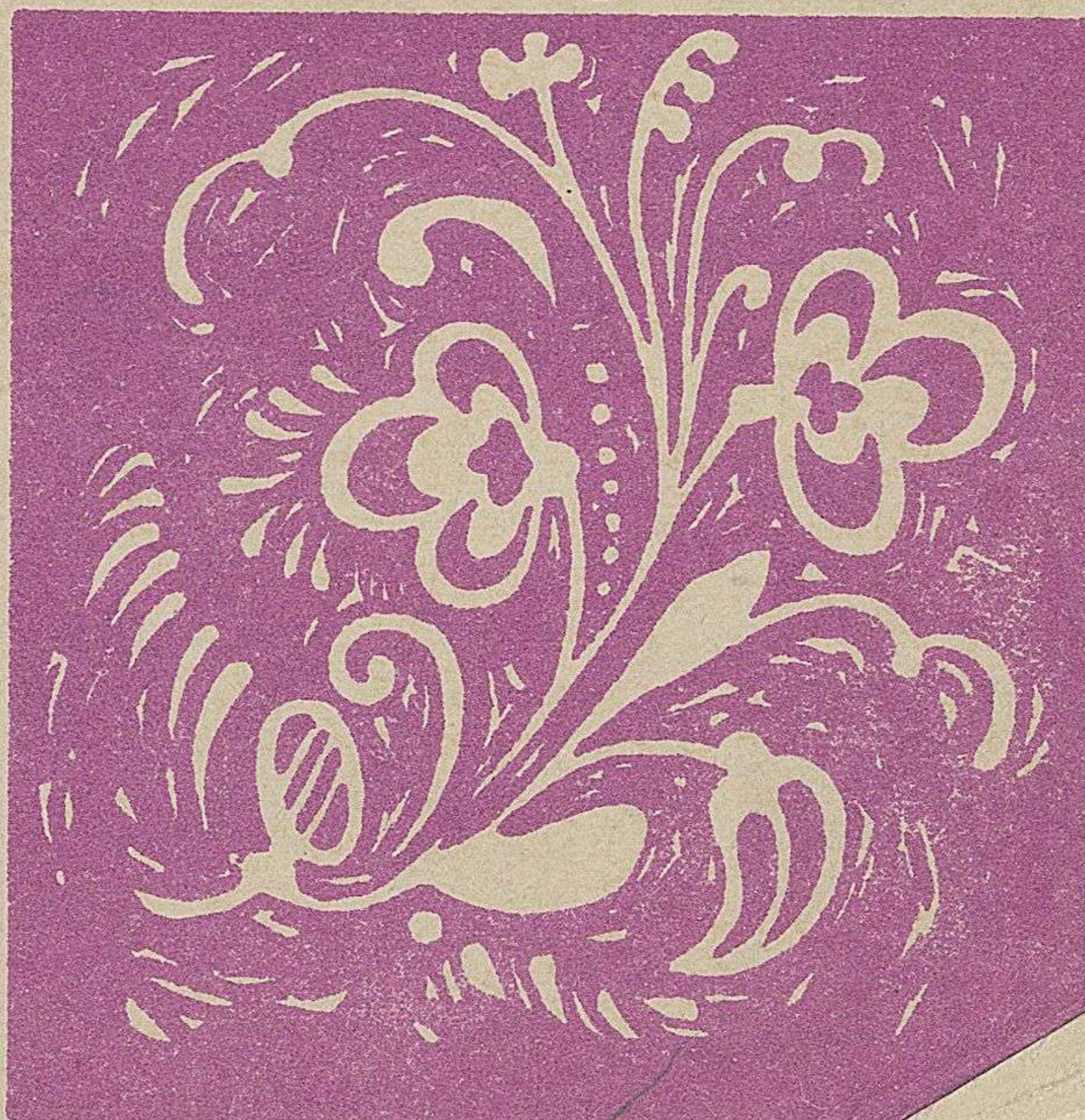


Бела Барток



ЗАЧЕМ И КАК СОБИРАТЬ НАРОДНУЮ МУЗЫКУ



МУЗГИЗ · 1959

БЕЛА БАРТОК

ЗАЧЕМ И КАК
СОБИРАТЬ
НАРОДНУЮ
МУЗЫКУ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1959

Перевод, вступительная статья
и примечания
С. И. ВАЙСА

Бела Барток (1881—1945) широко известен как один из наиболее выдающихся композиторов современности. В своем многогранном, охватывающем почти все жанры, творчестве он воплотил глубокие идеи в яркой и своеобразной форме. Одной из наиболее характерных черт, определивших значимость наследия замечательного венгерского композитора, является теснейшая связь его с народной музыкой. На протяжении всего творческого пути решающую роль в формировании и развитии Бела Бартока играли народнопесенные истоки.

С юношеских лет и до конца жизненного пути Барток неизменно оставался верен высоким гуманистическим идеалам, воплощенным в поэзии Петефи, в картинах Мункачи, в музыке его великого предшественника Листа. Глубокая любовь к народу, вера в его светлое будущее, горячая убежденность в прогрессе, отвращение к войне, ко всякому насилию определяют облик Бартока — художника и человека. Начав с подражания Листу, Барток все глубже и глубже проникал в сущность народного творчества. Проблема претворения фольклора для Бартока очень скоро перестала сводиться только к выбору гармонических средств, «приспосабливаемых» к данной мелодии. Композитор стремится все элементы своей музыки насытить народностью, сохраняя при этом индивидуальные черты. Бартоком создано

огромное количество произведений в различных жанрах. Среди них: опера «Замок синей Бороды», балеты «Деревянный принц» и «Зачарованный мандарин», шесть струнных квартетов, три концерта для фортепьяно с оркестром, концерт для альта с оркестром, симфония «Кошут», хоры, сочинения для голоса, скрипки, фортепьяно, обработки народных венгерских, румынских, словацких песен. Исключительной глубиной содержания, чувством подлинной любви к человеку отличается одно из самых значительных произведений Бартока — *Cantata profana* (Светская кантата), сочиненная им на старинные народные тексты.

Творческий путь Бартока, однако, не был лишен внутренних противоречий. Неутомимые искания не всегда приводили его к тем результатам, к которым он сам горячо стремился. Тем не менее подавляющая часть наследия, оставленного нам Бартоком, вошла в фонд мировой музыкальной культуры. Речь идет в первую очередь о тех произведениях, в которых сильнее всего сказались связи с народным творчеством. Отлично понимая плодотворность использования народнопесенных интонаций в композиторской практике, Барток относился с исключительной серьезностью к проблеме изучения музыкального фольклора. Он по праву считается одним из крупнейших музыкальных фольклористов современности. Начав еще в юности, вместе со своим соратником, композитором Золтаном Кодаи, систематическую работу по собиранию венгерских народных песен, Барток постепенно углублял и расширял свои исследования. Он был одним из первых, кто обратил внимание на венгерскую крестьянскую песню, которая, начиная с XVIII века, не привлекала внимания профессиональных музыкантов. Даже великий Лист не «расслышал» мелодического богатства крестьянской музыки, отдавая предпочтение, как и другие венгерские композиторы XIX века, стилю «вербункош» (городского происхождения). Много-

