

проводжение, варьированно дублирующее басовый голос в виде метроритмической пульсации ударного инструмента (или ударов в ладоши) — с другой, способствующей концентрации образно-эмоционального содержания песни. В этом случае мы можем констатировать усложненность коллективной формы фольклорного мышления с тенденцией к драматургической «симфонизации» эпического жанра, как правило, отличающегося «повествовательностью» и характерной монотонностью изложения.

Дополнительное обогащение многоголосной вокальной фактуры звучанием струнно-смычкового инструмента, а также участие в исполнении песни ударного инструмента позволяют говорить о паритетности текста и напева в нартском эпическом жанре. Объединяющим фактором в соотношении основных констант песни (мелодика и поэтический текст) выступает их четкая ритмическая организация. Одновременно можно отметить и

равновесие между вокальным и инструментальным началами. Иными словами, анализ многоголосной фактуры песни приводит к мысли о «пограничном» положении музыкального и внemузыкального начал в эпическом жанре.

Следующим, более сложным и функционально устойчивым типом в многоголосной народно-песенной культуре адыгов следует считать *бурдонный* принцип формирования фактуры. Взаимосвязанность и взаимообусловленность соотношения голосов как по вертикали, так и по горизонтали, их подчиненность закономерностям бурдона склада, принимается фольклорной традицией как доминирующая форма многоголосного мышления. Дальнейшее многовариантное развитие этого типа многоголосия утверждается как стилевой идеал национальной культуры и в процессе коллективного музенирования трансформируется в определенную категорию «этнослышания» (И. Земцовский), музыкальной ментальности.

### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Земцовский И. Феномен многоголосия устной традиции // Вопросы народного многоголосия. Тбилиси, 1985. С. 3.

<sup>2</sup> Песня о ночном нападении (шапсугская версия) относится к историко-героическому жанру и посвящена одному из кровавых эпизодов Кавказской войны XIX века. Данный напев представляет собой типичный образец многоголосного мышления адыгов на позднейшей стадии эволюции коллективного пения.

<sup>3</sup> Трембоевельский Е. Гетерофония: типология фактур — эволюция ткани // Музыкальная академия. 2001. № 4. С. 172.

<sup>4</sup> Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1979. С. 23.

<sup>5</sup> Шнитке А. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д.Д. Шостаковича // Музыка и современность. Вып. 4. М., 1966. С. 134.

<sup>6</sup> Земцовский И. Цит. ст. С. 5.

## Вера Никитина

### РУССКАЯ ПЕСНЯ И РУССКИЕ ХОРЫ: ВЗГЛЯД В ПРОШЛОЕ

Более двух веков назад, когда у профессиональных музыкантов возник интерес к традиционной народной песне, она, как мы знаем, обрела нетрадиционную для себя форму бытования — в записях, композиторском творчестве, в исполнительстве. Среди сочинений того времени, в которых нашел свое претворение национальный фольклор, значительное место заняли хоровые обработки русских народных песен — сборники и отдельные сочинения для разных певческих составов, а также массовые сцены в русских операх.

Развитие жанра, главным образом, концертных сочинений, предопределили несколько факторов. На протяжении длительного исторического периода обработки делались по записям, где народные песни оказались уже как бы отредактированными: формы фиксации фольклора были несовершенны, песни переосмысливались в процессе слуховых записей, нотаций с голосов профессиональных музыкантов и т.д. Сказывалось и воздействие городской песенности, ладогармонический и ритмический стиль которой во многом вырос из профессиональной музыки XVIII—XIX веков, а с этим унаследовал и обязательное инструментальное сопровождение. Как известно, народная музыка выходила за рамки тогдашней композиторской техники, опиравшейся на логику западноевропейского мышления. Соответственно фольклорные образцы и здесь подгонялись под привычные

Памяти Александра Тевосяна представления. Свою роль сыграли и убеждения отдельных музыкантов в отсутствии самобытности русского фольклора. Даже такие деятели русской культуры, как Г. Ларош, считали русское многоголосие «случайным столкновением двух, трех и более фальшивых нот, случайно мелькающих в хоровом пении наших крестьян и на мгновение прерывающих однообразие унисона»<sup>1</sup>. Увы, то было не единичное мнение, хотя «главные силы» русского искусства — от Глинки и кучкистов, начиная, — придерживались капитально иных позиций.

