пропаганды в массах) распространения исследуемого здесь типа купальских песен.

---

[1] М. Н. Косич. Литвины-белорусы Черниговской губ., их быт и песни. СПб., 1902 (оттиск из «Живой старины» за 1901 г., стр. 50).

[2] D. Zelenin. Russische (ostslavische) Volkskunde. Leipzig, 1927, S. 369.

[3] Пример см. — В. Ступницький. Пісні Слобідської України. Харків, 1929, с. 13 (купальская песня).

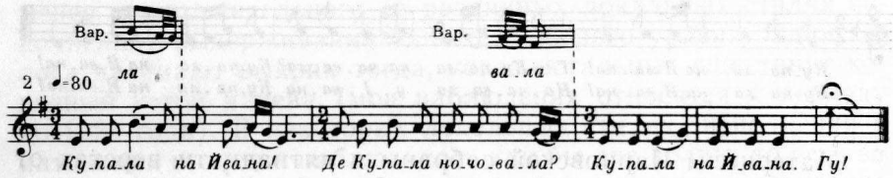
[4] Эту своеобразную манеру исполнения, иллюстрируя нотным примером, Квитка описывает детальнее в своей работе «Первобытные звукоряды». (См. ук. соч., с. 264 настоящего издания.) — *Прим. сост.*

[1] К. Квітка. Українські народні мелодії. «Етнографічний збірник УНТ», т. 2. Київ, 1922, № 123 («свадебная»).

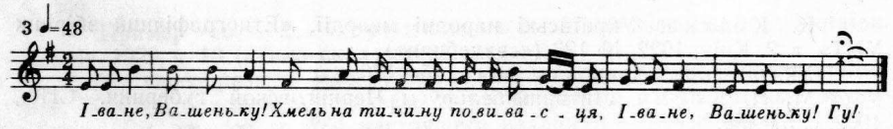
[2] Указатель источников см. на с. 175—176.

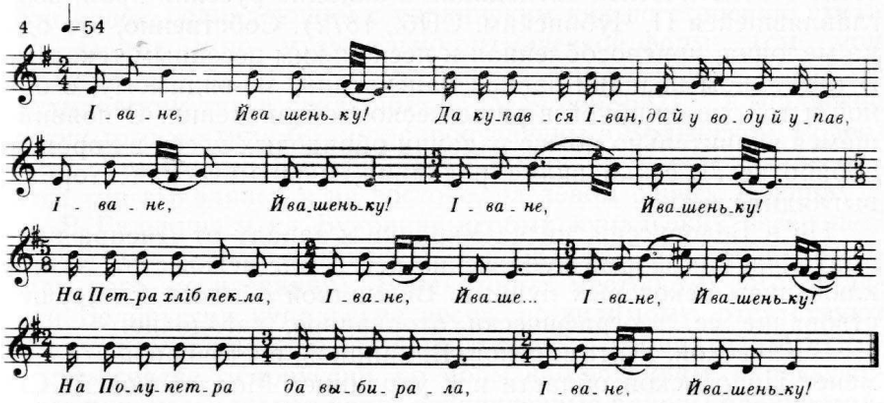
[3] М. Н. Косич. Литвины-белорусы Черниговской губернии. СПб., 1902, с. 57—58.

Сравнивая песню, опубликованную Чарновской (пример №1), с записанной мною около 1930 года украинской купальской песней из местечка Воронежа Сумской области (см. нотный пример № 2), отмечаем полное тождество первого стиха с речевой стороны (отличия здесь лишь фонетические) и тождество конструктивного принципа: восьмисложный стих («Гдзе Купала начавала»), делящийся на две четырехсложные группы, обрамляется, то есть предваряется и заключается, восклицаниями — начальным и концевым припевом. В речевом и ритмическом отношениях начальный припев тождествен с концевым, в мелодическом же отношении тождества нет. Припев расчленяется на две трехсложные группы; каждой соответствует ритмический мотив: краткий — краткий — долгий. Четырехсложная группа «на Ивана» в записи белорусской песни, может быть, в действительности тоже была трехсложной, как в моей записи украинской песни, то есть «На Йвана»; если же звук «и» сохранялся, он не требовал особого времени в музыкально-ритмическом смысле.



В украинской песне ритмический мотив обоих припевов предстает в удлиненной форме ♫♩, но из этого отнюдь нельзя выводить никаких заключений о существовании особого украинского типа, отличного от белорусского, так как в следующих образцах украинских купальских песен Черниговской области ритмический мотив обоих припевов тождествен с ритмическим мотивом обоих припевов белорусской песни. Два приводимых украинских образца (№ 3 и 4) записаны мною в 1923 году в бассейне реки Десны, но, к сожалению, не в купальскую ночь, от отдельных пожилых женщин; поэтому темп и абсолютная высота могут отличаться от практиковавшихся во время самих игрищ.





В последнем образце неравносложность стихов могла отчасти произойти от индивидуального отклонения памяти исполнительницы; однако, несомненно, принцип равносложности и в коллективном исполнении не выдерживался. Равным образом вариации (к ним в данном случае можно отнести недопевание последнего слога в концевом припеве), несомненно, имели место и в хоровом исполнении, хотя бы и не у всех участниц хора, а у некоторых, склонных к варьированию. В последней записи (пример № 4) зафиксированы ритмические вариации, образующиеся в последующих неравносложных стихах песенного текста при приспособлении к ним напева[1]. Детальная запись этих вариаций дает некоторое представление об аналогичных явлениях в белорусских купальских песнях; отметим, что в тексте белорусской купальской песни Чериковского района (см. пример № 1) количество слогов в последующих стихах увеличивается.

Область распространения рассматриваемого купальского типа на Украине обрисовывается такими пунктами: к востоку — село Путивльского района, Сумской области, откуда происходит мелодия № 647 в моем сборнике[2] (она приведена в упомянутой здесь работе З. В. Эвальд на стр. 21); к югу — район Пирятина, Полтавской области (см. № 82 в том же сборнике — ритмическая форма трехсложной группы припева — ♩ ♪♩) и местечко Борисполь, б. Переяславского уезда, Полтавской губернии (ныне в левобережной части Киевской области). В этом пункте Лысенко произвел несколько записей купальских мелодий (напечатаны в III т. Трудов этнографи-

---

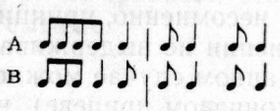
[1] Мною записано шесть вариаций, но за недостатком места запись полностью не воспроизводится.

[2] К. Квітка. Українські народні мелодії. «Етнографічний збірник УНТ», т. 2. Київ, 1922.

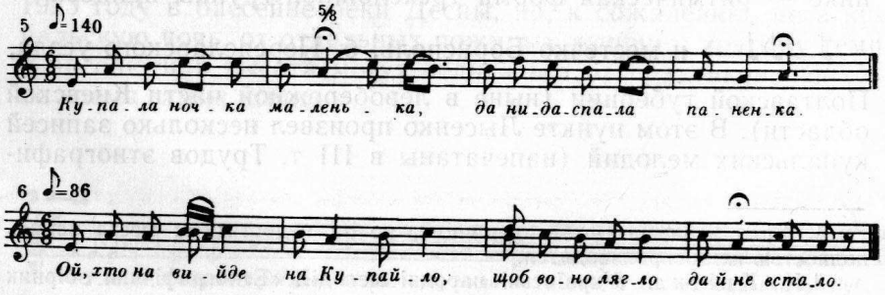
ческо-статистической экспедиции в западно-русский край, возглавлявшейся П. Чубинским. СПб., 1872). Собственно, это одна мелодия, приспособленная к нескольким песенным текстам. В названном издании записи напечатаны, по-видимому, с одной и той же ошибкой в ритмическом обозначении. В появившемся значительно позже издании обрядовых песен в хоровой обработке Лысенко видна редакция, и ритмическая сторона выглядит гладко.

Ни в Белоруссии, ни на Украине к западу от Днепра рассматриваемая форма купальских песен мне неизвестна, за исключением некоторых пунктов Винницкой области, где существование ее, географически оторванное, загадочно.

В Киевской, Житомирской, Винницкой, восточной части Каменец-Подольской области и у украинцев Молдавской АССР очень распространен тип купальских песен (и тождественных здесь по напеву петровских песен) в двух ритмических видах:



Стих — девятисложный, с группировкой 5+4, припевов нет; темп, смотря по местности (а может быть, по времени записи), или медленный (в каком я слышал купальские песни в конце XIX века в районе Малина, на востоке нынешней Житомирской области), или быстрый (в каком я слышал их в 1931 году в Лугинском районе той же области — правда, в исполнении групп детей и во вторую половину лета). Существование близких типов купальских песен в центральной Белоруссии удостоверяется моей записью, сделанной в 1929 году (нотный пример № 5). Сравним этот образец (из с. Дукора, Минской обл., на р. Свислочь) с украинским (из села Пенязевичи, около м. Малин, Житомирской обл.), записанным мною на месте в 1897 году в соответствующий календарный период (нотный пример № 6); в белорусском стих — восьмисложный (5+3), но по музыкально-ритмической форме совпадает с украинским девятисложным (5+4).



В местечке Малорыта, Брестской обл., мною зарегистрирован напев, совпадающий с украинским как по строению стиха (5+4), так и по музыкально-ритмической форме (см. мой сборник 1922 г., № 642 — весенняя; в том же пункте — тот же ритмический тип в свадебных — №№ 656, 657). Купальские песни того же типа были распространены в Волынской, Ровенской, Винницкой, Киевской областях, а в петровских песнях этот тип выявлялся и на востоке, на левом берегу Днепра[1].

В Галичине и на Буковине особых купальских песен нет[2] («соботки» лемков примыкают к словацким и польским игрищам того же названия). В некоторых местностях юго-западной Белоруссии купальские песни, по-видимому, отсутствуют (во всяком случае, не были наблюдаемы собирателями).

На севере Белоруссии, по моим наблюдениям, напевы купальских песен имеют более ограниченные районы распространения и отличаются от общих белорусско-украинских типов. Между песнями, которые записал с мелодиями в б. Дисненском у. Виленской губ. чешский фольклорист А. Черны, находим петровскую «Ай, то, то! Петрова ночка невелика, ай, то, то!»[3]. Вместо обрамляющего припева «Ой рана на Йвана» и т. п. здесь элементарный припев, изредка встречающийся и в центрально-белорусских песнях, например в весенней: «То, то! ляцела слова,— то, то, то!»[4]. Припев «Ой о то-то, то-то, ой о то-то, ой о то-то» в качестве начального находим в русской песне б. Котельнического уезда, ныне Кировской обл.[5], которую Ф. Истомин неправильно включил в группу «рекрутские и воинские». В ладовом отношении она принадлежит к типу, представленному многими белорусскими календарными песнями, в том числе весенней[6], сложенной на тот же сюжет, что и упомянутая русская.

В южнобелорусских, южнорусских и украинских песнях припев «то-то» мне не встречался.

---

[1] К. Квітка. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ, 1917, № 29; К. Квітка. Українські народні мелодії (1922), № 76, 634, 81; В. Ступницький, ук. соч, с. 9.

[2] Купальские песни известны на Гуцульщине — *Прим. сост.*

[3] A. Černý. Pieśni białoruskie z powiatu Dzieśnieńskiego, gub. Wileńskiej, «Zbiór wiadomości do antropol. krajówej», t. 16, (1895), s. 214, Nr. 35.

[4] П. Шейн. Материалы для изучения быта и языка русского населения северозападного края, т. I, ч. I. СПб., 1887, с. 176, № 165; ср. там же, с. 179, № 170 (тоже весенняя).

[5] Ф. Истомин и С. Ляпунов. Песни русского народа. СПб., 1899, с. 257; ср. Н. Пальчиков. Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке <...> СПб., 1888, № 9.

[6] З. Радченко. Сборник малорусских и белорусских народных песен Могилевской губ., Гомельск. у. СПб., 1911, № 92; ср. Шейн. Великорусс.<...>, № 1190.

Напевы колядок и щедровок, записанные в южной части Гомельской области[1], по стихотворной и музыкально-ритмической форме совпадают с распространенными на Украине. Тип, представленный у Радченко под № 180, на Украине бытовал на ограниченном пространстве (приблизительно в границах Черниговской области); остальные представленные указанными выше белорусскими образцами были распространены на всем пространстве северо-западной части Украины.

В зимней святочной обрядности к колядкам примыкает широко распространенное действо «Коза», разыгрывавшееся ряжеными (напев к нему включен в настоящий сборник). Как в Белоруссии, так и на Украине напев этот имеет одну и ту же стиховую и музыкально-ритмическую форму[2].

Напевы белорусских свадебных песен, наряду с купальскими, представлены в литературе очень ранними записями. В книге Л. Голембёвского были напечатаны ноты к свадебным песням, тексты которых записал Шидловский в 1800—1802 годах в бывш. Борисовском уезде, Минской губернии. Всех мелодий четыре[3].

Строфа белорусской свадебной мелодии, представленной в публикации Голембёвского под № 1 (см. пример № 7), состоит из трех строк: первого семисложного стиха, его повторения и второго семисложного стиха. Последняя пара слогов отсекается, то есть стих расчленяется словоразделом на пятисложную и двусложную группы. В отсекаемом двусложном слове, которым оканчивается первый стих, в первый раз («наша» — второй такт), а также в отсекаемом двусложном слове, которым оканчивается второй стих («пташа»), первый слог длиннее второго, а в слове «наша», когда им оканчивается первый стих при его повторении (четвертый такт), второй слог длиннее первого. Соотношение ритмических величин двух последних слогов составляет характеризующий признак отдельных частей напева с ритмической стороны. Противоположность заключительных ритмических формул отдельных частей составляет характеризующий ритмический признак напева в целом.

---

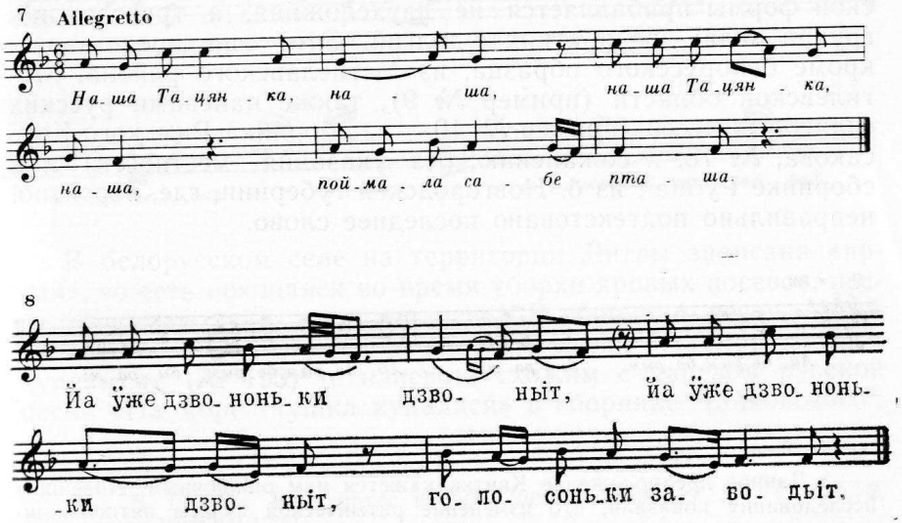
[1] См. сборники З. Радченко (№ 28, 29, 180) и Е. Романова (вып. VII, № 23 и 24).

[2] См. сборники: А. Рубец. Двести шестнадцать народных украинских напевов, № 42; К. Квітка. Народні мелодії з голосу Лесі Українки, Київ, 1917, № 49, и мой сборник 1922 г., № 192.

[3] L. Gołębiowski. Lud polski, <...>. Warszawa, 1830. Мелодии эти перепечатал и воспроизвел с ошибкой в № 4 (триоль на последней восьмой третьего и седьмого тактов напечатана восьмыми вместо шестнадцатых) Е. Карский, в разборе «Материалов для изучения быта и языка русского населения северо-западного края» П. Шейна. См. «Отчет о присуждении премии имени Батюшкова». Записки Академии наук, 8-я серия по историко-филолог. отделению, том IV, № 1, СПб., 1899, с. 8.

Отмеченные признаки свойственны также одному из ритмических типов украинских свадебных песен. В сборнике галицких народных мелодий Роздольского — Людкевича[1] находится подряд тридцать четыре свадебные песни, принадлежащие к этому типу, затем следуют свадебные песни, форма которых представляет дальнейшее развитие: увеличивается число семисложных стихов с описанными ритмическими окончаниями, объединяемых в одну группу. По сравнению с белорусской мелодией № 1 у Голембёвского в западноукраинских образцах встречаются и отличия второстепенной важности: не всегда налицо рифма (полная или приближающаяся). Не всегда стих оканчивается отсекаемым двухсложным словом: пара слогов, заключающая повторение первого стиха, иногда оформляется как две одинаковые краткие ритмические величины. В последнем случае первостепенный признак исследуемого типа — ритмическое сокращение средней части — выступает особенно явственно.

Для параллельного рассмотрения с белорусской песней изберем ту из западноукраинских свадебных мелодий, которая построена также на пяти ступенях в пределах квинты (для наглядности транспонируем ее на один тон ниже — нотный пример № 8).



---

[1] Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським, списав і зредагував Станіслав Людкевич. «Етнографічний збірник Наукового Товариства імені Шевченка», т. XXI. Львів, 1906, №№ 13—49.

Обе мелодии представляют столь близкие варианты, как бывают близки варианты, имеющие обращение в одном и том же селе. Но вторая мелодия записана в б. Бережанском уезде, ныне Тернопольской области, очень далеко от б. Борисовского уезда, Минской области. Единственное ритмическое различие между обоими напевами — то, что первая пятисложная группа каждого стиха у Голембёвского имеет форму ♫♩ ♪, а у Людкевича ♫♩, — едва ли может быть отнесено на счет особенностей белорусской или украинской музыки; оно, быть может, объясняется недостаточной точностью записи Голембёвского[1]. Форма, представленная в записи Роздольского для пятисложной группы, в украинских песнях рассматриваемого типа составляет правило без исключений.

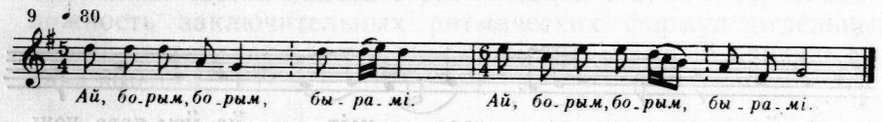
Территория распространения рассматриваемого типа свадебных песен на Украине очень велика.

По стихотворной и музыкально-ритмической форме он сходится с типом обжиночных песен, который, однако, имеет ограниченное распространение: Галичина и Поднестровье (образцы зарегистрированы вплоть до южной части Винницкой области)[2].

К рассмотренному типу примыкает тип, отличающийся тем, что к пятисложной группе той же музыкально-ритмической формы прибавляется не двухсложная, а трехсложная группа вида: два кратких — долгий. Этот тип представлен, кроме белорусского образца, из Мстиславского района, Могилевской области (пример № 9), также напевами русских свадебных песен (пример № 10 — из сборника Римского-Корсакова, № 76, к сожалению, без указания местности) и в сборнике Рубца[3], из б. Новгородской губернии, где, вероятно, неправильно подтекстовано последнее слово.

9 ♩ 80

Ай, бо-рым, бо-рым, бы-ра-мі. Ай, бо-рым, бо-рым, бы-ра-мі.



[1] Данное предположение Квитки кажется нам ошибочным. Новейшие исследования показали, что изменение ритмической формы пятисложника — существенная отличительная черта музыкальных диалектов. (См. В. Гошовский. Фольклор и кибернетика. «Советская музыка», 1964, № 11, с. 77). — *Прим. сост.*

[2] Неточность записи № 3 у Голембёвского выясняется при сличении с записями белорусского варианта из Мстиславского района Могилевской области и с многочисленными украинскими вариантами, указанными в примечании к мелодии № 53 в моем сборнике 1917 г.

[3] А. Рубец. Сборник русских народных песен. СПб., 1875, № 10.

10

Не те-сан те-рем, не те-сан, толь-ко хо-ро-шо рас-кра-шен.
Не у-чен Лу-ка, не у-чен, толь-ко хо-ро-шо на-ря-жен.

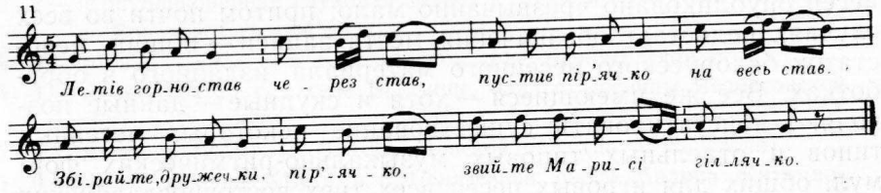
Записи свадебных песен без напева с той же ритмической основой стиха и с теми же начальными словами из б. Епифаньевского уезда Тульской губернии и б. Белозерского уезда Новгородской губернии опубликованы у Шейна[1]. Ритмическая форма стиха 5+3 точно выдержана в свадебных песнях б. Вологодской губернии[2]. Та же форма довольно устойчиво выдерживается в свадебных песнях б. Зарайского уезда Рязанской губернии и б. Епифаньевского уезда Тульской губернии[3]. Ритмическая форма напева и стиха песен, приведенных в примерах № 9 и 10, свойственна многочисленным украинским свадебным песням (пример № 11) и некоторым украинским жнивным (пример № 12).

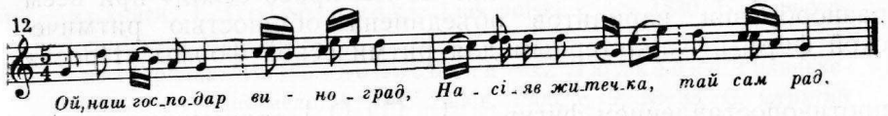
11

Ле-тів гор-но-став че-рез став, пус-тив пір'яч-ко на весь став.
Збі-рай-те, дру-жеч-ки, пір'яч-ко, звий-те Ма-ри-сі гіл-ляч-ко.

12

Ой, наш гос-по-дар ви-но-град, На-сі-яв жи-теч-ка, тай сам рад.





В белорусском селе на территории Литвы записана «ярная», то есть поющаяся во время уборки яровых посевов, песня «На море утачка купавалася»[4]. В сборнике песен Мстиславского района помещена жнивная песня «На морі вутыка купалыся» (№ 193)[5] с напевом, схожим с напевом русской песни «На море утушка купалася» в сборнике Чайковского[6];

[1] П. В. Шейн. Великорусс в своих песнях, обрядах..., т. I, вып. 2. СПб., 1900, № 1934, 1703.

[2] Там же, № 1456, 1483.

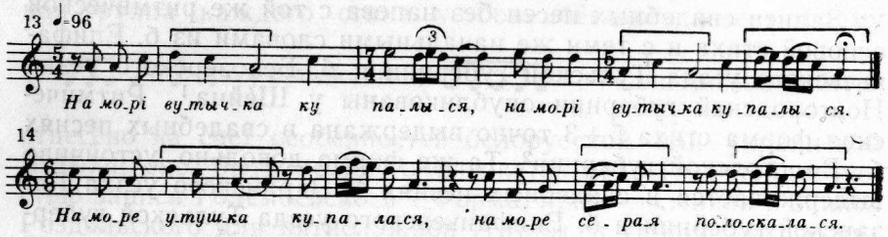
[3] Там же, № 1846, 1936, 1940, 1941.

[4] В. Каминский. Белоруссы Новоалександровского у. Ковенской губ. «Филологические записки», Воронеж, 1910.

[5] М. Гарэцкі — А. Ягораў. Народныя песьні... Менск, 1928.

[6] П. Чайковский. 50 русских народных песен, обраб. для ф-п. в 4 руки. СПб., б. г., № 23.

у Римского-Корсакова она помещена в числе свадебных (см. № 89). Обратим внимание на мелодические формулы, какими заканчиваются первый, третий и последний отрезки обоих напевов (примеры № 13 и 14). Если бы было записано большее количество вариантов, нашлись бы, должно быть, и звенья, соединяющие оба напева еще более тесно.



Игровые песни, у украинцев приуроченные к весеннему сезону, у русских в общем более свободные от календарного закрепления, существуют также у белорусов; вопрос о их календарности в белорусской песенной практике недостаточно выяснен в литературе. Напевов белорусских игровых песен опубликовано чрезвычайно мало; притом почти во всех случаях недостает обозначения места записи — общий недостаток белорусского песенного материала, изданного в обработках. Все же имеющиеся — хотя и скудные — данные позволяют констатировать существование некоторых песенных типов и отдельных типовых музыкально-ритмических формул, общих для игровых песен всех трех восточнославянских народов. Общеизвестная песня «А мы просо сеяли» при всем разнообразии вариантов объединена общностью ритмической формы. Характерным для ритмической формы «Проса» противопоставлением фигур ♩ ♫ | ♫ ♩ открывается напев другой белорусской песни «Заінька белінькі» (в варианте Мстиславского района Могилевской области) [1]. Разновидности «Заиньки» широко распространены в русском и украинском песенном фольклоре. Сличение белорусских, русских и украинских вариантов обнаруживает общность ритмических элементов и их сочетаний. Более детальное исследование этих вариантов вывело бы нас за рамки настоящей заметки, но вследствие упомянутого выше недостатка — отсутствия указаний на местность — мало приблизило бы к нашей цели, какою является выяснение областей распространения локальных типов.

[1] М. Гарэцкі — А. Ягораў. Народныя песьні... Менск, 1928, № 140; ср. № 141 и Радченко, № 57.

Позволяю себе выразить надежду, что настоящая заметка даст стимул к дальнейшим, более тщательным исследованиям в том же направлении. Данные о территориальном распространении музыкально-ритмических типов в известной степени могут быть извлечены и из песенных текстов, записанных без напевов, так как ритмическое строение стиха и строфы нередко может служить указанием на музыкально-ритмическую форму[1].

Следует остерегаться ошибки — считать общие песенные типы возникшими вне Белоруссии на том единственном основании, что русские или украинские образцы записаны раньше, в большем количестве и получили бо́льшую известность.

Источники нотных примеров

№ 1 — запись М. Чарновской. Dziennik Wileński, 1817, Р-н. г. Черикова Могилевской обл. В нашей редакции счетная единица сокращена вдвое.

№ 2 — неопубликованная слуховая запись К. В. Квитки в 1930 г. Местечко Воронеж Сумской обл.

№ 3 — то же, в 1923 г. в Березненском р-не Черниговской обл.

№ 4 — то же, в 1923 г. в селе Вьюнище, близ г. Сосницы Черниговской обл.

№ 5 — то же, в 1929 г. С. Дукора Минской обл. (на р. Свислочи).

№ 6 — то же, в конце XIX в. в с. Пенязевичи, около Малина Житомирской обл.

№ 7 — из книги: L. Golębiowski. Lud. polski <...> 1830. Б. Борисовский уезд Минской губ.

№ 8 — из сборника: Й. Роздольський — С. Людкевич. Галицько-руські народні мелодії, ч. I. Львів, 1906, с. 9, № 33. С. Стратин Бережанского р-на Тернопольской обл.

№ 9 — из сборника: М. Гарэцкі — А. Ягораў. Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск, 1928, № 15. С. Багатьковка Мстиславского р-на Могилевской обл. (запись А. Егорова).

№ 10 — из сборника: Н. А. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен. СПб, 1877, № 76. Место записи не указано. В последней четверти второго такта ноты, обращенные штилем вверх, — для окончания первого стиха, штилем вниз — для окончания второго стиха.

[1] Фольклорные архивы БССР, наверное, значительно увеличились за одиннадцать лет, прошедшие с того момента, когда я с ними знакомился, и исследователи, работающие в области белорусского музыкального фольклора, без сомнения, найдут в моих обобщениях повод не только для дополнений, но и для исправлений.

№ 11 — из сборника: Народні мелодії, з голосу Лесі Українки списав і упорядив К. Квітка. Київ, 1917, № 55. Мест. Мирополье Житомирской обл. Песня бытовала в 1880-х годах.

№ 12 — из того же сборника, с. 48. С. Колодяжно, близ г. Ковеля Волынской обл. Песня бытовала в конце XIX в.

№ 13 — из сборника: М. Гарэцкі — А. Ягораў. Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск, 1928, № 193. С. Багатьковка Мстиславского р-на Могилевской обл.

№ 14 — из сборника: Н. А. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен. СПб., 1877, № 89. (Напев взят из сборника П. И. Чайковского «50 русских народных песен», обработка для ф-п. в 4 руки.) Место записи не указано.

Комментарии

* Статья перепечатана из сборника «Белорусские народные песни» (составитель З. В. Эвальд), М.— Л., 1941, с. 123—131, и включена в настоящее издание по ряду соображений.

Во-первых, она является как бы составной частью двух предыдущих работ Квитки[1]; во-вторых, в ней решается один из частных вопросов взаимосвязей музыки восточных славян на материале напевов обрядовых песен методом, который имеет принципиальное значение для советской этномузыкологии; в-третьих, статья представляет важную веху в творчестве Квитки. Для белорусской фольклористики ценность исследования заключается еще в том, что в нем впервые определяются белорусские музыкальные диалекты и территория их распространения. Несмотря на ограниченность материала (бóльшая часть белорусских песен была опубликована после Великой Отечественной войны), Квитке удалось прийти к точным и обобщающим выводам, которые подтверждаются новейшими публикациями белорусских обрядовых песен[2].

Большое значение имеет публикуемая статья и для истории украинской фольклористики. При сравнении этой статьи с аналогичной работой Ф. Колессы[3], ограниченной исключительно украинским материалом, отчетливо видны различия как в подходе к исследуемому вопросу и материалу, так и в методологии исследования обоих украинских ученых.

---

[1] См. комментарий к статье «Об историческом значении календарных песен», с. 100.

[2] М. Чуркін. Белорускія народныя песні і танцы. Мінск, 1949; его же, Белорускія народныя песні. Мінск, 1959; Р. Ширма. Двести белорусских народных песен. М., 1958; его же, Белорускія народныя песні, т. 3. Мінск, 1962; Г. Цітовіч. Песні белорускага народа. Мінск, 1959; M. Federowski. Lud białoruski, t. 5. Warszawa, 1958.

[3] Ф. Колесса. Старинні мелодії українських обрядових пісень (весільних і колядок) на Закарпатті,— «Науковий збірник тов-а «Просвіта» в Ужгороді», т. 10, 1934, с. 121—149.

О РИТМЕ БОЛГАРСКОГО ТАНЦА «РУЧЕНИЦА» *

По сообщению болгарского музыковеда-теоретика Добри Христова[1], рученица — наиболее типичный болгарский танец, особенно любимый в софийском крае, у «шопов» [шоп — название крестьян западной Болгарии.— *В. Г.*], где он исполняется обыкновенно двумя музыкантами, причем добавление («надиграване») исполняется одним. Это сообщение не следует понимать так, что музыканты и играют танцевальную пьеску и сами танцуют.

Название, которое мы по-русски передаем начертанием «рученица», в болгарском письменном языке изображается, как «ръченица», Буквой «ъ» (староболгарское ѫ) по этимологическому принципу обозначается звук, имеющий различные оттенки в различных болгарских говорах. Буквами русской и латинской азбуки этот звук не может быть обозначен без дополнительных условных знаков. Международной научной фонетической транскрипцией слово ръченица изображается как «râčenica» (ударение на первом слоге). Название происходит от староболгарского слова рѫчьникъ, означающего полотенце (ср. украинское «рушник»)[2]. Когда танцуют рученицу, платок обычно развевается то в правой руке, то в левой.

В весьма обширном словаре Дювернуа находятся цитаты из болгарской этнографической и художественной литературы, по которым можно составить представление о танце «рученица». В настоящей же работе критикуются лишь те данные о танцевальных движениях, которые находятся в исследова-

---

[1] Д. Христов. Техническият строеж на българската народна музика. София, 1928, [русское издание — М., 1960], с. 30 и далее; Д. Христов. Ритмичните основи на народната ни музика. «Сборник за народни умотворения и народопис», изд. Българската Академия на науките в София, т. 27, 1913, стр. 14 и далее.

[2] А. Дювернуа. Словарь болгарского языка по памятникам народной словесности и произведениям новейшей печати. М., 1889, с. 2077.

ниях музыковедов. Впрочем, Христов не обнаружил заостренной наблюдательности, заметив, что по движениям тела рученица очень похожа и на русский казачок, и на венгерский чардаш.

Тот же танец, по удостоверению Христова, в некоторых местах назывался «чупница»; это название указывает на изгибание тела. Иное название — «чепница» указывает на щелканье пальцами. Обрешков сообщил еще название «дамская рученица», не объясняя его[1].

«В иных селах», осведомлял Христов, водят «повернато хоро». Это название следует запомнить, о нем будет речь ниже. Для этого же танца существует также название «пешачка» и другие.

По утверждению Д. Христова и других болгарских музыковедов — В. Стоина, Хр. Обрешкова, П. Панова, Ст. Джуджева, — размер рученицы — семидольный, причем формула Христова — $\frac{7}{16}$ ♪ ♪ ♪. , формула Обрешкова — $\frac{7}{16}$ ♫ ♫ ♬ .

По мнению болгарского музыковеда П. Панова, общераспространенный танец «рученица» в ряду других болгарских танцев занимает особое место. Обычно он исполняется по окончании «хоро» одним мужчиной и одной женщиной, которые производят порознь быстрые, гибкие и строго ритмические движения руками и ногами, состязаясь друг с другом в продолжительности пляски. Дополним, из работы Христова, что танцующие находятся друг против друга и что одновременно могут танцевать несколько пар. Танец состоит, продолжал Панов, из многих периодических частей, и в каждой из них четыре такта. Танец повторяется произвольное число раз и может прекращаться по окончании любой части. Танец только играется и никогда не поется (лучше было бы сказать: мелодии танца «рученица» исключительно инструментальные, под песни рученицу не танцуют)[2]. В другой работе Панова помещено воспроизведение картины художника Мрквички с изображением танцующих рученицу[3].

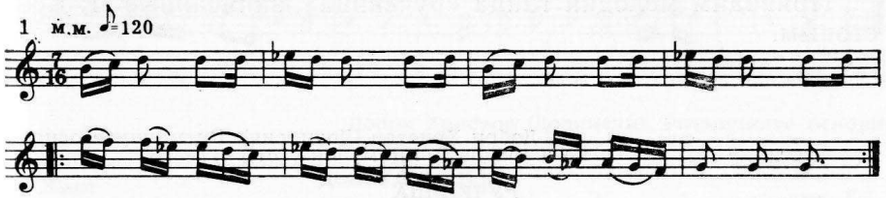
---

[1] Chr. Obreschkoff. Das bulgarische Volkslied. Bern — Leipzig, 1937, S. 51—53.

[2] P. Panoff. Die Volksmusik der Bulgaren. В журнале «Melos», 1927, январь, с. 11.

[3] P. Panoff. Die altslavische Volks-und Kirchenmusik. — Handbuch der Musikwissenschaft, herausgegeben von E. Bücken. Wildpark — Potsdam (номер тома и год издания не обозначены), с. 6—7.

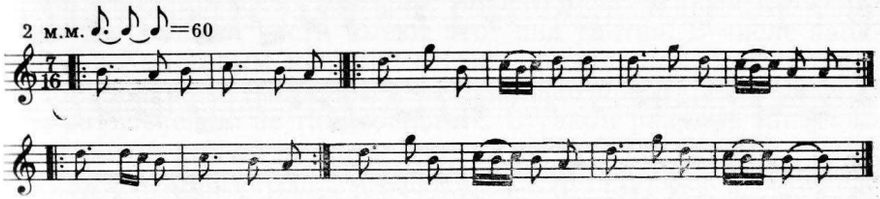
В обеих статьях Панова дано по одной мелодии рученицы. Из них та, которая помещена в журнале «Melos», имеет семидольный размер.



О мелодии рученицы, помещенной в другой статье Панова, речь будет в другом месте настоящей работы.

Приводим из иных источников болгарские народные мелодии в семидольном размере, как приуроченные к рученице, так и имеющие иную бытовую функцию.

По разъяснению Хр. Обрешкова[1], «хоро» (хоро — общее название болгарских круговых танцев) с удлинением последнего тактового времени, то есть с ритмической схемой $\frac{7}{16}$ ♫ ♫ ♬, известно как «рученица», а также «чепница», «дамская рученица». По удостоверению этого автора, существует также «хоро» с удлинением первого тактового времени, называемое «мужская рученица», или «македонское хоро».



Ритмическая схема «македонского хоро» такова:

$\frac{7}{16}$ ♬ ♫ ♫

Обрешков удостоверяет, что существует также «хоро» с удлинением второго такта $\frac{7}{16}$ ♫ ♬ ♫, но число таких образцов очень незначительно и такой размер «хоро» имеет гораздо меньшее распространение. Притом Обрешков не при-

---

[1] Chr. Obreschkoff, цит. изд., с. 51—53

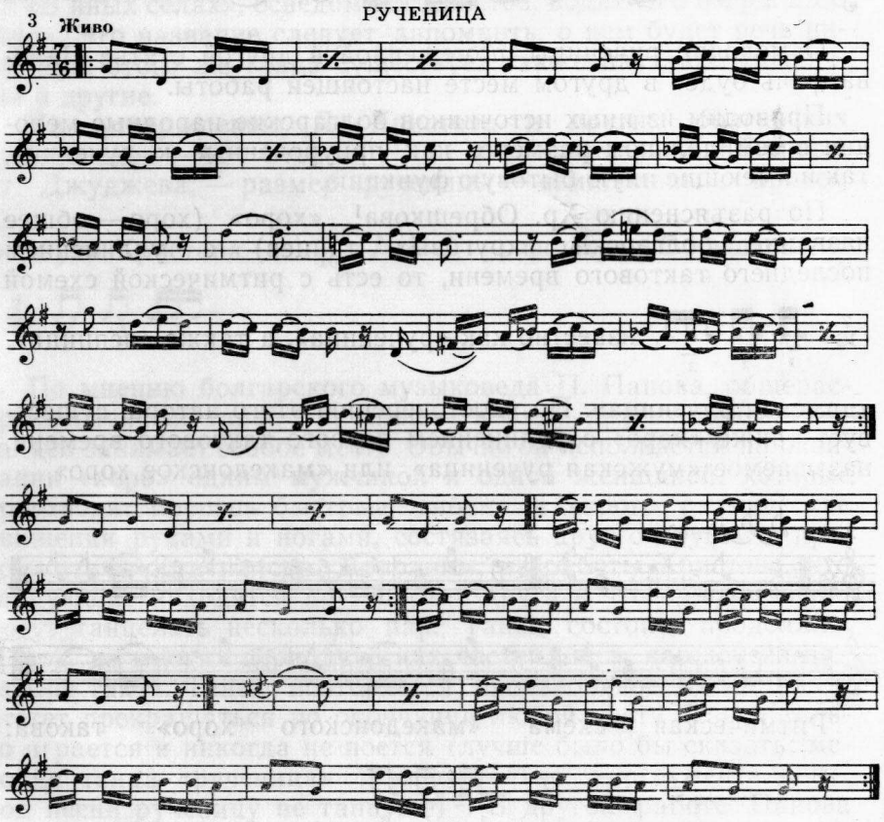
водит ни одного образца и не указывает местности, где бытует такое хоро. Д. Христов положительно утверждал, что такой размер не встречается.

Приводим мелодии танца «рученица», записанные Д. Христовым.

Добри Христов (Долински). Ритмичните основи на народната ни музика, стр. 17—18.

3 Живо

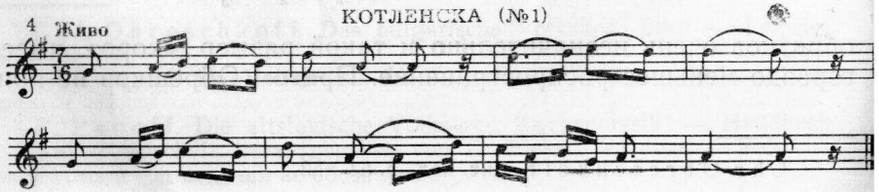
РУЧЕНИЦА



Добри Христов (Долински). Ритмичните основи на народната ни музика, стр. 16—17.

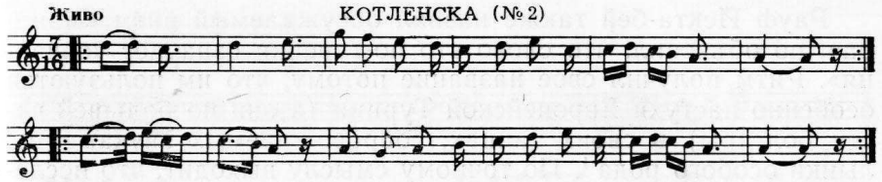
4 Живо

КОТЛЕНСКА (№1)



Живо

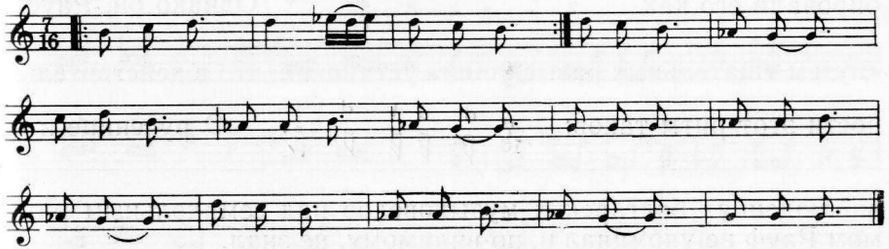
КОТЛЕНСКА (№2)



Добри Христов (Долински). Ритмичните основи на народната ни музика, стр. 17.

5 Живо

ДОБРУДЖАНСКА



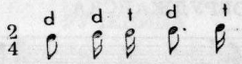
Размер $\frac{7}{8}$ ♪♪ | ♪♪ | ♪♪♪ у болгар свойствен не только танцам («хоро») как таковым. По свидетельству Христова, «лазарские» обрядовые песни, которые исполняются с танцем и ударами на «дайре» (бубен) болгарскими цыганками, «по большей части имеют этот вид такта». В числе записанных Христовым мелодий с таким размером встречаются и «календарские» (колядные) мелодии, по предупредительному его разъяснению не танцевальные. В таком размере записаны и напев свадебной песни, и напевы песен необрядовых.

Когда Христов спел «одному маэстро турецкой музыки» песню «в такте рученицы» и спросил, каков ее «усул», тот спокойно ответил, что знает этот «усул», но что в турецкой музыке этот «усул» не встречается. Как опытный музыкант и певец, он исполнил Христову одну красивую рученицу на «кемане» (скрипке), добавив, что «усул» этой пьесы называется «мандра усул» и употребляется «мандрами» (пастухами, стерегущими овец) в Болгарии[1].

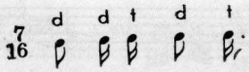
[1] Христов не отозвался на тот факт, что турецкий музыковед Рауф Йекта-бей включил ритм, о котором идет здесь речь, в число сорока «усулов», представленных в его трактате о турецкой музыке; по-видимому, этого трактата Христов и другие болгарские теоретики не знали.

Рауф Йекта-бей также назвал обсуждаемый ритм «мандра», но объяснил, что слово это по-турецки означает «овчарня». Ритм получил свое название потому, что им пользуются особенно пастухи Европейской Турции (а они по большей части болгары) в своих танцах, сопровождаемых звуками волынки особого рода [1]. По точному смыслу выходит, что исследуемый ритм употребителен не исключительно у болгар.

По словам Рауфа Йекта-бей [2], турецкие музыканты пытались сочинять пьесы в ритме mandra, но ошибочно транскрибировали его как

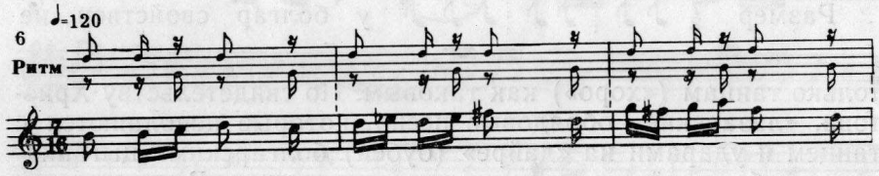


[3] Однако он, Рауф, «путем тщательных разысканий» установил, что в действительности этот ритм таков:



О ученице и о наблюдениях болгарских музыковедов над семидольным ритмом Рауф не упоминал и, по-видимому, не знал.

Воспроизвожу из его труда запись танцевальной пьесы в ритме «мандра» [4].



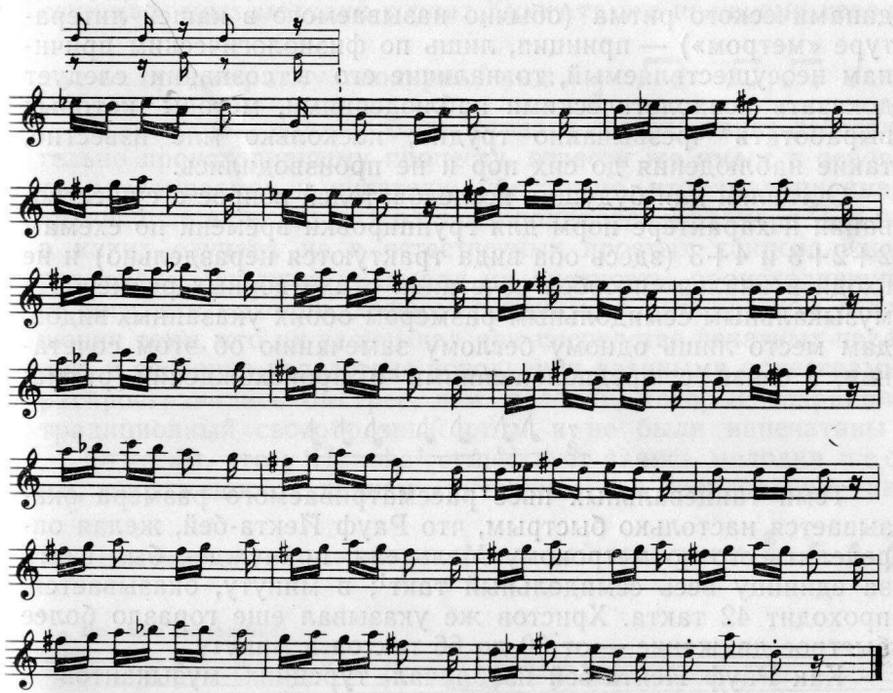
[1] Raouf Yekta Bey. La musique turque. — Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire, I./5 (fond., A. Lavignac). Paris, 1922, p. 3035. Во французском оригинале «mandra» переводится как «la bergerie». В «Турецко-русском словаре» Д. Магазаника, под ред. В. Гордлевского (М., 1931), находим не «mandra», а «mândīra». Слово это произносится «мяндыра» и означает, согласно словарю, «овчарня, загон» [...].

[2] Там же, с. 3027—3028.

[3] Буква *d* означает сильное время, *t* — слабое.

[4] Нельзя не обратить внимание на своеобразие формы этой пьесы и не пожалеть о том, что записавший ее оставил без разъяснений естественно возникающие вопросы: была ли эта форма всегда одинаковой и замкнутой; воспроизводилась ли она при длительной игре с таким же соотношением частей; каждый ли раз, по воспроизведении всех частей, повторялось при этом заключение *d-a-d*, или же исполнитель импровизационно комбинировал элементы, показываемые записью, не воссоздавая каждый раз показываемое ею общее строение?

Поставленный здесь вопрос о форме народных танцевальных пьес (в какой они исполняются для танцев и независимо от танцев) подлежит исследованию на основании более обширного материала, не ограничиваемого одним из танцевальных размеров и не ограничиваемого репертуаром тех народов, у которых этот размер употребителен. Впрочем, анализ формы цитируемых произведений не является нашей задачей в этой работе.



Слишком малую цену имели бы попытки сопоставления образцов с точки зрения распределения динамических акцентов. Объективное определение отношений громкости было бы возможно лишь посредством аппаратов, но опыты инструментального измерения интенсивности звуков музыкальных произведений вообще до сих пор ставились лишь в ничтожном количестве и не на материале народной музыки. Поэтому следует сдержанно относиться к обобщению Христова, что в «такте ученицы» «все три времени имеют ударение одинаковой силы». Выражение «три времени» предполагает группировку 2+2+3. (Быть может, наблюдение Христова относится лишь к сопровождающим ударам в бубен?)

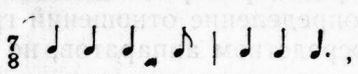
Можно наперед предвидеть, что в отношении песен объективное установление сравнительной интенсивности звуков посредством аппаратов не подтвердит обобщения Христова, так как в народном пении интенсивность звука обусловливается в весьма значительной степени направлением мелодической линии и величиной интервала, а также длительностью звука (более длительный звук требует более сильной атаки). Подобная физиологическая обусловленность преодолевается лишь учебой, поскольку это нужно для поставленной художественной цели и поскольку это возможно. Если же предполагать у народных певцов осознанный принцип того или иного

динамического ритма (обычно называемого в нашей литературе «метром») — принцип, лишь по физиологическим причинам неосуществляемый, то наличие его в сознании следует доказать психологическими наблюдениями, методы которых выработать чрезвычайно трудно; насколько мне известно, такие наблюдения до сих пор и не производились.

Оставляя для будущих исследователей вопрос о существовании и характере норм для группировки времени по схемам 2+2+3 и 4+3 (здесь оба вида трактуются нераздельно) и не входя в анализ способов сочетания стихотворных размеров с музыкальным семидольным размером обоих указанных видов, дам место лишь одному беглому замечанию об этом сочетании, в связи с предположениями о происхождении ритма:

Темп танцевальных пьес рассматриваемого размера оказывается настолько быстрым, что Рауф Йекта-бей, желая определить его по метроному Мельцеля, принужден был взять за единицу весь семидольный такт[1]; в минуту, оказывается, проходит 42 такта. Христов же указывал еще гораздо более быстрое движение — от 60 до 66 тактов в минуту.

Как Рауф Йекта-бей изобличал турецких музыкантов в ошибочном понимании ритма «мандра», так исследователь болгарской музыки Ст. Джуджев жаловался, что приглашенные болгарским правительством иностранные музыканты, большей частью чехи, извратили схему ручеицы

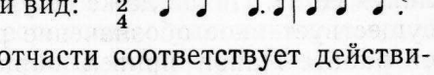


придав ей упрощенную форму:

Он сообщил также, что известный собиратель южнославян-

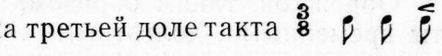
[1] Выход, найденный Пановым, состоит в том, что по метроному обозначается двойное время. Но при семидольном размере такое обозначение неудобно, оно заставляет производить арифметические действия, тратить время для исчислений той же единицы измерения длительности целого такта. Пользоваться метрономом для точного соблюдения темпа на слух при указываемом быстром движении можно, лишь приняв за счетное время целый такт. Стоин обозначал даже «м.м. ♪ = 420», не стесняясь технической невозможности непосредственного применения метронома для такого темпа. И это неплохо: такие обозначения упорядочивают работу воображения; к тому же они легко переводятся на меньшие цифры, содержащиеся в шкале метронома.

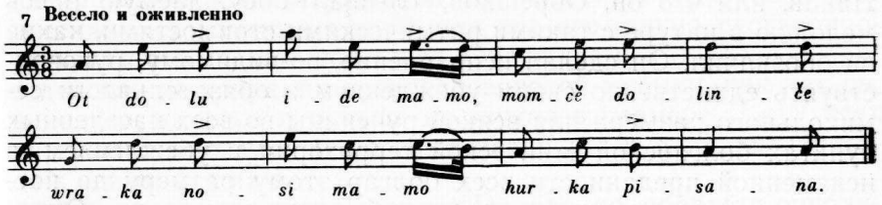
ских народных мелодий хорват Кухач также по-своему извратил ее, придав ритму школярный вид:



Эта жалоба, должно быть, отчасти соответствует действительно происходившему процессу, отчасти же имеет в основе то навязываемое и читателю убеждение, что традиционная «рученица» всегда и везде исполнялась в размере $^7/_8$ и ни в каких случаях не в естественных простых танцевальных размерах. Джуджев указывал на опасность, происходившую от того, что мелодии, деформированные в ритмическом отношении теми, кто их записывал при посредстве печатных изданий, и особенно вследствие исполнения военными оркестрами, распространялись быстрее, чем мелодии, которые сохраняли традиционный своеобразный ритм и не были напечатаны[1].

Отметим, что у Панова[2] существует запись мелодии песни, сопряженной с танцем «рученица» — в трехдольном такте с подчеркнутым ударением на третьей доле такта





Запись исполнена П. Пановым с фонографического снимка, сделанного берлинским профессором Г. Шюнеманом в лагерях для военнопленных во время мировой войны 1914—1918 гг. и хранившегося в берлинском государственном архиве фонограмм под № 422. Местность, откуда происходил болгарин, напевший эту мелодию, не обозначена.

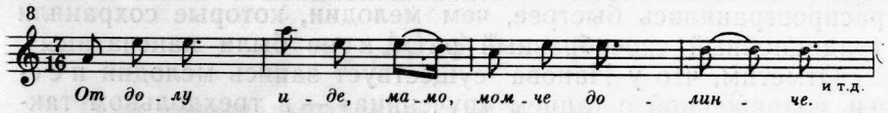
Приходится догадываться, что, так как Болгария во время войны 1914—1918 гг. была союзницей Германии, а также и Турции, в которой жило значительное количество болгар, то военнопленный, сообщивший данную мелодию, был из числа болгар — колонистов Бессарабии, Украины или Крыма. В данном случае неуказание местности составляет особенно

[1] St. Djoudjev. Rythme et mesure dans la musique populaire bulgare. Paris, 1931, p. 102 et s.

[2] Панов в своем исследовании «Die altslavische Volks- und Kirchenmusik» свидетельствует, что каждый такт имеет ударение на третьей доле, в самом же нотном обозначении отсутствует знак акцента в шестом такте. Этот такт, как и вся запись, здесь воспроизводится в точности.

тяжкий дефект. Приведенная мелодия гораздо больше напоминает чешские мелодии новых времен, чем болгарские. Публикуя ее, П. Панов даже не упомянул о том, что в литературе существует иное обозначение ритма рученицы (в другой своей работе Панов привел образец рученицы в семидольном размере).

Обрешков решительно утверждает, что Панов неверно воспринял и обозначил ритм вышеприведенной мелодии рученицы 3/8 и поставил свое ритмическое обозначение 7/16



Обрешков, таким образом, заменяет динамические акценты временны́ми, долготными[1]. Однако он не утверждает, что проверил ритм по фонограмме, с которой записал мелодию Панов, или что он, Обрешков, слышал обсуждаемую здесь мелодию в натуре с такими ритмическими стоимостями, какие он обозначил. Он сделал исправление, по-видимому, руководствуясь единственно своим убеждением в обязательности семидольного размера для всякой рученицы во всех населенных пунктах болгарской этнической территории и убеждением в неизменной преданности всех болгар этому размеру до последнего мгновения существования болгарского народа. Однако мы этим убеждением можем и не заразиться.

Вообще не должна быть исключена возможность субъективных различий в восприятии ритма, особенно при очень быстром темпе. Отвлекаясь от конкретного образца, занотированного Пановым в ритме 3/8, можно построить предположение, что разные собиратели, нотировавшие мелодии танца рученицы, по-разному восприняли акцентуацию, в действительности же акценты были во всех случаях одного рода, то есть во всех случаях динамические или во всех случаях — временны́е; если в ходе рассуждений в таком направлении отдадим предпочтение истолкованию Христова и Стоина, то придется признать, что Панов ошибся. Однако образец, занотированный Пановым, выходит вон из ряда других музыкальных образцов рученицы своим мелодическим характером. В мелодическом отношении он всецело примыкает к образцам более нового стиля, принадлежащим народным профессиональным музыкантам, подвизавшимся в разных европейских странах, преимущественно в городах (например, чехам, ходившим по дворам в Киеве в конце XIX и начале XX века). Архаизирующая реставрация мелодии, механически произведенная Обрешковым посредством удлинения каждой третьей доли такта, все же не переключает эту мелодию ни в одну из стилистических групп, которые можно было бы наметить при классификации мелодий других болгарских рученицы. И при поправке Обрешкова обсуждаемая мелодия не получает национального болгарского характера. Нельзя далее отвергать возможность того, что и образцы, слышанные Христовым и Стоином, не все имели одинаковый характер акцентуации, но временна́я акцентуация, поразившая исследователей своим своеобразием, подавила их восприятие до такой степени, что иногда слышалась им и в тех случаях, когда в действительности имела место динамическая.

[1] Chr. Obreschkoff, цит. изд., с. 91.

В работах Панова есть странные и неприемлемые вещи. Прежде всего поражает самая идея представить читателям «древнеславянскую народную музыку», пользуясь почти исключительно современными болгарскими образцами. Но это не значит, что нотированный им образец следует исключить из пригодного для науки (он пригоден для других более достижимых научных целей) или что его нужно реставрировать, как это сделал Обрешков. Обсуждаемый образец непригоден для реставрации древнеславянской музыки, так как он, вероятно, никогда и раньше не звучал в размере 7/16. У всех народов существуют и местные различия, и явления перехода к новым формам.

Если же не отвергать записи Панова, то, обобщая опубликованный мелодический материал, приходится признать, что в различных группах болгар под названием «рученица» практикуются различные танцы или приблизительно один и тот же по движениям танец, но в различном ритме, общая черта которого — трехчленность и выделение третьего члена такта; способ же выделения неодинаковый: в образцах, записанных Христовым и Стоином, это подчеркивание — временно́е, то есть заключающееся в удлинении третьей «доли такта», а в образце, записанном Пановым,— динамическое.

О древности исследуемого размера на болгарской почве можно было бы догадываться по тому, что этот размер там встречается не только в танцевальных мелодиях, но также в мелодиях некоторых «лазарских» и иных обрядовых песен. О степени древности мелодий этих песен можно заключить на основании древности обрядов, с которыми эти мелодии сопряжены, а также на основании чисто музыкального признака — узости амбитуса мелодий. Характерный пример — напев свадебной песни «Развивай, Добро» (см. нотный пример № 9).

Впрочем, древние обрядовые мелодии, как бы консервативны они ни были, могут видоизменяться под влиянием новых ритмических образцов, возникающих хотя бы в танцевальной практике.

Однако формы обрядовых песен могут со временем изменяться не только под воздействием процессов, происходящих в других бытовых сферах народной музыки, но и по причинам, тождественным или сходным с теми, которыми обусловливаются изменения в тех сферах. Сделаем попытку разобраться в вопросе о происхождении.

Болгарские теоретики Христов и Стоин понимают размер $^7/_8$ типа рученицы, как происходящий только из тактового размера $^3/_4$, причем последнюю восьмушку объясняют не иначе, как удлинением третьей четверти: $^7_8$ ♩ ♩ ♩. Стоин рассуждает, что логичнее было бы в данном случае тактовое обозначение считать три с половиной четверти вместо $^7/_8$.[1] Но три с половиной можно понимать не только как три плюс половина, но и как четыре минус половина. Форма $^7_8$ ♩ ♩ ♩. не обязательно должна быть производима из $^3_4$ ♩ ♩ ♩ путем удлинения, она так же хорошо может быть объяснена из $^4_4$ ♩ ♩ ♩ ♩, особенно из $^4_4$ ♩ ♩ ♩. В некоторых мелодиях ясно обозначается именно этот последний путь.

Объяснение, что танцевальный тактовый размер $^7/_8$ произошел из размера $^3/_4$ посредством удлинения третьей четверти, требует предположения, что к созданию нового размера привела склонность к вычурности, манерности, почти извращенности. Какие здоровые психофизиологические факторы могли воздействовать на танцующих так, что они стали мешкать на каждом третьем счетном времени? Сокращение же четырехдольного размера путем сокращения последнего времени вполне естественно; при торопливом темпераментном исполнении и увлечении оно наблюдается постоянно, как отклонение, считающееся случайным. От ряда же однородных случайностей недалеко и до появления и укрепления стилистического принципа.

Для разгадывания семивременного размера рученицы, а

[1] В. Стоин, цит. работа, стр. 21, 81. Стоин приводит мотивы, по которым болгарские теоретики все-таки предпочитают обозначение $^7/_8$.

также пятивременного размера болгарского танца «пайдушка» $^5_8$ ♫ ♫♫, мы можем привлечь аналогию из народной музыки басков. Исследователь ее «готов утверждать, что в пьесах с пятидольным размером ритмическая база — не $^5/_8$, а $^6/_8$; $^5/_8$ есть лишь продукт манеры баскских инструменталистов ускорять, сжимать вторую половину такта, замышленного на $^6/_8$»[1].

Для того, чтобы рассматривать такое явление как всеобщее или, по крайней мере, общее для многих народов, пока оснований нет. Если ограничить круг разысканий славянскими народами, оказывается, что пятидольный размер существует в чешской танцевальной музыке, но он выявляется там в ритмической форме, несхожей с болгарской формой пайдушки; у восточных славян и у поляков танцевальных пьес с пятидольным и семидольным размером не записано, в песнях же восточных славян пяти- и семивременный размеры обнаруживают не такое происхождение, какое предполагается для размера рученицы.

При исполнении обрядовых песен, по мере иссякания веры в их магическое действие, иногда, с течением времени, явно получает преобладание практический стимул к ускорению темпа, хотя это ускорение, конечно, разрушает прежнюю торжественность. Если пение происходит при обходе дворов и связывается с получением подарков от хозяев, стремление к сокращению времени особенно понятно.

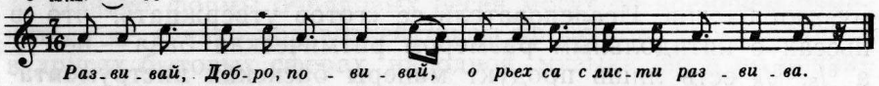
Поскольку же танцевальная музыка выработала и показала способ достигать цели, помимо ускорения темпа, еще и сжиманием каждого такта,— перенесение этого способа в сферу обрядового пения было вполне естественно. Нетерпеливое настроение могло появиться и у исполнителей песен свадебного обряда, длинного и сложного.

Новая ритмическая норма или установившееся типизированное отклонение от старой нормы может возникнуть не из сознательного стремления к красоте или даже вопреки существующему понятию о прекрасном. Нарушение установившейся нормы, происходящее вследствие чисто практических причин, первоначально не одобряется и лишь допускается, однако с сознанием экстравагантности допускаемого приема. Впоследствии в этом нарушении подмечается пригодность для стилистического закрепления, и оно утверждается в употреблении и даже входит в моду как новая форма, дающая радость своею свежестью, неизношенностью, причудливостью.

[1] Цитирую изложение К. А. Кузнецовым мысли F. Gáscue в недоступной мне книге: Origen se la música popular vascongada. S. Sebastian, 1913; См. К. А. Кузнецов. Древние основы испанской музыкальной культуры. Очерки по истории и теории музыки, т. 2. Л., 1940, с. 233.

Рассмотрим произведенную Стоином запись свадебной песни:

9 м.м. ♩♪=50



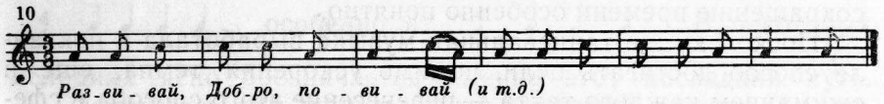
Раз-ви-вай, Доб-ро, по-ви-вай, о рьех са с лис-ти раз-ви-ва.

Со стороны мелодики напев поразительно примитивный. Представим себе, что исследователь, склонный считать ритм ручеицы искони присущим болгарской народной музыке, сошлется на несомненную древность мелодического (в собственном, узком смысле) строения этого напева в доказательство древности ритма, в котором она представлена. Этот исследователь мог бы сослаться еще на то, что размер стиха 5 + 3, каким сложена песня, является одним из древних славянских.

Однако этот размер стиха 5 + 3 обычно соединяется с напевами, членение которых соответствует стиховому. Рассматриваемая же запись не обнаруживает осмысленного музыкально-ритмического членения, соответствующего делению стиха на пятисложную и трехсложную группы.

Попробуем же теперь представить себе напев в первоначальном его ритме, согласно объяснению болгарских теоретиков, полагающих, что семивременный размер рассматриваемого типа произошел из трехвременного путем удлинения третьего времени.

10



Раз-ви-вай, Доб-ро, по-ви-вай (и т.д.)

Нескладность такого напева в смысле соединения ритма, несвойственного древним славянским песням, с древним размером стиха остается ничуть не сглаженной. Проверка теории путем такой реставрации не удается.

Если же мы предположим, что ритмическая стоимость слога $^3/_{16}$ произошла в этом размере не путем удлинения восьмых, а путем сокращения четвертных стоимостей, то такой архетип получается вполне правдоподобный, так как в нем пятисложная группа стиха облекается в ритмическую форму, свойственную старинным восточнославянским песням и встречающуюся в старинных болгарских.

11

К тому же при такой ритмической реставрации членение стиха явно совпадает с ритмическим.

ЯВЛЕНИЯ ОБЩНОСТИ В МЕЛОДИКЕ И РИТМИКЕ БОЛГАРСКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН И ПЕСЕН ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

При изучении народной музыки славян, в числе прочих, встают также и следующие вопросы исторического порядка.

1. Сохранились ли на славянской почве к тому времени, когда началось фиксирование народных мелодий с научными установками, те особенности музыкального творчества, какие можно предполагать существовавшими в эпоху расселения славян или в эпоху создания их музыкальной культуры, при более тесном общении?

2. Какие особенности музыкального творчества являются общими для всех славян или по крайней мере для значительных славянских этнических групп из числа появившихся, по всем вероятиям, позже, в эпоху очень широкого расселения славян, при ослаблении связей внутри славянского мира?

Эти вопросы должны бы быть предметом сосредоточенных занятий целого коллектива музыковедов и историков в течение многих лет. Однако общее изучение народного музыкального творчества славян пока еще не стоит в плане ни одного научно-исследовательского учреждения Советского Союза[1]. В пределах того времени, какое я лично мог уделить очерченному здесь предмету, в настоящей работе я представляю лишь некоторые предварительные замечания, возникшие при произведенном мною сравнении огромного материала опубликованных записей болгарских и украинских народных мелодий (в общем до 15 тысяч) и некоторых неопубликованных записей, сделанных лично мною.

Процесс сравнения огромного количества произведений может дать сколько-нибудь значительные результаты в короткий срок лишь в том случае, если материал одной из сравнивае-

[1] Изучение этой проблемы в масштабах, предлагаемых Квиткой, не было до сих пор осуществлено ни в одной стране.— *Прим. сост.*

мых групп иметь перед глазами, а материал другой — держать в памяти. При просмотре огромного болгарского материала я регистрировал те случаи, когда сходные неболгарские образцы могли быть мною отмечены по памяти без затраты времени на просмотр других, кроме болгарских, сборников песен специально с целью отыскания в них явлений общности.

В памяти же моей, естественно, наиболее прочно держатся народные украинские мелодии, которые я узнал в самой ранней молодости, и особенно те, которые были лично мною записаны. Примеров сходства оказалось много, оформить же я успел лишь немногое из обнаружившегося. Произведя в настоящей работе отбор из отмеченных мною явлений, я отдал предпочтение тем случаям, когда общность состоит не только в тождестве или сходстве ладового или ритмического строения, но также и в сходстве направления мелодического движения.

Поразительная близость некоторых приводимых в настоящей работе болгарских и украинских образцов не должна внушать идеи, что украинская народная музыка состоит с болгарской в более близком родстве, чем музыка других славянских народов. Другие славянские образцы, представляющие сходство с болгарскими, не могли быть мною привлечены в таком же количестве. Обнаруженная степень общности легко объясняется географической близостью. Но когда исследование музыки славянских народов достигнет равномерности, при какой станут возможными полноценные обобщения, тогда, вероятно, будет с несомненностью установлено, что народная музыка болгар состоит в наиболее близком родстве с народной музыкой других балканских славян. (Это теперь уже можно заключить на основании имеющегося материала.) Все же, из научной осторожности, я предпочитаю пока не касаться музыки остальных балканских славян.

Из югославского комплекса наиболее известна по литературе музыка хорватов, но не истро-далматских; между тем, по имеющимся данным, именно истро-далматские образцы могли бы дать столь же обильный и, вероятно, еще более важный материал, чем образцы болгарские, для заключений о первоначальных исторических стадиях развития музыкального искусства славян. В общем народное музыкальное творчество Югославии обследовано гораздо меньше, чем болгарское, к тому же издания последних десятилетий еще не поступили в государственные библиотеки Москвы, где производилась настоящая работа[1]. Я не имел возможности охватить весь сла-

[1] Настоящая работа была написана в 1948 г. За истекшие двадцать лет в Югославии появился ряд ценных исследований и сборников песен. Таковы, например, М. Васиљевић. Југословенски музички фолклор, I—II Београд, 1950, 1953; его же, Народне мелодије из Санџака. Београд, 1953; его же, Народне мелодије Ласковачког краја. Београд, 1960; Ж. Фиф о в. Македонски музички фолклор, I—II. Скопље, 1953, 1959 (II том — совместно с М. Симоновским); V. Žganec. Narodne popijevke Hrvatskog Zagorja, t. 1—2. Zagreb, 1950, 1952; его же, Hrvatske narodne popijevke iz Koprovnice i okolice. Zagreb, 1962 и мн. др. — *Прим. сост.*

вянский материал хотя бы в такой мере, в какой охватил украинский. Взяв на себя задачу суммировать в кратком очерке подмеченные явления общности в музыкальном фольклоре славянских народов, представлю прежде всего объяснения по поводу принятого в моей работе порядка изложения.

Можно предвидеть требование выработать такую классификацию этих явлений, которая соответствовала бы историческим стадиям развития музыкального искусства, доказуемым в отношении всей группы славянских народов. Сопоставляемые образцы произведений показывали бы, как именно общие стадиальные признаки выявляются у различных славянских этнических групп, и указывали бы на местные отличия внутри огромного целого, то есть славянства, предположительно пережившего общий процесс развития. Но для обсуждения принципов исторической систематизации народных мелодий не хватило бы назначенного для настоящей работы времени. В настоящей же работе моей непосредственной целью было стремление ознакомить читателей с самим материалом[1].

Из факта близкого родства славянских языков, свидетельствующего о культурной общности, весьма тесной в отдаленном прошлом и не прекращавшейся в позднейшие времена, естественно вытекает вопрос, в какой степени эта общность выявилась в области народного музыкального творчества. Недостаточность зафиксированного материала особенно ощутительна по отношению к инструментальной музыке. В настоящей работе суммируются лишь сопоставления, какие удается сделать при изучении песенных мелодий. Соответственно плану моих исследований, пока представляются результаты разысканий, касающиеся песен предположительно более древнего происхождения.

Вследствие недостаточности материала, собранного с сознательно поставленной целью исторического исследования во всеславянском охвате, не наступила еще пора для попыток генетической систематизации подмеченных общих явлений. Факты, отобранные для обобщений, пока возможно объединить лишь в группы по чисто морфологическому принципу. В ус-

[1] Заранее признавая неудовлетворительность порядка, в каком будет происходить это ознакомление, и будучи убежден, что неуязвимых принципов систематизации найти нельзя, приглашаю читателей к критике не этих принципов, а отдельных сопоставлений. Одна из целей преждевременного опубликования исследований — наиболее плодотворный обмен мнениями. Моя работа вознаградится наилучшим образом, если читатели смогут и пожелают указать на явления, известные им, но упущенные мною,— на явления, могущие укрепить, расширить или, наоборот, сузить, ослабить предлагаемые в настоящей работе сопоставления и тезисы.

тановлении же порядка расположения этих групп допущены соображения исторического порядка. В музыкальном мышлении, выявляемом в песенном фольклоре славянских народов, замечаются общие ритмические приемы. Отличительные черты, общие для славян в мелодике песен, труднее поддаются наблюдению. Для исследования исторических связей ритмические формы важнее мелодических навыков. В подавляющем большинстве случаев именно ритмические формы являются главным определяющим моментом в создании песенных напевов, а также и опорой памяти в их традиционном поддерживании и варьировании. Поэтому преимущественно ритмические формы послужили предметом моих исследований, резюмируемых в настоящей работе[1].

*

Для настоящей работы мною просмотрены записи болгарских народных песенных мелодий, содержащиеся в следующих сборниках:

1. Добри Христов — Г. Янков. Български народни песни от Бесарабия, «Сборник за народни умотворения и народопис». Българската Академия на науките в София. Кн. 27, 1913 (215 мелодий).

2. Васил Стоин. Българската народна музика. Метрика и ритмика. София, 1927 (187 мелодий).

3. В. Стоин. Народни песни от Тимок до Вита. София, 1928 (4002 песенные мелодии).

4. В. Стоин. Народни песни от средна северна България. София, 1931 (2698 песенных мелодий).

5. Ангел Букорештлиев, Н. Врагчев, С. Ив. Боянов. Средно-родопски песни, «Сборник за народни умотворения и народопис», БАН, кн. 39. София, 1934 (461 мелодия).

6. В. Стоин. Родопски песни,— в той же книге «Сборника» (700 мелодий).

[1] Чтобы сделать свою работу доступной наибольшему кругу интересующихся народным творчеством, я транспонировал приводимые записи украинских мелодий в те тональности, в каких записаны сравниваемые болгарские. Это облегчит процесс сравнения тем, кто знает нотное письмо, но не обладает достаточными музыкальными навыками, чтобы быстро улавливать сходство между мелодиями, изображенными на различных тональных уровнях. Также и в способе обозначения ритма — в нотном изображении ритмической единицы и избрании рода такта — я, имея в виду тот же широкий круг знакомящихся с предметом, применялся к сравниваемым болгарским записям, конечно, строго сохраняя ритмические отношения, запечатленные в отдельных записях неболгарских мелодий. Обозначение темпа, разумеется, приходится изменять в кратных отношениях, поскольку для обозначения употреблена иная единица.