численные сборники народной музыки, записанной Бартоком в различных уголках Венгрии, открыли свежесть суровой, порой аскетической архаики крестьянских напевов, а с ними новый, неведомый ранее музыкальный мир. Научные интересы Белы Бартока постоянно расширялись. Никогда не прекращая собирания и изучения музыки своей родной страны, он неоднократно обращается к исследованию румынской, арабской, а позже и словацкой народной музыкальной культуры. Он мечтал заняться русской народной музыкой и планировал с этой целью экспедицию. Осуществлению этого замысла помешала первая мировая война. Широта интересов Бартока вызывала нападки на него со стороны реакционеров, которые истолковывали его бескорыстную любовь к музыке румын или словаков как недостаток патриотизма. Это вызывало протест со стороны Бартока, который понимал, что искусство является одним из средств сближения народов, лучшего их взаимопонимания, то есть средством достижения тех идеалов, за которые он всю жизнь боролся. Научное наследие Бартока огромно. Достаточно назвать такие его труды, как «Народные румынские песни комитага Бихар» (371 мелодия, 1913), «Народная музыка румын из Марамураша» (1923), «Венгерская народная песня» (320 мелодий, 1924), «Наша народная музыка и народная музыка соседних народов» (127 мелодий, 1934), «Турецкая народная музыка» (1936) и «Сербская и хорватская народная музыка» (1951), чтобы составить представление об объеме его жизненного труда. А ведь названо здесь далеко не все! Бартоком написано также около 90 статей о народной музыке, в которых он научно обобщил свои многочисленные наблюдения. Богатейшее научное наследие Белы Бартока достойно величайшего внимания. Не только его сборники народных песен, но и его теоретические работы должны быть тщательно изучены, должны стать достоянием всех, кому дорого музыкальное народное творчество.

Настоящая работа¹ ставит целью ознакомить советского читателя со взглядами замечательного венгерского композитора и ученого на народное творчество.

*

Считаю своим долгом выразить благодарность генеральному секретарю Общества венгеро-советской дружбы тов. Иштвану Кендэ и ответственному сотруднику Общества тов. Палу Фееру за их любезное содействие мне в осуществлении настоящего перевода, содействие, выразившееся в предоставлении мне необходимой литературы и справок.

С. И. Вайс

¹ Bartók Béla. Miért és hogyan gyűjtsünk népzénet. Népszerű zenefüzetek. Szerkeszti: Molnár Antal, a zene-művészeti főiskola tanára.— 5. szám. Somló Béla könyvkiadó, Budapest, 1936.

«Народная мелодия... живет в действительности лишь тогда, когда ее поют или играют, и существует лишь по воле своего исполнителя и в том виде, какой он желает ей придать. Создание и исполнение в данном случае переплетаются... в такой степени, какой музыкальная практика, основанная на записях или печатном материале, не знает совершенно...» (Брайлоу. Опыт исследования музыкального фольклора).

Около полутора веков назад, когда во всей Европе пробуждался интерес к народному (крестьянскому) творчеству, когда начался сбор народных песен, вряд ли какие-либо другие побуждения, помимо чисто эстетических, руководили собирателями. Они принялись за записи с целью стыскать наиболее красивые и, с художественной точки зрения, наиболее ценные мелодии и тексты, с тем, чтобы по возможности найти «оригинальные», «неиспорченные» образцы формы народной песни. Если это им не удавалось, то они старались воссоздать более правильный — на их взгляд — образец. И таким образом «причесанный» и «исправленный» материал издавался для

удовлетворения широкой публики и в назидание людям искусства. Поэтам и музыкантам это приносило пользу; они более или менее удачно старались подражать народным текстам и старинным мелодиям, к которым они сочиняли инструментальный аккомпанемент, или обрабатывали их для хора, поскольку публика лучше воспринимала их в таком виде, чем в своей первоначальной форме. Они писали фантазии, рапсодии и другие произведения, основанные на народных мелодиях. Такова была практическая и, вместе с тем, единственная цель собирания народных песен и текстов в те времена.

Со временем собиратели начали отмечать некоторые своеобразные явления. Они обнаружили, что имеются *определенные закономерности* в стилистике вариантов одной и той же народной песни! А если уж дело обстоит именно так, то пожалуй будет неправильно называть различные варианты народных песен просто ошибкой или порчей — с одной стороны, и настоящей, подлинной формой — с другой.

Сравнивая материал народных песен разных народов, они с удивлением обнаруживали общность текстов, интонационную и стилистическую общность мелодий; или замечали противоположное — определенные мелодии или определенный стиль мелодии встречаются в определенных районах. Они с изумлением констатировали, что

определенная манера исполнения у того или иного народа, выражающаяся в определенном способе звукоизвлечения, окраске звука, темпе и в ряде других второстепенных особенностей, является характерной чертой народной музыки. Стало быть важна не только сама мелодия; не менее важны и многие другие факторы, связанные с исполнением, как средством выявления данной мелодии. В процессе работы установили также, что причиной незначительных изменений (особенно в украшениях), которые мелодия претерпевает от куплета к куплету, является не «плохое» знание певцом своего дела или данной мелодии, а как раз разнообразие, которое составляет одну из наиболее типичных черт народной музыки и которое неотделимо от народной мелодии. Народная мелодия подобна живому существу: она меняется поминутно, каждое мгновение.

Следовательно, я не в праве утверждать, что та или иная народная мелодия именно такова, какой я ее записал; я вправе лишь утверждать, что она была такова в ту минуту, когда я ее записывал, при условии, конечно, что я записал ее правильно (отметим между прочим, что подобный способ интерпретации, свойственный народным исполнителям, очень напоминает способ интерпретации великих артистов, для которых характерно не заученное однообразие, а творческое разнообразие). Наконец, было уста-

новлено, что народная музыка по самому своему существу является продуктом не индивидуального, а коллективного творчества. В связи с этим, собиратели фольклора обратили внимание на то обстоятельство, что народная музыка, собственно говоря, является неотъемлемым атрибутом сельского быта и, что первоначально, очевидно, всякая народная музыка была связана с каким-нибудь коллективным проявлением жизни деревни.

Накопление этих новых познаний постепенно привело к коренному изменению как метода собирания народных песен, так и его цели — место старого любительского собирательства заняло систематическое, научное исследование. Первые собиратели, даже если бы они хотели этого, не могли добиться удовлетворительных научных результатов, так как они были лишены самого необходимого инструмента — фонографа.

Современные исследователи пользуются при своих записях самыми разнообразными измерительными и фиксирующими приборами с той целью, чтобы их «моментальный снимок» отдельных мелодий наиболее совершенно воспроизводил оригинал. Однако даже самого совершенного технического оборудования недостаточно. Не менее важно иметь по возможности высокую специальную подготовку и знания. Ведь совершенно ясно, что идеальный собиратель народной

музыки должен быть своего рода «всезнайкой». Действительно, для того, чтобы он мог подметить и записать мельчайшие нюансы отдельных диалектов, он обязан обладать значительными знаниями языка и фонетики; для того, чтобы он мог точно описать связь между музыкой и танцем, необходимо, чтобы он разобрался в хореографии; для того, чтобы установить причинную связь между народной музыкой и народным бытом, обычаями, необходимо широкое знание фольклора. Собиратель должен быть социологом, если он хочет раскрыть связь между изменениями коллективной сельской жизни и отражением этих изменений в народной музыке.