Вместе с тем, устойчивости наиболее распространенных обработок способствовало и то, что классицистское в своей консервативной основе профессиональное образование в первых русских консерваториях на определенном этапе фольклором не занималось. Как заметил известный собиратель казачьих песен А. М. Листопадов, «консерватория в те времена ничего не могла дать в смысле постижения законов народной полифонии»<sup>2</sup>.

Наконец, важнейший фактор, повлиявший на звуковой и поэтический строй песенных обработок, это исполнительская школа. Русское академическое исполнительство складывалось прежде всего в сфере богослужебного пения, а его стиль ориентировался на нормы «школьного» классического голосоведения и гармонии. Разумеется для академических хоров, по своей сути чуждых народному музенированию, создавались обработки на-

родных песен, но большинство их авторов проходили «школу» регентов. Отсюда известная условность претворения фольклора, его схематизация, приоравливание к исполнительским традициям, выработанным в соответствующем репертуаре. Кто исполнял обработки? где они звучали? по какому поводу и для кого? какими были задачи руководителей коллективов и на какие издания они опирались? — все это накладывало отпечаток на стиль и дух подобных сочинений, а в конечном счете, формировало представления широкой аудитории о народном художественном наследии.

Русская песня и русский хор — уникальный опыт взаимодействия двух пластов отечественной музыкальной культуры. Он отразил дух исторического времени, трудности и противоречия в понимании народного. Изучение этого опыта открывает сложную, полную контрастов панораму хорового претворения национального фольклора.

Не затрагивая многочисленных аспектов этой проблемы, познакомим читателя с опытом хорового исполнительства на рубеже XIX — начала XX веков. Внимание к народному, проявлявшееся тогда в разных формах, было связано с общей тенденцией демократизации искусства. Это способствовало тому, что большинство хоров сознательно культивировали народные традиции. Русские песни были в репертуаре многих коллективов в больших и малых городах России — профессиональных и любительских, малоизвестных и широко концертавших по стране и за границей (в Европе, Америке, даже Азии и Африке). Обработки русских, славянских и западноевропейских напевов звучали в репертуаре частного хора А.А. Архангельского (1846—1924), организованного в 1880 году и отличавшегося высокими профессиональными качествами (впоследствии он, как известно, был преобразован в Государственный академический хор). Архангельский — сам автор многих обработок — по предложению А.Г. Рубинштейна во второй половине 1880-х годов успешно провел со своим коллективом цикл историко-этнографических концертов (этнографически в то время называли программы, целиком посвященные народной музыке, независимо от состава исполнителей).

Популяризации народной музыки посвятил свою жизнь другой русский хоровой деятель Д.А. Агренев-Славянский (1838—1908). И хотя отношение к его деятельности у русских музыкантов, в том числе — крупнейших, отнюдь не было единодушным, пришло время, думается, отдать ему должное. Агреневу-Славянскому принадлежит много записей и обработок песен в традиционной аккордовой манере. Выступления организованного им в 1867 году в Праге мужского ансамбля были посвящены песням славянских народов. Благодаря участию хора в общедоступных концертах его репертуар со временем стал популярным. И по его примеру, вместе с ним русскую песню в обработках стали активно включать в свои программы и другие капеллы — скажем, А.П. Кара-Георгиевича и П.Н. Гордовского. А в конце 1870-х — начале 1880-х годов в Москве были изданы «Вечера пения Д.А. Славянского» в пяти выпусках (содержащие, как мы понимаем теперь, неравноценные в художественном отношении обработки), а также другие сборники: «Описание русской крестьянской свадьбы с текстом и песнями в трех частях» (по песням И.Федосовой, М., 1877), «Сборник песен, исполняемых в концертах Д.А. Агренева-Славянского, собранных в России и в славянских странах О.Х. Агреневой-Славянской».

Ряд коллективов отличался высоким исполнительским мастерством. Назовем здесь любительский хор И.И. Юхова (1871—1943) — предшественника Республиканской хоровой капеллы имени А.А. Юрлова. В его репертуаре были развернутые полифонические композиции, требовавшие значительной зрелости мышления, такие как «Татарский полон» Римского-Корсакова, «Как по морю синему» А.В. Никольского. Для любительского хора Бесплатной музыкальной школы, которую с 1874 года возглавлял Римский-Корсаков, он специально создал (для женского хора) полифонические «4 вариации и фугетту на тему русской песни "Надоели ночи"».