7. Райна Д. Кацарова. Помашки песни от средните Родопи,— в той же книге «Сборника» (91 мелодия).

8. В. Стоин. Български народни песни от източна и западна Тракия, «Тракийски сборник», кн. УII. Изд. Тракийски научен Институт. София, 1939 (1678 песенных мелодий).

9. Р. Д. Кацарова. Днешното състояние на епичния рецитатив в България, «Известия на народния етнографски музей в София», т. VIII. 1939 (55 мелодий).

Итого 10 087 болгарских песенных мелодий.

Это количество настолько велико и черты древности — в значительной части даже глубокой древности — во многих опубликованных мелодиях настолько явственны, что болгарский материал мог бы быть положен в основание систематической работы по выяснению исторического развития песенных стихотворных и музыкальных форм, общих для всех славян или употребительных более чем у одного славянского народа. При надлежащей постановке такой исследовательской работы должна бы быть предварительно произведена обстоятельная систематизация приемов, замечаемых при изучении песенного фонда каждого из славянских народов. Разумеется, одновременно должно заботиться об умножении научно удовлетворительных записей песен каждого народа хотя бы до количественного уровня, достигнутого болгарской фольклористикой.

I

Своеобразная ритмическая форма стиха общей восточнославянской — несомненно древней — весенней игровой песни «А мы просо сеяли»

у украинцев прикреплена не только к этой, но и к нескольким весенним игровым песням иного поэтического содержания. Эта же ритмическая форма встречается у балканских славян, но среди южнославянских песен, в которых она выявляется, пока не находится песни, близкой по содержанию к восточнославянской песне, которую в литературе называют «Сеянье проса» или просто «Просо». В литературе фольклора западных славян не находится ни песен такого содержания, ни песен, отличающихся точно такой ритмической формой стиха, какую мы здесь рассматриваем.

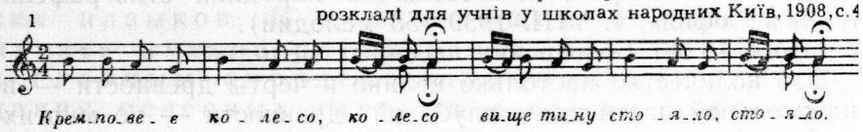
Крайне редко встречаются отклоняющиеся от схемы варианты «Проса».

Характерная особенность этой формы — повторение 3-сложной группы 7-сложного стиха, но повторение с иным распределением ритмических длительностей, соответствующих слогам в напеве.

Напевы восточнославянских песен, сложенные по тако ритмической форме, многочисленны. Исходя из гипотезы, чт древнейшие напевы ограничивались весьма узким тональны объемом, остановим внимание на весенней игровой песне, бы товавшей на Волыни[1].

М. Лисенко. Збірка народних пісень у хоровом розкладі для учнів у школах народних Київ, 1908, с. 4

1



Узость тонального объема рассматриваемой мелодии — три звука в пределах большой терции — могла бы быть истол кована как позднейший признак упадка, явившийся в эпох когда самая игра спустилась если не в детскую среду, то среду подростков. Такое предположение могло бы быть под креплено ссылкой на искажение начального слова — «кремп веє» вместо «кроковоє». Однако при решении вопроса о то можно ли считать рассматриваемый напев памятником отда ленной древности, приходит на помощь знакомство, во-первы с приводимой ниже русской свадебной — следовательно, н как не детской — песней Курской области «Не по садику», в вторых же, с рядом болгарских песен, принадлежащих к ра личным бытовым родам.

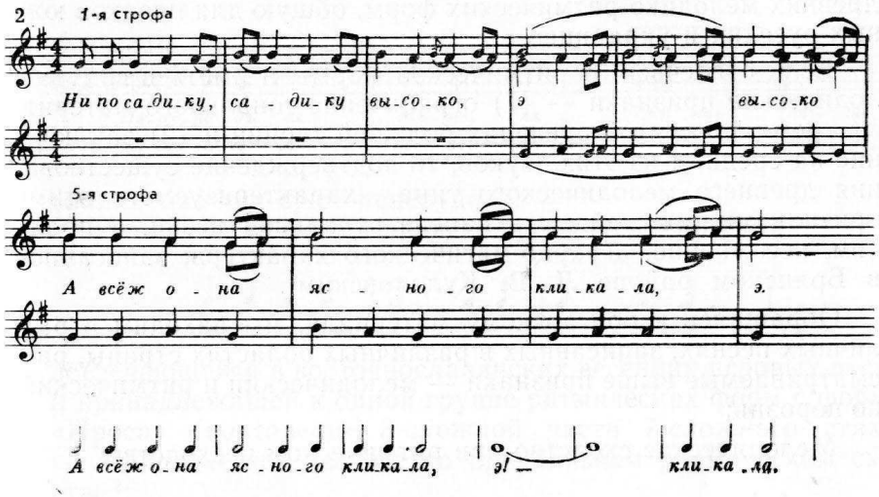
Образцы эти в общем убеждают в существовании у восто ных и южных славян древнего типа мелодий, ограниченны тремя звуками в объеме большой терции, с целотоновыми и тервалами между ними. Особенно замечательно, что мног болгарские мелодии, основанные на таком звукоряде, характ ризуются заключением на среднем из трех звуков, так же ка приведенная волынская мелодия и как упомянутая выше ку ская.

Форма волынской песни «Кремповеє колесо» (в других в риантах «Криковоє колесо») отличается от формы «Прос отсутствием припева. Курская же свадебная песня «Не по с дику» обнаруживает и родство строфовой формы с форм песни «Просо». Приведем сначала первую и пятую строф

[1] Село Колодяжно Ковельского района. Запись опубликована в школ ном сборнике, но не в отделе тех игровых песен, которые в народном бы считаются детскими. Песня названа девичьей. Впрочем, определенных с дений о возрастном слое, в котором бытовала песня в последнее врем нет. С мелодической (в собственном смысле) стороны она поражает пр митивностью даже в сравнении с другими, принадлежащими к тому роду весенних игровых песен. Ритмическая форма ее является сравнител но изысканной.

курской свадебной песни[1], а затем ритмическую ее схему в сопоставлении с наиболее распространенной из строфовых схем вариантов «Проса».

2



В песне «Просо» собственно припевом является отрезок с неизменно повторяющимся во всех строфах словами «ой, дид ладо». В курской свадебной песне «Не по садику» место этого припева занимает примитивный припев «э». Основной стиховой размер 4+3+3 выявляется в 5-й строфе и в строфах, равных ей по числу слогов в стихе, а не в 1-й строфе, где время, принадлежащее по схеме первому слогу, дробится ради двух слогов. Главное отличие от строения песни «Просо» — не в пятисложности первой группы некоторых стихов, а в том, что десятисложность стиха «Проса» образуется посредством повторения трехсложной группы («сеяли, сеяли»), чего нет в песне «Не по садику».

Заметим, что в трех строфах русской курской песни «Не по садику», исполняемых полностью хором без сольного запева, мелодия верхнего голоса начинается с верхнего звука, как и в волынской весенней «Кремповеє колесо». Нижний голос в данной песне является, несомненно, сопровождающим; в запеве обыкновенно допускаются индивидуальные вольности, отличия от основного напева. Таким образом, более устойчивое, тра-

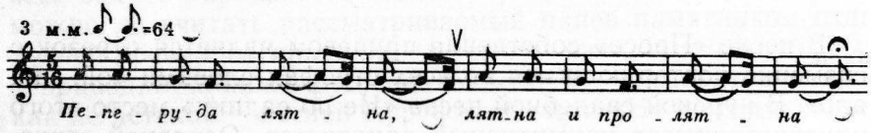
[1] Дер. Зорино Стрелецкого района. Фонографическая запись сделана мною во время состоявшейся в 1937 году экспедиции Кабинета народного музыкального творчества Московской государственной консерватории. Нотация (№ 53 по реестру Кабинета) с фонограммы (№ 78) произведена Е. В. Левитской. (Фонозапись и нотация полные: здесь приведена лишь первая строфа.)

диционное движение мелодии изучаемой песни выявляется в верхнем голосе при хоровом исполнении, и эта устойчивость подтверждается напевом волынской весенней песни «Кремпо веє колесо». Мы вправе усматривать в обоих напевах одну из древних мелодико-ритмических форм, общую для предков южных русских и украинцев.

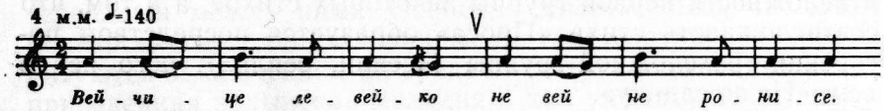
Если отвлечься от ритмической формы и иметь в виду мелодические признаки — (1) ограничение тонального материала тремя звуками в пределах большой терции и (2) заключение на среднем из этих звуков, то подтверждение существования древнего мелодического типа, характеризуемого этими признаками, мы найдем в напеве русальной песни, в прошлом, несомненно, аграрно-магического характера, записанной в Брянском районе Л. В. Кулаковским[1].

Обращаясь к болгарскому материалу, мы находим в различных песнях, записанных в различных областях страны, рассматриваемые выше признаки — мелодический и ритмический — по порознь:

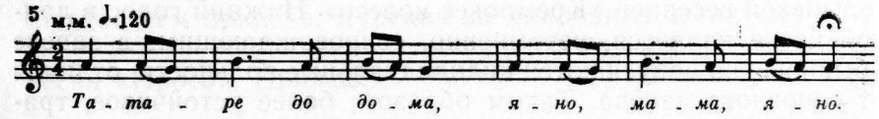
Мелодическое сходство при ритмическом несходстве:



(обрядовая песня[2]; объяснение обряда см. в «Энциклопедическом словаре», изд. Брокгауза — Эфрона под словом «Пеперуда»),



(новогодняя[3] — «на Васильев день»),



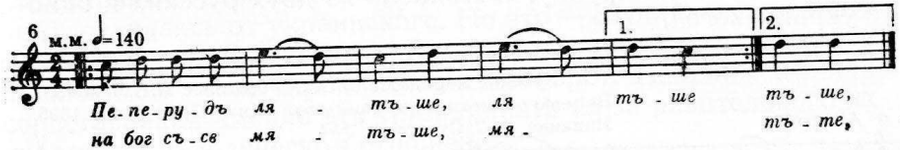
[1] Фонограмма № 718е и нотация ее № 481 хранятся в фонде Кабинета народной музыки Московской консерватории.

[2] «Средна северна България», № 525; мелодии, находящиеся в том же сборнике под № 558, 563, 572.

[3] «От Тимок до Вита», № 174.

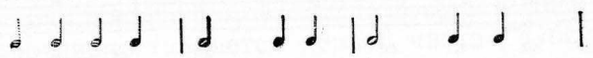
(баллада[1] исполняется «на тлаки» — толоке — и «на седенки» — посиделках).

Мелодическое сходство при относительно близком ритмическом сходстве[2]:



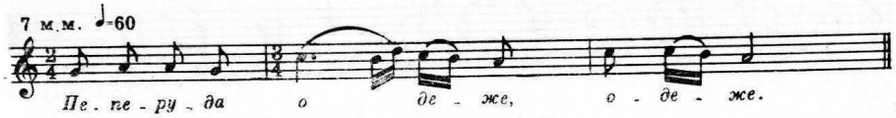
(обрядовая «на суша-пеперуда»).

Ритмическая форма происходит от более простой



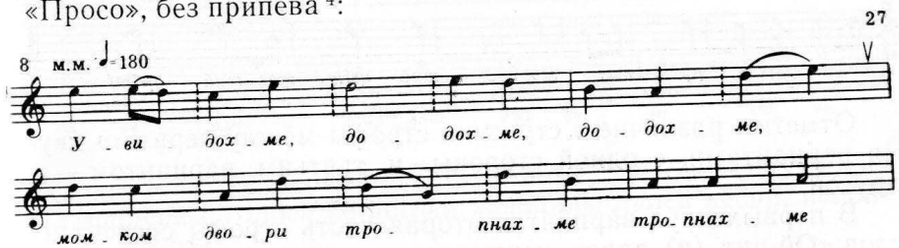
встречающейся в восточнославянских весенних игровых песнях и принадлежащей к одной группе ритмических форм с формой «Проса» (повторение 3-сложной части 7-сложного стиха).

Мелодическое несходство при близком ритмическом сходстве[3]:



Здесь имеем дело с растянутым ритмическим вариантом формы стиха, характерной для песни «Просо».

Наконец, в точности ритмическая форма стиха песни «Просо», без припева[4]:



(бытовая функция песни не обозначена в издании; судя по словам, она исполнялась при обряде колядования).

[1] «От Тимок до Вита», № 1595.

[2] «Средна северна България», № 512.

[3] Там же, № 503.

[4] В. Стоин. Българската народна музика, № 164. (Вертикальные разделительные черты мною скопированы в точности с печатного оригинала.)

До сих пор мы лишь вспоминали о ритмической форме песенных вариантов, объединяемых поэтическим мотивом «сеянья проса», но не сопоставляли строфовые формы этих вариантов и не рассматривали самих напевов. Изберем из вариантов следующую группу, состоящую из двух русских и одного украинского [1].

Русские народные песни, собранные Н. А. Львовым. Напевы записал и гармонизовал Иван Прач. Спб., 1896. Издание А. С. Суворина, №1

9 Allegretto

А мы про - су се - я - ли, се - я - ли,

ой, дид и ла - до, се - я - ли, се - я - ли.

Сборник русских народных песен, составленный М. Балакиревым. Издание М. П. Беляева. Лейпциг, 1895, №8

10

А мы зем - лю на - ня - ли, на - ня - ли,

ой дид ла - до, на - ня - ли, на - ня - ли.

Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Записав і упорядив Климент Квітка. Київ, 1917, №6

11 Adagio

А ми про - со сі - я - ли, сі - я - ли!

Зе - ле - на - я ру - та, жов - тий цвіт, жов - тий цвіт!

Отметим различие в строении строфы между первыми двумя вариантами, с одной стороны, и третьим вариантом — с другой.

В первых двух вариантах вторая часть строфы состоит из слов «Ой дид (и) ладо», неизменно повторяемых во всех строфах, и трехсложной отсекаемой слоговой группы основного стиха, дважды повторяемой после этой вставки («сеяли», «наняли»). В третьем варианте вторая часть строфы вся состоит из слов, неизменно повторяемых в виде прибавления к стиху во всех строфах; следовательно, вторая часть в полном составе является припевом в собственном смысле слова. При этом в музыкальном отношении во всех трех вариантах вторая часть строфы тождественна с первой.

[1] Для облегчения сравнения запись Балакирева изложена в транспозиции, на квинту выше, и в обозначении ритма применена к записи Прача, конечно, с сохранением ритмических отношений.

В группе сопоставляемых вариантов две русские песни объединяются строением строфы (поэтической, а не музыкальной), отличаясь от украинского. Но это — случайность: в иных русских вариантах встречается точно такое строение, как в приводимом здесь украинском, и наоборот. Избраны же для сопоставления именно эти три варианта из-за разительного их сходства в мелодическом отношении.

Последний из приведенных выше болгарских образцов отличается от восточнославянских прежде всего тем, что вторая часть не представляет собою припева и не заключает в себе припева; музыкальной формой она не тождественна с первой частью, а противопоставляется первой части [1]. Обсуждаемая болгарская песня выявляет дальнейшее развитие способа построения музыкальной строфы. Однако ее сходство с восточнославянскими не ограничивается ритмической формой, свойственной вариантам «Проса». Нельзя не заметить однотипности заключения первых частей рассматриваемых вариантов.

II

Остановим внимание на напеве болгарской хороводной песни (№ 12) [2].

Народни песни от Средне северна България. Редактира В. Стоин. Изд. на Министерството на народното просвещение. София, 1931, №1308

12 Болг. А

м.м. ♩=160

Бас се хва - на - ли вдо - вец и ер - ген

да си пре - хвър - лят дър - во ви - со - ко.

В селе Стольном Черниговской области [3] в 1923 году мною был записан с голоса 78-летней женщины напев песни, испол-

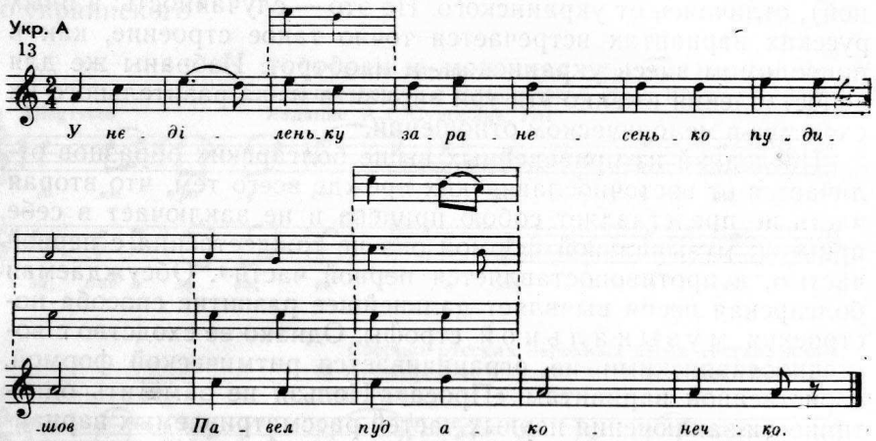
[1] Ср. украинский вариант «Проса», записанный в быв. Сквирском уезде Киевской губ.: К. Квітка. 1922, № 625.

[2] При воспроизведении записи болгарских напевов позволяю себе в конце стиха ставить не одну разделительную черточку, как в оригинале, а две параллельные — в отличие от черточки внутристиховой, показывающей членение стиха на два полустишия.

[3] Стольное находится в полосе северо-восточных акающих украинских говоров. Определенный звук «а» слышался в начале слова «аконечко». Последний слог этого слова («оконечко») совершенно скрадывался в пении: оттенок произношения «о» в слове «заранесенько» мною не был уловлен.

нявшейся на «беседах» (пирушках), собиравшихся по случаю рождения младенца (этот напев до сих пор еще не опубликован, № 13) [1].

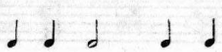
Неизданная запись Квитки



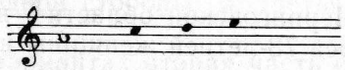
В представляемой здесь моей записи отмечены все появлявшиеся при исполнении вариации. Во время «бесед» песня исполнялась, конечно, совместно несколькими лицами, и варьирование при этом, наверное, не было унисонным.

Общие признаки стихотворной и музыкальной формы обеих песен — болгарской и украинской:

1. Строфа состоит из двух стихов.
2. Стихи — десятисложные, расчленяющиеся на два пятисложных полустишия.
3. Каждое полустишие в пении образует ритмическую фигуру:



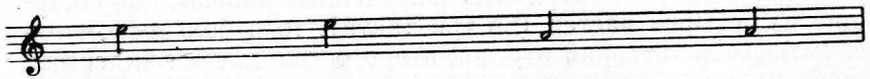
4. Ладовая схема общих напевов такова:



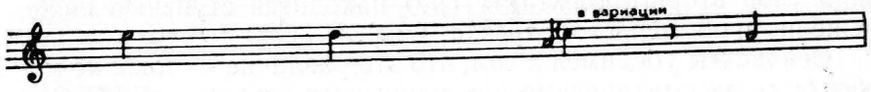
5. Мелодические упоры, соответствующие четырем ритмическим центрам напева,— средним слогам четырех пятисложных полустиший,— в общем снижаются от начала напева к концу его в такой последовательности:

[1] Вариации, разделенные перерывом линий нотного стана не связаны между собой; после вариаций, производившихся в 8—9 тактах, в 10 такте чаще восстанавливалась последовательность *до—ре,* показанная в записи основного напева.

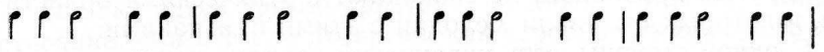
в болгарском напеве А:



в украинском напеве А:



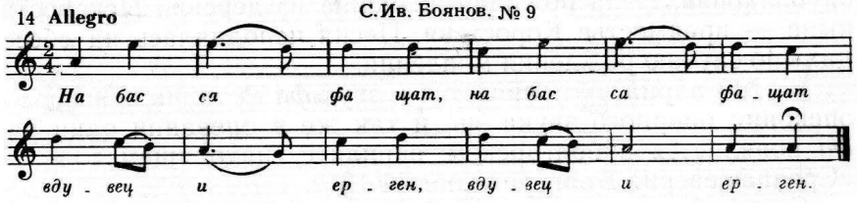
слогово-временнàя схема:



Из сравнительно более значительных признаков, какими украинский напев отличается от болгарского, ни один не может служить для характеристики, которая разъясняла бы общие различия мелодики украинских и болгарских песен, ни один не может дать основания для резкого разграничения украинских и болгарских вариантов в общей семье вариантов в пределах общего типа, существование которого станет очевидным в результате настоящей работы.

Один из этих двух признаков — тот, что в варьировании украинского напева кроме четырех звуков бесполутонового ряда *ля—до—ре—ми* (называемые здесь звуки следует представлять себе в восходящем порядке) употреблялись еще звуки *си* и *соль.* Из этого обстоятельства нельзя заключать, что болгарская мелодика в пределах исследуемого типа и других, указывающих на существование в ней бесполутонового стиля, вообще сохранила бесполутоновость в большей чистоте, чем украинская. Среди песен, записанных Букорештлиевым, находим близкий поэтический и мелодический вариант болгарской песни «А». В этом варианте — приведем его сейчас под литерой «Б» — употреблены звуки *си* и *соль*, как и в украинском напеве А, однако они мало впечатляют[1].

Средно-родопски песни. Нотировани от Ангел Букорещлиев, записани от Н. Врагчев и от С.Ив. Боянов. № 9



[1] И в других болгарских вариантах не соблюдается нерушимо принцип бесполутоновости.

Второй отличающий признак важнее и имеет структурное значение. Если рассматривать приведенные напевы, как состоящие из четырех частей (по три такта), то в болгарском напеве «А» мелодический отрезок второго трехтакта тождествен с первым отрезком, в украинском же напеве «А» (№ 13) второй трехтакт существенно отличается от первого: мелодический упор второго трехтакта *(ре)* находится ступенью ниже, нежели упор первого отрезка *(ми)*.

Сейчас мы убедимся в том, что это различие — тоже не может быть рассматриваемо как этническое, то есть что области распространения вариантов мелодий, характеризуемых тем или другим признаком, не совпадают с этническими областями, в которых бытовали мелодии с этими признаками.

С одной стороны, есть украинский вариант напева, в котором мелодический отрезок второго трехтакта хотя не тождествен с первым, все же, подобно болгарским вариантам «А» и «Б», держит свой ритмический и мелодический упор на той же звуковой высоте.

Из неизданных записей Квитки

15 Укр. Б

Хто ко - сит і - де хто го - рат і - де,

а наш Ма ксим-ко дай по ба - бу йде, бу йде.

Этот мелодический вариант записан мною в 1924 году в городе Коростене Житомирской области и до сих пор не был опубликован. Пела пожилая женщина из деревни Искорости, ныне — предместье Коростеня. Песня исполнялась на «беседах» по случаю рождения младенца.

В этом варианте появляется и звук *фа* — лишь один раз в опевании опорного звука *ми,* и так же в опевании один раз *фа* появляется в болгарском варианте, находящемся в сб. «Средна северна България» под № 1312.

С другой же стороны, есть болгарские варианты, в которых второй трехтакт, так же как в украинском варианте «А», впечатляюще отличается от первого тем, что упор находится на одну ступень ниже.

16 м.м. ♩=152 Родопски песни. Нотирани и записани от В. Стоин №665 *)

И - ме - ла Май - ка глу - па - ва си - на,

до - ве - ла му е глу - па - ва сна - а.

*) Хороводная

Однако здесь третий трехтакт подобен второму; общее строение — a b b c, в то время как строение украинского напева «А» — a b c c.

Обратим внимание на поразительное сходство мелодий в последних трехтактах напевов — болгарского «Б» и украинского «А».

В сб. «Средна северна България» есть раздел, озаглавленный «ладуване». Ладу́ване — это гадание: девушки при пении песен, в припеве которых большей частью употребляется слово «ладо» (откуда и название способа гадания), вынимают свои перстни из сосуда. Таким образом, болгарские песни этого рода по обрядовой функции сходны с русскими подблюдными (в украинском фольклоре подобных песен вовсе не зарегистрировано). Часть болгарских песен, о которых идет речь, была сложена десятисложными стихами, имевшими в пении ту ритмическую форму, какой мы здесь занимаемся; некоторые из них не сохраняли ее в припеве (см. «Средна северна България», №№ 451—453, припев в песнях этого типа короткий), иные же сохраняли (там же, №№ 454—460). В последней группе припев длинный, как в образце № 456.

17 м.м. ♩=140

Я - ло - ва кру - ша, я - ло - ва

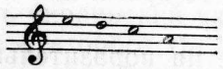
кру - ша, цъф - ти, не вър - же, цъф - ти, не вър - же,

ой, ла - до, ла - до, мо - ми - че мла - до,

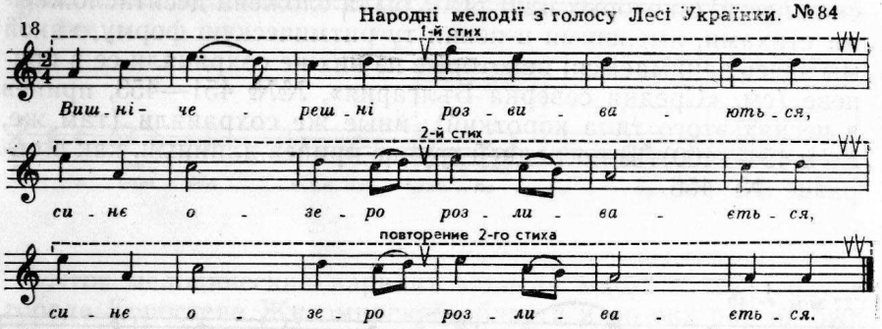
из - ва - ди мом - не ма - ла - мен пръс - тен.

Этот пример воспроизводится нами не из-за наличия в нем припева (что отличает его от украинских), а ввиду сходства, заключающегося в том, что в основном стихе (первые 12 тактов) звуковысотная последовательность упоров здесь в общем такая же, как в украинском варианте «А».

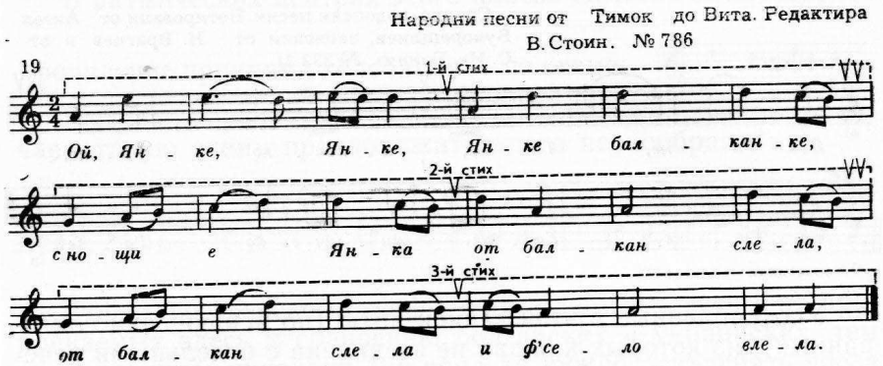
Обратим, однако, внимание на *до* в вариации украинского напева А (8-й такт). Это *до* — не случайность, какою можно было бы пренебречь: оно указывает на то, что среди украинских вариантов может находиться такой, в каком создаваемая этим *до* последовательность упоров является не отклонением от нормы, а нормой.



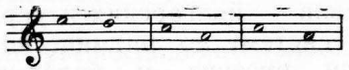
Эта схема выявляет снижение по ступеням бесполутоновой системы, снижение последовательное в строгом смысле — без задержек и пропусков. Искомую форму представляет песня, которую в 70-х годах XIX века усвоила Леся Украинка от своей няни, происходившей из Миропольяя б. Новоград-Волынского уезда (ныне в западной части Житомирской области; не смешивать с Миропольем Сумской области).



Звуковысотная последовательность ритмических упоров этого напева та же, что в [следующем] болгарском образце (№ 19), который мы находим среди напевов свадебных хороводных песен («сватбарски хора»). Напев этот, в отличие от приведенных до сих пор, охватывает пять стихов. По мелодическим признакам эти пять стихов разделяются на две группы (для целей нашего исследования имеет значение первая группа, состоящая из трех стихов); напев имеет законченный вид и в этих пределах.

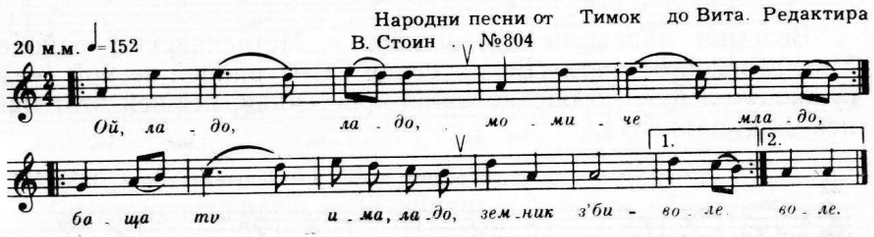


Строение исследуемой части напева: А (такты 1—6), В (такты 7—12); В' (такты 13—18). Звуковысотная последовательность ритмических центров полустиший здесь завершается в частях АВ, в третьей же части В' повторяются упоры второй части В. Схема упоров, находящихся в среднем из каждой тройки тактов, может быть, представлена так:



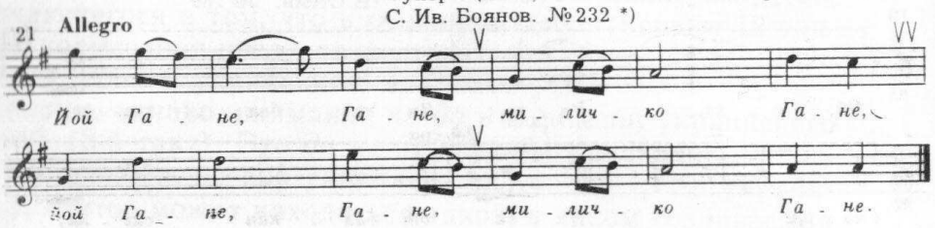
В украинском образце (№ 18) повторению второй части напева соответствует речевое повторение; в данном случае строфа не состоит из трех разных стихов (как это имеет место в болгарском образце), а из двух стихов и повторения второго.

Вряд ли нужно разъяснять, что к исследуемой мелодической разновидности относится, например, и [следующий] болгарский образец.



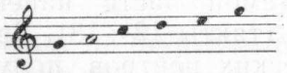
Из того, что тональный материал украинской мелодии (№ 18), включающей септиму *соль*, шире, чем материал сравниваемой болгарской (№№ 19 и 20), не следует делать никаких выводов в направлении этнических различий, так как в числе болгарских напевов, принадлежащих к исследуемому семейству, есть и напев, тональный объем которого также захватывает верхнюю седьмую ступень.

Средно-родопски песни. Нотировани от Ангел Букорещлиев, записани от Н. Врагчев и от С. Ив. Боянов. № 232 *)



*) Хороводная

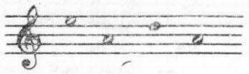
Употребленные в этой записи ноты (по исключении слигованных), из которых каждая не соединена с отдельными речевыми слогами, представляют пентатоническую схему:



И в болгарском образце № 21 и в сравниваемом украинском образце № 18 верхнее *соль* появляется не в последних частях напева.

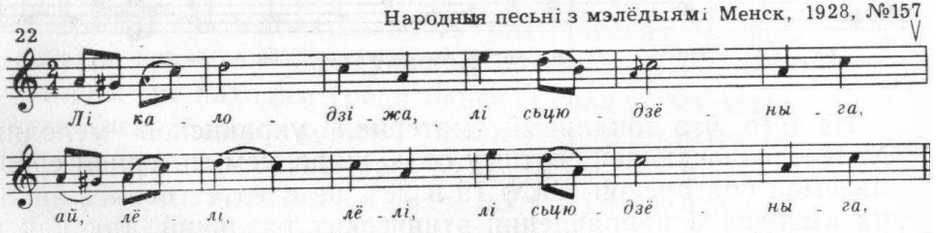
Итак, мы можем констатировать, что существует группа родственных напевов — болгарских и украинских,— укладывающихся в одну систему по ритмическим и мелодическим признакам. Среди русских и белорусских напевов не оказывается столь же близких к приведенным здесь болгарским; все же есть, как сейчас увидим, образцы, дополняющие и подтверждающие общую систему.

Наиболее яркий отличительный признак последнего болгарского напева — колебательная звуковысотная последовательность ритмических упоров (в 2, 5, 8 и 11 тактах):



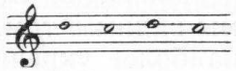
Возьмем напев, исполнявшийся в Мстиславском районе Могилевской области (Белорусская ССР) ранней весной («як гукаюць вясну», по определению крестьянки, певшей этот напев для записи) [1].

Народныя песьні з мэлёдыямі Менск, 1928, №157

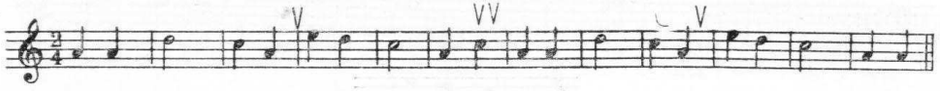


[1] М. Гарэцкі — А. Ягораў. Народныя песьні з мэлёдыямі. Менск, 1928, № 157.

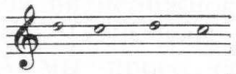
В ритмических центрах этого напева заметно элементарное проявление принципа колебания — по схеме:



Выделяя звуки, соединяемые с отдельными слогами, получаем такую схему предположительного первообраза [1]:



Форма поэтической строфы обособляет эту песню от привлекаемых здесь к сравнению болгарских и украинских, тем не менее иные признаки (их вряд ли нужно разъяснять после всего здесь сказанного) позволяют считать и этот белорусский напев находящимся в генетической связи с намечающейся при сопоставлении приведенных здесь образцов линией развития, то есть с одной из могущих быть установленными исторических мелотворческих линий. При этом белорусский образец — собственно, предполагаемый тип, выясняющийся по устранении украшений (лигатур),— можно считать памятником более ранним, ввиду большей ограниченности мелотворческих средств.

Ту же колебательную последовательность звуковых высот, приходящихся на ритмические упоры  обнаруживает русская хороводная песня (быв. Тверской губ.) с тем же строением строфы.

А. Рубец. Сборник русских народных песен, СПб, 1875, №15

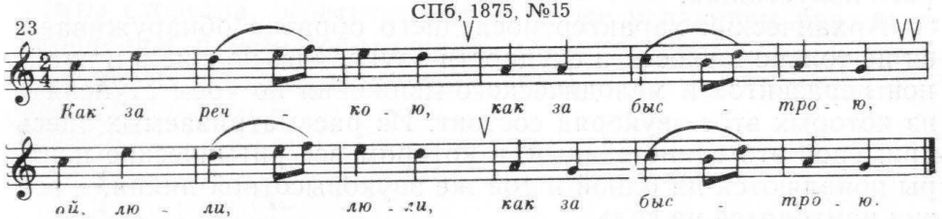
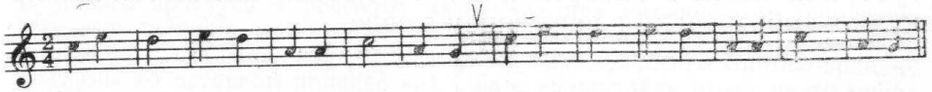
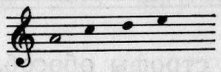


Схема напева здесь следующая:



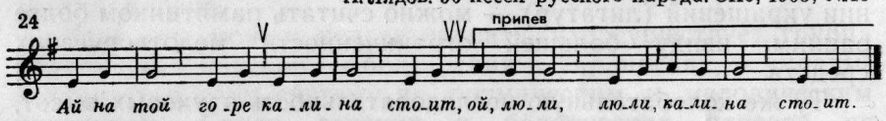
[1] Для облегчения сравнения применяю способ обозначения ритма, принятый в изучаемых здесь болгарских записях.

Устранение «кудреватости» достигается в данном случае непроизвольным приемом. Основание для такой схематизации мы видим в том, что и у болгар и у восточных славян в числе наиболее укрепившихся ладовых типов значительное и прочное место принадлежало типу, выявлявшемуся во внушительном количестве записанных образцов, строго ограничивающихся четырьмя звуками без полутонового интервала между ними:



Поскольку же мы здесь заняты не установлением бесполутоновых типов вообще, а установлением типов, отличающихся еще и указанным ритмическим строением, особое значение получает русская свадебная песня б. Данковского уезда Рязанской губернии[1].

А. Лядов. 50 песен русского народа. СПб, 1903, №18



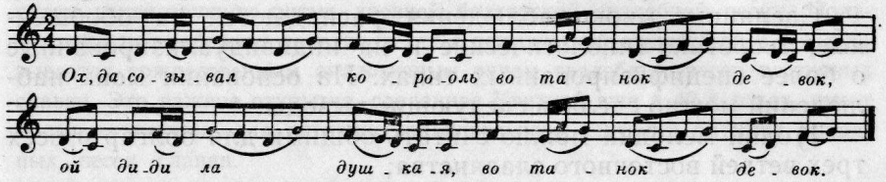
Строением строфы эта русская песня (№ 24) схожа с белорусской весенней, рассмотренной нами выше (№ 22), но отличается от болгарских и украинских: строфа состоит из стиха, вставного припева «Ой, люли, люли» и повторения второго полустишия.

Архаический характер последнего образца обнаруживается не только в узости и скудности звукоряда, но еще и в крайней неразвитости мелодического движения по трем ступеням, из которых этот звукоряд состоит. Из рассматриваемых здесь примеров это единственный, в котором все ритмические центры появляются на одной и той же звуковысотной линии,— все они приходятся на *соль*.

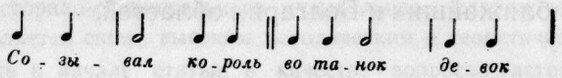
Ритмическая форма стиха русской «вешней» хороводной игровой песни быв. Мензелинского уезда Уфимской губернии (ныне в Татарской АССР) происходит от той же, какую мы обозревали в настоящем этюде.

[1] Вертикальные разделительные черты, пересекающие лишь верхние линии нотного стана, проставлены мною в данном случае для того, чтобы сделать более наглядным ритмическое родство этой песни с показанными здесь болгарскими, украинскими и белорусскими.

Крестьянские песни, записанные в селе Николаевке Мензелинского уезда, Уфимской губернии Н. Пальчиковым. СПб, И. Юргенсон. Варшава, Г. Зенневалу, 1896, № 26



В ней ясно различается первоначальное:



В ритмических центрах обнаруживается следующая чередующаяся звуковысотная последовательность:

Семисложность вставного припева «Ой, диди, ладушкая» может быть, сводится к первоначальной пятисложности: «диди» в песнях появляется наряду с «дид» («Ой, дид, ладо» и «Ой, диди, ладо» в припеве песни «А мы просо сеяли»)[1].

Разумеется, для того чтобы дать более точное представление об отношении болгарской песни [к восточнославянской вообще, а в частности] к украинской со стороны мелодики и ритмики, нужно было бы, не ограничиваясь указанием на моменты сходства, осветить вопрос также указанием различия, определить приемы образования мелодий, употребительные в болгарских песнях, но не употребляемые в [восточнославян-

[1] Слог «я» после «ладушка» появился, может быть, вследствие опечатки (слишком уж странное получилось слово); к тому же в тексте песни, напечатанном на следующей странице (не под нотами), видим «ладушка», а не «ладушкая», последний слог, вероятно, возник в порядке вставки «и» для нового приступа к речевому звуку «а» при ритмическом дроблении звука «с»; природа слога была бы яснее, если бы он был изображен буквами «йа» (ладушка-йа). Во всяком случае, дробление слогово-временной схемы во вставном припеве «ой, диди, ладушкайа» имеет чисто орнаментальное значение. Заметим, что оно произведено во вставном припеве симметрично первому полустишию «Ох, да созывал король», т. е. в первом и третьем тактах каждого из соответствующих трехтактовых отрезков напева, центральные же такты каждого из этих отрезков целиком состоят из нот, слигованных на гласной среднего речевого слога каждого отрезка.

ских][1], и наоборот. Напоминаю, однако, что я лишь слегка коснулся этой важной проблемы, которую одному мне решить не под силу.

Сделанные мною наблюдения распадаются на обобщенные, теоретико-типологические и на индивидуализированные о более специфизированных типах. На основании моих наблюдений можно сделать следующие выводы:

1) одни мелодии можно считать общими для болгар и всех трех ветвей восточного славянства;

2) другие являются общими лишь для болгар и украинцев независимо от географической близости к Болгарии;

3) третьи выявляют общность между болгарами и украинцами лишь ближайших к Болгарии областей.

Комментарии

* Два этномузыкологических экскурса в область болгарской народной музыки, которые публикуются впервые[2] по копии рукописей, подготовленных Кащеевой, принадлежат к числу работ, написанных Квиткой в середине 40-х годов. Эти своеобразные исследовательские миниатюры, изложенные простым языком и в доступной широким кругам читателей форме, затрагивают и вместе с тем решают сложнейшие вопросы сравнительного изучения музыкального фольклора славян. С точки зрения формы, методологии и содержания эти работы выполнены, выражаясь образно, с виртуозным блеском.

Статья о ритме болгарского танца «рученица» состоит из двух частей. В первой — дается сравнительный анализ ритмики танца так, как его представляют болгарские исследователи Стоин, Панов и Обрешков и др., с одной стороны, и турецкий музыковед Йекта-бей — с другой. Последний, трактуя ее как «усул мандра», дает Квитке основания предположить, что данный ритм не является исключительным достоянием болгар.

Во второй (основной) части исследуется генезис ритма рученицы. Вопреки существующему мнению, что несимметрический ритм танца ($^7/_{16}$ или $^7/_8$) является результатом расширения трехдольности, то есть: $^3/_4 + {}^1/_8 = {}^7/_8$, Квитка убедительно доказывает, что эта несимметричность есть результат, наоборот, сужения четырехдольного ритма, то есть: $^2/_4 + (^2/_4 - {}^1/_8) = {}^7/_8$. В доказательство своего предположения

[1] В оригинале — «украинских». Вероятно, описка, так как речь шла о восточнославянских вариантах.— *Сост.*

[2] Сокращенный вариант статьи «Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян» был опубликован на украинском языке в журнале «Народна творчість та етнографія» (4, 1963 с. 56—64) под названием «Спільне в ритмиці та мелодиці болгарских і українських народних пісень».

Квитка ссылается не только на физиологические факторы, способствующие сужению ритма танца, но и на аналогии в народной музыке басков. Установив генезис ритма, Квитка в конце статьи проверяет его правильность путем реконструкции ритма древней болгарской свадебной песни. Полученный таким образом архетип песни с ритмической структурой 5 + 3 оказывается тождественным аналогичным типам свадебных песен восточных славян. Это важное открытие, сделанное Квиткой еще в 40-х годах, имеет большое значение для историко-сравнительного изучения ритмики народных песен славян.

Хотя вторая статья — о явлениях общности в музыкальном фольклоре болгар и восточных славян — по своей тематике значительно сложнее предыдущей, она написана изумительно просто и лаконично. Среди работ в области историко-сравнительного музыкального славяноведения статья Квитки выделяется своим высоким методическим и теоретическим уровнем.

Сразу же в начале статьи, в качестве вопросов исторического порядка, Квитка вводит сравнительное изучение музыкального фольклора в то единственно правильное русло, по которому оно должно направляться. Это трезвая научная и историческая платформа для дальнейших исследований, предостерегающая музыковедов от увлечения обобщающими выводами, сделанными на основе чисто внешнего сходства мелодий.

Если в современном музыкальном фольклоре славян сохранились черты архаичности, существовавшие в эпоху расселения славян или в эпоху образования их музыкальной культуры, то, по мнению Квитки, надо иметь в виду, что «общие стадиальные признаки» развития музыкального мышления могут выявлять у различных славянских этнических групп «местные отличия внутри огромного целого»[1].

Что же касается методологии исследования, то Квитка считает, что на данном этапе изучения славянской общности (то есть пока не были созданы комплексные каталоги народных песен) классификация материала может быть осуществлена лишь по «чисто морфологическому принципу», а не генетическому. Основой морфологической классификации он считает ритмическую форму песен, так как в музыкальном фольклоре славян заметны «общие ритмотворческие приемы», поскольку ритмическая форма песен является «главным определяющим моментом в создании [...] напевов» и «опорой памяти в их [...] варьировании».

Однако Квитка не ограничивается только выявлением общности ритмической формы, как это имело место в его ранних работах[2], но отбирает те примеры, в которых наряду с общностью ритмической структуры и

[1] Более подробно рассматривается этот вопрос в статье Квитки «Об историческом значении календарных песен» (см. с. 88—90 настоящего издания).

[2] См. «Ритмічні паралелі в піснях слов'янських народів», и «Пісенні форми з удвоє збільшеними ритмічними групами», напечатанные в журнале «Музика», № 1, 2, 3, (1923) и переизданные в нашем издании (с. 37 и 48).

формы выявляется также общность ладовой основы, звуковысотного контура и мелодических устоев[1].

Явления общности в болгарском и восточнославянском музыкальном фольклоре рассматриваются Квиткой на двух различных песенных типах несомненно древнего происхождения: 1) на песнях типа восточнославянского «Проса» («А мы просо сеяли») и 2) на песнях различных жанров, объединенных общностью ритмической структуры стиха (5+5), ритмической формы фраз (♫♩ ♫), ладового строения (минорная тетратоника с звукорядом *a-c'-d'e'*) и мелодических устоев. Анализ песен осуществляется в строгой дедуктивной последовательности и иллюстрируется множеством примеров. Архитектоника анализа: от сравнения простейших болгарских и украинских напевов к более сложным болгарским, русским и белорусским.

В своих выводах Квитка отмечает три типа общности: болгарская и восточнославянская, болгарская и украинская, та же болгарско-украинская, но лишь в области их общей этнической границы.

---

[1] Такая методологическая установка коренным образом отличается от тщетных поисков «интонационной общности» в народной музыке славян, предпринятых Ф. Рубцовым. См.: Ф. Рубцов. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. Л., 1962.

Ладовые системы в музыке славян и соседних народов

ПЕРВОБЫТНЫЕ ЗВУКОРЯДЫ *

Прошло сорок лет со времени опубликования статьи П. Сокальского «Китайская гамма в русской музыке»[1], позже превзойденная его знаменитым трудом «Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом» (Харьков, 1888), но до сих пор не появилась критика осуществленной этим исследователем периодизации восточнославянской мелодики. Эволюционно-историческая теория Сокальского,— который, следуя за Гельмгольцем, считал «китайскую гамму» первоначальной,— до сих пор в русской и украинской литературе либо находит своих приверженцев, либо, по крайней мере, не отрицается.

Естественно, что предположения о начальной стадии мелодики восточных славян не должны базироваться на материале, ограниченном только этой этнической группой. Следовательно, прежде чем приступить к пересмотру указанной теории на восточнославянском материале, попробуем сперва выяснить, как рассматривается эта теория в универсальном масштабе.

В Западной Европе термины «китайская», «шотландская», «гаэльская» гамма теперь уже почти не употребляются. Благодаря новым достижениям исторических и этнографических исследований в музыкознании стало известно, что бесполутонные пятиступенные звукоряды присущи большому числу народов в разных странах мира как в настоящее время, так и в прошлом. Поэтому вместо терминов, которые указывают на распространение этого звукоряда в какой-либо одной этно-географической среде, пользуются греческим термином «пентатоника» [...] Чтобы точнее определить качество бесполутонности этой системы, [...] употребляется термин «ангемитонная пентатоника» [...]

---

[1] «Музыкальное обозрение», 1885, № 26—27. (Напомним, что статья Квитки была написана в 1926 г.— *Сост.*)

Итак, ангемитонной пентатоникой называется теперь в западноевропейской научной литературе (преимущественно в немецкой) ладовая система, которая была издавна теоретически обоснована и санкционирована в Китае, а у многих народов, кроме китайского, практически проявляется в различных мелодических типах, ладовый материал которых можно теоретически рассматривать, как разного объема и разной звуковой организации отрезки звукоряда, образованного исключительно из цело- и полуторатоновых интервалов. Последовательность этих интервалов такова, что целотонные встречаются не более чем два раза подряд, а полуторатонные никогда не стоят рядом. Эту систему можно представить себе так:

... *c* — *d* — *e* — *g* — *a* — *c'* — *d'* — *e'* — *g'* — *a'* — *c'* ...

...— 1 — 1 — $^1/_2$ — 1 — $1^1/_2$ — 1 — 1 — $1^1/_2$ — 1 — $1^1/_2$...

Этот звукоряд дается как схема, а она может находиться на любом тональном уровне (в любой транспозиции).

Вопрос об универсальном приоритете ангемитонной пентатоники принадлежит к наиболее важным вопросам сравнительного музыкознания[1]. Идея этого приоритета прочно вошла в западноевропейскую научную литературу, хотя в западной Европе до сих пор нет ни одной монографии, посвященной специально данному вопросу, а рассуждения в пользу и против того приоритета встречаются в разных работах, но обычно без солидной аргументации в универсальном или местном аспекте. Кажется, что в последнее время число приверженцев теории приоритета ангемитонной пентатоники увеличилось под влиянием изданной в 1916 году работы Гуго Римана[2].

Хотя работа Римана — только лишь очерк, который вовсе не охватывает весь предмет и содержит очень ограниченный и случайный материал, довольно часто принято ссылаться на нее в том смысле, будто в ней решена проблема. Порой кажется, что авторы, которые ссылаются на эту работу, придают ей значительно большее значение, чем это сделал сам Риман (см. цит. работу, стр. 111). То, что нас в данном случае наиболее интересует — обоснование теории о приоритете ангемитонной пентатоники (которую раньше сам Риман высказывал, но без надлежащих аргументов)[3] и критику этой теории [...],— мы в этой работе не находим. Поэтому остается невыясненным, как именно согласовал Г. Риман этот тезис с противоречащими

[1] Под термином «сравнительное музыкознание» («vergleichende Musikwissenschaft») подразумевается этномузыкология. — *Сост.*

[2] H. Riemann. Folkloristische Tonalitätsstudien, «Abhandlungen der Kgl. Sächs. Forschungsinstitute zu Leipzig», Reihe A, 1916.

[3] H. Riemann. Grundriß der Musikwissenschaft, 3. Aufl. Leipzig, 1918, S. 117; его же, Musik-Lexicon, см. «Fünfstufige Tonleitern».

ему этномузыкологическими данными, которые по крайней мере в общих чертах не могли быть ему не известными[1].

Цель настоящего исследования — доказать необходимость более серьезного обоснования популярной теории, высказать ряд соображений и фактов, требующих пересмотра этой теории, и вызвать интерес к собиранию и изучению тех мелодических «примитивов», для которых не нашлось места в эволюционно-исторической схеме, так как они игнорируются вопреки их первостепенной научной ценности.

*

Исторические и эмпирические данные свидетельствуют только о том, что пентатоника очень древняя система. Место пентатоники, как наиболее древней системы, [якобы] безраздельно господствовавшей на ранней стадии развития музыки, было определено на основе данных физического и психофизиологического характера. Из того, что интервалы октавы, квинты и кварты характерны своими наиболее простыми акустическими соотношениями, делались выводы, что первобытный звукоряд должен был образоваться исключительно при помощи этих интервалов или, что еще проще, при помощи только октавы и квинты. «От найденной квинты *g* найдена новая квинта *d'*, а от кварты *f* — новая кварта *b*» — так определил путь первобытных открытий Гельмгольц в первом издании своего знаменитого «Учения о звуковых восприятиях»[2]. В третьем издании эту генетическую гипотезу он заменил другой, более сложной: для каждой из пяти ангемитонно-пентатонных гамм (*c* — *d* — *e* — *g* — *a* — *c'*, *d* — *e* — *g* — *a* — *c'* — *d'*, *e* — *g* — *a* — *c'* — *d'* — *e'*, *g* — *a* — *c'* — *d'* — *e'* — *g'*, *a* — *c'* — *d'* — *e'* — *g'* — *a'*) он предлагает иной способ образования[3]. П. Сокальский пользовался вторым, неизмененным изданием работы Гельмгольца, что видно из цитаты на с. 2 его «Русской народной музыки» (1888), дав вариант первоначальной гипотезы Гельмгольца (там же, с. 39). Но в другом месте он предлагает иной вариант, образуя пентатонику из квинтовых скачков в одном восходящем направлении (там же, с. 45). Таким образом, ряд *F* — *c* — *g* — *d'* — *a'* после перенесения этих звуков в рамки одной октавы образует звукоряд *c* — *d* — *f* — *g* — *a* — *c'*.

Полвека спустя известный физик Ф. Ауэрбах в своем обстоятельном курсе акустики дал вариант теории Гельмгольца, объясняя квинтовыми скачками не только образование пяти-

[1] H. Riemann, Musik-Lexicon, см. «Melodik».

[2] A. Helmholtz. Die Lehre von den Tonempfindungen <...>. Braunschweig, 1863, S. 396.

[3] См. с. 426—428 в 6-м нем. издании 1913 г. или с. 372—373 русского издания.

ступенного звукоряда на первоначальной основе $c — f — g — c'$, но и образование этой основы: f, мол, найдено, как квинта вниз от c'[1]. В этом виде гипотеза становится еще более привлекательной благодаря единству конструктивного принципа. Но сам Ауэрбах рассматривает исходную систему $c — f — g — c'$ как наиболее древнюю только у цивилизованных народов, предостерегая, что другие народы он не учитывает.

А. Фаминцын производил пентатонику из обертонов трубы и считал, что «этих естественных устоев были лишены <...> как дикие примитивные народы, так и народы древнейшей цивилизации», так как их свистки издают один тон, а когда в состоянии издать несколько, то это не натуральные тоны; они полностью зависят от мест, где просверлены отверстия, следовательно, от воли конструктора[2].

В предисловии к шестому (посмертному) изданию упомянутого выше труда Гельмгольца Р. Вахсмут признал, что многие положения автора относительно музыкально-исторических и музыкально-этнографических вопросов уже устарели. Правильнее было бы сказать, что в этих вопросах Гельмгольц, как неспециалист, с самого начала был не на высоте.

Изучая литературу данного вопроса, заметим, что при попытках познать тайну ранних этапов музыкальной эволюции исследователи пользуются либо спекулятивно-эмпирическим методом, как, например, Гельмгольц (что эмпирически не оправдано), либо следующими методами: 1) изучением письменных памятников тех народов, которые имели [музыкально-теоретическую] литературу в древнейшие времена; 2) сравнительным изучением музыки тех народов, которые стоят на низших ступенях общего развития, и музыки консервативных слоев культурно-развитых народов; 3) исследованием музыкального развития ребенка и поисками онто-филогенетических параллелей[3]; 4) изучением тех напевов песен, тексты которых и функции указывают на их древнее происхождение[4].

Пытаясь разобраться в материале, который нам может быть представлен историей музыки и музыкальной этнографией для решения поставленной задачи, отметим вначале, что эти научные дисциплины только в тесной связи могут пролить

---

[1] F. Auerbach. Akustik. Handbuch d. Physik, herausg. v. A. Winckelmann, Bd. 2. Leipzig, 1909, S. 213.

[2] А. Фаминцын. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе. СПб., 1889, с. 40.

[3] В основу этого метода положено предположение, что «биологический» закон в своей основе неизменен и может быть применен также к психическому развитию вообще, и в частности — к художественному. Следовательно, психическое развитие индивидуума проходит теми же стадиями, какими прошел весь род.

[4] Речь идет об обрядовых песнях. — *Сост.*

свет на далекое прошлое музыки. Не следует забывать, что непосредственные источники истории музыки не всегда и безусловно более надежны, чем тот вспомогательный источник устной традиции, который принадлежит музыкальной этнографии. Не обязательно давняя запись музыкального произведения представляет более совершенный материал, чем его современное исполнение, потому что в прошлом система нотации была весьма несовершенной и не соблюдался принцип адекватности записи[1]; этот принцип не соблюдается и в настоящее время, например, у китайцев[2].

Наблюдения и изучение пения и инструментальной игры культурно отсталых народов необходимы для того, чтобы проверить данные нотных памятников путем аналогии[3]. Теоретические трактаты, сохранившиеся с древних времен, не соответствуют полностью музыкальной практике того времени. Первобытные музыкальные инструменты, которые сохранились до наших дней, не дают нам представления об исполняемой на них музыке вследствие утраты традиции техники игры, а к изображениям этих инструментов надо подходить с большой осторожностью[4].

Использование современного музыкально-этнографического материала для историко-эволюционных концепций и гипотез — весьма распространенный научный метод. Его применение для исследования древнейшего периода истории музыки основано на предположении, что черты, свойственные музыке культурно отсталых народов, соответствуют ранним стадиям музыки и цивилизованных народов. Чем ниже ступень общего развития данного народа, тем более древнюю эпоху музыкального развития представляет его современная музыка.

Хотя в целом этот метод оправдывает себя — он наиболее точный из всех малонадежных методов столь убогой на источники научного исследования отрасли, какой является древнейшая история музыки,— однако использование этого метода связано с большими трудностями. Весьма рискованной является предпосылка о единстве музыкального развития всего

---

[1] См. об этом: C. Sachs. Musik des Altertums. Breslau, 1924, S. 55.

[2] E. M. Hornbostel. Ch'ao-b'ien-tze. Eine chinesische Notation und ihre Ausführungen, «Archiv für Musikwissenschaft», Juli 1919.

[3] G. Schünemann. Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte, «Archiv für Musikwissenschaft», April 1920.

[4] См. об этом: G. Adler. Methode der Musikgeschichte. Leipzig, 1919, S. 86—88.—*К.К.*

Замечание Квитки относится, по-видимому, к изображениям струнных инструментов. Что же касается звуко-акустических измерений костяных и роговых флейт, найденных во время археологических раскопок, то полученные данные проливают свет на их звукоряд.— *Прим. сост.*

человечества, а границы культурных областей еще не установлены. Кроме того, вряд ли можно будет установить точные критерии для размещения народов на ступеньках общечеловеческого прогресса, так как один и тот же народ в разных областях культуры проявляет различную степень одаренности[1].

К числу источников истории музыки, которыми располагает современная традиционная музыка — неписаная или записанная в недалеком прошлом,— относится и культовая музыка ввиду ее большой консервативности. Но определить время ее возникновения и время создания сохранившихся произведений в большинстве случаев невозможно. Поэтому в настоящей работе мы будем рассматривать данные истории музыки в тесной связи с данными современной музыки культурно отсталых народов и консервативных слоев цивилизованных народов.

Если попытаться найти ответ на поставленный нами вопрос о строе наиболее древних известных нам музыкальных инструментов, то следует обратить внимание на палеолитические свистки. Так, в труде Т. Уилсона «Доисторическое искусство» можно найти достаточно звукорядов палеолитических флейт, которые свидетельствуют не в пользу критикуемой нами теории, например, звукоряд *h′—c″—cis″—d″—dis″*[2].

*

Просматривая Словарь музыкальных инструментов К. Закса, можно на основе указанных там таблиц строя инструментов убедиться в общем преобладании пентатоники, точнее, пентатонных звукорядов, построенных на гармоническом принципе. Напротив, существуют и такие инструментальные звукоряды (в Словаре [Закса] не все помещены), которые могли бы опровергнуть такое утверждение. Об этом К. Закс говорит следующее: «Во всяком случае, подлежит дискуссии предположение Ч. К. Вида, что отверстия [на флейте], которые служат для игры пальцами и впервые появились в период неолита, имели чисто декоративное назначение»[3]. Однако К. Закс не опроверг это предположение [Вида] ни в своем Словаре, ни в следующем труде[4].

---

[1] Подробнее об этом я писал в своей статье: Вступні уваги до музично-етнографічних студій, «Записки Етнографічного товариства Укр. А. Н.», т. I. Київ, 1925. (Русский перевод упомянутой статьи будет опубликован во втором томе настоящего издания. — *Сост.*)

[2] Th. Wilson. Prehistoric Art, «Report of the US National Museum (Smithsonian Institution) for the Year Ending», June 30, 1896, pp. 599—663.

[3] C. Sachs. Real-Lexicon der Musikinstrumente. Berlin, 1913, S. 114 b.

[4] C. Sachs. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig, 1920.

Замечание Вида имеет в изучении начальных стадий ладовой эволюции первостепенное значение. Первобытный человек, высверливая отверстия на флейте, учитывал оптическую симметрию, и потому либо расстояния между отверстиями были одинаковые, либо между двумя группами отверстий [он] делал большее расстояние, а между отдельными — одинаковое или меньшее[1]. Вероятно, первобытный мастер не беспокоился тем, какие именно интервалы он получит на своем инструменте; ему доставляло удовольствие наличие разных звуков, [и он] не обращал внимания на принципы консонантности или на какие-нибудь другие простейшие акустические отношения. Этот примитивный конструктивный принцип противоречит гипотезе о приоритете интервалов октавы, квинты и кварты. У К. Закса мы не находим аргументов ни против археологических фактов, которые собрал в свое время Р. Валлашек для опровержения догадки о пентатонном строе первобытных инструментов[2], ни против утверждения К. Штумфа, что отверстия на неолитических духовых инструментах делались первоначально не исключительно в связи с акустическими потребностями (то есть в таких местах, чтобы получить нужный звук), но случайно или из иных причин, например, технологического удобства (между узлами бамбука), или — чаще всего — из принципа симметрии пространства. В итоге воспроизводились и считались красивыми те звуки, которые в результате этого получались. Естественно, что было обращено внимание и на удобство расположения трех (или шести) пальцев, которыми играли. Только постепенно включался в это дело слух, который тем временем совершенствовался, определял и уточнял интервалы, наиболее выгодные с акустической стороны. Такая коррекция интервалов достигалась либо совершенствованием конструкции инструмента, либо, по крайней мере, при помощи самой техники игры[3]. Что касается флейты Пана (тоже очень примитивного инструмента), то «на первых порах, вероятно, у нее вообще не было никакой настройки, а свистки составлялись либо по каким-либо внешним причинам, либо случайно». Мы остановились на флейтах потому, что они, по всей вероятности, наиболее древний тип музыкальных инструментов, а когда они изготовлены из стойкого материала, то могут, в отличие от струнных инструментов, сохранить свой строй более длительное время.

В какой степени влияли струнные инструменты на развитие ладовых систем и как развивался строй самих инструмен-

---

[1] Ch. K. Wead. Contributions to the History of Musical Scales, «Report of the US National Museum for the Year End», June, 1900, p. 429.

[2] R. Wallaschek. Die Anfänge der Tonkunst. Leipzig, 1902, S. 171.

[3] C. Stumpf. Anfänge der Musik. Leipzig, 1911, S. 37.

тсв, проследить невозможно, так как эти инструменты не сохранили свой строй. Тут возможны только гипотезы, одну из которых высказал недавно Л. Ландри[1]. Он предполагает, что первые попытки распределения отверстий (на флейтах) или струн были случайны, «но давно должна была появиться — по крайней мере в рамках каждой социальной группы — тенденция в упорядочении гамм, которая исходила из религиозных мотивов <...>. Последовательность вибрирующих долгот определялась либо арифметической прогрессией, либо геометрической». [...]

Ландри уверен, что «распределение ступеней в рамках октавы происходило по арифметической прогрессии вибрирующих долгот. Это был, кстати, самый удобный способ упорядочить флейту, арфу, сиринкс — способ, который создал удобства для орудования пальцами [на инструменте].» Таким образом, для струнных Ландри устанавливает такую схему: сперва две струны, натянутые между раскосыми сторонами так, что долгота нижней струны превышала вдвое долготу верхней. Это были крайние тоны, образующие интервал октавы. Среднюю часть трапеции заполняли натягиванием одной струны на одинаковом расстоянии от обеих основ трапеции, позже — двух струн, а далее — трех на одинаковом расстоянии друг от друга. Если предположить, что крайние струны были настроены в *ля (a — A)*, мы получим в первом случае ряд

(1) *a — d — A,*

во втором —

(2) *a — e — c — A,*

в третьем —

(3) *a — f — d — H — A.*

Комбинируя первую расстановку со второй, получим —

(4) *a — e — d — c — A,*

а вторую — с третьей —

(5) *a — f — e — d — c — H — A.*

Эта гипотеза в состоянии объяснить различные особенности античной греческой музыки, точнее, античной теории музыки: [во-первых], нисходящее направление нотации в построении гамм, [во-вторых], важную роль интервалы кварты, например Олимпов тетрахорд — *a — f — e,* и, [в-третьих], принцип большего сгущения тонов в нижней части звукорядов. Что касается пентатонного звукоряда, то он объясняется этой гипотезой так: в гамме *ре*[2] добавляется ступень *g* между

[1] Lionel Landry. Essai sur l'origine des gammes et l'évolution de la sensibilité musicale, «Mercure de France», Mars (1). 1925, p. 393—407.

[2] В оригинале указано *ми* — это, безусловно, опечатка. — *Примечание К. Квитки.*

двумя крайними ступенями *a* и *e* и таким образом заполняется наибольший интервал гаммы.

Если согласиться с гипотезой Ландри, то ангемитонно-пентатонная система становится на то историческое место, которое ей на основе эмпирических данных принадлежит. [...] Это, бесспорно, древнейшая система, но не наиболее примитивная. Заметим еще, что этот тип ангемитонно-пентатонной гаммы, который получается методом Ландри (его можно представить себе так: *A — c — d — e — g — a),* является наиболее распространенным среди других типов в украинской народной музыке и наиболее ярко выражен в народной музыке хорватов[1]. Недостатком гипотезы Ландри о происхождении пентатоники является то, что она не объясняет, на основании какого принципа гамма *ре* дополняется тоном *g,* а не каким-либо другим.

[...] Гипотеза Ландри, которая базируется исключительно на развитии инструментальной музыки, в значительной мере совпадает с предположениями, высказанными давно одним из выдающихся мыслителей в области истории музыки — Губертом Перри[2], которые исходят, наоборот, из пения. Общее у обоих то, что они подтверждают свои предположения древнегреческой [теорией] музыки. По мнению Перри, нет даже необходимости исследовать поступенную эволюцию гамм у культурно отсталых народов, так как исторические сведения о греческой музыке относятся также к ее далекому прошлому. Древнейшим и универсальным интервалом, по его мнению, является кварта (исключение составляют яванские и сиамские системы, замечает он сам). Против предположения, что пентатоника сформировалась и утвердилась издавна, свидетельствует тот факт, что интервалы терции и сексты, как отмечает Перри, весьма разнообразны в системах различных народов, а интервал секунды, вероятно, столь искусственный, что в музыкальной практике даже тех народов, у которых уже сформировались ладовые системы, его появление зависит от индивидуального вкуса [исполнителей]. [...]

Вокальное искусство подчиняется правилам речевой интонации: естественный каданс в разговорной речи имеет нисходящее направление. Поэтому древние греки строили свои звукоряды в нисходящем направлении, и вводный тон вводил *вниз*[3]. Учитывая сказанное, нетрудно согласиться с тем, что

[1] Vinko Žganec. Hrvatske pučke popijevke iz Međumurja. Zagreb, 1924.

[2] C. Herbert H. Perry. The Evolution of the Art of Music, 2d ed.. London, 1897, Chap. 2.

[3] Человек повышает голос в конце фразы, только когда спрашивает или высказывает удивление. [...] В мелодике восходящий каданс связан с чувственной возбужденностью, напряжением; обычно каданс в мелодике определяет цезуру.

основным и исходным интервалом в развитии ладов была кварта, так как в нисходящем движении мелодии этот интервал естественный и удобный. Первым тоном, которым была заполнена первичная кварта, например *a — e*, был вводный тон в эту нижнюю кварту. Этот дополнительный тон имел орнаментальное значение для последней и был сначала изменяемым. Откристаллизировавшись, как *f*, он образовал характерный для античной музыки так называемый Олимпов тетрахорд — *a — f — e*.

Как было сказано выше, образование этого тетрахорда можно объяснить и с помощью инструментальной гипотезы Ландри, только у Ландри он стоит не в начале эволюции; кстати, не стоит там и пентатоника [1]. [...]

Исследования норвежца Эггена свидетельствуют тоже не в пользу приоритета пентатоники [2]. Эгген, подтверждая упомянутую выше теорию К. Ч. Вида, сообщает, что на сохранившихся старинных экземплярах народного инструмента «Langspiel» струна длиной 620 мм сокращается каждый раз на 50 мм, следовательно, строй этого инструмента определялся арифметическим принципом эквидистанции, а не принципом консонантности. Соответственно этому строю в норвежских народных напевах часто встречается, например, в до мажоре кварта, которая находится между *f* и *fis*, то есть находится на расстоянии $^3/_4$ тона от *e* и от *g*.

Этот необычный для нас интервал не упоминается в теории Джона Роубосма. Последний представлял себе историю ладового развития так, что на первой стадии употреблялся только один звук, на второй — два, на третий — три (всегда в интервале целого тона), на четвертой стадии появляется пентатоника, [...] но пропущены в системе те ступени, которые находятся от соседней на расстоянии полутона [3].

По отношению к этой теории К. Штумпф отметил только, что из большого числа нотных примеров музыки культурно-отсталых народов можно подобрать такие, которые бы уложились в эти четыре класса [4]. [...]

В другом месте К. Штумпф высказал мысль, что, вероятно, самые примитивные мелодии возникли на основе произвольно малых ступеней, которые не находились между собой в функциональной зависимости. Но ладовые системы, построенные по принципу консонантности, были более прогрессивными, и

---

[1] На основе кварты, по мнению Перри, развились также ладовые системы Индии и Персии; семиступенные лады присущи в основном индоевропейским народам, а пятиступенные — народам Восточной Азии. [...]

[2] Erik Eggen. Zur Entstehung und Entwicklung der Skala. — Gedenkboek aangebogen aan Dr. D. F. Scheurleer, 's-Gravenhage, 1925, S. 103—106.

[3] J. Rowbotham. History of Musik, v. 1. London, 1885, p. 51. [...]

[4] C. Stumpf. Anfänge der Musik, 1911, S. 93.

«на этой основе возникла наша современная европейская музыка» [1].

[...] Р. Лах [2] в принципе разделяет теорию поступенного расширения звукоряда на ранних этапах эволюции, но не высказывается по поводу отсутствия в данной теории расширения звукоряда о полутоне и не объясняет появления в ней скачка на $1^1/_2$ тона. [...]

Ст. Людкевич, наоборот [ошибочно], приписывает возникновение этой теории П. Сокальскому [3]. [...] [Однако последний] ни в коем случае не начинал свою историко-эволюционную теорию со звукорядов в объеме секунды и терции, как представляет себе ее Людкевич. Восточнославянских мелодий с меньшим звукорядом, чем кварта, Сокальский не знал, по крайней мере о них не упоминает.

[...] Э. Хорнбостель тоже ни в одной из известных мне работ не высказал прямо мысль о приоритете пентатоники. В работе [...] «Мелодия и гамма» [4] он рассматривает типы звукорядов и повторяет распространенную точку зрения, что звукоряд есть норма, которой подчиняется мелодия. В этой работе он развивает лишь положение, высказанное ранее вышеупомянутым Перри, что совершенно неправильным является мнение, будто бы «звукоряд был создан раньше, чем музыка». Отметим здесь, что В. Вунд в своем экскурсе о мелодике [5] высказал предположение, что первобытная стадия развития мелодики характеризуется не установлением звукорядов, а созданием интервалов (в начальной стадии — секунды и терции, а только позже — кварты). Это положение можно представить себе так, что тоны, употребляемые в мелодии в определенной последовательности, подчиняются конкретному движению мелодии и могут состоять из определенных излюбленных интервалов, которые не будут соответствовать построенному нами звукоряду, где эти тоны нами абстрагируются и распределяются последовательно в теоретическом восходящем или нисходящем ряде.

---

[1] C. Stumpf — E. M. Hornbostel. Über die Bedeutung ethnologischer Untersuchungen für die Psychologie und Ästhetik der Tonkunst, «Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft», Heft 6, 1911, S. 111.

[2] R. Lach. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopäie. Leipzig, 1913, S. 57 u.a.

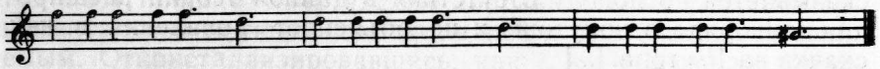
[3] «Етнографічний збірник НТШ», т. 21. Львів, 1906, с. XII (предисловие), прим. 2.

[4] E. M. Hornbostel. Melodie und Skala, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1912». Leipzig, 1913.

[5] К. Штумпф («Anfänge der Musik», S. 69) правильно отметил, что Вунд некритично отнесся к двум экзотическим мелодиям, на которые он ссылается. [...]

Хорнбостель в своей работе цитирует мелодию североамериканских индейцев, которая имеет секвенционное нисходящее движение по интервалам малой терции [1]:

1



Этот пример, в котором не встречаются интервалы меньше чем малая терция, не свидетельствует в пользу приоритета ангемитонной пентатоники, так как в пентатонике не могут следовать подряд два хода на полтора тона.