Если он желает сделать окончательные выводы, то он нуждается в исторических знаниях и в первую очередь в знании истории расселения и передвижения племен и народов.

Если собиратель хочет сравнить народное песенное творчество своего народа с творчеством иноязычных народов, он должен владеть иностранными языками. А сверх всего, самым необходимым условием является требование, чтобы собиратель был музыкантом с отличным слухом и хорошими наблюдательными способностями. Однако собиратель народной музыки, который обладал бы такими способностями, знаниями и опытом, насколько мне известно, еще не родился и вряд ли родится. Следовательно, согласно на-

шим требованиям, один человек не может проводить серьезную исследовательскую работу в области народной музыки.

Более или менее удовлетворительных результатов можно было бы достичь при условии разделения труда; если бы, например, два исследователя — лингвист и музыкант — работали сообща. Но последнее по материальным и другим причинам трудно осуществимо.

*

Изучением народной музыки какой-нибудь ограниченной территории при помощи новейших методов исследования дело еще не ограничивается. Вслед за этим необходимо сравнить между собой материалы, собранные на отдельных территориях, и выявить их общие черты и различия. Таким образом за описательным фольклором должен последовать сравнительный музыкальный фольклор, точно так же, как его родной брат — сравнительное языкознание, очень часто вскрывает явления, поистине изумляющие нас. В доказательство приведу только два примера.

В 1912 году я нашел у румын Марамураша¹ редкие мелодии, с ярко выраженной восточной окраской, множеством украшений, которые исполнялись в импровизационной манере. В 1913 го-

¹ Марамураш — область в Трансильвании (Румыния).

ду я встретил аналогичный стиль мелодий в одной из деревушек Сахары в центральном Алжире. Невзирая на то, что это сходство сразу бросилось в глаза, я смог усмотреть в этом явлении лишь случайное совпадение. Кто бы мог тогда подумать, что можно будет перекинуть мост причинной связи через расстояние более чем в 2000 километров, разделяющие эти две территории. Уже позднее постепенно выяснилось, что подобный ряд мелодий широко известен на Украине, в Ираке, Иране и в Валахии¹.

Тогда стало ясно, что не может быть и речи о случайном совпадении. Этот стиль мелодии, имеющий безусловно персидско-арабское происхождение, проник по неизвестным нам пока путям вплоть до Украины. (Ведь нам еще неизвестно, имеется ли в настоящее время и существовал ли в прошлом такой ряд мелодий у турков-османов и у болгар.)

Второй пример является для нас еще более примечательным. Уж более четверти века нам известно, что определенная система пентатоники и так называемая «нисходящая» мелодическая структура представляют собой основные характерные черты старейших венгерских народных мелодий. Несмотря на то, что пентатонная система китайской музыки, уже знакомая нам в те

¹ Валахия — Закарпатская часть Румынии.

времена, не совсем совпадала с нашей системой и что мелодическая структура китайской музыки далеко не сходна с нашей, мы уже тогда заметили в нашей пентатонике следы влияния некой азиатской музыкальной культуры.

И вот, значительная часть мелодий приволжских черемисов (марийцев — прим. редактора), с которыми мы познакомились только недавно, подтверждает наши тогдашние догадки. Мы находим в них ту же пентатонную систему, ту же нисходящую мелодическую структуру; более того, мы нашли среди них варианты венгерских мелодий.

Как и чем объясняется это совпадение? Каким образом могло сохраниться на протяжении многих веков родство музыкальных культур у народов, отделенных друг от друга многими тысячами километров?

Эти проблемы вводят нас в самую волнующую область исследования народной песни. Мы дошли до той главы, которую я назвал бы «причинно-следственное» исследование музыкального фольклора.

Эта самая волнующая глава есть вместе с тем и самая печальная глава. В чем же мы нуждаемся, в первую очередь, для того, чтобы вскрыть причины и взаимосвязи? Нам нужны факты и еще раз факты, сотни, тысячи фактов! Что же мы видим в наше время? Мы видим, что

число тех стран, где систематически проводились бы научные исследования, мизерно мало. Мы видим, что труды, посвященные народной музыке, удается опубликовывать лишь с величайшим трудом и мы видим, наконец, что такие важные страны, как, например, Греция, Турция и вся Средняя Азия, почти не исследованы с точки зрения народной музыки¹. Если где-либо действительно назрел вопрос о необходимости «духовного сотрудничества» народов, так это именно в этой области².

Но это, уже успевшее стать пресловутым, «сотрудничество» в этой области, так же как и в других областях, почти полностью обанкротилось. Болтают об этом много, а практических результатов мало. А сколько вопросов ждут своего разрешения в области исследования народной музыки! Можно и нужно было бы доказать наличие древнейшего культурного родства между народами, которые расселились друг от друга на большие расстояния. Можно и нужно было бы осветить ряд исторических вопросов и вопросов

¹ Б. Барток не был знаком с работами советских фольклористов.

² Ставя в кавычки слова «духовное сотрудничество», автор подчеркивает свое ироническое отношение к провозглашенному в 20—30-х годах западными державами лицемерному лозунгу о политическом, духовном и прочем «сотрудничестве», который не мешал им, однако, готовиться к новым войнам.

миграции народов. Тогда появится возможность осветить пути и способы общения соседних народов и указать на сходство и различия их духовной жизни.

Решение подобных проблем может быть конечной целью изучения народных песен. Если эта молодая ветвь науки добросовестно будет выполнять свои задачи, направленные на достижение указанной практической цели, то она сможет впоследствии по праву занять подобающее место в ряду своих старших братьев — наук. При этом она имеет и то преимущество, ту прелесть, которую считали ее единственным достоинством на заре исследования: она по-прежнему доставляет эстетическое удовольствие всем тем, кто не утратил еще способность наслаждаться дикими цветами. Быть может излишне говорить, что и эта цель лучше достигается при помощи научно-обоснованных и достоверных сообщений, чем изданием красивенько «подрезанных», «исправленных» материалов народной музыки

✧

До сих пор речь шла о том, что должно являться целью собирания народной музыки. В следующем разделе хотелось бы сказать кое-что о том, какими способами следует собирать народную музыку.

Собирание народной музыки требует определенной подготовки, которая в первую очередь

заключается в необходимости изучения уже собранного материала и диктуется тем, что в нашей предстоящей работе мы должны учесть все недостатки, «дыры» предыдущих исследований. Так, например, если в ранее собранных материалах недостаточно представлены или вообще отсутствуют определенные категории песен, то следует особые старания направить на сбор именно этого рода песен. Если мы заметим отсутствие материалов по определенным территориям, то необходимо собирать музыкальный фольклор именно в этих местностях. Изучение ранее собранных материалов может подсказать нам и совершенно противоположные выводы. Так, если какая-нибудь местность представлена богатым материалом, это может свидетельствовать о том, что в ней скрывается еще много мелодий; следовательно, не нужно обходить эту богатую и возможно еще недостаточно изученную территорию. Более тщательное знакомство с прежними записями полезно еще и потому, что дает нам возможность лучше познакомиться с важнейшими группами вариантов одних и тех же мелодий. Иными словами, мы сможем планомерно отыскивать на исследуемой нами территории различные бытующие здесь варианты ранее записанных мелодий.