Большую роль в распространении народных песен сыграли хоровые общества, созданные в Петербурге (1872) и Москве (1877). Так, хор московского «Русского хорового общества» ставил своей целью «умножить и хранить поэтическое наследие русского народа» и «способствовать воплощению песни в новых хоровых творениях отечественных авторов», что и было отражено в его Уставе. Наряду с хоровыми обществами появились петербургская Песенная комиссия Русского географического общества (1884) и Музикально-этнографическая комиссия при Этнографическом отделе Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии Московского университета (1901). Комиссии публиковали инструктивно-методические материалы, программы для соревнования народных песен и других музыкально-этнографических образцов. Их членами были композиторы, собиратели песен Балакирев, Лядов, Ф.М. Истомин, Танеев, Кастанский, Е.Э. Линева, М.Е. Пятницкий, А.М. Листопадов, В.В. Пасхалов, Гречанинов, Ляпунов, В.М. Орлов, Ю.Н. Мельгунов и др. По материалам экспедиций в северную и центральную Россию (Заонежье, Вологодская, Вятская, Новгородская, Калужская, Тамбовская губернии, Поволжье и др.) выпускались фольклористические сборники и многочисленные обработки, в том числе в многотомных изданиях «Труды музыкально-этнографической комиссии».

Характерная особенность многих сборников тех лет — цикличность, расположение песен контрастными жанровыми группами. Начало этому положили «Сто русских народных песен» Римского-Корсакова. Порядок их — в движении от «высоких» жанров к бытовым (эпос, духовные стихи, календарные, обрядовые, протяжные, шуточные и плясовые) отражал сложившуюся в профессиональной музыке «иерархию» фольклора, а также следовал построению многочастных композиций (сюит, сонатно-симфонических циклов). Кроме того, в тональной и звуковысотной соотнесенности песен очевидна ориентация на исполнение их друг за другом. Протяженность обработок — от одного до нескольких куплетов, в основном без значительных изменений в фактуре. Тексты предельно сокращены, «подставлены под ноты».

Простота изложения обусловлена тем, что большинство сборников адресовано любительскому и полулюбительскому хоровому музицированию. Оно охватывало различные социальные слои населения как в центральных, губернских городах, так и в уездах, селах. Многочисленные хоровые переложения И.В. Некрасова (на основе записей Истомина, Дютша и собственных), в частности, «предназначены к употреблению для войск и любителей хорового пения, а также для попечительства о народной трезвости». Такие попечительства были распространены повсеместно. Некоторые из них имели хоровой класс. В Тамбове им руководил известный хоровой деятель П.М. Богдашев, учащимися были чиновники, мастеровые, любители и профессионалы<sup>3</sup>.

В 1907 году русский музыкант-этнограф Н.И. Привалов и музыкальный историк, палеограф, дирижер и педагог С.В. Смоленский организовали в Петербурге «Бесплатные хоровые классы попечительства о народной трезвости». Учащиеся этих классов выступали с концертами, включавшими народные песни, игру на народных инструментах. Многочисленные хоры, в программе которых были патриотические, народные песни, существовали при рабочих курсах. В организации рабочих хоров принимали участие Кастальский, Линева. С именем последней связана деятельность руководимого В.А. Булычевым хора Пречистинских рабочих курсов, существовавшего в 1904—1913 годах. Среди рабочих хоров, исполнявших сложные композиторские сочинения и обработки, упомянем также коллектив, организованный в 1911 году в Петербурге В.В. Певцовой<sup>4</sup>. Обработки звучали в хоровых классах Народной консерватории в Москве, Петербурге, Казани, Саратове, при губернских отделениях РМО, при городских театрах. В Нижнем Новгороде по случаю торжественных дат и событий проводились концерты, организованные А.Д. Ульбышевым, в которых участвовал хор городского театра<sup>5</sup>. Нельзя не упомянуть и хоры, создавшиеся при Обществах пособия нуждающимся гимназистам и даже при казенных винных складах. Таким хором в Тамбове также руководил Богдашев. Для этих коллективов предназначались специальные издания. Таковы сборники, регулярно выходившие по инициативе музыканта-просветителя А.Д. Городцова (1857—1918). Он публиковал «облегченные» хоровые произведения Даргомыжского, Мусоргского, Кастальского и др., а также обработки — «Народно-певческие хоры» (вып. 1—5). Адреса изданий, несомненно, сказывались на стиле и степени сложности обработок, которые, в свою очередь, создавали некий стереотип приглаженной и отмеченной чертами условности народной песни. Даже в сборниках, выпускавшихся по итогам этнографических экспедиций, нивелировались локальные особенности певческих традиций. Сочинения, как и прежде, опирались в основном на академическое четырехголосие, которое сглаживало естественный облик песен, их региональные особенности.