В своей другой статье Хорнбостель констатирует, что в одноголосной музыке, в пении без инструментального сопровождения, часто появляются такие интервалы, которые при повторении изменяются, например, *g-e-c* вместо *g-es-c*. Явление это отнюдь не случайное и возникает не в результате неправильного интонирования, но в силу специфики музыкального мышления [2]. Это замечание [опять-таки не в пользу приоритета пентатоники], потому что последователи Гельмгольца строят свои предположения на точности акустических отношений [3]. [...]

[...] [4]

*

В музыке культурно отсталых народов мы находим множество материалов для доказательства того, что песни с небольшим диапазоном и с малыми интервалами присущи

---

[1] E. M. Hornbostel, Melodie und Skala, S. 18.

[2] E. M. Hornbostel. Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen, «Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft», Heft 5, 1910, S. 158—159.

[3] Новейшие мысли Хорнбостеля по этому вопросу были, вероятно, высказаны в его докладе «Ursprung und Wanderungen der Tonsystemen», прочитанном 21 февраля 1925 г. в Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. До сих пор этот доклад не опубликован.

[4] Далее Квитка указывает на то, что Гельмгольц в своих работах обошел молчанием те нотные примеры из музыки культурно отсталых народов, которые в какой-либо мере могли бы поколебать его теорию. Мелодии, построенные на звукорядах *g-a-b; h-c'-d'; e-f-g* и *dis-e-fis-g* (при тонике *e*), были опубликованы в работах по истории музыки Амброза и Фетиса. Этими работами пользовался сам Гельмгольц. Что же касается последних двух звукорядов, то они встречаются и в украинских мелодиях.

«На основании этих общих источников,—пишет в заключение Квитка,— Гельмгольц имел случай критически проверить свою теорию. У него просто выявилось вечное свойство человеческого ума — игнорировать те факты, которые усложняют и запутывают «простую» схему, противоречат излюбленной «стройной» теории». — *Прим. сост.*

низшим стадиям развития [1]. [...] Примитивная музыка кажется нам монотонной. Часто разница между отдельными тонами заключается в интенсивности исполнения, а не в высотном соотношении. Первобытный человек мог довольствоваться ограниченным тональным материалом. Это объясняется тем, что для него существенным был способ исполнения, а не само произведение [2]. [...]

Ф. Торрефранка высказал такие предположения относительно происхождения мелодики: первобытный человек не мог различать много музыкальных звуков, как и цветов; это подтверждается наличием небольшого числа названий для чисел в языках некоторых культурно отсталых народов. Вероятно, на первичной стадии своего музыкального развития люди ограничивались только двумя звуками, находящимися на небольшом расстоянии друг от друга, так как им легче было установить интервал целого тона и, может быть, даже полутона, чем бо́льшие. Больших интервалов они достигали малыми поступенными ходами или скользящим звуком («strisciando la voce») [3].

---

[1] G. Grey. Polynesian Mythology and Ancient Traditional History of the New Zealand Race. London, 1855.

K. Hagen. Über die Musik einiger Naturvölker. Hamburg, 1891.

M. W. Portman. Adamanese Music, «Journal of the Royal Asiatic Society», v. 20, 1888.

[2] Th. Danzel. Prinzipien und Methoden der Entwicklungspsychologie. — Handbuch der biologischen Arbeitsmethoden, herausgegeben von Abderhalden, Adt. 6, S. 103.

[Того же мнения придерживались Г. Шурц и В. Пастор:] H. Schurz. Urgeschichte der Kultur. Leipzig — Wien, 1900, S. 513 (есть русский перевод).

W. Pastor. Die Geburt der Musik. Leipzig, 1910, S. 53.

Здесь следует отметить, что в настоящей работе я не пользуюсь вокальными и инструментальными примерами, построенными на скользящих повышениях и понижениях звуков без установленных ладовых ступеней, хотя такие примеры, если они имеют ясно выраженный ритм, [...] следует считать произведениями искусства.

Не буду также здесь касаться различий между скользящей мелодией с четко выраженными интервальными ходами. Замечу только, что П. Сокальский ошибался, когда утверждал, что «все народы избрали известные ступени музыкальной лестницы, а не переливали незаметно из тона в тон». (Русская народная музыка, Харьков, 1888, с. 39.)

[3] Доводы в пользу данного предположения нельзя считать убедительными. Во-первых, не может служить доказательством того, что первобытный человек различал мало звуков и цветов, отсутствие названий чисел. Человек не мог не различать всего качественного и количественного многообразия окружающей природы. Поэтому у него кроме понятий «один» и «два» существовало и понятие «много». Кроме того, большое число звуков и цветов в природе даже мы воспринимаем и различаем независимо от того, знаем ли мы их названия или количество. Во-вторых, необоснованно и утверждение, что легче различать малые интервалы, чем большие.— *Прим. сост.*

Дальнейшее развитие было связано с появлением интервала квинты, характерного для кадансов. Из этих двух элементов, то есть «аллитерации на двух звуках» и интервала квинты, можно непосредственно построить звукоряд типа «китайской гаммы», но нельзя считать ее первородной; это было бы «более блестяще, чем точно, более фантастично, чем научно» [1].

Не лишены интереса и выводы известного социолога Макса Вебера, изложенные в его посмертно изданном труде «Рациональные и социологические основы музыки». [...] Он пишет, что трудно доказать, везде ли пентатоника была наиболее древним ладом, так как на сохранении пентатоники в «искусственной» музыке некоторых народов могло в равной мере сказываться как отвращение к полутонам по суеверным или рационалистическим причинам (например, в Китае), так и трудность правильного интонирования этого интервала. Отрицая теорию Гельмгольца на основании этнографического материала, М. Вебер указал на то, что пентатоника предполагает октаву и ее соответствующее деление, то есть частичную рационализацию [мышления], поэтому не может считаться чем-то примитивным [2].

А. Эллис, [...] исследуя звукоряды [в музыке] различных народов, [...] пришел к выводу, что ни у одного народа не применяется «только одна ладовая система, которая зиждется на законах построения звуков, блестяще описанных Гельмгольцем» [3]. [...] Эллис считал ошибочным взгляд, что народы, которые пользуются ангемитонно-пентатонными звукорядами, не знают полутонов [4].

Метод, о котором здесь идет речь, оперирует, как было сказано, не только материалом музыки культурно отсталых народов, но и музыкой культурно отсталых групп современных цивилизованных наций. Следовательно, в народной музыке стран Европы в большей или меньшей мере встречаются образцы пентатоники. [...] Высказывалась также мысль о приоритете пентатоники и на германской территории [5], но этот вопрос не был серьезно разработан.

---

[1] F. Torrefranca. Le origini della musica, «Revista musicale italiana», t. 16, (1907).

[2] Max Weber. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München, 1921, S. 12—17.

[3] Al. J. Ellis. Über die Tonleitern verschiedener Völker, «Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft», Bd. 1. München, 1922, S. 75.

[4] Там же, с. 44.

[5] R. Lach. Vergleichende Musikwissenschaft. Wien, 1924, S. 46; H. J. Moser. Geschichte der deutschen Musik, I. Kap. 2. См. также А. Фаминцын. Древняя индо-китайская гамма, с. 165 [...].

*

Для полноты нашего исследования нужно здесь упомянуть еще один метод, который, однако, не следует переоценивать. Это метод онто-филогенетических сопоставлений, получивший в науке большое распространение несмотря на многочисленные возражения [1]. К приверженцам этого метода принадлежит психолог К. Бюлер. Он утверждает, что с историко-эволюционной точки зрения в вопросах происхождения техники, языка, музыки и пластических искусств «был бы преждевременным безнадежный отказ (ignorabimus) от исследования, пока наука предыстории не исчерпала своей наилучшей сокровищницы — духовного развития наших детей. Мы уже теперь видим, что, например, в языке и рисунках наших детей проявляются независимо от внешних влияний определенные законы духовного прогресса, которые, вероятно, подобным образом [направляли] и доисторическое развитие человечества» [2].

Хозе Инженьерос считает, что «как в области органической жизни онтогенетическое развитие есть приблизительное повторение филогенетического, так и в области психологической развитие индивидуума есть сокращенное повторение социогенетического развития [3]. Хорнбостель признавал некоторое значение данных детской психологии в исследовании эволюции музыки, хотя и не соглашался с безоговорочным перенесением биогенетического закона на явления духовного развития [4].

Обойти молчанием этот метод мы ни в коем случае не можем, так как в литературе все время появляются попытки его использовать для обоснования приоритета пентатоники. Еще в 1830 году Г. Финк в своей работе «Erste Wanderungen der Kunst» [5] в качестве ее приоритета указывал на то, что при обучении детей современной гамме [...] наибольшую трудность представляет исполнение голосом обоих диатонических полутонов. Он утверждает, что на начальном этапе обучения легче усваивается пятиступенный звукоряд, чем диатонический. Это положение трудно критически оценить, [...] так как исследованию музыкального развития детей и детского музыкального

---

[1] Подробнее об этом — см. мою статью «Вступні уваги до муз.-етногр. студій». (Публикуется во 2-м томе настоящего издания. — *Сост.)*

[2] K. Bühler. Die geistige Entwicklung des Kindes, 3 Auflage. Jena, 1922, S. 1.

[3] Хозе Инженьерос. Введение в психологию. Принципы биологической психологии. Русский перевод с немецкого перевода. Л., 1925, с. 253. Из музыковедов К. Штумпф [...] исходил из онтогении (Musikpsychologie in England, S. 307).

[4] E. M. Hornbostel. Über ein akustisches Kriterium für Kulturzusammenhänge, «Zeitschrift für Ethnologie», Bd. 43, S. 603; «Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft», Heft 7. Leipzig, 1913, S. 3.

[5] Цитирую по книге Фаминцына «Древняя индо-китайская гамма», с. 59. [...]

творчества не уделяется столько внимания, сколько необходимо для экспериментальной педагогики. [...] [1].

[В связи с этим] поучительна работа Вернера, в которой помещены образцы пения самих детей в венских приютах [2]. Вернер установил, что первичная форма музыкального творчества детей в возрасте от $2^1/_2$ до $3^1/_2$ лет — это мотивы, состоящие из двух тонов в интервале малой терции; вторичная — пение в объеме целого тона или полутона. Квинта и кварта не играют роли в [музыкальном] развитии маленьких детей. Нисходящий характер мотивов, их небольшой объем и малые интервалы одинаково характерны, по его мнению, как для маленьких детей, так и для наиболее отсталых в культурном отношении народов. [...] Э. Фельбер [3], [усмотрев] бесполутонный звукоряд *e—g—a* в [мелодии] индийского религиозно-философского произведения Бхавадгита, заявил, что этот звукоряд, [...] свойственный речитативным напевам различных народов, встречается и в немецкой детской песенке («Backe, backe Kuchen»), и в арабской [4]. Индусским культовым речитативным напевам, как это видно из приведенного Фельбером материала, свойствен также узкий звукоряд с полутоном типа *a—h—c'*. Подобный звукоряд имеют многие речитативные напевы разных народов и детские песни [5].

---

[1] Если бы даже существовали экспериментальные музыкально-психологические исследования в такой мере, в какой они известны в области изучения детского рисунка, то и [тогда] различие заключалось бы в том, что в последнем случае центр внимания лежит в проверке самого биогенетического принципа на тех определённых данных, которые сохранились в форме примитивных рисунков наших отдаленных предков, а в музыковедческих изысканиях историко-эволюционная проверка биогенетического принципа, в сущности говоря, неосуществима, потому что мы не располагаем памятниками первобытного пения. [...] Для проверки этого биогенетического принципа служит обычно пение культурно отсталых народов, но это метод весьма сомнительный.

[2] H. Werner. Die melodische Erfindung im frühen Kindesalter. Eine entwicklungspsychologische Untersuchung, «Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Akademie der Wissenschaft in Wien», Bd. 184, Abh. 4. (1917).

[3] E. Felber. Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit, «Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der k. Akademie der Wissenschaften in Wien», Bd. 170, Abh. 7. — *Сост.*

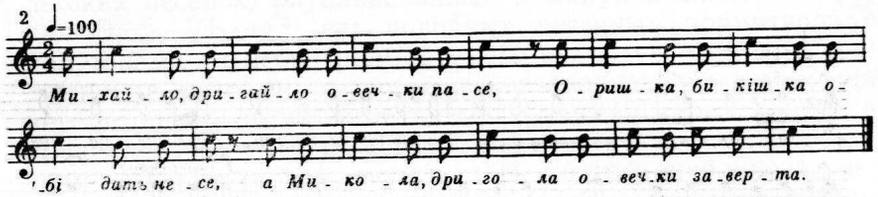
[4] D. H. Müllers Südarabische Expedition, VI, S. 379. Пример у Г. Адлера — «Soqotr' Musik».

[5] Если в детских песенках встречаются явления, которые мы находим в давних памятниках или в современной музыке культурно отсталых народов, то их не следует обязательно считать аргументом в пользу общего закона развития, который проявляется в онто-филогенезисе. От онто-филогенетического параллелизма следует отличать явления иного порядка — консерватизм детской среды, которая в музыкальной сфере [...] сохраняет много такого, что в среде старших уже перестало существовать. [И еще:] из того, что в этой среде сохранилось что-то старое, еще не вытекает, что это «старое» есть наиболее «древнее».

В русской литературе историко-эволюционную схему П. Сокальского попытался поддержать материалами из детского музыкального творчества Я. Улицкий[1]. Он отобрал из своих записей два образца детского творчества, построенных на бесполутонных звукорядах *d—f—g* и *d—e—g—a*, и, ссылаясь на медицинскую статью, высказал даже предположение, что вообще у людей развитие тех звуковых центров головного мозга, которые соответствуют отсутствующим в ангемитонной пентатонике ступеням, по каким-то психофизиологическим причинам задерживается и что этот пробел заполняется только со временем, когда человечество поднимается на высшую ступень своего культурного развития.

Я не компетентен дать оценку этому предположению, но обращает на себя внимание, что Улицкий, сообщая о том, что он сделал много записей детских песен, умалчивает, какого характера все остальные мелодии этого собрания, кроме двух цитированных [2].

Работая по поручению Украинского этнографического общества, М. Гайдай записал в селе Украинцы Обуховского района Киевской области, между прочим, и детские речитативные песенки, построенные только на двух звуках с интервалом полутона (нотные примеры № 2—3).

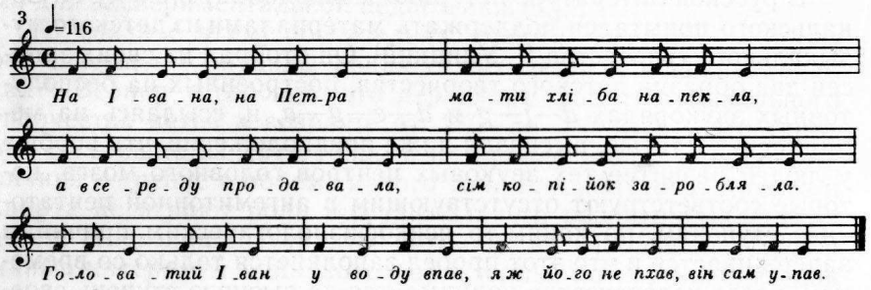


---

[1] Я. Улицкий. О песенном творчестве детей, «Русская музыкальная газета», 1914, № 32—33. (За указание этой статьи я благодарю Н. Гринченко).

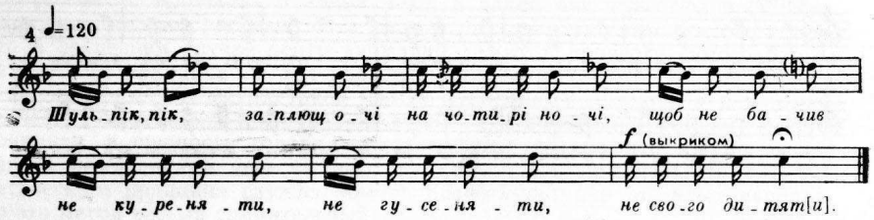
[2] В записях Улицкого слова, подписанные под напевами, указывают на то, что этот материал был собран среди детей из культурной среды.

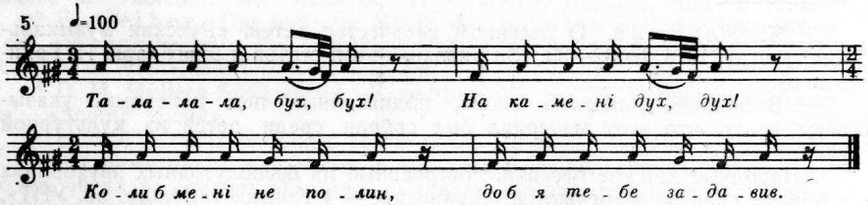
Народные детские песенки, построенные на бесполутонных звукорядах в объеме кварты, встречаются: украинские — у Квитки («Етногр. зб. УНТ», т. II, К., 1922, № 580, 581, 687, 699), русские — в издании «Школьный сборник русских народных песен» (сост. Муз.-этнографическая комиссия при Этногр. отд. о-ва любителей естествознания, антропол. и этногр., вып. 1, изд. 2. М., 1916, № 11). Наряду с ними есть и детские песенки с полутонами: Квитка, цит. раб., № 368, 369; «Школьный сборник», там же, № 9 и 13 (*g-h-c'*), у Квитки № 187 (*a-h-c'*).



Первая песня относится к тем, которыми дети передразнивают друг друга, [...] вторая — купальская («петрівчана»). Пели ли раньше взрослые эту песню с более развитой мелодией (которая стала более простой уже тогда, когда попала в детский репертуар), я установить не мог. Однако это можно было бы установить только в том случае, если эволюция произошла не очень давно и сохранилась в памяти людей старшего поколения. Главное для нас — определение, что [дети] легко и свободно поют в объеме полутона.

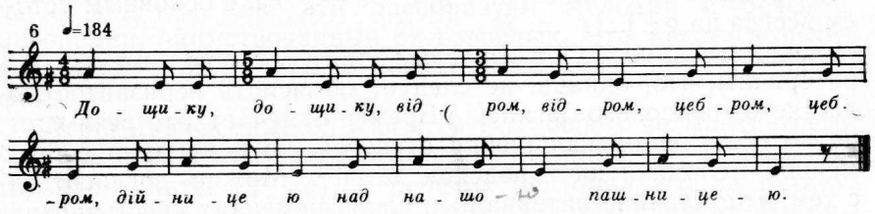
[Следующие] песни записаны М. Гайдаем в селе Старосолье, бывшего Остерского уезда, по поручению Этнологического отделения Кабинета антропологии и этнологии при УАН.





Первая — это песенка-заговор, чтобы коршун не трогал домашних птиц. Тут в начале от нижнего тона звукоряда берется малая терция, а потом — большая, следовательно, между второй и третьей ступенями звукоряда в начале интервал полутона, а потом — целого тона [1]. Вторая песня (№ 5) по своему происхождению связана с верованиями в сверхъестественные силы.

Следующая запись (№ 6) была сделана в селе Губское, возле Лубень [Киевская область] [2].



Такие заклинания дождя были когда-то общенародными, но потом, утеряв свою магическую функцию, стали исключительно детскими песенками [3]. В данном примере звукоряд *e—gis—a*. Этих примеров — древних по своему происхождению и не заимствованных из школ — достаточно, чтобы убедиться в том, что украинские дети легко и охотно пользуются полутоновыми интервалами.

Однако необходимо здесь напомнить, что среди немецких детских песенок, опубликованных в монументальном собрании Эрка — Бэме [4], нет подобных песенных примитивов с полутонами и в небольшом объеме, и наиболее архаичные среди них те, которые построены на незаполненной кварте: они ангемитонные, но не пентатонные. К песням типа *e — g — a* принадлежит и «Regenliedchen», соответствующая нашим детским песенкам «к дождику» [...] [5]. П. Ейкгоф опубликовал целый ряд таких песенок, которые построены на пентатонном звукоряде *d—e—g—a—c'* с тоникой *g* [6].

---

[1] Было бы рискованно видеть в этом явлении доказательство того, что детям легче петь песни с интервалами целого тона. Более вероятно, что это явление вызвано склонностью повышать терцию во время пения, обычно в конце, в связи с нарастанием возбуждения. Это явление заметно не только в украинских песнях и нуждается в специальном исследовании.

[2] К. Квітка. Українські народні мелодії, «Етн. зб. УАН», т. 2. К., 1922, № 368.

[3] Там же, с. VII.

[4] L. Erck — Fr. Böhme. Deutscher Liederhort, Bd. 3. Leipzig, 1894, S. 573—634.

Отдельного сборника детских песен, составленного Бэме, я не достал.

[5] Там же, № 1840 и 1842.

[6] «Vierteljahresschrift für Musik», VIII, S. 507. Цитировано по: H. J. Moser. Geschichte der deutschen Musik, I, S. 22.

Фр. Бремер [1], анализируя мелодику немецких детских песен и подчеркивая сходство этапов мелодического развития современного (немецкого) ребенка с культурно-историческими стадиями развития [...] западноевропейской музыки, приходит к выводу, что один из главных типов среди названных песен эволюционно исходит из интонации детского зова [...] — нисходящей малой терции (например, $g - e$) и расширяет ее в звукоряды: $e - g + a$, $c + e - g$, $c + e - g + a$ с основным устоем всегда на g [2]. [...]

Заимствуя песни от взрослых, дети обычно уменьшают интервалы, что, однако, не следует объяснять неразвитостью детского голосового óргана[...] Бремер отмечает, что речь идет не об облегчении исполнения ступеней, но о влиянии современной мелодики на городских детей [3]. Можно согласиться с тем, что бóльшие интервалы в пении немецких крестьянских детей являются пережитками старинных немецких напевов, но старинный — это не значит первобытный [4].

Бремер экспериментально исследовал только рецептивную, а не творческую способность детей, и на параллельность с историческим развитием мелодики он указывал лишь между прочим. В постановке вопроса и исследованиях он вовсе не стремился объяснить древнейшие исторические стадии, прибегая к подобным экспериментам на детях. Вообще хочу предупредить, что я упоминаю об этом методе, основанном на биогенетической теории, [...] только потому, что существует идея такого метода и в литературе встречаются отдельные преждевременные утверждения, которые вытекают из его принципиальных возможностей.

В литературе можно найти также намеки на возможность для познания низших стадий развития музыки наблюдения над взрослыми людьми, лишенными музыкальных способностей. Об этом источнике упоминают О. Абрахам и Э. Хорнбостель. Они приходят к выводу, «что звуковые расстояния являются более примитивными, эволюционно старшими и более общими явлениями, чем качество интервалов («Intervallqualität»). [...] Это подтверждается наблюдениями как над музыкой культурно отсталых народов,

---

[1] Fr. Brehmer. Melodieauffassung und melodische Begabung des Kindes. Leipzig, 1925, S. 173, 151.

[2] Там же, с. 142 (ср. 31—32).

[3] Там же, с. 147.

[4] Экспериментальные наблюдения Бремера не имеют существенного значения для нашего вопроса, так как они были осуществлены не над детьми дошкольного возраста, а над школьниками. [...] Рассматривая в нотных примерах отклонения или изменения, которые делают дети, когда повторяют заданные мотивы, можно заметить, что они иногда вводят полутонные интервалы там, где в оригинале их не было (цит. работа, нотные примеры № 2, 7, 10, 11, 12, 14, 15, 56). [...] Только хроматизированные мотивы с двумя полутонами подряд давали большое количество отклонений в сторону их диатонизации.

так над немузыкальными людьми. [...] Только на более высоких ступенях развития выступают интервалы, наделенные музыкальным качеством (квинты, кварты)»[1]. Этот вывод, естественно, не говорит в пользу приоритета ангемитонной пентатоники.

Если рассматривать эту проблему в универсальном аспекте, то тут следует припомнить еще новозеландскую детскую песенку, о которой речь шла выше[2].

Особенно интересно было бы произвести больше наблюдений над тем, как дети преобразуют мелодии и речевые интонации, заимствованные от взрослых. Что касается речевых интонаций, то можно обратить внимание на следующий факт.

Леош Яначек слышал, как отец учил своего четырехлетнего ребенка произносить слово (dřevo), интонируя это слово в интервале квинты ($g - c$), а ребенок повторял его на октаву выше в интервале секунды ($a' - g'$) [3]. Из этого следует, что интервал квинты (основной в теории приоритета пентатоники) не только не легче для детей, чем интервал секунды (который, согласно той же теории, должен был возникнуть позднее), но наоборот — труднее.

Из двух моментов, которые должны были обусловливать историческое развитие ладовых систем, именно психофизиологический, отразившийся в большей мере на вокальной музыке, должен подвергаться параллельному исследованию в онто- и филогенезе. Другие моменты, как техника конструирования инструментов и мистика чисел, вряд ли следует здесь принимать во внимание, чтобы не довести биогенетический принцип до абсурдных крайностей. [...]

Если мы предполагаем, что в вокальной музыке преобладает субъективный момент, то здесь следует оговориться, так как и ей присущи свои «объективные предпосылки и неизменные границы в анатомических и физиологических свойствах голосового аппарата человека» [4]. В методе онто-филогенетических сопоставлений звуковых явлений музыкального характера у детей и у культурно отсталых народов необходимо выяснить: [во-первых], развитие голосовых средств (исполнение пентатонных мелодий нуждается в более широкой тесситуре, чем пение с малыми интервалами, стенохордное), [во-вторых], степень тонкости слухового восприятия (вопрос приоритета больших или меньших интервалов связан с вопросом о способности от-

---

[1] O. Abraham — E. M. Hornbostel. Zur psychologie der Tondistanz, «Zeitschrift für Psychologie», Bd. 29, (1925), Nr. 3—4, S. 249.
(С работой К. Штумфа «Tonpsychologie» я не имел возможности ознакомиться).

[2] См. прим. 4 на с. 226. — *Сост.*

[3] Fr. Bartoš — L. Janáček. Národní písně moravské v nově nasbírané. Praha, 1901, str. XV.

[4] Источник цитаты не указан. — *Сост.*

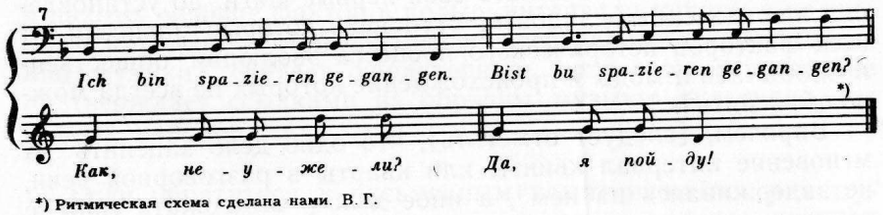
личать меньшие интервалы и о последовательности развития этой способности), [в-третьих], чувство консонантности, его давность, этно-географическое распространение и развитие (способность пользоваться мелкими интервалами сама по себе не создает пентатоники)[1].

Итак, какими онто-филогенетическими данными мы располагаем в вопросе об объеме голоса?

То, что все детские ангемитонные мелодии, которые упоминались в литературе в связи с рассматриваемым здесь вопросом, существуют в небольших звукорядах, вызвано не только психологическими, но и физическими причинами. Действительно, развитию широких, подлинно пентатонных мелодий препятствует малый объем голоса в раннем детстве. Имеет ли здесь место филогенетическая аналогия с голосовыми средствами взрослых дикарей, можно было бы установить только экспериментальным путем, так как сам факт преимущественно малого диапазона их песен объясним психологическими, а не только физиологическими причинами. Во всяком случае, биогенетическая теория более убедительна относительно физиологических причин, чем психологических. [...]

[...] Поскольку мы затронули здесь вопрос онтогенетических сопоставлений, небезынтересно будет напомнить фонографические записи, сделанные с голоса грудных младенцев исследователями Флятау и Гуцман[2]. Эти записки показывают предельную узость объема голоса человека в первые месяцы его жизни и необычайную медленность его расширения. По мнению этих авторов, «онтогенез голоса проходит явно параллельно с его развитием в истории народов». Гарбини определил, что для полутора-и двухлетних детей лепет с пением звучит между *h′* и *e″*, для двух- и трехлетних — при понижении тесситуры (что наблюдается и в филогенезисе)[3] расширяется до *d′—a′*[4]. [...]

Приоритет ангемитонной пентатоники Сокальский обосновывал, между прочим, «свойством нашего голоса при обыкновенной, не особенно напряженной речи подыматься при вопросе на квинту и понижаться при ответе (или утверждении) на кварту, при преобладании среднего тона»; это свойство «наложило свою печать на всю первобытную, древнюю, равно церковную и народную музыку[1]. В качестве примеров Сокальский цитирует две фразы на русском языке, которые я здесь привожу в сравнении с немецкими фразами, цитированными Гельмгольцем[2].



*) Ритмическая схема сделана нами. В. Г.

Однако Сокальский при этом не учел, что такое сходство интонации может наблюдаться преимущественно в европеизированном высшем слое русского народа (именно эти фразы стилистически характерны для этого слоя). Кроме того, наблюдаются существенные отличия не только в языках, принадлежащих к разным группам, но и в языках той же группы, например, германской или славянской[3], но даже и в диалектах того же народа, в говорах разных уголков одного села[4]. Во всяком случае, на основании современной интонации русского интеллигента, которую определил Сокальский в двух фразах и недавно подтвердил В. Всеволодский-Гернгросс (на

---

[1] Например, полуторатонный интервал, который, по мнению Вернера, является отправным в музыкальном развитии европейских детей, на дальнейших этапах может давать мелодии, подобные индейской (цитированной на стр. 226), [...] образуя последовательность *f-d-H-Gis*, тогда как принцип больших интервалов не соединяется с принципом консонантности, которая требует опоры на кварту и квинту в построении мелодии.

[2] Flatau und Gutzmann. Die Stimme des Säuglings, «Archiv für Laryngologie und Rhinologie» (herausg. v. B. Fränkel), 18.

[3] G. Delaunay. Etudes de biologie comparée, II, p. 97—110; цит. по: H. Ellis. Man and Woman. London, 1904, p. 270.

[4] Высказывания Гарбини я цитирую по книге: Б. Пере. Дети от трех до семи лет (перевод с французского). М., 1913, с. 302. [...]

[1] Русская народная музыка, с. 19.

[2] Die Lehre von den Tonempfindungen, S. 364, (в 1—2 изд.), с. 391—392 (в 6 изд.), с. 339 — русского изд. (Пример из работы Сокальского дан нами в нотной траскрипции — *Сост.)*

[3] Различия заключаются не только в интервалах, но и в самом направлении [мелодической] линии; например, Яначек зафиксировал у моравов ответ с восходящей, а не нисходящей интонацией (F. Bartoš — L. Janáček. Národní písně moravské. Praha, 1901, s. VI). Некоторые лингвисты считают, что отличия диалектов заключаются прежде всего в мелодии языка. Этого мнения придерживался и музыковед Э. Хорнбостель — см. его «Psychologie der Gehörerscheinungen» в кн. A. Bethe. Handbuch der normalen und pathologischen Physiologie, Bd. 7. (1926), S. 707.

[4] C. Stumpf. Musikpsychologie in England, «Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft», 1885, S. 278 u. a.; O. Jespersen. Lehrbuch der Phonetik, 2-te Aufl. (Teubner), 1913, Kap. XV, S. 409; О. Брок. Очерк физиологии славянской речи.— Энциклопедия славянской филологии, вып. 5/2. СПб, 1910, с. 226—251; В. Всеволодский-Гернгросс. Русская речевая интонация, 2, 1922, с. 10.

материале языка русских актеров в их быту), еще нельзя судить о первобытных интонациях наших далеких предков; нет никаких оснований предполагать, что когда-то в меньшей мере, чем теперь, интонации зависели от пола, возраста, физических и психических особенностей индивидуума, его настроения в данный момент и от тонкостей логического и эмоционального выражения. [...] Можно себе представить, сколько изменений в интонациях фраз было с тех пор, когда музыкальное искусство начало делать свои первые шаги, до установления определенных ладовых ступеней, которые зависели от всех факторов исторического процесса эволюции общественных обычаев и моды и происхождение которых не всегда можно объяснить [...]

Впрочем, [следует отметить], что одно дело зацепить на мгновение интервал квинты или кварты в разговорной речи, не задерживаясь на нем[1], а иное дело — выдержать тоны с такими интервалами в пении. Это требует высокого уровня мастерства, а трудность выдержать тон объясняется фактом, на который ссылается Герней, критикуя теорию Спенсера о происхождении пения из аффектированной речи: интервалы первобытного пения были значительно меньше, чем интервалы аффектированной речи[2].

Гельмгольц и Сокальский, изображая мелодию фразы, определили звуковысотность каждого слога одной нотой. В. Виетор (прежде чем начать делать измерения при помощи кимографа) писал, что, несмотря на авторитет Гельмгольца, он в своем собственном произношении немецких вопросительных и утвердительных фраз не мог обнаружить интервалов, которые бы отклонялись от тона *А* более чем на полутон вверх или вниз. После измерений при помощи кимографа Виетор пришел к выводу, что у немца в пределах одного слога интонация может иметь восходящее, нисходящее или сложное (нисходяще-восходящее и восходяще-нисходящее) направление в объеме двух октав, а «с другой стороны, наиболее существенные члены фразы часто отличаются друг от друга только полутонным интервалом или вовсе не отличимы». Наиболее частые интервалы, которые отметил Виетор в своем немецком произношении,— это (в нисходящем направлении) квинта и секста, далее — секунда; в восходящем направлении — малая терция[1]. Подобные измерения приборами интонаций английского и французского языков дают основания считать предположение Гельмгольца устарелым.

Следует признать, что собранный экспериментальной фонетикой материал свидетельствует об универсальном преобладании интервала квинты в восходящих интонациях. Что же касается утверждения о преобладании кварты в каденциях, то в его защиту можно и теперь найти достаточно аргументов. В собранном мною музыкально-этнографическом материале я нахожу меньше фактов в пользу интервала квинты в каденциях, который Ф. Торрефранка в своей работе о происхождении музыки[2] считает характерным, хотя свою гипотезу не подтверждает ссылками на образцы музыки культурно отсталых народов[3]. [...]

*

Если обратиться к письменным памятникам истории музыки, то наибольший интерес представляет для нас древняя литература китайцев, потому что их привязанность к пентатонике в связи с их общим консерватизмом дает нам множество фактов, которыми подкрепляется тезис первичности пятиступенной бесполутонной системы, называемой обычно, и порой до настоящего времени, «китайской гаммой». Р. Валлашек утверждал, вопреки установившемуся мнению, что в Китае пятиступенную гамму образовали из семиступенной, а не наоборот. Что же касается семиступенной, то [по мнению Валлашека] она образовалась из 12-ступенной путем удаления хроматизмов; а последняя была открыта квинтовыми ходами.

Он утверждал, что «нигде в мире нет доводов в пользу того, что развитие гаммы шло от пятиступенной к семиступенной форме»[4]. [...]

---

[1] Как показывают точные измерения речевых интонаций, голос не держится во время разговора на одной высоте даже при произношении одного голосового звука.

[2] К. Штумпф («Musikpsychologie in England», S. 268, 292, 296) обратил внимание на то, что теорию происхождения музыки из языка, а также критику этой теории следует изучать в литературе, начиная с XVIII века. [...] Критику Гернея см. в работе Э. Гроссе «Происхождение искусства», с. 271.

[1] W. Wiëtor. Elemente der Phonetik des Deutschen, Englischen und Französischen. Leipzig, 1923, S. 351 ff., S. 350, Anm. 2.

[2] «Revista musicale italiana», XIV, (1907), p. 592, (574).

[3] Соображения Сокальского, которые касаются зависимости первичных интервалов от культурно-исторической роли музыки на древнейших ступенях ее развития, являются самым слабым местом его трактата. Первобытная музыка будто бы имела спокойный эпический характер, так как служила для выражения настроений масс, а не индивидуума, и была связана с религией; поэтому она не нуждалась в большом объеме тонов, <...> но довольствовалась повышением и понижением голоса, <...> [которые] не превышали кварты или квинты вверх и вниз от среднего тона. (Сокальский. Русск. нар. муз., с. 19—20) [...].

Тезис о первичности эпики и религиозного пения спорный. Кроме шаткости этой предпосылки здесь [имеется] и ряд других логических несуразностей. [...].

[4] R. Wallaschek. Die Entstehung der Scala, «Sitzungsberichte der math.-naturwiss. Klasse der k. Akademie der Wissenschaften in Wien», Bd. 108, Abt. 2-a, S. 940; его же, Anfänge der Tonkunst, S. 178.

Не лишним будет здесь остановиться на вопросе о строгой последовательности ангемитонизма и пентатонизма в современной китайской музыке, потому что, если бы такая строгая последовательность была, как утверждал влиятельный Фетис[1], то при общеизвестном консерватизме китайцев это был бы серьезный аргумент в пользу пентатоники, хотя и не в универсальном аспекте, но по крайней мере в рамках широкого круга влияний китайской культуры. Фетис уверял, что его утверждение основывается на знании нескольких сотен китайских мелодий[2]; на источники он, к сожалению, не ссылался. Он был в недоумении от строя *c—f—a—d′—g′—b′—h′—e″—es″—fis″* у экземпляра китайского инструмента юн-лу, который около 1760 года прислал во Францию Амийо (Amiot).

Другой известный историк музыки—Амброз цитирует китайскую мелодию с звукорядом *g′—h′—c″—e″—f″—g″—h″*, подчеркивая, что она «zwischen trocken Verständigem und Monströsem schwankt»[3]. На этом примере из Амброза Гельмгольц обосновал свое утверждение[4], что в китайских музыкальных пьесах встречается старогреческая энгармоническая гамма *e—f—g—h—c′—e′*. [...] Однако, если бы даже звукоряд был действительно таким, как его находим в цитированной Амброзом мелодии, то он все-таки не тождествен с старогреческой энгармоникой, так как имеет *g* вместо *a*. Но более существенна здесь ошибка самого Амброза. Он объяснил что этот пример, заимствованный из работы Бэрроу (Barrow), цитируется на терцию ниже. [...] Между тем Э. Фишер[5] установил, что [...] в работе Бэрроу мелодия цитируется (по сравнению с оригиналом) на две ступени выше графически, то есть на нотном стане, но без знаков альтерации. Следовательно, в одних местах расхождение на малую терцию, в других — на большую. В действительности же мелодия построена на обычном для китайской музыки бесполутоновом звукоряде *h′—d″—e″—g″—a″—h″—d‴*.[6] [...].

---

[1] F. J. Fétis. Histoire général de la musique, I, Paris, 1869, p. 57.

[2] Там же, с. 79.

[3] «Колеблется между сухо рациональным и чудовищным» *(перевод сост.)*. A. W. Ambros. Geschichte der Musik, I, (1862), S. 35. [...]

[4] H. Helmholt. Die Lehre von den Tonempfindungen, 1. Aufl. S. 406.

[5] E. Fischer. Beiträge zur Erforschung der chinesischen Musik, SMIG, 1911, S. 157.

[6] Р. Лах замечает, что Деляборд и Блеттерман свидетельствовали якобы об употреблении семиступенной гаммы *d-e-f-g-a-h-c′-d′* китайцами того времени. (G. Adler. Handbuch der Musikgeschichte, (1924), S. 11.)

Эти источники я не мог проверить и не нашел их у Амброза, хотя Лах на него ссылается.

Дешевран, кажется, упустил из виду предварительную статистическую обработку материала, когда утверждал, что за исключением религиозных и небольшого количества других произведений вся китайская музыка построена на семиступенной диатонической системе[1]. Но он был прав, когда указывал на китайские инструменты с постоянным непентатоническим строем.

На основании тщательного измерения строя нескольких китайских инструментов А. Эллис пришел к заключению, что «нотирование китайской музыки европейским нотным письмом ошибочно и требует определенных коррективов путем точного исследования и установления того, что мы действительно слышим у китайских музыкантов»[2].

[...]

Против исключительности пентатоники в Китае свидетельствуют также таблицы строя китайских народных инструментов, которые опубликовал синолог М. Куран[3]. Людвиг Риман, резюмируя результаты своих измерений строя китайских инструментов, отметил, что китайская музыка в целом избегает полутонных ступеней, но пользуется 3/4-тонными и в отдельных случаях даже 1/4-тонными. Пятиступенная гамма не применяется последовательно; встречается также деление октавы на 7 и 10 ступеней[4].

Среди фонограмм инструментальных пьес [...]особо выделяется мелодия, исполненная на инструменте шенг; ее звукоряд такой: *b — c′ — d′ — es′ — f′ — g′ — as′ — b′ — c″ — des″ — es″ — as″*.

Фишер предполагает, что *des″* появилось в мелодии вследствие ошибок в игре и было везде заменено на *d″*[5]. Но даже после такого изменения остается несомненным, что это не пентатоника. В мелодии, которую исследовал Э. Хорнбостель одновременно с китайской нотной записью и фонограммами[6], употреблен полный звукоряд нашего *Es-dur*'а, причем *as* — проходящий звук, но *d* в мелодии имеет существенное значение.

---

[1] A. Dechevrens. Étude sur le systéme musical chinoise, SIMG, Bd. 2, S. 525.

[2] «Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft», I. S. 62.

[3] M. Courant. Essai historique sur la musique classique de chinois. — Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire (A. Lavignac et L. de la Laurencie), part. 1, vol. 1, p. 153.

[4] L. Riemann. Über eigentümliche bei Natur- und orientalischen Kulturvölker vorkommende Tonreihen. Essen, 1899, S. 14.

[5] E. Fischer, ук. соч., с. 168 и 187.

[6] E. M. Hornbostel. Ch'ao-t'ien-tze, «Archiv für Musikwissenschaft», Bd. I, 1919.

Если в инструментальной китайской музыке ангемитонно-пентатонический принцип не может считаться исключительным, то в известных нам вокальных произведениях он безусловно преобладает. [...] Однако ван Ост, который, кажется, до сих пор записал наибольшее количество китайских песенных мелодий на фонограф, утверждает, что в них, «особенно, когда поет мужчина, встречаются определенные колебания («flexions») голоса, определенные маленькие интервалы, которые <...> будто бы стоят между двумя ступенями». Это не фальшивые звуки, так как повторяются у разных исполнителей одной и той же песни; эти звуки невозможно изобразить нашими нотными знаками [1]. Более существенно, чем это объяснение, наличие мелодии № XI в сборнике ван Оста, в которой отчетливо стоят рядом звуки *f* и *e*, и первый из них не проходящий, а акцентируется как кульминация мелодической линии.

Приведенные факты, разумеется, не свидетельствуют против предположения об исключительном преобладании ангемитонной пентатоники на более давних ступенях развития музыкальной культуры китайцев. Но поскольку приверженцы теории приоритета указанной системы каждый раз ссылаются именно на современную китайскую музыку, то следует отметить, что такой аргумент не вполне состоятелен. Главное — следует напомнить, что крестьянская музыка в глубине Китая еще мало исследована.

Мы располагаем материалом, собранным в крупных центрах Китая — в Пекине и Шанхае, и даже население местности, в которой записывал ван Ост, находится в оживленных сношениях с Пекином, как это явствует из пояснений автора. Высокоразвитая строфическая форма собранных им песен и их литературный стиль разрешают предположить, что это песни, недавно импортированные из столицы. (По-моему, следы архаичной китайской музыки следовало бы искать в бассейне Тарима [2].)

Другой внеевропейской страной, в которой сохранились древние письменные музыкальные памятники, является Индия. Среди гамм староиндийских теоретиков встречаются такие, в которых пропущены определенные ступени; но, [ссылаясь на них], Фаминцын не доказал, что именно эти гаммы (с пропущенными полутонными интервалами) были древнейшими и более распространенными, чем гаммы без пропущенных полутонов.

---

[1] P. van Oost. Chansons populaires chinois de la région Sud de Ortos, «Anthropos», Bd. 7. Wien, 1912, S. 4.

[2] Тарим — современное название Тха-ли-му-хе — река в западном Китае. — *Сост.*

Амброз отметил, что для пропусков в индийских неполных гаммах «нельзя найти какое-либо теоретическое основание» [1], а насколько мне известно, оно и до сих пор не найдено. Макс Вебер верно указал на то, что эти гаммы «только в незначительной мере имеют вид обычной пентатоники и неизвестно, возникли они в результате альтерации или искажения пентатонных гамм». [2]

В старинных индийских религиозных рецитациях, известных нам из фонографических записей Э. Фельбера и из транскрипции древней индийской нотации, ангемитонная пентатоника не была обнаружена. Иногда попадаются такие образцы, в которых звукоряд ограничен тремя тонами *e-g-a* (очень редко *e-g-a-c′*), но здесь ангемитоника, а не пентатоника [3]. Для известных в европейской нотации современных индийских мелодий ангемитонная пентатоника не только не характерна, но даже выглядит как нечто исключительное. Цитируя одну из таких редкостных мелодий, Ж. Гроссе [4] отмечает, что она древнейшая в своем роде, но это утверждение ничем не подкрепляется. В мелодиях «câман», которые опубликовал Фокс-Стренгвейс [5], полутонные интервалы даже акцентируются. Звукоряд этих напевов, как пишет автор, древнейший из всех известных нам индийских гамм. Особенности напевов «câман» в новейшем исследовании Х. Поплей также не говорят в пользу пентатоники, хотя автор в одном месте замечает, что «существует южная традиция, где «рага ābхōги» представляет древнейший тип мелодий «câман». Эта рага пентатонная, и не может быть сомнений, что гамма «câман» была пентатонной, прежде чем стать гептатонной. Мы считаем, что пентатонная гамма — наиболее примитивная гамма всех народов» [6]. Такое утверждение автора может служить поводом для недоразумений. Насколько я мог разобраться в применяемой в книге нотации, звукоряд раги «ābхōги» имеет в нашей транскрипции такой вид *C-D-Es-F-A*. Таким образом, перед нами пятиступенный звукоряд, но не пентатонный в том понимании, в каком пентатоника считается древнейшей ладовой системой.

---

[1] A. W. Ambros. Geschichte der Musik, I, (1862), S. 55.

[2] M. Weber. Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik. München, 1921, S. 13.

[3] E. Felber. Die indische Musik der vedischen und klassischen Zeit, «Sitzungsberichte der k. Akad. d. Wiss. in Wien», phil-hist. Klasse, Bd., 170, Abh. 7, S. 24, 77—80.

[4] G. Grosset. Inde. Encyclopédie de la musique (A. Lavignac et L. de la Laurencie), I/I, p. 331.

[5] A. H. Fox-Strangways. The Hindu Scale, SIMG, Bd. 9, S. 459, 484. Его новейшая работа «The Music of Hindostan» мне не была доступна.

[6] H. A. Popley. The Music of India. Calcuta — Madras, 1921, p. 27 (3).

В отличие от Китая и Индии другие древние культуры Ближнего Востока не сохранили памятников музыкальной письменности. Недавно Курт Закс сделал попытку расшифровать клинописную таблицу из Ассура, относящуюся приблизительно к началу первого тысячелетия до н. э. [...] В результате проделанной работы он пришел к выводу, что в указанное время в Ассиро-Вавилонии пентатоника «не только была окончательно сформированной, но уже так продвинулась вперед, что пользовалась для мутации диатоникой, а местами даже — хроматикой»[1]. В то же время автор предупреждает, что результаты его кропотливой работы могут быть правомерными только в том случае, если знаки на таблице были действительно нотными, чего, однако, с полной уверенностью сказать нельзя.

Но предположим, что данная таблица представляет собой действительно музыкальный памятник пентатоники; вправе ли мы считать ту стадию, на которой существовало уже тональное письмо и столь высоко развитая мелодика — как это отмечает сам К. Закс,— первобытной стадией? Во всяком случае, это было бы единственное сохранившееся музыкальное произведение западноазиатской древности, и мы не могли бы быть уверены, что там не существовали одновременно и другие, непентатонные произведения, подобно тому как и теперь у многих народов существуют вместе произведения того и иного рода.

В изображении пятиструнного инструмента на обломке вазы, найденного во время раскопок южновавилонского храма в Бисмайе. К. Закс видит основание для предположения, что уже в четвертом тысячелетии до н. э. сформировалась «по крайней мере пятитонная система[2]». Но, во-первых, эта система могла быть пятиступенной, но не ангемитонной-пентатонической; во-вторых, на этом же обломке изображен и другой, семиструнный инструмент. [...] Считая, что пятиступенную бесполутонную систему открыли путем четырех квинтовых ходов, а семиступенную — путем шести, Закс это объясняет религиозным уважением к числу 5, вследствие чего «большинство народов так упорно придерживалось пятиступенности как системы». Однако, [следует отметить, что] и другие числа, главным образом 7, имели, как известно, мистическое значение в создании гамм, поэтому следовало ожидать, что в данном месте автор докажет, что магическая сила числа 5 раньше утвердилась в понятиях человечества. [Напротив], Вунд считал, что раньше всего число 12 считалось святым,

[1] C. Sachs. Ein babylonischer Hymnus, «Archiv für Musikwissenschaft», 1925, Heft 1.

[2] C. Sachs. Musik des Altertums. Leipzig, 1924, S. 36—37.

потом — 7, 4 и 3; «нередко встречается и число 5, так как оно дополняет 7 до 12»[1]. Высказанное К. Заксом со всей ответственностью положение, что бесполутонная пентатоническая стадия везде предшествовала современной диатонике[2], так и осталась недоказанной не только в универсальном объеме, но и у тех народов древних восточных цивилизаций, чьей историей К. Закс специально занимался. [...]

О пентатонном характере древней сирийской музыки К. Закс делает заключения на основании григорианской мелодики, так как «она образовалась на сирийской почве и является живым свидетелем старосирийской музыки». Это не убедительно уже потому, что в григорианской мелодике вовсе не преобладает пентатоника. О пентатоничности музыки Палестины библейских времен К. Закс судит на основании сделанных А. Идельсоном записей современных синагогальных песнопений вавилонских и йеменских евреев. По его мнению, когда в этих песнопениях встречаются полутоны, они только зацепляются в быстром движении мелодии и никогда не являются устоями. Хотя понятие устоев в значительной степени субъективно, но думаю, что каждый, кто изучит йеменские мелодии без предубеждения[3], воздержится от того, чтобы согласиться со столь категорическим утверждением К. Закса. Особенно важно здесь не ограничиваться ознакомлением с нотными записями мелодий, но учесть точные определения тональных высот, которые содержатся в предисловии самого автора. В другой своей работе[4] сам Идельсон признает, что в еврейских песнопениях нет чисто пентатонных мелодий[5]. В тех йеменских мелодиях, которые в некоторой степени

[1] Указаний на значение мистики чисел в музыковедческой литературе очень много; укажу здесь только основные: J. Combarieu. Histoire de la musique, I. Paris, 1924, p. 39; W. Wundt. Völkerpsychologie, Bd. 3, Kap. 3; E. Felber. Das Gesetz der Zahlenferschiebung in Märchen und Mythos und sein Einfluß auf die Scalenbildung, «Report of the IV. Congress of the Intern. Musical Society». London, 1912, p. 178; T. Reinach. L'harmonie des sphères; E. Ruelle. Le chant gnosticomagique de sept voyelles grecques; E. Poirée. Formules musicales des papyrus magiques. — Congrés intern. d'histoire de la musique tenu à Paris (1900). Documents, mémoires et voeux publiés par J. Combarieu.

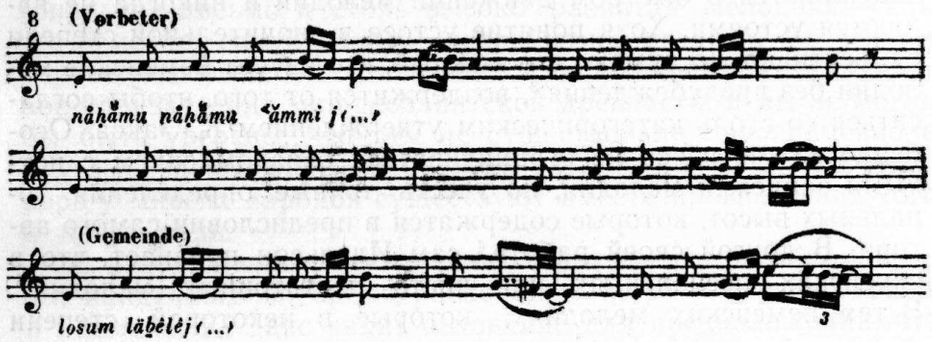
[2] Musik des Altertums, S. 32; выше, на стр. 13, такое направление развития приписывается осторожнее — почти всем народам мира.

[3] A. Z. Idelsohn. Gesänge der jemenischen Juden. Leipzig, 1917.

[4] A. Z. Idelsohn. Gesänge der babylonischen Juden, Jerusalem — Berlin — Wien, 1922.

[5] Одну чисто пентатонную мелодию я нашел в «Еврейской энциклопедии», СПб, т. XI, с. 383 (текст — «Ель Мелек гадол <...>») [...] Звукоряд этой мелодии — *e-g-a-c′-d′* — не только чисто бесполутонный, но и действительно пятиступенный. Поскольку напев цитирован без указания места записи, мы не знаем, принадлежит ли он к древней палестинской традиции или возник позже, под влиянием чужой среды.

подтверждают предположение Закса, слишком часто используются только три-четыре ступени пентатонной системы, а в большинстве случаев амбитус[1] напевов даже не доходит до квинты (в № 92 — ограничивается секундой), в то время как вся теория приоритета пентатоники зиждется на предположении о приоритете интервала квинты. Кроме того, те йеменские мелодии, амбитус которых равен или больше квинты, не содержат в своей структуре, как это правильно отметил Идельсон, ни одной квинты, образованной из тоники или какой-либо другой ступени. Мелодия этих песен движется обычно вверх и вниз от тоники так, что интервал квинты только теоретически может быть установлен между отдельными опорными точками мелодической линии. Так, например, в следующей йеменской мелодии (№ 67) мы имеем звукоряд *e′-(fis′)-g′-a′-h′-c″* с тоническим устоем *a′*.



И хотя *e′* и *h′* находятся на расстоянии квинты, трудно было бы утверждать, что акустические свойства этого интервала имели какое-нибудь непосредственное значение для генезиса напева данного мелодического типа[2]. Поскольку этот вопрос будет рассмотрен мною подробнее ниже в связи с славянскими напевами, отмечу здесь только, что данный тип мелодии распространен среди разных народов.

---

[1] Амбитус — объем мелодии. В настоящее время этот термин употребляется для обозначения объема мелодии между основными крайними ее устоями.— *Прим. сост.*

[2] Кроме того, реальная величина этого интервала [...] значительно отклоняется от теоретической. Но именно только теоретическая простота интервала квинты дает право предполагать, что данный интервал был первичным и имел основополагающее значение для эволюции ладовых систем. [...]

Если предположить, что современные йеменские мелодии [...] построены не на первобытных звукорядах, но на искаженных [со временем], «выкроенных», то почему мы обязательно должны считать, что первоначально их амбитус был шире, но звукоряд — бесполутонный, а не наоборот, что первоначально звукоряд был с полутонами, но амбитус мелодии не изменился? Например, почему звукоряд *d-f-g-a* обязательно должен был образоваться из *d-f-g-a-c′*, а не из *d-e-f-g-a?*[1]

Когда мы анализируем мелодии типа йеменских, то нет необходимости вводить принцип «выкраивания», потому что тон *e* (мы исходим из данной формулы) не пропускается, но является лишь проходящим (вскользь зацепляется — по выражению К. Закса). Следовательно, мы выявляем только принцип мелодического построения, согласно которому определенные ступени, находящиеся на расстоянии полутона, имеют лишь второстепенное значение. Из этого, однако, не следует, что существовала эпоха, когда этих ступеней вовсе не было, как из второстепенности значения для физиологии и морфологии волосяного покрова человека не следует, что человек раньше был вообще безволосым.

Далее, неизвестно, являются ли современные мелодии пентатонного склада древнейшими, чем иные. И хотя мы согласны с тем, что в современных синагогальных песнопениях Месопотамии и Йемена сохранилась древняя непрерывная традиция, уходящая своей основой к древней Палестине, и что отдельные мелодии могли там сохраниться до наших дней в почти неизмененной форме, все же остается неизвестным, во-первых, относится ли сказанное только к напевам с ангемитонно-пентатонной основой, во-вторых, возникли ли такие мелодии в древней Палестине раньше, чем остальные, и, в-третьих, существовал ли там период исключительного преобладания пентатонического стиля[2].

Настойчиво пропагандировал идею приоритета пентатоники, как уже говорилось, Г. Риман. Авторитетность его в этом вопросе начинается именно с его «Учебника истории музыки», то есть с [исследований] в области письменных памятников античной музыки и ее теории. Тем не менее и здесь его пред-

---

[1] Г. Адлер и Р. Валлашек справедливо отметили, что бесполутонные звукоряды могли образоваться из диатонических путем исключения уже известных ступеней.

[2] Эти соображения отчасти касаются и других разделов, рассматриваемых в настоящей работе, поскольку [...] синагогальные песнопения имели, вероятно, влияние на формирование христианского культового пения, а последнее — на музыку тех народов, которые развивались в сфере христианской культуры, в том числе и на народную музыку восточных славян.

положения о существовании ангемитонной пентатоники у древних греков[1] вызвали возражения со стороны Г. Аберта[2] и Г. Адлера[3].

Гипотезу Г. Римана относительно пентатонического характера древнейшей греческой музыки поддержал новыми серьезными аргументами К. Закс. Он доказывает, что не только основные музыкальные инструменты классической древности и нотация инструментальной музыки основаны на пентатонике, но и вся музыка античного мира была в своей сущности пентатонной[4]. Кроме того, даже нотные знаки для пения классифицированы на той же пентатонической основе[5].

Эти доводы автора убеждают нас в том, что пентатоника существовала у греков и, более того, была в моде во время изобретений нотаций или нравилась изобретателям (по-видимому, умелым и влиятельным музыкантам). Но этого, однако, недостаточно, чтобы признать, что пентатоника была исключительной или древнейшей системой греков. Не следует также забывать, что принцип нотации мог быть заимствованным (возможно, вместе с инструментами [...]) у других народов и не соответствовать ладовым системам древнейшего местного греческого населения. Кстати, современную европейскую нотацию заимствуют и те народы, музыка которых к этой нотации не подходит. Кроме того, письменные памятники античной музыки относятся к профессиональному творчеству образованных греков, а не к творчеству пастухов, в то время как последнее имеет для нас значительно большее значение.

Нарочито подчеркиваемые Гуго Риманом пентатонические элементы в древней христианской мелодике[6] (цитированные пентатонные хоральные мелодии были впоследствии дополнены и исправлены Г. Беверунге[7]) были подвергнуты критике со стороны Петера Вагнера[8]. Последний считает, что семиступенная диатоника овладела древней христианской музыкой не путем обогащения более древней пятиступенной системы, но путем «воздержания», сокращения более богатой хроматики[1]. [Это явление] утвердилось в латинском церковном пении с XI века в результате «очищения» музыки от элементов восточного стиля. Диатоника была делом теоретиков и в еще большей степени — линейной нотной системы[2].

Г. Адлер, рассматривая римановский материал, отметил только то, что отдельные мелодии древней христианской музыки ограничиваются пятью тонами. Такие мелодии существовали во все времена и встречаются даже в наше время[3]. Г. Шюнеман считает, что «кроме пентатонных примеров Римана, существует в древней церковной музыке слишком много отклонений — мелодий с полутонами и более мелкими последовательностями,— чтобы можно было установить какую-либо внутреннюю связь между ними и античной пентатоникой или пентатоникой современных народных песен»[4].

Если в церковных песнопениях, учитывая их консерватизм, искать ключ к древнейшим звукорядам, то при их изучении бросается в глаза, сколь существенную роль в их формировании играет олиготонная основа *a-h-c'*[5]. Более чем тридцать лет тому назад Оскар Флейшер обратил внимание на то, как, используя эти тоны, рецитировал атхара-веду профессиональный индийский певец[6]. В одной из своих позднейших работ [...] Флейшер был, кажется, близок идее проследить, как на этой основе развились более широкие мелодические типы[7].

*

Рассматривая ниже собранный мною соответствующий материал, необходимо отметить следующее: к [мелодическому] типу *a-h-c'* я отношу независимо от действительной абсолютной высоты (то есть транспонируя в данный ряд) те напевы, тоны которых находятся по крайней мере приблизи-

---

[1] H. Riemann. Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 1, Teil 3. Leipzig, 1923, S. 49; (русский перевод первого издания 1888 г., М., 1896, с. 85).

[2] H. Abert. Der gegenwärtige Stand der Forschung über die antike Musik. — «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», Bd. 28, Teil 2. Leipzig, 1922, S. 22—23, 28; особенно в его рецензии на I том «Истории» Г. Римана в «Zeitschrift für Musikwissenschaft», Heft 4—5, 1923, S. 282.

[3] G. Adler. Der Stil in der Musik. Leipzig, 1911, S. 58.

[4] C. Sachs. Die griechische Instrumentalnotenschrift, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», März, 1924.

[5] C. Sachs. Die griechische Gesangnotenschrift, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», Oktober, 1924.

[6] H. Riemann. Handbuch d. Musikgeschichte, I/2, S. 62 ff.

[7] H. Bewerunge. Pentatonik im Choral, «Gregorius-Blatt» (Organ für katholische Kirchenmusik). Düsseldorf, H. 9—10, 1918; см. также его рецензию в «Musica sacra». X—XII, Regensburg, 1917.

[8] «Zeitschrift für Musikwissenschaft», Heft 3, 1922, S. 184.

[1] P. Wagner. Einführung in die gregorianischen Melodien, Teil 1, Ursprung und Entstehung der liturgischen Gesangformen. Leipzig, 1910, S. 16.

[2] Его же рецензия на книгу Римана в «Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft», Febr., 1906, S. 194—195.

[3] G. Adler. Der Stil in der Musik, 1911, S. 58—59.

[4] «Archiv für Musikwissenschaft», 1920, S. 176.

[5] Олиготонный *(греч.)* — ряд, состоящий из малого числа звуков. — *Сост.*

[6] O. Fleischer. Neumen-Studien, Teil 1, 1895, S. 51. (Кстати, этим же звукорядом ограничивался и индийский шпагоглотатель, гастролировавший в Берлине в конце прошлого века. См.: Ludwig Riemann. Eigentümliche Tonreihen, S. 39, (37).

[7] O. Fleischer. Zur vergleichenden Liedforschung, SIMG, Bd. 3. 1902. Хотя эта тема мне кажется весьма плодотворной, я не знаю, была ли она кем-нибудь до сих пор разработана.

тельно на расстоянии данных интервалов; следовательно, можно их зафиксировать в современной европейской нотации именно этими знаками, а не иными (например, *a-h-cis′*). В действительности интервалы могут быть немножко бо́льшими или меньшими, чем 1 тон — $^1/_2$ тона (если произвести тонометрические измерения), или могут быть неустойчивыми.

Звукоряд *a-h-c′* встречается во всем мире и не только в культовых песнопениях. Французский инженер Фрезье, посетивший между 1712 и 1714 годами арауканцев (в то время этот воинственный народ, отличавшийся ненавистью к белым [колонизаторам] и долгое время сопротивлявшийся им, был, бесспорно, вне влияний европейской музыки), записал там образец народной музыки в указанном узком звукоряде с полутонным интервалом [1]. У племени сейлиш в [бывшей] Британской Колумбии (Канада) тоже были записаны (при помощи фонографа) наряду с ангемитонными и мелодии с полутонами, а среди последних — со звукорядом *a-h-c′* [2].

В пользу древности этого звукоряда свидетельствует то, что он встречается в пении одного из наиболее отсталых народов в мире — племени ведда на острове Цейлон [3], а также [...] у племени андаманцев [4]. Этот звукоряд мы находим даже у бурят [5], хотя музыка монгольских народов преимущественно пентатонная, однако, кажется, в меньшей мере, чем у китайцев и якутов [6]. В Европе [пентатоника] преобладает у народов финно-угорской языковой группы, [...] в то же время в весьма архаичной музыке лапландцев (ныне — народность саами.— *В. Г.*) мы встречаем тоже звукоряд *a-h-c′* [7].

---

[1] Ch. Lavin. La musique des Araucans, «La Revue Musicale», N. 5, 1925, p. 248.

[2] O. Abraham — E. Hornbostel. Phonographierte Indianermelodien..., «Sammelbände für vergl. Musikwissenschaft», Bd. I, 1922, S. 301, Nr. 2

[3] M. Wertheimer. Musik der Wedda, SIMG, Bd. 11, S. 301.

[4] См. в упомянутой работе Портмана (прим. 1 на с. 227. — *Сост.*)

[5] П. Иванов. Среди бурят Иркутской губернии. «Русская музыкальная газета», 1914, с. 381, № 1, с. 382.

[6] I. Krohn. Mongolische Melodien. «Zeitschrift für Musikwiss.», 1920. [См. также] А. Руднев. Мелодии монгольских племен. «Записки русского геогр. общества по отд. этнографии», т. 34, Сборник в честь Потанина.

Кстати, непентатонные бурятские мелодии встречаются и в позднейшей работе Руднева «Хори-бурятский говор», вып., 3, издание факультета восточных языков С-Петербургского университета, № 42. СПб, 1913/14, с. 13, 16.

Д. Рогаль-Левицкий. Якутская народная песня. «Музыка и революция», 1926, № 10, с. 34.

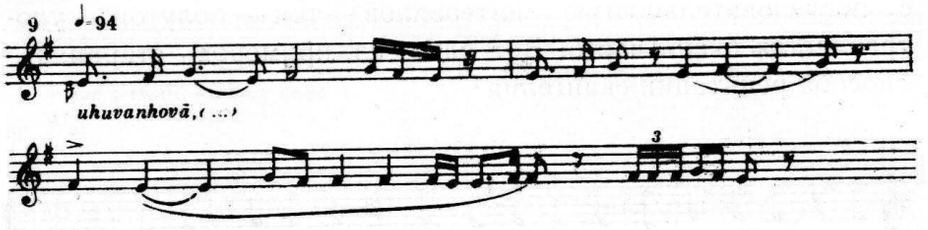
[7] A. Launis. Lappische Juoigos-Melodien. Helsingfors, 1908, Nr. 100.

В свою раннюю работу: Die Pentatonik in den Melodien der Lappen. — III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien, 1909, S. 224 и сл. Армас Лаунис, утверждая, что $^2/_3$ мелодий ангемитонно-пентатонных, включает также мелодии с звукорядом *c-d-e*. [...]

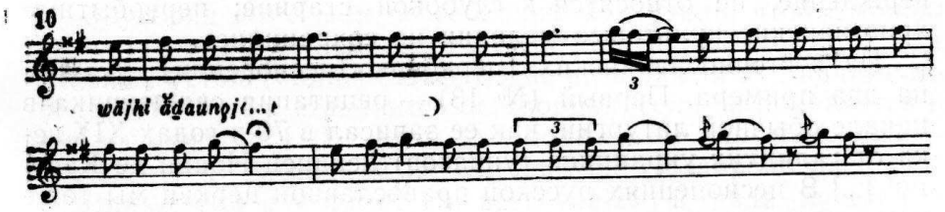
[...] Можем ли мы с уверенностью утверждать, что звукоряд *a-h-c′* явление новое в лапландской музыке, а не более древнее, чем пентатоника, [...] если у родственного им народа коми существует звукоряд *a-h-c′*, но отсутствует пентатоника? [1]

Рассмотрим теперь ряд культовых мелодий.

Звукоряд *a-h-c′*, свойствен рецитациям [индийских] вед, что подтверждается как примером из работы Ж. Гроссе [2], так и новейшими фонографическими записями Фельбера, например [3]:



Между древнееврейскими культовыми песнопениями встречается этот звукоряд: в рецитациях Исхода, Второзакония и Книги Иисуса Навина — у йеменских евреев, в причитаниях и в рецитации книги Эстер — у персидских евреев [4]:



---

[1] Это подтверждается и новейшими исследованиями. См. М. И. и С. А. Кондратьевы. Коми народная песня. М., 1959, с. 27—29.— *Прим. сост.*

[2] J. Grosset. Inde.-Encyclopédie de la musique, I, p. 280.

[3] E. Felber. Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit, Platten, Nr. 427 428, 429, 461.

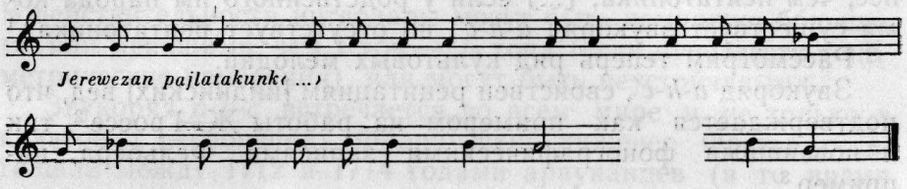
[4] A. Idelsohn. Phonographierte Gesänge und Aussprachproben des Hebräischen der jemenischen, persischen und syrischen Juden, «Sitzungsberichte der k. Akademie der Wissenschaften in Wien», phil.-hist. Klasse, Bd. 175, Abh. 4 (1917), 35 Mitteilung der Phonogramm-Archivs-Komission, Platten, Nr. 1195, 1951, 1664.

Его же. Gesänge der babylonischen Juden. Jerusalem—Berlin—Wien, 1922, S. 60. (Мелодика именно вавилонских евреев отчасти пентатонная, отчасти — тетрахордальная.) См. указанную выше работу Идельсона. Platten, Nr. 2127, 1675-b, 1678 h.

Комбинированным знаком повышения в ключе автор указывает высоту 748 колебаний в сек., при $e=648$, $g=773$.

Следующий пример — рецитация псальмов у армян[1].

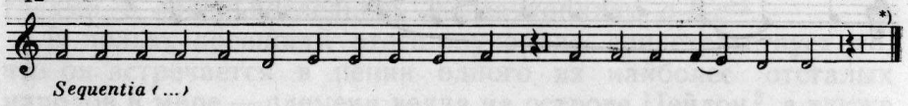
11



В католическом церковном песнопении ряд из трех тонов с последовательностью интервалов — тон — полутон — употребляется очень часто. Вот один из примеров старинного способа рецитации евангелия[2]:

35

12



*) Все примеры культовой музыки даны нами в современной нотной транскрипции. В. Г.

П. Вагнер считает, что субсемитональный тип церковных рецитаций установился на западе позже, чем субтональный[3]. Однако письменные памятники, на которых основано это утверждение, не относятся к глубокой старине; первобытные христианские культовые мелодии не сохранились.

Из восточнославянских [церковных песнопений] укажем на два примера. Первый (№ 13) — рецитация священника в начале обычной литургии, как ее записал в 70-х годах XIX века от галицких украинцев (униатов) испанец Иоанн де Кастро[4] [...] В песнопениях русской православной церкви мы тоже встречаем такие мелодии, которые ограничиваются тремя тонами в той же последовательности интервалов. Второй пример (№ 14) — пение на утрене знаменного распева (глас шестой)[1]. [...]

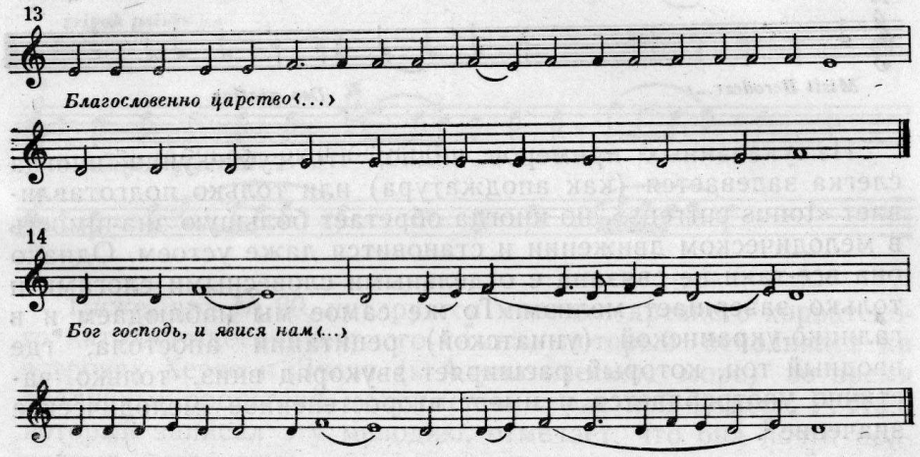
[1] Komitas. Die armenische Kirchenmusik, SIMG, I, S. 55. («Пох» — по-армянски «чередование», так как псальмы поют поочередно два солиста.)

[2] P. Wagner. Einführung in die gregorianischen Melodien, Teil 3, Gregorianische Formenlehre. Leipzig, 1921, S. 48. В этой работе можно найти и другие примеры. (См. также: A. Reissmann. Allgemeine Geschichte der Musik, I. München, 1863, S. 86.)

[3] Там же, с. 524, 41. «Субсемитональным» называется ряд *a-h-c'* с верхним устоем («tonus currens») на *c'*; «субтональным» — ряд *f-g-a* с устоем *a*.

[4] Ioannes de Castro. Methodus cantus ecclesiastici graeco-slavici. Romae, 1881. (Русский перевод И. Вознесенского — «Метод греко-славянского церковного пения». М., 1889, с. 169; см. также с. 172, 178, 179, 183, 184.)

13

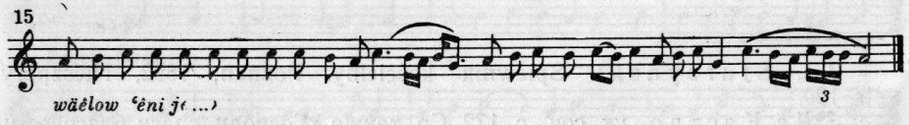


14

Звукоряд *a-h-c'* употребляется при рецитации апостола, символа веры, евангелия и других текстов библии в восточнославянской [культовой] традиции. Де Кастро, определяя данный ряд, [...] установил, что [...] неполные окончания или серединные остановки делаются на *h*, а полные или финальные — на *c'*. [...]