Само собой разумеется, что та специальная подготовка и знания, о которых я говорил выше, должны быть по возможности более совершен-

ными. Кроме всего, при выборе местности для предстоящей работы, руководящим принципом могут служить также соображения исторические, этнографические и другие.

Большие результаты сулят такие деревни, в которых меньше ощущаются различные посторонние и городские влияния. Так, например, местности, в которых имеются шахты, рудники, нельзя назвать отличной территорией для исследования, поскольку здесь слишком велико движение «иностранцев». Не слишком желательно также исследование таких деревень, жители которых большей частью занимаются торговлей и, следовательно, слишком много разъезжают. Для нашей цели лучше всего подходят старинные поселения, где сельская жизнь на протяжении многих веков течет по неписаным законам деревни.¹ Вот почему в хуторах, в больших землевладениях мы не можем, в общем, рассчитывать на безупречный материал по той причине, что наемные батраки этих хуторов съезжаются из самых разных местностей и, следовательно, у них отсутствует та замкнутость, которая так характерна для сельской общины.

¹ Советские фольклористы не разделяют точку зрения Бартока, обусловленную конкретными задачами, которые он ставил перед исследованием народной песни (Прим. редактора).

Особенно следует подчеркнуть, что работать нужно на самом месте действия, то есть в самых деревнях. Записывать народные мелодии от крестьян, попавших в другую местность (например, от прислуг и торговцев-разносчиков, военнопленных), не очень желательно. Люди, оторвавшиеся от своих родных очагов, могут настолько отойти от музыкального окружения тех мест, что даже изменится их исполнение. Но если даже их исполнение и не изменится и мы услышим от них хорошие песни в хорошем исполнении, все-таки такие записи будут иметь один существенный недостаток: отсутствие взаимной реакции между певцом и его слушателями-односельчанами, той естественности исполнения, которая возникает только в том случае, когда запись происходит в присутствии многих односельчан. Ведь в такой обстановке на исполнение одного реагируют остальные присутствующие. Они исправляют его и освежают его память таким образом, что одно слово песни, сказанное исполнителем, рождает воспоминания о последующих словах, а иногда и о другой песне. Я уже не говорю о том, что подлинную «жизнь» и роль народной песни мы можем наблюдать только в коллективе. Несмотря на все сказанное выше, эти ограничения не так уж строго обязательны. Они не означают, что от приезжих батраков или людей, попавших в города, нельзя записывать народную музыку.

Все это лишь означает, что не следует упускать лучшее ради худшего и что к материалам, полученным из побочных источников, следует относиться более критически и с большей осторожностью. Безусловно запрещается лишь собирать материалы от представителей высших классов, что, кстати, является невозможным.

В наши дни может показаться излишним подчеркивание того положения, что каждому, кто занимается народной музыкой, должна быть хорошо известна ее природа. Оно было бы излишним, если бы... если бы всего полтора года тому назад один из наших старейших исследователей фольклора, он же известный собиратель народных песен, не рекомендовал бы вполне серьезно этнической комиссии Венгерской Академии наук одного провинциального барина, который, по его мнению, является подлинной «энциклопедией» народных песен.

Современная наука, изучающая народную музыку, считает обязательным условием при собирании народных песен использование фонографа или граммофона. С подлинно научной точки зрения достоверным может считаться только тот материал, который записан обоими способами, то есть как при помощи фонографии, так и при помощи нотной записи. Каким бы искусным ни был собиратель, записывающий по слуху, он все же не сможет записать со всей точностью те или

иные мельчайшие нюансы, подробности, еле уловимые нотки, глиссандо, детали метрических соотношений, хотя бы потому, что эти, кажущиеся на первый взгляд незаметными, мелочи изменяются при каждом исполнении, сколько бы раз мы не заставляли повторять одну и ту же мелодию. Если основная мелодия и не меняется, то эти более мелкие элементы, украшения меняются каждый раз. Следовательно, без механической записи мы в лучшем случае можем достичь более или менее хорошей записи, которая покажет нам мелодию в таком виде, в каком она фактически никогда не существовала. Но если бы какому-нибудь исследователю с исключительными способностями удалось бы записывать мелодии с первого раза со всеми их тончайшими оттенками, то и в этом случае остается нечто, чего вообще нельзя записать по той причине, что мы не располагаем для этой цели соответствующей системой письма, могущей зафиксировать специфику звукоизвлечения народных исполнителей, различного тембра звука. В крайнем случае это можно было бы обстоятельно объяснить, описать, но от такого описания толку было бы мало, поскольку все равно никто себе тембра представить бы не мог. Вот почему так необходимо производить механическую запись.

Механическая запись имеет также другие, хотя и второстепенные, преимущества; она в одина-

ковой мере щадит как певца и инструменталиста, так и собирателя, поскольку при механической записи нет необходимости заставлять повторять пение или игру по десяти-двадцати раз, а достаточно всего один раз спеть песню или два-три раза проиграть инструментальную мелодию. Нетрудно себе представить, как много времени экономит таким образом собиратель.

Далее, при расшифровке механической записи мы можем произвольно уменьшать скорость оборотов, причем наиболее целесообразно уменьшать скорость вдвое, что будет приводить к понижению звучания на одну октаву. Благодаря такому приему мы сможем с такой точностью фиксировать на бумаге еле слышимые украшения, ритмические изменения, какой мы никогда не могли бы достичь при непосредственной записи мелодии с голоса при любом количестве повторений.

И, наконец, фонограф является одним из лучших средств для достижения той идеальной цели, при которой из нашей работы по изучению народного мелоса по возможности исключается субъективный элемент.

Безусловно, машина — это только помощник человека. Но идеальная цель может быть достигнута лишь в том случае, если весь комплекс работы будет доверен одним машинам, а это вряд ли достижимо когда-либо. А поскольку какую-то часть работы будет производить живой человек,

то в расшифровке, классификации и т. п. будет всегда в большей или меньшей степени присутствовать субъективный элемент. В самом деле, человек ведь не может превратиться в машину!

После соответствующих приготовлений следует выезд на место исследования. Время выезда также не безразлично; желательно совершать выезды для сбора материала в такое время года, когда сельские жители располагают достаточным количеством свободного времени. Однако, если мы хотим быть свидетелями музицирования, связанного с каким-нибудь народным обычаем, то следует выехать к определенной дате.

Следующий вопрос, который мы должны решить, состоит в том, что мы будем собирать. Если мы хотим удовлетворить наивысшим требованиям, то должны собирать все, что входит в понятие народной музыки, то есть собирать в каждой местности все мелодии, о которых можно предполагать, что они бытовали в течение определенного времени среди жителей данной местности, не испытывая влияния извне. Следовательно, не нужно собирать такие мелодии, которые знает только один единственный житель села, особенно если возникает подозрение, что он принес домой эту мелодию из других местностей и в первую очередь из города. Само собой разумеется, что не следует собирать песни, которым жители научились в школе или слушая радио,

поскольку эти песни свидетельствуют о внешнем влиянии. Все остальное, в принципе, необходимо собирать в каждой деревне.