Академическому стилю обработок способствовала также певческая «специализация» коллективов. Сохранились сведения о концертных выступлениях соборных хоров. Вот некоторые из них. В «Хронике музыкальной жизни Тамбовского края» есть упоминание об известном по всей округе хоре из села Ново-Гаритова Козловского уезда: наряду с пением в церкви он выезжал в соседние села с концертами, программы которых включали народные песни<sup>6</sup>. В самом Козлове на одном из литературно-вокальных вечеров по случаю празднования 10-летия воскресной школы исполнение народных песен хорами певчих «перемежалось чтением стихов и басен»<sup>7</sup>. Как и регенты этих хоров, авторы песенных обработок также были связаны с традициями духовной музыки. Опыт гармонизации церковных песнопений переносился в сферу народных песен. В.М. Орлов, выпускник Синодального училища и Московской консерватории, с 1893 года руководил хором Казанского собора в Петербурге<sup>8</sup>. Постепенно возникало обратное влияние. Таков, к примеру, опыт Кастальского, для которого взаимодействие этих сфер было особенно существенным. Его народные обработки испытывали влияние традиций знаменного пения, а обработки знаменных напевов, в свою очередь, насыщались принципами гетерофонии. Именно по инициативе Кастальского в Синодальном учили-

ще было, наконец, введено изучение народной музыки.

Отметим и другие случаи певческой «специализации». Обработки широко бытовали в репертуаре полковых хоров. Именно для таких коллективов писал П. Воротников. До работы в Придворной певческой капелле он руководил хорами воинских частей, исполнительский опыт которых, как известно, опирался преимущественно на солдатскую строевую, маршевую музыку.

Содержание концертов, составленных по хоровым и сольным сборникам конца XIX столетия, было в поле зрения музыкантов, фольклористов. Так, Мельгунов, выступая за «этнографическое» следование фольклору, усматривал противоречие между традицией бытования народных песен и условиями их исполнения. В работе «О ритме и гармонии русских песен» он писал: «Никогда крестьянин не решится спеть хороводную песню во время исполнения хоровых, или плясовую среди духовных стихов. В этом всегда видно соблюдение целности эстетических настроений, на что составители программ наших концертов редко обращают внимание»<sup>9</sup>.

Вместе с тем, фольклористические сборники не получили широкого распространения в концертной практике. Причиной этого стали возросшие трудности в исполнении песен, основанные на особенностях народных распевов, диалекте, даже при том, что особенности эти — вплоть до современного нам периода! — игнорировались и сглаживались, приводились в соответствие с нормами «литературного» языка. Для последовательного воплощения таких записей требовалась переориентация эстетики академического хорового исполнительства, которое не было готово к этой практике. Были ограничены и возможности освоения музыки устной традиции. Но́вый же стиль пения, опирающегося на импровизационный тип фактуры, начал формироваться, как известно, лишь во второй половине XX века.