Звукоряд *a-h-c'* сам по себе слишком узкий, чтобы можно было утвердить в нем тонику, особенно в том случае, когда главный устой («tonus currens») не *a*, но *h* или *c'*. Значимость основного тона *a* становится бесспорной, если он выделяется и подкрепляется [...] снизу доминантой *e* или [...] субсекундой *g*. В последнем случае получается широко распространенный тип *g* + *a-h-c'*. Он встречается в ряде культовых мелодий, например у йеменских евреев — плач и некоторые синагогальные песнопения (см. нотный пример № 15)[2], в восточноиндийской школьной рецитации «Похвала Шиве»[3] и в

15



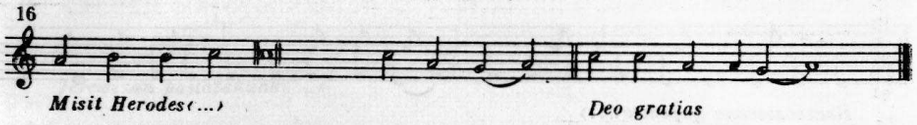
[1] «Обиход нотного пения». М., изд. Синода, 1902, Утреня, лист 33 об. (ср. л. 1, 94 об.). Ср. также: Н. Потулов. Руководство к практическому изучению древнего богослужебного пения <...>. М., 1888, с. 113.

[2] Idelsohn. Phonographierte Gesänge, Platten, 1163, 1165, 1166; его же, Gesänge d. jemenischen Juden, Nr. 72, 91, 99.

[3] E. Felber, ук. соч., Platten, 459 (458). [...]

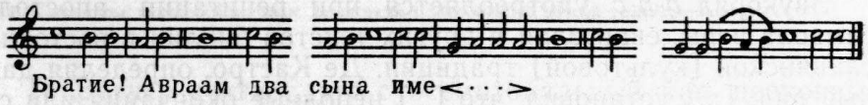
так называемом «tonus capituli» в католической вечерне (см. нотный пример № 16) [1]

16



Из указанных примеров видно, что субсекунда иногда слегка задевается (как аподжатура) или только подготавливает «tonus currens», но иногда обретает бо́льшую значимость в мелодическом движении и становится даже устоем. Однако она все-таки не связана с отдельными словесными слогами и только завершает мелизм. То же самое мы наблюдаем и в галицко-украинской (униатской) рецитации апостола, где вводный тон, который расширяет звукоряд вниз, только частично употребляется и имеет второстепенное мелодическое значение [2].

17



Более поздним явлением принято считать повышение субсекунды, вследствие чего образуется субсемитониум (вводный тон). Приспособив это явление к рассматриваемому олиготонному ряду *g + a-h-c′*, мы получим тип *gis + a-h-c′*. Его мы тоже встречаем в древнеиндийской рецитации, в указанном выше примере [«Похвала Шиве»]. Тот же певец, продолжая исполнение рецитации, [...] понизил основной ряд *a-h-c′* на *g-a-b* (по-видимому, подсознательно) и субсекунду уже интонировал не как *f*, но как *fis* [3]. В следующем индийском примере (№ 18) [4] сразу же появляется ряд *gis + a-h-c′*, как и в напеве йеменитов на тексты из книги Иисуса Навина (№ 19) [5].

---

[1] J. Sturzyński. Śpiewnik kościelny. Poznan, 1892, Nieszpory, str. 120.

[2] Де Кастро, ук. соч., с. 172. Ср. также «Господи, спаси благочестивых» и воскресный прокимен (на глас шестой) знаменного распева из синодального Обихода.

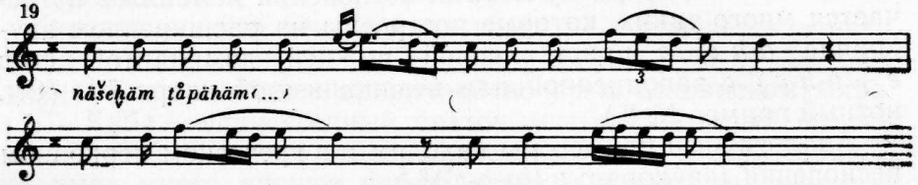
[3] E. Felber, ук. соч., Platte, Nr. 460.

[4] Там же, № 411 (см. пояснения на с. 7). Автор записал напев хоральными нотами, чтобы подчеркнуть, что ритм декламационный и зависит от долготы слогов текста.[...]

[5] Idelsohn. Phonographierte Gesänge, Platte, Nr. 1168. (Действительная тонометрическая высота для *c″* с дубль-диезом — 539,7, для *d″* — 578,3, *e″* — 647, *f″* — 682).

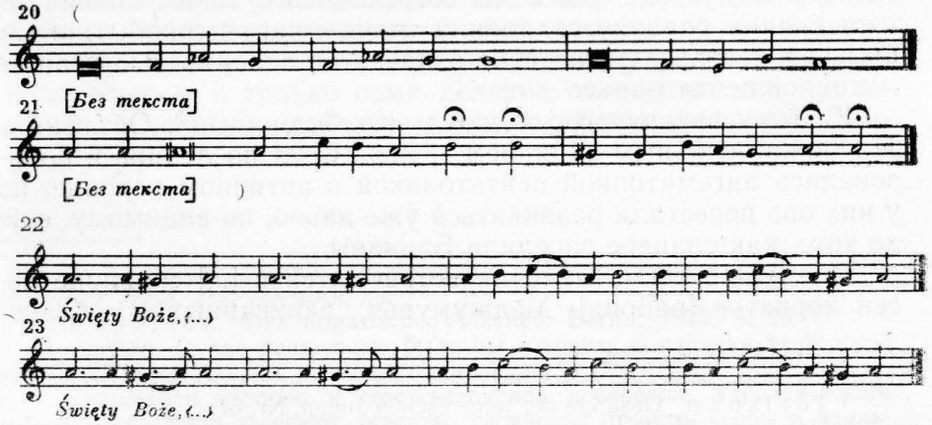
18

19



Ниже, под № 20, цитируется мелодия древнего хорватского католического духовного гимна, который исполнялся на островах Херсо и Лусин (в Адриатическом море) во время различных процессий, например на страстной четверг. Р. Лах, который записал эту мелодию, отмечает, что она почти полностью совпадает с польским духовным песнопением «Święty Boże, święty mocny» [1]. [...] Последнее происходит из XIV века и пелось во время чумы, в связи с чем и было сочинено. По-моему, сходство между обеими мелодиями — только в тональном плане. Польский вариант напева (№ 21) цитируется, по Р. Лаху, без указания места записи. [Другие варианты] этого напева записаны мною (№ 22) и В. Харьковым (№ 23) в костелах Правобережной Украины. Последний пример (№ 24) — тот же напев, записанный В. Харьковым, как он исполняется в православных церквах Подолья [2].

20

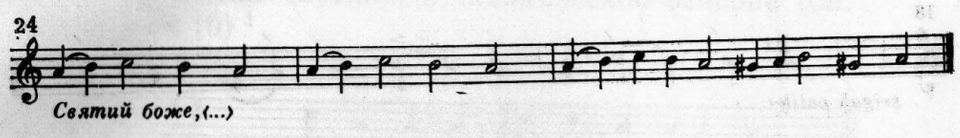


---

[1] R. Lach. Alte Kirchengesänge der ehm. Diözese Ossero, SIMG, Bd. 6, S. 332.

[2] В звукоряде *g-gis+a-h-c′* записан М. Гайдаем церковный гимн «Царю небесный», исполняемый в с. Долгоброды быв. Бельского уезда на Холмщине во время народной свадьбы. [...]

24

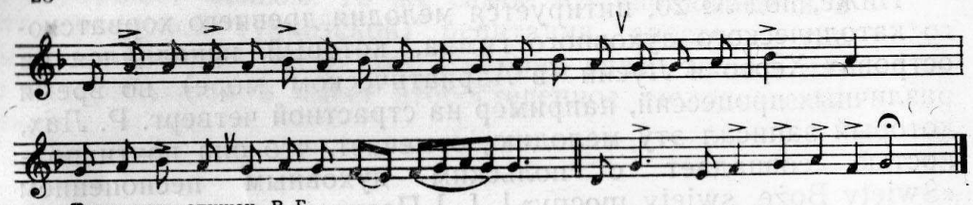


Святий боже,(...)

Кроме того, среди культовых песнопений йеменитов встречается много таких, которые построены на расширенном звукоряде *a-h-c′* с приставленной нижней доминантой (тип *e + a-h-c′*) с заполненной или незаполненной квартой[1]. (См. нотный пример № 8.)

Аналогичный пример мы находим и в греческом церковном песнопении (звукоряд: *e+a-h-c′*)[2].

25



Текст нами опущен. В. Г.

*

Теперь сузим круг нашего исследования и ограничим его славянским миром. Независимо от вопроса о степени антропологической близости славян, [...] надо признать, что лингвистические, историко-литературные и другие факты дают право предполагать, что и музыкальное развитие славянских народов (по крайней мере на ранних стадиях) не шло резко отличными путями. Здесь мы встречаемся с таким явлением: хотя южные славяне сохранили очень много первобытного в языке и быту, их музыка не отличается склонностью к ангемитонной пентатонике.

К этому заключению пришел еще Фаминцын[3]. Объяснить это можно сильным влиянием греков. Хотя последние и пользовались ангемитонной пентатоникой в античном периоде, но у них она перестала развиваться уже давно, по-видимому, еще до того, как славяне заселили Балканы.

Пентатонические мелодии встречаются в [...] сборнике песен хорватов [района] Меджумурья, записанных В. Жганецом[1] Здесь следует отметить, что хотя хорваты и принадлежат [...] к южным славянам, их музыка не вполне совпадает с музыкой других балканских славян. Напротив, указанные мелодии в некоторой степени родственны с соседними венграми, у которых пентатоника представлена в значительно большем количестве[2].

Характерно, что пентатоника вовсе не встречается в истро-далматской ветви южных славян[3], хотя ее музыку Людвиг Куба считает наиболее архаичной во всем славянском мире (а Л. Куба — единственный знаток музыки, который объездил эту территорию в этнографических целях и для сравнения имел много личных наблюдений). Степень архаичности истро-далматского пения (за исключением заимствованного итальянского репертуара) свидетельствует не в пользу сильного и всестороннего влияния греческой музыки, которое бы органически преобразовало несохранившуюся пентатонику, одну из черт [данного] мелодического стиля или по крайней мере один из элементов мелодики[4]. Однако, намечая периодизацию истро-далматской музыки, Л. Куба вообще не упоминает пентатонику и подчеркивает, что характерной чертой этой музыки является малый амбитус и малые интервалы, присоединяя тем самым свой голос к тем, кто сомневается в теории приоритета больших интервалов[5].

Касаясь восточнославянского фольклора, я должен снова возвратиться к трактату Сокальского, упоминанием которого была начата настоящая работа.

Будучи последовательным, Сокальский распространил теорию Гельмгольца и на восточных славян, так как этой теории он придавал универсальное значение[6], хотя сам Гельмгольц от этого воздержался, считая, что способ заполнения квартовых интервалов *c — f* и *g — c′* был у разных народов произвольным и только само деление октавы на два аналогичных тетрахорда является принципом без исключений. Дан-

---

[1] I d e l s o h n. Gesänge der jemenischen Juden, Nr. 67.

[2] Цит. по: И. В о з н е с е н с к и й. Образцы греческого церковного осмогласия (приложение к сочинению «О пении в православных церквах греческого Востока»). М., 1897, с. 5. (о близости к употребляемым в России мелодий «греческого распева»—с м. т а м ж е, с. 43) Примеры заимствованы Вознесенским из книги: B o u r g a u l t - D u c o u d r a y. Études sur la musique ecclésiastique grecque. Paris, 1877.

[3] А. Ф а м и н ц ы н. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе. СПб, 1889, с. 139.

[1] V. Ž g a n e c. Zbornik jugoslovenskih pučkih popijevaka, kn. 1. Zagreb, 1924. Мел. № 22, 112, 148 и мн. др.

[2] B. B a r t ó k. Das ungarische Volkslied. Berlin, 1925, S. 20.

В данном случае правильнее было бы говорить о влиянии венгерской музыки на хорватскую, а не о родстве мелодий. — *Прим. сост.*

[3] Полуостров Истрию и северо-западное побережье Адриатического моря — Дальмацию заселяют хорваты, словинцы, отчасти, сербы и итальянцы. Славянское население этой территории не образует отдельной ветви южных славян.— *Прим. сост.*

[4] Данное предложение в украинском оригинале (с. 64—65) не вполне понятно. — *Прим. сост.*

[5] L. K u b a. Das istro-dalmazisches Lied. — III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft in Wien, 1909, S. 271.

[6] П. С о к а л ь с к и й. Русская народная музыка, <...> с. 41, 35.

ных в пользу такого обобщения было у Сокальского слишком мало. В его серьезной работе большую ценность имеют вдумчивые анализы восточнославянских мелодий, но материал, который был использован для сравнительных выводов, был и для того времени слишком ограниченным. (Даже те восточнославянские печатные источники, которые тогда существовали, не были ему известны; во всяком случае, он ими не воспользовался.)

Значительно шире раскрыл эту тему А. Фаминцын, который в своей работе «Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе» (СПб, 1889) собрал обильный материал, выходящий за рамки восточнославянских исследований. Хотя этот материал был собран не без тенденциозности (и поэтому, между прочим, он использовал необоснованный термин «индо-китайская гамма»), все-таки [Фаминцын] не решился высказать утверждения об универсальном приоритете пентатоники, но установил этот приоритет только по отношению к русской музыке (с. 124). Он даже не распространил этот тезис на всех восточных славян, хотя обратил внимание на наличие пентатонных мелодий у украинцев.

Большой пентатонический материал собрал также В. Петр в своей работе «О мелодическом складе арийской песни»[1]. Автор заслуживает признания за то, что он обратил внимание на пентатонический характер некоторых украинских, а именно покутских мелодий в записях О. Кольберга[2]. В. Петр, утверждая, что первоначально мелодии строились на дихордах $c — f$ и $g — c'$, а позже на трихордах $c — d — f$ и $g — a — c'$, ограничивал применение этой теории музыкой арийских народов. Ценность этой работы ограничивается подбором мелодий разных народов, но пользоваться ею следует осторожно, потому что они не всегда точно воспроизведены из первоисточников. (Других авторов, которые писали о восточнославянской пентатонике на основе работ Сокальского и Фаминцына, но не высказали своих собственных соображений, я здесь упоминать не буду.)

О. Кольберг еще в 1865 году[3] указал на следы «главной старокитайской, староиндийской и старошотландской» гаммы в некоторых польских песнях. Хотя Сокальский и ссылается на Кольберга, он нигде и ни в чем не обнаруживает, что изучал

[1] «Русская музыкальная газета», 1897/98 и отдельное издание.
[2] O. Kolberg. Pokucie, t. 1—2. Kraków, 1882, 1883.
Покутье — этно-географическая территория, расположенная в восточной части Прикарпатья между Черногорой и реками Днестр и Черемош. — *Прим. сост.*
[3] O. Kolberg. Lud, t. 2, Sandomierskie. Kraków, 1865, s. 104.

его труды. Естественно, если бы он знал [труды Кольберга], то не удивлялся бы, обнаружив пентатонику в песнях восточных славян. Позже А. Полинский указал на пентатонические мелодии в сборниках польских песен Кольберга, считая эти мелодии наиболее древними[1]. Полинский придерживался главным образом взглядов Фаминцына. Воззрения названных польских авторов в наше время уже устарели.

Доводы Сокальского и Фаминцына в пользу приоритета ангемитонной пентатоники у восточных славян (точнее, у русских и украинцев, так как белорусской музыки они не знали) сводятся к следующему: во-первых, [...] пентатоника чаще встречается в обрядовых песнях, чем в других; во-вторых, Уфимская губерния по распространенности в ней пентатоники «занимает — по мнению Фаминцына — в восточной Европе изолированное место, подобно Шотландии на Западе». [...] Кроме этих аргументов, касающихся восточного славянства, у обоих авторов мы находим только ссылки на универсальность приоритета пентатоники, хотя эта универсальность, как мы видим, вовсе не доказана. [...]

Трактуя русскую и украинскую музыку вообще как единую, но только с локальными отличиями, Сокальский отмечает, что он нашел значительно больше пентатонных мелодий среди украинских, чем среди русских песен, и что этот факт он не может объяснить. Мы теперь можем дать объяснение: Сокальский вообще знал очень мало русских и украинских мелодий, и поэтому его утверждение, как основанное на недостаточном материале, неубедительно. [...]

Предположение же Фаминцына, что большое количество пентатонных мелодий в сборнике Пальчикова[2] объясняется изолированностью Уфимской губернии, было вызвано, вероятно, недосмотром, так как из предисловия Пальчикова явствует, что село, в котором он записывал песни, было заселено в начале XIX века переселенцами из Пензенской и других губерний.

Не ставя приводимые ниже факты в какую-либо причинную связь, замечу, что значительный процент пентатонных мелодий в указанном сборнике из Уфимской губернии совпадает с точно доказанным преобладанием пентатоники в музыке казанских и уральских тюрков и чувашей, а отсутствие пентатоники на крайнем севере русской этнической территории в Европе побуждает напомнить об ее отсутствии у соседних финнов-суоми, коми (зырян) и удмуртов (вотяков). Естественно,

[1] A. Poliński. Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów, 1907, s. 13.
[2] Н. Пальчиков. Крестьянские народные песни села Николаевки, Мензелинского уезда, Уфимской губ., СПб, 1888.

что об отсутствии можно говорить только условно, с оговоркой, что это предположение основывается на опубликованных до сих пор материалах из северной части России. Но сравнительно таких материалов немало, потому что русские этнографы-музыканты обращали и теперь обращают на Север больше всего внимания.

Существует распространенное мнение, что там [на севере России] лучше всего сохранилась русская старина. Увлечение Севером, с точки зрения бытующего музыкального и поэтического творчества, возникло потому, что там недавно буйно расцветали и до сих пор не перевелись былины, а их обычно рассматривают как общенародное художественное наследство, которое сохранилось на Севере благодаря изолированности и консервативности местного населения. Следовательно, в былинах, записанных на Крайнем Севере, чистой пентатоники вообще нет. Ее весьма редким следам[1] можно противопоставить, как исключение противоположного характера, хроматизм, с которым мы тоже встречаемся в былинах[2].

Среди до сих пор опубликованных мелодий Олонецкой губернии нет пентатоники ни в былинах, ни в других песнях[3]. С другой стороны, ангемитонная пентатоника заметна в былинах, записанных А. Листопадовым в Донской области[4]. В этой области бесполутонный стиль отчетливо проявляется и в других песенных жанрах; но наиболее примитивные ангемитонные мелодии мы находим в записях из Курской и Орловской губерний, хотя указанные губернии не считаются резервациями старины[5]. [...]

Хотя факт отсутствия пентатоники в музыкальных примерах из крайнего севера России свидетельствует в пользу моего скептицизма относительно приоритета этой ладовой системы, я должен предупредить, что не следует придавать этому факту слишком большого значения, так как не надо и преувеличивать значение крайнего севера России в деле изучения древнейшего периода славянства. Бесспорно, северная полоса отличается общеэтнографическим консерватизмом, связанным с позднейшими

[1] Труды Музыкально-этнографич. комиссии Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии, т. I, с. 149, № 8; т. II, № 29. Ф. Истомин — С. Ляпунов. Песни русского народа в Вологодской губ. СПб, 1894, с. 39.

[2] Труды Муз.-этногр. комиссии, т. I, с. 153, № 31; с. 155, № 39.

[3] См.: сборник Истомина — Дютша (СПб, 1888), записи С. Рыбакова в «Русской беседе» и О. Агреневой-Славянской. Единственная мелодия в сб. Истомина — Дютша (с. 140), которая имеет пентатонный характер (троицкая), записана в Архангельской губ.

[4] Труды муз.-этнографической комиссии, т. I, с. 211, 180.

[5] Е. Буромская. Свадебная песня в Рыльском и Льговском уездах, «Вестник Харьковского историко-филологического общества», вып., VI; Труды муз.-этногр. комиссии, т. II, с. 349.

условиями, но она консервировала то, что было приобретено в период, когда она была не отсталой, но, наоборот, прогрессивной по сравнению с другими русскими землями и имела живые сношения с Западом.

В той же Уфимской губернии, которую Фаминцын характеризовал как Шотландию Восточной Европы и в которой достаточно обильно представлена пентатоника, мы находим также образец типа *a-h-c′* — в «вешной» песне (весенняя хороводная, № 7), относящейся, как известно, к обрядовым.

В деле современного географического распространения пентатоники на украинской этнической территории можно констатировать, что пентатоника более заметна в этнографически консервативном Покутье; но как в Покутье, так и в примыкающей к ней Гуцульщине (здесь среди коломыек попадаются образцы наиболее примитивных типов ангемитоники) мы встречаем мелодии с полутонным звукорядом — *a-h-c′*[1]. Пентатонику можно обнаружить в записях Сенчика на Холмщине, в моих неопубликованных записях из Берестейского уезда и в записях Рубца на Черниговщине, но везде попадается и звукоряд *a-h-c′* с приставленными [снизу] тонами[2]. [...]

Нельзя не согласиться с Фаминцыным в том, что обрядовые песни (включая жнивные) следует считать материалом, который необходимо в первую очередь выделить из массы народных песен, относящихся к более позднему периоду, и который может служить для выяснения принципов старинного народного песнетворчества[3]. Но поскольку данное утверждение [...] служило Фаминцыну [и Сокальскому] для доказательства тезиса о приоритете пентатоники, [...] то, справедливости ради, из цитированного мною ниже материала мы также можем прийти к выводу о неменьшей архаичности примитивного типа *a-h-c′*. К этому типу принадлежат из русских [песен]: кроме указанной выше «вешной», также свадебное причитание невесты с Кольского полуострова[4] и свадебная песня Курской губ.[5]. Тип *g (gis)+a-h-c′* встречается в русских свадеб-

[1] В. Шухевич. Гуцульщина, т. III, с. 109, № 3 — «Матеріали до української етнології НТШ», т. 5. Львів, 1904. (См. также гуцульские коломыйки в сб.: Роздольський — Людкевич. «Етнографічний збірник НТШ», т. 22, № 1190; O. Kolberg. Pokucie, t. 2. № 44.)

[2] Матеріали до української етнології, т. 16, № 40.

А. Рубец. Двести шестнадцать народных украинских напевов. М., 1872, № 29, 32.

[3] Фаминцын, цит. соч., с. 19.

[4] Труды муз.-этнограф. комиссии, I, с. 157, № 44, 4.

[5] Е. Буромская. Свадебные песни Курской губ., № 27.

ных песнях северных губерний[1], тип *e + a-h-c′* — в «троицких»[2] а тип *e-g (gis) + a-h-c′* — в свадебной, хороводной и в причитании по покойнику[3].

В украинских песнях я могу сослаться на большое количество мелодий, которые относятся к указанным типам. Все песни — обрядовые. Отобранные из большого количества примеры я подаю в порядке расширения звукоряда: *a-h-c′*; *g(gis) + a-h-c′*; *e + a-h-c′* и *e-g(gis) + a-h-c′*. (Все эти звукоряды, как уже говорилось, присущи восточным и западным культовым песнопениям.)

Ритмическая сторона и словесное содержание этих песен не всегда указывают на их древнее происхождение, однако то же самое можно сказать и о пентатонных песнях. Оба мелодических стиля представлены образцами как давнего, так и новейшего происхождения.

Привычка петь в определенных звукорядах переживает древние ритмические формы, давние интересы и обстановку, которые обусловили содержание песен. [...] В порядке исключения я процитирую полный текст одной несомненно архаичной веснянки, которую записал М. Гайдай в 1924 году в селе Липники на Волынском Полесье (Коростенский округ) [...] Ее пела 80-летняя женщина. О древности этой веснянки говорит ее содержание:

Ой, будь, весна, будь красна, ой, що ти нам винесла?
Винесла, винесла три користі-радості.
Винесла,
Одная користь — оратнічок, другая користь — бортнічок,
Другая користь — бортнічок, трейтя користь — пастушок.
Оратнічок гукне в полі: «Роді, боже, житечко!»
Бортнічок стукне в полі: «Сади, боже пчолочка на новеє літочко!»
Пастушок гукне в ліесі: «Да пасі, боже, стадочок на новеє літечко!»[4]

---

[1] Ф. Истомин — С. Ляпунов. Песни русского народа в губ. Вологодской, Вятской и Костромской. СПб., 1899, с. 56, 65, 73, 11, 12, 16.

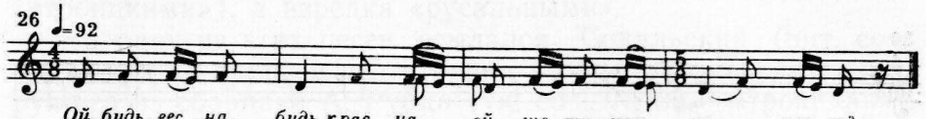
[2] Н. Римский-Корсаков. Сборник русских народных песен (1-е изд., 1877), № 50 и 51. (Сокальский считал троицкие песни до такой степени архаичными, что, ссылаясь на одну из них, [...] доказывал приоритет пентатоники.)

[3] Львов — Прач. Собрание народных русских песен, изд. 4-е. СПб, 1896, № 122.

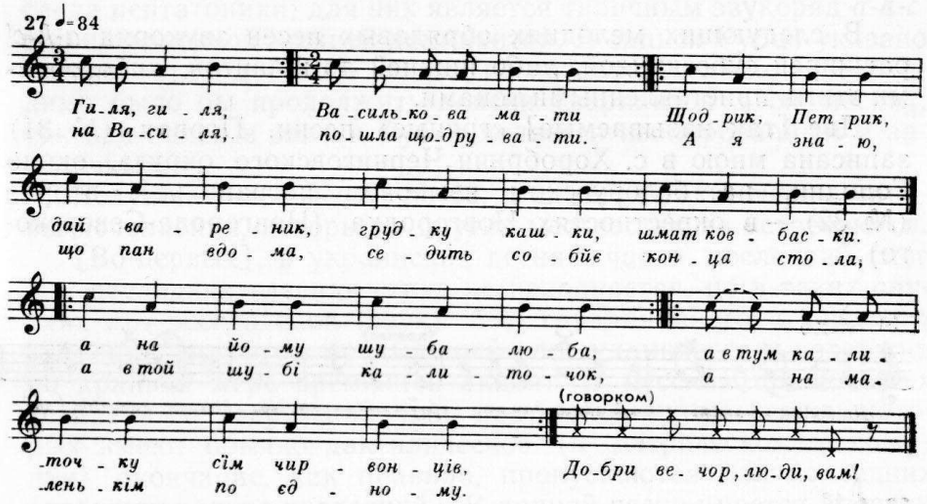
Там же, № 7; Римский-Корсаков, ук. соч., № 62.

Л. Каруновская. Несколько песен Костромской губ.— «Музыкальная этнография», сб. под ред. Н. Финдейзена. Л., изд. Комиссии по изучению нар. музыки при Гос. географич. обществе, 1926, № 10.

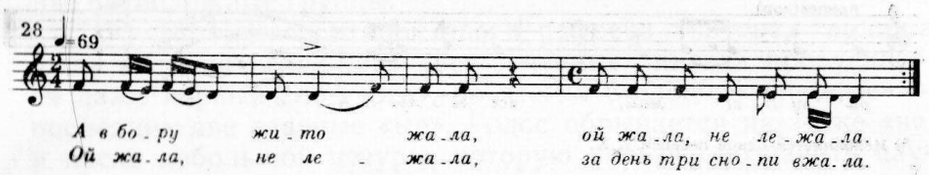
[4] Нотные примеры взяты отчасти из печатных источников, отчасти же здесь впервые публикуются материалы экспедиций Исторической кафедры Украинской АН в Волынское Полесье (№ 26, 27, 28) и материалы Кабинета музыкальной этнографии АН (№ 31—35, 37, 39, 40, 44).



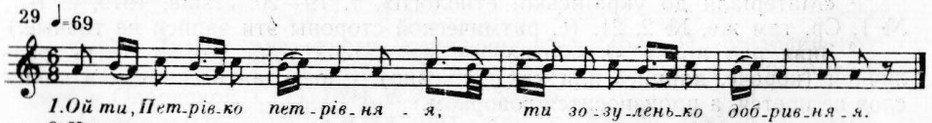
«Щедривка», записанная мною в с. Коростень:



Жнивная песня, записанная М. Гайдаем в с. Липники на Волыни:



«Петривка» — так называются сезонные песни, исполняемые во время петровского поста. [...] По моим наблюдениям, на правобережной и отчасти на левобережной Украине «петривки» исполняются на те же напевы, что и купальские песни. (Данную мелодию записал М. Гайдай в селе Калиновка, Житомирской области):



Свадебная песня с. Прохори, бывш. Борзенского уезда[1]:

30

Кла - ди, кла - ди, Ма - ру - сеч - ко, бі - лу ру - ку на за - ру -

-ку, по - ло - жи - ла бі - лу ру - ку на за - ру - ку.

В следующих мелодиях обрядовых песен звукоряд *a-h-c'* расширен субсекундой, либо нижней доминантой, либо обоими этими приставленными тонами.

Две [так называемые] «гряные» песни. Первая (№ 31) записана мною в с. Хоробричи Черниговского округа, около Городни, на белорусском языковом пограничье[2], вторая (№ 32) — в окрестностях Новгородка (Новгорода-Северского).

31 ♪=110 (припев)

Да бу - ла в мат - кі да й ад - на дач - ка, гроўм - ка, го - лас - на, зем - ля сто - гніе - (ла).

32 ♪=48 (соло)

Ой за - вйом вен - кі да на все свят - кі,

припев (хор) Гу!

ой лу гі май, все зе - льо - н' о - о. *)

*) Исполняется одной певицей. К.К.

«Гряные» песни поют и в северной части бывшей Черниговской губернии на «зеленые праздники»[3] во время обряда, который называется «проводы русалок». Это название, однако, употребляют не во всех селах той полосы, где существуют

[1] «Матеріали до української етнології», т. 19—20. Львів, 1919, с. 101, № 1. Ср. там же, № 2, 21. (С ритмической стороны эти записи не точные.)

[2] Знак над нотой *ля* обозначает, что длина тона может быть различной (короче, длиннее или как написано). Слог «ла» в скобках в конце слов не поется, а произносится говорком.

[3] Украинское название «зелені свята» (зеленые святки) соответствует русскому «троицыну дню», или «семику».— *Прим. сост.*

указанные песни; во многих селах их называют «троєцькими» [«троицкими»], а изредка «русальными».

На одну из этих песен ссылался Сокальский (цит. соч., с. 52) как на образец пентатоники в обрядовых песнях, цитируя его из сборника А. Рубца (ук. соч., № 50,— «троицкая»). Слова этой песни «Зав'ю вінки та на святки» — те же, что и в «гряной» песне (см. пример № 32). Но в то же время ни в одной из песен данного рода, которые я записал или слышал в разных селах Черниговского и Глуховского округов, нет ни следа пентатоники; для них является типичным звукоряд *a-h-c'* с приставленной нижней доминантой. В записи Рубца указано только «Стародубского уезда», но названия села нет. Необходимо было бы продолжить поиски [вариантов этой песни], так как напев в записи Рубца является изолированным и загадочным.

Вслушиваясь в песню № 32, я заметил такие черты манеры исполнения, которые в других местностях не встречаются.

[Во-первых], в украинских песнях часто последний слог или последняя гласная стиха не исполняется, но в таких случаях это всегда слог (звук) без традиционного словесного ударения; при этом предыдущий слог удлиняется и содержит по крайней мере временной акцент. В русских причитаниях (свадебных, рекрутских или над покойником), стихи которых имеют обычно дактилическое (в метрическом понимании) окончание, как правило, пропускаются два последних слога или только последний[1]. В данной песне имеется пропуск ударяемой гласной: то есть вместо «ой, луги маé» («маé— мой») — «ой луги май». Более того, этот пропуск находится не в конце строфы, но перед цезурой, которая делит припев на две пятисложные группы.

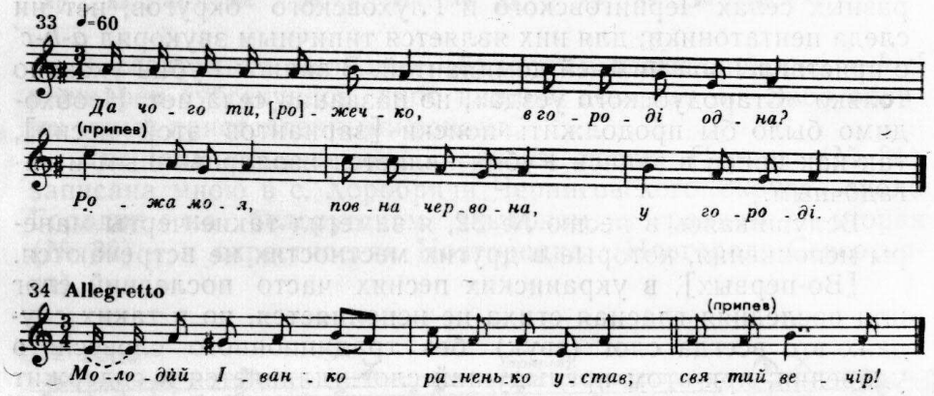
[Во-вторых], во второй части рефрена (которая должна была быть пятисложной) «все зельоные» иногда пропускается даже первый слог «все», но всегда в слове «зельоные» — последние две гласные «ые». Голос обрывается на звуке «н», и после небольшой цезуры, которую нельзя обозначить паузой, исполнительницы издают на удлиненном тоне звук «о» (= «ой»?). Далее следует обычная для северо-восточной Украины и Белоруссии так называемая «гуканка» («гу!»). Однако не все исполняют это «гу!». Одна из исполнительниц тянула далее предыдущее «о», не меняя тональной высоты еще неко-

[1] См. Труды муз.-этногр, комиссии, I, с. 157; II, мелодия № 72; Ф. Истомин — Г. Дютш. Песни русского народа в губ. Архангельской и Олонецкой. СПб, 1894, с. 79, 81, 85, 86.

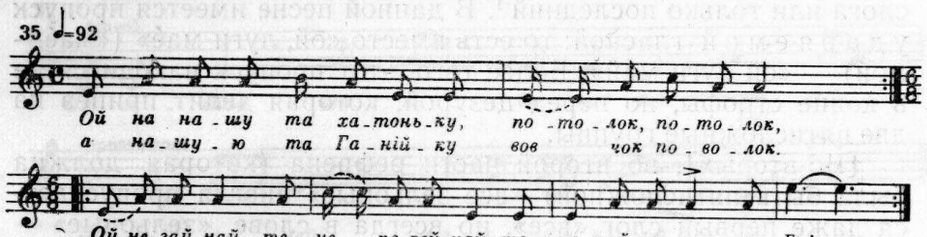
Истомин — Ляпунов, цит. соч., с. 82, 83; Труды муз.-этн. комиссии, II, № 70.[...]

торое время после того, как другие пели «гу!», а другая, отделившись от остальных, понижала голос на кварту вниз, исполняя все то же «о» [1].

Две колядки: первая (№ 33) записана мною в селе Змитнева Конотопского округа от 86-летней женщины, вторая (№ 34) — В. Коновалом в селе Кезя Черниговского округа:



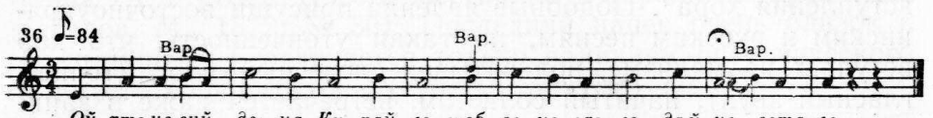
Свадебная песня, записанная М. Гайдаем в селе Понорницы Конотопского округа:

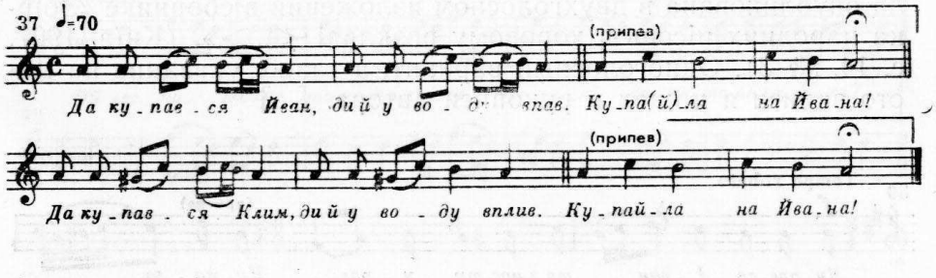


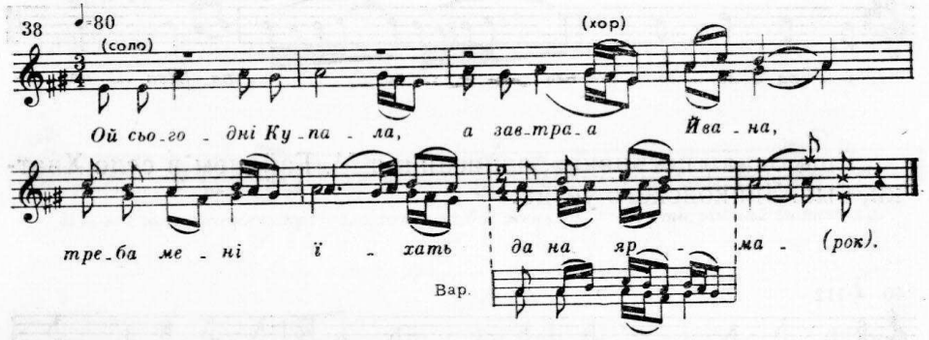
Три купальские песни: первая (№ 36) записана в 90-х годах в селе Пенязевичи, бывш. Радомышльского уезда [2]; вторая (№ 37) записана М. Гайдаем в селе Прохора, быв. Борзенского уезда, от 73-летней женщины; третья (№ 38) записана мною в селе Гречанная Гребля, быв. Пырятинского уезда:

[1] Высказанные мною замечания показывают, какое богатство и искусность можно найти в песнях с примитивным звукорядом, если рассматривать их как произведения, достойные тщательного анализа.

[2] К. Квітка. Українські нар. мелодії, «Етнографічний збірник», II. Київ, 1922, № 78.







Обычай петь [обрядовые песни] двух- или многоголосно не является, по-моему, древним [1], но я привожу здесь свою запись для того, чтобы показать, как архаичный звукоряд приспосабливается к новой манере хорового пения [2].

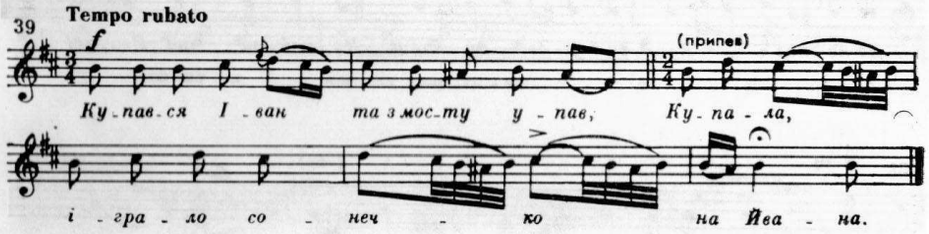
На нотном примере № 32 мы видели, как бедность тонального материала возмещается внесением в пение искусственных приемов. В данном примере (№ 38) мы наблюдаем «хитрость» другого рода — парадоксальный выбор момента для

[1] См. об этом в моей статье: «М. Лисенко, як збирач народних пісень»,— «Повідомлення Музично-етнографічного кабінету Укр. АН», № 1. К., 1923, с. 5 и д.

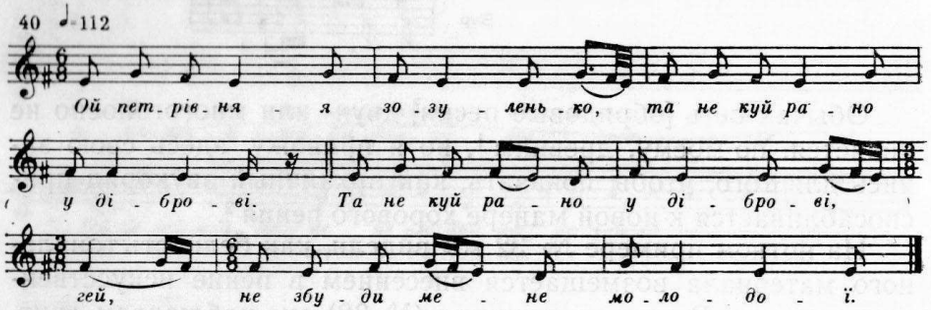
[2] «Зачинальница», когда вступает хор, исполняет нижний голос вместе со всеми остальными. Верхний же голос исполняет («выводит») только одна девушка. Нота-крестик в последнем такте обозначает звук выкрика, высота которого определена приблизительно. Последний слог строфы не поется, но выговаривается коротко и еле слышно. На этот напев в Гр. Гребле исполняют также «петривки».

вступления хора[1]. Подобные явления присущи восточноукраинским и русским песням, но такая утонченность, что хор вступает на мелизме, подхватывая словесный слог (точнее, гласный звук), начатый солистом, встречается даже в записях русских песен очень редко, как исключение[2].

Купальскую песню (№ 39) записал Н. В. Лысенко в 1878 году в селе Галичское, быв. Кременчугского уезда. Песня была опубликована в двухголосном изложении в сборнике «Збірка народних пісень в хоровому розкладі <...>», (Київ, 1907, с. 14, № 3). Одноголосный вариант, а также указание на место записи я нашел в рукописи автора. [...]



Еще одна «петривка», записанная М. Гайдаем в селе Хватки, быв. Зинковского уезда:

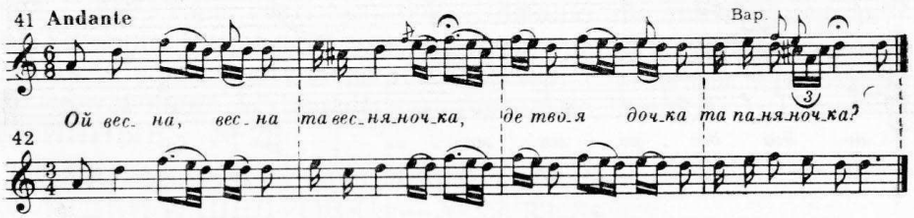


Две веснянки: первая — в записи Лысенко из села Борисполя, быв. Переяславского уезда («Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край», т. 3. СПб., 1872, с. 113), вторая — в записи А. Рубца из быв. Остерского

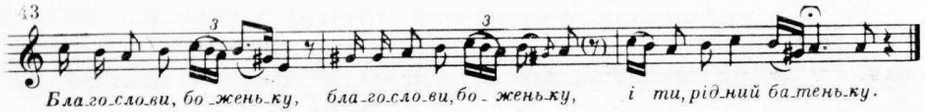
[1] См. записи Листопадова в II т. Трудов Муз.-этногр. комиссии, № 2, 7, 9, 10 и № 3 из песен донских украинцев.

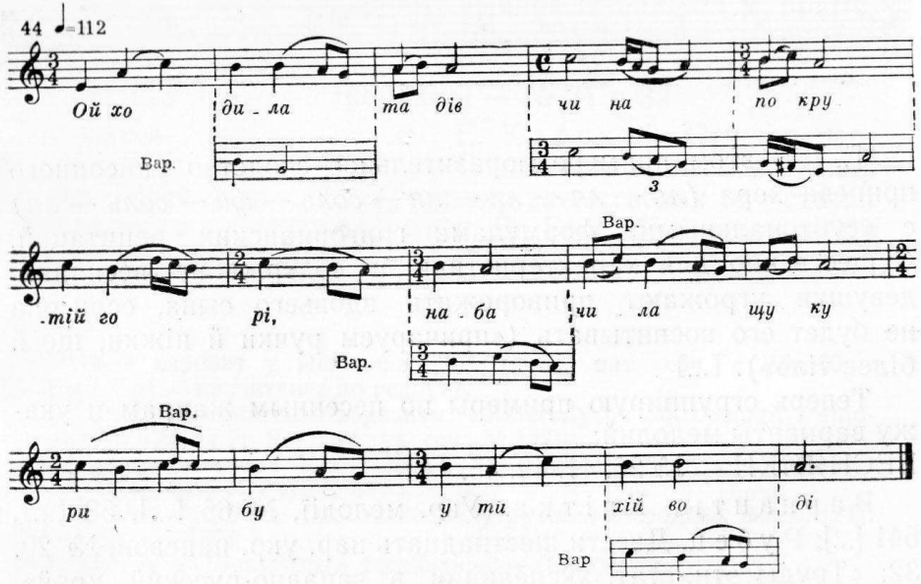
[2] Н. Лопатин — В. Прокунин. Сборник русских народных песен. СПб, 1889, ч. II, № 51.

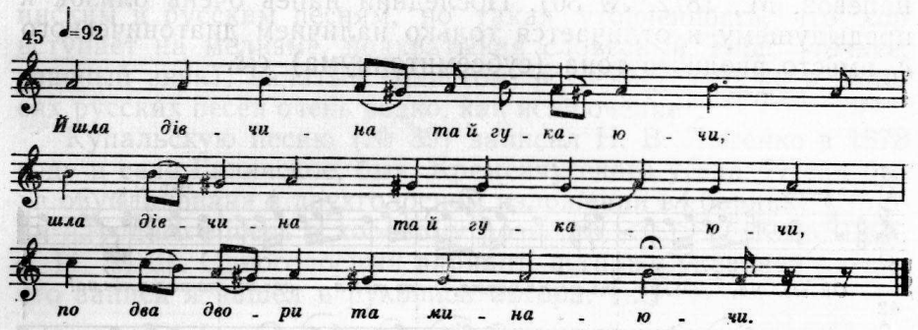
уезда (А. Рубец. Двести шестнадцать народных украинских напевов. М., 1872, № 30). Последний напев очень близок к предыдущему и отличается только наличием диатонического *c*, вместо вводного тона (субсемитониума) *cis*.



Три свадебные песни:

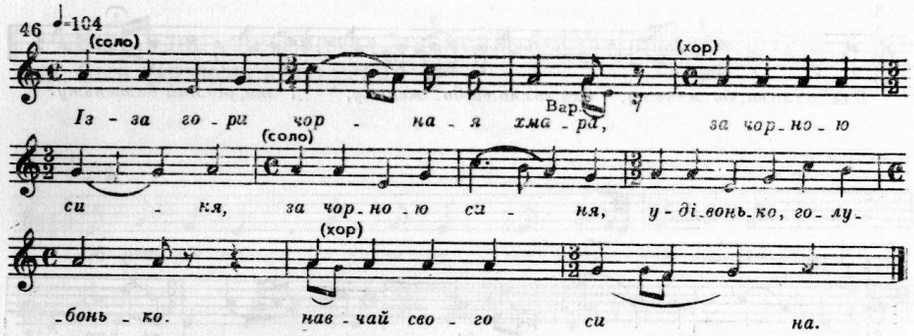






№ 43 из села Порша, быв. Львовского уезда («Етнографічний збірник НТШ», т. 21. Львів, 1906, № 35); две следующие песни записаны мною: № 44 в селе Желтой, быв. Верхне-Днепровского уезда, Екатеринославской губ., и № 45 в селе Губском, возле Любен (Квітка. Укр. нар. мелодії, № 119).

Веснянка того же села:



[...] В этом примере поразительное сходство унисонного припева хора *(ля — ля — ля — ля — соль — фа — соль — ля)* с «субтональными» формулами григорианских рецитаций. Существенно для характеристики и содержание веснянки: девушки угрожают приворожить вдовьего сына, если она не будет его воспитывать («причаруем ручки й ніжки, ще й білеє тіло»). [...]

Теперь сгруппирую примеры по песенным жанрам и укажу варианты мелодий:

ВЕСНЯНКИ — № 26, 41, 42, 45.

Варианты: Квітка. Укр. мелодії, № 66 [...], 58 [...], 641 [...]; Рубец. Двести шестнадцать нар. укр. напевов, № 29, 32; «Труды этн.-стат. экспедиции в западно-русский край», т. III, с. 113, 121, 126, 132, 133, 144 и 152; Лисенко. Молодощі <...>, ч. I, № 14, 25.

СВАДЕБНЫЕ — № 30, 35, 43, 44, 45

Варианты: «Етнографічний збірник НТШ», т. XIX, № 13—17[1] Квітка. Укр. мелодії, № 120, 121, 122[2]. Пентатоника в современных украинских свадебных песнях почти не встречается, единственная песня, пентатонического характера — Квітка, цит. соч., 662. — была записана в центральной Украине. Ранее пентатонические мелодии в свадебных песнях были записаны только на Покутье, [Западная Украина], где пентатоника встречается значительно чаще.

ЖНИВНЫЕ — № 28

Вариант: Квітка, цит. соч., № 93.

КОЛЯДКИ И ЩЕДРОВКИ — № 27, 33, 34

Варианты: К. Поліщук — М. Остапович. Збірник найкращих українських пісень, вип. IV. Київ, 1913, № 23[3]. Своим содержанием («там овечки покотились, а ягнички народились»[4]) она переносит нас в те далекие времена, когда использовалась магия и инкантация[5] с целью увеличения плодовитости скота. Тождественна своим мелодическим рисунком (а ритмическим — вероятно, более древняя) мелодия щедровки, хотя записана с текстом христианско-апокрифической темы [...]; Квітка, цит. соч. № 187 [...]

КУПАЛЬСКИЕ И ПЕТРОВСКИЕ — № 36, 37, 38, 39, 40

Варианты: Квітка, ук. соч., № 79, 80; А. Конощенко. Українські пісні з нотами, I, Одеса, 1900, № 39. [...] Здесь следует отметить, что чистый звукоряд *a-h-c′* встречается и в латышских песнях, связанных с праздником «лиго», который соответствует нашему празднику «Ивана Купала». См. примеры, цитированные в работе В. Петра «О мелодическом складе арийской песни», № 49 и 50.

РУСАЛЬНЫЕ (гряные, троицкие) — № 31 и 32

Белорусский вариант: см. Е. Карский. Отчет о первом присуждении премии П. Н. Батюшкова, «Записки Акад. Наук по филол. отд.», IV, I; пример заимствован из статьи Й. Шидловского, опубликованной Л. Голембёвским в книге

---

[1] Русский вариант у Истомина — Ляпунова, цит. соч., с. 59—60 — свадебная; с. 81 — причитание по рекруту.

[2] Польский и хорватский варианты: «Materialy do antropologii i etnografii», t. 9, s. 126, № 2; Kuhač, ук. соч., № 1224.

[3] Эта мелодия стала популярной благодаря хоровой аранжировке Леонтовича (знаменитый «Щедрик»).

[4] Ср. А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных песен, т. II, разд. 4. Варшава, 1887.

[5] Инкантация — магическое заклинание. — *Прим. сост.*

«Lud polski <...>»,Warszawa, 1830. К этим материалам можно присоединить еще крестильную песню, записанную на Холмщине Сенчиком — «Матеріали до укр. етнології НТШ», т. XVI, № 40 — и белорусскую волочебную песню — см. «Zbiór wiadomości do antropologii krajowej», t. 18. Kraków, 1895, № 29.

Преимущественно критический характер настоящей работы не требует от меня отбора мелодий того жанра, на который не ссылаются в своих работах Сокальский и Фаминцын, но в котором — не без оснований — Ф. Торрефранка искал характерные черты наиболее примитивной мелодики, а именно— колыбельных песен. К наиболее архаичным жанрам следует отнести также причитания по покойнику. Выше (с. 262) упоминалось русское причитание из Костромской губ., мелодическая основа которого—*a-h-c'*. Пример украинского причитания [того же типа] — см. O. Kolberg. Chełmskie, t. I. Kraków, 1890, № 36.

Можно было бы привести немало мелодий обрядовых песен, которые построены на звукоряде в объеме малой терции и с последовательностью интервалов — полутон — тон (тип *fis-g-a)* или ограничиваются всего лишь двумя ступенями с интервалом целого тона, либо имеют в своей основе такой бихордный ряд.

*

Если отбросить принцип сужения звукорядов и «выкраивания» более тесных рядов из уже найденных широких, то теория приоритета квартовых и квинтовых интервалов не в состоянии объяснить происхождение этих [мелодических] примитивов, построенных на архаическом звукоряде *a-h-c',* этногеографическое распространение которого не меньшее, чем пентатоники, и который не менее архаичен. Эта теория кажется убедительной в трудах Гельмгольца и Сокальского только потому, что они, ссылаясь на этнографический материал, полностью игнорировали мелодии с узким объемом. (О том, что такие мелодии были уже опубликованы до выхода в свет трактата Гельмгольца, речь была выше.) То, что Сокальский, развивая теорию Гельмгольца на восточнославянском материале, игнорировал цитированные в нашей работе мелодические типы, можно объяснить отчасти недостаточным знакомством его с соответствующей литературой[1], а отчасти тем, что сам

[1] В то время были уже опубликованы мелодии, построенные на звукоряде секунды («щедривка» в «Трудах этнограф.-статистической экспедиции», т. III, с. 445), малой терции (веснянка, там же, с. 113 и далее), большой терции («щедривка», там же, с. 459). Об этом я уже писал в своей статье «М. Лисенко, як збирач народних пісень», с. 16 («Повідомлення Музично-етнографічного кабінету Укр. АН.», № 1. Київ, 1923).

Сокальский в своей деятельности собирателя песен не уделял достаточного внимания мелодическим примитивам. [...] И когда Сокальский ссылается, например, на троицкую песню пентатонного характера, минуя указанные нами выше те же песни с основой *a-h-c',* которые уже в 1887 году были известны из сборника Римского-Корсакова (№ 50 и 51), то это объяснимо, вероятно, тем, что Сокальский не пользовался еще этим сборником[1]. [...] Игнорирование же этих примеров со стороны Фаминцына, который пользовался сборником Римского-Корсакова, свидетельствует, по-видимому, о том, что он отбирал только те примеры, которые подтверждали бы воспринятую им [заранее] теорию.

Во всяком случае, надо признать, что во времена Сокальского и Фаминцына таких [мелодических] примитивов [...] было опубликовано очень мало и что надо было обладать большой долей скептицизма, чтобы противопоставить их пентатоническим примерам и письменным памятникам, а также тем обобщениям, которые существовали в тогдашней западноевропейской музыковедческой литературе.

Теперь, как показывает собранный в настоящей работе материал, назрела необходимость пересмотреть [существующие теории]. Количество приведенных здесь мелодий в объеме меньшем, чем кварта, и с полутонным интервалом в значительной мере превосходит известное количество пентатонных мелодий или предположительно отнесенных к пентатонному архетипу, на котором базировались Сокальский и Фаминцын, считая его достаточным, чтобы убедиться в приоритете пентатоники. Кроме того, функция приведенных здесь песен не дает никаких оснований считать их более поздними, чем те, на которые ссылались Сокальский и Фаминцын.

Следовательно, я считаю, что мы не можем какой-либо ясно очерченный период прошлого отдать в «исключительное владение» пентатонике, но должны признать мелодические типы с наименьшим тональным объемом древнейшими, даже если для них нехарактерны — как для пентатоники — скачки [на кварту]или пропуски какой-либо диатонической ступени. Это, разумеется, не значит, что все произведения с узким тональным объемом возникли в далеком прошлом.

Хотя мы не намерены в универсальном объеме решать затронутую нами проблему, [...] но из высказанных здесь мыслей можно сделать такие выводы:

[1] П. Сокальский воспользовался сборником Римского-Корсакова во второй части своего труда. Впоследствии Квитка свою ошибку заметил и оговорил ее в своей следующей статье: «Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського». (См. с. 300 настоящего издания). — *Прим. сост.*

во-первых, если в универсальном исследовании письменных музыкальных памятников и фольклора народов всего мира или тех народов, которые в культурном отношении стоят ближе к нам, искать подтверждения приоритета пентатоники у восточных славян, то мы там этого не находим;

во-вторых, если в исследовании народной музыки восточных славян пытаться найти новые аргументы в пользу этого приоритета в универсальном объеме или, по крайней мере, в рамках близких групп народов, то такие попытки окажутся безрезультатными.

Ангемитонная пентатоника занимала существенное место в истории музыкального развития русского и украинского народов; на это указывают как яркие примеры пентатоники, так и ее следы в большом количестве мелодий. Но основанная на акустических данных гипотеза о приоритете этой системы наталкивается при исследовании восточнославянских и особенно украинских [мелодических] примитивов на новые противоречия. Нет никаких оснований, кроме теоретически-умозрительных, для уверенности, что первоначальной стадией у восточных славян была стадия исключительного господства тех звукорядов, для которых характерны пропуски одной или двух ступеней (в зависимости от амбитуса мелодии).

Наоборот, поэтическое содержание, обрядовая и бытовая роль тех памятников русского и украинского народного творчества, которые в своих мелодиях не имеют этого характерного признака и примитивизм которых с музыкальной стороны проявляется в предельной узости амбитуса (меньше, чем кварта), доказывают, что олиготонные типы (независимо от того, отсутствует ли в них полутонный интервал или нет, например, *c-d, c-d-e* или *a-h-c', e-f-g)* не позднего происхождения. Следовательно, мы должны предположить, что указанные типы [звукорядов] существовали параллельно и были синхроническими (то есть существовали одновременно.— *В. Г.)* с низшими типами ангемитонного характера. В то же время ничто не противоречит и предположению, что данные типы могли быть древнее, чем ангемитонные.

Комментарии

* Статья «Первобытные звукоряды» («Первісні тоноряди») была впервые напечатана в 1926 г. на украинском языке в журнале «Первісне громадянство і його пережитки на Україні» (вип. 3, Київ, 1926, с. 29—84). Ее первоначальное название — «Критика приоритета ангемитонной пентатоники» — было по настоянию редакции журнала изменено. В то время, когда писалась эта работа, Квитка только предполагал, что исследуемые им олиготонные звукоряды являются основой не менее древних ладовых систем, чем пентатоника. Поэтому, вероятно, название статьи «Первобытные звукоряды» казалось ему слишком категорическим и преждевременным.

Однако сегодня, при существующем состоянии изучения ранней стадии музыкального мышления, предположение Квитки о существовании древних диатонических трихордных ладовых систем полностью подтвердилось (об этом речь ниже). Учитывая это обстоятельство, а также существование ссылок в литературе на украинскую статью Квитки, мы сохранили это название и в нашем русском переиздании.

«Первобытные звукоряды» — наиболее крупное по объему исследование Квитки, которое было опубликовано при его жизни. По своему значению — это первая и единственная попытка подвергнуть всестороннему и критическому пересмотру теорию исторического приоритета пентатоники, считавшуюся тогда неопровержимой и универсальной. Хотя до ее появления были известны отдельные критические высказывания (на них ссылается Квитка в своей работе), однако ни до, ни после Квитки эта проблема не была никем поставлена на столь широкую теоретическую и фактологическую основу.

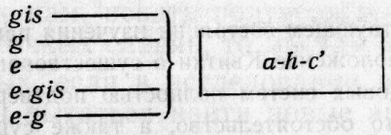
Работу можно разделить на две главные части. В первой Квитка, с присущим ему умением обнаруживать слабые места и противоречия в теоретических построениях и гипотезах, подвергает детальному анализу все доводы в пользу критикуемой им теории, сопоставляя их с другими и между собой. В результате он находит эти доводы не только малоубедительными, но и зачастую несостоятельными. В центре критики — стремление ряда ученых считать теорию приоритета пентатоники универсальной, а пентатонику — единственной древнейшей стадией развития музыкального мышления.

Внушительным является диапазон охвата литературы (свыше ста наименований), в той или иной мере затрагивающей исследуемый им вопрос. Критика высказываний авторитетнейших музыковедов того времени свидетельствует о большой эрудиции Квитки. Кроме того, он первый в истории исследования архаических музыкальных явлений обращает внимание на би- и трихордные мелодии детских песен, опровергая тем самым утверждения тех, кто, используя онто-филогенетические сопоставления в целях реконструкции первобытного музыкального мышления, утверждал, что якобы детские песни исключительно пентатонные.

Во второй части Квитка выдвигает свои контраргументы. Они сводятся к тому, что как в древней письменной (культовой) музыке Востока и Запада, так и в народном песнетворчестве восточных славян (преимущественно украинцев) издавна существовали и существуют непентатонные ладовые системы, построенные на олиготонных диатонических рядах в объеме терции. Звукоряд с последовательностью тонов *a-h-c'* (Квитка ограничивается исключительно этим типом, но упоминает и о других) не мог образоваться ни из пентатоники (или из бесполутонового квартового костяка), ни из какой-либо другой, более совершенной системы, он является вполне самостоятельной, жизнеспособной и древней ладовой системой.

Внутренняя организация тонов и их функциональная связь в этой системе в корне отличаются от пентатоники. В процессе эволюции

ряд *a-h-c'* становится ядром более сложной системы, звукоряд которой снизу расширяется дополнительными тонами:



Квитка считал, что мелодии, построенные на этих звукорядах, не менее древние, чем ангемитонные примитивы или пентатоника; они могли существовать одновременно, хотя не исключено, что и раньше.

Для доказательства своей гипотезы Квитка ссылается на огромное количество музыкальных примеров (свыше пятидесяти) как из культовой музыки Востока и Запада, так и украинской (отчасти русской и белорусской) народной музыки.

*

Работа Квитки, не имеющая себе равной в музыковедческой литературе, осталась неизвестной за пределами Советского Союза, а большинство советских музыковедов проявило к ней полное равнодушие. Тем не менее «Первобытные звукоряды» — поворотный пункт в области исследования древнейших ладовых систем, как с точки зрения методологии, так и критического охвата материала. Это — выдающееся достижение мировой науки, предвосхитившее на тридцать с лишним лет развитие научной мысли в странах Европы. Судя по опубликованным до сих пор материалам, выводы, сделанные Квиткой, нашли в них полное подтверждение.

В отличие от Квитки, который, обнаружив несостоятельность теории приоритета пентатоники, отказался от этого априорного постулата и был, таким образом, свободен в выборе путей исследования, путь западноевропейских музыковедов к открытию олиготонной диатонической системы в пределах терции (в том числе и типа *a-h-c'*) шел через исследование мелодий, построенных на незаполненных и бесполутоновых звукорядах в пределах кварты (например, *c-f*, *c-d-f* или *c-es-f*). Именно в этих ангемитонных примитивах они усматривали допентатонные («протопентатонные») ладовые системы, которые должны были служить подтверждением приоритета пентатоники. Эволюционная схема музыкального мышления была разработана акустическими и другими спекулятивными методами заранее:

c-f	→	*c-d-f*	→	*c-d-f-g*	→	*c-d-f-g-a* ...
первая стадия		вторая стадия		третья стадия		четвертая стадия и т. д.

Музыковедам оставалось только найти музыкальные примеры, подтверждающие эту схему.

В процессе накапливания материала были обнаружены звукоряды в объеме секунды и терции, например *a-h*, *a-c'*, *a-h-c'*. Втиснуть их в рамки созданной схемы, предполагающей квартовое мышление и бесполутоновый ряд, оказалось невозможным. При классификации этого материала были выделены два класса звукорядов: диатонические и незаполненные. Первым

осуществил эту классификацию немецкий музыковед В. Виора [1]. В зависимости от количества тонов в звукоряде ряды первого класса назывались би-, три- или тетрахордами, ряды второго класса — би-, три- или тетратониками [2]. Оба класса звукорядов рассматривались Виорой как допентатонные и генетически сродные, что ничем не обосновано и весьма сомнительно.

Ошибку Виоры частично исправил другой западногерманский музыковед В. Зуппан, исследуя уже исключительно диатонические олиготонные системы[3]. Но, соглашаясь с мнением Сабольчи[4], что рассматриваемые им системы наравне с ангемитонными примитивами древнее, чем пентатоника, то есть что они «протопентатонны», он по существу снова смешал генетически различные типы звукорядов. Сознавая, по-видимому, несостоятельность такой гипотезы, Зуппан воздержался от прямого утверждения этого (с. 354—355).

И только словацкий музыковед А. Эльшекова, полностью отказавшись от априорного постулата об историческом и универсальном приоритете пентатоники, в своей статье «Древние структурные формы [ладовых систем. — *В. Г.*] в славянской народной музыке»[5] вполне обоснованно считает мелодии, построенные на би-, три- и тетрахордных звукорядах, реликтами древнейшей стадии музыкальной культуры славян.

Так, идя столь сложным и противоречивым путем, зарубежные музыковеды наконец-то подошли вплотную к исследованию тех первобытных звукорядов, которые были сорок лет тому назад открыты и тщательно изучены К. Квиткой.

Среди советских музыковедов только незначительная часть (например, Т. Попова, В. Елатов и некоторые другие) без предубеждений включила в область своих исследований би- и трихордные (терцовые) ладовые системы[6]. В основном же отживающая свой век универсальная теория

---

[1] W. Wiora. Älter als die Pentatonik. — Studia memoriae Belae Bartók sacra, 2 ed. Budapest, 1957, S. 185—208.

[2] Эта классификация осуществлена по чисто формальным признакам. Определяющим было наличие ходов или скачков в звукоряде, независимо от функциональной связи отдельных тонов в мелодии. Вследствие этого звукоряды *d'-c'-a* (при тонике *a*) и *d'-h-g* (тоника *g*) были определены как тритоники, а звукоряды *e'-d'-c'-a* (тоника *a*) и *b-a-g-d* (тоника *g*) — как тетратоники, хотя в действительности первый и третий звукоряды ангемитонные, второй — квинтаккордовый (терцовый), а четвертый — трихорд с субквартой.

[3] W. Suppan. Bi- bis tetrachordische Tonreihen im Volkslied deutscher Sprachinseln Süd- und Osteuropas, «Studia musicologica», t. 3. Budapest, 1962, S. 329—356.

[4] B. Szabolcsi. Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1958, S. 9—28.

[5] A. Elscheková. Strukturelle Frühformen slavischer Volksmusik. — Anfänge der slavischen Musik. Bratislava, 1966, s. 147—164.

[6] Т. В. Попова. Русское народное музыкальное творчество, вып. I. М., 1955, с. 179—186; В. И. Елатов. Ладовые основы белорусской народной музыки. Минск, 1964, с. 18—68.

приоритета пентатоники продолжает жить на страницах музыковедческих трактатов, учебников по теории и истории музыки[1]. Одной из последних попыток реставрации этой теории в эволюционном аспекте можно считать доклад В. М. Беляева, прочитанный на Международном конгрессе фольклористов в Чехословакии[2]. Развивая спекулятивную теорию Гельмгольца — Римана, В. Беляев создал изящную схему эволюции звукорядов от тритоники до 17-тоновых рядов, но не подкрепил ее ни одним музыкальным примером.

---

[1] Р. И. Грубер. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 1. М.—Л., 1941; А. С. Оголевец. Введение в современное музыкальное мышление. М.—Л., 1946; Ю. Н. Тюлин. Учение о гармонии, изд. 3.. М., 1966; Л. Кулаковский. Песня, ее язык, структура, судьбы. М., 1962, и мн. др.

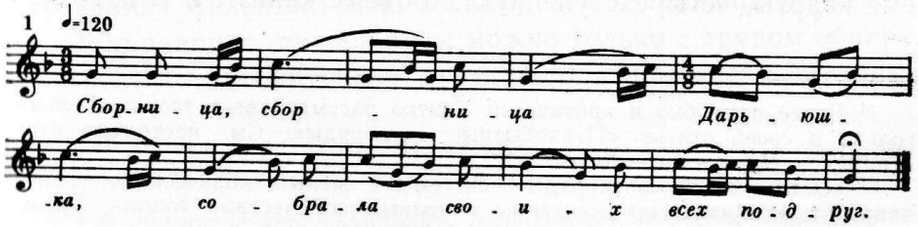
[2] V. Belaiev. The Formation of Folk Modal Systems, «Journal of the International Folk Music Council», vol. 15. London, 1963, p. 4—8.

ПЕНТАТОНИКА У СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ *

Происхождение и распространение пятиступенного бесполутонного звукоряда — одна из важнейших проблем этномузыкологии.

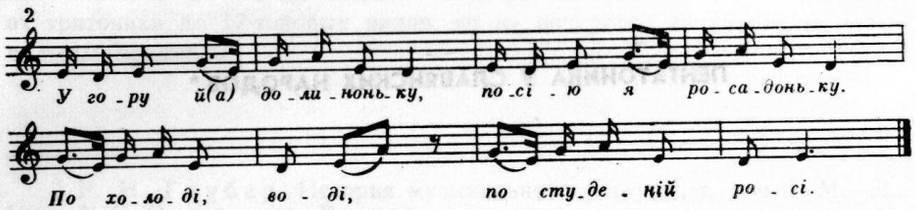
Название «китайская» гамма, применяемое обыкновенно для данного звукоряда, неоправданно, так как оно вызывает представление, якобы данная система, где бы она ни появилась, китайского происхождения, что, однако, не соответствует действительности. Термин «ангемитонная пентатоника», который применяется в современном немецком музыкознании, можно считать приемлемым, если учитывать полную форму ангемитонной системы в том виде, в каком ее сначала обнаружили в мелодиях китайцев и кельтов Британских островов. [Пентатоника] в мелодиях этих столь отдаленных друг от друга народов отличается своим большим распространением, насколько это нам известно из музыкальных источников.

Изучая народную музыку славянских народов, мы не можем обойти молчанием те мелодии, которые, избегая полутонных интервалов, не используют весь пятиступенный звукоряд, но ограничиваются тремя тонами в объеме кварты (например, *c — d — f* или *d — f — g* [в обоих случаях] без *e*). Такова, например, русская свадебная песня быв. Орловской губернии, записанная Листопадовым:



[В другом случае] мелодия ограничивается четырьмя тонами в объеме квинты (*c — d — f — g* без *e*, *c — d — e — g* или

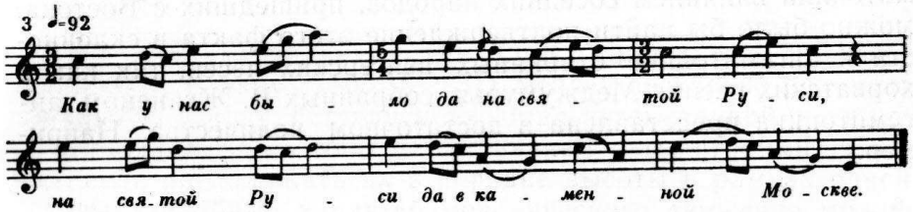
d — e — g — a без *f*). Пример — украинская мелодия, записанная Сенчиком в быв. Подлясье:



Подобные мелодии очень распространены. Можно найти аналогичные мелодии и вне славянской территории; Армас Лаунис собрал большое количество таковых среди лапландцев [народ саами.— *В. Г.*]. Наряду с этим существуют и такие ангемитонные звукоряды; *e—g—a—c′*; однако они представлены меньшим количеством мелодий. Если применить теорию Гельмгольца[1] к этим более примитивным типам [звукорядов], которых, кстати, он сам не знал, то они могут показаться «осколками» более полной, предшествовавшей им системы. Следовательно, эти типы могут считаться результатом дегенерации и регресса.

Именно сами мелодии, а не системы, живут и действительно развиваются в традиционной народной музыке. Изучение доступных наблюдению изменений в украинских народных мелодиях, известных нам в большом количестве вариантов, очень часто указывает на родство между олиготонными[2] и более широкими мелодиями. Если хотеть обозначить органическую связь олиготонных и политонных типов термином, который служил бы для генетической классификации, а не внушал бы идеи о регрессивности развития, то более подходящим было бы употребить термин «ангемитоника», а не «пентатоника» для системы в целом и, таким образом, различать в этой системе различные классы: трехступенную ангемитонику в объеме кварты, четырехступенную в объеме квинты и т. д.[3]. Следовательно, ангемитонная пентатоника, которая должна иметь объем не менее сексты (например, *c — d — e — g — a*), может быть только одним из подчиненных классов, хотя и наиболее совершенным. Можно допустить, что в некоторых случаях мелодия, ограниченная тремя или четырьмя тонами, явилась результатом регрессии, вследствие чего произошло сужение амбитуса, но сам термин должен быть нейтрален по отношению к этому вопросу и не внушать какой бы то ни было мысли об эволюции. Вообще ангемитонная система многообразна и полифилогенна[1], она является только теоретически-условным объединением реально существующих форм, многие из которых конвергентны[2]. Можно согласиться или не соглашаться с тем, что эта система была изобретена в Китае и просто всем предписана, но, во всяком случае, кажется мало вероятным, чтобы славяне заимствовали ее полностью и сразу, за исключением, быть может, области наиболее тесного соприкосновения русских с татарами Волжского бассейна, которые, кажется, сохранили ангемитонную пентатонику в еще более чистом виде, чем китайцы.

В качестве шедевра русской пентатоники я укажу здесь на необычную мелодию, записанную Пальчиковым в быв. Уфимской губернии:



Еще большее распространение получила ангемитоника у донских казаков. Но, напротив, она не встречается в такой мере в северных областях [европейской части России], в быв. губерниях Архангельской, Вологодской и Олонецкой.