Но это требование при отсутствии денег, времени и квалифицированных специалистов практически неосуществимо, а во многих случаях просто излишне. Так, например, сотни общеизвестных мелодий, бытующих в настоящее время во всех наших деревнях и селах (я имею в виду такие песни, как «Сэрэтнек сантани», «Дэбрецэн-бэ кенэ мэнни», «Кэрэк эз а жемлэ»¹ и т. д.), поются в разных местностях совершенно одинаково и многократные их записи были бы только лишней тратой времени.

Собранные нами до сих пор записи свидетельствуют о том, что упомянутые мелодии хорошо известны во всех местностях, населенных венграми. Было бы пустой тратой времени подкреплять указанное и по всей вероятности правильное положение дальнейшими записями, так как из-за этого мы можем упустить возможности записи более важных материалов. Но все-таки, если паче чаяния мы найдем какой-либо новый вариант такой до банальности известной мелодии, в котором имеется до сих пор незнакомый нам оборот, то его следует рассматривать уже как материал, заслуживающий внимания.

¹ «Хотел бы я пахать...», «Нужно съездить в Дебрецен...», «Круглый этот хлебец...»

Уже эти первые наши замечания показывают, что собирать надо с разбором. Далее, нужно отбирать в первую очередь материал, который наиболее характерен для народного творчества старинных времен, или мы предполагаем, что он характерен для этих времен. Это относится в такой же мере к исполнению, как и к самим мелодиям. Такой отбор ставит перед собирателем значительно более трудную задачу, особенно в пределах территории с населением, говорящим на венгерском языке, в первую очередь потому, что мы, к сожалению, очень далеко ушли от старины.

Что же является главнейшим признаком старины в народной музыке? Во-первых, то обстоятельство, что деревенская музыка, во всех своих проявлениях, служит определенной цели, имеет определенную программу, связанную с определенными обычаями согласно неписаным законам деревни. В старину в наших деревнях музицировали и пели не потому, что кому-либо этого хотелось, а потому, что так повелось по привычке, вернее по обычаю — этому великому законодателю, направляющему жизнь деревни. Это положение как будто противоречит требованию непосредственности при исполнении, необходимость чего так часто подчеркивается. Однако противоречие это только кажущееся; крестьяне инстинктивно подчиняются старинным обычаям, подчиняются им как неизбежной необходимости. Тот факт, что

рождество следовало отмечать сказаниями о старине, что свадьбу можно было проводить лишь с соблюдением определенных обрядов, что во время жатвы полагалось петь песни урожая и только эти песни, очевидно считалось столь же естественной необходимостью, как и всякое другое безусловно необходимое проявление жизни. И, наоборот, исполнять песни-сказания, свадебные песни или песни урожая по какому-либо другому случаю, чем рождество, свадьба или жатва, только потому, что кому-то просто захотелось петь, считалось невозможным, даже неприличным.

Можно утверждать, что когда в начале этого века у нас начали собирать народный фольклор на научной основе, мы уже опоздали для наблюдения таких древних обычаев. Возможно, что уже немного раньше исчез на большей части венгерской территории такой крестьянский быт, который был связан со строгой обрядностью.

25—30 лет тому назад мы лишь изредка находили какую-либо мелодию, связанную с обрядностью; некоторые из них встречались в древних селениях, расположенных на границе венгерской языковой территории (например, песни-сказы были найдены в Задунайской области). Однако на большой изменности даже следы таких песен не удалось обнаружить. В то же время, у словаков, например, до сих пор в каждой деревне со-

хранился целый ряд свадебных песен: для каждого момента свадьбы и ее подготовки имеется соответствующая песня. У словаков сохранились также песни, посвященные ночи святого Ивана [на Ивана Купала], песни урожая, сенокоса, пасхальные, колыбельные и другие. О том, что у нас когда-то тоже возможно существовали колыбельные песни, говорит одно специфическое слово, свойственное колыбельным песням, сохранившееся в одной трансильванской балладе: «*Beli fiam beli, nem arádtól lettél*»¹.

Что же уцелело от старинных времен? Уцелели те песни, которые я выше назвал: песни, не связанные с определенным событием. Вероятнее всего, эти песни также были связаны с определенным событием, как, например, с пребыванием в помещении, где собирались для прядения, с калакой² или чем-то другим, что выяснить в настоящее время уже невозможно. Сюда следует отнести частично уцелевшие у нас более или менее старинные плясовые и игровые песни. И, наконец, сохранилась часть так называемых новых

¹ «Сынок, не моей крови ты».

Слово «beli» непереводимо.

² Калакой называют ту коллективную работу, которую соседи и друзья совершают из любезности в помощь кому-либо; этот последний при случае отвечает такой же любезностью, то есть принимает участие в калаках, устроенных для других.

мелодий, так как они сформировались сравнительно недавно. Таким образом, сегодняшний собиратель фольклора может сосредоточить свое внимание только на упомянутых категориях песен.

Большим затруднением является то обстоятельство, что почти 90% других найденных песен падает на долю только что упомянутых «новых мелодий», записи и расшифровки которых имеются у нас в количестве нескольких тысяч. С этой категорией песен мы и так достаточно хорошо знакомы и, следовательно, основное свое внимание собирателю необходимо обратить на остальные 10% мелодий. Между тем труднее всего записать именно такие мелодии: ведь только старики помнят некоторые из них. Чрезвычайно трудно бывает разъяснить этим старикам, что же мы от них, собственно говоря, хотим. Если мы просим спеть старые песни, то они обычно исполняют «Эт а керэк эрдот яром эн» («По этой роще я гуляю») и т. п. Они предлагают даже так называемые новые песни, поскольку такие песни имели хождение еще во времена молодости этих стариков и следовательно являются, по их мнению, «очень старыми». В данном случае мы скорее всего достигнем цели, если пропоем им несколько подлинных старинных мелодий и тем самым наведем их на то, что нам требуется. Таким способом мы, на худой конец,

сможем получить несколько ценных вариантов, поскольку на обнаружение совсем неизвестных мелодий или тем более неизвестных типов мелодий, либо вовсе нет надежды, либо ее очень мало.

Так как в нашей коллекции имеется немало мелодий—«уникумов», то есть таких мелодий, которые записаны в одном или 2—3-х вариантах, было бы чрезвычайно важно и полезно отыскать новые варианты этих мелодий. Особенно важно отыскать побольше народных вариантов старинных песен. Так, например, нам известно много различных, сильно отличающихся друг от друга народных вариантов песни «Тисантул—Дунантул» («За Тиссой, за Дунаем»). Эта песня происходит, без сомнения, от одной песни, написанной несколько сот лет тому назад неизвестным композитором-профессионалом (Тали приводит текст этой песни в своем сборнике «Витэзи энэ-кэк»—«Богатырские песни», том II, стр. 308—310; более краткий вариант дает Янош Эрдели в сборнике «Непдалок эш мондак»—«Народные песни и сказания», том I, стр. 266). Необходимо отыскать побольше народных вариантов упомянутой выше песни, так как быть может среди них нашелся бы один-другой вариант, который являлся как бы переходом от неизвестного, к сожалению, до сих пор, оригинала к его народным вариантам. Новым собирателям народных песен следовало бы именно на

основе таких текстов старых профессиональных песен исследовать, что и в какой форме сохранилось от этих песен в деревнях.