Следствием такого «замыкания» стал разрыв между количеством издаваемого материала и введением его в концертный обиход. Действительно, сведений об обращении к фольклористическим сборникам чрезвычайно мало. Среди немногочисленных примеров — выступление в 1913 году в Тамбове хора Богдашева, посвященное 20-летней кончине Чайковского. Наряду с оперными хорами исполнялись песни из сборников В.Прокунина, которые редактировал Чайковский. Во время выступления хористы были одеты в крестьянские костюмы Тамбовской губернии<sup>10</sup>. В основном песни исполнялись в специальных концертах музыкально-этнографической комиссии. Концерты эти обычно проходили в здании Исторического музея, Малом зале консерватории и Малом концертном зале Благородного собрания (именно так прежде назывался Октябрьский зал Дома Союзов). Они включали «Славянское» и «Инородческое» отделения; в первом звучали русские, белорусские, украинские, болгарские, польские песни; во втором, — к примеру, грузинская, латышская музыка. Наряду с вокальными и хоровыми опусами Римского-Корсакова, Балакирева, Лядова, Гречанинова и других авторов исполнялись песни из сборников Лопатина и Прокунина, Пятницкого, Орлова, Мельгунова (и то преимущественно к памятным датам, например, к 10-летию кончины Мельгунова)<sup>11</sup>. Пели сами собиратели — Пятницкий, Линева. Для хоровых номеров комиссия приглашала различные коллективы: ансамбль любителей под руководством Линевой, ансамбль народной песни под руководством Пятницкого (предшественник знаменитого хора, организован в 1902 г.), хор воспитанников Строгановского уни-

лища и Этнографический хор любителей под управлением Никольского, хор Вспомогательного Общества Купеческих Прикащиков (правописание сохранено — В.М.) и женский хор под управлением В. Калинникова, хор студентов-техников под управлением А. Ильинского и др. Линевой принадлежала инициатива создания нескольких хоров, в том числе в Англии и США в период ее эмиграции из России в 1890—1896 годах. Во время концертов-лекций в Америке, как указывает Линева, к ней и пришла мысль применить фонограф для собирания народных песен<sup>12</sup>.

Выход из создавшегося положения находили лишь те, кто был на «перекрестке» фольклористического и дирижерско-хорового опыта (например, Орлов, Листопадов, Кастальский). Но даже Листопадов, усиленно занимавшийся донским фольклором, приспосабливал песни к возможностям академического исполнения. Изменения касались метрики, тональностей, фактуры. Хоровую партитуру он «располагал на голоса в соответствии не с реально записанным, а воображаемым хором, которому он предназначал в будущем исполнение песни»<sup>13</sup>.

Долгожданное смыкание теории и практики смело осуществил Пятницкий (1864—1927), организовавший в 1910 году хор из воронежских и рязанских крестьян. Выступлению руководимого им хора сопутствовал триумфальный успех, однако не обошлось и без организационных и творческих трудностей. За период с 1911-го по 1914 год состоялось лишь 10 концертов хора<sup>14</sup>. Одной из причин была неподготовленность слушателей к манере бытового крестьянского пения: «благодаря чисто технической сложности, старинная русская песня так мало доступна для интеллигентного уха средней чуткости»<sup>15</sup>. Тем не менее деятельность хора была художественным знамением того времени.

Обратим внимание на одну важную деталь — главенствующую, императивную позицию профессиональных музыкантов по отношению к крестьянской традиции. Отчасти это объяснимо задачами адаптировать деревенских певцов к условиям концертной эстрады. Пятницкий сам компоновал программы, приближая исполнение к обстановке сельского действа: «Вечер за оконицей», «Свадебный обряд», «Праздничный день после обедни» (духовные стихи; песни объединялись по жанровому и тематическому принципу). Он же выступал в роли своеобразного «учителя», направляющего певцов: они перенимали песни с голосов друг друга, учили их по слуху. Это не могло не отразиться на облике самих песен, поскольку усвоенный и переработанный таким образом репертуар был «внешним» по отношению к традиционному, из «своих» мест. Тем самым в хоре как бы происходил процесс обработки песен, их приспособление к новым условиям исполнения.

Впоследствии стремление популяризировать фольклор все более и более активизировалось. Это привело к профессионализации возникших коллективов, а с ней и к принципиальной перестройке содержания их деятельности. Соответственно обрел новые черты и жанр обработки, культивировавшийся теперь уже не только в академических, но и народных хорах. (Одной из форм «перерождения» обработок стало в 1930-е годы создание авторских песен, близких по складу народным.)