У украинцев степной зоны можно только с трудом обнаружить следы ангемитоники; но украинцы западных и северных

---

[1] Более подробно и критически Квитка рассматривает теорию Гельмгольца в своей статье «Первобытные звукоряды». См. настоящее изд. стр. 217. — *Прим. сост.*

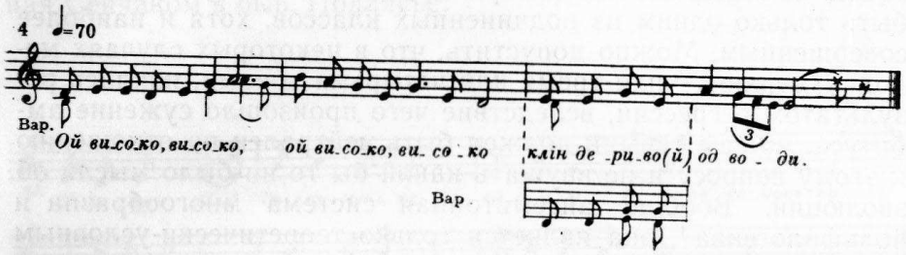
[2] «Олиготонные» звукоряды — системы с малым количеством тонов; напротив, «политонные» — системы с полным количеством тонов.— *Прим. сост.*

[3] В последнее время в западноевропейской музыковедческой литературе стали для данных классов ангемитоники пользоваться терминами В. Виоры: «тритоника» — ангемитоника в объеме кварты, «тетратоника» — ангемитоника в объеме квинты и т. д.— *Прим. сост.*

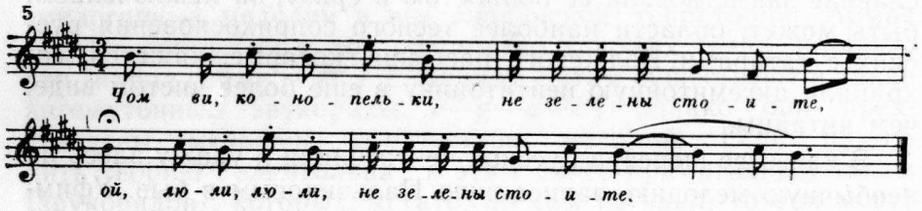
[1] В оригинале «polyphylétique», по-видимому, опечатка. Здесь Квитка имеет в виду многообразие форм разного происхождения, развивающихся в течение всего их существования.— *Прим. сост.*

[2] «Конвергентный» — сходный по форме и внешним признакам, но отличный по своему происхождению.— *Прим. сост.*

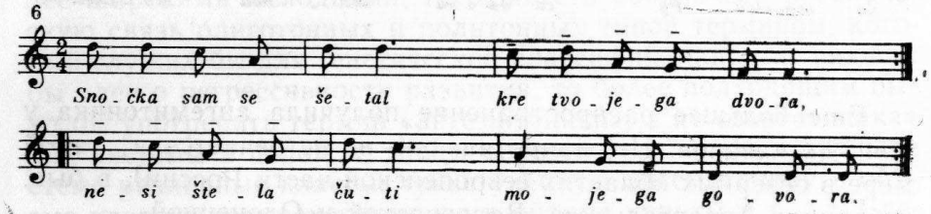
областей, наоборот, очень склонны к этому стилю. Такова, например, мелодия, записанная мною в Брестской области:



Напевы белорусских песен изданы крайне ограниченно, но все-таки мы нашли интересующий нас прекрасный пример в сборнике Радченко:



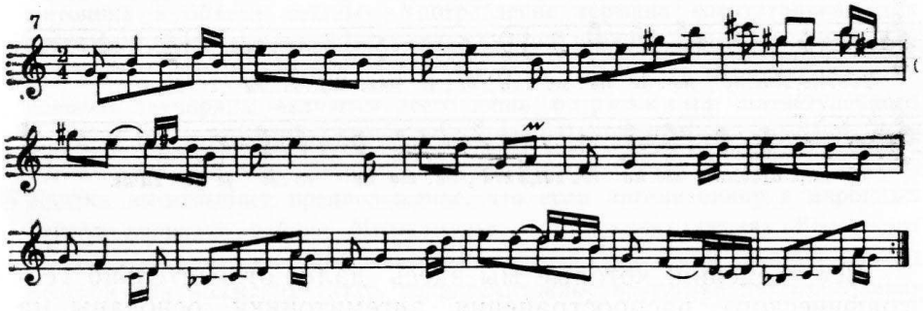
Если пытаться объяснить происхождение славянской ангемитоники влиянием соседних народов, пришедших с Востока, можно было бы найти подтверждение этого факта в склонности к ангемитонике старинных венгерских песен, так как в хорватских песнях Меджумурья, собранных В. Жганецом, ангемитоника представлена в достаточном количестве. Например:



Но в то же время у славян того же сербо-хорватского происхождения, живущих далее на юг и далеко от венгерского влияния, как и у балканских славян вообще, [пентатоника] встречается весьма редко.

Тем не менее мы не можем согласиться в целом с предположением, что азиатские кочевники принесли ангемитонику со своей родины и сохранили ее нетронутой в тех частях Европы, где они впоследствии поселились. Судя по известным нам образцам, ангемитоника не встречается у крымских татар.

В 1888—89 годах Фаминцын тщательно изучал остатки ангемитоники у западных славян и даже в мелодиях, которые не являются ангемитонными в целом, выделил и подчеркнул бесполутонные мелодические обороты. Именно на этой работе Полинский обосновал свои предположения относительно начальной стадии польской [народной] музыки. Новые наблюдения, касающиеся данного вопроса, сделал В. Петр, используя для этой цели сборники Кольберга. Чтобы дополнить то, что уже было сказано по данному вопросу, напомню только о существовании [в польском фольклоре], с одной стороны, мелодического примитива (колыбельная, которую я нашел в журнале «Wisła», 1895, с. 132), и этого изумительного произведения польского народного искусства, в котором особенно ярко выступает ангемитонический стиль, — с другой:



Эта инструментальная пьеса (O. Kolberg. Lud, t. 2, Sandomierskie. Kraków, 1865, № 231) меняет несколько раз свою тональную основу, оставаясь до конца ангемитонной, хотя использованные здесь тоны не составляют ангемитонный звукоряд, если расположить их в порядке высоты в рамках одной октавы. Подобный характер мелодического движения можно обнаружить и [в песнях] других славянских народов, например у чехов (Č. Holas. České národní písně a tance, d. 4. Praha, 1909, č. 110) и у лужицких сербов (A. Černý. Narodne hlosy lužiskoserbskich pěsni, d. 2, 1888, № 55; d. 3, 1894, № 21b, 33, 70).

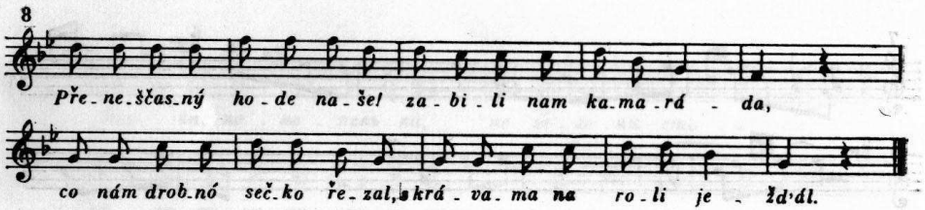
Но приведенная выше польская пьеса особенно выделяется богатством модуляций благодаря своему широкому амбитусу.

Мы располагаем в настоящее время значительно большим количеством фольклорного материала, чем некогда Фаминцын. В противовес его утверждению, якобы бесполутонная гамма совсем не встречается у чехов, В. Петр указал на две мелодии, построенные на той же, хотя и неполной, гамме. Со своей стороны я мог бы еще указать на подобные образцы из сборника Холаса (Č. Holas, цит. соч., I, № 79a, 243, 336, и III, № 169a).

В лужицко-сербских мелодиях Фаминцын не обнаружил чистой ангемитоники, так как он мог тогда пользоваться только сборниками Хаупта (Haupt) и Смолера. Однако в новейших сборниках таковые есть (A. Černý, ук. соч., т. 2, № 17, (46), 56; т. 3, № 67, 71, 130, 144,— ср. 47).

Но в общем эти чешские и лужицкие мелодии по своему характеру являются слишком современными. Поэтому наличие в них ангемитонных явлений следует рассматривать не как пережиток древних традиций, но как случайный результат музыкальной импровизации.

Фаминцын, заметил, что в моравском фольклоре сохранилось больше черт ангемитонного стиля, чем в чешском. В сборнике Бартоша—Яначека я нашел следующий пример:



Все сведения, которые мы здесь дали относительно географического распространения ангемитоники, основаны на сборниках песен, опубликованных до настоящего времени, но, как известно, в своем большинстве не преследующих этномузыкологических задач. Я также не мог воспользоваться уже собранным, но неопубликованным песенным материалом, за исключением украинского. Возможно, что более глубокое исследование детских мелодий, колыбельных и других древнейших по своему происхождению жанров, которые до сих пор не привлекли внимания фольклористов в такой степени, в какой они этого заслуживают, покажет живучесть ангемитонного стиля и в тех областях, где он до сих пор не был известен.

Комментарии

* «Пентатоника у славянских народов» — русский перевод научного сообщения, написанного Квиткой на французском языке под названием «Le système anémitonique pentatonique chez les peuples Slaves»[1] и напечатанного в Материалах Второго конгресса славянских этнографов и географов в Польше в 1927 году[1]. Сам Квитка не принимал участия в работе конгресса, его сообщение не было прочитано и не обсуждалось.

Выбор темы доклада был обусловлен тем, что Квитка как раз в это время работал над вопросами пентатоники в связи с критикой теории Сокальского. В этом же 1927 году он опубликовал статью «Ангемитонные примитивы и теория Сокальского»[2]. Таким образом, хотя доклад имеет информационный характер, он в то же время дополняет ряд положений, высказанных в упомянутой статье. Но, с другой стороны, в нем содержатся и очень важные теоретические и исторические соображения.

Это, во-первых, необходимость уточнения термина «пентатоника». Квитка предлагает для обозначения бесполутоновых ладовых систем термин «ангемитоника», к которому бы добавлялось обозначение объема звукоряда, и количества ступеней, например, «трехступенная ангемитоника в объеме кварты». Следовательно, то, что принято называть «пентатоникой», должно было бы обозначаться как «пятиступенная ангемитоника в объеме сексты». Употребление термина «пентатоника» для олиготонных бесполутоновых рядов Квитка считает неправомерным, так как такой термин указывает (ошибочно) на то, что эти короткие бесполутоновые звукоряды являются всего лишь отрезками пятиступенного ряда, а не самостоятельными системами. Все другие обозначения, как «китайская» или «шотландская» гамма, Квитка отвергал. Во-вторых, Квитка высказывает предположение, что если ангемитонику в народных песнях хорватов района Меджумурья и в русских песнях Волжского бассейна можно до некоторой степени считать следствием влияния музыки венгров или волжских татар, то ангемитонику в музыке других славянских народов нельзя объяснить заимствованием, она — явление самобытное.

В-третьих, говоря о необходимости более тщательного изучения ангемитоники как архаического явления, Квитка обращает внимание на наличие ангемитоники в детских и колыбельных песнях. Новейшие исследования подтвердили это предположение: ангемитоника встречается в детских песнях у многих народов мира[3].

*

В своем докладе Квитка последовательно пользуется термином «ангемитоника». Хотя этот термин, обозначающий класс бесполутонных ладовых систем, в нашем музыкознании не применяется[4], а сам Квитка в своих позднейших работах перестал им пользоваться в указанном выше смысле, мы сохранили его в русском переводе доклада.

---

[1] Дословный перевод — «Ангемитонно-пентатонная система у славянских народов».

[1] Pamiętnik II Zjazdu Słowiańskich geografów i entnografów w Polscl w r. 1927, t. 2. Kraków, 1930, s. 196—200.

[2] Статья напечатана в настоящем сборнике.

[3] W. Wiora. Älter als die Pentatonik. — Studia memoriae Belae Bartók sacra, ed. 2. Budapest, 1957, S. 194—197, 203, 205.

L. Bárdos. Natürliche Tonsysteme (Methode ihrer Messung), там же, с. 210, 224, 230.

[4] Вместо него принято употреблять термин «ангемитонная пентатоника» («ангемитонный звукоряд» или «пентатоника»).

АНГЕМИТОННЫЕ ПРИМИТИВЫ И ТЕОРИЯ СОКАЛЬСКОГО *

Термином «примитивный» называют обычно произведения, отличающиеся неумелостью, простотой, скудостью материала и [ограниченностью] технических средств, независимо от того, можно ли документально подтвердить принадлежность таких произведений к древним историческим стадиям, или они являются современными, но [их «примитивность»] обусловлена отсталостью народа или социальной группы, индивидуальной неодаренностью или неразвитостью, а иногда намеренной стилистической манерой их создателя. Разумеется, всякий раз, когда употребляется термин «примитивный», тот, кто пользуется им, не считает нужным выяснять, может ли данное произведение (или вообще род, к которому оно принадлежит) считаться образцом именно исторически первобытного творчества, или, может быть, это — проявление упадка или упрощения при заимствовании искусства от другого, более развитого народа или индивидуума. Но такого расчленения нельзя требовать ни в обыденном употреблении [этого термина], ни в научной литературе. [...] [Скажу только:] [...] надо постоянно помнить, что простота и скудость в современном творчестве не является непременно повторением или продолжением древнейшего примитивизма; упадок — не значит обязательно возвращение к давно отжившему, а упрощение при осваивании чужих достижений не всегда приводит к тому же, с чего начал народ или индивид, от которого заимствуется искусство вообще или отдельное произведение.

Отличить, что́ является первобытно-примитивным с точки зрения эволюционно-исторической, то есть «первичным», особенно трудно в области музыки, где мы не располагаем памятниками первобытной эпохи. Можно констатировать, что все музыковеды, которые высказались по поводу проблемы первобытной музыки и не воздержались от выводов, единодушно отметили в этой музыке скудость звукового материала. На этом и кончается их единодушие.

Скудость [примитивной музыки] может проявиться в узком объеме (амбитусе) мелодий, но в то же время некоторые

культурно отсталые народы вмещают в малый амбитус мелодии больше ступеней, чем мы, так как употребляют более мелкие интервалы. В другом случае амбитус может быть широким, тогда скудость звукового материала в сравнении с современными европейскими системами зависит, наоборот, от принципа построения мелодии по большим интервалам.

Из систем такого рода, изучаемых этномузыкологией, наиболее распространена и больше других привлекала к себе внимание ученых ангемитонная пентатоника (то есть бесполутоновая пятиступенность) — система, которая отличается от европейской, применяемой в современной музыкальной практике, не тем, что имеет какие-то принципиально иные интервалы [1], а тем, что из употребляемых у нас интервалов пропускается полутоновый, [вследствие чего получается] ограниченный ряд, например: $c — d — e — g — a — c'$.

Об универсальном приоритете какой-либо другой крупноинтервальной системы, кроме ангемитонно-пентатонической, в литературе не упоминается, но теория приоритета последней имела и до сих пор имеет своих авторитетных сторонников. П. Сокальский [2] (и независимо от него А. Фаминцын [3]) перенесли эту теорию с Запада на восточнославянскую почву, и здесь она была возведена в догму. Возражения [против основ этой теории] собраны в моей специальной статье [4].

*

Ангемитонно-пентатонические мелодии, даже в том случае, если они ограничиваются пятью тонами и ни один из них не удвоен октавой выше или ниже, должны иметь сравнительно широкий (для примитивных напевов) объем септимы ($d — e — g — a — c'$ или $A — c — d — e — g$) или, по крайней мере, сексты ($c — d — e — g — a$ или $g — a — c' — d' — e'$) [5]. На другие, более скудные [по звуковому материалу] типы ангемитоники не было обращено специального внимания, может быть, вследствие того, что бесполутоновая система обычно представлялась как созданная сразу по октавному принципу.

---

[1] Как, например, пятиступенная гамма оркестра «гамелан салендро» на острове Ява, состоящая из интервалов, каждый из которых больше, чем целый тон, но меньше, чем наша малая терция.

[2] П. П. Сокальский. Русская народная музыка, великорусская и малорусская <...>. Харьков, 1888.

[3] А. С. Фаминцын. Древняя индо-китайская гамма в Азии и Европе. СПб., 1889.

[4] К. Квітка. Первісні тоноряди, «Первісне громадянство і його пережитки на Україні», вип. 3. Київ, 1926, с. 29—84. (Работа Квитки публикуется в настоящем сборнике. См. с. 215—274. — *Сост.*).

[5] В этих обозначениях и далее везде буквы обозначают, разумеется, не абсолютную высоту, а последовательность интервалов в звукоряде, который может строиться на каком-либо ином тональном уровне.

По теории Гельмгольца о происхождении ангемитоники выходит, что пятиступенность была не окончанием ее формирования, а сразу готовой ее формой. За отличительный признак этой системы принимается именно принцип пятиступенности, и поэтому обычно употребляют просто термин «пентатоника» в смысле ангемитонной пентатоники. Вместо того, чтобы считать пятиступенность признаком одного из видов (хотя и наиболее законченного) общей системы ангемитонического рода мелодий, она (то есть пятиступенность) возведена до значения основного принципа. Исходя из этого, трех- и четырехступенные типы (с такой предвзятой точки зрения), по-видимому, следовало бы признать «дефектными». Может быть, целесообразнее было бы условиться, наоборот, употреблять термин «ангемитоника» для самого мелодического принципа вообще и дифференцировать ангемитонику, разделяя ее на трех-, четырех- и пятиступенную. Последнюю называть не «ангемитонной пентатоникой» (как теперь исключительно принято в немецкой музыковедческой литературе), но «пентатонной ангемитоникой», за исключением тех случаев, когда этот вид противопоставляется не диатонике, а другим пентатонным системам (например, салендро-системе[1] или диатонической пентатонике: $e — f — a — h — c' — e'$ и др.)

При [такой постановке вопроса] следовало бы к ангемитонике последовательно относить только те мелодии, которые характеризуются пропущенным полутонным интервалом из обычного диатонического ряда [в объеме данной мелодии], например, [мелодия в объеме кварты] $c — d — f$ (пропущено e) или [в объеме квинты] $c — d — e — g$ (пропущено f). При таком понимании тип $c — d — e$, хотя и примитивный, все же не будет принадлежать к ангемитонике, так как в нем нет характерного полуторатонового интервала[2]. Мелодии, ограниченные трезвучием $c — e — g$, также неудобно относить к ангемитонике потому, что для них характерно не только отсутствие полутоновых, но и целотонных интервалов. Историко-этномузыкологическая проблема трезвучия стоит рядом с проблемой ангемитонной пентатоники, но не тождественна с последней **.

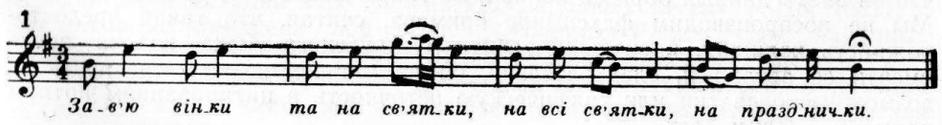
Историческая периодизация мелодики у Сокальского ясна только в том [смысле], что пентатоническая ангемитоника предпосылается семиступенной диатонике, но происхождение и эволюция самой ангемитоники неясны. Генезис пятиступенной гаммы у Сокальского дан в двух несогласованных гипотезах: они объединяются только предположением, что искони был известен и употребляем интервал октавы и звукоряды строились в рамках октавы.

В одном месте (с. 39) Сокальский положил в основу первичный звукоряд $c — f — g — c'$, [объясняя, что] от g нашли кварту вниз (или квинту вверх) d, а от f — кварту вверх b, и так построили гамму $c — d — f — g — b — c'$ $(= d — e — g — a — c' — d'$ или $g — a — c' — d' — f' — g')$. В другом месте (с. 45) он дал совсем иное объяснение: четыре квинтовых хода, например, от F дают тоны c, g, d', a'; если поставить их в рамки одной октавы, получится $c — d — f — g — a — c'$.

Предполагаемую бесполутоновую эпоху Сокальский называет «эпохой кварты», но не в том смысле, что ангемитонная мелодика более широкого объема развивалась из мелодики, ограниченной объемом кварты и заполненной не тетрахордом, а лишь трихордом, но в том смысле, что такие трихорды [с последовательностью $1—1^1/_2$ тона] являются ее характерным признаком. Мелодии этой эпохи основываются либо на одном таком трихорде, либо на их соединении (с. 50—57 и 193). Если в этом усматривать сущность пентатоники, то связь гипотезы о ее [историческом] приоритете с первой из указанных выше генетических гипотез можно до некоторой степени понять, хотя скрещение трихордов $h' — d'' — e''$ и $d'' — e'' — g''$:

$$h' — d'' — e'' — g'',$$

на которые разложил Сокальский мелодию песни «Завью венки» (с. 52),



[1] Звукоряд «салендро» — см. сноску на с. 287. См. A. J. Ellis. Über die Tonleiter verschiedener Völker. — Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft, I. München, 1922, S. 48.— *Прим. сост.*

[2] Это замечание вызвано тем, что А. Лаунис [...] (Armas Launis. Die Pentatonik in den Melodien der Lappen. — III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft. Wien—Leipzig, 1909, S. 279) включил этот тип, а также типы *G-c-d-e* и *G-c-e* [в разряд] пентатоники. Можно было бы не спорить собственно с Лаунисом, поскольку его работа охватывает только песни одной этнической группы лапландцев [саами], которая действительно выявляет большую склонность к ангемитонике. Но если искать принципы, пригодные для систематизации мелодий других этнических групп, не отличающихся этой чертой, то следовать за Лаунисом неудобно потому, что это значило бы принять заранее тезис [исторического] приоритета ангемитонной пентатоники. Между тем мы не имеем твердых оснований для генетической систематизации и вынуждены начинать с морфологической. Поэтому нет смысла определять [звукоряд] *c-d-e* как отрезок именно пентатонической гаммы, представляя себе его продолжение не иначе, как в виде бесполутоновой последовательности.

больше противоречит гипотезе, чем поддерживает ее[1]. Но каким путем кварто-трихордная организация увязывается со второй гипотезой о происхождении пентатоники (открытием ее исключительно посредством квинтовых ходов) — это совершенно непонятно, и Сокальский этого не объяснил.

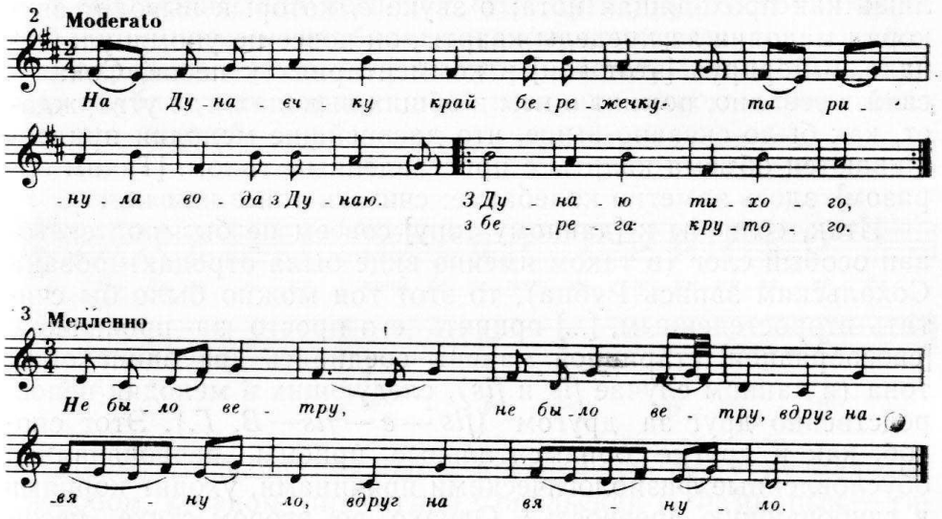
Праистория пентатоники, если принять первую из гипотез Сокальского, должна была бы начаться прямо с трехступенного ряда, но с обязательным удвоением основного тона, то есть с ряда октавного объема *c—f—g—c′*. Если принять вторую из указанных гипотез, можно вообразить первичные типы: двухступенный *c — g* и трехступенный *c — d — g* (открытый посредством квинтовых ходов *c, g, d′*), [но] оба [только] в объеме квинты. [Следовательно], для систем типа *c — d — f* и *g — b — c′* — как самостоятельных — нет места в [историко]-эволюционной схеме не только при второй гипотезе, но и при первой, хотя она приводит к звукоряду *c — d — f — g — b — c′*. Даже и в этом случае мелодии в объеме кварты не могли бы существовать раньше, чем была выработана полностью пятиступенная гамма в пределах октавы, так как, если секунда могла быть открыта только как кварта вниз от квинты *g*, то, очевидно, тип *c — d — f* мог возникнуть лишь как продукт распада, как отрезок более широких типов [звукорядов], а не как основа, из которой выросли эти более широкие типы. Поэтому [нас] поражает противоречие Сокальского, когда выясняется, что в своих поисках,— приняв, очевидно, в качестве постулата существование самостоятельной и первичной квартовой ячейки в формировании и развитии пентатоники,— он пришел к выводу (обусловленному невозможностью найти среди известных ему песен образец, тональный материал которого ограничивался бы трихордом [в объеме кварты]), что древнейшие мелодии «придерживаются объема кварты с приставленным тоном» (с. 122; разрядка наша.— *В. Г.*).

Приведенные Сокальским образцы таких древнейших мелодий (с. 50—52) — украинская веснянка «На Дунаечку, край бережечку» и русская свадебная песня «Не было ветру» — не только выходят за пределы кварты, но и восполняют ее в середине тоном, хотя и небольшого значения, но [все-таки] вносящим [в звукоряд] полутонный интервал[2].

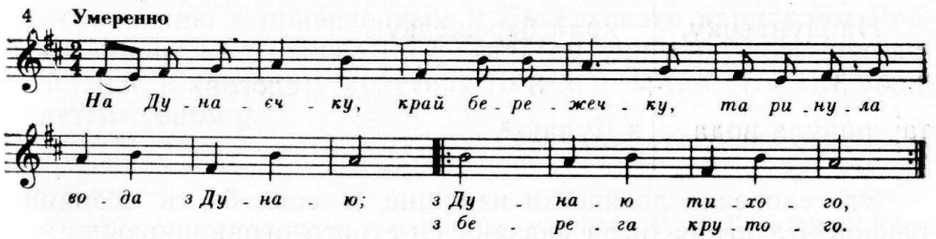
---

[1] Гипотеза объясняет схему *c-d-f, g-b-c′ (=A-H-d, e-g-a)*, но не схему *h-d′-e′-g′ = d-f-g-b* — как в приведенной песне. (Позднейшая приписка Квитки.— *В. Г.*)

[2] Квитка дает в статье факсимиле нотного примера из указанной работы Сокальского, чтобы у читателей не было ни малейшего подозрения, что он внес в данный образец какие-либо графические или другие изменения. Мы не воспроизводим факсимиле примера, считая, что такая предосторожность излишня, поскольку работа Сокальского была издана после смерти ее автора и, следовательно, он не мог нести ответственность за возможные опечатки или графическую неточность в цитированном нотном примере.— *Прим. сост.*



В такой форме [...] [опубликовал] Сокальский первую [песню] из сборника Рубца, не предупредив читателей, что он внес в нее изменения. Вот эта песня, как ее записал А. Рубец[1]:



Воспроизведя запись Рубца, Сокальский поставил слова «ринула вода з Дунаю» не под соответствующими нотами. Это, однако, не безразлично, хотя речь идет о музыкальной стороне песни, и вот почему. Звукоряд песни охватывает квинту *e — fis — g — a — h*. Определяя, что мелодия в целом построена на одном трихорде *fis — a — h*, Сокальский счел нужным дать только то пояснение, что тон *g* зацепляется здесь

---

[1] Сокальский сослался на «Сборник украинских песен» (с фортепианным аккомпанементом) А. Рубца (вып. 2, № 2). Эти выпуски были объединены в издании «100 украинских народных песен» (СПб, 1882), и там эта песня помещена под № 22. В сборнике Рубца «216 народных украинских напевов» (М., 1872), без аккомпанемента, она стоит под № 7. В последнем издании есть маленькое изменение в сравнении с другими изданиями: в 4-м такте две равные четвертные ноты, а не четвертная с точкой и восьмая.

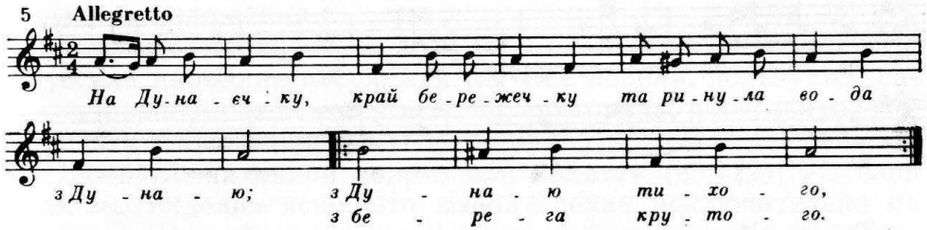
лишь как проходящая нота; о звуке *e*, который выводит звукоряд мелодии за пределы кварты, он вовсе не упомянул. Однако, игнорируя [этот тон] в комментариях к песне, Сокальский, очевидно, помнит о нем в общих выводах, где утверждает, как было сказано выше, что древнейшие мелодии придерживаются объема кварты с приставленным тоном. [Таким образом], здесь заметно колебание: считать тон *e* или нет.

Итак, если бы к [данному тону] совсем не был подтекстован особый слог (в таком именно виде была отредактирована Сокальским запись Рубца), то этот тон можно было бы считать второстепенным, [...] принять его просто за проявление [своеобразной] старинной манеры соединять два одинаковых тона (в данном случае *fis* и *fis*), следующих в мелодии непосредственно друг за другом (*fis — e — fis — В. Г.*). Этот способ, как и другие орнаментальные приемы, первоначально обусловленные физиологическими причинами, уходит корнями в глубочайшую древность[1]. Однако во втором стихе песни «На Дунаєчку», по автентическому тексту А. Рубца (см. пример № 4), тон уже соединяется с отдельным слогом текста. Пятисложное полустишие расширено до шести слогов путем вставки словечка «та»:

5	+	5	(слогов)
На Дунаєчку,		край бережечку	
1 + 5	+	3	(слогов)
та: ринула вода		з Дунаю[2].	

Это словечко логически излишне, и если бы в сознании певцов эта песня была связана со строго ограничивающимся квартой музыкальным типом, они бы это «та» не вставляли (или же вставляли бы на одинаковой тональной высоте *fis*). Амплификация[3] стиха здесь как будто направлена на то, чтобы усилить мелодическое значение тона *e′*, подчеркнуть мелодический излом *fis′ — e′ — fis′*. Соединенный с отдельным слогом, тон *e′* вырастает динамически, и его уже нельзя трактовать просто как aspiration.

Сокальский знал веснянку «На Дунаєчку», которая была для него примером наиболее скудного звукоряда, только в одном варианте — [в записи] А. Рубца. Между тем в 1857 году[1] был опубликован вариант этой веснянки, строго ограничивающийся квартой:



Попытки реконструировать древнейшую формулу мелодии способом, к какому прибегали Сокальский и Фаминцын, — гипотетическим исключением второстепенных, проходящих и орнаментальных нот, — можно в принципе считать правильными, но для обоснования таких реконструкций недостаточно одной гипотезы[2]. Реконструктивные предположения убедительны лишь в том случае, если их можно вывести из сопоставления вариантов одной и той же мелодии[3]. Таким образом, по сравнению с приведенным у Сокальского вариантом Рубца, вариант из издания 1857 года (см. пример № 5) приближает нас к искомому архетипу *fis — a — h* тем, что «не украшается» тоном *g*.

---

[1] [Этот прием] соответствует тому, что старинные французские музыканты называли aspiration, когда тон, вставляемый между двумя одинаковыми [тонами], только слегка зацеплялся, или accent, когда он звучал несколько сильнее. [...]

[2] См. написанное о расщеплении ритмических стоимостей посредством вставки излишних для смысла словечек в моей рецензии на работу А. Финагина «Русская народная песня» (журнал «Музика», № 1—3. Київ, 1924, с. 47) и в моей работе [...Укр. пісні про дітозгубницю], («Етнографічний вісник Укр. АН», кн. 4. Київ, 1927, с. 45 и 49).

(Рецензия Квитки публикуется в настоящем издании, с. 61, а упомянутая работа — во 2 томе. — *Сост.*)

[3] Амплификация *(лат.)* — расширение; в переносном смысле — стилистический прием, служащий для усиления выражения. — *Прим. сост.*

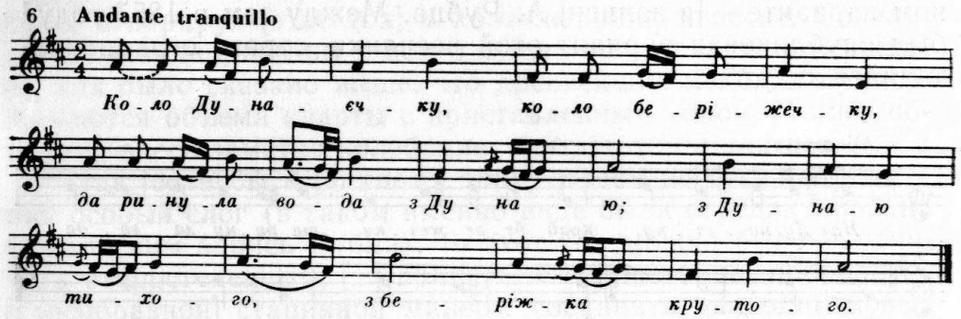
[1] «Южно-русские песни с голосами», изданные Г. П. Галаганом. Киев, 1857, № 12. М. Комаров в «Указателе новой украинской литературы» (Альманах «Рада» за 1883 г. и отдельно) приписывал этот сборник Галагану, но филолог-славист А. Степанович, хранящий традиции рода Галаганов, информировал меня, что Галаган лишь издал сборник, а составил его Николай Маркевич.

[2] В данном случае [речь идет] о том, что для всякой мелодии, выявляющей какие-то признаки или следы пентатонизма, должен был существовать чисто ангемитонный архетип.

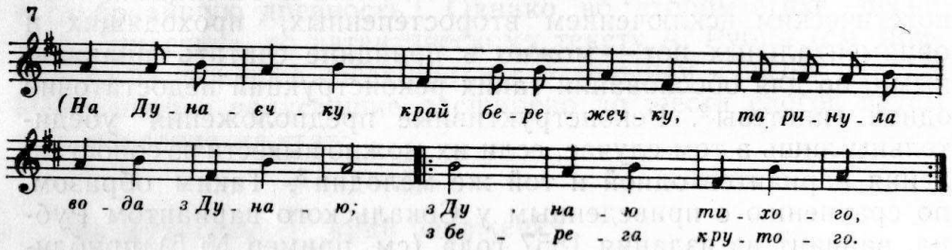
[3] К сожалению, не производились стационарные наблюдения над изменением мелодий в одном и том же населенном пункте. Поэтому «биологию» мелодий приходится изучать главным образом путем сопоставления вариантов, которые находятся в разных сборниках и были записаны в различных, иногда очень отдаленных друг от друга пунктах. Основой [для такой реконструкции] служит предположение, что в этих вариантах сохранились черты разных стадий трансформации мелодии.

Для наблюдений над жизнью мелодий служат также вариации, которые делает один и тот же певец в различных строфах той же самой песни, но такие вариации собиратели [песен] редко обозначают. (См. К. Квітка. М. Лисенко як збирач народних пісень, «Повідомлення Кабінету музичної етнографії Укр. АН», № 1. Київ, 1923, с. 4).

[Следующий] вариант [напева] из сборника Н. Лысенко[1] дает для реконструкции то, что в 1-м (и 5-м) такте там нет ступени, образующей полутонный интервал[2].



Таким образом, из трех вариантов напева [одной и той же песни] можно составить ее гипотетическую праформу:



Разумеется, эта эклектическая редакция не претендует на то, чтобы воссоздать [прототип песни]; это лишь стилизованная схема, предполагаемый прототип. Варианты — это не дивергенты[3], и, если их образование представить себе в радиальной или древовидной схеме, то такую схему нужно усложнить поперечными линиями: генеалогическое дерево вариантов одной и той же песни обвивается «лианами», ветви его переплетаются между собою и сплетаются с ветвями других деревьев***.

Согласимся с критиком М. Ивановым (см. предисловие к книге Сокальского «Русская народная музыка», с. 5), что Сокальский имел дар ясного изложения и был хороший стилист. Но другое суждение этого критика — что доводы Сокальского строги и точны и что на его работе отразилась натура [ученого]-естествоведа (в частности, химика), сказавшаяся в требовательности к научному анализу,— правильно лишь постольку, поскольку Сокальский с этой стороны мог иметь преимущество над профессиональными музыкантами. (Впрочем, они вовсе и не брались за научное исследование народной песни.) Но именно в тех местах трактата Сокальского, которые нас здесь больше всего интересуют, нельзя обнаружить желательной точности самих тезисов, обстоятельной их аргументации и ясности изложения.

[1] М. Лисенко. Молодощі. Київ, 1875, ч. 2, № 10.

[2] Для удобства сравнения все варианты приведены в транскрипции к одному тональному уровню.

[3] Дословно — расходящиеся в сторону; в данном контексте — генетически связанные разновидности одного и того же явления, отличия которых вызваны эволюцией или влиянием внешней среды.— *Прим. сост.*

В одном месте [своего труда] Сокальский резюмировал: «Русская народная песня, как мы уже видели, пользуется самыми разнообразными объемами звукоряда, начиная от четырехзвукового[1] (кварты) до десятизвукового. Есть напевы, построенные на одной кварте или квинте» (с. 122). Из слов «как мы видели» ясно, что вывод сделан исключительно на основании тех образцов песен, которые приведены [в его работе]. Однако среди них нет ни одного, строго ограниченного квартой, и ни одного такого не указал Сокальский, аргументируя цитированное определение народных звукорядов. Единственный из указанных им примеров, который хотя бы условно может быть подведен сюда, это «На Дунаєчку», но после того, что здесь уже было сказано по поводу этой песни, выражение «построенные на одной кварте или квинте» становится двусмысленным. Дальше следует: «Самые древние напевы держатся в объеме кварты с приставленным тоном, <...> но есть среди них и с объемом октавы. <...> Вообще, в этом внешнем объеме звукоряда народной песни мы едва ли найдем признак, характерный для ее склада или для существа системы, лежащей в основе народной музыки. Несравненно важнее внутренний склад народной песни и те общие законы и приемы, которыми инстинктивно руководствовались народные творцы».

В качестве примера древнейшей мелодии (в объеме кварты с приставленным тоном) Сокальский поместил не мелодию «На Дунаєчку», а русскую свадебную песню «Не было ветру», где приставленный тон играет несравненно более важную роль, нежели в песне «На Дунаєчку» (см. с. 291, нотный пример № 3). Поясним это тем, что в мелодии «На Дунаєчку» Сокальский нашел возможным игнорировать тон *е*, стоящий вне кварты, и считал эту мелодию просто квартовой. Но в таком случае по цитированному определению получается, якобы она не такая древняя, как «Не было ветру», и именно потому, что она является более чистым примером [мелодии] квартового объема (внеквартовый «приставленный» тон в ней слабее выражен). Тезис, согласно которому «внешний объем

[1] В оригинале — «четверозвучного».— *Сост.*

звукоряда» лишен значения [в выяснении сущности системы], противоречив, так как Сокальский в своей теории вообще придавал объему [мелодии] кардинальное значение, полагая, что в рамках кварты должно быть ангемитонное содержание, а в рамках квинты — нет.

В другом месте (с. 129) тот же вопрос об объеме формулируется так: «Объемы звукорядов народных песен разнообразны, начинаясь от кварты и квинты и расширяясь в 6-, 7-, 8-, 9-, 10- и 11-звучия. Особенно употребительны звукоряды из 5 тонов (древние напевы), 7 и 8». Тут обращает на себя внимание, во-первых, такая же двусмысленная совместная трактовка кварты и квинты; во-вторых, двусмысленность выражений «начинаясь» и «расширяясь» (связаны ли они с историко-эволюционным принципом, или же это только образные выражения чисто морфологического описания?); в-третьих, то, что только [звукоряды] мелодий из 5 тонов [...] названы древними [1]. Таким образом, в этом месте, вопреки вышецитированному тезису, именно объем [звукоряда] становится признаком древности. «Звукоряд из 5 тонов» в данном случае, очевидно, не значит «пентатонный», так как вообще в этом обобщении определяется амбитус, а не количество действительно употребляемых в мелодии тонов, независимо от амбитуса [2].

[В результате] получается, что именно диатонический звукоряд в объеме квинты — это древнейший ряд par excellence *(фр.*— по преимуществу.— *В.Г.)*; следовательно, общеизвестную квинтовую мелодию, которая у русских известна с текстом «Во поле береза стояла» (я привожу ее с украинским текстом так, как ее поют на Полтавщине [3], пример № 8), мы должны были бы считать более древней в сравнении с мелодиями «Завью венки» (пример № 1) и «Пойду, пойду во Царь-город» (пример № 9, у Сокальского — с. 52 и 103), так как амбитус этих последних достигает ноны. Но это [опять-таки] противоречило бы [другому] тезису Сокальского о приоритете трихордов в объеме кварты: первую из этих мелодий (№ 8) нельзя выве-

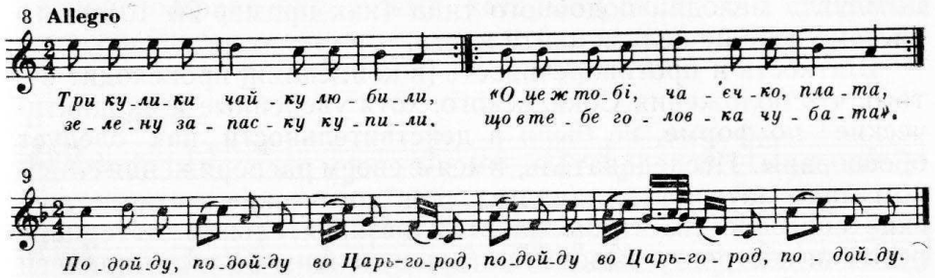
[1] В оригинале — «только 5-тоновые мелодии».— *Сост.*

[2] Здесь Квитка, по-видимому, не вполне удачно выразил свою мысль, так как у Сокальского речь идет именно о заполненных диатонических звукорядах. — *Прим. сост.*

[3] В. Щепотьев. Народные песни. Полтава, 1915, № 58.

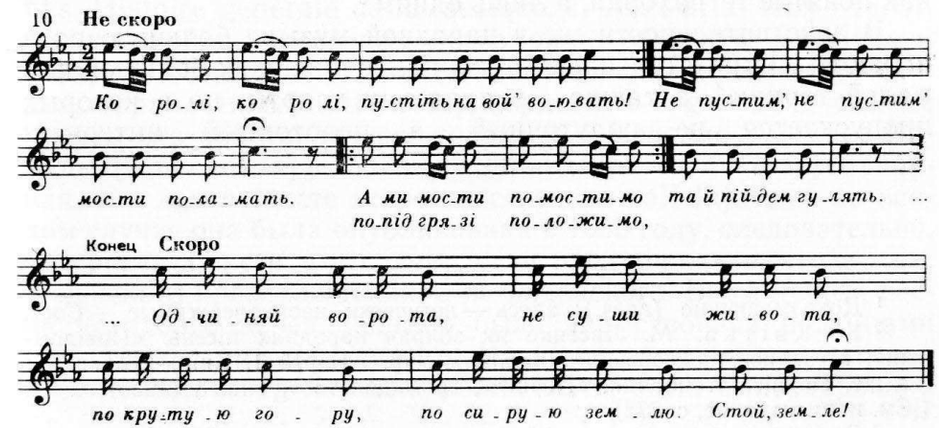
Мелодию песни «Во поле береза стояла» из сборника [Львова] — Прача [...] привел Фетис в введении к своей Всеобщей истории музыки (Histoire générale de la musique, I. Paris, 1869, p. 144) как пример одного из общих народам белой расы мелодических типов, предполагая, что этот тип примитивный и происходит из Индии. В России об этой мелодии писали: А. Н. Серов. Русская народная песня как предмет науки, «Музыкальный сезон», 1869, № 18 [см. А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I, М,—Л., 1950, с. 89—90] и С. Булич. Несколько финно-славянских музыкально-этнографических параллелей.— Сборник в честь 75-летия Потанина, «Записки Русского геогр. об-ва по отд. этнографии», т. 34, (1909), с. 71 и далее.

сти из ангемитонной квартовой основы, а последние две (№ 1 и № 9) являются наиболее яркими (в трактате Сокальского) примерами пентатоники.



Пытаясь примирить противоречивое и уяснить, что именно имел в виду Сокальский, обратим внимание на то, что на странице 122 [своего трактата] он определил максимальный объем восточнославянских мелодий как 10-тоновый с приставленным тоном, а здесь, на с. 129,— как 11-тоновый; следовательно, приставленный тон здесь уже засчитывается в определяемый объем. Поэтому не исключено, что, может быть, под 5-тоновыми Сокальский здесь понимал мелодии, построенные на кварте с приставленным тоном. В таком случае, что же он подразумевал под квартовыми [мелодиями]?

В самом деле, если в систему объемов внести параллельную серию звукорядов с приставленными тонами, то квартовый объем из этой системы не исключается, то есть существует не только тип с квартовой основой, расширенный приставленным тоном до квинтового объема, но и тип с терцовой основой, расширенный путем добавления субсекунды до квартового объема. Пример — веснянка «Короли» (тема «Мосты») в сборнике Рубца[1], где звукоряд $b + c - d - es$ при тонике c.



[1] А. Рубец. 216 народных украинских напевов, (1872), № 29.

Но Сокальский не привлек этот сборник к рассмотрению, указанную мелодию или подобные не цитировал, и поэтому его изложение вопроса об объемах получилось не координированным. Для мелодий подобного типа (как пример № 10) в его системе вообще нельзя найти места.

Шаткость и противоречивость [в концепции] происходят оттого, что положения Сокальского, хотя уверенные и аподиктические[1] по форме, не были в действительности как следует обоснованы. Исследователь, имея в своем распоряжении слишком мало материала, напрягал свои логические и стилистические способности, чтобы на этом незначительном материале все-таки построить выводы, которые должны были по крайней мере в общих чертах охватить весь необъятный предмет и с морфологической и с генетической стороны.

Сокальский мог без колебаний считать первоначальной «эпоху кварты» в субъективно приданном этому названию смысле, то есть в смысле ангемитоники, потому, что как я уже указывал, в сфере его исследований не было места для мелодий, построенных на более узких звукорядах, чем кварта (с наличием или без полутонового интервала), хотя такие мелодии во время его работы были уже опубликованы[2].

Наиболее древней эпохой Сокальский считал «эпоху кварты», но не в том смысле, что мелодика этой эпохи не выходила за пределы кварты, а в том, что для нее характерно «присутствие трихорда с опущенным интервалом как основы песни, или как самостоятельной ее части в отдельных частях (или оборотах) мелодий». При этом Сокальский вообще понимал трихорд как трехступенный ряд в объеме кварты с пропуском именно полутонного интервала (в одном месте — с. 56 в конце — он указал также трихорд в пределах квинты $g — c' — d'$). Таким образом, трихорд определяется не двумя признаками, как понятие тетрахорда, а лишь одним[3].

В действительности же в народной музыке большую роль играют [...] трехступенные звукоряды в пределах большой или малой терции[4], а также — в пределах кварты, но в которых пропускается не полутонный, а целотонный интервал: $g — h — c'$. В сборнике русских песен Н. Римского-Корсакова[1] есть колыбельная мелодия в объеме кварты с интервалами $2+1/2$ тона, и нет оснований считать эту мелодию менее примитивной по сравнению с теми, которые Сокальский причислил к древнейшему слою.

[1] Доказывающие *(греч.)*; здесь — логически неопровержимые. — *Сост.*

[2] К. Квітка. М. Лисенко як збирач народних пісень. «Повідомлення Музично-етнографічного кабінету Укр. АН», № 1. Київ, 1923, с. 16; его же, Первісні тоноряди, «Первісне громадянство». вип. 3 (1926), с. 74. ([См. наст. издание, с. 272]).

[3] Это предложение — позднейшая приписка Квитки. — *Сост.*

[4] [Именно эти звукоряды] исключительно и следовало бы называть трихордами, чтобы внедрить единый принцип для понятий «трихорд» и «тетрахорд».

11 **Andantino**

И - дет ко - за ро - га - та - я за ма - лы - ми ре - бя - та - ми; кто сос - ку со - сет, мо - ло - ка не пьет, то - го бу, про - бо - ду, на ро - га по - са - жу.

Приведенный выше тезис Сокальского, что древнейшие мелодии имели объем кварты с приставленным тоном (то есть объем квинты), может внушить [мысль], будто приставлять тон, стоящий вне основного квартового звукоряда, было по каким-то еще не исследованным причинам необходимо, по крайней мере, в древнейшую эпоху. В действительности этот тезис сложился у Сокальского лишь вследствие того, что он вообще делал свои обобщения, не изучив всего материала, который уже был опубликован во время его работы над трактатом, хотя этот материал тогда еще не был так необозрим, как теперь.

Поскольку Сокальский строил свою теорию в универсальном объеме, бросается в глаза, что он вовсе не упомянул о знаменитом труде Фетиса «Всеобщая история музыки» (F. Fétis. Histoire générale de la musique, I—II. Paris, 1869—1876), без которой и теперь еще невозможно обойтись, хотя она и устарела. Там он нашел бы (т. I, с. 15) искомый образец мелодии, ограниченный одним «трихордом» $e — g — a$ в объеме кварты без приставленного тона: это — мелодия туземцев Канады, [записанная] в 1537 году. Правда [автентичность] ее спорная, так как в тексте встречается слово «alleluja», но во всяком случае она была опубликована в 1633 году, следовательно, интересна даже в том случае, если предположить, что она европейского происхождения, а не индейского. Быть может, песня незадолго перед записью была заимствована индейцами или создана ими на основе слышанных у европейцев напевов с элементом $e — g — a$ или, может быть, была импортирована

[1] Н. Римский-Корсаков. Сто русских народных песен, ор. 24. СПб, 1877, № 25.

еще во время посещений Северной Америки [...] [викингами], [то есть в доколумбовскую эпоху][1]. Таким образом [эта песня] могла быть связана с «пентатонными элементами» григорианского пения, в котором Г. Риман подчеркивает [наличие звукоряда] $e — g — a$[2]. [Как известно], корабельщики перекликались издали на море словом «alleluja»[3].

Но еще важнее другое: Сокальский у Фетиса нашел бы положение, что амбитус напевов «диких» народов редко превышает кварту, а также [увидел бы] образцы напевов караибов и полинезийцев, ограниченные двумя тонами с интервалом малой секунды (т. I, с. 12—14)[4].

Обращаясь к восточнославянскому материалу, заметим, что на ступени $g—b—c'$ явно опирается масленичная песня, [записанная] в быв. Смоленской губернии (возможно, белорусского происхождения) и [опубликованная] в сборнике русских песен Римского-Корсакова[5]. Ее мелодия не превышает объема кварты[6].

12 Allegretto scherzando

А мы ма-сле-ни-цу до-жи-да ем, до-жи-да-ем, ду-ше, до-жи-да ем.

Исследуя специально «русскую» народную музыку и определяя ее как «великорусскую и малорусскую»[7], Сокальский не

---

[1] Последняя фраза — приписка Квитки.

Данное предположение Квитки, (что европейские мелодии могли быть занесены к индейцам современной Канады «северными европейцами», как в оригинале выразился Квитка, то есть викингами) слишком смело и малоубедительно. Если даже предположить, что Северную Америку могли посетить европейцы еще в «доколумбовскую эпоху», то нет никаких доказательств их миссионерской деятельности. — *Прим. сост.*

[2] H. Riemann. Pentatonik und tetrachordale Melodik. Leipzig, 1916, S. 46—47.

[3] P. Wagner. Einführung in die gregorianischen Melodien, Bd. 1. Leipzig, 1911, S. 36 (ссылка на M. Gerbert'a).

[4] Поскольку Сокальский обращался для сравнения к моравским песням из сборника Сушила (F. Sušil. Moravské národní písně s nápěvy. Brno, 1860), только обычной небрежностью можно объяснить, что он не привлек [в качестве иллюстрации] к своей схеме чистый пример постулированного типа — детскую песенку этого сборника (см. с. 723 2-го стереотипного издания). [...]

[5] Н. Римский-Корсаков, цит. соч., № 46.

[6] Сокальский знал этот сборник («Русская народная музыка», с. 350), но использовал его лишь в разделе ритмики. (Этого я не заметил в своей статье «Первісні тоноряди», с. 74.). (См. настоящее издание, с. 273 — *В. Г.*) Так и не расширяя объема, Римский-Корсаков обработал эту мелодию в опере «Снегурочка», немного ее изменив или, может быть, взяв иной вариант той же народной песни. (Пролог, сцена проводов масленицы, партия 2-го хора. [...])

[7] Белорусская исключена, очевидно, не принципиально, а лишь потому, что для ее изучения было слишком мало материала.[...]

должен был ограничивать украинский материал западной границей бывшей Российской империи. На его труде очень неблагоприятно отразилось то, что он не ознакомился со [сборниками западноукраинских песен] О. Кольберга[1], [...] так как уже первых два тома этой капитальной работы, которые могли быть ему известны, были в то время наиболее богатыми и пригодными для научной работы источниками изучения украинской мелодики, особенно архаической, и одним из важнейших источников для изучения архаической мелодики вообще. [...] Подобные образцы лишь как исключение могли быть найдены среди опубликованных в то время мелодий других народов. [...]

Во втором томе упомянутой работы Кольберга находятся два образца чистого звукоряда $g — a — c'$, то есть ангемитоники в объеме кварты, с последовательностью интервалов: $1 + 1^1/_2$ тона[2].

13

І чог', ми-ла, дум-ку ду-маш, кіль-ко

Вар.

прий-ду, ти сї гні-ваш, кіль-ко прий-ду, ти сї гні-ваш.

14

Ой у міс-ті в Є-зу-по-лі, ой у міс-ті

в Є-зу-по-лі три ко-за-ки (й)а в не-во-лі.

За «эпохой кварты» в схеме Сокальского следовала «эпоха квинты» и — самая поздняя — «эпоха терции». Это разграничение, насколько я мог понять, [построено] не на едином принципе. Для первых двух эпох кварта и квинта означают именно объем (если не объем — «амбитус» — целой мелодии, которую нужно отнести к одной или другой из этих эпох, то по крайней мере объем основного остова мелодии или компонентов, на какие можно ее разложить). Но к «эпохе терции» Со-

---

[1] O. Kolberg. Pokucie. Obraz etnograficzny, t. 1—4, Kraków, 1882—1889. [...] Сокальский (цит. соч., с. 175) упоминает только польские мелодии из [других] сборников Кольберга.

[2] О. Кольберг, ук. соч., т. 2, № 26 и 419.

кальский причислил мелодии октавного объема, для которых терция не является такой рамкой. В «эпохе терции», утверждает Сокальский, «мелодиям дано октавное пространство без разреза» (с. 72 и 74)[1].

Сокальский полагал, что если трехступенный тип [звукоряда] в объеме кварты заполнялся и [...] вмещал четыре ступени, то одновременно с этим «эпоха кварты» уступала место «эпохе квинты». Почему одно должно было повлечь за собой другое, доказать убедительно Сокальскому не удалось. Но если трудно понять эту причинную связь, то легко догадаться о причине, по которой возникла у него подобная идея. Он не заметил (так как не привел в своем трактате) ни одной мелодии, строго ограниченной одним тетрахордом. Самый узкий [звукоряд] мелодии, в которой Сокальский усматривал скрещение полных тетрахордов:

$$e - fis - g - a - h,$$

имеет объем квинты (ук. соч., с. 89). Если же мелодии ангемитонного характера в объеме квинты Сокальский относил к «эпохе кварты», то это потому, что ему попались лишь образцы типа $a - c' - d' - e'$ (с. 78, ср. с. 134), но не попались образцы $c - d - e - g$ с тоникой c; между тем если первый тип можно свести к архетипу $a - c' - d'$ [объясняя e' как первоначально приставленный тон, впоследствии окрепший и уравненный в значении с другими][2], то происхождение второго из ангемитонного квартового типа вряд ли можно доказать.

Если не один лишь «внешний объем» мелодии или ее отдельных «оборотов» решает, к какой эпохе ее относить, а внутреннее строение, то читатель мог бы успокоиться хотя бы на том, что для отличия «эпохи кварты» от «эпохи квинты» (пусть эти названия будут не совсем точны) существует один определенный признак: ангемитонизм первой. Так нет же: «эпоху квинты» Сокальский отметил тем, что «в ней уже ясно сознавалась квинтовая связь тонов, которые и входили квинтовыми группами (выполненными или не выполненными), чередуясь с квартовыми тетрахордами» (с. 56). Таким образом, оказывается, что для того, чтобы мелодию отнести к «эпохе квинты», нужно, чтобы именно квартовая группа мелодий была ангемитонной, а квинтовая может и не быть таковой. Кроме того, оказывается, что если мелодия не превышает [объема]

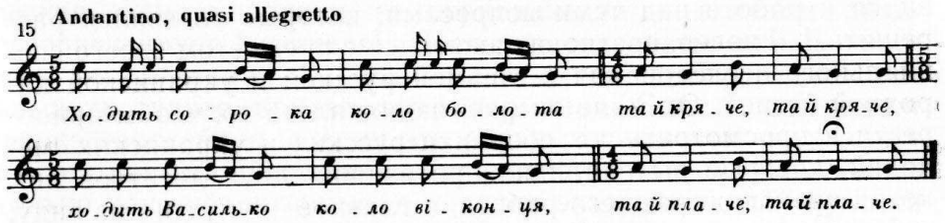
[1] Поскольку здесь речь идет об исторической схеме, можно не придавать значения непоследовательности в принципе классификации. Кроме того, тема нашего исследования касается только первых двух [«эпох» исторической] схемы Сокальского.

[2] Предложение, заключенное в квадратные скобки, — позднейшая приписка Квитки.— *Сост.*

квинты, то в случае ее ангемитонности отличие от мелодий, принадлежащих к «эпохе кварты», заключается все же именно в амбитусе.

Существуют ли строго ограниченные квартой мелодии, из изложения Сокальского, как уже сказано, узнать нельзя. У читателя, ограничивающегося приведенными в книге Сокальского примерами и обобщениями, может создаться впечатление, что нет, не существуют, и что по каким-то неведомым причинам мелодии, созданные на квартовой основе, непременно расширяются по крайней мере еще одним тоном. [В результате получается так:] если основа ангемитонная, то этот тон чувствуется как приставленный; если же основа диатонически-тетрахордная, то лишний тон присоединяется к системе мелодии и образует пентахорд.

Интересно, что Сокальский сам записал одну мелодию, строго ограниченную квартой, но не использовал ее в своем трактате. Это вариант весенней игровой песни «А мы просо сеяли»[1]. Среди давно опубликованных материалов, которые могли бы быть известны Сокальскому, есть еще одна мелодия, строго ограниченная квартою; она находится в сборнике Н. Лысенко[2].



Первичную ангемитонную форму («праформу») можно обнаружить и [в этой песне], предполагая, что прежде третий такт был тождественным с четвертым, а в первых двух тактах h является позже добавленным форшлагом к a (лигатуры, на мой взгляд, вообще дают право на подобные догадки). Однако в нынешнем виде эта мелодия уже совсем отчетливо отходит от ангемитоники, это — определенно законченный формированием тетрахорд. По теории Сокальского, тетрахорд не есть замкнутая в себе форма, а лишь основа для мелодии квинтового звукоряда или компонент в звукорядах еще более широ-

[1] П. П. Сокальский. Малороссийские и белорусские песни. СПб., изд. В. Бесселя, 1903, № 6 (посмертное издание).

Можно догадываться о том, почему Сокальский не привлек ее к своему исследованию: этот сборник [песен] Сокальский составлял в своих обработках, так что его внимание было направлено на художественную сторону; он отнесся к песне как композитор, а не как ученый.

[2] М. Лисенко. Молодощі, ч. 2. Київ, 1875, № 6.

ких (это вытекает из того, что написано Сокальским на с. 56 его труда). В такой стадии заполнения, как в данной мелодии, тетрахорд должен был бы, по Сокальскому, расшириться и перейти в квинтовый объем. К какой эпохе отнес бы Сокальский последнюю мелодию? Очевидно, он изменил бы самую схему.

Каждое из указанных упущений само по себе может казаться не существенным, но ведь нет оснований считать более существенными те произведения народной музыки, которыми Сокальский аргументировал свои положения. Образцы, на основании которых он сделал обобщения, даже по количеству (оно слишком незначительно) не превосходят пропущенных им образцов, противоречащих этим обобщениям.

[...][1]

[...] Не раз от того или иного лица, обратившегося к трактату Сокальского [в поисках] научного фундамента или руководящих указаний в деле собирания и изучения народной музыки, приходилось слышать признание, что вполне одолеть и хорошо усвоить его не удается. Причину этого читатель обычно ищет в своей недостаточной подготовленности. На самом же деле это результат того, что Сокальский недостаточно подготовился к работе над теми вопросами, которые он взялся разрешить, [...] поверхностно ознакомился с предметом своего специального исследования — с самой русской и украинской народной песней. Он мало энергии положил на то, чтобы приобрести и просмотреть те сборники русских и украинских мелодий, которые выходили на протяжении двух десятков лет, когда производилась его работа, а главное — упустил из виду, что всякое исследование требует соответственного, подобранного для этой цели материала[2]. Следовательно, если в то время в изданиях народных мелодий восточных славян находились образцы, записанные с ненаучными целями (в выборе их издатели применяли главным образом художественный критерий), то материал для научного исследования надо было увеличить посредством записывания, тем более что Сокальский ставил перед собой проблему первобытных стадий и думал разрешить ее на основе современных [записей] песен. Именно более примитивные из них [не включались] тогда в издававшиеся сборники.

Хотя Сокальский считал, что украинские веснянки [хранят черты] архаической музыки, но их количество, на котором Сокальский основывался в своей концепции древнейшей «эпохи кварты», представляется ничтожным; таких [веснянок] только три (см. ук. соч., с. 50 и 51). В другом месте (с. 162) находим еще четвертую (ее как раз Сокальский сам записал, но, должно быть, не осведомился о том, что это мелодия весенней игровой песни[1], так как жанр ее не указан). Эта мелодия не подтверждает теорию, которую Сокальский строил на мелодиях других веснянок, и поэтому он поместил ее в главе, посвященной хроматизму, как признаку более поздней формации. Кроме этой мелодии, Сокальский привел две такие, которые он сам записал (с. 163 и 170), и обе [послужили ему] как примеры хроматизма. Таким образом, обнаруживается, что [музыкальных] примитивов Сокальский, в сущности, совсем не знал.

Результаты этого поучительны с точки зрения всякой научной работы вообще: экономия времени и сил на добывание самого материала в результате повлекла за собой тщетные усилия создать какую-нибудь рациональную систему на материале немногих, случайно ставших известными образцов. Такая система вышла вымученной, тяжелой, запутанной и шаткой. Работа Сокальского очень ценна тем, что устанавливает «внутреннюю жизнь» мелодий и учит их понимать и анализировать такими, какие они есть, но эволюционно-историческая схема мелодики, ее периодизация — в целом лишь дезориентирует [читателя]. Последовательность: эпоха кварты — эпоха квинты — эпоха терции, в том специфическом понимании, какое придал этим терминам Сокальский,— идея нежизнеспособная, а сами эти эпохи, в сущности, оставались субъективными понятиями Сокальского. Их можно понять только как субъективные, в порядке экзегетической[2] критики разъясняя, какие мелодии Сокальский знал и каких он не знал. Его периодизация вошла в общий (в России) обиход как неясная ходячая идея, но не стала достоянием науки в собственном смысле, потому что не появился такой самостоятельный исследователь, который положил бы ее в основу своих разысканий и который бы ее дальше развил, обосновал, углубил и уточнил[3]. [Теория Сокальского] не выдерживает проверки на более широком материале и разваливается; впрочем, она с самого начала подкреплялась слишком искусственно приспособленными подпорками**** [...].

---

[1] Пропущенная часть публикуется в конце статьи (с. 306). — *Сост.*

[2] [...] Будучи изолированным в своей работе и, как все теоретики народной музыки, в этой отрасли автодидактом, Сокальский мог ошибиться в распределении своего времени между общетеоретической самоподготовкой и собиранием материалов именно по народной музыке. [...]

[1] А. Потебня. Объяснения малорусских и сродных народных песен, I. Варшава, 1883, с. 127; К. Квітка. Народні мелодії з голосу Лесі Українки. Київ, 1917, с. 25—27.

[2] Экзегетический *(греч.)* — объясняющий, толкующий. — *Сост.*

[3] Некоторые аналитические приемы и теоретические положения Сокальского, в значительно модифицированной форме, получили свое дальнейшее развитие в ряде этномузыкологических направлений в странах Центральной Европы, например в Чехословакии.— *Прим. сост.*

Эти критические замечания не направлены на то, чтобы умалить общее уважение, какое я полностью разделяю, к заслуженному исследователю, который, во всяком случае, внес в свою книгу блестящие абзацы, до сих пор не устаревшие и кажущиеся бессмертными. Недостатки в исторической доктрине Сокальского восполняются тонкостью и проникновенностью анализов мелодического творчества, как его можно наблюдать в его современной форме, а уверенность, с какой высказывал он свои сомнительные для нас положения, не может вызвать ни малейшего упрека, если учесть [его] необычайно длительную работу и [то, что он не решался] опубликовать свою рукопись. Эта предусмотрительность и эта скромность умножают симпатии к одаренному деятелю, светлый образ которого представляется покрытым дымкой грусти: невозможно без боли вспомнить, что Сокальский не дожил до опубликования своей работы, которую он творил с любовью.

Но судьба, которая была суждена этой работе после ее опубликования — пассивное, некритическое и бесплодное признание или умалчивание, не оправданное попытками новых независимых исследований,— это не то посмертное вознаграждение, которое может желать себе преданный науке труженик. [Каждый], кто теперь кое-что знает о восточнославянской народной музыке и думает о ней, обязан Сокальскому, глубоко проникшему в эту запущенную область исследования и показавшему, как много там того, над чем следует подумать.

Воздержаться от высказывания навеянных его работой мыслей из уважения к нему было бы по существу неуважением. В этот момент, когда я с волнением сердца переживаю сороковую годовщину его смерти, особенно чувствуется, что пора выйти из сумрака, в который вводит пиетизм, проявляющийся в наиболее простой, но бездеятельной форме, на широкое пространство самостоятельных исследований, которые не могут миновать обязанности детально, шаг за шагом, проверить идеи старого, уважаемого и вдумчивого исследователя.

Добросовестный, подготовленный и одаренный автор, каким был Сокальский, учит не только тем, что остается после него незыблемым, но также и своими ошибками и недостатками. Оценивать надо не только одни выводы, но и те методы работы [наших] предшественников, которые привели к этим выводам, принимая одно и откидывая другое и пытаясь на предыдущих примерах обогатить свой опыт.

Самым трудным является непрерывный самоконтроль над распределением времени и сил между различными и в то же время неотъемлемыми сторонами научной деятельности. которые применительно к этномузыкологии проявляются в постоянном и временном раздвоении, [...] в своеобразном балансировании, прежде всего, между расширением общенаучного и философского кругозора, с одной стороны, и расширением

осведомленности в музыковедении — с другой; кроме того (в рамках избранной науки) — между расширением общей музыковедческой эрудиции и расширением знаний собственно этномузыкологических; или же (по другому принципу разделения) — между пространственно-неограниченными сравнительными этнографическими и культурно-историческими исследованиями, с одной стороны, и детальным и всесторонним изучением конкретной темы исследования в этно-географическом аспекте — с другой; или же (по третьему принципу деления) — между углублением теоретической базы и расширением базы эмпирической, и, наконец, между работой кабинетной и полевой. Поскольку в данной области науки занято слишком мало работников, найти правильную пропорцию невозможно — ни выработать ее, ни практически осуществить.

Гармония [в этом вопросе] — обычно весьма несовершенная — имеет место и в тех научных отраслях, которые обслуживает целая армия исследователей и собирателей материала; и там перед каждым отдельным ученым возникает трудность индивидуального балансирования, так как принцип распределения труда в научной работе имеет не только положительные, но и большие отрицательные стороны. Ничто не может заменить личных наблюдений, никогда нельзя полностью положиться на чужие выводы, не проверив самого материала со своей точки зрения, и никогда книжные или музейные знания, изучение каким-либо способом материалов, собранных в полевых условиях другими лицами, не может вполне заменить собственную полевую работу и сделать лишним непосредственное восприятие народной музыки («этнофонии»).

Было бы идеально, [...] если бы исследователь сам наблюдал факты в полевых условиях, сам фиксировал их и сам теоретизировал на этом материале[1]. По записям обычно видно, насколько широк теоретический кругозор собирателя, ставил ли он себе какие-либо теоретические проблемы или нет, [а если ставил, то] какие именно.

Пусть собиратели работают под непосредственным руководством теоретика и по его указаниям (это в этнографической практике бывает нечасто, а в этномузыкологической — весьма редко). Представим себе, что собиратели вооружены большими теоретическими знаниями. Из этого, однако, не вытекает, что тот, кто теоретизирует на основании чужих записей, ничего не теряет: личная полевая работа рождает там, на месте, новые проблемы, новые идеи; их богатство и оформление зависят от индивидуальности исследователя.

[1] Можно считать крайностью то, что Л. Куба в своих исследованиях музыки болгарских песен принципиально ограничивался только мелодиями, которые сам записал, отбрасывая все другие записи.

Комментарии

* Статья «Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського» была впервые напечатана на украинском языке в журнале «Етнографічний рісник УАН» (кн. 6, Київ, 1928, с. 67—84) и приурочена к 40-летию со дня смерти П. П. Сокальского. Однако сам замысел статьи возник, несомненно, раньше, так как критика теории приоритета пентатоники, которую у нас отстаивал, между прочим, и Сокальский, содержится в его более ранней работе — «Первобытные звукоряды».

В 40-х годах Квитка сделал вторую редакцию статьи и озаглавил ее «Трех- и четырехступенная ангемитоника (в пределах кварты и квинты)» [1]. Над заглавием статьи дописано: «По поводу исследования П. П. Сокальского «Русская народная музыка». (Напечатано в 1926(?) г. перевод с украинского)». Вторая редакция отличается от первой (опубликованной), во-первых, рядом купюр в тексте (например, отсутствует начало статьи — объяснение понятия «примитивный», пропущены некоторые абзацы, посвященные специально личности Сокальского, и т. п.); во-вторых, изменением некоторых формулировок и включением небольших пояснений и, в-третьих, довольно свободным и не всегда удачным переводом с украинского языка на русский.

В нашем издании мы придерживались оригинала, изданного на украинском языке, включив в него ряд дополнительных фраз и пояснений из второй редакции. Соответствующие места оговорены в подстрочных примечаниях.

Публикуемая статья вместе с «Первобытными звукорядами» и «Пентатоникой у славянских народов» образуют своеобразный цикл, посвященный одной, общей для всех трех работ проблеме — древнейшей стадии музыкального мышления, подобно тому, как две другие — «О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов» и «К вопросу о тюркском влиянии» — связаны с одним частным вопросом развития и взаимовлияния ладовых систем. Но в отличие от второй темы, к которой Квитка больше не возвращался, проблемой пентатоники он интересовался и после опубликования этих работ. На это указывает сохранившийся в его рукописном наследии небольшой и не вполне законченный очерк «Этно-географическое распространение пентатоники в Советском Союзе», в котором дается критический обзор существующей литературы и источников, содержащих образцы пентатоники[2].

Непримиримо критическое отношение Квитки к капитальному труду Сокальского «Русская народная музыка», упоминаемому во всех его работах, связанных с проблемами лада, имеет принципиальное значение. Отдавая должное заслугам Сокальского в деле изучения восточнославянской народной музыки и признавая ряд положительных сторон его труда, он в то же время видел ту опасность, которую представляла для отечественной фольклористики поддерживаемая им теория исторического приоритета пентатоники и вытекающая из нее теория стадиального развития ладовых систем [1]. Поскольку за истекшие сорок лет после выхода в свет трактата Сокальского не появилось ни одной критической работы, вскрывающей основные недостатки его теоретических положений, Квитка первый (и в сущности единственный) взял на себя эту миссию.

Острие своей критики Квитка направляет главным образом против искусственно созданной схемы образования пентатоники, ее признания как обязательного этапа развития музыкального мышления человечества, первичности так называемой «эпохи кварты» (незаполненного тетрахорда) и эволюционно-исторической периодизации, субъективной и необоснованной теории «трех эпох». Последовательно и остроумно обличает он Сокальского в противоречиях его теоретических концепций, фактических натяжках и несостоятельности ряда аргументов. Квитка не касается других вопросов, содержащихся в трактате. Напомним, что еще одну теорию Сокальского — о связах восточнославянских песен с музыкальной культурой Востока — Квитка подверг острой критике в своих других статьях[2].

Необходимо обратить внимание также на важные мысли и положения Квитки, не относящиеся непосредственно к критике теории Сокальского.

Во-первых, в статье уточняется понятие ангемитонических рядов, основным признаком которых должен считаться определенный интервальный состав (отсутствие полутона, но наличие полуторатонных и целотонных интервалов), а критериями классификации — количество ступеней, а не объем звукоряда, о чем речь была выше. Эта формулировка не только предвосхищает упомянутую уже нами ранее (см. с. 277), классификацию В. Виоры, сделанную в конце 50-х годов, но и является теоретически обоснованной, поскольку относится исключительно к бесполутоновым рядам с интервалом малой терции. (Кстати, Квитка, как и впоследствии Виора, предложил пользоваться термином «трихорд» исключительно для

---

[1] Копия рукописи находится в архиве Кабинета народной музыки Московской консерватории, № 6/79.