Быть может имеется еще довольно много ценных образцов из категории так называемых «Парошито» или «Киданоло»¹. Правда, тексты этих песен не принадлежат к категории наиболее старых, имеющих тысячелетнюю давность, но со многих точек зрения они интересны и ценны. Нужно стараться найти такие из них, которые поются на так называемые «новые» мелодии.

*

Вряд ли можно дать готовые рецепты, как завоевать доверие певцов, в особенности старых. Надеюсь, что каждый, кто собирается в подобную экспедицию, знает правило—приказанием ничего не достигнешь. Такой метод могут допускать только бары, живущие в провинции и

¹ В песнях, носящих название «Парошито» или «Киданоло», поется о девушке и парне, которые, как предполагают или наверное знают их односельчане, влюблены друг в друга. Тексты таких песен, содержащие шуточные намеки на любовные отношения, всегда неизменны, но в каждом отдельном случае в них названы соответствующие имена того или иного парня и девушки.

Если такую песню хотят петь, не называя имен, что в практике почти не случается, то имена заменяют словами «этот парень» и «эта девушка» и т. п. (приводимое определение «Парошито» и «Киданоло» взято из работы Б. Бартока «Венгерская народная песня». Будапешт, 1924, стр. XIV введения.

привыкшие приказывать. В отношении стариков приходится иногда действовать очень осторожно — отказываться от записи в массовом масштабе, особенно когда субъект проявляет чрезмерную стыдливость. В таких случаях предпочтительна работа с ним наедине.

В те времена, то есть в начале XX века, желание петь сильно стимулировалось наличием фонографа, так как запись можно было тут же воспроизвести. Проигрывание записи вызывало, как правило, огромную радость; очень поощряло исполнителя разрешение записать свою фамилию («напел эту песню я, такой-то, в такой-то деревне, в такой-то день...») или добавить какую-нибудь шутку. В результате весть о том, что некий веселый «циркач» приехал в деревню, распространялась молниеносно, и маленькая крестьянская комнатка вскоре заполнялась столькими людьми, что даже дышать становилось трудно. В таких случаях, как правило, жатва была богатая, так как множество зрителей только и ломало себе голову над тем, чтобы самим чем-то угостить меня, исполнить что-нибудь для записи, поскольку это дало бы им возможность услышать собственный голос.

Вообще можно утверждать с уверенностью, что женщины знают больше песен и поют их более правильно, чем мужчины. Происходит это, вероятно, по разным причинам: мужчины

чаще разъезжают, быть может характер их труда меньше располагает к пению, да они и меньше ценят такую, на их взгляд, «ерунду», как пение. Даже тот факт, что они имеют возможность посещать различные общественные места, вроде трактиров, вопреки общепринятому мнению, не делает их более способными для хранения значительной части богатства народной песни. Это объясняется еще тем, что в более отдаленные времена только женщинам и девушкам надлежало петь песни, исполнение которых было связано с определенными народными обычаями, как, например, свадебные песни, погребальные плачи. Вот почему, если мы хотим отыскать так называемый живой «кладезь» песен, то есть человека, который, по общему мнению всей деревни, поможет записать множество песен, то его следует искать предпочтительно среди женщин. Если таким «кладезем» песен будет мужчина, то он может нас ввести в заблуждение, так как угостит множеством песен, слышанных им в разных местах, то есть такими, которые никакого отношения к данной деревне не имеют.

Если после длительных уговоров певец, наконец, запоет, то может случиться, что он поет нам совсем не ту песню, которую мы ждем. В таких случаях рекомендуется, для того, чтобы певец не терял настроения, сделать вид, будто мы записываем, так как, быть может, в дальнейшем

у него найдется и что-то более подходящее. Такие маленькие хитрости иногда оказывают значительную помощь собирателю.

Однако часто, как бы умело, с какой бы хитростью мы ни работали, все-таки только от удачи, как на охоте, зависит, попадет ли в рупор фонографа подходящая «добыча» или нет. Вот до какой степени вымирают у нас наши старинные, ценные песни!

*

Иногда встречается подходящая мелодия, но исполняет ее певец неестественно. Если учитывать, что при выборе материала для записи руководящим принципом должен являться ретроспективный взгляд, то есть восстановление песни в ее исходном виде не только с точки зрения мелодии, но и с точки зрения манеры исполнения, то такого сомнительного исполнителя следует избегать. Вот уже несколько десятилетий, как среди парней стала модной определенная, небрежная манера исполнения, для которой характерны бесконечные глиссандо и чувствительное искажение танцевальных ритмов. Это, по моему убеждению, является результатом печального влияния городского «цыганского» музицирования, вернее, господского пения. С научной точки зрения, мы обязаны, конечно, изучать и такую измененную манеру исполнения, даже если она, на наш взгляд, недоброкачественна с эстети-

удовлетворения широкой публики и в назидание людям искусства. Поэтам и музыкантам это приносило пользу; они более или менее удачно старались подражать народным текстам и старинным мелодиям, к которым они сочиняли инструментальный аккомпанемент, или обрабатывали их для хора, поскольку публика лучше воспринимала их в таком виде, чем в своей первоначальной форме. Они писали фантазии, рапсодии и другие произведения, основанные на народных мелодиях. Такова была практическая и, вместе с тем, единственная цель собирания народных песен и текстов в те времена.

Со временем собиратели начали отмечать некоторые своеобразные явления. Они обнаружили, что имеются *определенные закономерности* в стилистике вариантов одной и той же народной песни! А если уж дело обстоит именно так, то пожалуй будет неправильно называть различные варианты народных песен просто ошибкой или порчей — с одной стороны, и настоящей, подлинной формой — с другой.

Сравнивая материал народных песен разных народов, они с удивлением обнаруживали общность текстов, интонационную и стилистическую общность мелодий; или замечали противоположное — определенные мелодии или определенный стиль мелодии встречаются в определенных районах. Они с изумлением констатировали, что

определенная манера исполнения у того или иного народа, выражающаяся в определенном способе звукоизвлечения, окраске звука, темпе и в ряде других второстепенных особенностей, является характерной чертой народной музыки. Стало быть важна не только сама мелодия; не менее важны и многие другие факторы, связанные с исполнением, как средством выявления данной мелодии. В процессе работы установили также, что причиной незначительных изменений (особенно в украшениях), которые мелодия претерпевает от куплета к куплету, является не «плохое» знание певцом своего дела или данной мелодии, а как раз разнообразие, которое составляет одну из наиболее типичных черт народной музыки и которое неотделимо от народной мелодии. Народная мелодия подобна живому существу: она меняется поминутно, каждое мгновение.

Следовательно, я не в праве утверждать, что та или иная народная мелодия именно такова, какой я ее записал; я вправе лишь утверждать, что она была такова в ту минуту, когда я ее записывал, при условии, конечно, что я записал ее правильно (отметим между прочим, что подобный способ интерпретации, свойственный народным исполнителям, очень напоминает способ интерпретации великих артистов, для которых характерно не заученное однообразие, а творческое разнообразие). Наконец, было уста-

более достоверную на наш взгляд) нотную запись на месте.