В целом позиция превосходства профессионального искусства и городской традиции над крестьянской на-

шла свое выражение в тенденции «исправления», «нормализации» фольклора. Не затрагивая всех граней этой сложной проблемы, отметим только, что в ее орбиту в самое разное время попадали многие явления, связанные с бытованием народных песен. Первые показательные примеры — едва ли не за полтора столетия до того, о чем только что шла речь, — хоровые капеллы из крестьянских крестьян, возникавшие с середины XVIII века при богатых дворах. Такие полупрофессиональные капеллы и хоры (например из сельских вотчин графов Шереметевых) поставляли кадры певцов в Петербург. Они возвращались затем в свои села и создавали там хоры<sup>16</sup>. И хотя певцы владели местным фольклором, но это свое умение не реализовывали. Оно целенаправленно исключалось. Крестьянам, призванным обслуживать знатных вельмож, прививалась другая культура. Об этом можно судить хотя бы по тому, что из одной такой капеллы (шереметевской, в слободе Борисовке б. Курской губернии, ныне Белгородская область) вышел хоровой дирижер и композитор Гаврила Якимович Ломакин (1812—1885). Однако народное творчество в его профессиональной деятельности своего отражения не нашло.

Другой пример — капелла Ю.Н. Голицына (1823—1872), известного дирижера, посвятившего себя пропаганде народных песен и сочинений русских композиторов. Он привозил из своего тамбовского имения Салтыковки и окрестных сел талантливых крестьян, детей. У себя в доме они, безусловно, слышали, хорошо знали и пели народные песни, поскольку Тамбовский край, также как и Белгородчина, сохранил богатую песенную культуру. Певцов учили грамоте, а песни разучивали, слушая оркестр, исполнявший их в соседнем имении Знаменское, которым владел дед Рахманинова А.А. Рахманинов<sup>17</sup>. Таким образом, происходило *переучивание, переориентация* народных исполнителей на другую культурную традицию.

Кульминацией движения по просвещению масс была деятельность революционеров-народников, которые с 60—70-х годов XIX века организовывали в губерниях больницы, библиотеки, Общества народных чтений. При этих обществах создавались также хоры, исполнявшие духовные и народные песни, песни патриотического содержания. Возникали хоры под управлением сельских учителей, заботившихся о просвещении масс. Вместе с тем, крестьянству приписывались «темнота», «консерватизм»; ставилась задача привнесения в их среду ценностей высокой культуры. При этом из поля зрения часто уходило и то, чему можно и должно было учиться! Таким образом, благое желание приобщить народ к искусству оставляло в тени само народное искусство, что наиболее ярко и сказалось в исполнительской практике. В тот период среди музыкантов звучали призывы: «Идите в народ! Научите его понимать наше святое искусство»<sup>18</sup>. Не были в стороне и фольклористы, композиторы — авторы многочисленных песенных обработок. В потоке лекций, докладов, статей этот жанр рассматривался как «возвращение песен тому же народу в сложной художественной форме и понятном изложении»<sup>19</sup>. В то же время передовые музыканты осознавали непоследовательность подобной позиции. Не случайно, Линева справедливо подчеркивала: «Народ любит свою песню... — мы снисходим к ней»<sup>20</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Ларош Г. Музыкально-критические статьи. СПб., 1884. С. 164.
- <sup>2</sup> Листопадов А. Автобиографические заметки // Советская музыка. 1948. № 7. С. 52.
- <sup>3</sup> Емельянова Н. Музыкальные вечера. Хроника музыкальной жизни Тамбовского края за 100 лет. Воронеж, 1977. С. 68.
- <sup>4</sup> Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры. М., 1985. С. 184.
- <sup>5</sup> Беляков Б., Блинова В., Бордюг Н. Оперная и концертная деятельность в Нижнем Новгороде — городе Горьком. 1798–1980. Горький, 1980. С. 189.
- <sup>6</sup> Емельянова Н. Музыкальные вечера. Цит. изд. С. 76.
- <sup>7</sup> Там же. С. 74.
- <sup>8</sup> Он же автор книги «Искусство церковного пения». СПб., 1894.
- <sup>9</sup> Труды музыкально-этнографической комиссии. Том I. М., 1906. С. 383.
- <sup>10</sup> Емельянова Н. Цит. изд. С. 60.
- <sup>11</sup> См.: Протоколы заседаний музыкально-этнографической комиссии за 1893–1910 гг. // Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. I–II. М., 1906–1911.
- <sup>12</sup> Липеева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. I. СПб, 1904. С. XIV.
- <sup>13</sup> Свирилова И. Работа А.Н.Листопадова над донским фольклором // Из истории русской и советской музыки. Вып.2. М., 1976. С. 22.
- <sup>14</sup> Предшественником этого коллектива был уже упоминавшийся хор И.Е.Молчанова (1809–1881). Впоследствии в 1920-е годы по образцу хора Пятницкого образовался хор П.Г.Яркова (1875–1945), собирающего народные песни с 1890 года.
- <sup>15</sup> Сб.: Концерты М.Е.Пятницкого с крестьянами. 20 песен. Предисловие Вяч.Пасхалова. Изд. Роберта Кенце, 1914.
- <sup>16</sup> Горяйнов Ю. Г. Я. Ломакин. Дирижер. Композитор. Учитель. М., 1984. С. 9.
- <sup>17</sup> Илешин Б. «...И голубые небеса». М., 1981. С. 29.
- <sup>18</sup> Емельянова Н. Цит. изд. С. 64, 71, 80–82.
- В современных публикациях подобным высказываниям, к сожалению, не всегда дается правильная всесторонняя оценка. Тем самым подтверждается живучесть определенных исторических взглядов.
- <sup>19</sup> Маслов А. О влиянии народной музыки на творчество русских композиторов // Труды музыкально-этнографической комиссии. Т. II. Цит. изд. С. 30.
- <sup>20</sup> Липеева Е. Великорусские песни в народной гармонизации. Вып. II. СПб, 1909. С. XXIV.