[2] Упомянутый очерк публикуется во втором томе настоящего издания.

[1] Эта теория, получившая у нас большое распространение вследствие некритического применения в музыковедении пресловутой марровской теории стадиальности в языкознании, привела впоследствии к вульгаризации исторического развития музыкального мышления. Напомним здесь лишь «Историю музыкальной культуры» Р. И. Грубера (т. 1, ч. 1, М.—Л., 1941), в которой ладовая организация народных песен представляется как проявление определенного мировоззрения. Поэтому пентатоника, по мнению Грубера, «возникает всегда и везде <...> там, где в силу ряда конкретных условий налицо соответствующий характер мировоззрения» (с. 81). В результате такой трактовки ладовых систем пентатоника характеризует и «уровень разложения первобытнообщинного строя», и уровень «древневосточных цивилизаций», и европейское средневековье, и даже... импрессионистов (там же). Получается так, что мировоззрение человека первобытнообщинного строя и французского композитора конца XIX столетия было одинаковое. Более подробно и несколько в другом аспекте применяет стадиальную теорию развития музыкального мышления А. С. Оголевец (см. его «Введение в современное музыкальное мышление». М.-Л., 1946, с. 117, 123—125, 140, 151, 164 и 165).

[2] См. статьи «О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов» и «К вопросу о тюркском влиянии», публикуемые в настоящем издании.

трехступенных заполненных рядов, то есть имеющих объем терции, а не кварты.)

Во-вторых, Квитка осуществляет оригинальный опыт реконструкции песенного архетипа на основании территориальных вариантов мелодий, что имеет большое методологическое значение. Кроме того, он акцентирует здесь значение для этого метода использования наряду с территориальными также индивидуальных вариантов. Таким образом, для полной реконструкции песенных прототипов необходимо производить сравнительный анализ вариантов в двух плоскостях: горизонтальной (территориальные варианты) и вертикальной (индивидуальные варианты, записанные от одного и того же певца, от певцов разного пола и поколений, а также варианты записей, сделанных в одном и том же населенном пункте, но в разное время).

В-третьих, в конце статьи Квитка высказывает ряд интересных мыслей относительно задач, стоящих перед этномузыкологами, и подчеркивает значение для теоретических обобщений участия ученого в фольклорных экспедициях. Именно от живого слушания и наблюдения должны исходить теоретические концепции, которые потом проверяются тщательным изучением имеющейся литературы и источников.

Со дня появления критики теории Сокальского прошло уже свыше сорока лет, но до сих пор никто не выступил с опровержением доводов Квитки. Примечательно, что в новейших публикациях о Сокальском рассматриваемая здесь статья либо вовсе замалчивается[1], либо из нее извлекаются только те высказывания, в которых Квитка пишет о его заслугах[2].

Напротив, наиболее прогрессивные мысли Сокальского как, например, мелодический принцип ладового анализа, выявление различных способов соединения диатонических тетра- и пентахордов в народных песнях и др., получили свое дальнейшее развитие не у Квитки, не у современных наших музыковедов, а на Западе[3].

** Критика классификации Лауниса имеет принципиальное значение. Смешивание звукорядов типа *c-d-e* и *c-e-g c* ангемитонными примитивами не только запутывает исследование пентатоники, но и ведет к тенденциозной концепции о приоритете пентатоники, поскольку, как правильно отметил Квитка, эти звукоряды рассматриваются как отрезки ангемитонных 5- или 6-ступенных рядов, а не как самостоятельные системы. Та же ошибочная концепция классификации олиготонных примитивов встречается в новейшей работе венгерского ученого Б. Сабольчи[4] и у В. Виоры.

---

[1] М. Гордійчук. П. Сокальський і його книга «Руська народна музика». Послесловие в кн.: П. Сокальський. Руська народна музика <...>, Київ, 1959, с. 385 и др.

[2] Е. Каришева. П. П. Сокальський. Нарис про життя і творчість, Київ, 1959, с. 258.

[3] J. Hutter. Melodický princip stupnicových řad. Praha, 1929.

J. Kresánek. Slovenská ľudová pieseň so stanoviska hudobného, Bratislava, 1954.

[4] B. Szabolcsi. Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1959, S. 9—28.

*** Спорным является утверждение, что варианты напева не дивергентны. Уже сам факт вариантности указывает на определенную их генетическую общность. Очевидно, речь идет о вариантах одного песенного типа. В противном случае, если мы имеем дело с вариантами различных песенных типов, выявляющих некоторое внешнее сходство, то такие варианты будут конвергентными, и мы их можем рассматривать лишь как явления симбиозные.

На образование мелодических или ритмических вариантов одного песенного типа оказывают влияние различные музыкотворческие силы, не связанные генетически с песенным архетипом. При сравнительном анализе всех вариантов напева все посторонние явления становятся заметными и при составлении генеалогического дерева песенного типа могут быть исключены.

**** Квитка предполагал продолжить работу над исследованием ангемитонных примитивов и поэтому в конце статьи сделал такую приписку:

«Образцы ангемитоники в объеме кварты, которые находятся в изданиях, опубликованных после выхода в свет книги Сокальского, а также в фондах Кабинета музыкальной этнографии Украинской Академии наук и в других этнографических учреждениях Киева, я надеюсь представить в своей следующей работе» (там же, с. 84).

В архиве Квитки сохранилось несколько эскизов работ и незаконченных очерков о пентатонике, например, «О пентатонике. Вступительные замечания»[1]. «Этно-географическое распространение пентатоники в Советском Союзе» и др.

В первой из указанных работ, написанной, вероятно, в середине 40-х годов, находим много интересных мыслей, относящихся непосредственно к критике теории Сокальского. Вот одна из них:

« [...] Нужно отрешиться от точки зрения, с какой все пентатонические элементы и признаки мелодии представляются первоначальными, а все другие — позднейшими проявлениями искажения. В истории музыкального развития той или другой группы человечества, в музыке которой зафиксированы близкие к пентатонике, но не чисто пентатонические памятники, пентатоника могла существовать [наряду] с другими звукорядами, эпохи же исключительного господства или даже преобладания пентатоники могло вовсе не быть. Если такая эпоха была в прошлом, то пентатоноидная мелодия, или, скажем иначе, мелодия парапентатонического вида, могла быть создана уже по миновании этой эпохи. Звуки, не входящие в пентатонный ряд, могли быть с самого начала употреблены в этой мелодии, могли быть налицо в ее первообразах или потому, что автор относился к ним без предубеждения, [...] или же потому, что находил хорошим художественным приемом противопоставление части мелодии, сложенной пентатонически, другой части, сложенной в диатонике. Может быть, вводя пентатонические элементы, народный певец считал это актом созидания нового, более содержательного, более выразительного, с использованием пентатоники, как контрастирующего момента» *(рукопись, с. 16)*.

---

[1] Архив Кабинета народной музыки Московской консерватории, № 3/51.

О ПРОИСХОЖДЕНИИ ХРОМАТИЗМА В НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ СЛАВЯНСКИХ НАРОДОВ *

[...]

Появление нового сборника [песен крымских татар][1] может дать почин для углубления и пересмотра одного из важнейших вопросов [...] народной музыки, а именно — о происхождении [...] хроматизма[2]. П. Сокальский[3], доказывая его восточное, азиатское происхождение, утверждал, что вводный тон (в минорных ладах.— *В. Г.*) имеет не такую функцию, как в западноевропейской музыке и что «восточный тетрахорд (со скачком в полтора тона)» [...] украинцы «ни в каком случае <...> не могли получить через Польшу с запада Европы» (с. 156).

Ставя это утверждение в связь с другим [необоснованным.— *К. К.*] утверждением, что украинцы заимствовали от персов бандуру и торбан, Сокальский отметил, что народная музыка всего азиатского Востока и юго-востока Европы наряду с диатонизмом пользуется и хроматизмом. Перечисляя народы, склонные к хроматизму, он, в частности, назвал южных славян, персов, арабов, «византийцев», новогреков. Отдельно анатолийских турок и крымских татар Сокальский не упомянул (хотя последние имели тесные связи с украинцами) и только в общих соображениях об азиатских влияниях указал, что древняя цивилизация персов послужила основой и для культуры их завоевателей, следовательно, отчасти и для турок. Не назвав прямо татар, он проявил понятную осторожность: ему могли быть известны по крайней мере две хроматизированные мелодии анатолийских турок из трудов Амброза[1] и Фетиса[2], но из мелодий крымских татар тогда еще, кажется, вообще не было опубликовано ни одной.

Однако, объединяя признаком склонности к хроматизму «весь вообще азиатский восток» без различия народов и эпох, Сокальский безусловно находился под влиянием широко распространенной, туманной, нерасчлененной идеи, которая привела Бородина к тому, чтобы украсить увеличенными секундовыми ходами половецкие танцы в опере «Князь Игорь», Сен-Санса — к тому же в вакханалии в опере «Самсон и Далила»[3], позже Римского-Корсакова — в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» (использование русской народной мелодии, которую он взял в качестве темы для характеристики татар или, точнее, для реконструкции того представления о татарах, какое имели русские в XIII веке[4]) и т. д. О Китае, тоже «азиатском» и «восточном», где полуторатонный интервал имеет совершенно иное назначение, при этом забывалось[5].

Идя дальше Сокальского, Ф. Колесса[6] отчетливо поставил на второй план влияния балканских славян и выдвинул на первый «влияние музыки восточных азиатских народов, осо-

---

[1] А. К. Кончевский. Песни Крыма. Общая редакция В. В. Пасхалова. М., 1924, Труды Гос. института музыкальной науки. [...] Кроме издания Кончевского и Пасхалова [...], песни крымских татар были ранее опубликованы А. Олесницким (А. Олесницкий. Песни крымских турок,— Труды по востоковедению, вып. 32. М., 1910 [...]) — 31 мелодия и Р. Лахом, записавшим 79 крымско-татарских мелодий от бывших военнопленных русской армии [...] (R. Lach. Vorläufiger Bericht über die <...> Aufnahme der Gesänge russischer Gefangener <...>, «Sitzungsberichte der phil.-hist. Klasse der Akademie d. Wiss. in Wien», Bd. 183, 4 Abh.) [R. Lach. Gesänge russ. Kriegsgefangener, II, Turktatarische Völker. Wien, 1929. Этот сборник появился после опубликования статьи Квитки.— *В. Г.*].

[2] Речь идет о мелодическом ходе на увеличенную секунду в минорных напевах народных песен славян юго-восточной Европы.— *Прим. сост.*

[3] П. П. Сокальский. Русская народная музыка великорусская и малорусская <...>. Харьков, 1888, с. 156—157, 172—174, 177, 183 и 187.

[1] A. Ambros. Geschichte der Musik, Bd. I. Breslau, 1862, S. 111.

[2] F. Fétis. Histoire générale de la musique, t. 2. Paris, 1869, p. 396.

[3] Тьерсо (J. Tiersot) в своей работе «Notes d'ethnographie musicale» (Paris, 1905, p. 122), касаясь указанного балета, отмечает, что Сен-Санс написал названную оперу еще до своих многочисленных путешествий; он предполагает, что лишь особая интуиция могла помочь композитору так отчетливо выразить характер восточной музыки. Но эту «интуицию», [по-моему мнению], следовало направить не только в этнографическую даль, но и в историческую глубину.

[4] Ошибку Римского-Корсакова и вероятность украинского происхождения этой мелодии (песни про татарский полон, «Как за речкою, да за Дарьею».— *В. Г.*) я рассмотрел в своей рецензии на книгу А. Финагина «Русская народная песня» в журнале «Музика» (Київ, 1924, № 1—3).

(Рецензия Квитки с анализом песни про татарский полон публикуется в настоящем издании, с. 61 — *Сост.*)

[5] Здесь Квитка имеет в виду интервал малой терции в пентатонных ладовых системах.— *Сост.*

[6] Ф. Колесса. Наверствованне і характеристичні признаки українських народних мелодій, «Записки Наукового т-ва ім. Шевченка» (сокр.— НТШ), т. 126—127. Львів, 1918. Ср. его же, Мелодії укр. народних дум, I, «Матеріали до укр. етнології НТШ», т. 13. Львів, 1910, с. XLVII—LI.

бенно турок и татар», объясняя, что «долголетние войны украинцев с восточными ордами, начиная с печенегов и половцев, невольники и обмен пленных <...> и непрерывные сношения с азиатскими народами, которые тянутся в украинской истории с древнейших времен, оставили значительные следы в языке, одежде, орнаменте и, кажется, больше всего в народной музыке украинцев <...>» (с. 68). «<...> Вероятно, восточному влиянию (половецких, татарских и турецких мелодий, которые попадали к нам также через посредство южных славян) нужно приписать хроматизацию средневековых церковных ладов в украинских мелодиях <...>» (с. 65). «<...> Хроматизация <...> (собственно такая, какую заметил в украинских песнях Сокальский.— *К. К.*) отличает украинские народные мелодии от великорусских, а еще больше от западноевропейских и роднит их с музыкой южных славян и восточных азиатских народов: турок, татар, персов, арабов» (с. 67) [1].

Я не соглашаюсь с этим взглядом, [...] так как нахожу ряд примеров для доказательства того, что указанные у Сокальского [2] излюбленные в украинской народной музыке мелодические обороты, в которых встречается вводный тон, обычны также и для народной и старинной письменной музыки итальянцев, французов, басков, шотландцев, шведов, датчан, норвежцев, немцев [3]. Повышение 4 ступени («вводный тон в доминанту») в миноре, как и «гармоническая минорная гамма» с увеличенным интервалом между 6 и 7 ступенями, также встречается в западноевропейской музыке — народной и даже старой церковной [1].

Что же касается «восточно-хроматической гаммы» с двумя увеличенными секундовыми интервалами, то вряд ли она имеется в украинской народной музыке [2]. Между тем у финнов-суоми она встречается. Разумеется, не вследствие их расового родства и «внутренней близости» («innerlicher Zusammenhang») с венграми, как это предполагал Р. Лах [3], так как древней основой подлинно венгерской народной мелодики была, вероятно, ангемитонная пентатоника, как это считает современный исследователь венгерской музыки Б. Барток [4]. А так называемую (в школьных учебниках)

---

[1] Нужно пояснить, что «хроматизация» в украинской народной музыке — это главным образом употребление вводного тона к тонике и к доминанте в ладах с малой терцией.— *К. К.*

[2] П. Сокальский, цит. соч., с. 168—174.

[3] В музыке итальянцев: G. B. Pergolesi. «Ogni pena» *e'-gis-a, e-gis-a*); A. Caldara, «Selve amiche» (*c'-h-a-gis-e*); ср. М. Лисенко. Збірник українських народних пісень, вип. I, № 1, 17, 25, 28; вип. II, № 25, 26, 30; вип. III, № 16; вип. IV, № 20а, 23.

У французов: «Revue des traditions populaires», 1888, p. 475 (*e'-gis-a*); 1892, p. 12 (*e-a-gis-a*); 1895, p. 636 (*h-gis-e*); «Mélusine», 1894, col. 9 (*a-gis-e*).

У басков: «Mélusine», 1877, p. 363 (*h-gis-e, a-gis-e*).

У шотландцев: Мелодия из сборника шотландских песен «Mac Leod» (1838), приведенная Г. Риманом в его «Folkloristische Tonalitätsstudien». Leipzig, 1916, с. 74 (последняя строчка нот).

У шведов: K. Valentin. Studien über die schwedischen Volksmelodien. Leipzig, 1885, S. 15 (из сборника: Bergseen, III, 92), S. 73 (*h-gis-e*).

У датчан: R. Lach. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig, 1913, S. 331 (1-я строчка нот — *h-gis-e* — из сборника: «Nyerup og Rahbek», Kjobenhavn, 1812, 4).

У норвежцев: K. Valentin, цит. соч., с. 16 (*h-gis-e*); R. Lach, цит. соч., с. 333, вторая строчка нот (*a-gis-e*).

У немцев: O. Fleischer. Zur vergleichenden Liedforschung SIMG, III, S. 208 (*e-a-gis-a*). Мелодия на с. 203 — несомненно новейшего происхождения, что видно по ее ритму; H. J. Moser. Geschichte der deutschen Musik, 3 Aufl., Stuttgart-Berlin, 1923, S. 215 — (*a-gis-e*) — Fr. Schubert. Auf dem Wasser zu singen (op. 72); *e'-gis-a* — в песнях Шуберта вообще очень часто встречается.

Мелодические формулы во всех сносках даны в транспозиции к тонике *a*.

[1] В французской музыке: «Mélusine», 1895, col. 271; R. Lach, цит. соч., с., 462; H. Riemann. Musikgeschichte in Beispielen, I. Leipzig, 1911, № 22. Ср. норвежский образец у Лаха, цит, соч., с. 333 (третья нотная строчка), где звукоряд: *d-e-f-gis-a-h-c'-d'*, но здесь, по-видимому, тоника *a*, как и в рецитациях (в украинских думах. — *В. Г.*) кобзаря Гончаренко (см. «Матеріали до укр. етнології». т. 14). Ф. Колесса слышит там тонику *d* и повышение 4 ступени (там же, с. XXVIII). Жаль, что в нотном приложении к цитированной выше работе (см. сноску $^6/_2$ на с. 313) не указаны источники, откуда были заимствованы воспроизведенные мелодические обороты, так как при неясности тоники большинства народных песен возможно, что и там тоника *d* спорная в нашем восприятии или изменяется в самом создании мелодии (см. Сокальский, цит. соч., с. 130, пр. 7) и при сопоставлении с вариантами, в результате чего часто определяется генетический приоритет тоники *a*.

Увеличенная секунда между 6 и 7 ступенями в итальянской народной песне — см. К. Бюхер. Работа и ритм, приложение 5 [...]

В старинной западноевропейской письменной музыке: Фр. Дуранте, молитва «Virgine, tutto amor»; Гендель, ария «Ah! mio cor» из оперы «Альцина»; Глюк, опера «Армида», 3-е действие («Sauvez moi de l'amour»). Эту мелодию цитирует Тузэ (M. Touzé. La mélodie, ses lois son évolution, p. 40) в качестве примера на «первичный современный минор» и замечает, что, кажется, такая трансформация диатонического минора появилась на Западе не раньше XV века, но сам по себе он древнего происхождения, так как его следы находим в греческих песнях II века. [...]

[2] К. В. Квітка. М. Лисенко як збирач народних пісень. Київ, 1923, с. 15 (примечание), «Повідомлення Муз.-етнографічного кабінету Укр. АН», ч. I.

[3] R. Lach. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie. Leipzig, 1913, S. 327.

[4] «Музыкальная новь», 1923, № 1, с. 43 (рецензия на его статью в «Revue musicale»).

«мадьярскую гамму» культивировали в Венгрии собственно цыгане[1].

Из приведенных выше слов Ф. Колессы «хроматизм отличает украинские народные мелодии <...> от западноевропейских» не ясно, отнесена ли к западноевропейской также музыка западных славян. Что же касается Сокальского, то он сам привел пример вводного тона в моравских песнях для доказательства не отличия, а общности с украинской мелодикой в отношении его употребления (цит. соч., с. 166). Хотя Сокальский и был уверен, что украинцы не могли заимствовать увеличенные секундовые ходы из западной Европы через Польшу, но все-таки согласиться с ним было бы слишком рискованно.

Во всяком случае, ходы на увеличенную секунду не совсем чужды и полякам[2], и белорусам[3]. Рассуждая о западных влияниях на украинскую музыку, почти всегда упоминают только Польшу и забывают о Чехословакии. Она ведь также граничит с украинской этнической областью, а вследствие того, что некогда она стояла в культурном отношении значительно выше поляков, она могла влиять на украинскую культуру и опосредствованно — через поляков, и непосредственно. Не забыл о возможности словацкого влияния, специально указав на употребление интервала увеличенной секунды, А. Фаминцын[4]. К тем словацким мелодиям, которые он привел, можно добавить несколько чешских и даже лужицких[5].

Ф. Колесса приписывал хроматизацию украинских мелодий длительным влияниям тюркских народов, начиная с печенегов и половцев, в то время как о музыке последних нет никаких данных. Для аргументации [ему] служили только турецкие песни в записи Петросяна[6]. [Таким образом] во всем

---

[1] Б. Барток и З. Кодай убедительно доказали, что пентатоника характерна для древнейшего пласта венгерских народных мелодий, а так называемая «мадьярская гамма», по мнению обоих ученых, «неизвестна народной (венгерской.— *В. Г.*) песне». См.: B. Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin-Leipzig, 1925, S. 64; З. Кодай. Венгерская народная музыка. Будапешт, изд. Корвина, 1961, с. 74.— *Прим. сост.*

[2] O. Kolberg. Lud, t. II, Poznańskie, cz. 3. Kraków, 1877, s. 292, 319.

[3] L. Kuba. Slovanstvo ve svých zpěvech, d. 2—3, Písně velkoruské a běloruské. Praha, 1922. № 11 (белорусский образец из быв. Смоленской губ.).

[4] А. Фаминцын. Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. СПб, 1891, с. 154 (указаны песни № 127 и 154 из сборника «Slovenské spevy», Turč. sv. Martin, 1880).

[5] Č. Holas. České národní písně a tance, d. 3. Praha, 1909, č. 2, 5, 124, 259.

L. Kuba. Píseň srbů lužických. Praha, 1922, s. 13.

[6] Турецкие народные песни. Муз. тексты, перевод и объяснения Б. Миллера с вступ. критико-библиогр. обзором литературы предмета А. Е. Крымского. М., 1903. (См. Ф. Колеса. Мелодії укр. народних дум, «Матеріали до укр. етнології НТШ», т. 13. Львів, 1910, с. XLVII).

этом нужно усматривать, по-видимому, власть традиционного взгляда, что хроматизм и интервал увеличенной секунды в миноре — это исконная общая черта всех тюркских народов. Однако музыка этих народов отнюдь не отличается единством (какого можно было бы ожидать в виду близости их языков.— *Приписка Квитки*).

В ангемитонной пентатонике волжских, приуральских (и сибирских.— *Приписка Квитки*) татар скорее можно видеть продолжение тех музыкальных навыков, какие принесли их предки с азиатской прародины[1], чем в музыкальных стилях крымских татар. Крымские татары как непосредственно, так и перенимая мелодии анатолийских турок [...] из Стамбула и из других городов— (эти мелодии, хотя и на турецкие тексты, создавали преимущественно греки[2] и армяне[3], которые составляли значительную часть населения турецких городов еще во времена Византии, а армяне издавна были под влиянием эллинской культуры[4]; кроме того, исторически доказана огромная роль румына Дмитрия Кантемира в создании турецкой музыки)[5],— подпали под музыкальное влияние греков и итальянцев. (Последние, как известно, издавна колонизировали Крым.) К этому нужно добавить, что новогреческая народная музыка, вероятно, развивалась в тесном взаимодействии с итальянской[6].

Даже в сведениях о музыке того тюркского народа, который больше всего мог заимствовать из персо-арабской [музыкальной культуры], а именно о музыке киргизов, мы имеем

---

[1] Материалы и соображения об этом см.: G. Schünemann. Kasantatarische Lieder, «Archiv für Musikwissenschaft», I. Leipzig, 1918—1919, S. 507; I. Krohn. Mongolische Melodien, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», 3, S. 70; R. Lach. 46 Mitteilung der Phonogramm-Archiv-Komission. Wien, 1917, S. 21.

[2] F. Fétis. Histoire générale de la musique, t. 2. Paris, 1869, p. 395; T. Burada. Scrierile musicale ale lui Dimitrie Cantemir, «Annalele Academiei Romane», seria 2, t. 32, p. 80, 81, 91.

[3] H. Mendel—A. Reissmann. Musikalisches Conversations-Lexicon, Bd. 10. Berlin, 1878 Türkische Musik, S. 346. Г. Циммер. Европейская Турция и Армения, — История человечества, под ред. Г. Гельмгольта (перевод с немецкого), т. 5, гл. 2. СПб., 1907, с. 203.

[4] Р. Скала. Эллинизм со времен Александра Великого, — История человечества (под ред. Г. Гельмгольта), т. 5, гл. I. СПб, 1907, с. 60.

[5] F. Fétis. Biographie universelle des musiciens, t. 3. Bruxelles, 1836, p. 38; T. Burada, цит. соч., там же.

[6] Ср:. L. Bürchner. Griechische Volksweisen, «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft» (SIMG), Bd. 3. Leipzig, 1899, S. 404. О древних франкских культурных влияниях на греков — см. у Гельмгольта «История человечества», т. 5. СПб., 1907, с. 104.

указания на диатонические лады, в частности на мажор[1] и на ангемитонную пентатонику[2].

Ходы на увеличенную секунду не встречаются в известных до сих пор мелодиях уйгуров [кашгарцев.— *В. Г.*][3] (эти мелодии в значительной части имеют характер загадочно близкий к европейскому). Если в них хроматизм все же встречается (как и у волжских монголов — калмыков)[4], то у тюрок Астраханской и Оренбургской областей (Нижнего Поволжья) нет и следа его[5]. М. Гайдай, который летом 1924 года, будучи командирован Украинской Академией наук, записал свыше ста мелодий маленького тюркского народа — балкарцев [...], [живших до революции] в условиях, содействующих консервированию этнографических традиций, в этом большом материале только один раз услышал ход на увеличенную секунду, однако и этот феномен исчез, когда тот же самый певец повторил ту же песню.

Традиционное туманное и обобщенное представление о «восточной» музыке, как характеризующейся хроматизмом, начало проясняться у русских музыкантов [...] Еще недавно [в 1924 году], в русской музыкальной прессе было указано как открытие, что хроматизмов вовсе нет в татаро-башкирской песне, нет и увеличенной секунды, излюбленной в европейских стилизациях под восточную музыку[6]. Специальное подчеркивание [этого факта] лишний раз показывает, что в русских музыкальных кругах господствовало представление

---

[1] В. Чешихин. Среднеазиатский музыкальный этнограф 1870 г. «Русская музыкальная газета», 1917, с. 486—488, 503; «Музыкальная новь», № 3, 1923, с. 40.

[2] См. киргизскую мелодию в сборнике Лейса (Ташкент, 1890), которая цитируется в работе В. Петра «О мелодическом складе арийской песни» (СПб., 1899, приложение, № 380); там же и другие пентатонические мелодии из ташкентского сборника, № 386, 388—390.

[3] «Известия Об-ва археологии, истории и этнографии при Казанском ун-те», т. 13, вып. 6, 1896. (См. еще записи Н. Н. Пантусова в «Записках Русск. геогр. об-ва по отд. этнографии», т. 17, вып. I, СПб., 1890, и Р. Пфеннига в «Этнографическом обозрении», кн. 3, М., 1890.— *Приписка Квитки).*

[4] А. Руднев приписывает это русским влияниям в своей статье: Мелодии монгольских племен, «Записки Русск. геогр. об-ва по отд. этногр.», т. 34 (СПб., 1909, с. 218, № 58-а). Ср. соображения Фетиса в его Истории музыки (т. I, с. 85).

[5] С. Г. Рыбаков. Музыка и песни уральских мусульман, «Записки Акад. наук», серия 8, по ист.-филолог. отд., т. 2, № 2. СПб., 1897; В. А. Мошков. Материалы для характеристики музыкального творчества инородцев Волжско-Камского края, ч. 2. «Известия Об-ва археологии, истории и этнографии при Казанском ун-те», т. 14, вып. 3, 1897; ч. 3 — там же, т. 17, вып. 1, 1901.

[6] С. Бугославский. Вечер песни татар, мещеряков и ногайцев, «Музыкальная новь», № 3. М.—Л., 1923, дек., с. 28.

о татарской музыке, основанное не на собирании и изучении ее образцов, а на ошибочных, научно не проверенных идеях русских композиторов.

Вызванная таким открытием реакция против традиционного представления доходит, как обычно бывает, до крайности. [Так, например,] в сборнике «Песни Крыма» [А. Кончевского] В. Пасхалов, констатируя, что мелодии, находящиеся в этом сборнике песен, основываются не только на обычных мажорной и минорной гаммах, но и на ладах эолийском, фригийском, дорийском и миксолидийском, заключил: «Приведенный перечень звукорядов не оставляет сомнения в том, что восток, к которому относятся песни крымских татар, строго диатоничен и что ему чужда восточная гамма с увеличенными секундами, столь пригодившаяся русским композиторам для их персидок, половецких девушек, шемаханских цариц и т. п.» (с. 7). Но на следующей странице, вопреки этому утверждению, он указывает на то, что в двух песнях обычный гармонический минор вследствие частого сопоставления 6 и 7 ступеней приобретает характер «восточного лада».

К этому указанию нужно добавить еще три мелодии, которые не отметил Пасхалов (№ 1, 13 и 21); таким образом, мелодий с увеличенными секундами оказывается всего пять; из общего количества — 25 мелодий — процент значительный. В сборнике крымско-татарских песен А. Олесницкого[1] соотношение приблизительно такое же: шесть на общее количество 31 мелодию. Бросается в глаза, что в песне № 1 сборника Кончевского, в которой появляется интервал увеличенной секунды, текст кончается словами: «слезы народа высушат только знание и культура», а одна из песен сборника Олесницкого, отмеченная тем же признаком, трактует о Порт-Артуре и Куропаткине.

Таким образом, историческая периодизация и исследование исторических наслоений в крымско-татарских песнях при постоянном сопоставлении их литературного и музыкального элементов должны еще доставить много забот тюркологам. Кстати, позволю себе высказать мысль, что мелодии сборников Олесницкого и Кончевского никак нельзя считать характерными для тюркской музыки вообще, скорее их нужно считать характерными для новейшего, так сказать, «левантского» музыкального творчества, в значительной мере интернацио-

---

[1] А. А. Олесницкий. Песни крымских турок. М., 1910. (Некоторые русские склонны были исключить популярный термин «татары» и [распространить] на все тюркские народы термин «турки», которые составляют население Турции и раньше носили уточняющее название «турки-османы» [т. е. «анатолийские турки»]. — *Приписка Квитки).*

нального для народов Леванта[1]. Это определение решаюсь применить, хотя в меньшей мере, также к турецким песням, на которые ссылался Ф. Колесса[2]. Песни эти записал Петросян, профессиональный певец, армянин из Стамбула, который развлекал публику кофеен в разных местах анатолийского и кавказского берега Черного моря песнями не только турецкими, но и греческими, армянскими, грузинскими и болгарскими. Степень модернизации его песен можно видеть хотя бы из того, что он сопровождал их на инструменте с современной европейской темперацией — фисгармонии и, следовательно, порвал с оригинальными интервалами арабской и турецкой музыки.

Происхождение репертуара Петросяна видно из его слов: «Как только, например, в Стамбуле появится какая-нибудь новая песня, я сейчас же или сам ее записываю или переписываю у своих приятелей-музыкантов»[3]. Собственно, те произведения, на которые ссылался Ф. Колесса, сам певец отмечает как «шаркы». Во вступительной статье к изданию записей Петросяна А. Крымский пояснил, что под этим термином понимается «произведение не народное, нечто вроде романсов; «шаркы» во множестве выпускаются в Стамбуле двухнедельными сборниками». Еще Фетис сообщал, что авторы произведений, носящих название «шаркы»,— лучшие поэты Турции[4], а они зачастую были [одновременно] и композиторами, сочинявшими мелодии к своим стихам.

[В связи с этим] важно напомнить, что турецкую литературу в известной части создавали не турки[5], а тот иноплеменный элемент Турции, который возник из смешения народов преимущественно нетурецкого происхождения; для них лишь турецкий язык являлся родным[6]. Таким образом, в турецкую музыку, возможно, вносились в большой степени иноплеменные навыки. В сообщениях о турецкой музыке имеется в виду почти исключительно творчество профессионально-артистическое. По-видимому, этим следует объяснить свидетельство Тодерини[7] о том, что турки не знали музыкального искусства до 1667 года, когда это искусство ввел в Стамбул перс Шах-Кули[1]. Существуют ли у анатолийских турок общенародные песни, как у нас, — об этом я пока не знаю[2]. Во всяком случае, зная, как у одного и того же народа музыка общенародная может глубоко отличаться от музыки профессиональной, нельзя быть уверенным, что при массовом влиянии турок на украинцев в XVI—XVII веках (если такое влияние действительно имело место.— *Приписка Квитки)* могло привиться именно то, что нам знакомо в качестве характерных признаков творчества позднейших турецких профессиональных музыкантов.

Есть свидетельство 1576 года, подтвержденное и в более поздние века, что на улицах [турецких городов] играли и пели «азмоглины», то есть дети, отданные турецкому султану в дань от христиан Греции, Албании, Валахии, Сербии, Боснии, Трапезунда, Менгрелии, Колхиды. Греческие крестьяне, которые должны были отбывать барщину в Стамбуле, после окончания работы проходили по улицам и при этом пели и играли на волынке[3]. Такие бытовые явления, продолжавшиеся долгие годы, не могли не оказать сильного влияния на народную и популярную турецкую музыку.

Турецкие песни, исследованные О. Абрахамом и Э. Хорнбостелем[4] по фонограммам Лушана, на которых зафиксированы песни не столичного жителя и не профессионала (но тоже армянина), с литературной стороны[5] [не носят печати многовековой давности и общенародности][6]. Абрахам и Хорнбостель предостерегают, что нельзя вполне точно передавать ту-

---

[1] Левант — условное название стран восточного Средиземноморья.— *Сост.*

[2] См. выше, с. 316 настоящей работы. — *Сост.*

[3] Б. Миллер. Турецкие народные песни. М., 1903, с. 2.

[4] F. Fétis. Histoire générale de la musique, t. 2. Paris, 1869, p. 395.

[5] О выдающихся турецких поэтах греческого, албанского, болгарского и даже нормандского происхождения см.: А. Крымский. История Турции и ее литературы, т. 2. М., 1910, с. 56, 69, 110, 124.

[6] E. Gibbon. The History of the Decline and Fall of the Roman Empire (Chap. 45); «История человечества» под ред. Г. Гельмгольта, т. 3, гл. 2. СПб., 1903, с. 370 и во многих других исторических трудах.

[7] F. Fétis. Biographie universelle des musiciens, t. 8. Bruxelles, 1936, p. 371.

---

[1] T. Burada, цит. соч., с. 92 (см. прим. 2 на с. 317).

[2] Сборники турецких народных песен стали издаваться с 1926 г. До сих пор опубликовано около 1000 фольклорных записей, в том числе и песни анатолийских турок: Anadolu Halk Şarkilari, 1—14. Istambul, 1926—1930 (671 мелодия). См. библиографию А. Сайгуна в: A. Select Bibliography of European Folk Music Editor-in-Chief: Karel Vetterl. Prague. 1966.— *Прим. сост.*

[3] H. Mendel—A. Reissmann. Musikalischer Conversations-Lexicon, Bd. 10. Berlin, 1876, S. 347.

[4] O. Abraham—E. Hornbostel. Phonographierte türkische Melodien, «Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft», Bd, I. München, 1922.

[5] F. Luschan. Einige türkische Volkslieder der Nord-Syrien, «Zeitschrift für Ethnologie», Bd. 36. Berlin, 1904.

[6] Заключенные в квадратные скобки слова были вставлены в рукопись статьи, вероятно, самим Квиткой вместо следующего предложения украинского оригинала: «не противоречат (слишком обобщенному и доведенному до крайности) утверждению Р. Лилиенкрона, что народное творчество в целом — это рефлекс письменного творчества высших слоев». Из этого высказывания Квитки видно, что он реалистически смотрел на возможность «фольклоризации» авторских песен, называемых в прошлом «творчеством высших слоев».— *Прим. сост.*

рецкие мелодии европейским нотным письмом вследствие неоднородности систем. Поэтому — прибавлю от себя — те места, которые в изображении нашим нотным письмом дают «оптическое» впечатление полуторатонных ходов, в действительности не представляют точно этот интервал, и мелодии при их выслушивании не дали бы того впечатления, какое дает нам увеличенная секунда в мелодиях народов, имеющих одинаковую с нашей тональную систему.

Важно отметить, что Абрахам и Хорнбостель подчеркивают редкость [мелодических] украшений, и это наблюдение в связи с установленным фактом, что мелизматика сыграла колоссальную роль в истории западноевропейской песни [1] (между прочим, среди памятников пения трубадуров я нашел оригинальный мелизм, характерный [также] для рецитаций кобзаря Гната Гончаренко) [2], показывает, что традиция приписывать мелизматику украинского пения только азиатским влияниям недостаточно обоснована и дело обстоит не так просто. Единственная мелодия, которую Лушан записал на фонограф от турка-мусульманина, не имеет повышенной ступени и интервала увеличенной секунды.

Обращаясь непосредственно к арабской музыке, отметим, что о ней много писалось, [но только] на основании арабских теоретических трактатов. [Но поскольку] эти трактаты основаны на практике игры на лютне (al'Ud), то мы [опять-таки имеем дело с] музыкой искусственного, профессионального происхождения. В нашем распоряжении имеется слишком мало записей самих мелодий, особенно вокальных, которые удовлетворяли бы научным требованиям в отношении точности и были пригодны для изучения арабской музыки. Поэтому для нашего вопроса имеют значение даже наблюдения над арабской песней в далеком Тунисе, которые сделал знаменитый исследователь Э. Хорнбостель [3] на основании своих тонометрических исследований по фонограммам, тем более что, как замечает автор, на северном берегу Африки едва ли можно найти специфически африканскую культурную почву и скорее можно ожидать родства с музыкой азиатских арабов. Следовательно, Хорнбостель отрицает традиционный взгляд, что арабская музыка хроматичнее европейской; наоборот, даже употребление полутонов стушевывается, а хроматические ходы, в которых есть несколько следующих один за другим полутонных интервалов, встречаются крайне редко. Гамма с увеличенной секундой (Хорнбостель назвал ее не «ориентальной», а «цыганской») обнаружена в двух песнях из двадцати.

Работа А. Идельсона об арабских макамах [1], которая заключает точно записанные, отчасти с помощью фонографа, образцы персидско-арабской музыки в разных странах мусульманской культуры, собственно, не решает, а вызывает захватывающе интересные проблемы исторических, этнических и географических наслоений в широко раскинувшейся области этой культуры. Между прочим, в работе [Идельсона] очень важна констатация того, что звукоряд в объеме кварты с полуторатонным интервалом между 2 и 3 ступенями (так называемый в европейской школьной теории «мадьярский тетрахорд») является любимым и действительно народным в Хиджазе [2], а в соседнем Йемене он неизвестен. Отсюда сам собой возникает вопрос: не занесли ли этот звукоряд в Хиджаз (в страну, в которой, как известно, находятся Мекка и Медина) паломники из стран, где мусульманская культура развилась на сильно эллинизированной почве? [3]

Понятно, греческая музыка в тех азиатских странах, где она недолго развивалась собственно как греческая, где она оплодотворила собой музыку азиатских народов и где греки продолжали развивать западноазиатскую музыку уже не как греки (в смысле принадлежности к своей греческой культуре), должна была значительно отойти от музыки действительно греческой, которая хотя и развивалась в значительной мере также в западной Азии, но в том элементе ее населения, который не только разговаривал, но и создавал песни на гре-

---

[1] R. Lach. Studien zur Entwicklung der ornamentalen Melopöie. Leipzig, 1913; G. Schünemann. Das Lied der deutschen kolonisten in Rußland, «Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft», Bd. 3. München, 1923, S. 52—66, 81.

[2] J. Beck. La musique des troubadours. Paris, 1913; l'aube с конца XII или начала XIII века; 5 такт от конца (*a-g-f-e-f-e*). Ср. Ф. Колесса. Мелодії укр. нар. дум, I, «Матеріали до укр. етнол.», 14 (1910), с. 97, 3-я строка нот.

[3] E. Hornbostel. Phonographierte tunesische Melodien, «Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft», Bd. I. München, 1922.

[1] A. Z. Idelsohn. Die Maqamen der arabischen Musik, — SIMG, Bd. 15.

[2] Область Саудовской Аравии вдоль побережья Красного моря. — *Сост.*

[3] Об эллинизации западной Азии с времен Александра Македонского и позже — см: А. Крымский. История Сасанидов и завоевание Ирана арабами, изд. 2. М., 1905, с. 72; его же, История Персии, ее литературы и древнейшей теософии, ч. 2, изд. 2. М., 1906, с. 60; «История человечества», под ред. Г. Гельмгольта, т. 3, с. 248, 268, 310; т. 4, с. 154; т. 5, с. 56, 60; J. Beloch. Griechische Geschichte, Bd. 3, T. 1. Straßburg, 1904, S. 275 u.a.; K. Hopf. Geschichte Griechenlands vom Beginn des Mittelalters bis auf unsere Zeit. — Algemeine Encyklopädie der Wissenschaften und Künste von J. Ersch und J. Gruber, T. 85. Leipzig, 1867, S. 32, 35 u. a.

ческом языке[1]. [И все-таки] азиатские ростки не оставались принципиально чуждыми греческой музыке, ибо она развивалась во взаимодействии с музыкой народов, которые позже были исламинизированы, и кто знает, не [принималась] ли она все время за основу тех изменений, которые в результате создали персо-арабский музыкальный стиль.

Мы должны считаться с тем, что ни светская музыка Византии, ни древнегреческая народная музыка нам не известны, а в новое время были записаны только те образцы греческой народной музыки, которые легче было записать. В отношении же стиля греческого пения, более близкого к арабскому, не было сделано даже тех попыток нотации, которые были произведены в отношении арабской музыки[2]. Тьерсо упрекал Бурго-Дюкудре в том, что он эгоистически сохранил для самого себя воспоминания о пении одного смирнского грека, дав нам только очень интересное описание этого пения[3].

Что же касается церковной греческой музыки, которая известна лучше, то по ней, видимо, можно заключить, что те черты, которые считаются специфически персо-арабо-турецкими, характерны также и для греческой музыки [после античного ее периода. — *Приписка К. Квитки*].

Еще на пороге III века Климент Александрийский предостерегал от хроматизма, полагая, что он подходит для песен куртизанок. Борьба отцов церкви с влиянием хроматизма была напрасной, и в практике греческого церковного пения занял свое место тетрахорд с интервалом увеличенной секунды (так называемый «мадьярский» тетрахорд) *e—f—gis—a*. Имеются данные, что в греческом церковном пении употреблялись характерные для арабской музыки интервалы в $^3/_4$ и $^5/_4$ тона. Можно предполагать, что с турецкой музыкой связана и новая

[1] «Народная поэзия X века происходит из Малой Азии, следовательно, она там более эллинистическая, чем на греческой земле.» — M. G. Paparrigopoulo. Histoire de la civilisation hellénique. Paris, 1878, p. 254; L. Bourgault-Ducoudray. Trente mélodies populaires de Gréce et de l'Orient. Paris, 1876. (Все мелодии греческие, но большинство — из Малой Азии. В Малой Азии тоже преимущественно записывал Пахтикос.)

[2] Большинство новейших записей греческих народных песен, а также исследований о греческой народной музыке было опубликовано лишь после 1920 года, главным образом в последнем двадцатилетии. См. обзор фольклорной литературы Греции афинского музыковеда М. Ф. Драгумиса в A Select Bibliography of European Folk Music. Prague, 1966.— *Прим. сост.*

[3] J. Tiersot. Notes d'ethnographie musicale, serie 1. Paris, 1905, p. 107, 109. (Нет сомнения, что Бурго-Дюкудре не записывал греческие смирнские песни [...] только потому, что записать их было, вероятно, невозможно в дофонографическую эпоху.)

стадия развития греческой музыки и ее становление[1]. В новогреческих народных песнях встречается тетрахорд *e—f—gis—a*, который Г. Риман считал «дальнейшим развитием мелодических основ»[2].

Большое распространение тетрахорда с увеличенной секундой среди балканских славян, а также в Румынии и Венгрии можно объяснить как сильной греческой колонизацией этих стран[3], так и посредничеством профессиональных музыкантов — цыган, ибо «Грецию следует считать первым местом жительства всех цыган, рассеянных теперь по Европе[4]».

П. Сокальский, ставя вопрос о заимствовании украинцами хроматизма у Европы или Азии, решает его в пользу азиатских, персо-арабских и турецких влияний, хотя это вопрос спорный и требует большего расчленения. Поскольку введение интервала увеличенной секунды было в свое время прогрессивным явлением, нельзя пренебречь вероятностью предположения, что при общей склонности народов южной и юго-восточной Европы к хроматизму вообще, и к увеличенной секунде в частности, движение [к ее утверждению] возглавили [еще в древности.— *Приписка Квитки.*] именно греки. Если эти мелодические черты перенесли на Украину, между прочим, балканские славяне, то они переносили свои достижения, усвоенные не от более низкой и новой турецкой музыкальной культуры, а от греческой, более древней, высокой и более прогрессивной. (Перед тем как турки завоевали Балканы, тамошние славяне под влиянием греко-римской культуры достигли уже такой высокой ступени развития, что они и их язык заняли главенствующее место в жизни нового турецкого государства[5], [следовательно, ни о каком заимствовании не могло быть и речи. —*Приписка Квитки*]).

Если до сих пор в поисках «виновников» украинского хроматизма среди соседей [украинцев] наталкивались на тюрков, южных славян и даже словаков, то удивительно, что при этом забывали румын, в чьей музыке хроматизм весьма заметен. Сходство румынских «hora lunga» с украинскими

[1] И. Вознесенский. О пении в православных церквах греческого Востока. Кострома, 1896, с. 39, 47, 48; его же, Образцы греческого церковного осмогласия. М. 1897; Gastouné. La musique byzantine. — Encyclopédie de la musique, I, pp. 542, 548—550; L. Bourgault-Ducoudray. Etudes sur la musique ecclésiastique grecque. Paris, 1877.

[2] H. Riemann. Folkloristische Tonalitätsstudien. Leipzig, 1916, S. 111, Anm.

[3] M. Paparrigopuolo, цит. соч., с. 420.

[4] Г. Влислоцкий. Придунайские народы. — «История человечества» под ред. Г. Гельмгольта, т. 5. СПб., 1907, с. 412.

[5] В. Милкович в цитированной выше «Истории человечества» Гельмгольта, т. 5, с. 300; А. Кримський. Історія Туреччини. Київ, 1924, с. 18, 36—37, 100.

думами Б. Барток объяснял заимствованием[1]. В связи с нашим вопросом следует отметить, что в указанных Бартоком образцах нет хроматизма, но он встречается в похоронных причитаниях, очень похожих на украинские[2], в обычных (новейших) «h o r a»[3] и в инструментальных мелодиях, безусловно сродных с украинскими.

Если предположить, что употребление увеличенных секунд могло быть результатом греческого влияния на Украину, идущего двумя путями: западным — через [балканских] славян, румын и цыган, и восточным — через анатолийских турок и крымских татар, и что каждый из этих путей соответствовал одному из двух направлений, по которым развивали свою музыку греки, а именно — европейскому (греко-романскому) и ориентализированному[4],— то, во всяком случае, на основании того фактического материала, который мы имеем в нотных образцах, надо признать преимущество западного пути, так как интервал не может мигрировать самостоятельно и изолированно, а музыкальный контекст, в котором встречается данный интервал в украинской музыке, не напоминает нам известные азиатские мелодии. Кроме того, бросается в глаза, что украинцы проявили определенную умеренность в употреблении хода на увеличенную секунду, как и западные славяне, а большинство мелодических оборотов, в которых употребляют этот интервал южные народы, остается чуждым украинцам. К ним принадлежит и последовательность *gis — f — gis* (при тонике *a*), которая встречается в крымских песнях сборника Кончевского (№ 10, такт 5).**

[...] В популярных музыкально-исторических представлениях идея [«с Востока свет!»] имеет очень широкие и неочерченные границы распространения. Это объясняется тем, что в работах по истории музыки музыка азиатских народов рассматривается не синхронно с музыкой народов Европы, а в целом ставится на первое место, перед объяснением античной греческой теории. Поэтому следует обсудить предположение (которое неоднократно будет выдвигаться в качестве возражения), что звукоряды с интервалом увеличенной секунды могли зародиться раньше всего в Индии, где они [еще] теперь употребляются, а оттуда проникнуть к грекам через западную Азию.

---

[1] B. B a r t ó k. Volksmusik der Rumänen von Maramureş. Berlin, 1923, S. XII.

[2] T a м ж е, № 21-а, с. 11 и далее.

[3] Типичный и оригинальный пример — т а м ж е, с. 35, № 42.

[4] Историки музыки прошлого века (Кизеветтер и Амброз) были настроены против предположения о возможности греческого влияния на персо-арабскую музыку, но более поздний исследователь, специалист по арабской музыке Ланд признавал такое влияние (см. J. P. N. L a n d. Tonschriftversuche und Melodieproben aus dem muhammedanischen Mittelalter, «Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft», 2, 1886).

Хотя влияние западноазиатских народов на древнегреческую музыку, вероятно, имело место[1], однако таких памятников практической музыки, по которым можно было бы проследить, какие именно мелодические особенности должно было принести это влияние, нет. Названия «лидийский» и «фригийский» были приданы диатоническим ладам, а хроматическому ряду не приписывалось азиатское происхождение. Во всяком случае, тетрахорд *d′ — cis′ — b — a* (именно этот — по нынешней терминологии «мадьярский» — хроматический тетрахорд нас здесь интересует, а не совершенно чуждый нам тетрахорд *e — f — fis — a* — общеизвестный как хроматический тетрахорд античной теории) можно вычитать не раньше чем у Аристоксена[2], современника Александра Македонского. Со времени же Александра греки уже определенно становятся учителями Азии, и даже когда уже минула эпоха эллинизма в узком понимании — в эпоху расцвета мусульманской культуры,— «хотя центр ее Багдад <...> отстоит всего на 100 верст с небольшим от Вавилона, <...> те астрономические и географические представления, которые когда-то перешли от Вавилона к грекам, были известны мусульманам только в их греческой форме и обозначались греческими терминами[3]».

Музыкальная теория развивалась в Индии позже, чем в Греции, она поразительно похожа на греческую[4], но из-за недостатка хронологически расположенных старых памятников практической музыки Индии вопрос о заимствовании приходится разрешать на основании памятников материальной культуры, общих культурно-исторических данных и отношений, в области пластических искусств, прошлое которых лучше поддается изучению[5].

---

[1] R. L a c h. Das Orient in der ältesten abendländischen Musikgeschichte, «Berichte des Forschungs-Instituts für Osten und Orient», Bd. 3. Wien, 1923. См. также соответствующие разделы в работах по истории музыки.

[2] См. раздел об античной музыке Г. Аберта в книге: G. A d l e r. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a/M., 1924, S. 46—47.

[3] Б. Б а р т о л ь д (От редакции). Мир ислама, т. I. СПб., 1912, № 1, с. 5; Б. Б а р т о л ь д. Научная поездка в Западную Европу, «Анналы». Л., 1924, № 4, с. 12.

[4] A. H. F o x - S t r a n g w a y s. The Hindu Scale, — SIMG, Bd. 9, S. 458, 464, 491, 500. (С более обстоятельной работой H. A. Popley, The Music of India. Calcutta and London, 1921, я не мог ознакомиться.)

[5] Указания на аналогии рассеяны в позднейшем труде Фокс-Стренгвейса, Music of Hindustan, Oxford, 1914. Здесь автор, отвергая предположение о заимствовании, утверждает, что сходства в музыкальных системах древнегреческой и древнеиндийской теории «подобно их языкам, без сомнения, были частью их общего арийского наследия» (с. 122). Однако устранить сомнения можно лишь путем доказательств: поставить же перед словом «сомнения» предлог «без» — недостаточно. *(Приписка Квитки)*

В этом вопросе нужно особенно прислушаться к голосу индийского историка[1], ибо его нельзя подозревать в тенденции преувеличивать европейские влияния за счет престижа творческой способности самих индийцев. Так вот, этот историк, отбрасывая слишком обобщенное утверждение Низе, что от мероприятий Александра Македонского зависило все дальнейшее развитие Индии, признает, что греки стояли выше всех народов древнего мира по ширине и глубине своих эстетических чувств, что в области изобразительных искусств греки ничем не обязаны Индии, а, наоборот, индийские искусства были лишь отчасти развиты до начала первых сношений с Грецией, что первым большим стимулом для них послужили греческие образцы и что «очаровательная история греков в Индии дает много направляющего и составляет одну из наиболее интересных глав истории развития идей». Наиболее скептические в вопросе о греческих влияниях авторы отмечают эти очевидные влияния в монетном деле, в гравировании гемм, в астрономии, только не распространяют выводов на те области человеческой деятельности, относительно которых нет неоспоримых доводов[2].

Античная греческая музыкальная теория сложилась еще до эпохи Александра Македонского, то есть тогда, когда греки ничего не знали о великой цивилизации древней Индии; «они чрезвычайно мало нашли даже у своих близких соседей — персов»[3]. Старинное предположение, что индийские названия для ступеней гаммы перешли через персов и арабов в Европу и легли в основу так называемых гвидоновых наименований[4] и что даже гвидонов термин «гамма» восходит к индийскому «грāма» («grâma») (в народной упрощенной форме «гāма» — «gâma»)[5], игнорируется в музыкально-исторической науке.

Хорнбостель цитировал утверждения Дэя (C. R. Day), что семиступенная гамма с двумя увеличенными секундами является самой простой, наиболее элементарной формой, которая лежит в основе всех пьес для начального обучения в (Южной) Индии[6]. Ж. Гроссэ подчеркивает неаргументиро-

---

[1] Gauranga Nath Banerjee. Hellenism in Ancient India, 2-d ed. Calcutta, 1920, pp. 9, 13, 15, 26.

[2] E. J. Rapson. The Cambridge History of India. Cambridge, 1922, pp. 264, 266.

[3] H. G. Rawlinson. Intercourse between India and the Western World. Cambridge, 1916, pp. 155, 156, 158, 180.

[4] P. Bohlen. Das alte Indien, Bd. 2. Königsberg, 1830, S. 195.

[5] L. Schröder. Indiens Literatur und Kultur. Leipzig, 1887, S. 753, Anm. 5.

[6] O. Abraham — E. Hornbostel. Phonographierte indische Melodien. «Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft», Bd. I. München, 1922, S. 279.

рованность этого утверждения[1]. Во всяком случае, если этот факт действительно существует, то это — факт современный, и он так же мало свидетельствует об извечности указанной гаммы у индийцев, как тот факт, что в настоящее время [наших] детей начинают учить с мажорной гаммы, свидетельствует об извечности этой гаммы у нас. Нет никаких данных о том, что индийцы опередили греков в практике употребления тетрахорда с увеличенной секундой. В большом сборнике фонографированных индийских рецитаций, которые передаются, понятно, не без изменений, еще из периода вед и из периода классического, этот интервал встречается только один раз[2].

Здесь нет необходимости исследовать, что́ именно персы могли взять из индийского трактата, о котором упоминает Болен, ссылаясь на персидский словарь Ричардсона[3], ибо нас здесь интересуют массовые народные музыкальные навыки, которые не могли укорениться благодаря знакомству нескольких просвещенных персов с этим трактатом, а должны были возникнуть и окрепнуть в зависимости от общего направления культурно-исторических влияний и миграций в Западной Азии и Индии. Это общее направление Б. Бартольд в уже цитированном вступлении к изданию «Мир Ислама» определил [примерно] так: Передняя Азия составляла в культурно-историческом отношении одно целое с Европой в противоположность Индии (и Китаю); в границах этого целого первенство переходило из Азии в Европу и наоборот [при этом, чем дальше подвигается изучение мусульманской культуры, тем больше выясняется ее тесная зависимость от эллинизма.— *Приписка К. Квитки*], но в сношениях с Индией этот «Запад» (в широком понимании.— *К. К.*) начиная с IX века до нашей эры и до наших дней неизменно играл активную роль. «Выходцы из западных стран поселялись в большом количестве в Индии, <...> овладевали внешней торговлей страны, занимали выдающиеся должности при дворе туземных государей и старались подчинить население своему экономическому, иногда и политическому влиянию. История не знает примера, чтобы выходцы из Индии <...> играли такую же роль в западных культурных странах»[4].

---

[1] Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du conservatoire, t. 1. Paris, 1922, p .293, n. 3.

[2] E. Felber. Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit, «Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften in Wien», phil.-hist. Klasse, Bd. 170, Abh. 7 (1912), S. 84 (пятая строка нот).

[3] В полном реестре источников для изучения индийской музыки, который дала Гроссэ в музыкальной энциклопедии Лавиньяка и де-ля-Лоранси, этого трактата нет.

[4] «Мир Ислама», под ред. Б. Бартольда, т. I. СПб., 1912, № 1, с. 4—5.

Впрочем, есть уверенность, что выходцами из Индии были цыгане, которые, хотя и не оказали экономического и общекультурного влияния на Европу, но играли роль в ее музыкальной жизни. Идея, что современные европейские цыгане сохраняют музыкальные особенности своей азиатской родины, постоянно возникает то у одного, то у другого музыкального писателя[1]. Но такой консерватизм у народов, живущих в диаспоре[2], обычно наблюдается только в отношении культовой музыки. Цыгане в Европе — профессиональные музыканты, поэтому они не могли не считаться со вкусами европейского окружения. Однако не может быть уверенности в том, что ходы на увеличенную секунду, в самом деле характерные для музыки цыган, уже были обычными и излюбленными в Индии перед эмиграцией цыган [в Европу]. Дата этой эмиграции неизвестна, а точные исторические даты первых письменных упоминаний об их появлении в Европе — на несколько веков позже, чем утвердился этот интервал в юго-восточной Европе, и на несколько десятков столетий позже эллинистической эпохи в Азии.

Могут указать на область словесности, чтобы доказать массовые культурно-исторические влияния Индии на Европу. Но увлечение Коскена, который расширял Бенфееву теорию происхождения всех европейских сказок из Индии, встретило сильную критику[3]. Во всяком случае, массовое влияние могло быть, вероятно, в IX—XIII веках нашей эры[4]. (О [влиянии в] обратном направлении — с запада в Индию — свидетельствуют арабские слова в индийских сказках). Тьерсо отметил, что на профессиональной музыке Индии заметны сильные арабские влияния, но музыка низших классов в этой стране отличается еще большей первобытностью, чем творчество центральноафриканских аборигенов[5].

Излагая здесь эти данные и соображения, я не претендую на то, чтобы решить вопрос, а хочу только доказать, что он еще не решен и что решать его нельзя исключительно теми путями исследования, какими шли [ученые] до сих пор, то есть

---

[1] См. цитату Л. Ноля в указанной ваше работе Л. Шрёдера, с. 755, примечание; Фокс-Стренгвейс, цит. соч., с. 500, пункт 10, с. 508 в конце; Ludwig Riemann. Über eigentümliche Tonreihen. Essen, 1899, S. 128.

[2] Рассеяно живущие вне родины представители определенной религии или народности.— *Сост.*

[3] «Folk-Lore», A. 84. London, 1923, pp. 129, 171—175.

[4] W. R. Halliday. Notes upon Indo-European Folktales, там же, с. 125.

[5] J. Tiersot. Notes d'ethnographie musicale, t. 2, 1869, pp, 70, 71, 74; ср. Историю музыки Фетиса, т. 2, с. 267 и сл.

игнорируя роль балканских и малоазиатских народов в истории музыки Европы и Западной Азии послеантичного периода, до вторжения турок в Малую Азию и на Балканский полуостров[1]. Насколько большое внимание уделяется наукой античной греческой теории музыки, настолько мало интересуются современными памятниками греческой народной музыки, по-видимому, исходя из представления, что высокая одаренность греческого народа вдруг исчезла, после того как удар истории сломил его политическую мощь. Но в неизведанных глубинах устного народного творчества происходили свои исторические процессы, которые не всегда были параллельны тем процессам, которые задокументированы.

Я вовсе не думаю отрицать влияния семитических и тюркских народов на греков и на те европейские народы, которые развивались под воздействием [греческой культуры], но считаю, что пора пересмотреть традиционный взгляд, согласно которому высокоодаренные в музыкальном отношении народы юго-восточной Европы в развитии своей мелодики, характерной чертой которой было введение ходов на увеличенную секунду, были якобы не более как «ученики» турок[2]. [...]

Итак, мелодический признак, историю которого мы пытались разгадать, неправильно считался характерной чертой «Востока», или «азиатского Востока» вообще, или тюрков в частности. Музыке тюркоязычных народов эти черты свойственны [только] в тех областях, где они испытывали сильное культурное влияние греков и западноазиатских народов, главным образом арабов и персов. Вкус к ходам на увеличенную секунду распространялся по юго-восточной Европе и юго-западной Азии, не останавливаясь перед языковыми границами[3].

Комментарии

* Исследование, публикуемое в нашем издании в русском переводе под названием «О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов», было напечатано на украинском языке в «Записках Історико-філологічного відділу Укр. АН» (т. 5, Київ, 1965, с. 239—250) в форме рецензии на сборник А. К. Кончевского и В. В. Пасхалова «Песни

---

[1] Последнее предложение дописано Квиткой. В украинском оригинале было: «игнорируя роль греков в эволюции мелодии».— *Сост.*

[2] Во всяком случае, Крым, где скрещивалось много различных влияний, в том числе и украинские (на это обратил внимание Пасхалов в рассмотренном собрании песен — с. 9), представляет в высшей степени интересную почву для сбора материалов по исследованию музыкальной эволюции народов юго-восточной Европы и западной Азии.*** [...]

[3] Последний абзац цитируется по рукописи Квитки. — *Сост.*

Крыма» (М., 1924). В своей работе, которую только условно можно назвать «рецензией», Квитка, затронув вопрос о происхождении «украинского хроматизма», углубился во всестороннее исследование этого вопроса. Материалом ему послужили не только народные песни славян, балканских, малоазиатских и восточноевропейских народов, но и образцы письменной музыки западной и восточной Европы.

Для формулировки названия статьи мы воспользовались фразой, содержащейся в первом предложении второго абзаца рецензии, в которой говорится, что рецензируемый сборник дает повод к «изучению и пересмотру одного из важнейших вопросов истории украинской народной музыки, а именно — вопроса о происхождении украинского хроматизма» (с. 240; разрядка наша. — *В. Г.*). Замена выражения «украинского хроматизма» выражением «хроматизма в музыке славянских народов» вызвана самим содержанием работы. Целесообразность такой поправки обоснована еще и тем, что рукопись второй редакции этой статьи, сделанной в начале 40-х годов, Квитка озаглавил «О недиатонических звукорядах в народных напевах восточных славян»[1], а последнюю (третью) редакцию он подготовил под названием «Об альтерированных ладах в народной музыке». С таким названием была получена издательством рукопись работы от Г. Кащеевой.

Статья «Об альтерированных ладах», которая, по словам Кащеевой, была последней авторской переработкой рукописных и опубликованных ранее работ, посвященных этой проблеме, является в действительности весьма неудачной компиляцией из двух работ Квитки: рецензии на сборник «Песни Крыма» и статьи «О тюркском влиянии на украинскую народную мелодику»[2]. Нет сомнений, что такая попытка объединить две работы в одну была предпринята самим Квиткой в последние годы его жизни, так как и в основу упомянутой нами выше второй редакции, копия которой хранится в Кабинете народной музыки Московской консерватории, были положены обе названные статьи. Однако никаких следов использования неизвестных нам рукописных работ в статье «Об альтерированных ладах» мы не обнаружили. Наше предположение, что данная компиляция принадлежит Квитке, подтверждается наличием ряда дополнений, приписок и исправлений.

Чем можно объяснить неудачу Квитки в создании новой редакции работы о происхождении хроматизма? Во-первых, трудностью объединения двух собственных статей на ту же тему в одну. По-видимому, в процессе работы (будучи уже в преклонном возрасте) он, считая существенным все им ранее написанное, отказался от сокращений и переработки отдельных формулировок, вследствие чего возник ряд повторений, нарушающих логическую последовательность изложения. Незначительные купюры и исправления не могли уже сгладить стилистические недостатки

[1] Архив Кабинета народной музыки Московской консерватории, № 5/73.

[2] К. Квітка. До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику, «Збірник Іст.-філ. від. УАН», т. 76 б. Київ, 1928, с. 866—876. Статья публикуется в настоящем сборнике, с. 336.

работы. Во-вторых, после 1928 года Квитка не изучал больше этот вопрос и поэтому не мог внести в последнюю редакцию существенные коррективы или дополнения. Об этом сам он так пишет в рукописи:

«Все указанные в настоящем исследовании труды появились не позже 1928 года. После этого года я уже не изучал новой литературы по затронутым вопросам, просмотрел лишь обзор: Y. Y. Saunders. The Orient and Graeco-Roman World before Islam в лондонском журнале «History», сентябрь 1940 г., стр. 161—270. В этом обзоре не содержится данных, на основании которых нужно было бы изменить изложенные здесь рассуждения. Что касается собственно музыки, трезвую и обстоятельную критику положений об арабском влиянии дал O. Ursprung в статье Um die Frage nach dem arabischen, bzw. maurischen Einfluß auf die abendländische Musik des Mittelalters, «Zeitschrift für Musikwissenschaft», Bd. 3, 7—8, 1934».

Имея в своем распоряжении две позднейшие рукописные редакции данного исследования, мы решили восстановить в настоящем издании первоначальный текст опубликованных на украинском языке статей, но включить в них наиболее интересные дополнения и изменения автора, оговорив их в примечаниях. При расхождении позднейшей поправки с оригинальным текстом мы считали нужным дать оба варианта формулировки.

Собрав большой музыкальный материал и изучив обширную литературу вопроса, Квитка пришел к выводу, что ход на увеличенную секунду в миноре не является изобретением ни тюркских народов (анатолийских турок или крымских татар), ни персо-арабской и древнеиндийской музыкальных культур, но составляет характерную черту высшей стадии музыкального развития тех народов юго-восточной Европы и восточного Средиземноморья, музыкальное творчество которых развивалось под влиянием эллинистической культуры. Поскольку античная греческая музыкальная теория пользовалась хроматическими тетрахордами с последовательностью интервалов $^1/_2 + {}^1/_2 + 1^1/_2$ тона, не может быть сомнений, что существовали в то время и мелодии, построенные на хроматических звукорядах. Правда, Квитка не решает вопроса, был ли хроматический тетрахорд изобретением древних греков или наследием культуры древних ближневосточных цивилизаций, но отмечает, что для названий диатонических тетрахордов греками были использованы названия малоазиатских народов фригийцев и лидийцев, в то время как хроматические не имели подобных названий. Следовательно, он не исключал и греческого происхождения хроматизма.

Последовательно, шаг за шагом, Квитка проверяет все аргументы в пользу и против данного положения. Оспаривая предположения П. Сокальского и Ф. Колессы, что хроматизм в украинской музыке был заимствован у азиатского Востока, Квитка в начале статьи ссылается на образцы народной и старинной письменной западноевропейской музыки, мелодии которых построены на звукоряде гармонического минора. С другой стороны, он доказывает, что записи турецких песен, на которые ссылался Ф. Колесса, относятся к профессиональной музыке, созданной не турками, но армянами, греками и музыкантами других народностей. Кроме того, на формирование турецкой музыки XVI—XIX вв. оказывали большое влияние славянские и другие народы Балкан, жившие в Стамбуле и дру-

гих городах Турции. С другой стороны, музыка тех тюркских народов, которые находились под влиянием персо-арабской и эллинистической культур, преимущественно диатонична, но далее на восток и северо-восток от сферы этого влияния в музыке тюркских народов начинает преобладать пентатоника. Появление интервала увеличенной секунды в песнях крымских татар связано преимущественно с поздней авторской музыкой. Существенно и то, что в турецких песнях с увеличенной секундой он не вполне соответствует нашему темперированному полуторатонному интервалу.

Обращаясь к арабской музыке, автор отмечает, что и здесь ход на увеличенную секунду — явление весьма редкое. Исключение составляют лишь хиджазские макамы, но они, по-видимому, были занесены в Аравию мусульманскими паломниками из стран, находящихся под влиянием эллинистической культуры. Попутно Квитка указывает на то, что в древней греческой церковной музыке встречаются все те черты, которые принято считать персо-арабо-турецкими. Наличие увеличенной секунды в музыке балканских славян, румын и отчасти венгров объясняется влиянием как греческой культуры, так и музыки цыган.

Коснувшись цыган — выходцев из Индии, — Квитка делает экскурс в область древнеиндийской музыки и приходит к выводу, что хроматизм в индийской музыке — явление нетипичное, и его появление связано опять-таки с эллинистической культурой, распространившейся в Индии после ее завоевания Александром Македонским [1]. Цыгане-музыканты занесли в Европу не музыку своей прародины, но создавали ее, приспосабливаясь к вкусам европейского окружения. Следовательно, увеличенная секунда не может быть изобретением цыган. Кстати, Квитка обращает внимание на то, что первые сведения о цыганах в Европе мы получили из Греции.

Все свои высказывания и предположения Квитка подкрепляет ссылками на этномузыковедческую и историческую литературу. В итоге своего исследования он лишь подтверждает свое исходное положение об автохтонности хроматизма в музыке древних народов юго-восточной Европы и Малой Азии. Арабы и персы были, вероятно, всего лишь посредниками в его распространении у соседних тюркских народов.

** Употребление интервала увеличенной секунды в украинской народной музыке следует рассматривать дифференцированно. В народных лирических, лиро-эпических и обрядовых песнях этот интервал, как правильно отметил Квитка, употребляется лишь эпизодически, и его функция в мелодических оборотах не имеет ничего общего с подобными оборотами в мелодиях южных народов. Тот же характер имеет этот ход и в украинских думах, если встречается между 3 и 4 ступенями дорийского минора. Образовавшись вследствие необходимости введения вводного тона в доминанту, выполняющую в кобзарских рецитациях функцию временной

[1] О влиянии эллинистической культуры на индийскую музыку — см. новейшие исследования индийских музыковедов в «Beiträge zur Musikwissenschaft», Heft 2. Berlin, 1966.

тоники, он, по существу, не отличается от того же хода в других украинских народных песнях. Напротив, этот интервал может образоваться и в субтональном тетрахорде, вследствие понижения VI ступени при наличии нижнего вводного тона (♯VII). В итоге получается звукоряд:

A —	*B* —	*cis* —	*d* —	*e* —	*f* —	*gis* —	*a* —	*h* —	*c'* —	*d'*
V	♭VI	♯VII	1	2	3	4	5	6	7	8
D			T				D			

Нижний хроматический тетрахорд придает напеву совершенно иной характер.

При сознательном опевании увеличенной секунды субтонального (нижнего) или основного тетрахорда в начальных попевках, так называемых «заплачках», или в мелодических формулах каденций в конце тирад возникают такие мелодические обороты, которые в нашем воображении ассоциируются с музыкой Ближнего Востока и напоминают возгласы муэдзина. Ср., например, «макам хиджаз» в книге Р. Лахмана [1] с думами кобзаря М. Кравченко, особенно его думой про Марусю Богуславку [2]. Такое сознательное опевание увеличенной секунды кобзари называли «надаванням жалощів», то есть своеобразным художественным приемом, который придавал напеву грустный, жалобный характер.

Примечательно, что при сравнении традиционной думы «Плач невольників у турецькій каторзі» в исполнении недавно умершего кобзаря Егора Мовчана с его же думой о мире, сочиненной в 50-х годах, бросается в глаза отсутствие в мелодии новой думы хода на увеличенную секунду [3]. Можно догадываться, что Е. Мовчан ясно отдавал себе отчет в том, что в современной думе, посвященной борьбе народов за мир, не следует употреблять тот мелодический оборот, которым он в традиционных думах подчеркивал страдание народа в турецкой неволе. Следовательно, опевание увеличенной секунды в данном мелодическом контексте традиционных дум могло возникнуть вследствие подражания не турецкой народной музыке вообще, а именно пению муэдзина, которое, вероятно, стало своеобразным лейтмотивом, символизирующим в музыкальном воображении турецкую каторгу.

*** В конце рецензии Квитка призывает исследователей заняться собиранием и изучением музыки других народов, населяющих Крым, главным образом греков, армян, цыган, караимов, а также потомков древнего греческого населения Крыма, живущего теперь в Мариуполе (ныне гор. Жданов) и в его окрестностях. В этой до сих пор неосуществленной работе усматривает Квитка моральный долг восточноевропейских исследователей перед потомками народа, создавшего великую античную культуру.

[1] R. Lachmann. Musik des Orients. Breslau, 1929, S. 120, Nr. 11.
[2] «Матеріали до української етнології НТШ», т. 13. Львів, 1910.
[3] Магнитофонные записи дум в исполнении кобзаря Е. Мовчана находятся в фондах Института искусствоведения, фольклора и этнографии АН УССР в Киеве.

К ВОПРОСУ О ТЮРКСКОМ ВЛИЯНИИ *

Теоретики и историки музыки обычно считают характерным признаком мелодики народов Ближнего Востока — минор, окрашенный увеличенной [секундой] [...] между соседними ступенями[1]. Музыковеды, которые считали возможным и нужным прибегать к обозначению «ориентальный», из понятия «Восток», разумеется, молча исключали Дальний Восток, то есть восточную Азию. Музыке восточноазиатских народов указанный здесь мелодический принцип вообще чужд. Должен, однако, напомнить, что из трех эвенкийских (тунгусских) мелодий, записанных А. Мидденфордом[2], одна построена на звукоряде *dis — e — fis — g — ais — h* при тонике *e*. Принимая во внимание исключительность этого явления для восточной Азии, можно полагать, что эта мелодия занесена [туда] случайно.