Далее: более или менее полное представление о собранном материале может дать только нотная запись, произведенная на месте, какие бы изъяны она ни имела. Следует подчеркнуть, что наличие удобств при сборе материала является одним из очень важных моментов работы. Если мы знаем, что сделанные до нас записи хороши, то в дальнейшем мы можем заниматься розыском вариантов ранее записанных мелодий, проверять достаточно ли интересны эти позднее найденные варианты и сильно ли они отличаются от найденных ранее вариантов, чтобы их стоило записывать вообще, и на фонограф в частности. Скорее можно отказаться от нотной записи на месте при собирании инструментальной музыки, так как: во-первых, исполнителями ее являются, как правило, «профессиональные» музыканты, более уверенные в своем деле и, следовательно, очень редко ошибающиеся; во-вторых, потому, что в инструментальной музыке не часто встречаются столь отличающиеся варианты, чтобы их стоило записывать на фонограф.

Необходимо также самым тщательным образом записывать на месте все куплеты текста с точнейшим указанием их последовательности. Если в каком-нибудь куплете (кроме начального) мелодию исполняют несколько иначе (вслед-

ствие разного количества слогов, строчек или по какой-либо другой причине), то эту разницу надо точно фиксировать на бумаге, особенно в тех случаях, когда речь идет о куплетах, не записанных на фонограф. Вот еще одна причина, обуславливающая необходимость нотной записи на месте.

Следует сейчас же после записи проверить в присутствии певца текст тех куплетов, которые мы записали на фонограф, чтобы установить, не расходится ли текст, пропетый певцом в фонограф, с текстом, который он нам продиктовал. Если мы не сделаем этого на месте, то может случиться, что впоследствии мы не сумеем понять подобные расхождения в тексте по фонографу.

До сих пор речь шла о собирании песен, как о чем-то обособленном. Но это не может нас удовлетворить. В таком случае фольклорист наминал бы натуралиста, который удовлетворялся бы только приготовлением коллекции из собранных им насекомых. Если бы он ограничивался только этим, его коллекция была бы мертвой, была бы материалом, не связанным с жизнью. Поэтому настоящий натуралист, ученый не только собирает и коллекционирует животных, но и старается по мере возможности изучать и описывать самые мельчайшие подробности жизни этих животных. Конечно, даже самое обстоятель-

ное описание не в состоянии сделать мертвое живым, но во всяком случае оно хоть привносит нечто из ощущения жизни в мертвую коллекцию. По тем же причинам для собирателя музыкального фольклора обязательно возможно более подробное, скрупулезное изучение подлинной жизни отдельных мелодий.

В первую очередь следует записать некоторые биографические данные об отдельных исполнителях, а именно: сколько им лет, какая у них профессия, образование, бывали ли они в других краях и если бывали, то где и сколько времени там находились. В том случае, если исполнитель — мужчина, следует узнать, служил ли он в армии, где служил, каков срок службы. Не мешает зафиксировать, к какому слою населения принадлежит исполнитель, богат ли он или быть может совсем беден, как оценивают его исполнение его односельчане и, наконец, несколько кратких замечаний относительно его исполнительских и вокальных данных.

Кроме того, нужно записать некоторые данные об отношении певца к песне: когда, где, от кого он усвоил эту песню; знает ли эту песню, кроме него, еще кто-нибудь; знают ли ее многие или немногие, а может быть, и все его односельчане; какую песню он любит больше всего, меньше всего и почему; что может сообщить дополнительно певец в связи с данной песней?

И наконец, следует отметить роль данной песни в жизни деревни, то есть когда, почему и в связи с каким народным обычаем или народной игрой ее исполняют? (В последнем случае необходимо дать точное описание этого народного обычая или народной игры.) Если речь идет о танцевальной музыке, то нужно записать точное название танца и по возможности подробно описать движения танцующих, когда принято исполнять этот танец и кто его исполняет, кто при этом исполняет музыку, поется ли одновременно при исполнении танца мелодия и кто ее поет — только танцующие, или зрители, или же те и другие вместе?

Если музыка, сопровождающая танцы, окажется достаточно интересной, то следует записать и ее. Когда для этой цели используется деревенский музыкальный инструмент (свирель, волынка, цитра и т. д.), нужно точно описать данный инструмент и снабдить наше описание точными данными о размерах инструмента.

Кроме того, следует узнать и записать точное название как самого инструмента, так и каждой из его частей. При этом мы не должны игнорировать ту общую музыкальную терминологию, которая специфична для данной местности: как они (жители) вообще называют песню, мелодию, текст, вокальное и инструментальное испол-

нение и т. д. — известно, что терминология может меняться по отдельным районам.

Чтобы показать, с какой скрупулезностью работают некоторые иностранные собиратели музыкального фольклора, приведем две цитаты из одного исследования Константина Брайлоу.

Брайлоу — не только лучший исследователь в области музыкального фольклора в Румынии, но и один из лучших фольклористов в Европе. В одном из своих исследований, на протяжении 85 страниц он рассказывает о плачах одной единственной деревни из Комитата Фогараш, вернее, с мельчайшими подробностями описывает народный обычай оплакивания усопших¹.

Он расспрашивал плакальщиц об обычаях оплакивания и их ответы стенографировал.

Вот небольшой отрывок из его исследования (4—10 стр. работы «Плачи села Драгуш»):

«Оплакивание умерших — традиционный обычай, обряд этот совершается из приличия и является традиционным, потому, что:

«...таков закон у нас... не только мы, но и наши прадеды и прапрадеды поступали так же». (Сообщение С. Раку)

¹ Arhiva pentru Stiinta si reforma socială, год издания X, №№ 1—4; Despre bocetul delă Draguş (jud. Făgărăş), Bucureşti, 1932. (Архив социальных наук и реформ, год издания X, №№ 1—4; Плачи села Драгуш (Комитат Фогараш), Бухарест, 1932).

«Оплакивать нужно... потому, что, если бы кто-нибудь не сделал так, это было бы большим стыдом. Люди стали бы говорить, что ему и дела нет до того, что умер близкий человек». (Сообщение С. Раку)

«В то же время оплакивание облегчает страдание. Если у человека тяжело на душе, то когда поплачешь — становится легче». (Сообщение В. Бунэриу)

«У кого сердце разрывается от боли, тот непрерывно только и плачет по умершему». (Сообщение М. Люциан)

Вот почему нельзя себе представить смерть без оплакивания.

«Нельзя мертвеца оставить не оплаканным, всех оплакивают». (Сообщение С. Раку)

Когда человек умирает, то оплакивание начинается сейчас же после смерти и оканчивается с уходом с кладбища.

«Как только кто-нибудь помер, его тут же начинают оплакивать. Оплакивают дома, когда везут на кладбище... и когда бросают землю в могилу». (Сообщение Р. Бунэриу).

Дома оплакивают покойника в любое время или же в связи с определенными моментами траурной церемонии:

«Оплакиваем тогда, когда только захочется... Дома оплакиваем столько раз, сколько захочется и сколько это возможно». (Сообщение С. Раку).

Но согласно другому сообщению:

«Когда одевают покойника, когда в гроб кладут, тогда очень много плачут.— Когда в колокол ударят, вот когда надо оплакивать (и т. д.). Только женщинам положено оплакивать: Боже сохрани, чтобы оплакивали мужчины!— Они только плачут». (Сообщение С. Раку).

«А женщины начинают оплакивать с детского возраста. Когда моя родная мать умерла, мне еще и девяти годов не минуло; вот какой малюткой я была, когда ее оплакивала». (Сообщение С. Раку).