## Рут Гольдберг

## ЛАД АНАВА РАВА В КОЛЛЕКЦИИ МОИСЕЯ БЕРЕГОВСКОГО

Более сорока лет прошло с тех пор, как умер Моисей Яковлевич Береговский — знаток, собиратель и исследователь еврейских народных песен, напевов без слов, инструментальной клезмерской музыки, народных музыкально-театральных представлений. Столько же времени понадобилось, чтобы увидел свет подготовленный им пластомник «Еврейский музыкальный фольклор» — при жизни автора, в 1934 году, вышел только первый том.

М.Я.Береговский родился в 1892 году в Тернаховке на Украине, в семье учителя хедера, начальной еврейской школы. Рано полюбил музыку, пел в синагогальном хоре. Желание учиться музыке привело его в 13 лет в Киев. Зарабатывая на жизнь уроками, он экстерном сдавал экзамены за гимназический курс. Научился играть на виолончели и играл в разных оркестрах. В 1915 году поступил в Киевскую консерваторию по классу виолончели. Изучал и композицию — сначала в Киевской, потом в Петроградской консерватории. Еврейским музыкальным фольклором он начал серьезно заниматься только в 35 лет, усвоив необходимые методологические навыки у известного украинского этнографа К.В.Квитки. С этих пор еврейский фольклор становится главным делом его жизни. В Кабинете еврейской культуры украинской Академии Наук, где М.Я.Береговский работал до дня его ликвидации в 1949 году, он собрал большую коллекцию фонографических записей (1200 валиков) и записей, произведенных на слух (4000 номеров), — одну из самых больших коллекций в мире. Во время антикосмополитической кампании, подвергся уничтожающей критике, был изгнан из консерватории, где читал курс музыкального фольклора, исключен из Союза композиторов. В 1951 году арестован и приговорен к 10 годам исправительно-трудовых лагерей, в 1956-м реабилитирован. В 1961 он умер от рака легких.

Научное наследие М.Я.Береговского постепенно входит в поле зрения отечественных и зарубежных этномузикологов. В 2001 году вышли и пятый том капитального труда Береговского, в котором представлены собранные и исследованные им пуримшили, и английский перевод третьего тома («Инструментальная музыка»), выполненный и изданный американскими фольклористами М.Слобином, Р.Ротстейном и М.Альпертом (N.Y.: Syracuse University Press).

Рут Гольдберг — докторант Бар-Иланского университета в Израиле, уже несколько лет занимающаяся исследованием образцов клезмерской музыки, собранных М.Я.Береговским.