Я уже дважды пользовался случаем привести [в своих рецензиях][3] доказательства против утвердившегося у нас взгляда П. Сокальского, который приписывал влияниям «азиатского Востока» наличие у украинцев минорных мелодий с увеличенным секундовым ходом[1]. Не повторяя всего того, что было изложено в моих рецензиях, я вновь обращаюсь к этой теме, чтобы представить новые соображения и обосновать уже приведенные там возражения на основе печатных источников, которые во время написания тех рецензий еще не были опубликованы, либо были мне недоступны.

Те азиаты, с которыми украинцы общались в течение веков, были тюрки, а именно анатолийские турки и крымские татары. (Последние издавна находились под сильным влиянием Стамбула, и их музыка своими характерными чертами резко отличается от [музыки] волжских татар.)

Ф. Кухач представляет самостоятельные достижения турок в области музыки равными нулю. «В мирное время у этих турок не слышно было никакого пения, а во время их военных походов — только дикий вой и нестройный звук особого рода барабанов, чтобы пугать противников и их коней. Нигде нет упоминаний или доказательств того, чтобы эти турки знали хотя бы какой-нибудь народный напев или какие-нибудь народные инструменты, на которых можно было бы сыграть какую-нибудь мелодию, хотя бы примитивную по строению и выразительности. В практике других народов <...> имеются и теперь еще следы их музыкального прошлого. Только у турок таких следов нет»[2]**.

Общеизвестно, что турки вообще больше всего позаимствовали из арáбской культуры; менее известно, чтó они сами внесли в эту культуру. [А вклады в арабскую культуру были сделаны если не всеми тюркскими народами, то по крайней мере наиболее южными из них.— *Приписка Квитки.*]

Рауф Йекта-бей[3], автор исследований о турецкой музыке, сообщает, что арабские ученые Аль-Фараби (X век) и Авиценна (Ибн-Сина, ум. в 1037 г.) были тюрками (так передаю «turc» французского оригинала)[4]. Их трактаты о музыке оставались единственным источником, признанным всеми музыкальными учеными Востока во время застоя, который [снова] наступил после них и был прерван опять-таки тюрком

---

[1] См., например: J. Combarieu. La musique, ses lois, son évolution. Paris, 1911, p. 135; A. W. Ambros. Geschichte der Musik, Bd. I. Breslau, 1862, S. 111; M. Touzé. Précis la musique intégrale. — J. Combarieu, цит. соч., с. 41.

[2] A. Middendorf. Reise in den Äußersten Norden und Osten Sibiriens, Bd. 2. S.-Petersburg, 1875, S. 500—501; (в русском переводе) «Путешествие на север и восток Сибири», ч. 2, отд. 6. СПб., 1878, с. 722. Запись перепечатана С. Г. Рыбаковым в его статье «Музыка и песни уральских мусульман». — Записки Акад. наук, серия 8 по ист.-филолог. отд, т. 2, № 2. СПб., 1897, прил., с. 315.

[3] Здесь имеются в виду две рецензии Квитки: первая — на работу А. В. Финагина «Русская народная песня», вторая — на сборник А. Кончевского «Песни Крыма». Обе работы Квитки публикуются с незначительными сокращениями в настоящем издании. См. с. 61 и с. 312. — *Прим. сост.*

[1] П. П. Сокальский. Русская народная музыка великорусская и малорусская... Харьков, 1888, с. 156—157, 172—174, 177, 183, 187.

[2] Fr. Kuhač. Das türkische Element in der Volksmusik der Croaten, Serben und Bulgaren. «Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und Herzegovine», Bd. 6, 1899, S. 546.

[3] Raouf Yekta Bey. La musique turque. — A. Lavignac. Encyclopédie de la musique..., part. I, v. 5. Paris, 1922, p. 2945.

[4] Точно не обозначено, к какому из тюркских народов они принадлежали, а что касается Авиценны — ответственность за информацию оставляю на цитируемом авторе. (Ибн-Сина — таджик по происхождению, родился близ Бухары.— *Сост.*)

Абдуль-Муммином (середина XIII века), написавшим две работы по теории музыки. Тем не менее эти авторы не внесли в арабскую музыку ничего тюркского. (Впрочем, они только писали по-арабски, но не считали музыку, о которой писали, особой арабской музыкой.) Перс Кутбеддин (ум. в 1310 г.), комментировавший и дискутировавший трактат Абдуль-Муммина, не указывал на то, что между персидской и турецкой музыкой была какая-либо разница. Идея национальной музыки [в средние века] была, по-видимому, чужда [интеллигенции мусульманских стран][1].

Упомянутый Аль-Фараби базировался на древнегреческой теории; какова же была [музыкальная] практика древних арабов,— неизвестно. [Арабскими теоретиками были усвоены даже термины древнегреческой теории музыки[2], например, греческому γενος соответствует арабское gins.]

Рауф Йекта-бей не высказывался по поводу мысли Ланда (и, видно, не знал этой мысли), что художественная музыка во времена Омейядов и Аббасидов не была просто заимствованием принципов музыки туземных покоренных народов и заслуживает, невзирая на заимствованные элементы, название арабской музыки. Один старинный арабский текст, приведенный у Ланда, свидетельствует, что названный там музыкант брал из персидских и византийских мелодий то, что считал интересным, и отбрасывал то, что ему не нравилось[3].

В своем исследовании о музыке магометанского средневековья Ланд привел в транскрипции несколько мелодий из рукописей XIII—XIV веков, среди которых имеются и диатонические и хроматические. Древнейшая, по свидетельству Рауф Йекта-бея, записанная турецкая мелодия (он ее приводит в «точной» транскрипции, опорочив транскрипцию Кизеветтера и поправку Фетиса) оказывается вполне диатонической. Она сложена в звукоряде, который соответствует древнегреческому фригийскому и западноевропейскому средневековому (церковному) дорийскому звукоряду. Мелодия убитого в 1513 году принца Керкуде, сына султана Баязета, выдержана сначала в эолийском ладе, далее в ней появляются модуляции, но кончается она на тонике основного лада. Каждый ее ритмический отрезок выдержан в каком-либо диатоническом ладу, следовательно, хроматической эту мелодию назвать нельзя[1]. Тому хроматическому стилю, который европейским музыкантам кажется «типично восточным», не соответствуют [ни] хроматические мелодии, приведенные у Ланда, ни упомянутая мелодия турка Керкуде. Интервала увеличенной секунды в этих древнейших памятниках практической музыки мусульманского Востока нет.

Ф. Кухач утверждал, что интервала увеличенной секунды совсем нет ни в разнообразных арабских ладах, ни в арабских мелодиях. Так категорически отрицать его существование было бы очень смело. Изучение арабской музыки — дело чрезвычайно трудное; она и до сих пор остается загадочной, невзирая на новейшие достойные всяческого признания усилия европейцев. Написанный, вероятно, в 40-х годах прошлого века трактат об арабской музыке сирийца Мушака (Mušaq), изданный с французским переводом Ронзеваля (L. Ronzevalle)[2], дезориентирует после прочтения того, что писали об этом европейские ученые, и разочаровывает в возможности избежать поверхностности в ознакомлении с этим предметом иначе, как отдавшись ему целиком, разумеется, при условии овладения арабским языком и доступа к соответствующей литературе и манускриптам, а также — непосредственного наблюдения за современной арабской музыкой в различных странах и различных слоях населения. Мнение Г. Римана, что современная арабская музыка вряд ли имеет точки соприкосновения с древней, трактует современную музыку лишь в общих чертах; [в арабских странах — *К. К.*] конечно, осталось не меньше от средневековья, чем в Европе. (Нужно только научиться отличать древнее от современного, а для этого — углубиться в исследование.)

Что касается интересующего нас интервала, то в позднейшей музыковедческой литературе имеются данные (в том числе основанные на тонометрических измерениях), которые подтверждают упомянутую констатацию Кухача, особенно в том смысле, что интервал, обозначаемый в европейских записях как полуторатонный, в действительности бывает в той или иной степени более узким, и «его эффект, такой характерный

---

[1] Заключенные в квадратные скобки предложения — рукописные приписки или исправления Квитки.— *Сост.*

[2] Remarks on the Earlest Develloppement of Arabic Music. Transactions of the Ninth International Congress of Orientalists. London, 1893. (Цит. по: P. Tripolo. Lo stato degli studii sulla musica degli arabi. Roma, 1922, p. 31).

[3] J. P. N. Land. Tonschriftversuche und Melodieprobem aus dem muhammedanischen Mittelalter, «Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft», Bd. 2, 1886.

[1] Один раз в ней обозначен интервал меньше полутона, но это обстоятельство кажется мне несущественным для определения ее стилистической природы, так как этот интервал встречается в лигатуре, образуя как бы род старинного украшения, называющегося [по-французски] «accent».

[2] «Mélanges de la Faculté orientale», VI. Beyrouth, 1913.

для нас, благодаря этому значительно ослабляется»[1]. «Ориентальный хроматизм оказывается более разящим на Западе, чем на Востоке»,— отметил Тьерсо. (Может быть, это сказано слишком обобщенно.) Среди ладов, точно обозначенных в работе Идельсона[2], имеются такие, в которых наибольший интервал равен нашему целому тону, и такие, наибольший интервал которых равен $^5/_4$ тона (они, собственно, и подходят под характеристику Тьерсо), но есть и такие, которые содержат и интервал в полтора тона.

В теоретическом введении к изданному в 1905 году в Египте сборнику арабских песен автор Мухаммед Камиль-эль-Холей (Muhammad Kamel-al-Khulay) указывает на лад «Аугара» («Auğara» — разновидность лада «Auğ»), в котором имеются два интервала по $1^1/_2$ и два — по $^1/_4$ тона. Для нас важно то, что у этого автора лад с последовательностью интервалов $1^1/_2$—$^1/_2$—$^1/_2$ тона называется «греческим ладом» («Nahawand»)[3], а лад, тождественный с нашим мажором и имеющий только цело- и полутонные ходы, называется «ᶜАгам» («ᶜAgam»), что значит в широком смысле «чужой» [«иностранный»], а в узком — «персидский» (с. 23,43). Но как бы вески ни были определения эль-Холея, автора, употреблявшего даже тонометр, они все же не знакомят нас с музыкой этнически, географически, а главное, исторически отдаленной от той, которую могли слышать [южные славяне, украинцы, грузины, армяне][4] в те времена, когда они испытывали влияние тюрков.

К упомянутому [выше] определению, которое дал Тьерсо в отношении действительной величины увеличенного секундового интервала на Востоке[5], следует добавить, что не только арабы интонируют его как меньший чем полуторатонный (Тьерсо привел свои определения собственно в исследовании об арабской музыке), но и европейские народы — венгры и румыны. (Последние по крайней мере в тех местностях, где их музыку исследовал Б. Барток[6].) Но нет уверенности в том, что не точно так же обстоит дело и в итальянских мелодиях с ходами на увеличенную секунду. Сравнивать можно только

[1] J. Tiersot. Notes d'ethnographie musicale (l-re série). Paris, 1905, p. 116.

[2] A. Z. Idelsohn. Die Maqamen der arabischen Musik, «Sammelbände der Internationalen Musikgeselschaft», Bd. 14.

[3] Здесь, вероятно, произошла описка или опечатка, так как по-арабски «греческий» переводится как «jūnānī». — *Сост.*

[4] В оригинале написано — «наши предки». Исправлено Квиткой. — *Сост.*

[5] Цит. соч., с. 116.

[6] B. Bartók. Das ungarische Volkslied. Berlin, 1925, S. 64.

то, что зафиксировано с одинаковой точностью, а к итальянским мелодиям, насколько мне известно, не применялась тонометрия, и их даже не изучали с такой тщательностью, какую проявил Б. Барток [в своих исследованиях].

Вопрос о влиянии на украинскую музыку тюркской или персо-арабской музыки (которая проникла к нам посредством тюрков) связан с вопросом о таком же влиянии на музыку балканских славян, так как принято считать, что черты такого влияния отчетливее проявились у балканских славян и [оно] могло быть передано украинцам в значительной мере через их посредничество. Поэтому нам необходимо рассмотреть взгляд, высказанный в работе К. Махана «Персо-арабские мотивы в болгарских напевах»[1].

Тезисы Махана [вкратце] таковы:

1) Влияния турецкой музыки на болгарскую были значительно сильнее, чем влияния греческой.

Турецкую музыку автор отождествил с персо-арабской, а последняя якобы и раньше стояла значительно выше греческой, и теперь значительно красивее и богаче, чем современная греческая.

На это можно возразить, что выражение «более красивая музыка» не должно иметь место в научных исследованиях [по этномузыкологии]. Что же касается богатства, то об этом судить трудно, так как ни персо-арабская, ни новогреческая музыка не изучены исчерпывающе, а когда автор коснулся преимущества древнеперсидской музыки над античной греческой (VI век до н.э.), то он вступил в область вопросов, которые, вероятно, [...] никогда не будут выяснены.

2) Влияние турецкой (персо-арабской) музыки на музыку балканских славян заключается в том, что мелодика той и другой орнаментальна, в ней много портаменто, тремоло, форшлагов и нахшлагов — одним словом, таких тонкостей, которые невозможно записать нотными знаками.

Этот тезис отчасти противоречит первому: в описании особенностей музыки трудно определить, что́ является признаком высокого развития, [...] а что, наоборот,— примитивизма. Подобные явления зачастую отличают музыку, стоящую на низкой стадии развития.

3) Махан привел болгарские мелодии, которые, по его мнению, построены в персо-арабских ладах.

Но он не доказал, что величина интервалов этих мелодий отличается от интервалов европейских систем. Ведь если звукоряд какой-либо европейской мелодии не имеет отдельного

[1] К. Махан. Персо-арабски мотиви в българските напевы, «Български преглед», 1895, кн. 7.

названия в европейской музыкальной теории, но приблизительно соответствует последовательности тонов какого-либо лада, имеющего у арабских теоретиков отдельное название, то из этого вовсе не следует, что данная мелодия — арабского происхождения. [...] (Арабские теоретики могли дать название и такому [ладу], который они сами не создали.) Однако, поскольку народные песни сочиняются не теоретиками, целесообразнее было бы писать не о влияниях арабских теоретических ладовых систем, но о влиянии персо-арабских или турецких мелодий[1]. [...]

[Кроме того], совершенно непонятно, почему понадобилось К. Махану относить к арабскому ладу «бюзюрг»[2] болгарскую мелодию, построенную на звукоряде *g — a — h — c′*.

4) [...]

5) Существуют песни, на мелодии которых повлияли различные турецкие восклицания, как, например, «беним», «аман», «бре», а также песни, в которых упоминается турок. (Кстати, в указанном примере отсутствует мелизматика.)

Что такого рода [турецкие] восклицания сами по себе не влияют на национальный характер мелодии, можно доказать сославшись на украинскую песню «Ой бре, море, бре, сип, шинкарко, ще!»[3] и «Ходить турчин по риночку, гей, море, бре!»[4]. Хотя восклицания «море, бре!» — балканские, но мелодии обеих песен в о в с е не балканского характера[5]. [...]

Какое значение имеет для музыки подчеркнутый Маханом факт, что в болгарских песнях упоминаются турки? В украинских песнях турки-татары упоминаются в связи с самыми разнообразными мелодиями, и если искать в них следы музыкального влияния тюрков, то пришлось бы считать «тюркскими» все употребляемые в украинской музыке лады. Если бы существовала связь между музыкой того народа, который упоминается в песне, и ее мелодией, то в таком случае, к какому

---

[1] Сказанное касается и П. Сокальского, поскольку и он в своих исследованиях ссылался на арабский лад «цирефкенд».

[2] J. Rouanet. Encyclopédie de la musique, I, p. 2732, 2736.

[3] О. Гулак-Артемовський. Народні українські пісні з голосом. Київ, 1868, № 46.

[4] В. Антонович — М. Драгоманов. Исторические песни малорусского народа, т. I. Киев, 1874, с. 275; I. Франко. Студії над укр. народними піснями. Львів, 1913, с. V. <...>

[5] [...] Махан [ошибочно] считал восклицание «бре» турецкого происхождения. Правда, оно встречается у анатолийских турок, но заимствовано из греческого («μορέ» сокращенное «μρέ»[...]) и употребляется не только турками, но и балканскими славянами, албанцами и румынами. (См. E. Berneker. Slawisches etymologisches Wörterbuch.)

влиянию следовало бы отнести песню, в которой поется: «Ішли ляхи на три шляхи, а татари — на чотири?[1]»

6) Махан цитирует песню, в которой «при наличии турецкой мелодии» текст смешанный: наполовину болгарский, наполовину турецкий.

Доказательств того, что мелодия турецкая,— нет, а если согласиться с [тезисом автора] без доказательств, то этот факт свидетельствует против того, что автор объяснил выше, так как эта мелодия строго диатонична, а мелизматика не превышает обычной для западноевропейских песен меры. В этом случае сошлюсь на то, что в сборнике сербских песен В. Джорджевича[2] есть песня из Призрена, текст которой перемешан с турецкими словами. Где и как в таких песнях искать признаки турецкого влияния на мелодику? Ведь мелодия этой песни строго диатоническая и мажорная, в то время как в том же сборнике содержатся песни с чисто славянскими текстами, [...] но напевы их минорные с интервалами увеличенной секунды.

Л. Куба[3] назвал гамму *e—f—gis — a—h—c′—d′* (тоника *e*) «доминантным минором» («*moll*-доминантный»). Восточного происхождения он считал только ее разновидность, в которой кроме полуторатонного интервала (*f—gis*) встречался еще другой (*c—dis*), то есть повышенная 7 ступень. Но в болгарских песнях Л. Куба, к своему большому удивлению, не нашел образца этой гаммы. [...] В другой своей работе[4] он приводит три образца такой гаммы, но из Боснии.

Ф. Кухач в указанной выше работе отрицал приоритет турок или их учителей — арабов в изобретении и употреблении увеличенного секундового интервала, и его позиция в этом вопросе была выгодной, поскольку onus probandi[5] лежал на тех, кто защищал этот приоритет. Но другое дело — утверждение Кухача, что эта гамма — творчество южных славян. Кухач был так уверен в авторстве своих единоплеменников, что считал, будто европейские теоретики назвали эту гамму не «славянской», а минорной гармонической, скорее всего потому, что название «славянская» не нравилось немцам.

---

[1] Перевод: Шли поляки тремя дорогами, а татары — четырьмя.— *Сост.*

[2] Л. Ђорђевић. Српске народне мелодије. Скопље, 1928, № 417.

[3] Л. Куба. Тоналностите в българските напеви. «Сборник за нар. умотворения ...». т. 14, (1885), с. 654, 663.

[4] L. Kuba. Píseň jihoslovanská. Praha, 1925, s. 23.

[5] (*лат.*) — «бремя доказательств».— *Сост.*

На это можно было бы возразить, что название «славянская» во всяком случае было бы неточным, потому что эту гамму не знает самый большой славянский народ — русские, и что теорию музыкальной терминологии разрабатывали не одни немцы, [...] но даже если бы теоретики были и этнографами с широким кругозором, то они бы затруднились назвать эту гамму «славянской» уже потому, что она в значительной мере свойственна и современным грекам, армянам и цыганам (а также румынам и албанцам.— *В. Г.*) [...]

[...] В своей позднейшей работе Ф. Кухач [1] смягчил это суждение. Главное — там он признал, что ход на увеличенную секунду характерен для хорватов и венгров в большей мере, чем для других народов. (Мы не уверены, не обидел ли он этим греков, сербов и болгар.) Он отметил также, что венгры употребляют этот ход чаще, чем хорваты, и объяснил это так: во-первых, в последнее время хорваты стали его употреблять реже, считая, что он принадлежит турецкой и венгерской музыкальной традиции; во-вторых, что венгры употребляют в своих мелодиях все семь ступеней гаммы, а хорваты — редко больше, чем шесть.

Здесь Кухач упустил из виду, что ход на увеличенную секунду в песнях разных народов встречается не только между 6 и 7 ступенями, но и в мелодиях, построенных на меньшем количестве ступеней, чем шесть.

Что касается роли итальянцев в применении рассматриваемых здесь мелодических особенностей, то утверждения Кухача были туманными. На той же странице (159) он пишет сперва, что итальянцы заимствовали увеличенную секунду у хорватов непосредственно или через турок, а потом, что турки заимствовали этот интервал от хорватов, венгров и итальянцев. [Мысль], что данный интервал у итальянцев не их собственный, но заимствованный, Кухач доказывает тем, что он не встречается в мелодиях древнейшего пласта. Но существует ли такой тезис, что в более позднее время итальянцы утеряли способность творить, а все то, что характеризует новый музыкальный пласт, было заимствовано у других народов? И вообще, хронология в народных песнях — дело шаткое. (Напомню еще, что забыты греки, с которыми у итальянцев были всегда тесные связи.)

Еще в 1905 году Ст. Людкевич в своей статье «Націоналізм в музыке» [2] не соглашался с Н. В. Лысенко и писал, что

[1] Fr. Kuhač. Osobine narodne glazbe, naročito hrvatske, «Rad Jugoslovenske Akademije», kn. 160, s. 156—161.

[2] Ст. П. Людкевич. Націоналізм у музиці, «Артистичний вісник», № 9—10. Львів, 1905, с. 119.

появление хроматизма у украинцев правильнее было бы считать результатом влияния «ненавистного нам Запада, которое могло быть следствием как этнографической эндосмозы[1], так и культурных связей». Эта мысль не была глубже мотивирована, осталась у нас незамеченной и не повлияла на общее представление [по данному вопросу]. Проследить проникновение к нам хроматизма от народов западноевропейской цивилизации, а не только от наших ближайших соседей — венгров и словаков,— это должно стать благодарным предметом широкого исследования. В нем следовало бы уделить много внимания старинной итальянской музыке (письменной и народной). [...]

Что касается звукорядов с двумя увеличенными секундами, то Кухач считал их результатом необузданной фантазии и недисциплинированности венгерских музыкантов-цыган. В песенных венгерских мелодиях таких звукорядов нет.

У Б. Бартока мы находим подтверждение того, что в крестьянских мадьярских песнях нет мелодий с двумя увеличенными секундовыми ходами, однако в отношении применения такого хода вывод Бартока существенно отличается от вывода Кухача. Из 320 приведенных в своей работе мелодий [2] он нашел едва 6—8 с таким интервалом, и те он относит за счет румынского и цыганского влияния.

Кухач основывался на сборнике старинного мадьярского собирателя Барталуса. Возможно, что различие происходит от того, что Барток изучал подлинно крестьянские мелодии[3]. Кухач вообще признавал, что древние лады, употреблявшиеся у славян до начала турецкого влияния, происходят либо от древнегреческих ладов, либо от церковных западных и восточных [4]. Только «славянскую минорную гамму» он считает самобытной. Но это предположение (что стоящие на более низком культурном уровне пришельцы усвоили хроматический интервал от стоящих на более высоком уровне туземцев, а не наоборот) поворачивается против славян, если иметь в виду не турецкую оккупацию [Балкан], но заселение земель греко-римской культуры славянами.

[1] Эндосмоза — с *греч.* эндон — внутрь, осмос — давление. В данном контексте значит незаметное «просачивание» некоторых музыкальных явлений из одной этнической территории в другую. — *Прим. сост.*

[2] B. Bartók. Das ungarische Volkslied, (1925), S. 64.

[3] Барток заметил, что у мадьярского барства излюбленными являются как раз те песни, которые отличаются наиболее чуждым характером.

[4] Fr. Kuhač. Das türkische Element in der Volksmusik der Croaten, Serben und Bulgaren, «Wiss. Mitteilungen aus Bosnien und Herzegovine», Bd. 6, 1899, S. 569.

Ф. Гевэрт нашел в античной музыке тетрахорд с последовательностью интервалов $^1/_2$ — $1^1/_2$ — 1 тон и назвал его «неохроматическим». Знаток древнегреческой музыки Г. Аберт также отметил этот тетрахорд[1].

Никто не отрицает, что увеличенный интервал в миноре — явление вторичное; оно — результат высшего развития, и естественнее всего полагать, что первенство в практическом употреблении этого интервала принадлежало народам, которые вообще занимали ведущее положение в музыкальном развитии. Те тюрки, с которыми украинцы имели постоянные сношения в историческом прошлом — печенеги, половцы, крымские татары, турки малоазиатские [и балканские][2],— к таким народам не принадлежали. Украинцы, конечно, слыхали музыку с увеличенным секундовым ходом, между прочим, и от крымских татар и от анатолийских турок, но, во-первых, [в данном случае] эти народы не были ее инициаторами, а только посредниками; во-вторых, украинцы слышали этот интервал у греков, южных славян, румын, словаков, армян (армяне, как известно, жили на западноукраинских землях компактными группами), евреев и цыган. Последние три народа, как и тюрки, не выработали этот интервал самостоятельно в недрах Азии, но усвоили его отчасти в Европе, а — поскольку они оставались массами в Азии,— возможно, и позже, в результате европейского влияния.

Если обсуждаемая здесь особенность мелодики, встречающаяся у турок и крымских татар, с одной стороны, и у балканских славян и украинцев — с другой, объясняется проявлением влияния первых на вторых, то многое в этом случае остается не совсем ясным. В частности, проявилась ли эта особенность у первых на том основании, что они являются тюрками, или потому, что они принадлежат к мусульманской персо-арабской культуре? Ни одно, ни другое основание не выдерживает проверки. Мелодии тюрок-якутов, судя по фонографическим записям А. Маслова[3] [...] и по образцам, приведенным в статье Д. Рогаль-Левицкого[4], обнаруживают такую архаическую

---

[1] См.: G. Adler. Handbuch der Musikgeschichte. Frankfurt a/H., 1924, S. 46—47.

[2] Позднейшая приписка Квитки.— *Сост.*

[3] А. В. Маслов, А. Л. Маслов и Б. А. Богословский. Материалы, собранные в Архангельской губернии летом 1901 г., ч. 2., «Труды Муз.-этнографич. комиссии при Этнографич. отд. Об-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии», т. 2. М., 1908, с. 3—116.

[4] Д. Рогаль-Левицкий. Упрощенная орфография хроматической гаммы, «Музыка и революция». М., 1926, № 6, с. 22—26.

стадию мелодического развития, по отношению к которому наш вопрос был бы совершенно неуместен.

В 1925 году вышел сборник киргизских песен А. Затаевича[1]. В предисловии автор констатирует (с. XIV), что «в противоположность всем томным и млеющим хроматизмам той «восточной музыки», к которой приучили широкую публику оперы и концертные эстрады, киргизская музыка являет собою целое море нераздельного и безусловного диатонизма». Ни в указанном количестве опубликованных мелодий, ни в 500, которые не были опубликованы, собиратель не обнаружил «ни одного увеличенного интервала, ни одной хроматической последовательности» (там же)[2]. Минор с увеличенной секундой не обнаружен и у народов Туркестана[3].

Если очертить круг обзора не по языковому принципу, а по принципу культурной зависимости от передовых мусульманских народов, то необходимо констатировать абсолютный диатонизм всех 12 лезгинок, то есть всего мелодического материала, опубликованного Г. Гасановым и М. Джамаловым[4].

Из 30 чеченских мелодий, записанных А. Давиденко[5], [...] нет ни одной в миноре с увеличенным секундовым ходом; 27 из них строго диатоничны.

---

[1] А. Затаевич. 1000 песен киргизского народа. Оренбург, Киргиз. гос. издат., 1925.

[2] Эта характеристика относится собственно к казахской музыке. (Казахи на тогдашнем этапе государственно-национального строительства считались одним народом с киргизами, и официально общим именно для обоих народов было имя «киргизы».)

А. Затаевич, поработав позже довольно много над мелодиями собственно киргизов, пришел к выводу, что «все они строго диатоничны и совершенно лишены каких-либо хроматических последовательностей, равно как и всякого рода мелодических украшений (фиоритур)». А. Затаевич. 250 киргизских инструментальных пьес и напевов. М., 1934, с. 14. (Данная сноска — позднейшая приписка Квитки.— *Сост.*).

[3] Кроме литературы, указанной в «Записках історико-філ. відд. Укр. А.Н.», т. 5, с. 243,— см. еще записи Пантусова в «Записках Русск. геогр. об-ва по отд. этнографии», т. 17, вып. I, и Р. Пфенига в «Этнографич. обозрении», 1889, т. 3; О музыке азербайджанских тюрок — В. Karaguitscheff. Chansons turques (d'Azerbaidjan); R. Gliére. Chanson d'Azerbaidjan (издания Азербайджан. Гос. издат., Баку).

К сожалению, мне не удалось познакомиться с алтайскими записями А. Анохина и новой работой В. Беляева и В. Успенского «Туркменская музыка». М., 1928.

[4] Г. Гасанов и М. Джамалов. Мотивы дагестанского танца. Махачкала, 1927.

[5] А. Давиденко. Сборник чеченских мелодий и песен, записанных и обработанных для ф-но в 2 руки. М., 1926.

Если напомнить, что для волжских татар характерна пентатоника[1], то теория тюркского происхождения украинского хроматизма уже на основании этого одного факта является несостоятельной. Эти восточные тюрки должны были бы лучше сохранить характер древней общей музыки тюркской прародины — предположим, что такая существовала. Но поскольку хроматизм характерен [для музыки] тех тюрок, которые поселились на землях средиземноморской цивилизации, то естественным будет предположение, что те тюрки — анатолийские турки и крымские татары — сами усвоили хроматизм от завоеванных народов с более высокой музыкальной культурой.

Украинцы могли воспринять хроматизм от тех же народов или из источника, общего для этих народов и украинцев, но без посредничества тюрок. А ежели и существовало такое посредничество, то оно было несущественным дополнительным фактором, а не таким, который бы определил путь музыкального развития украинцев[2].

Комментарии

* Статья была напечатана на украинском языке под названием «До питання про тюркський вплив на українську народну мелодику» в 1928 году[3] и была задумана как дополнение к предшествующей ей работе о происхождении хроматизма и интервала увеличенной секунды в минорных напевах[4]. Полемизируя с Кухачем, Маханом и другими исследователями рассматриваемого вопроса, Квитка приводит новые, не менее убедительные доказательства в пользу своего исходного положения об автохтонности хроматизма и хода на увеличенную секунду в музыке народов юго-восточной Европы.

Обе работы Квитки занимают до сих пор обособленное место в европейской этномузыкологической литературе. За истекшие сорок лет со времени их выхода в свет не появилось ни одной работы (как это явствует из имеющейся в нашем распоряжении литературы и библиографических источников), которая бы в таком масштабе решала проблему взаимосвязей европейских и азиатских музыкальных культур. Актуальность такой проблемы в наше время подтверждается тем, что в 1964 году в Иерусалиме состоялась международная конференция, посвященная специально вопросам музыкальных связей Востока и Запада[1].

Прочитанные на упомянутой конференции доклады лишь в самых общих чертах затрагивали некоторые стороны исследованной Квиткой проблемы[2]. На следующей международной конференции в Гане, посвященной вопросам миграции в народной музыке, был зачитан только один доклад, имеющий отношение к рассматриваемому Квиткой вопросу[3]. Примечательно, что даже такой выдающийся исследователь, как Курт Закс, в своих многочисленных этномузыкологических и исторических работах не уделил должного внимания происхождению хроматических звукорядов и их географическому распространению.

Особо следует коснуться последней работы Идельсона об историческом развитии еврейской музыки[4]. Автор считает, что хроматические минорные звукоряды — изобретение евреев и что они характерны для семитско-ориентальной музыки вообще. На основании этого тезиса он приходит к выводу, что хроматизм в народной музыке не только юго-восточной Европы и западной Азии, но и западной Европы — результат влияния еврейской музыки. Мелодика украинских народных дум, по мнению Идельсона, является «смесью славяно-татарских и семитско-ориентальных элементов <...> и имеет много общего с еврейской песней» (с. 184). Для придания большей убедительности своему утверждению, автор ссылается на Ф. Колессу, который был якобы того же мнения[5]. Тенденциозность и антинаучность подобных утверждений более чем очевидны.

** В третьей редакции статьи Квитка присоединил к высказываниям Кухача следующий комментарий:

---

[1] См. об этом новейшую литературу: И. А. Козлов. Пятизвучные бесполутоновые гаммы в татарской и башкирской музыке, «Известия Об-ва археологии, истории и этнографии при Казанском университете...», т. 34. Казань, 1928; А. С. Ключарев и В. И. Виноградов. Татарские народные песни. Казань, 1941; А. С. Ключарев. Татарские нар. песни. Казань, 1955; Л. Н. Лебединский. Башкирские народные песни и наигрыши. М., 1962.— *Прим. сост.*

[2] Может быть, ведущая роль в этом посредничестве принадлежала если не туркам вообще, то [по крайней мере] южным тюркоязычным народам. (Позднейшая приписка Квитки.— *Сост.*)

[3] «Збірник історико-філологічного відділу Укр. АН», т. 76 б. Київ, 1928, с. 866—876.

[4] См. наш комментарий к статье «О происхождении хроматизма», с. 332.

[1] «Journal of the International Folk Music Council», 16. London, 1964.

[2] P. Collaer. La migration du style mélismatique oriental vers l'Occident; Z. Hacobian. L'improvisation et l'ornamentation en Orient et Occident; L. Vikár. Les parallèles orientaux de l'interprétation des chansons populaires hongroises.

[3] P. Hoerburger. Oriental Elements in the Folk Dance and Folk Dance Music of Greek Macedonia, «Journal of the IFMC», 19. London, 1967.

[4] A. Z. Idelsohn. Jewish Music in its Historical Development. New York, [1965], Tudor Publishing Comp.

[5] Говоря о ходе на увеличенную секунду между 3 и 4 ступенями дорийского звукоряда в украинских думах, Колесса отметил, что он придает мелодии «восточный характер» (см. «Матеріали до укр. етнол. НТШ», т. 13, 1910, с. XXV).

«В этих строках обнаружились не логические рассуждения ученого, а чувства обывателя, не умевшего отделить научную историческую проблему от чувств, которые возбуждал в нем, южном славянине, исторический факт покорения южных славян турками. Если бы Кухач был прежде всего ученым, он должен был бы констатировать, что в то время, когда он писал цитируемые здесь строки, цель отыскать наиболее древние образцы в современном репертуаре народной музыки никем не ставилась. Между образцами, записанными позже, чем Кухач высказал это утверждение, мы находим не менее архаичные, чем встречающиеся у многих других народов, никем не обвиняемых в отсутствии собственной древней музыки. (Например, мелодии № XVI, «Phonographierte türkische Melodien» Абрахама и Хорнбостеля)».

KLIMENT KVITKA, SELECTED WORKS

(Summary)

Kliment Kvitka, an outstanding Soviet scholar of Ukrainian descent, was a founder of our modern ethnomusicology. His profound learning in the fields of musicology, folklore, history and philology, his highly scientific method of research and critical attitude to the data of traditional ethnomusicology justify classing Kliment Kvitka among scientists of world significance.

The first period of Kvitka's work (up to 1933) was associated mainly with his fruitful activities at the Musical Ethnography Centre in Kiev, founded by himself and functioning under the auspices of the Ukrainian Academy of Sciences. It was during this period lasting slightly over ten years that most of his researches were published in Ukrainian. Subsequently Kvitka moved to Moscow where he took up a professorship at the Conservatoire and headed the Centre for the Study of Folk Music of the Peoples of the USSR. He concentrated on folklore expeditions, on setting up phonograph recording archives at the Centre and training specialists in folklore. This determined the content of his creative work—the elaboration of curricula, courses of lectures, a textbook on folklore, methods of work in the field etc., which all proceeded side by side with scientific research. His sudden death in 1953 prevented Kvitka from preparing for publication the works accomplished during the Moscow period.

The aim of this edition is to place within the reach of musicologists and folklorists the most important and complete of Kliment Kvitka's works some of which have been published earlier and are now bibliographic rarities while others are published here for the first time.

A LOOK BACK ON MY CAREER AS A FOLKLORIST (pp. 23 to 34) is a sketch for Kvitka's creative autobiography. He states at the very beginning of his article that it would be useless "to list achievements without at the same time analysing omissions and errors". He reviews the 46 years of his work as scholar and collector in the spirit of self-criticism. He believes that, for successful research, a scientist must have not only a thorough knowl-

edge of the existing literature on his subject but a crtical approach to the literary sources.

In considering ethnomusicology as an historical discipline Kvitka says: "In the sphere of the history of culture and philology I felt I was taking part in the common work on historical problems, contributing to the common cause data provided by the study of folk music as a phenomenon of a single process of cultural history."

From this follows the necessity for a closer study of primarily ritual songs, those very important monuments of the history of culture, and of their geographical distribution.

THE ABBA TYPE RHYTHM-FORMS IN SONGS OF SLAV PEOPLES (pp. 37 to 45). In this short article Kvitka discusses a vital problem of Slav peoples' interrelationships in musical folklore. His comparative analysis is based on one song type with the following characteristics: seven-syllable verse-line (reduced to 4+3), strophe form AABB, rhythmic scheme of tune-strophe ABBA, melodic form ABCA (ABBA). After a thorough analysis of all components of the tune the author notes the following distinctive features of this type: 1. "mirror repetition" of the rhythmic scheme of the first and second lines in the third and fourth; 2. rhythmic augmentation in the second and eighth trisyllabic phrases; 3. contrast between dactyl in the inner lines of the tune-strophe and anapaest in the outer; 4. non-coincidence of the grammatical and musical accents as a result of rhythmic antimetabole (a specific artistic device observed already in ancient *vesnyankas*, or spring songs, of Eastern Slavs); 5. division of the tune-strophe consisting of four lines into two asymmetrical sections, A/BBA.

As a result of his studies Kvitka arrives at the conclusion that songs of this type are borrowings, although the possibility of their simultaneous emergence in folk music of different Slav peoples is not ruled out.

The article SONG FORMS WITH DOUBLED RHYTHM-GROUPS (pp. 48 to 59) is a continuation of the preceding. Kvitka assumes that there must have existed certain conditions in the people's practice for the borrowing of this highly original song form of the ABBA type, or that simple local forms must have existed in the case of its spontaneous arising. Basing himself on this assumption he separates from the vast song fund of Slav peoples the types where doubled rhythm-groups (rhythmic augmentation in individual sections of the tune-strophe) occur. His method of analysis is worthy of attention: 1. only songs with the 4+3 structure of the verse and tunes in duple metre are analysed; 2. the form of the verse is taken into account in formal analysis, which is rarely encountered in the works of other musical folklorists; 3. the method of modelling rhythmic pattern is used for the first time in the classification and systematisation of rhythm-schemes; 4. the statistical method is used to draw conclusions. A total of 127 Slav folk songs have thus been systematised, producing 13 rhythm groups and 66 sub-groups.

Here are the conclusions drawn by Kvitka:

1. The Slavs from Moravia display the greatest inventiveness in creating songs of the type studied (26 forms, or 40.3 per cent, have been discovered); the Ukrainians come second as regards quantity (22 forms, or 36.6

r cent). Considering the localisation of these song types Kvitka voices a ·ll-founded supposition that they should be well developed with the Sloks.

2. The scant number of examples in Russian and Byelorussian folk mu- justifies the presumption that this type has been borrowed from the Ukinians.

3. Kvitka holds that the song form discussed is the product of the joint orts of Western Slavs, Croatians and Ukrainians in the course of long in- communion.

4. The type VI/12 (musical examples on p. 37—39) is common for five ıv peoples. It is particularly widespread in Polish folk music, although on : whole group VI songs occur most commonly in Moravia.

ON THE ORIGINS OF THE RUSSIAN SONG ABOUT THE TATAR ıPTIVITY (pp. 61 to 71). It is commonly believed in Russian musi- circles that this song, which has become widely popular thanks to use in the music of Rimsky-Korsakov and some other Russian compos-, is a typical example of «Oriental» (Tatar) music. In his article Kvitka ıvincingly refutes this idea and shows that the song is of Ukrainian gin.

The author's point of departure was the assumption made by M. Dramanov and I. Franko that the subject of the song—a mother-in-law who a captive of her son-in-law, a Tatar—had originated with the Balkan ıvs, had subsequently been taken up and re-worked by Ukrainians and ough them came to be incorporated in Russian folklore. In analysing the ·thmic structure of the Russian and Ukrainian variants of the song Kvit- establishes that the original eight-syllable text-line (4+4) is present not y in all of its Ukrainian variants, but is characteristic of all ballads ıling with the relations between the Ukrainians and the Turks and Ta-s. In the Russian variant the song originally had a ten-syllabic structure the verse (5+5), which later was expanded to 12 and even 14 syllables. e eight- and ten-syllabic verses of the Russian variants were adapted to : heterosyllabic recitative verse of the *bylinas* (epic tales) in the Northern ;ions of Russia.

In discussing the rhythmic aspect of the song's melodic variants Kvit- supposes that the first unit (mora) in the first foot of the original iambic ·tern of the eight-syllable verse (occurring in folk songs of other Slav ›ples as well) was split as a result of expansion of the verse structure, ıs:

These and some other arguments go to prove the idea stated at the tset that the melody of the Song about the Tatar Captivity ("Beyond : Darya-River....") is a Russian adaptation of Ukrainian variants and ı therefore in no way be regarded as an example of Tatar music.

Kvitka's article THE HISTORICAL SIGNIFICANCE OF CALENDAR)NGS (pp. 73. to 99.) may serve as an introduction to the study of cal-

endar songs of Eastern Slavs. The author poses a number of general theoretical, historical and methodological problems relevant to the study of this subject and criticises current theories concerning the origin of calendar and ritual song types (expounded in the works of J. Combarieu, K. Bücher, C. Stumpf, A. Veselovsky, E. Anichkov and A. Potebnya). He says that the study of calendar rites, those very important phenomena in the history of culture, demands the joint efforts of historians, art scholars and literary historians. "The musicologists' contribution to the common cause should consist, first of all, in clarifying the problems connected with the style of the tunes". The defining of the stylistic idiosyncrasies of ritual songs will make it possible to study, along with them, such songs as had lost their ritual function in later ages.

Speaking of the methods of studying calendar ritual songs, Kvitka emphasises the necessity to take into account their geographical distribution. The geographical aspect of ethnomusical research determines all others, such as the assimilation, genetic relationship and evolution of song types, the chronology of the musical phenomena, etc.

An ingenious method is advanced for chronologising, viz., to compare the configuration of song types on musico-ethnic charts with the configurations of the settling of peoples and of emergence of social-economic and state formations on historical charts. The author believes that the charting of ritual song types may yield concrete material for the historical sciences. When gaps are found in the musico-ethnic charts of ritual songs, this may indicate the assimilation of originally non-Slav peoples in given localities.

"The stability of a *song type* implies not only its long existence but...its enduring within the broadest boundaries the given type had reached during its historical optimum". The "formation area" of song types should be looked for within their established "distribution area". In conclusion Kvitka warns against a simplified approach to ethno-geographical data, saying that "the geographical spreading of songs and their tunes....was a very complicated process: many were the ways along which they spread, and as many the obstacles in these ways".

A close attention should be paid in the comparative studies of ritual songs to such seemingly unimportant details as the manner of performance of a song, the behaviour of the performers and the reaction of the audience, the ways in which solo and choral performances are combined, the mise-en-scènes and surroundings, etc. The author considers these factors to be the sources of musical creativeness, elaborated and used in a given milieu in the remotest epochs, and particularly characteristic of ritual songs.

In his study of SONGS OF THE UKRAINIAN WINTER RITES (pp. 103 to 155) Kvitka uses the material of Ukrainian *kolyadkas* and *shchedrovkas* (Christmas carols) to solve in practice the general theoretical and methodological problems he had advanced in the preceding work. He pays particular attention to the criticism of works on this subject published earlier by Ukrainian scholars.

In classifying Ukrainian winter ritual songs, Kvitka establishes the following genre groups: 1. *Kolyadkas* and *shchedrovkas;* 2. Ecclesiastic *kolyadkas* composed by individuals and subsequently folklorised; 3. Children's *kolyadkas* and *shchedrovkas;* 4. Songs about Melanka (New Year songs). As for *kolyadkas* and *shchedrovkas* he believes them to have constituted a single genre in remote times and to have received two different names at some later period; he holds that the term *shchedrovka* was forgotten in localities where cultural processes occurred at a more rapid pace.

The work closes with the discussion of the origin of *kolyadkas* and *shchedrovkas.* Kvitka regards them as part of the common Slav folklore and notes that originally the Ukrainian *kolyadkas* and *schedrovkas* were eight-syllabic (4+4), later becoming ten-syllabic (5+5) as a result of the introduction of diminutive words. This idea is based mainly on the study of *kolyadkas* in common time with the 4/4 ♩ ♫ ♩ ♩ rhythmic pattern, considered as a derivative of 4/4 ♩ ♩ ♩ ♩, which is the basic rhythmic figure of Ukrainian *shchedrovkas.* Similarly, *kolyadkas* in triple time with the 3/2 ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ rhythmic scheme were derived from the basic *shchedrovka* pattern ♩ ♩ ♩ ♩ through the splitting of the first beat.[1] In Kvitka's opinion, the ten-syllable (5+5) structure "has spread and become established together with the spread of the term *kolyadka*" whereas the *shchedrovkas* and *kolyadkas* with the 4+4 structure "are the remains of an older type.... that used to be widespread with the ancient Slavs."

The article THE DISTRIBUTION OF CERTAIN TYPES OF BYELORUSSIAN CALENDAR AND WEDDING SONGS[2] (pp. 161 to 176), published in 1941, is closely related to the two preceding works. It can be considered as an attempt at a practical solution of the problem of Easern Slavs' calendar ritual songs in its geographical aspect. It also touches upon the problem of relationships of Eastern Slavs and defines Byelorussian musical dialects and their distribution.

The author is interested in harvest songs of the ABCA type defined as the "ring form", which are fairly common in Polish folklore, and also in tunes ending with a drawn-out interjection "u-u-u!". This latter device is observed in certain Ukrainian *vesnyankas* (spring songs).

Two types of *Kupalo songs*[3] are discussed in the article: 1. Verse structure of eight syllables (4+4) with introductory and closing refrains of six

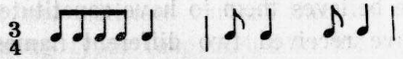
---

[1] These conjectures seem to us unfounded and are refuted in the Notes to the present edition upon the study of some fresh data. — *V. H.*

[2] Published in German in *Sowjetische Volkslied- und Volksmusikforschung. Ausgewählte Studien,* Berlin, Akademie-Verlag, 1967, Ss. 309—328.

[3] Midsummer-day songs similar to the German *Johannisnachtslieder.*—*V. H.*

or seven syllables (RAR) and 2. Verse structure of nine syllables (5+4) with two basic rhythm-schemes:

a) 

and

b)

Two types of Byelorussian w e d d i n g s o n g s are studied: 1. Verse structure of seven syllables (5+2), encountered very frequently in Western Ukraine as well, and 2. An eight-syllable verse structure (5+3) typical of wedding songs of all Eastern Slavs.

All types of Byelorussian *kolyadkas* and *shchedrovkas* are found everywhere in the Ukraine.

At the close of his article Kvitka mentions s p r i n g-c r o p s s o n g s (performed when spring-sown crops are reaped) and g a m e-s o n g s, the latter belonging to a type common to all Eastern Slavs and exemplified by the song "We've sown millet, we have...".

In the first section of his article THE RHYTHM OF THE BULGARIAN DANCE RUCHENITSA (pp. 177 to 190) Kvitka gives a comparative analysis of the dance's rhythm as presented by the Bulgarian researchers V. Stoin, P. Panoff and Ch. Obreshkoff, and by the Turkish musicologist R. Yekta Bey. Taking into consideration the views expressed by Yekta Bey, Kvitka suggests that the *ruchenitsa* rhythm is not an exclusively Bulgarian property.

The second section is devoted to the study of the origin of the *ruchenitsa* rhythm. Unlike the prevalent opinion of Bulgarian researchers to the effect that its uneven (7/16 or 7/8) rhythmic pattern is a result of e x p a n d e d t r i p l e t i m e: $^3/_4+^1/_8=^7/_8$, the author asserts that the asymmetric pattern is a result of the s h r i n k i n g o f q u a d r u p l e t i m e: $^2/_4+(^2/_4-^1/_8)=^7/_8$. He sees proof of this not only in certain physiological factors (when a quick-pace dance is performed the tendency is not to prolong the last beat but to shorten it as the dancer, in quickening his pace, may make the next step a fraction of a second too soon), but also in a similar phenomenon observed in Basque folk music.

Having thus established the origins of the rhythm, Kvitka makes an attempt, at the end of the article, to apply his findings in reconstructing an ancient Bulgarian wedding song. The archetype (5+3) is identical with similar types of Eastern Slav marriage songs, which proves the correctness of the hypothesis.

COMMON ELEMENTS IN MELODIC AND RHYTHMIC PATTERNS OF BULGARIAN AND EASTERN SLAV FOLK SONGS (pp. 191 to 212) is one of Kvitka's best works in Slavonic musicology as regards form and depth of scientific arguments. He states that if modern folklore is seen to preserve some archaic features that were present at the time when the Slav peoples were settling or when their musical cultures were in the making, we should bear in mind that individual features common to the musical thinking of several Slav ethnic groups in the past show "local variants within a big whole"; consequently, outward similarity of tunes is not always an indication of their genetic relationship.

Touching upon methods of studying common features in Slav folklore Kvitka considers it necessary to classify the material on the morphological principle. The basis for such classification is the rhythmic structure and form of songs, "the determining factor in creating tunes and the guide for memory in subsequent variants". The aspects that come next in classification are common modal systems, melodic supports of the tunes and direction of the melodic movement.

Common features are studied here on two song types of an undoubtedly ancient origin: 1. Songs of the East-Slavonic *vesnyanka* type exemplified by "We've sown millet, we have...." with a drawn-out verse of 4+3+3 and 2. Songs of various genres unified by a common complex ten-syllable text-line (5+5), tune-lines with the rhythmic scheme, common mode (minor tetratonic), scale *(a-c'-d'-e')* and melodic supports.

In conclusion the author establishes three common groups: a) Bulgarian-East-Slavonic, b) Bulgarian-Ukrainian and c) Bulgarian-Ukrainian found only along the common ethnic border.

PRIMITIVE SCALES (Criticism of the Priority of Anhemitonic Pentatonic, pp. 215 to 274), published in 1926, is one of Kvitka's most important works. He was the first in the history of ethnomusicology to show that there were non-pentatonic primitive modal systems. He was also one of the first to subject to all-sided criticism the universally accepted theory asserting the historical priority of the pentatonic. In this he was several decades in advance of the contemporary scientific thought in Europe.

In the first section of his work the author thoroughly analyses all the arguments in favour of the priority of the anhemitonic pentatonic as a universal system allegedly existing o n l y at the initial stage in the evolution of music. He does not limit himself to criticising the speculative and empiric theory of the priority of the pentatonic, propounded by H. Helmholtz, P. Auerbach and their Russian adepts P. Sokalsky and A. Famintsyn, but he methodically lays bare the shortcomings of other methods of research, for instance, citing old theoretical treatises on music, relying on monuments of notation and ancient musical instruments, comparative studies of the music of primitive peoples and of children's musical development, all of which had served as the basis for onto-phylogenetic generalisations.

Kvitka compares the statements of various scientists and draws the readers' attention to the fact that the arguments in favour of the existence, at an early stage in the development of music, of oligotonic scales, diatonic and chromatic, have not been refuted by the champions of the pentatonic. The pentatonic is an archaic modal system, but it is n o t t h e m o s t p r i m i t i v e. If the interval of the fourth is taken for the initial interval in the development of scales, then the first tone "to fill in the original interval of the fourth, for instance, *a-e,* was the *leading note* to the lower fourth... Emerging, as *f*, it produced the so-called Olympos' tetrachord so characteristic of antique music *(a-f-e)*". Although the emergence of this tetrachord can also

be explained by the instrumental hypothesis of L. Landry, yet neither the Olympos' tetrachord nor the pentatonic constitutes the beginning of evolution.

Touching upon primitive music Kvitka notes that published musical material offers numerous examples to prove that "songs with a small range and narrow intervals are characteristic of the lower stages of development". For that reason "the difference between the individual tones frequently lies in the greater or less degree of intensity with which these tones are produced and not in a pitch relationship". From the above he draws the important conclusion that for primitive man who used a limited tone material the mode of performance was more important than the song as such.

Next he compares the results of researches into the manifestations of children's musical thinking and points out a number of facts which tend to prove the existence of primitive children's tunes based on diatonic oligotonic scales. In support of this he publishes his own recordings of bi- and tri-chordal Ukrainian traditional children's songs and incantations (see musical examples Nos. 2—6).

At the end of the first section Kvitka criticises the practice of quoting ancient monuments of religious music (Christian and other) to prove the alleged priority of the pentatonic and in turn quotes a number of melodies based on the trichord *a-b-c'* (see musical examples Nos. 9—25).

In the second section the author investigates the above problems on the material of Eastern Slavs' folk music. He notes that the pentatonic is not encountered in Eastern Slav music everywhere: even in the North of Russia, where the most archaic forms of Russian folklore are believed to endure, the pentatonic is conspicuously absent and, what is more, chromaticism is sometimes observed, for instance, in *bylinas*. Among the published recordings from the former Ufa Government (which A. Famintsyn defined as "the Scotland of Eastern Europe") Kvitka has discovered a few tunes based on a trichord.

In conclusion the author publishes and analyses a great number of Ukrainian calendar ritual songs whose tunes have the compass of minor third. He believes that the *a-b-c'* tone series could not be the product of either the pentatonic or any other, more perfect, system. The inner arrangement of tones and their functional relationships in this scale are essentially different from those of the pentatonic. In the process of evolution this trichord becomes the nucleus for more complex scales through the addition of more tones from below. From this follows that tunes built up on the *a-b-c'* trichord are no less ancient than those based on anhemitonic primitive scales — tri-, tetra- and pentatonic—and could well have existed at the initial stage of the evolution of music both along with the pentatonic and prior to it.

THE PENTATONIC IN SLAV FOLK MUSIC (pp. 279 to 284) was first published in French in 1930: Cl. KVITKA, Le système anémitonique pentatonique chez les peuples Slaves, "Comptes-rendus du II-me Congrès géographes et ethnographes Slaves", vol, 2, Cracoviae, 1930, pp. 196-200.

Although this article is purely informative it nevertheless touches upon a few very important problems. First, the necessity for a stricter definition of

the term "pentatonic" which Kvitka suggests should be substituted by "anhemitonic" with the indication of the compass of the scale, for example, "anhemitonic within a fourth". Secondly, since the tritonic and tetratonic are not parts of the pentatonic (as was generally believed at the time), they should not be defined as "pentatonic". Thirdly, there is no reason for the opinion that the pentatonic scale in Slav folk music had been borrowed from the neighbouring Turkic or Ugro-Finnish peoples; in many instances Slav pentatonic was a native phenomenon.

Kvitka made here the interesting observation that anhemitonic was observed not only in children's folk songs but also in lullabies, which was subsequently proved by a number of European researchers.

THE ANHEMITONIC PRIMITIVE SYSTEMS AND THE THEORY OF SOKALSKY (pp. 286 to 307) is, along with the "Primitive Scales" and "The Pentatonic in Slav Folk Music", part of a cycle dealing with the problem of the initial stage in musical thinking. While rendering Sokalsky his due for his contribution to the studies of Eastern Slav folk music and acknowledging the merits of his approach to the analysis of folk tunes, Kvitka most strenuously militates against the theory of the pentatonic's historical priority, of which Sokalsky was the most active advocate in Russia. Since P. Sokalsky's work *Russian Folk Music* became the source from which scientifically invalid conceptions were invading our ethnomusicology, Kvitka sharply criticises the main theoretical premises of this work, at the same time exposing Sokalsky's biassed choice of musical examples and contradictory nature of his statements.

Kvitka holds up to criticism Sokalsky's theory of evolution according to which human musical thinking had passed three stages of development: the epoch of fourth, the epoch of fifth and the epoch of third. He says that Sokalsky "might unhesitatingly regard as the initial the epoch of fourth, whatever this is supposed to mean, because no tunes based on intervals smaller than a fourth had happened to come under his observation". That epoch could be considered initial not because the tunes did not exceed a fourth, but because they were semitoneless. Moreover, Sokalsky asserted that archaic melodies within the compass of a fourth (without a diatonic semitone) had existed only "with an added tone", that is, actually within a fifth. Kvitka refutes this thesis as unsubstantiated.

He further notes that Sokalsky did not provide convincing proof of his second thesis and did not explain why and how a filled-in fourth—a tetrachord—had led to the "epoch of fifth". Kvitka sees the reason for this in Sokalsky "failing to discover a single tune strictly within the limits of one tetrachord. The smallest compass of a tune where Sokalsky sees the overlapping of full tetrachords is actually a fifth". He also objects to the contradictory assertion that groups of fifths associated with groups of fourths can be semitoneless.

Kvitka concludes by saying: "Taken individually, each of the above-discussed defects may seem unimportant, but there is no reason to regard as more important the examples of folk music which Sokalsky quotes to prove his points. Even quantitatively the examples that serve him for his generalisations do not exceed those that he has omitted and that are contrary to his generalisations."

The work contains other statements of interest, besidese the criticism of Sokalsky's theory.

1. Kvitka suggests the differentiation of anhemitonic scales depending on the number of degrees in the scale, for instance, "anhemitonic scale of three, four or five degrees", which forestalls by 30 years the similar attempt of the German scholar W. Wiora.

2. He presents an original example of reconstructing a song archetype from regional variants of the tune, laying stress on the importance of the individual variants of a tune for such an experiment.

3. He advises students of folklore to take part in expeditions, emphasising the benefits of hearing live performances of folk music in the natural environment for theoretical generalisations.

ON THE ORIGIN OF CHROMATICISM IN THE MUSIC OF SLAV PEOPLES (pp. 312 to 331) and THE PROBLEM OF TURKIC INFLUENCES (pp. 336 to 348) deal with a common problem. Basing himself on existing literature and on his studies of extensive song material, Kvitka comes to the conclusion that the augmented second as a melodic interval in minor tunes of Slav peoples is of neither Turkic (the Anatolian Turks or Crimean Tatars) nor of Arabic-Persian or old Indian origin, but that it is a characteristic of higher stages in the development of music of the peoples inhabiting South-Eastern Europe and the East-Mediterranean countries, whose art experienced the influence of Hellenistic culture. Without going into the question whether the chromatic tetrachord was a Greek invention or was inherited from the music of more ancient civilisations of the Near East, Kvitka notes that the Greeks named their diatonic tetrachords Phrygian and Lydian, after the peoples from Asia Minor, whereas their chromatic tetrachords had no such names. This suggests the feasibility of chromaticim being of Greek origin.

In refuting the statements of P. Sokolsky and F. Kolessa that chromaticism in Ukrainian music had been borrowed from the peoples of Eastern Asia, Kvitka quotes, at the beginning of his work, examples of folk and old West-European art music with melodies based on the harmonic minor. On the other hand, he says that the Turkish songs quoted by F. Kolessa as proof of his thesis had been noted down by professional musicians of non-Turkish origin (Armenians, Greeks, Bulgarians and others). Besides, urban music in Turkey had developed under strong West-European and Balkan influences.

The folk music of the Turkic peoples within the sphere of influence of the Arabic-Persian ad Hellenistic cultures has, on the other hand, remained mainly diatonic. But some way farther to the East and North-East from this sphere, a considerable number of pentatonic tunes can be discovered in the music of the Turki-speaking Asian peoples. It is noteworthy that in the music of the Crimean Tatars the augmented second is encountered chiefly in art songs; in Turkish music the augmented second does not correspond to the European tempered interval of one and a half tones. Kvitka stresses that the augmented second is a rare phenomenon in Arabic music. The exception are Hedjäz maqams, but these, Kvitka believes, had been introduced by Moslem pilgrims from the countries within the sphere of Hellenistic influences.

Next, the author points out that chromaticism and other traits commonly associated with the Arabic-Persian-Turkish musical cultures are present in ancient Greek church music. They must have taken shape on native soil and from native traditions long before the Arabic-Persian culture became widespread. Chromaticism in the music of the Balkan peoples can be explained by the influence of Greek culture and of Gipsy music.

Speaking of the music of the Gipsies, who come originally from India, Kvitka discusses ancient Indian music where chromaticism was not a typical phenomenon and where it also was the result of the spread of Hellenistic culture after the conquests of Alexander the Great. Gipsy musicians brought to Europe not the music of their original native country, India, but a music they were creating themselves to suit the styles and tastes cultivated in their new environment. Consequently, the chromatic tetrachord cannot be the invention of either ancient Indian musicians or the Gipsies.

All this proves Kvitka's initial thesis of the autochthonal origin of chromaticism in the music of ancient peoples of South-Eastern Europe and Asia Minor and of the role of Persians and Arabs in spreading it among the Turkic peoples in those regions.

The article TOWARDS THE PROBLEM OF THE TURKIC INFLUENCE (pp. 336 to 348) contains additional data on the question under discussion. In the controversy with the advocates and opponents of the Asiatic origin of chromaticism (P. Sokalsky, A. Famintsyn, F. Kuhač and K. Machan), the author produces fresh data in support of his view from works of B. Bartók, F. A. Gevaert, L. Kuba, A. Zatayevich and from the latest collections of folk songs of the Turkic peoples inhabiting the USSR (such as the Yakuts, the Kazakhs, the Kirghizes, the Azerbaijanians and others): these songs do not as a rule contain the melodic progression of the augmented second.

Kvitka supposes that the Ukrainians might have borrowed chromaticism from the source common to all peoples in the Near East, without the Turkic agency.

V. HOSHOVSKY

Translated by Xenia Danko

Kliment KWITKA

Ausgewählte Werke

(Zusammenfassung)

Der hervorragende sowjetische Wissenschaftler, Kliment Kwitka (seiner Herkunft nach ein Ukrainer), gehört zu den Begründern der vaterländischen Ethnomusikologie unserer Zeit. Große Erudition auf dem Gebiet der Musikologie, Folkloristik, Geschichte und Philologie, eine makellos wissenschaftliche Methode der Erforschung und eine kritisch-selbstschöpferische Einstellung zu den Errungenschaften der traditionellen vergleichenden Musikwissenschaft erlaubt uns Kwitka in eine Reihe mit den Gelehrten von Weltruf zu stellen.

Kwitkas erste Schaffensperiode (bis 1933) fällt hauptsächlich mit seiner fruchtbringenden Tätigkeit an der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften zusammen, wo er die Abteilung musikalischer Volkskunde schuf. Während dieser Zeit (über 10 Jahre) wurde in der ukrainischen Sprache der größte Teil seiner Werke veröffentlicht. Nach seiner Übersiedlung nach Moskau wirkte Kwitka als Professor und Leiter der Forschungsabteilung für musikalische Volkskunde am Moskauer Konservatorium. In jener Zeit konzentriert er seine Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die Organisierung von Volksliedsammelfahrten, auf Schaffung des Phonogrammarchivs der Forschungsabteilung und auf die Erziehung, auf Schaffung des Fachnachwuchses. Dies bedingte auch die schöpferische Tätigkeit des Wissenschaftlers: Ausarbeitung der Lehrpläne, der Kollegien, eines Lehrbuchs der musikalischen Volkskunst, der Feldarbeit-Methodik usw. Gleichzeitig fährt er fort seine Forschungsarbeit zu betreiben. Aber wegen des plötzlichen Todes (1953) konnten die damals geschriebenen Arbeiten nicht zum Druck vorbereitet werden.

Die gegenwärtige Ausgabe setzt sich zum Ziel, breite Kreise der Musikologen und Folkloristen mit den bedeutendsten und vollendetesten Arbeiten des Wissenschaftlers bekanntzumachen. Hierzu gehören wie die noch nicht herausgegebenen, so auch die schon veröffentlichten Werke, die zu einer bibliographischen Rarität geworden sind.

Der Artikel "EIN BLICK AUF MEINEN FOLKLORISTISCHEN WEG" (S. 23—34) ist eine skizzenhafte autobiographische Beschreibung des wissenschaftlichen Schaffensweges des Musikologen. Schon in den ersten Zeilen seines Aufsatzes notiert K. Kwitka, daß es unzweckmäßig ist "Errungenschaften aufzuzählen, ohne daß man gleichzeitig Unterlassungen und Irrtümer anmerkt". Unter dem Gesichtswinkel der Kritik seiner eigenen Werke berichtet er von seiner 46jährigen Tätigkeit als Wssenschaftler und Sammler. Seiner Meinung nach liegt bei der Erforschung eines Problems die Gewähr einer erfolgreichen wissenschaftlichen Tätigkeit nicht nur in der erschöpfenden Kenntnis der vorhandenen Literatur, sondern auch in der kritischen Einstellung zu den Quellenschriften.

Indem er die Ethnomusikologie als eine geschichtliche Disziplin betrachtet, schreibt Kwitka: "In die Kulturgeschichte und Philologie vertieft, fühlte ich, daß ich an der gemeinschaftlichen, den geschichtlichen Problemen gewidmeten Arbeit teilnehme. In das gemeinsame Werk brachte ich Angaben hinein, die sich aus dem Studium der Volksmusik als einer der Erscheinungen des gemeinsamen kulturgeschichtlichen Prozesses ergaben." Daraus geht in erster Linie die Forderung eines intensiven Studiums der Brauchtumslieder hervor, die als bedeutendste kulturgeschichtliche Denkmäler betrachtet werden müssen. Ebenso wichtig ist es, die geographische Ausbreitung dieser Lieder zu verfolgen.

RHYTHMISCHE FORM DES TYPUS ABBA IN DEN LIEDERN SLAVISCHER VÖLKER (S. 37—45). In einem kleinen Aufsatz greift der Verfasser das interessante Problem der Wechselbeziehungen zwischen den slavischen Völkern auf dem Gebiet der musikalischen Folklore an. Als Material für die vergleichende Analyse dient ein Liedertypus mit folgenden charakteristischen Merkmalen: siebensilbige Versstruktur (4 + 3), Form der Strophe A A B B, rhythmische Form A B B A und melodische Form — A B C A (A B B A). Alle Bestandteile des Liedes werden hier einer sorgfältigen Analyse unterzogen, wobei der Verfasser folgende Eigentümlichkeiten anmerkt: 1) Spiegelung der rhythmischen Form der zwei ersten Taktgruppen der Periode in den beiden letzten. 2) Rhythmische Augmentation in der 2. und in der 8. der dreisilbigen Phrasen. 3) Gegenüberstellung des Daktylus in den Mittelteilen der Weise dem Anapäst in ihren Eckteilen. 4) Inkongruenz des grammatikalischen und des musikalischen Akzents infolge des metabolischen Rhythmus (dies ist ein spezifisches künstlerisches Verfahren, das man schon in den alten ostslavischen Frühlingsliedern "Wesnjanki" antrifft). 5) Teilung der vierteiligen Periode in zwei asymmetrische Abschnitte—A/BBA

Im Ergebnis der Analyse kommt Kwitka zum Schluß, daß die Lieder erwähnten Typus wechselseitig entlehnt wurden, doch schließt er auch die Möglichkeit eines symbiotischen Ursprungs ähnlicher Lieder in der Folklore der slavischen Völker nicht aus.

Der Artikel „LIEDFORMEN MIT ZWEIFACH VERGRÖSSERTEN RHYTHMISCHEN GRUPPEN" (S. 48—59) bildet die Fortsetzung des vorangehenden. Der Verfasser geht aus der darin geäußerten Vermutung aus, daß zur Entlehnung einer in rhythmischer Hinsicht originellen Liedform, wie der Typus A B B A sie bietet, im Volke gewisse Prämissen vorhanden sein mußten, ebenso wie ihrer selbständigen Entstehung einfache lokale Formen vorgreifen konnten. In diesem Zusammenhange sondert er aus dem umfangreichen Material der slavischen Volkslieder jene Typen aus, in denen zweifach vergrößerte rhythmische Gruppen vorkommen, d. h. rhythmische Augmentation in einzelnen Periodenteilen. Besonders beachtenswert ist die Methode der

Analyse selbst: 1) analysiert werden nur Lieder mit der Versstruktur 4 + 3 im zweiteiligen Maß; 2) bei der Formalisierung der Analyse wird die Versform in Betracht gezogen (was in den Arbeiten von anderen Folkloristen ziemlich selten anzutreffen ist); 3) zur Klassifikation und Systematisierung der rhythmischen Schemata wird zum ersten Male die Modellierungsmethode der rhythmischen Figuren gebraucht; 4) für die Schlußfolgerungen wird die statistische Methode angewandt. Im ganzen werden 127 Volkslieder der Slaven in 13 rhythmischen Gruppen mit 66 Teilgruppen systematisiert.

Schlußfolgerungen des Verfassers sind:

1) Die größte Erfindung beim Schaffen der analysierenden Liedformen haben die Slaven des mährischen Landes gezeigt (dabei sind 26 Formen festgestellt, d. h. 40,3%). Der zweite Platz, nach den quantitativen Kennziffern, gehört den Ukrainern (22 Formen, d. h. 36,6%). Von der territorialen Ausbreitung dieser Liedtypen ausgehend, äußert Kwitka eine recht glaubwürdige Voraussetzung, daß diese rhythmischen Formen auch bei den Slovaken hochentwickelt sein müssen.

2) Die geringe Anzahl von Beispielen in der russischen und belorussischen Folklore gibt uns das Recht anzunehmen, daß die gegebene Form den ukrainischen Volksliedern entlehnt wurde.

3) Die analysierende Liedform wurde dank den vereinten Bemühungen der Westslaven, Kroaten und Ukrainer im Ergebnis eines langwährenden gegenseitigen Umgangs geschaffen.

4) Gemeinsam für die fünf slavischen Völker ist der Typus VI/12 (s. Notenbeispiele auf S. 37—39). Am meisten populär ist dieser Typus in der polnischen Folklore, obwohl die Lieder der Gruppe VI im ganzen vorzugsweise in Mähren verbreitet sind.

„VON DER HERKUNFT DES RUSSISCHEN LIEDES „ÜBER DIE TATARENGEFANGENSCHAFT" (S. 61—71). In den breitesten Kreisen der russischen musikalischen Öffentlichkeit hat sich die Meinung gebildet, daß das besagte Lied, dank seiner Verwertung im Schaffen von Rimski-Korsakow und einer Reihe anderer russischen Komponisten, ein typisches Beispiel der orientalischen (tatarischen) Musik bietet. In seinem Artikel erweist es Kwitka, daß diese Ansicht haltlos und unbegründet ist und behauptet, daß das Lied von der ukrainischen Folklore abstammt.

Den Ausgangspunkt des Aufsatzes bildet die von M. Dragomanow und I. Franko geäußerte Vermutung, daß das Sujet des Liedes (Schwiegermutter in Gefangenschaft ihres Schwiegersohns, eines Tataren) bei den Balkanslaven aufgekommen war, danach von den Ukrainern angeeignet und umgearbeitet wurde und, durch die letzteren vermittelt, sich in der russischen Folklore ausbreitete. Die rhythmische Struktur der russischen und ukrainischen Liedvarianten analysierend, kommt der Verfasser zum Schluß, daß der ursprünglich achtsilbige Vers (4 + 4) nicht nur für alle ukrainischen Varianten charakteristisch ist, sondern auch für jene Balladen, die die Wechselbeziehungen der Ukrainer mit den Türken und Tataren zum Ausdruck bringen. In den russischen Varianten erhielt der Vers zunächst eine zehnsilbige Struktur (5 + 5) und wurde später zur zwölf- und vierzehnsilbigen erweitert. In der Folgezeit wurde der syllabische acht- und zehnsilbige Vers der russischen Varianten des Liedes zum rezitativen Bylinenvers mit verschiedener Silbenzahl angepaßt.

Die rhythmische Struktur der Liedvarianten erfährt im Verlauf dieser Entwicklung auch gewisse Veränderungen. Der Verfasser stellt fest, daß in der ursprünglich jambischen Figur des achtsilbigen Verses, der auch in der Folklore anderer slavischen Völker anzutreffen ist, im Ergebnis der Erweiterung der Versstruktur die erste metrische Zeiteinheit („mora") des ersten jambischen Versfußes zersplittert wurde.

Diese und auch andere Argumente bestätigen die am Anfang des Aufsatzes aufgestellte Hypothese, daß die Weise des Liedes über die Tatarengefangenschaft („Wie jenseits des Flusses, jenseits der Darja" — „Kak sa retschkoju, da sa Darjeju") die russische Umarbeitung der ukrainischen Varianten darstellt und in keinem Falle unserer Vorstellung von der tatarischen Musik entspricht.

Den Artikel „ÜBER DIE HISTORISCHE BEDEUTUNG DER KALENDER — BRAUCHTUMSLIEDER" (S. 73—99) kan man als die Einführung ins Studium der ostslavischen Kalender-Brauchtumslieder ansehen. Der Verfasser wirft eine Reihe von theoretischen, historischen und methodologischen Problemen auf, die die Erforschung dieser Frage anbetreffen. Er äußert seine kritischen Bemerkungen über verschiedene Theorien, die sich mit der Herkunft dieser Liedgattungen befassen (in den Abhandlungen von J. Combarieu, K. Bücher, C. Stumpf, A. Weselowsky, E. Anitschkow und A. Potebnja). Der Verfasser weist darauf hin, daß das Studium des Kalender-Brauchtums (einer der bedeutendsten Gruppen von kulturgeschichtlichen Erscheinungen) mit vereinten Kräften der Historiker, Literaturkundigen und Kunstforscher ausgeführt werden muß. „Der Beitrag der Musikwissenschaftler in dieser gemeinsamen Sache muß vor allem darin bestehen, daß die Frage des Stils der verschiedenen Weisen geklärt wird." Die Feststellung der stilistischen Merkmale der Brauchtumslieder wird die Möglichkeit bieten, gleichzeitig jene Lieder zu erforschen, die in den nachfolgenden Jahrhunderten ihre Brauchtumsfunktion eingebüßt haben.