«Дети учатся оплакивать от других. Научилась я тогда, когда слышала, как женщины оплакивают... Я только стояла там и слушала их; так вошло мне это в голову, что и выйти больше не могло». (Сообщение З. Доброта).

Затем следуют различные ответы, помогающие автору (Брайлоу) обосновать 30 положений.

Из только что приведенной цитаты ясно видно, с какими подробностями, оставляющими да-

леко за собой любую немецкую педантичность, возможно описание народного обычая. Совершенно очевидно, что в принципе было бы желательно описывать с аналогичной тщательностью каждую мелодию, связанную с каким-нибудь народным обычаем, в каждой деревне. Практически это, однако, невозможно, так как для достижения этой цели нескольким сотням исследователей нужно было бы работать до полного изнеможения. Тысячи шкафов заполнились бы материалами, в лабиринте которых вряд ли можно было бы разобраться. Но было бы крайне желательно наметить одну-две деревни, в которых следовало бы отыскать и записать весь музыкальный материал указанным методом.

Ниже приводится анкета из другой работы К. Брайлоу, относящаяся к одной танцевальной мелодии, исполненной на волынке, которая взята из собраний фонограммных записей Союза румынских композиторов¹.

№ Фонограммы: 234.

Место и время записи: Рунк, (Комитат горы),
14. IV 1931.

¹ Constantin Brăiloiu. Esquisse d'une méthode de folklore musicale. Extrait de la Revue de Musicologie, № 40, Paris, 1932, Page 14. (Константин Брайлоу. Опыт исследования музыкального фольклора. Журнал «Revue de Musicologie», Париж, 1932, № 40, стр. 14).

Название записанного номера: *Кукольный танец*, исполняется на волынке.

Фамилия и имя сообщающего: *Думитру Д. Вулэ*

Местожителство: *Валэя Марэ*

Возраст: *45 лет*

Специальность: — ?

Грамотность: *неграмотный*

Бывал ли в своей жизни за пределами своей родной деревни? Если бывал, то сколько раз? Где бывал?:
Один раз был на сенокосе в Комитате Хуняд. Участвовал в войне. Со своей отарой бывал в соседних деревнях.

Когда слышал и от кого научился этой песне (мелодии): *дома, от отца, давно.*

Примечание. Сообщающий исполняет данный *Кукольный танец* на вечеринках или для своих близких знакомых.

Он верит в то, что эта танцевальная мелодия приносит ему счастье. Кукол, которых он унаследовал от отца, украли; позднее он сам смастерил себе новые. В тех случаях, когда деревенские музыканты заняты другими делами, он играет на танцевальных вечерах. За один танец он получает 8-10 лей (за целый вечер он может заработать даже 60 лей). Он имеет крохотный участок земли. Он говорит: «Никак нельзя каждую танцевальную мелодию исполнять на волынке».

Он умеет также играть на свирели и на окарине и утверждает, что тот, кто умеет играть на свирели, может играть и на волынке. Свою волынку он «смастерил» сам, вернее унаследован-

ные от отца дудки он приделал к бурдюку. Отец его также играл на волынке, этому искусству он научился от других музыкантов.

С крестьянина, сообщившего эти данные, был сделан также фотоснимок и звуковой кинофильм.— Описание кукольного танца смотри: (ссылка на другую анкету).

Примечание (*Б. Барток*). В этой анкете я нашел все более или менее существенные данные, за исключением описания волынки; по всей вероятности, она описана в другом месте.

*

Кроме упомянутых исследований, желательно также проделать следующее:

Записать какие-нибудь отдельные мелодии не только от одного певца (или группы певцов), но от двух и даже от трех певцов (групп певцов). Спустя несколько дней записать эту же мелодию в исполнении того же певца (группы певцов) для того, чтобы мы могли установить, изменяется ли, и если изменяется, то в какой мере, темп исполнения, тональность и т. д. Записать ту же мелодию от исполнителей разных возрастов. По истечении определенного промежутка времени, например 15—20 лет, записать ту же мелодию в той же деревне и по возможности: 1) от тех же певцов, 2) от певцов молодого поколения.

Если в материале, собранном в одной и той же деревне, имеются мелодии разной ладовой

структуры (например, мажор или минор с автентическим или плагальным кадансом, лад с фригийским оборотом, с так называемым несовершенным кадансом, с так называемой переменной терцией и т. д.), то нужно стараться организовать дело так, чтобы один и тот же певец исполнял эти мелодии с различной ладовой структурой в определенном, заранее установленном порядке, без перерывов, причем выбор тональности доверять самому певцу (что следует делать и в других случаях). Такой способ поможет нам выяснить, чувствует ли певец инстинктивно определенную связь между различными ладами.

Следует отметить, что, когда имеешь дело с народнопесенным материалом различных народов, как правило, отличающимся по характеру друг от друга, нужно при записи применять чуть измененные в деталях методы, в зависимости от местных условий. Подход к людям различных национальностей в процессе записи также не может быть всегда одинаковым. Конечно, невозможно давать по этому поводу подробные рецепты. Опытный работник в процессе знакомства с новым песенным материалом, с новым народом скоро и сам поймет, какие изменения ему надо внести в свои методы работы.

В заключение хотелось бы обратить внимание собирателей на то, что если уж звуковые кино-

записи неосуществимы, то нужно хотя бы фотографировать исполнителей, игровые и танцевальные моменты, музыкальные инструменты и другие предметы, играющие роль в народном музицировании. Таким образом мы приблизим нашу коллекцию к жизни.

На основании всего вышеизложенного, уважаемый читатель сможет убедиться, что у собирателя немало работы. Часто этой работы у него так много, что он вынужден выбирать, собирать ли ему небольшое количество мелодий, делая детальные наблюдения и примечания, но упуская из-за этого целый ряд других мелодий, или же собирать большое количество мелодий, опуская значительную часть подробных наблюдений и примечаний. Какой из этих путей изберет исследователь, зависит всегда от обстоятельств.

Наибольшей помехой для собирания народного фольклора в большом масштабе является во всем мире одна причина — недостаток материальных средств. Особенно не хватает всегда денег на приобретение фонографа и валиков, не говоря уже о научном методе записи на граммофонные пластинки. Так, например, наши весьма усердные болгарские собратья, которые до настоящего времени успели записать более десяти тысяч мелодий, большая часть которых издана, до сих пор не были в состоянии сделать хотя бы одну единственную запись на фонограф: из-за отсутствия

денег. (Статья написана в 1936 году и, следовательно, отражает положение болгарской фольклористики того времени — прим. редактора).

Я, по специальности, и не математик, и не экономист, но думаю, что не ошибусь, когда скажу: если бы те средства, которые в течение одного года тратят во всем мире на подготовку к войне, использовали бы на исследование народного творчества, то на них можно было бы записать народную музыку всех народов земного шара.

БЕЛА БАРТОК

*Зачем и как собирать
народную музыку*

Редактор В. Егорова

Техн. редактор Н. Смирнова.

Художник Ю. Марков

Подписано к печати 3/II 1959 г. Ш 0109). Форм. бум. 60×92¹/₃₂
Бум. л. 0,75. Печ. л. 1,5. Уч.-изд. л. 1,35. Тираж 2300. Зак. 1658

17-я типография Управления полиграфической промышленности
Мосгорсовнархоза