Der Verfasser lenkt seine Aufmerksamkeit auch auf die Methodologie der Erforschung von Kalender-Brauchtumsliedern. Er weist darauf hin, daß es notwendig ist, ihre geographische Verbreitung in Betracht zu ziehen. Der geographische Gesichtspunkt der ethnomusikologischen Erforschungen bedingt alle anderen Fragen, und zwar: Assimilation, genetische Verwandtschaft der Liedertypen und ihre Evolution, Chronologisierung der musikalischen Erscheinungen usw.

Zur Chronologisierung wird eine interessante Methode vorgeschlagen: Gegenüberstellung der Konfigurationen von Liedtypen auf musikalisch-ethnischen Karten mit Konfigurationen der Bevölkerungsansiedlung, Bildung der sozialökonomischen und staatlichen Formationen auf historischen Karten. Der Verfasser behauptet, daß das Kartographieren der Brauchtumsliedtypen konkretes Material für die geschichtlichen Wissenschaften liefern kann. Wenn man auf den musikalisch-ethnischen Brauchtumsliederkarten sogenannte „weiße Flecken" antrifft, so kann dies ein Anzeichen davon sein, daß in den

betreffenden Gegenden eine ihrer Herkunft nach nicht slavische Bevölkerung sich assimiliert hat.

„Die Stabilität eines Liedtypus besteht nicht nur in der langen Dauer seiner Existenz, (...) sondern auch darin, daß seine weitesten Grenzen, die während der Epoche des historischen Optimums für den gegebenen Typus erreicht wurden, annähernd erhalten bleiben." Das „Areal der Formierung" der Liedtypen ist im Bereich des festgestellten „Areals der Verbreitung" zu suchen. Indem er gegen die vereinfachte Behandlung der ethnisch-geographischen Angaben auftritt, schreibt Kwitka im Schlußteil seines Artikels: „Die geographische Verbreitung der Lieder und ihrer Weisen (...) bildete einen recht komplizierten Prozeß; vielfältig waren ihre Ausbreitungswege, vielfältig waren auch die Hindernisse, die auf diesen Wegen überwunden werden mußten."

Besonders beachtenswert beim vergleichenden Studium der Brauchtumslieder sind solche, auf den ersten Blick unscheinbare, Details wie: die Manier und der Charakter des Vortrags, das Betragen der Volksliedsänger und die Kollektivreaktion auf die vorgetragenen Lieder, die Art der Abwechslung des Einzelsängers und des Chorrefrains, die Typen der Inszenierung, der Umgebung usw. Nach der Ansicht des Verfassers sind es jene Ressourcen des musikalischen Schöpfens, die im gegebenen Milieu in den von uns am meisten entfernten Epochen ausgearbeitet und angewandt wurden. Sie sind eben für den Stil der Brauchtumslieder charakteristisch.

„BRAUCHTUMSLIEDER DER UKRAINISCHEN WINTERFESTE" (S. 103—155). An der Analyse der ukrainischen Koljadki und Schtschedrowki werden jene allgemeinen theoretischen und methodologischen Fragen gelöst, die vom Verfasser im vorangehenden Aufsatz aufgestellt wurden. Besondere Beachtung wird der Kritik der früher veröffentlichten Erforschungen und Materialien von ukrainischen Wissenschaftlern geschenkt.

Kwitka klassifiziert ukrainische Winter-Brauchtumslieder, indem er folgende Gattungsgruppen aufstellt:

1) Koljadki und Schtschedrowki

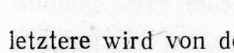
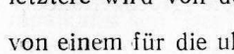
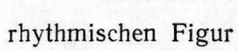
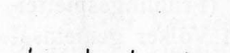
2) Kirchenkoljadki (von bestimmten Autoren stammende, aber vom Volk schöpferisch angeeignete Lieder)

3) Kinderkoljadki und Schtschedrowki

4) Melanka-Lieder (Silvesterabendlieder)

Was die Koljadki und die Schtschedrowki anbetrifft, so hält es der Verfasser für wahrscheinlich, daß in alten Zeiten beide Liedtypen zu einer Gattung gehörten und erst späterhin zwei verschiedene Benennungen erhielten. Der Verfasser nimmt an, daß der Terminus „Schtschedrowka" in jenen Gegenden in Vergessenheit geriet, wo die kulturellen Prozesse einen schnelleren Verlauf nahmen.

Der Schlußteil der Abhandlung ist der Genesisfrage dieser Liedergattung gewidmet. Der Verfasser behandelt sie vom Standpunkt der gesamtslavischen Folklore, wobei er anmerkt, daß ursprünglich die ukrainischen Koljadki und Schtschedrowki achtsilbig (mit der Versstruktur 4 + 4) waren und erst späterhin, mit der Einführung in den Text der Verkleinerungswörter, zehnsilbig wurden (5 + 5). Diese Vermutung basiert sich hauptsächlich auf den Koljadki

im vierteiligen Maß mit der rhythmischen Figur  Die letztere wird von der einfacheren Figur  abgeleitet, d.h. von einem für die ukrainischen Schtschedrowki typischen rhythmischen Etalon. Solcherweise bildeten sich auch die Koljadki im dreiteiligen Maß mit der rhythmischen Figur  vom Etalon der Schtschedrowka  mittels der Zersplitterung der ersten Zeiteinheit.[1] Kwitka behauptet, daß die zehnsilbige Struktur (5 + 5) „sich gleichzeitig mit dem Terminus Koljadka verbreitet und eingebürgert hat" und daß, im Gegenteil die Schtschedrowki und Koljadki mit der Versstruktur 4 + 4 „Reste eines älteren Typus darstellen (...), der einst bei den alten Slaven verbreitet war."

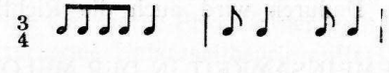
Der im Jahre 1941 veröffentlichte Artikel „VOM BEREICH DER VERBREITUNG EINIGER TYPEN DER BELORUSSISCHEN KALENDER- UND HOCHZEITSLIEDER" (S. 161—176) ist mit den beiden vorangehenden eng verbunden und stellt ihre unmittelbare Fortsetzung dar. Der in ihnen charakterisierte geographische Standpunkt hat hier an der Analyse der ostslavischen Kalender-Brauchtumslieder eine praktische Anwendung gefunden. In diesem Aufsatz werden auch Fragen der Wechselbeziehungen der Ostlaven gelöst, belorussische Musikdialekte festgestellt und die Gebiete ihrer Verbreitung bestimmt.

Von den Ernteliedern wird dem in der polnischen Folklore anzutreffenden Typus A B C A („Ringform"[2]) besondere Beachtung geschenkt, sowie solchen Weisen, die mit einem langgezogenen Ausruf „Uh!" abschließen. Diese eigentümliche Gesangsart ist auch an einigen ukrainischen Wesnjanki bekannt.

Sommersonnenwendlieder (kupalskije pesni) sind im Aufsatz durch zwei Typen vertreten:

1) mit der Versstruktur 4 + 4, vom sechs- und siebensilbigen Anfangs- und Schlußrefrain umrahmt (Form R A R).

2) mit der neunsilbigen Versstruktur (5 + 4), in welcher zwei rhythmische Abarten aufgewiesen werden:

a) 

und

b)

[1] Diese Mutmaßungen Kwitkas scheinen uns nicht überzeugend zu sein und werden auf Grund einer Reihe neuester Tatsachen in den Anmerkungen widergelegt (W. Hoschowskyj).

[2] geschlossener Aufbau.

In der Abhandlug werden auch zwei Typen der belorussischen Hochzeitslieder analysiert:

1) mit der siebensilbigen Versstruktur (5 + 2), die auch im westlichen Teil der Ukraine bekannt und weit verbreitet ist,

2) mit der achtsilbigen Struktur (5 + 3), die auch die Hochzeitslieder von allen Ostslaven charakterisiert.

Was die Koljadki und Schtschedrowki anbelangt, so sind alle belorussischen Typen auch in der Ukraine allgemein verbreitet.

Im Schlußteil des Artikels erwähnt der Verfasser noch kurz die „jarnyje pesni" (Sommergetreidelieder) und die „igrovyje pesni" (Frühlingsspielreigen). Die letzteren stimmen mt dem für alle ostslavischen Völker gemeinsamen Typus überein, der durch das Lied „Hirse haben wir gesät" (A my proso sejali) repräsentiert wird[1].

Im ersten Teil des Artikels „VOM RHYTHMUS DES BULGARISCHEN TANZES „RUTSCHENIZA" (S. 177—190) wird die vergleichende Analyse der Tanzrhythmik in der Beleuchtung einerseits der bulgarischen Forscher W. Stoin, P. Panoff und Chr. Obreschkoff und andererseits des türkischen Musikwissenschaftlers R. Yekta Bey gegeben. Den Standpunkt des letzteren hervorhebend, nimmt der Verfasser an, daß der Rhythmus des Tanzes „Rutscheniza" nicht ausschließlich der bulgarischen Folklore angehört.

Im zweiten Teil des Aufsatzes wird die Genesis des Rhythmus von der „Rutscheniza" erforscht. Bulgarische Musikwissenschaftler vertreten die Meinung, daß der unsymmetrische Rhythmus des Tanzes 7/16 (oder 7/8) im Ergebnis der Erweiterung des Dreiertakts entstanden ist, etwa $^3/_4 + {}^1/_8 = {}^7/_8$. Dieser Ansicht zuwider behauptet der Verfasser, daß der unsymmetrische Rhythmus des Liedes auf die Zusammenschrumpfung des vierteiligen Maßes zurückzuführen ist, d.h. $^2/_4 + ({}^2/_4 - {}^1/_8) = {}^7/_8$. Dies wird vor allem durch bestimmte physiologische Faktoren bewiesen (während des schnellen Tanzes wird die letzte Zeiteinheit nicht verlängert, sondern im Gegenteil eher verkürzt, „abgestumpft", weil mit der Verschnellerung der Bewegung der Tanzende auf einen gewissen Teil der Sekunde früher einsetzen kann). Außerdem bewährt sich dies auch durch die Analogie mit der baskischen Volksmusik.

Indem er auf diese Weise die Genesis des Rhythmus feststellt, versucht Kwitka zum Schluß des Artikels die sich daraus ergebenen Folgerungen auf die Rekonstruktion des alten bulgarischen Hochzeitsliedes anzuwenden. Die Urform mit der Struktur 5 + 3 zeigt sich als identisch mit den analogen Typen der ostslavischen Hochzeitslieder. Dadurch wird auch die Richtigkeit der Hypothese bewiesen.

„ERSCHEINUNGEN DER GEMEINSAMKEIT IN DER MELODIK UND RHYTHMIK DER BULGARISCHEN UND OSTSLAVISCHEN VOLKSLIEDER" (S. 191—212). Dieser Aufsatz ist eine der besten Arbeiten Kwitkas auf dem Gebiet der musikalischen Slavistik. Dies betrifft wie die Form des Artikels, so auch die Tiefe der wissenschaftlichen Argumentation des Verfassers. Er geht davon aus, daß in der zeitgenössischen Folklore sich Züge des Altertums erhalten haben, die aus der Epoche des Ansiedelns der Slaven oder der Bildung ihrer musikalischen Kultur stammen. Doch muß man dabei nicht außer Acht lassen, daß „allgemeine entfernte Merkmale" der Entwicklung des musikalischen Denkens bei verschiedenen ethnischen Gruppen der Slaven „lokale Unterschiede innerhalb des riesigen Ganzen" an den Tag bringen können. Folglich zeigt die äußere Ähnlichkeit der Melodien nicht immer auf ihre genetische Verwandtschaft.

Was die Forschungsmethodik der slavischen Gemeinsamkeit anbetrifft, hält es der Verfasser für richtig, das Material nach dem morphologischen Prinzip zu klassifizieren. Als Grundlage für solch eine Klassifikation muß die rhythmische Struktur und die Form der Lieder genommen werden — „der hauptsächliche bestimmende Moment in der Schöpfung der Weisen und die Gedächtnisstütze für nachfolgende Varianten." Als sekundäre Merkmale der Klassifikation dienen: Gemeinsamkeit des Tonsystems, der melodischen Stützpunkte und der Richtung des linearen Umrisses.

Gemeinsamkeitserscheinungen werden an zwei Liedtypen, unverkennbar alten Ursprungs, untersucht:

1) an Liedtypen der ostslavischen Wesnjanka „Hirse haben wir gesät, ja gesät" (Versstruktur 4 + 3 + 3).

2) an Liedern verschiedener Gattungen, die mehrere Merkmale gemeinsam haben, und zwar — zehnsilbige Versstruktur (5 + 5), rhythmische Form der Phrase ♫ ♩ ♫ modale Struktur (Moll-Tetratonik), Tonreihe *(a—c'—d'—e')* und melodische Stützpunkte.

In den Schlußfolgerungen werden drei Gemeinsamkeitstypen angemerkt.

a) bulgarisch — ostslavische

b) bulgarisch — ukrainische

c) bulgarisch — ukrainische, aber nur auf dem Gebiet der gemeinsamen ethnischen Grenze.

Die im Jahre 1926 veröffentlichte Abhandlung „UR-TONREIHEN" (Kritik der Priorität der anhemitonischen Pentatonik") (S. 215—274) gehört zu den bedeutendsten Erforschungen des Wissenschaftlers, der als erster in der Geschichte der musikalischen Völkerkunde darauf hingewiesen hat, daß älteste Tonsysteme existieren, die sich nicht auf die pentatonische Skala gründen. Die Bedeutung dieser Arbeit besteht auch noch darin, daß Kwitka als einer von den ersten die historische Priorität der Pentatonik bestritt, indem er gegen die damals herrschende Universaltheorie auftrat. Somit überholte er die Entwicklung des europäischen wissenschaftlichen Denkens auf einige Jahrzehnte.

Im ersten Abschnitt seiner Abhandlung unterzieht der Verfasser einer ausführlichen Analyse alle Beweisgründe zugunsten der Prioritätstheorie der anhemitonen Pentatonik als eines Universalsystems, das angeblich ausschließlich auf dem frühen Stadium der Musikentwicklung existiert. Er begnügt sich nicht mit der Kritik der spekulativ-empirischen Theorien der Pentatonik-Priortät von H. Helmholtz, P. Auerbach und ihren Nachfolgern in Rußland P. Sokalski und A. Faminzyn. Folgerichtig legt er auch die Mängel

[1] Dieser Artikel ist in der deutschen Sprache in folgendem Sammelbande erschienen: „Sowjetische Volkslied- und Volksmusikforschung. Ausgewählte Studien". Berlin, Akademie-Verlag, 1967, Ss. 309-328.

anderer Forschungsmethoden bloß, wie z. B. Hinweise auf alte theoretische Musiktraktate, auf die Denkmäler der Notenschrift und die ältesten Musikinstrumente, vergleichendes Studium der Musik der Naturvölker, Erforschung der musikalischen Entwicklung des Kindes, auf deren Grundlage onto- und phylogenetische Verallgemeinerungen gemacht wurden u.a.

Indem er die Äußerungen einzelner Wissenschaftler gegenüberstellt, weist der Verfasser darauf hin, daß die Beweisgründe zugunsten der Existenz der oligotonisch- diatonischen und -chromatischen Tonreihen von den Anhängern der Pentatonik-Priorität doch nicht widerlegt wurden. Die Pentatonik stellt ein altes Tonsystem dar, aber gleichzeitig ist sie nicht das primitivste System der Tonalität. Wenn man voraussetzt, daß in der Entwicklung der Tonsysteme der Hauptausgangsintervall die Quarte sein konnte, so war der erste Ton, „der die primäre Quarte ausgefüllt hatte (z. B. *a — e*) der Leitton zu dieser Unterquarte (...). Sich als *f* kristallisierend, bildete er den für die antike Musik charakteristischen, sogenannten Olympos-Tetrachord — *a — f — e*." Obwohl seine Bildung auch mit Hilfe der Instrumentalhypothese von L. Landry erklärt werden kann, stehen weder der Olympostetrachord noch die Pentatonik am Anfang der Evolution.

In dem er die primitive Musik streift, merkt der Verfasser an, daß man in veröffentlichten Sammlungen viele Weisen antrifft, die als Beweis dessen gelten können, daß „Lieder mit einem kleinen Tonumfang und kleinen Intervallen den niedrigsten Entwicklungsstadien angehören." Deshalb besteht der Unterschied zwischen den einzelnen Tönen oft in der Intersität der Ausführung und nicht in den Tonhöhenverhältnissen." Aus dem gesagten wird eine wichtige Schlußfolgerung gezogen, und zwar, daß für den Urmenschen, der von einem beschränkten tonalen Material Gebrauch machte, die Art des Vortrags und nicht das Kunstwerk selbst wesentlich war.

Ferner untersucht Kwitka die Ergebnisse der Erforschung des musikalischen Wahrnehmens und Denkens bei Kindern. Er stellt fest, daß primitive Kinderweisen existieren, die sich auf der diatonisch-oligotonischen Tonreihe aufbauen. Um dies zu beweisen, veröffentlicht er ukrainische Kinderweisen und Bannsprüche aus eigener Sammlung (S. Notenbeispiele Nr. Nr. 2-6)

Zum Schluß äußert der Verfasser seine kritischen Bemerkungen angesichts der Bezugnahme auf die ältesten Niederschriften sakraler Musik (der christlichen und anderer Religionen), die angeblich als Beweis der Pentatonik-Priorität gelten können. Dabei führt er eine ganze Reihe von Melodien an, die sich auf einer Trichordgrundlage *a — h — c'* aufbauen (S. Notenbeispiele Nr. 9.—25.).

Im zweiten Teil seiner Abhandlung untersucht Kwitka die von ihm oben gestreiften Probleme am Material der ostslavischen Volksmusik. Er hebt es hervor, daß bei den Ostslaven die Pentatonik nicht allenthalben verbreitet ist. Sogar im Norden Rußlands, wo, wie man es gewöhnlich annimmt, sich die am meisten archaischen Formen des russischen Volksschaffens erhalten haben, finden wir keine Pentatonik. Im Gegenteil, wir können dort sogar Chromatik antreffen (z.B. in Bylinen). Außerdem findet Kwitka in den veröffentlichten Niederschriften des ehemaligen Gouvernement von Ufa, das A. Faminzyn „Osteuropas Schottland" nennt, Beispiele der trichordalen Melodien.

Zum Schluß der Abhandlung veröffentlicht und analysiert der Verfasser eine große Anzahl ukrainischer Kalender-Brauchtumslieder, deren Weisen den Umfang einer kleinen Terz haben. Nach der Meinung des Verfassers konnte sich die Tonreihe dieser Melodien *(a — h — c')* weder aus der Pentatonik, noch aus irgendeinem anderen vollkommeneren System herausbilden. Die innere Organisation der Töne und ihre funktionelle Zusammenhänge weisen hier ein ganz anderes System auf als das der Pentatonik. Im Evolutionsprozeß wird diese Tonreihe zum Kern komplizierterer Systeme, wobei ihr Umfang durch Ergänzungstöne nach unten hin erweitert wird. Daraus aber folgt, daß die sich auf der Tonreihe *a — h — c'* aufbauenden Melodien nicht minder alt sind als anhemitonische Primitiven (Tri- und Tetratonik) oder als die Pentatonik. Auf der frühen Etappe der Musikentwicklung konnten sie wie neben der Pentatonik existieren so auch vor ihr.

Der Aufsatz „PENTATONIK BEI DEN SLAVEN" (S. 279—284) wurde zum erstenmal in der französischen Sprache im Jahre 1930 veröffentlicht. (Cl. Kvitka, Le système anémitonique pentatonique chez les peuples Slaves, „Comptes-rendus du 11-me Congrès géographes et ethnographes Slaves", vol. 2, Cracoviae, 1930, pp. 196-200).

Obwohl der Artikel einen rein informatorischen Charakter hat, werden in ihm einige recht wichtige und aktuelle Fragen berührt. Dies ist erstens die Notwendigkeit, den Terminus „Pentatonik" zu präzisieren. Der Verfasser schlägt vor, ihn durch den Terminus „Anhemitonik" unter Angabe des Tonreihenumfangs zu ergänzen, z.B. „Anhemitonik im Quartumfang". Zweitens soll man den Terminus Pentatonik nicht für die Bezeichnung der Tri- und Tetratonik anwenden, weil sie nicht einen Abschnitt der Pentatonik bilden, wie man es in jener Zeit annahm. Dritttens gibt es gar keine Gründe, die Anhemitonik der Slaven als Entlehnung von den Turkvölkern oder von den ugrofinnischen Nachbarn anzusehen. In einer Reihe von Fällen hat sie einen eigenen Ursprung.

Beachtenswert ist auch der Hinweis darauf, daß die Anhemitonik nicht nur in Kinder-Volksliedern anzutreffen ist, sondern auch in Wiegenliedern, was in folgenden Jahren von einer Reihe europäischer Gelehrten bewiesen wurde.

„ANHEMITONISCHE PRIMITIVEN UND DIE THEORIE VON SOKALSKI" (S. 286—307).

Dieser Artikel und die beiden vorangehenden Aufsätze („Ur-Tonreihen" und „Pentatonik bei den Slaven") bilden zusammen einen eigenartigen Zyklus, der dem Problem des ältesten Stadiums des musikalischen Denkens gewidmet ist. Indem er Sokalskis Verdienste in der Sache der Erforschung ostslavischer Volksmusik nach Gebühr würdigt und eine Reihe positiver Momente in seiner Einstellung zur Analyse der Volkslied-Melodik anerkennt, bleibt Kwitka doch ein unversöhnlicher Gegner der Prioritätstheorie der Pentatonik, deren Verfechter in Rußland gerade Sokalski war. Sokalskis Werk „Russische Volksmusik" wurde mit der Zeit Quelle der Verbreitung von wissenschaftlich unhaltbaren Konzeptionen in der vaterländischen Ethnomusikologie. Eben deshalb richtet der Verfasser die Spitze seiner Kritik gegen die hauptsächlichen theoretischen Behauptungen des genannten Werkes. Dabei gelingt es ihm, wie das Tendenziöse des Verfassers in der Wahl der No-

tenbeispiele bloßzulegen, so auch zu zeigen, wie er sich in seinen Äußerungen in Widersprüche verwickelt.

Kwitka unterzieht der Kritik die Evolutionstheorie von Sokalski, der zufolge das musikalische Denken des Menschen drei Entwicklungsstadien durchging, und zwar: Epoche der Quarte, Quinte und Terz. Er findet, daß Sokalski „ohne Bedenken die „Epoche der Quarte" im subjektiven Sinne dieser Benennung — als ursprünglich ansehen konnte (...), weil Melodien, die sich in Tonreihen engeren Umfangs als die Quarte aufbauten, nicht im Bereich seiner Erforschungen lagen." Diese Epoche galt als die älteste, nicht weil die Melodien dieser Lieder den Rahmen der Quarte nicht überschritten, sondern weil sie halbtonlos waren. Außerdem existierten nach Sokalski älteste Melodien im Quartumfang (ohne des diatonischen Halbtons) nur mit einem „angelehnten Ton", d.h. faktisch im Quintumfang. Diese unbeweisbare These wird von Kwitka widerlegt.

Ferner merkt der Verfasser an, daß Sokalski nicht imstande gewesen ist, auch die zweite seiner Thesen überzeugend unter Beweis zu stellen, und zwar, den Grund dessen festzustellen, warum die ausgefüllte Quarte (d.h. der Tetrachord) die Erscheinung der sogenannten „Epoche der Quinte" nach sich zog. Die Ursache solch einer haltlosen Behauptung Sokalskis sieht Kwitka darin, daß der erstere „nie eine Melodie bemerkt hat (...), die sich im Umfang eines Tetrachords bewegte. Die engste Melodietonreihe, in der Sokalski die Kreuzung zweier vollen Tetrachorde sah (...), hatte den Umfang einer Quinte." Widerspruchsvoll ist auch die Behauptung, daß Quintgruppen, die mit Quartgruppen verbunden werden, halbtonlos sein können.

Zum Schluß schreibt Kwitka: „Jede von den erwähnten Unterlassungen kann an und für sich unbedeutend erscheinen, aber es gibt doch keinen Grund dafür, jene Schöpfungen der Volksmusik als bedeutendere anzusehen, an denen Sokalski seine Behauptungen argumentiert hat. Beispiele, die er außer Acht gelassen hat und die seinen Behauptungen widersprechen, werden von Beispielen, auf deren Grundlage er seine Verallgemeinerungen gemacht hat, sogar ihrer Quantität nach nicht übertroffen."

Neben der Kritik der Theorie von Sokalski enthält die Arbeit auch andere interessante Momente:

1) Der Verfasser schlägt vor, anhemitonische Tonreihen nach der Anzahl der Stufen zu differenzieren, z.B. drei-, vier- oder fünfstufige Anhemitonik. Diese Klassifikation kommt dem analogen Versuch des deutschen Wissenschaftlers W. Wiora 30 Jahre zuvor.

2) Der Verfasser realisiert einen originellen Rekonstruktionsversuch der Urform des Liedtypus auf der Grundlage der territorialen Melodie-Varianten, wobei er die Bedeutung der individuellen Liedvarianten für analoge Versuche betont.

3) Für die theoretischen Verallgemeinerungen wird die große Bedeutung der unmittelbaren Teilnahme der Wissenschaftler in Volkslied-Sammelreisen betont, das lebendige Hören der Volksmusik in ihrem natürlichen Milieu.

„VON DER HERKUNFT DER CHROMATIK IN DER MUSIK DER SLAVISCHEN VÖLKER" und „ZUR FRAGE VOM EINFLUSS DER TURKVÖLKER" (S. 312 und 336) — sind zwei Arbeiten, die einem gemeinsamen Problem gewidmet sind. Auf der Grundlage der vorhandenen Literatur und

eines großen Liedmaterials kommt der Verfasser zum Schluß, daß die übermäßige Sekunde in slavischen Moll-Melodien weder eine Erfindung der Turkvölker (der anatolischen Türken oder Krimtataren), ist, noch ein Element der persisch-arabischen oder altindischen musikalischen Kultur darstellt. Diese melodische Wendung ist ein charakteristischer Zug der höchsten Entwicklungsstufe der Musik jener Völker des Südosteuropas und der östlichen Mittelmeerländer, deren Schaffen sich unter dem Einfluß der hellenistischen Kultur entwickelte. Kwitka stellt sich nicht das Ziel, die Frage zu lösen, ob der chromatische Tetrachord eine Erfindung der Griechen selbst war oder ob er nur das Erbe der Musikkultur von älteren Zivilisationen des Nahen Ostens darstellte. Er merkt an, daß für die Bezeichnung der diatonischen Tetrachorde die Griechen Benennungen der kleinasiatischen Völker Phrygier und Lydier ausnutzten, während ähnliche Bezeichnungen für die chromatischen Tetrachorde nicht gebraucht wurden. Daraus folgt die Voraussetzung, daß die Chromatik griechischer Herkunft sein kann.

Kwitka widerlegt die Behauptungen von P. Sokalski und F. Kolessa, daß die Chromatik in der ukrainischen Musik aus dem asiatischen Osten stammt. Aus diesem Grunde zitiert er im Anfangsteil des Artikels Beispiele der westeuropäischen Volks- und mittelalterlichen Kunstmusik, die sich auf der Tonreihe der harmonischen Molltonart aufbauen. Andererseits weist Kwitka darauf hin, daß die Aufzeichnungen der türkischen Lieder, die F. Kolessa zur Bekräftigung seiner These anführt, berufsmäßigen Musikern nicht türkischer Herkunft gehören (Armeniern, Griechen, Bulgaren u.a.). Außerdem übte die westeuropäische Musik, sowie die Musik der Balkanvölker einen großen Einfluß auf die Stadtmusik der Türkei aus.

Im Gegenteil blieb die Volksmusik der Turkvölker, die sich im Einflußbereich der persisch-arabischen und hellenistischen Kultur befand, in ihren hauptsächlichsten Zügen diatonisch. Aber je weiter wir uns von diesem Einflußbereich nach Osten und Nordosten bewegen (was die Musik jener Völker Asiens anbetrifft, die ihrer Sprache nach den Turkvölkern angehören), desto mehr pentatonische Melodien werden wir anzutreffen haben. Bemerkenswert ist, daß in der Musik der Krimtataren die übermäßige Sekunde überwiegend in Liedern von bekannten Autoren vorkommt und daß in der türkischen Musik dieser Schritt dem europäischen temperierten Intervall nicht entspricht. Was die arabische Musik anbetrifft, so ist dort die übermäßige Sekunde, wie es der Verfasser hervorhebt, eine Seltenheit. Eine Ausnahme bilden nur die Maqamen aus Hedschas, aber, seiner Meinung nach wurden sie nach Arabien durch muslimische Pilger gebracht, die unter dem Einfluß der hellenistischen Kultur standen.

Ferner wird darauf hingewiesen, daß man Chromatik und andere typische Züge, die man zur „persisch-arabisch-türkischen" Musikkultur zählt, auch in der alten griechischen Kirchenmusik finden kann. Diese Züge mußten sich aber auf lokalem Boden und mit lokalen Traditionen viel früher gebildet haben, als die persisch-arabische Kultur sich verbreitet haben konnte. Die Chromatik in der Musik der Balkanvölker kann wie durch den Einfluß der griechischen Kultur, so auch durch den Einfluß der Zigeunermusik erklärt werden.

Indem er die Musik der aus Indien stammenden Zigeuner streift, schweift Kwitka zur Sphäre der altindischen Musikkultur ab. Für diese bildete die

Chromatik nicht eine typische Erscheinung, und ihr Entstehen war wiederum mit der hellenistischen Kultur verbunden, die sich in Indien nach den Eroberungen Alexanders des Großen verbreitete.

Die Zigeuner-Musiker brachten nach Europa die Musik ihrer indischen Vorfahren nicht so, wie sie in ihrer alten Heimat ausgeübt wurde, sondern schufen sie neu, indem sie sie dem Stil und Geschmack ihrer neuen Umgebung anpaßten. Folglich konnte der chromatische Tetrachord weder eine Erfindung der altindischen Musikkultur noch der Zigeuner selbst darstellen.

Auf diese Weise wurde die Ausgangsthese des Verfassers von der autochtonen Entstehung der Chromatik in der Musik der alten Völker vom südöstlichen Europa und Kleinasien, sowie die Rolle der Perser und Araber als der Vermittler ihrer Verbreitung über die Turkvölker Osteuropas und Kleinasiens bestätigt.

Eine Reihe Zusatzanträge zum gegebenen Fragenkreis hat Kwitka noch im Artikel „ZUR FRAGE VOM EINFLUSS DER TURKVÖLKER" (S. 336—348) veröffentlicht. Zur Bekräftigung seiner These beruft sich der Verfasser nicht nur auf seine Polemik mit den Anhängern und Gegnern der Theorie von der asiatischen Herkunft der Chromatik (P. Sokalski, A. Faminzyn, F. Kubač und K. Machan), sondern auch auf die Arbeiten von B. Bartók, F. A. Gevaert, L. Kuba und A. Satajewitsch, sowie auf die neuesten Lieder-Sammelbände der Turkvölker (Jakuten, Kasachen, Kirgisen, Aserbaidschanern u.a.), in welchen man in der Regel die übermäßige Sekunde nicht antrifft.

Der Meinung des Verfassers nach, konnten die Ukrainer die Chromatik aus der für alle Völker des Nahen Ostens gemeinsamen Quelle auch ohne Vermittelung der Turkvölker entlehnen.

W. Hoschowskyj
Übersetzung: G. BALTER

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ[1]

Абдуль-Муммин 338
Аберт (Abert H.) 248, 327, 346
Абрахам (Abraham O.) **234**, 235, 250, 321, 322, 328
Авицена (Ибн-Сина) 337
Адлер (Adler G.) 219, 230, 247-249, 327, 346
Александр Македонский 327, 328
Аль-Холей (al-Khulay K. M.) 340
Аль-Фараби 337, 338
Амброз (Ambros A. W.) 240, 243, 313, 326, 336
Аничков Е. В. **80**, **83**, **84**
Антонович В. — см. Драгоманов
Аристоксен 327
Ауэрбах (Auerbach F.) **217—218**

Бажанский П. 25
Балакирев М. А. 76, 200
Банерйе (Banerjee G. N.) 328
Барток (Bartók B.) **257**, 315, 316, 340, 341, **345**
Бартольд Б. 327, 329
Бартош — см. Яначек
Беверунге (Bewerunge H.) 248
Бекк (Beck J.) 322
Белох (Beloch J.) 323
Бёме (Böhme F.) 233
Бетэ (Bethe A.) 237
Богословский Б. А. 77, 346
Болэн (Bohlen P.) 328
Боньковский И. 107
Бородин А. П. 62, 313
Бремер (Brehmer F.) 234
Брок О. 237
Бугославский С. 318
Букорештлиев А. 194, 203, 204, 208
Булгаковский Д. Г. 146
Булич С. 296
Бурада (Burada T.) 317, 321
Бурго-Дюкудре (Bourgault-Ducoudray L.) 324, 325
Буромская Е. 261
Бычко-Машко И. Е. 152
Бэрроу (Barrow) 240
Бюлер (Bühler K.) 229
Бюрхнер (Bürchner L.) 317
Бюхер (Bücher K.) **74**, 315

Вагнер (Wagner P.) 249, 252, 300
Валентин (Walentin K.) 314
Валлашек (Wallaschek R.) **221**, 239, 247
ван Ост — см. Ост
Вебер (Weber M.) **228**, 243
Вернер (Werner H.) 230
Вертхаймер (Wertheimer M.) 250
Веселовский А. Н. **80—84**
Вид (Wead Ch. K.) **220**, **221**, 224
Виетор (Wiëtor W.) 238, 239
Виндакевич (Windakiewiczowa H.) **39**
Виноградов Г. С. 83
Влислоцкий Г. 325
Вознесенский И. 256, 325
Вольнер (Wollner W.) **48**
Вольтер Э. А. 30
Всеволодский-Гернгросс В. 237
Вундт (Wundt W.) 225

Гайдай М. 231, 232, 262, 263, 268, 318
Галаган Г. П. 293
Гасанов Г. 347
Гаскуэ (Gascúe F.) 189
Гастунэ (Gastouné A.) 325
Гевэрт (Gevaert F. A.) 346
Гельмгольт Г. 317, 320, 323, 325
Гельмгольц (Helmholtz H.) **215**, **217—218**, **226**, **228**, **237—240**, **257**, **274**, 280, **288**
Гендель (Händel G. F.) 315
Глиэр Р. М. 347
Глюк (Glück Ch. W.) 315
Гнатюк В. **104**, 111, 128—132, 134, 137, **141—144**, 147, 149—153
Гоголь Н. В. 108
Голембёвский (Gołębiowski L.) 170, 172, 176, 271
Головацкий Я. Ф. 130—132, 138, 145, 150
Гончаренко Гн. 315, 322
Горецкий М. — Егоров А. 128, 163, 173—175, 208
Горленко В. П. 152
Гостинский (Hostinský O.) 57

[1] Указатель охватывает имена, упоминаемые только в трудах К. В. Квитки. Жирным шрифтом выделены страницы, на которых содержится разбор взглядов и критика данного автора.

Грей (Grey G.) 227
Гринченко Б. Д. 127, 144, 152
Гроссэ (Grosset G.) 248, 251, 328
Гулак-Артемовский А. 342

Данцель (Danzel Th. W.) 227
де Кастро — см. Кастро
Делонэ (Delaunay G.) 236
Демуцкий П. 31, 64, 67, 68
Дешевран (Dechevrens A.) 241
Джамалов М. 347
Джиббон (Gibbon E.) 320
Джорджевич Л. 343
Джуджев Ст. 184, 185
Доманицкий В. 111, 138
Драгоманов М. 64, 66, 67, 69, 342
Дуранте (Durante Fr.) 315
Дэй (Day C. R.) 328
Дювернуа А. 177
Дютш — см. Истомин — Дютш

Жганец (Žganec V.) 223, **256—257**, 282
Жданов И. 64

Закс (Sachs S.) **219—221**, **244—248**
Затаевич А. 347
Зеленин Д. 84, 164
Зима (Zima L.) **48**

Ибн-Сина — см. Авицена
Иванов М. 294
Иванов П. В. 108, 109, 250
Идельсон (Idelsohn A. Z.) 245, 246, 251, 253, 254, 256, **323**, 340
Инженьерос Х. **229**
Истомин Ф. — Дютш Г. 51, 58, 70, 76, 265
Истомин Ф. — Ляпунов С. 51, 59, 76, 169, 262, 265

Йекта-бей — см. Рауф Йекта-бей
Йесперсен (Jespersen O.) 237

Кагаров Е. 84
Кальдара (Caldara A.) **314**
Каминский В. 173
Кантемир Дм. **317**
Кара-Мурза Хр. 29
Карагичев Б. 347
Караман (Caraman P.) 84
Карский Е. 170, 271
Каруновская Л. 262
Кастро (Castro I. de) 252—254
Кадарова Р. 195
Квитка К. В. **23—34**, 45, 50—52, 58, 64, 67, 68, 71, 104—107, 116, 119—121, 123—127, 130, 134, 136, 138—140, 149—151, 165, 167, 169, 170, 176, 197, 200—203, 206, 220, 233, 255, 263—267, 270—273, 287, 292, 293, 298, 305, 313, 315
Керкуде 338, 339
Кизеветтер (Kiesewetter R.) 326, 338
Климент Александрийский 324
Колесса И. М. 51, 58, **123—124**, 158, 159
Колесса Ф. М. 31, **37**, 51—54, 58, 67, **103**, 104, 108, **113**, 114, **116—119**, **123—124**, **132**, **141**, **148—150**, **157—159**, **313—314**, **316—317**, **320**, 322
Кольберг (Kolberg O.) 44, 45, 51—54, 58, 66, 67, 163, **258**, 261, 272, 283, 301, 316
Комбарье (Combarieu J.) 74, 346
Комитас 65, 252
Конощенко А. 45, 50, 53, 139, 154, 155
Кончевский А. К. 32, 312, 319
Косач О. П. 126 (см. также Пчилка)
Косич М. Н. 144, 163, 165
Кравченко В. 111
Кроон (Krohn I.) 250, 317
Крымский А. 320, 323, 325
Куба (Kuba L.) **257**, **307**, 316, **343**
Кудрицкая А. 136
Кузнецов К. А. 189
Куклин М. 51, 58
Кулаковский Л. В. 198
Купчанко Г. 144, 145
Куран (Courant M.) **241**
Кутбеддин 338
Кухач (Kuhač Fr.) **40**, **43**, 45, 51—54, 57, 58, 67, 184, 271, 337, 339, **343—345**

Лавен (Lavin Ch.) 250
Лавровский П. А. 81
Ланд (Land J. P. N.) 326, 338, 339
Ландри (Landry L.) **222—223**
Лаунис (Launis A.) 66, 67, 250, 280, **288**
Лах (Lach R.) **63**, **225**, 228, **240**, 255, 312, 314, 315, 317, 322, 327
Лейс 318
Леонтович Н. Д. 27, 45
Лилиенкрон (Lilienkrohn R.) 321

Линева Е. Э. **77**
Листопадов А. **77**, 78, **260**, 268, 279
Лопатин Н. — Прокунин В. 268
Лушан (Luschan F.) 321
Львов—Прач 200, 262, 269
Лысенко Н. В. 24, 31, 50, 52, 58, 64, 70, 168, 196, 268, 271, 294, 303, 344
Людкевич Ст. **40**, 44, **49**, 105, 114, **135**, 136, **225**, **344**, **345** (см. еще — Роздольский — Людкевич)
Лядов А. К. 76, 77, 210
Ляпунов — см. Истомин — Ляпунов

Магазаник Д. 182
Маркевич Н. 293
Марков А. В. 77
Маслов А. Л. 77, 346
Махан К. **341—343**
Мельгунов Ю. **40**, **44**, 52, 59, 76
Миддендорф (Middendorf A.) 336
Милкович В. 325
Миллер Б. 316, 319
Мозер (Moser H. J.) 228, 233, 315
Мошков В. А. 52, 63, 318
Мухаринская Л. С. 165
Мушак (Mušaq) 339

Обрешков (Obreschkoff Ch.) **178**, **179**, 186, 187
Олесницкий А. 63, 312, **319**
Ост ван (van Oost P.) 242
Остапович М. — см. Полищук

Пальчиков Н. Е. 51, 59, 76, 78, 169, 211, **259**, 281
Панов (Panoff P.) 178, 179, 184, 185—187
Пантусов Н. Н. 318, 347
Папаригопуло (Paparrigopoulo M.) **324**, **325**
Пастор (Pastor W.) 227
Пасхалов В. 64, 312, **319**, 331
Паули (Pauli Žegota) 103, 104
Перголези (Pergolesi J. B.) 314
Пере Б. 236
Перетич **57**
Перри (Perry C. H.) 223—225
Петр В. 258, 271, 283, 318
Петросян **316**, **317**, **320**
Полинский (Poliński A.) **259**, 283
Полищук К. — Остапович М. 271
Поплей (Poplay H. A.) 243, 327
Портман (Portman M. W.) 227
Потебня А. А. **80**, 81, **132—134**, 138, **141**, 271, 305
Потулов Н. 253
Прач И. — см. Львов—Прач
Привалов Н. 32
Пфенниг Р. 318, 346
Пчилка О. 108, **145**, 152, 153 — см. еще Косач О.
Пятницкий М. 64

Радченко З. **42**, 53, 59, 163, 164, 169, 170, 282
Рауф Йекта-бей (Raouf Yekta Bey) **182—185**, **337**, **338**
Райсман (Reissmann A.) 252, 317, 321
Риман Г. (Riemann H.) **216**, 217, **247—249**, 300, 314, 315, 325, 339
Риман Л. (Riemann L.) 241, 249, 330
Римский-Корсаков Н. **61**, **62**, 68, 69, 76, 162, 172, **174**, 176, 262, 273, 299, 300, **313**
Риттих А. 63
Ровбосм (Rowbotham J.) 224
Рогаль-Левицкий Д. 250, 346
Романов Е. 162, 163
Роздольский Й. — Людкевич Ст. 25, 44, 51—54, 59, 67, 104, 127, 136, 171, 172, 259, 270, 271 (см. еще — Людкевич)
Роулинсон (Rawlinson H. G.) 328
Рощаховский М. 124
Руанэ (Rouanet J.) 342
Рубец А. 64, 67, 68, 108, 109, 163, 164, 170, 173, 209, 261, 265, 268, 269, 270, **291—293**, 297
Руднев А. 57, 250, 318
Рыбаков С. Г. 63, 318, 336
Рэпсон (Rapson E. J.) 328

Саккетти А. А. 30
Сахаров И. П. 69
Сен-Санс (Saint-Saëns C.) 313
Сенчик Я. 104, 110, 127, 259, 280
Серов А. Н. 296
Симони П. К. 29
Скала Р. 317
Соболевский А. И. 67
Сокальский П. П. 32, 45, 48, 50, 58, 64, **215**, 225, 227, 231, **236—239**, **257—259**, 261—262, 265, **272**, **273**, **286** и сл., **312—316**, **325**, **336**
Стахович М. 68, 69
Стоин В. **31**, **178**, 184, 186—188, 190 194, 195, 198, 199, 201, 204, 205, 207

Ступницкий В. 162, 164, 169
Стуржинский (Sturżyński J.) 254
Сумцов Н. Ф. 108
Сушил (Sušil Fr.) 52—54, 56, 59, 67, 68, 300

Тодерини (Toderini) 320
Торрефранка (Torrefranca F.) 227, 228, **239**, 272
Триполо (Tripolo P.) 338
Тузэ (Touzé M.) 315, 336
Туренков А. Е. 165
Тьерсо (Tiersot J.) 313, 324, 330, 340

Улицкий Я. 231
Уилсон (Wilson Th.) 220
Украинка Леся 138, 206

Фаминцын А. **218**, 228, 229, **256**, **258—259**, **272—273**, 283, 284, **287**, 293, 316
Фельбер (Felber E.) 65, **230**, 243, 251 ,253, 254, 329
Фетис (Fétis F. J.) 240, 296, 299, 313, 317, 318, **320**, 338
Финагин А. 32, **61—64**, 313, 336
Финк (Fink G.) 229
Фишер (Fischer E.) **240**, 241
Флейшер (Fleischer E.) 249, 315
Фокс-Стренгвейс (Fox-Strangways A.) 243, 327, 330
Франко И. 66, 67, 69, 342

Хаген (Haggen K.) 227
Харьков В. 255
Хвиля А. 27
Хибинский (Chybiński A.) 39
Холас (Holas Č.) 283, 316
Хопф (Hopf K.) 323
Хорнбостель (Hornbostel E. M.) **62**, 219, **225—226**, 229, **234**, 235, 241, 250, 321, 322, 323, 328
Христов Д. 31, 52, 177, 178, **180—181**, 183, 184, 187, 188, 194 (см. еще — Янков)

Циммер Г. 317

Чарновская (Czarnowska M.) 165, 166, 175
Чайковский П. И. 173, 176
Черный (Černý A.) 169, 283, 284
Чешихин В. 318
Чубинский П. 131, 132, 140, 145, 149, 168
Чуркин Н. 162

Шах-Кули 321
Шейн П. В. 34, 110, 145—146, 162, 163, 169, 170, 173
Шидловский Й. 271
Шрёдер (Schröder L.) 328, 330
Штумпф (Stumpf C.) 57, **74**, **221**, **224**, 229, 235, 237
Шуберт (Schubert Fr.) 315
Шурц (Schurz H.) 227
Шухевич В. **104**, 111—114, 128, 144, 261
Шюнеман (Schünemann G.) 63, 185, 219, **249**, 317, 322

Щепотьев В. 296

Эвальд З. В. **162**, 164, 167
Эгген (Eggen E.) 224
Эйкхар (Eikhar P.) 233
Эллис (Ellis A. J.) **228**, 288
Эрбен (Erben K. J.) 54, 67

Якушин П. И. 69
Яначек (Janáček L. — Bartoš Fr.) **39**, 45, 52—54, 56, 58, 66—68, **235—237**, 284
Янков Г. — Христов Д. 52, 59, 194
Яновский Б. К. 25
Янчук Н. Я. 151

ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ[1]

Амплификация — см. *ритм* и *метр*.
архаизмы в народной музыке 86, 99, 187, 190, 193, 195, 196, 198, 210, 233, 234, 273, 284, 286, 296, 301, 304, 346 (см. еще — мелодические примитивы, происхождение музыки).
архетип — см. *типы песенные*
аугментация — см. *ритм и метр*.

[1] Для более полного охвата материала и удобства ориентации указатель составлен в основном по тематическому принципу.

Баллады — см. *виды песенные*
былины — см. *виды песенные*

Весенние песни, веснянки — см. *виды песенные*
Виды песенные (жанры):
классификация и определение 73—75, 87
баллады 31, 32, 64—69, 71, 199
былины 69—71, 260
величальные (*русск.*) 128
весенние (веснянки, вешние, игровые) 116, 163, 174, 196—201, 208, 210, 261, 262, 268-271, 291-293, 295, 297, 303, 305
волочебные 161, 162, 272
детские (игровые, считалки, дразнилки, колядки) 108, 109, 137, 232
жатвенные (жнивные) 162—165, 173, 263, 271
заговоры — см. *песни-заговоры*
исторические 66, 71, 104
календарные обрядовые песни:
а) характеристика, значение — 28, 74, 75, 78, 79, 81—85, 89, 97, 99, 103, 161—164, 170, 189, 216, 262
б) классификация — 32, 73—75, 86—88, 95, 103, 136—141, 161
колыбельные 74, 272, 299
колядки и щедровки 103—155, 170, 263, 266, 271, 272;
детские 137
церковные 136, 137
болгарские 181, 199
крестильные 204, 271
купальские (петровские, гряные, «собітки») 28, 165—170, 232, 263, 264, 266—268, 271
«ладуване» (*болг.*) 205, 206
«лазарские» (*болг.*) 181, 187
масленичные 300
новогодние:
а) песни о Меланке 137—141
б) на Васильев день (*болг.*) 198
«пеперуда» (*болг.*) 198, 199
песни-заговоры 232, 233
посиделочные 202, 204; (*болг.*) 199
причитания 272, 326
рекрутские 104
русальные (троицкие, гряные) 198, 264, 265, 271
свадебные 68, 69, 71, 170—172, 196, 197, 210, 261, 262, 264, 266, 269—271, 291, 295
свадебные хороводные (*болг.*) 181, 187, 206, 207
трудовые 74, 87
хороводные 128, 209; (*болг.*) 201, 205
щедровки — см. *колядки и щедровки*
ярные 173

Географический аспект исследования песен — см. *методология*.
гуканье — см. *способ исполнения*

Дегенерация (регрессия, упадок) 69, 70, 86 87, 196, 280, 281, 286
дивергенция 67, 69, 294 (см. еще — эволюция)

Жанры — см. *виды песенные*

Инструменты музыкальные:
праистория 219—224, 244
арфа (древняя) 222; бандура 312; дайра 181; кеманча 181; лангшпиль 224; лютня (арабская) 322; сиринкс 222; скрипка 111, 112, 114, 222; струнные инструменты (древние) 221, 222, 244; торбан 312; трембита 111, 112; флейта (палеолитическая) 220—222; флейта Пана 221, юн-лу 240.
интонация речевая 223, 227, 234—239
исполнение песен (способ, манера, характер и т. п.) — см. *способ исполнения; методика записывания песен*
история музыки и музыкальная этнография:
а) музыкальная этнография и её место в истории музыки 88, 89, 218—220, 224, 225, 228, 250—253, 312—315, 318, 319, 326, 336, 337 (см. еще — происхождение музыки; музыка первобытных народов).
б) происхождение музыки (история и теория, архаичные формы) 74—76, 86, 87, 89, 90, 94, 95—97, 99, 210, 211 217—220, 225—227, 229, 234, 239, 272, 286, 299, 302 (см. еще — музыка первобытных народов; музыка древних славян).
в) музыка первобытных (культурно-отсталых, нецивилизованных) народов и племен 218 и сл., 225, 226, 228, 235,

Ступницкий В. 162, 164, 169
Стуржинский (Sturżyński J.) 254
Сумцов Н. Ф. 108
Сушил (Sušil Fr.) 52—54, 56, 59, 67, 68, 300

Тодерини (Toderini) 320
Торрефранка (Torrefranca F.) 227, 228, **239**, 272
Триполо (Tripolo P.) 338
Тузэ (Touzé M.) 315, 336
Туренков А. Е. 165
Тьерсо (Tiersot J.) 313, 324, 330, 340

Улицкий Я. 231
Уилсон (Wilson Th.) 220
Украинка Леся 138, 206

Фаминцын А. **218**, 228, 229, **256**, **258—259**, **272—273**, 283, 284, **287**, 293, 316
Фельбер (Felber E.) 65, **230**, 243, 251 ,253, 254, 329
Фетис (Fétis F. J.) 240, 296, 299, 313, 317, 318, **320**, 338
Финагин А. 32, **61—64**, 313, 336
Финк (Fink G.) 229
Фишер (Fischer E.) **240**, 241
Флейшер (Fleischer E.) 249, 315
Фокс-Стренгвейс (Fox-Strangways A.) 243, 327, 330
Франко И. 66, 67, 69, 342

Хаген (Haggen K.) 227
Харьков В. 255
Хвиля А. 27
Хибинский (Chybiński A.) 39
Холас (Holas Č.) 283, 316
Хопф (Hopf K.) 323
Хорнбостель (Hornbostel E. M.) **62**, 219, **225—226**, 229, **234**, 235, 241, 250, 321, 322, 323, 328
Христов Д. 31, 52, 177, 178, **180—181**, 183, 184, 187, 188, 194 (см. еще — Янков)

Циммер Г. 317

Чарновская (Czarnowska M.) 165, 166, 175
Чайковский П. И. 173, 176
Черный (Černý A.) 169, 283, 284
Чешихин В. 318
Чубинский П. 131, 132, 140, 145, 149, 168
Чуркин Н. 162

Шах-Кули 321
Шейн П. В. 34, 110, 145—146, 162, 163, 169, 170, 173
Шидловский Й. 271
Шрёдер (Schröder L.) 328, 330
Штумпф (Stumpf C.) 57, **74**, **221**, **224**, 229, 235, 237
Шуберт (Schubert Fr.) 315
Шурц (Schurz H.) 227
Шухевич В. **104**, 111—114, 128, 144, 261
Шюнеман (Schünemann G.) 63, 185, 219, **249**, 317, 322

Щепотьев В. 296

Эвальд З. В. **162**, 164, 167
Эгген (Eggen E.) 224
Эйкхар (Eikhar P.) 233
Эллис (Ellis A. J.) **228**, 288
Эрбен (Erben K. J.) 54, 67

Якушин П. И. 69
Яначек (Janáček L. — Bartoš Fr.) **39**, 45, 52—54, 56, 58, 66—68, **235—237**, 284
Янков Г. — Христов Д. 52, 59, 194
Яновский Б. К. 25
Янчук Н. Я. 151

ПРЕДМЕТНО-ТЕМАТИЧЕСКИЙ УКАЗАТЕЛЬ[1]

Амплификация — см. *ритм* и *метр*.
архаизмы в народной музыке 86, 99, 187, 190, 193, 195, 196, 198, 210, 233, 234, 273, 284, 286, 296, 301, 304, 346 (см. еще — мелодические примитивы, происхождение музыки).
архетип — см. *типы песенные*
аугментация — см. *ритм и метр*.

[1] Для более полного охвата материала и удобства ориентации указатель составлен в основном по тематическому принципу.

Баллады — см. *виды песенные*
былины — см. *виды песенные*

Весенние песни, веснянки — см. *виды песенные*
Виды песенные (жанры):
классификация и определение 73—75, 87
баллады 31, 32, 64—69, 71, 199
былины 69—71, 260
величальные (*русск.*) 128
весенние (веснянки, вешние, игровые) 116, 163, 174, 196—201, 208, 210, 261, 262, 268-271, 291-293, 295, 297, 303, 305
волочебные 161, 162, 272
детские (игровые, считалки, дразнилки, колядки) 108, 109, 137, 232
жатвенные (жнивные) 162—165, 173, 263, 271
заговоры — см. *песни-заговоры*
исторические 66, 71, 104
календарные обрядовые песни:
а) характеристика, значение — 28, 74, 75, 78, 79, 81—85, 89, 97, 99, 103, 161—164, 170, 189, 216, 262
б) классификация — 32, 73—75, 86—88, 95, 103, 136—141, 161
колыбельные 74, 272, 299
колядки и щедровки 103—155, 170, 263, 266, 271, 272;
детские 137
церковные 136, 137
болгарские 181, 199
крестильные 204, 271
купальские (петровские, гряные, «собітки») 28, 165—170, 232, 263, 264, 266—268, 271
«ладуване» (*болг.*) 205, 206
«лазарские» (*болг.*) 181, 187
масленичные 300
новогодние:
а) песни о Меланке 137—141
б) на Васильев день (*болг.*) 198
«пеперуда» (*болг.*) 198, 199
песни-заговоры 232, 233
посиделочные 202, 204; (*болг.*) 199
причитания 272, 326
рекрутские 104
русальные (троицкие, гряные) 198, 264, 265, 271
свадебные 68, 69, 71, 170—172, 196, 197, 210, 261, 262, 264, 266, 269—271, 291, 295
свадебные хороводные (*болг.*) 181, 187, 206, 207
трудовые 74, 87
хороводные 128, 209; (*болг.*) 201, 205
щедровки — см. *колядки и щедровки*
ярные 173

Географический аспект исследования песен — см. *методология*.
гуканье — см. *способ исполнения*

Дегенерация (регрессия, упадок) 69, 70, 86 87, 196, 280, 281, 286
дивергенция 67, 69, 294 (см. еще — эволюция)

Жанры — см. *виды песенные*

Инструменты музыкальные:
праистория 219—224, 244
арфа (древняя) 222; бандура 312; дайра 181; кеманча 181; лангшпиль 224; лютня (арабская) 322; сиринкс 222; скрипка 111, 112, 114, 222; струнные инструменты (древние) 221, 222, 244; торбан 312; трембита 111, 112; флейта (палеолитическая) 220—222; флейта Пана 221, юн-лу 240.
интонация речевая 223, 227, 234—239
исполнение песен (способ, манера, характер и т. п.) — см. *способ исполнения; методика записывания песен*
история музыки и музыкальная этнография:
а) музыкальная этнография и её место в истории музыки 88, 89, 218—220, 224, 225, 228, 250—253, 312—315, 318, 319, 326, 336, 337 (см. еще — происхождение музыки; музыка первобытных народов).
б) происхождение музыки (история и теория, архаичные формы) 74—76, 86, 87, 89, 90, 94, 95—97, 99, 210, 211 217—220, 225—227, 229, 234, 239, 272, 286, 299, 302 (см. еще — музыка первобытных народов; музыка древних славян).
в) музыка первобытных (культурно-отсталых, нецивилизованных) народов и племен 218 и сл., 225, 226, 228, 235,

245, 250, 286, 287, 300 (см. также — происхождение музыки).
г) музыка древних славян и вопросы музыкальной общности славян 90, 93, 94, 96—99, 118, 143, 147, 148, 155, 161, 187, 189, 190, 192—212, 215, 225, 256 и сл.
д) музыка и магия 74, 75, 79, 85, 189, 198, 233, 244
е) культовая музыка (древняя, синагогальная, церковная) 220, 230, 243, 245, 248, 249, 252—255, 315
ж) музыка и песни разных народов и стран (см. также — *нотные примеры*):
азербайджанская 347
Азии — см. *Востока*
андаманцев 250
арабская 312, 314, 322—324, 338—340, 342 (см. еще — персо-арабская)
армянская 29, 252, 317, 320, 346
Ассиро-Вавилонии — см. *Месопотамии*
Балкан 62, 326, 343—345
балканских славян 32, 62, 192, 325, 331, 341
басков 189, 314
башкирская 318
белорусская 28, 33, 42, 55, 103, 144—146, 161 и д., 208, 210, 264, 282, 316 (см. еще — восточных славян)
болгарская 28, 52—56, 155, 177—190, 191—212, 320, 341—343 (см. еще — балканских славян)
бурят 57
Вавилона — см. *Месопотамии;* еврейская (древняя)
ведда 250
венгерская 282, 315, 325, 340, 345 (см. еще — финно-угорцев).
Византии 256, 324, 325
Востока (в целом) 56, 62, 63, 65, 312, 316, 318, 319, 326, 331, 336, 337
Востока Ближнего (древняя) 244, 323, 329, 331, 336
Восточной Европы (неславянская) 56, 57
восточных славян (в целом) 88, 89, 95, 196, 306
Греции (древней) 222, 223, 248, 257, 323, 328, 331, 345, 346
греческая (новогреческая) 312, 317, 320, 324, 325, 346
грузинская 320, 321
дагестанская 347
датчан 314
еврейская (древняя, синагогальная) 245—247, 251, 252
западных славян (в целом) 56, 195, 283
индейцев (северной и южной Америки) 226, 250, 299, 300
Индии 65, 230, 242—244, 251, 253, 326—330
итальянская 314, 315, 340, 344, 345
Йемена 245—247, 251, 254—256, 323
казахская 347
калмыцкая 318
Киевской Руси 92
киргизская 317, 343
Китая 216, 228, 239—241, 250,
коми 259
курдов 65
лапландцев (лопарей) — см. *саами*
лужицких сербов 40, 55, 283, 284, 316 (см. еще — западных славян).
мадьяр — см. *венгерская*
Месопотамии 244, 247, 251
моравов 37, 40, 52—54, 68, 300 (см. еще — чехов, западных славян).
немецкая 230, 314, 315
новогреческая — см. *греческая*
ногайцев — см. *татар*
норвежская 314
Палестины 245, 246
персо-арабская 317, 323, 324, 329, 338—343 (см. еще — арабская).
печенегов и половцев 62, 313, 314, 316, 319, 346
персов 312, 314
Полинезии 300
половцев — см. *печенегов*
польская 37, 39, 40, 52—54, 255, 283, 316 (см. еще — западных славян)
румынская 317, 325, 326, 340, 345
русская 28, 55, 56, 61, 62, 64, 67—71, 76—79, 128, 155, 196, 197, 200, 208, 209, 259, 260, 262, 279, 281, 290, 291, 296, 300, 313, 314, 344, 346—348 (см. еще — восточных славян).
саами (лапландцев, лопарей) 66, 250, 280, 288
сербская 54, 56, 343
Сирии (древняя) 245, 246
сиамская 243, 287, 288
славян (древняя, церковная и народная в целом) 88, 89, 90, 92, 194, 252—257, 279 и сл.
словацкая 55, 316, 325 (см. еще — западных славян)
татар (крымских, волжских, уральских и др.) 61, 65, 213, 281, 282, 313, 314, 317—319, 337, 347, 348 (см. еще — тюрков, турок).
Туниса 322
турок (анатолийских, балканских и др.) 181—184, 312—314, 316, 317, 320, 321, 326, 346
Турции 317, 320—322, 331, 337—339, 341—343
тюрков (в целом) 259, 331, 336 и сл., 346 (см. еще — татар)
удмуртов 259
уйгурцев (кашгарцев) 318
украинская 24—28, 31, 32, 37, 40, 50—54, 56, 57, 62, 64, 66, 70, 71, 103 и д., 161 и д., 195 и д., 231—233, 255, 258, 262—272, 280—282, 289—291, 293, 294, 297, 301, 313—316, 325, 337, 341 (см. еще — восточных славян).
финно-угорцев (в целом) 250, 315
финнов (суоми) 315
французская 65, 72, 314, 315
Хиджаза 323
хорватская 37, 40, 52—57, 255—257, 282, 344 (см. еще — балканских славян).
цыган 181, 316, 326, 33, 345
чеченская 347
чешская 57, 186, 187, 283, 284, 316 (см. еще — моравов, западных славян)
чувашская 259
шведская 314
яванская 243, 287, 288
якутов 250, 346

Коллективное пение:
общие наблюдения 78, 112, 117, 118, 157, 159, 167, 198, 267, 268 (см. также — многоголосие)
запевала и хор 112—116, 117—125, 129—134, 157, 159, 270
припев (рефрен) 50—52, 113—115, 119—123, 125—134, 163, 166—169, 197, 200, 201, 205, 210, 211, 265, 270
колядки — см. *виды песенные*
купальские песни — см. *виды песенные*

Ладовые системы:
а) классификация — 280, 281, 288, 289
б) эволюция — 217, 218, 224, 228, 238, 246, 273, 280, 281, 286, 305
в) классы:
1) ангемитонные —
тритоника («трихорд» в объеме кварты) 210, 224, 230, 232—234, 246, 258, 279 и сл., 286—289, 298, 301
тетратоника (ангемитоника в объеме квинты) 202, 203, 206, 210, 217, 218, 230, 231, 279 и сл., 286 и сл.
пентатоника 208, 215—218, 221, 228, 230, 231, 233, 239 и сл., 248 и сл., 257 и сл., 272—274, 279, и сл., 286—289, 297, 315, 317, 318, 347, 348
Олимпов тетрахорд 222, 224
2) диатонические — 241, 243, 289, 318, 319, 327, 347
бихорд 231, 272, 300
трихорд 190, 196, 249 и сл., 272—274
три-, тетра- и пентахорды 291, 295—298, 303, 327
3) хроматические и хроматизированные 32, 249—305, 312 и сл., 327, 336 и сл., 345
г) античные системы — 223, 267, 338, 339, 345
д) различные системы народов Востока и Америки — 223, 226, 287, 288, 323

Манера исполнения — см. *способ исполнения*
мелизмы 268, 322—324, 341, 347 (см. также — способ исполнения; методика собирания).
мелодические примитивы 217, 224, 233, 273, 286, 299, 305 (см. также — происхождение музыки; музыка первобытных народов в разделе *история музыки и музыкальная этнография*).
методология:
а) методика исследования — 23, 28, 29, 34, 79, 81, 82, 84, 85, 90—99, 192—194, 196, 198, 218—220, 262, 263, 298, 304—307, 339, 344

б) географический аспект — 29, 33, 75, 86, 89, 90—98, 132, 145—148, 161—175, 215, 257 и сл., 272, 281—284, 294, 307, 327
в) диалектологический аспект — 24, 28, 92, 93, 94
г) методика собирания и издания песен — 24—29, 75—80, 85, 88, 104—106, 142—144, 306, 307
метр — см. *ритм и метр*
миграция песен (заимствование) 44, 55, 56, 62, 69, 96—98
многоголосие 26, 27, 78, 198, 260, 263—268 (см. также — коллективное пение). 158-159
морфология музыкальная 50, 193, 194, 288, 293, 298, 305
музыка разных народов и стран — см. *история музыки и музыкальная этнография; нотные примеры.*

Нотация (системы) **219**, **248**, 322, 326, 339
нотные примеры музыки и песен разных народов (см. также — *история музыки и музыкальная этнография; виды песенные*):
а) песни восточных славян
белорусские — 128, 165, 168, 171, 172, 174, 208, **264**[1] (№ 31, 32), 282
русские — 61, 69, 70, 173, 174, 197, 200, 209—211, **279**, **281**, 291, 299, 300
знаменный распев — 253
украинские — 37—39, 51, 64, 68, 105, 106, 109, 110, 114—117, **120** (№ 11, 12), 121, **123** (№ 15), 124—127, 129, 131, 134, **136** (№ 32), 139, 140, 150, 151, 155, **166** (№ 2, 3), **167** (№ 4), **168** (№ 5), 171, 173, 196, 200, **202** (№ 13), **204** (№ 15), 206, **231** (№ 2), **232** (№ 3—5), 233, **263** (№ 26—29), 264, **266** (№ 33—35), **267** (№ 37, 38), **268** (№ 40), **269** (№ 44), 270, 280, 282, 289, 291, 293, 294, 297, 301, 303
церковные — 253, 254, 256
б) песни южных славян
болгарские — 52, 179—181, 185, 186, 190, 198, 199, 201, 203, 205, 207, 208
хорватские — 38, 39, 51, 255
духовные — 282
в) песни западных славян
польские — 40, 283
духовные — 255
чешские и моравские — 38, 53, 284
г) песни неславянских народов Европы
армянская — 252 (церковная рецитация)
греческая — 256 (то же)
латинские — 252, 254 (средневековые церковные рецитации)
немецкая — 39
французская — 72
д) песни народов Азии и Америки
еврейские (синагогальные рецитации) — **244**, 255 (йеменские), 251 — (персидская)
индейская (североамериканская) 226
индийские (рецитации вед) — 251, 253, 255
турецкая — (инструментальная) 182

Обрядовые песни — см. *виды песенные*
отмирание песен — см. *дегенерация*

Песенный тип — см. *типы песенные*
припев — см. *коллективное пение*
происхождение музыки — см. *история музыки и музыкальная этнография*
прототип песенный (праформа) 209, 211, 293, 294, 303

Регрессия — см. *дегенерация*
речевая интонация — см. *интонация речевая*
речитативные напевы (рецитации) 70, 243, 249—256, 322
рефрен — см. *коллективное пение*
ритм и метр:
акценты (временные, динамические и мелодические) 42, 43, 183, 184, 186, 187, 265
амплификация (расширение) 67—69, 152—154, 292
антиметабола — см. *метабола*
аугментация 71, 121, 155
дробление — см. *орнаментация*
колон 65, 66
метабола 40, 42, 43, **44**
метр (стихотворный и музыкальный) 48, 67, 69, 70, 183—185
моделирование ритма (реконструкция) 49, 50, 294
мора (счетная единица, доля) 65, 70
орнаментация ритмическая 65, 67—71
отсечение 170, 171
расщепление ритма — см. *орнаментация ритмическая*
стопа 65, 66, 70
удвоение ритмических групп 48 и д., 55 и д.
формы музыкально-ритмические:
амфибрахий — 31, 41, 49
амфимакр — 167
анапест — 42, 49, 52, 54, 57, 65, 70, 166, 172, 174
дактиль — 41, 49, 51, 57, 174, 265
молос — 52
прокелевзматик (дипиррихий) —41, 49, 57
ямб (ямбизация) — 65, 67, 70
97, 98, 162, 175, 193, 194, 203
архетип (реконструкция) — 91, 190, 209, 273, 292—294, 303
стих (изометрический и гетерометрический) — 68—70, 167, 292
структуры:
7-сложные 4+3 — 38 и сл., 48 и сл., 55 и сл., 152, 170, 171
8-сложные 4+4 — 66—69, **141**, 148 — 150, 152 — 155, 166
5+3 — 168, 173, 190
9-сложные 5+4 — 168, 169
10-сложные 5+5 — 69, 142, **148**—150, 152—154, 203—214, с рефреном—119—134
4+3+3 — 42, 195—201
11-сложные 5+6 — 153
12-сложные 6+6 — 141, 152—154
трубадуры 322

Саман 243
свадебные песни — см. *виды песенные*
способ исполнения (манера, характер) 77, 78, 105—111, 112—117, 135, 136, 163, 164, 226, 227, 264—266, 284, 292, 322, 323, 339
«гуканье» 163, 164, 265, 266
динамика (интенсивность звучания) 105—107, 183, 184
зияние 153
портаменто, глиссандо 135, 227
ускорение 189
стих, его структура и форма — см. *типы песенные; ритм и метр*
счетная единица — см. *ритм и метр (мора)*

Танцы народные:
болгарские (рученица, хоро, повернато хоро, чепница, чупница, пайдушка, пешачка) — 177 и сл. (178—180, 188, 189).
славянские (в целом) — 189
турецкие — 182, 184
украинский — 109 (пляс)
чешские (в целом) — 189
типы песенные:
общие положения — 89, 91—93,

Усул мандра 181, 182

Форма песенная (ритмическая, мелодическая, стихотворная)
кольцевая 43
тип ABCA 163
тип ABBA 37 и сл.
тип AABA 44
тип RABR 163
тип abbc / abbc } 205
тип abcab 128

Хоровое пение — см. *коллективное пение; многоголосие*
хора лунга 325, 326

Шаркы 320, 321

Эволюция:
календарных обрядов—80, 86, 87
ладов —см. *ладовые системы*
народной музыки — 96, 192, 193, 225, 229, 239, 305, 319 (см. также — дивергенция)
ритмической формы — 67, 69
эстетическая ценность песен 76, 77, 80, 99, 341
этос 80

[1] Выделенные страницы и номера песен — впервые публикуемые записи.

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 3
П. Богатырев. Предисловие 7
Взгляд на мой фольклористический путь 23
Комментарии 34

Народная музыка славян

Ритмическая форма типа АВВА в песнях славянских народов . . . 37
Комментарии 45
Песенные формы с вдвое увеличенными ритмическими группами . . 48
Комментарии 59
Заметка о происхождении русской песни про татарский полон . . . 61
Комментарии 71
Об историческом значении календарных песен 73
Комментарии 100
Песни украинских зимних обрядовых празднеств 103
Комментарии 155
Об областях распространения некоторых типов белорусских календарных и свадебных песен 161
Комментарии 176
О ритме болгарского танца «рученица» 177
Явления общности в мелодике и ритмике болгарских народных песен и песен восточных славян 191
Комментарии 212

Ладовые системы в музыке славян и соседних народов

Первобытные звукоряды 215
Комментарии 274
Пентатоника у славянских народов 279
Комментарии 284
Ангемитонные примитивы и теория Сокальского 286
Комментарии 308
О происхождении хроматизма в народной музыке славянских народов 312
Комментарии 331
К вопросу о тюркском влиянии 336
Комментарии 348

Kliment Kvitka. Selected works. (Summary). 351
Kliment Kwitka. Ausgewählte Werke. (Zusammenfassung). 362
Именной указатель 375
Предметно-тематический указатель 378

Климент Васильевич Квитка

ИЗБРАННЫЕ ТРУДЫ. *Том I*

Редактор А. Красинская Художник И. Царевич. Худож. редактор Г. Христиани. Техн. редактор Ю. Вязьмина. Корректоры М. Кроль и Е. Ревзина. Подписано к печати 19/VII—71 г. А 03912 Формат бумаги 60×90 1/16. Печ. л. 24,25. Уч.-изд. л. 24,56 (с вкл.). Тираж 1000 экз. Изд. № 543/1680 Т. п. 70г. № 548. Цена 2р. Бумага № 1 Всесоюзное издательство «Советский композитор», Москва, набережная Мориса Тореза, 30. Набрано в ордена Ленина и ордена Октябрьской Революции типографии газеты «Правда» имени В. И. Ленина. Москва, А-47, ГСП, ул. «Правды», 24.

Отпечатано в Московской тип. № 6 Главполиграфпрома. 1-й Южно-портовый пр., 17.

Зак. тип. 411.

Индекс 9—1—1

ОПЕЧАТКИ

стр.	строка	напечатано	следует читать
45	21 сверху	в пудуванні	в будуванні
178	19 сверху (под ритмич. схемой)	2 2 3	1 2 3
196	12 снизу	«Криково∈	«Кроково∈
209	Нотн. прим. № 23, такт 10	ля—соль	ля—ля
216	14 сверху	—1—1/2—1—	—1—1 1/2—1—
217	4 снизу	A. Helmholtz	H. Helmholtz
240	9 снизу	Helmholt	Helmholtz
269	Нотн. прим. № 44, такт 11	3 четвертные	2 восьмые и 1 четвертная
370	23 сверху	Intersität	Intensität
376	24 сверху	Sachs S.	Sachs C.
383	24 сверху	молос	молосс
383	16 снизу	тип abbc abbc	тип abbc abcc

Зак. 4731/411